«ZEITLOS: FALSCH»



Ausgewählte Schriften Konrad Hoffmanns zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung

HERAUSGEBERINNEN

Maike Christadler
Hildegard Frübis
Sigrid Schade

ZUR ONLINE-EDITION AUSGEWÄHLTER SCHRIFTEN VON KONRAD HOFFMANN

Einleitung

«ZEITLOS: FALSCH», damit zitieren wir den Titel eines Aufsatzes von Konrad Hoffmann, der in der ihm gegebenen, treffsicheren Kürze eine Grundmaxime seiner kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung und seines Denkens ausmacht, und die lesbar wird, indem man die Antithese einsetzt: «HISTORISCH SITUIERT: RICHTIG».

Konrad Hoffmann hat seine prägnanten, methodisch reflektierten und oft auch (fach-)politisch Stellung beziehenden Schriften häufig in interdisziplinären Sammelbänden und an im akademischen Feld ungewohnten Orten veröffentlicht. Das Finden der Texte und ihre Verfügbarkeit waren nicht immer gewährleistet. Wir haben deshalb einige seiner wichtigsten Texte ausgewählt und machen sie hiermit in einer online-Edition open access zugänglich, weil sie auch für heutige Leser_innen aktuell und reich an methodischen wie inhaltlichen Anregungen sind.

Die Auswahl seiner Aufsätze wird ergänzt durch das vorbildliche Schriftenverzeichnis, das von Regine Prange und Thomas Packeiser bearbeitet und in der Festschrift zu seinem 60. Geburtstag «Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft»[1] zuerst erschienen ist.

Konrad Hoffmann (1939-2007) hat 1957-64 Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte an den Universitäten Bonn, Berlin, München und London (Warburg Institute) studiert und 1964 bei Herbert von Einem in Bonn promoviert.

Nach seiner Assistenz-Zeit in Tübingen bei Günter Bandmann, wurde Hoffmann, der während seines Studiums auch bei Hermann Schnitzler am Schnütgen-Museum in Köln gearbeitet hatte, 1969 als Kurator für die Centennialausstellung «The Year 1200» an das Metropolitan Museum nach New York berufen.[2] 1971 kehrte er für seine Habilitation an die Eberhard Karls Universität zurück, wurde dort Privatdozent und schließlich Professor. Er hat so zusammengerechnet fast 40 Jahre in Tübingen gelehrt und geforscht. Dabei hat er sowohl seine Student_innen geprägt und das Kunsthistorische Institut sowie die Fakultät für Kulturwissenschaften in seinen Jahren als Dekan (1995/96). Begonnen hat Hoffmann seine wissenschaftliche Karriere als Mediävist, angeregt durch die eigene Erfahrung des Katholizismus, durch die Lehre Herbert von Einems, Theodor Klausers, Günter Bandmanns und Hermann Schnitzlers, sowie durch sein Interesse an den Forschungen der in die USA emigrierten deutschen Kunst- und Kulturhistoriker. Nicht zuletzt war die Gastprofessur Kurt Weitzmanns 1962 am Bonner Institut und der Austausch mit seinen Kommiliton_innen, u. a. mit Kathrin (Hoffmann-) Curtius und Otto Karl Werckmeister wesentlich für seinen Werdegang. Die Mittelalterkunstgeschichte scheint in Bonn in den Jahren des bestimmenden rheinischen Katholizismus der Adenauer-Ära dafür offen gewesen zu sein, die Ikonologie als ein Instrument zu nutzen, um theologische Bildprogramme mit mittelalterlicher Herrschaftspolitik zu verknüpfen. Hoffmann war einer der ersten, der in diesem Zusammenhang den Begriff der Bilderpolitik in die deutsche Nachkriegskunstgeschichte einbrachte.

Obwohl die Mittelalterforschung immer ein ausgeprägtes Interesse Hoffmanns blieb, wurde er doch später als Kunsthistoriker der «nordischen Renaissance» und besonders der Reformation wahrgenommen. Wiederum hatte er sich ein Forschungsfeld gesucht, das nicht die «klassischen» Themen des Fachs behandelte und ihm gestattete, Fragen nach dem Zusammenhang von kultureller Produktion und Herrschaftsverhältnissen ins Zentrum des Interesses zu stellen. Früh hatte er sich zudem mit der Soziolo-

1 Peter Klein, Regine Prange (Hg.): Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 1998.

2 The Year 1200, ed. Konrad Hoffmann, Metropolitan Museum of Art, 2 vols, New York 1970. https://books.google.ch/books?id=ZDhmk3ntSkwC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 28.10.2019)

gie Norbert Elias' befasst und auch die semiologische Konstitution von Text und Bild, wie sie in der Literatur- und Sprachwissenschaft analysiert wurde zur Kenntnis genommen[3], bis schließlich die Wissenschaftsgeschichte – als reflektierter Zugang zum eigenen Fach wie zur Wissenschaft überhaupt – zu einem seiner «Kerngeschäfte» wurde.

Als Exponent seiner Generation war er massiv mit den Nachwirkungen und Folgen des Nationalsozialismus in Gesellschaft und Wissenschaftsbetrieb konfrontiert. Diese Nachwirkungen, der Kalte Krieg und die Berufsverbote hatten seit den späten 1960er Jahren eine enorme Politisierung angestoßen, die Hoffmann – als einen der ersten des Fachs – dazu veranlasste, an eine vor dem Zweiten Weltkrieg emigrierte und vertriebene, kulturwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte anzuknüpfen.

Als politisierter Mensch, der die Vernichtung der Juden im Nationalsozialismus auch als ein Abtrennen der Deutschen von ihrer Geschichte begriff, hat er mit seiner Anknüpfung an die Studien der Bibliothek Warburg, die im Dezember 1933 nach London emigriert worden war, auch dem eigenen Fach seine verdrängte Geschichte zurück geben wollen. Er hat damit auf die Kunstwissenschaft reagiert, die mit ihrer Konzentration auf ästhetische Fragen – vielleicht auch unbewusst – eine Geschichtsvergessenheit zu etablieren versuchte. Damit lief sie Gefahr, kulturelle und politische Diskurs-Strukturen des Nationalsozialismus gegebenenfalls weiterzuführen oder diese zumindest nicht thematisieren und analysieren zu können. Das Bewusstsein von der Macht der Strukturen ließ Hoffmann – in einer Zeit, in der das keineswegs selbstverständlich war – auch die feministische Kunstgeschichte als eine wichtige ideologiekritische Bewegung erkennen: Fragen nach Machtkonstellationen, nach Herrschaftsstrukturen und nach deren gesellschaftlicher Relevanz – gerade auch im Bereich des scheinbar unverdächtigen «Bildlichen» – durchziehen auch seine eigenen Werke, an die die feministische Kritik der visuellen Kultur direkt anknüpfen konnte.[4]

Die Bandbreite seiner Interessen, aber auch die langen Jahre seiner Lehre, ebenso wie die Offenheit, die er verschiedenen Positionen des Fachs gegenüber hatte, haben ihm eine Vielzahl von Studierenden und Doktorierenden beschert. Sein Kollege in Tübingen, Peter Klein, hat Hoffmanns Engagement in der Lehre auf den Punkt gebracht: «Konrad Hoffmann hat seinen Schülern große thematische wie methodologische Freiheiten gelassen, ihnen aber auch vielseitige Anregungen gegeben. Seine ungemeine Belesenheit, sein stupendes Gedächtnis, seine phänomenale Assoziationsfähigkeit und seine große intellektuelle Neugierde kamen ihm dabei zugute.»[5] Ebenso auch sein legendärer Humor, den Peter Klein wie auch andere immer wieder konstatierten, ein Humor, der ihm ironische Selbstdistanz sowie kritische Distanz zur Institution Universität sowie anderen Kunstinstitutionen ermöglichte.[6]

3 Konrad Hoffmann war immer von der sinnstiftenden Verbindung von Wort und Bild fasziniert. Daraus resultiert auch sein Interesse an der Emblematik. Möge die Göttin Nemesis auf unserem Titelblatt Hoffmanns Texten zahlreiche Leser_innen bescheren!

4 Diese Tatsache haben auch wir Herausgeberinnen immer wieder, mit nachträglichem Staunen über Hoffmanns frühes Aufgreifen solcher Fragen, wahrgenommen: Sigrid Schade und Silke Wenk (Hg.), Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011, oder auch Maike Christadler, Reformation als Perspektive: Bedeutungsproduktion in den Zeichnungen von Urs Graf, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 116 (2016), 29-68, oder Hildegard Frübis, Die «Schöne Jüdin» - Bilder vom Eigenen und vom Fremden, in: Annegret Friedrich u.a. (Hg.), Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, 112-125.

5 Nachruf Peter Klein – online abzurufen unter https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/altertums-und-kunstwissenschaften/kunsthistorisches-institut/personen/hoffmann-konrad-prof-dr-phil-habil/#c717727 (24.08.2019).

6 Wir drei Herausgeberinnen waren zu unterschiedlichen Phasen Studentinnen und Doktorandinnen von Konrad Hoffmann. Gemeinsam ist uns, dass wir aus seinem streng historischen und zugleich „vielfältig verknüpfendem Denken" (Zitat aus der Todesanzeige seiner Familie) wesentliche Impulse für unsere jeweiligen eigenen Forschungsinteressen ziehen konnten. Dabei auch über die Grenzen des Faches zu gehen bzw. diese Grenzen mit den eigenen Forschungsinteressen neu auszuloten und «die» Kunstgeschichte damit lebendig in der Gegenwart ankommen zu lassen, gehörte fast selbstverständlich zum Tagesgeschäft der forschenden Erkundung neuer Terrains. Dies gilt nicht nur für uns drei sondern für eine grosse Anzahl weiterer Kolleginnen und Kollegen. Eine Liste seiner Doktorand_innen und ihrer Themen existiert – soweit wir wissen – leider nicht. Ein Desiderat, dessen Erarbeitung für die Wissenschaftsgeschichte des Faches Kunstgeschichte in Deutschland äusserst aufschlussreich wäre.

Seine Arbeiten zu Elias, Warburg und Panofsky, seine Texte zur Bilderpolitik der Reformation und seine Interventionen in die Methoden der akademischen Disziplin, sind zentrale Beiträge zur deutschen Nachkriegskunstgeschichte, die wir mit dieser Aufsatzsammlung allen Interessierten vorlegen.[7]

Zum Aufbau der Online-Edition «ausgewählter Schriften»

Die Grundlage für die Sichtung und unsere Auswahl bildet das von Regine Prange und Thomas Packeiser publizierte Schriftenverzeichnis.

Die Auswahl ist grundsätzlich inhaltlich begründet, hat aber auch pragmatische Aspekte. Ausgeschlossen wurden Buchpublikationen, die einfach recherchierbar und zugänglich sind. Beiträge in Ausstellungskatalogen wurden nicht aufgenommen, wenn die Text- und Bildplatzierung im Katalog den Beitrag quasi aufspaltet. Rezensionen wurden bis auf wichtige begründete Ausnahmen nicht aufgenommen, obwohl diese – vor allem die in den Beiheften des Archivs zur Reformationsgeschichte – einen bedeutenden und umfangreichen Teil von Konrad Hoffmanns wissenschaftlicher Produktion ausmachen und von seiner gewissenhaften und begriffsklärenden Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen anderer Autor_innen zeugen. Einige der Zeitschriften, in denen Rezensionen erschienen, sind inzwischen selbst online archiviert und zugänglich.

Unser Ziel war nicht Vollständigkeit, sondern das exemplarische Hervorheben von Texten, von denen wir nach wiederholter und nachträglicher Lektüre überzeugt sind, dass sie nach wie vor aktuell sind. Zudem ermöglichen sie eine historische Situierung des Fachs Kunstgeschichte in (West)Deutschland seit den 1960er Jahren wie auch im wiedervereinigten Deutschland, in dem seit Ende der 1980er Jahre ein angeblich neues Paradigma am Himmel der Kunstgeschichte erscheint, die sogenannte Bildwissenschaft. Mit deren Vorläufer, der Hermeneutik – zum Teil handelt es sich um die gleichen Protagonisten – hatte sich Hoffmann sehr kritisch auseinandergesetzt und deren ideologische Voraussetzungen aufgezeigt.[8] Die spätere – vor allem von feministischer Seite – geübte Kritik am Konzept der Bildwissenschaften konnte die Argumente Hoffmanns gegen die Hermeneutik übernehmen und weiterführen.[9]

Die ausgewählten Texte haben wir fünf Kapiteln zugeordnet, denen jeweils eine Einleitung vorangestellt ist.

01 Methodenreflexion: konzeptuelle Beiträge Konrad Hoffmanns zur Kunstgeschichte (Einleitung: Sigrid Schade)

02 Vierfacher Schriftsinn – vielfacher Bildsinn: Konrad Hoffmanns Schriften zum Mittelalter (Einleitung: Maike Christadler)

03 Konrad Hoffmann zu Funktions- und Medienwandel von Bildern in Reformation und Früher Neuzeit (Einleitung: Sigrid Schade)

04 Körper, Eros, Tod: Konrad Hoffmanns Bausteine zu einer historischen Anthropologie visueller Kultur (Einleitung: Hildegard Frübis)

05 Exemplarisch: Bild-Lektüren Konrad Hoffmanns (Einleitung: Maike Christadler)

06 Schriftenverzeichnis

7 Leider existiert nicht einmal ein Wikipedia-Eintrag unter seinem Namen. Vielleicht regen die versammelten Texte zu einem solchen an.

8 U. a. in Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische berichte, Bd.4, 1986, S. 34-38 (online-edition 2019, S. 30-38).

9 U. a. Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn', in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft, Ostfildern Ruit 2001, S. 369 – 387; dies., What do Bildwissenschaften Want? In the Vicious Circles of Pictorial and Iconic Turns, in: Kornelia Imesch u. a. (Hg.), Inscriptions-Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern 2008, S. 31-52. Vgl. dazu auch das Kapitel «Methodenreflexion: konzeptuelle Beiträge Konrad Hoffmanns zur Kunstgeschichte», (online-edition 2019, S. 11-14).

Den einen oder anderen Text hätte man sicher auch anderen Kapiteln zuordnen können. Konzeptuelle und methodische Reflexionen finden sich in fast allen Texten implizit, aber wir wollen die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Aspekte lenken und haben diejenigen Beiträge, die Methodisches explizit machen, in einem Kapitel zusammengefasst. Die Schwerpunkte, die mit unserer Bündelung sichtbar werden, halten wir für repräsentativ für Konrad Hoffmanns Forschungsinteressen.

Ohne Konrad Hoffmanns Anstöße wäre die kritische Selbstreflexion der Kunstgeschichte als Wissenschaftsdisziplin und das Wiederanknüpfen an kulturwissenschaftliche Fragestellungen, die zu einem transdisziplinären Konzept visueller Kultur führte, in der Generation der Nach68er nicht möglich, oder nicht so einfach möglich gewesen. Hoffmanns ‚Erweiterung des Begriffs der Kunstgeschichte' spiegelt sich heute in den Themen von Publikationen und den Titeln neu geschaffener Stellen, die – indirekt – auf seine Denk-Anstöße zurückgehen.

Wir danken folgenden Institutionen und Personen:

der Universitätsbibliothek Basel für die Aufnahme auf emono.unibas.ch und das Einscannen der Texte

Kathrin Hoffmann-Curtius für die Überlassung von Druckrechten

dem Institute for Cultural Studies in the Arts, Züricher Hochschule der Künste, für die finanzielle Unterstützung

Gianna Burghartz für das Layout

Sigrid Philipps für die Bereitstellung der Aufsatzkopien

INHALTSVERZEICHNIS

Maike Christadler, Hildegard Frübis, Sigrid Schade (Hg.)
Zur Online-Edition ausgewählter Schriften Konrad Hoffmanns

01 Methodenreflexion: konzeptuelle Beiträge Konrad Hoffmanns zur Kunstgeschichte – **Einleitung: Sigrid Schade**

Konrad Hoffmann: „Geschichte des Sehens“ heute (1977)

Konrad Hoffmann: „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich.“ Zur kunstgeschichtlichen Methode (1986)

Konrad Hoffmann: Die Hermeneutik des Bildes (1986)

Konrad Hoffmann: Besprechung von Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930 (1988)

Konrad Hoffmann: Zeitlos: Falsch (1989)

Konrad Hoffmann: „Kunstwerk“ als politischer Begriff. – Zu Heideggers „Zeitlichkeit“ (1990)

Konrad Hoffmann: Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung (1991)

Konrad Hoffmann: Panofskys „Renaissance“ (1994)

02 Vierfacher Schriftsinn – vielfacher Bildsinn: Konrad Hoffmanns Schriften zum Mittelalter – **Einleitung: Maike Christadler**

Konrad Hoffmann: Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (CLM 4453) (1966)

Konrad Hoffmann: Sugers ‚Anagogisches Fenster‘ in St. Denis (1968)

Konrad Hoffmann: Das Herrscherbild im ‚Evangeliar Ottos III.‘ (CLM 4453) (1973)

Konrad Hoffmann: Besprechung: Karl Hauck (Hg.), Das Einhardkreuz (1976)

Konrad Hoffmann: Zur Entstehung des Königsportals in St. Denis (1985)

03 Konrad Hoffmann zu Funktions- und Medienwandel von Bildern in Reformation und Früher Neuzeit – **Einleitung: Sigrid Schade**

Konrad Hoffmann: Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“ (1972)

Konrad Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire (1978)

Konrad Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik (1978)

Konrad Hoffmann: Wort und Bild im ‚Narrenschiff‘ (1984)

Konrad Hoffmann: Das Bild als Herrschaftskritik (1985)

04 Körper, Eros und Tod. Bausteine zu einer historischen Anthropologie visueller Kultur – **Einleitung: Hildegard Frübis**

Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit (1978)

Konrad Hoffmann: Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes (1979)

Konrad Hoffmann: Stilwandel der Skulptur und Geschichte des Körpers. Überlegungen zum Forschungsstand (1981)

Konrad Hoffmann: Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht (1983)

Konrad Hoffmann: „Vom Leben im späten Mittelalter“. Aby Warburg und Norbert Elias zum ‚Hausbuchmeister‘ (1989)

Konrad Hoffmann: Holbeins Todesbilder (1990)

05 Exemplarisch: Bild-Lektüren Konrad Hoffmanns – **Einleitung: Maike Christadler**

Konrad Hoffmann: Zu van Goghs Sonnenblumenbildern (1968)

Konrad Hoffmann: Hans Holbein d.J.: Die ‚Gesandten‘ (1975)

Konrad Hoffmann: Poussins ‚Treppenmadonna‘ (1979)

Konrad Hoffmann: ‚Die Folgen des Krieges‘: Rubens 1638 bis heute (1986)

06 Schriftenverzeichnis Konrad Hoffmann

01

METHODENREFLEXION: KONZEPTUELLE BEITRÄGE KONRAD HOFFMANNS ZUR KUNSTGESCHICHTE

Sigrid Schade

Konrad Hoffmann, ‘Geschichte des Sehens’ heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80.

Konrad Hoffmann, «Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich.» Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehner-Rodiek (Hg.), Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte, Rheinbach-Merzbach, 1986, S. 179-188.

Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische berichte, Bd. 4, 1986, S. 34-38.

Konrad Hoffmann, Besprechung von Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Gottfried Böhm, Lorenz Dittmann, Eleanor von Erdberg, Erik Forssmann, Wolfhart Henckmann, Lars Olof Larsson, Götz Pochat, Michael Podro, Eduard Trier und Gerd Wolandt, Stuttgart 1985 (Aus den Arbeitskreisen ‚Methoden der Geisteswissenschaften‘ der Fritz-Thyssen-Stiftung), in: Kunstchronik, Bd. 41, H.10 1988, S. 602-610.

Konrad Hoffmann, Zeitlos: Falsch, in: Martin Heller, Jörg Huber u.a. (Hg.), Imitationen, Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen (Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich 198), Basel-Frankfurt a. M. 1989, S. 165-166.

Konrad Hoffmann, «Kunstwerk» als politischer Begriff. – Zu Heideggers «Zeitlichkeit», in: kritische berichte, Bd. 18, H.4, 1990, S. 6-12.

Konrad Hoffmann, Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hg.), Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, Weinheim 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd.1), S. 261-267.

Konrad Hoffmann, Panofskys ‚Renaissance‘, in: Bruno Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg Bd.2), S.139-144.

Konrad Hoffmanns wissenschaftliche Arbeit gründete sich von Anfang an auf die (Selbst)Reflexion der methodischen und konzeptuellen Ansätze unterschiedlicher kunstgeschichtlicher Traditionen. Bei der Lektüre fällt immer wieder die für die damalige Kunstgeschichte ungewohnte sprachliche und begriffliche Genauigkeit auf, mit der Hoffmann die Argumente analysiert, um sowohl Kritik als auch Anregung für die eigene Konzeption von Kunstgeschichtsschreibung entfalten zu können.

In dem 1977 veröffentlichten programmatischen Text „‘Geschichte des Sehens’ heute“[1], kann man eine bereits stark kondensierte Zusammenfassung des in den 1970er Jahre noch akuten Richtungsstreits in der Disziplin Kunstgeschichte nachlesen, der seinerzeit auch die Lehrenden und Studierenden im Fachgebiet Kunstgeschichte der Universität Tübingen derart polarisierte, dass eine grenzüberschreitende Diskussion oder Anerkennung von Elementen der jeweils anderen Position kaum möglich war. In diesem Richtungsstreit ging es um das Ausspielen formaler Beschreibungen gegen inhaltliche Deutungen von Produktionen bildender Kunst, die angeblich inkompatibel seien, ein Streit, welcher häufig auch als ein Kampf der Stilgeschichte (von Alois Riegl als „eigentliche“ Kunstgeschichte identifiziert) gegen die Ikonographie oder umgekehrt ausgefochten wurde. Nachträglich wundert es nicht, dass sich diese Spaltung damals auch auf politische Haltungen übertrug, bzw. sich in ihnen spiegelte. Während eine ältere Generation von Kunsthistorikern ihr Heil noch in Vorstellungen von universellen Werten, überzeitlicher Bedeutung und Autonomie von Kunst suchte, stellte die sich im Aufbruch befindende 68er-Generation das künstlerische Wirken wieder in einen gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang. Die deutsche Kunstgeschichte der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland war bekanntlich davon geprägt, dass ihre besten Vertreter_innen vor und während des Dritten Reiches ins Ausland emigriert waren. Zudem versuchte man mit der Rede vom „Kulturbruch“ die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu vermeiden. Das Wiederanknüpfen an die Weimarer Republik fand vor allem in Gestalt der Phänomenologie und hermeneutischer Konzepte statt.[2] Aby Warburgs und Erwin Panofskys „Wiederentdeckungen“ liessen auf sich warten. Gerade zu diesen trug Konrad Hoffmann maßgeblich und früher als viele Kollegen z.B. aus Hamburg bei, wo ab Ende der 1970er Jahre ein geradezu monopolisiertes Warburg-Revival in Gang gesetzt wurde – gegenüber dem englischsprachigen Ausland mit jahrzehntelanger Verspätung.[3]

Konrad Hoffmann war einer der ersten universitären Fachvertreter, die in der oben beschriebenen unfruchtbaren Auseinandersetzung Überbrückungshilfen zu geben versuchten. Er setzte sich in dem Text „‘Geschichte des Sehens’ heute“ mit den historischen Vertretern der Kunstgeschichte wie Alois Riegl und Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky und Aby Warburg, Hans Sedlmayr und Ernst H. Gombrich, sowie mit den Kollegen der Lehrer- und der eigenen Generation, Meyer Schapiro und Kurt Badt, Martin Gosebruch und Günter Bandmann, Pierre Francastel und Rudolf Arnheim, Wolfgang Kemp, Hermann Bauer und John Berger auseinander, um die impliziten wie auch ex-

1 Konrad Hoffmann: ‚Geschichte des Sehens’ heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, (online-edtition 2019, S. 15-19).

2 Vgl. Konrad Hoffmann, Besprechung von Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Gottfried Böhm, Lorenz Dittmann, Eleanor von Erdberg, Erik Forssmann, Wolfhart Henckmann, Lars Olof Larsson, Götz Pochat, Michael Podro, Eduard Trier und Gerd Wolandt, Stuttgart 1985 (Aus den Arbeitskreisen ‚Methoden der Geisteswissenschaften‘ der Fritz-Thyssen-Stiftung), in: Kunstchronik, Bd. 41, H.10 1988, S. 602-610, (online-edition 2019, S. 35-43).

3 Vgl. dazu auch Sigrid Schade, Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur, Bielefeld 2011, S. 60/61.

pliziten Voraussetzungen der jeweiligen Denk- und Redefiguren kenntlich zu machen und auch in ihren jeweiligen Widersprüchen aufzudecken. Diesen kommt er mithilfe von Walter Benjamins Verknüpfung von Wahrnehmungs- und Technikgeschichte, den neuen Forschungsrichtungen der „Psychohistorie" (Norbert Elias, Philip Ariès) und der Mythologien des Alltags (Roland Barthes) bzw. deren Dekonstruktion auf die Spur. Dabei ist interessant, dass Hoffmann sich selbst nicht einer der beiden Richtungen zuordnet (wohingegen seine Gegner ihn selbstverständlich ins Lager der Ikonographen bzw. Ikonologen rechne-te-n). Vielmehr setzte er sich mit beiden Seiten der polarisierten Kunstgeschichte auseinander und thematisierte deren Widersprüche. In der expliziten theoretischen Formulierung von Annahmen einerseits und den jeweils praktisch umgesetzten wissenschaftlichen Arbeiten andrerseits entdeckt und findet er auf beiden Seiten Anknüpfungspunkte für eine aus dieser Polarisierung herausführende Argumentation.

In der dichten Lektüre der Texte zeigt Hoffmann auf, dass Riegls und Wölfflins Zuweisung einer „Geschichte des Sehens" an die Kunstgeschichte einen wichtigen Anknüpfungspunkt für eine kulturwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte darstellt. Beide hatten um 1900 eine klare Trennung der Form- und Stilanalyse von der Ikonologie aus unterschiedlichen Gründen für die „nächste Zukunft" gefordert, aber bereits zugestanden, dass diese langfristig mit einer Analyse der „optischen Schichten" (Wölfflin) einhergehen oder in einer Verknüpfung der Analyse von Ikonologie und der „sinnfälligen Erscheinung" des Kunstwerks münden müsse (Riegl). Hoffmann stellt fest, dass Panofsky an diese Diskussion bereits angeknüpft hatte, die Situation in der zeitgenössischen Kunstgeschichte sich aber nach wie vor auf dem Stand der „nächsten Zukunft" Riegls bewegt. Hoffmann arbeitete in diesem Aufsatz präzise heraus, dass die beiden Seiten noch zugrunde liegende Annahme von Wahrnehmung als überzeitliche, biologische, existenzielle, heute würde man hinzufügen: essentialistische Konstante (wie sie z. B. auch in der traditionellen Gestaltpsychologie, der Biologie sowie der Optik noch vorherrschte) durch neuere theoretische Reflexionen und Erkenntnisse hinfällig wird. Gesellschaftliche, technik- und mediengeschichtliche Veränderungen (in) der Wahrnehmung spielen in der Produktion und der Rezeption von Kunstwerken ebenso eine Rolle wie in anderen Bereichen, diese historischen Veränderungen verankern die künstlerische Produktion in der Geschichte. So schreibt Hoffmann: „Die Psychohistorie oder historische Sozialpsychologie ist nicht eine weitere Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte zur Dokumentation eines ‚ausserkünstlerischen', ‚konditionierenden' Faktors, sondern die Erkenntnis der Wandelbarkeit der aller künstlerischen Arbeit zugrunde liegenden Prozesse des Sehens und Darstellens selber."[4] Und „eine Kunstwissenschaft, die von dieser Erkenntnis ausgeht und ihrer Arbeit eine historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung zugrunde legt, kann aus der Form, das heisst aus den visuellen Spuren vergangenen Lebens, den Sinn, das heisst den geschichtlichen Prozess und in ihm sich selbst begreifen."[5]

In der kondensierten Argumentation dieses Aufsatzes, den Hoffmann mit Beispielen aus der eigenen Arbeit belegt, steckt gewissermassen ein Forschungsprogramm, das eine ungeheure Anregungskraft für die nachfolgende Generation besaß und weiterhin besitzt, die zudem in immer größerer Zahl aus Kolleginnen bestand und besteht. Die in dem kurzen Aufsatz angedeutete Vermittlung der Geschichte künstlerischer Produktionen mit einer Geschichte der Wahrnehmung (oder des Sehens), mit einer Geschichte des Körpers, einer Geschichte des Verhältnisses von Individuierung zu Kollektiven, der Historizität von Affekten, der Geschichte des Alltags und gesellschaftlicher Machtkonstellationen trug zum Anschluss der Kunstgeschichte an die in den 1970er Jahren bei allen geisteswissenschaftlichen Fächern zu beobachtende Entgrenzung hin zu einer kulturwissenschaftlichen Gesamtperspektive bei.[6]

Nachträglich ist unschwer zu erkennen, wie eine seit 1982 öffentlich sichtbar werdende feministische Kunstgeschichtsschreibung sich u. a. mit Bezug auf eine solche transdisziplinäre kulturwissenschaftliche Perspektive weiter entfalten konnte.[7] Die Polarisierung zwischen einer kulturwissenschaftlich, also transdisziplinär ausgerichteten Kunstgeschichte (oder auch den „Studien zur visuellen Kultur") einerseits, die die unabdingbare historische Verortbarkeit und somit gesellschaftliche Verankerung der künstlerischen Produktion und Rezeption als deren unhintergehbare Voraussetzung versteht, und einem auf disziplinärer

4 Wie Anm. 1, S. 78, (online-edition 2019, S. 17).

5 Ebd.

6 Wolfgang Frühwald (Hg.), Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift, Frankfurt a. M. 1991.

Abgrenzung bestehenden Fach verweist bereits auf die Tendenz einer Re-Disziplinierung der Kunstgeschichte in der sogenannten Bildwissenschaft, deren Legitimität aus der angeblichen Inkompatibilität ihres Forschungsgegenstandes „Kunst“ oder „Bild“ mit anderen kulturellen Produktionen gezogen wird. Konrad Hoffmann benennt diese Selbsttäuschung der „Autonomie“ von Kunst wie auch der „Autonomie“ der Kunstgeschichte: „Das ‚Recht zur Geschichtserkenntnis vom eigenen Boden‘ ergibt sich für die Kunstgeschichte aus einer ‚Ikonologie des Sehens‘, um die beiden in der gegenwärtigen Forschungslage dissoziierten Pole paradox zu koppeln, mit anderen Worten: aus der Einsicht, dass der ‚eigene Boden‘ der Kunstwissenschaft nur der eine gemeinsame Boden aller historischen Forschung sein kann.“[8]

Die Anerkennung der Zeitlichkeit und Historizität von Kunstwerken und der Notwendigkeit einer zeitlichen Distanzierung als kunsthistorische Methode (Warburg würde von Distanznahme sprechen) galt Konrad Hoffmann als Voraussetzung für deren Verständnis. Der Aufsatz „‘Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich’. Zur kunstgeschichtlichen Methode“ (1986) ist eine Abrechnung mit dem „heutigen Umgang“ mit historischer Kunst, „die sich weiterhin als deren Vergegenwärtigung, ihre Befreiung aus einer Vergangenheit“ versteht.[9] „Sammlungswesen, Interpretation und Reproduktion ergänzen einander in dem Bestreben, den Zeitabstand zwischen Werk und Betrachter aufzuheben.“[10] Hoffmanns Kritik an der auf diese Weise argumentierenden „einfühlenden“ Kunstgeschichte der Nachkriegszeit (u.a. Hans Sedlmayr und Klaus Schwager) sowie an dem Künstler Wassily Kandinsky („Über das Geistige in der Kunst“) zeigt auf, dass das Verständnis eines universellen künstlerischen Kerns der Kunst, der umso deutlicher in Erscheinung trete, je mehr er von historischen Gegebenheiten gereinigt sei, notwendig das Phantasma einer universalen Verfügbarkeit über das historische Erbe und zugleich den Zirkelschluss des eigenen Verewigungswunsches beinhaltet (im Fall Kandinskys). „Zum universell verfügbaren Objekt und Stimulus einer diffusen Einfühlung kann das Bild nur werden im Vergessen des in seine Erscheinung mitprägend eingegangenen unsichtbaren Ausgangspunktes.“[11] Hoffmanns Kritik, die er auch auf Herbert Marcuses Permanenzbegriff[12] bezieht, stellt die Arbeit des Kunsthistorikers der Vergegenwärtigungsideologie gegenüber: „Erst die bildsprengende und dadurch bildentfaltende Rekonstruktion der uns fremden Konfiguration, der Vergangenheit, macht bewusst erfahrene Zeitgebundenheit produktiv und die toten Objekte des ästhetisch einfühlenden Augenblicks fruchtbar für Gegenwart und Zukunft.“[13] Die Verdinglichung und Verabsolutierung von Kunstwerken sind um den Preis des Vergessens (der historischen Kontexte) erst zu haben – so ist das Fazit mit Bezug auf Adorno und Horkheimer. Die in diesem Text vorgebrachte Argumentation liefert eine Grundlage für die Kritik an den Institutionen der Kunstgeschichte als Disziplin, sowie an Museum und Galerie, an der Ökonomie des Kunsthandels ebenso wie an der Fortschreibung von Künstlermythen und -träumen.[14]

Das Beharren auf einer Vorstellung von der „Autonomie“ der Kunst oder des Bildes und damit auf einem Konzept von deren Überzeitlichkeit und Geschichtslosigkeit bildet die implizite und explizite Grundlage nicht nur der einfühlenden Kunstgeschichte als einer Geschichte überzeitlicher Künstlerheroen sondern auch der sogenannten Hermeneutik, wie sie von Gottfried Boehm und Oskar Bätschmann (zeitweilig) propagiert wurden. In dem Aufsatz „Die Hermeneutik des Bildes“ (1986), der als Vortrag für ein Symposium zu “Bilder und Bildersturm in der frühen Neuzeit“ verfasst worden war[15], arbeitet Hoffmann die problematischen Konzepte dieser Hermeneutik heraus, die das Bild von den (Kon)Texten abzuschneiden versucht. Die Ikonologie wird sowohl von Boehm als auch Bätschmann als ikonoklastische Wendung gegen das Bild verstanden. Boehms Vorwurf der „sprachlichen Fremdbestimmung“ des Bildes, der er eine unmittelbare Erfahrbarkeit einerseits und eine durch Sprache

7 Die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung im deutschsprachigen Raum fand 1982 in Marburg statt, es folgten Zürich 1984, Wien 1986, Berlin 1988 und weitere in Hamburg, Tübingen, Trier. Auffällig viele der ehemaligen Doktorandinnen von Konrad Hoffmann haben sich im Feld der feministischen Kunstgeschichtsschreibung bewegt und im Zusammenhang mit Publikationen, Symposien und Zeitschriften kooperiert. Eine wichtige Diskussionspartnerin in diesem Zusammenhang war ihm und den Doktorandinnen auch Dr. Kathrin Hoffmann-Curtius.

8 Wie Anm. 1, S. 77, (online-edition 2019, S. 16).

9 Konrad Hoffmann, „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich.“ Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehner-Rodiek (Hg.), Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte, Rheinbach-Merzbach, 1986, S. 179-188, hier S. 180, (online-edition 2019, S. 21).

10 Ebd. S. 181, (online-edition 2019, S. 22).

11 Wie Anm. 9,. S. 180, (online-edition 2019, S. 21).

12 Herbert Marcuse, Zur Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München 1977 (2. Auflage).

13 Wie Anm. 9, S. 185, (online-edition 2019, S. 26).

nicht einholbare Fremdheit entgegensetzt (in sich schon widersprüchlich) wird von Hoffmann in Anlehnung an Kants „interesseloses Wohlgefallen“ als Versuch gewertet, Kunstwerke aus der Zeit zu lösen, während Bätschmann versucht, diese aus der Geschichte zu befreien. Beide Autoren berufen sich einerseits auf Erfahrungen mit moderner Kunst, die alle „sprachlichen Brücken zur Welt abgeschlagen hätte“ (Boehm), zugleich wird die Ikonologie als Fortsetzung der neoplatonischen Herabsetzung des Bildes als Schein betrachtet, eine Tradition, die zugleich eine der wichtigen Quellen der Analyse und Deutung frühneuzeitlicher künstlerischer Werke ist und von daher häufig mit der Methode (vor allem Panofskys) verwechselt wird. Mit Bezug auf Christoph Wulf, Gert Mattenklott und Jürgen Mantheys neuere Untersuchungen zu einer Geschichte des Sehens, zeigt Hoffmann auf, in welcher Weise sich die Hermeneutik – die ja zugleich auch Sprache ist – selbst in einer Tradition der Dominanz des Sehens situieren lässt, wie sie sich seit dem Späten Mittelalter (Huizinga) und der frühen Neuzeit als zwei Seiten einer Medaille etabliert hat, in der Bilder als „Vehikel der inneren Versöhnung, Befriedung und Entspannung“ einerseits und „als konkret einsetzbares Kontroll- und Disziplinierungsinstrument und Muster“[16] wirken (sollen). So wird deutlich, dass die Rede-Figur der sogenannten „Autonomie“ der Kunst eine Machtfigur ist, in einer „Spannung zwischen Bildhunger und kontrollierendem Blick“.[17]

In diesen wie in anderen Aufsätzen verweist Hoffmann immer wieder auch auf Erwin Panofskys „Die Zentralperspektive als symbolische Form“[18], ein Forschungsansatz, auf den sich so gut wie alle Autoren beziehen, die der Geschichte des Blicks oder des Sehens nachgegangen sind. In diesem Aufsatz geht es gerade darum, dass das Wie der Darstellung entscheidend zu dem beiträgt, Was sie auslöst, u. a. die Situierung und Adressierung des Betrachters vor dem Bild, die Effekte des damit einhergehenden Illusionismus, die sich zwischen Anziehung und Distanzierung bewegen, die Modellierung der Affekte etc.

Die aus der Tradition der Hermeneutik zum Teil von den gleichen Protagonisten abgeleiteten sogenannten „Bildwissenschaften“ (oder auch der Iconic oder Pictorial Turn), die weiterhin auf einer essentiellen Autonomie des Kunstwerks oder des Bildes bestanden und bestehen und damit auf einer spezifischen Autonomie der Disziplin, setzten und setzen die Polarisierung in den 1990er Jahren bis heute fort, an deren Überwindung Hoffmann gearbeitet hatte. Dass diese Protagonisten zugleich einen Führungsanspruch der Kunstgeschichte im Feld der Geisteswissenschaften beanspruchten, macht umso deutlicher, dass es ihnen auf die Anschlussfähigkeit und auf Fragestellungen, die nur auf dem „gemeinsame(n) Boden aller historischen Forschung“ gedeihen können, nicht ankommt, und dass transdisziplinäre Forschung, wie sie in der kritischen Kunstgeschichte verfolgt wurde, nicht ihr Ziel war. Aus der feministischen Kunstgeschichte heraus wurde ab den 2000er Jahren eine Kritik an den Konzepten der Bildwissenschaften formuliert, die gewissermaßen nahtlos an Konrad Hoffmanns Kritik an den Konzepten der Hermeneutik anschliessen konnte.[19]

---

14 Dies sind gerade die Themen, mit denen sich die feministische Kunstgeschichte im Folgenden intensiv auseinandergesetzt hat, vgl. dazu u. a. Griselda Pollock, Roszika Parker, Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London 1981; Ines Lindner u. a. (Hg.), Blick-Wechsel-Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989; Sigrid Schade, Silke, Wenk, Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart 2005, S. 144-185, (überarbeitete und erweiterte Ausgabe von Bussmann; Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407) und im Überblick Anja Zimmermann (Hg.): Kunstgeschichte und Gender, Berlin 2006.

15 Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische berichte, Bd. 4, 1986, S. 34-38, (online-edition 2019, S. 30-34).

16 Ebd. S. 36, (online-edition 2019, S. 32).

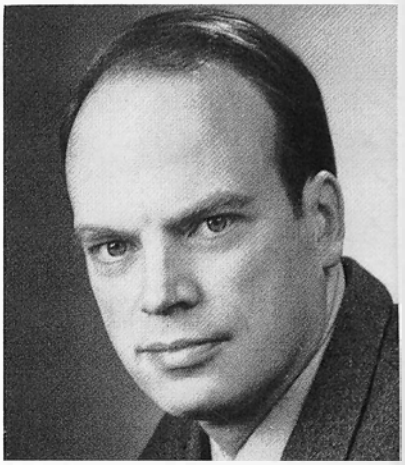
17 Ebd. S. 37, (online-edition 2019, S. 33)

18 Erwin Panofsky, Die Perspektive als ‚symbolische Form‘ (1927), in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstgeschichte, Berlin 1985, S. 99-167.

19 U. a. Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft, Ostfildern Ruit 2001; dies., What do Bildwissenschaften Want? In the Vicious Circles of Pictorial and Iconic Turns, in: Kornelia Imesch u. a. (Hg.), Inscriptions-Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern 2008, S. 31-52.

Konrad Hoffmann

»Geschichte des Sehens« heute



Außerplanmäßiger Professor Dr. phil. Konrad Hoffmann, Universitätsdozent am Kunsthistorischen Institut

Zu Beginn unseres Jahrhunderts haben Alois Riegl und Heinrich Wölfflin der Universitätsdisziplin Kunstgeschichte die »Geschichte des Sehens« als ihren spezifischen Gegenstand zugewiesen. Dabei ging es ihnen um die Abgrenzung des Fachs sowohl gegenüber einer antiquarisch-anekdotischen Kulturgeschichte, die Kunstwerke als Spur und Zeugnis eines Anderen subsumierte, als auch gegenüber einer Ikonographie, die sich auf den Nachweis literarischer Quellen beschränkte. Heinrich Wölfflin formulierte: »Jeder Künstler findet bestimmte ›optische‹ Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ›optischen Schichten‹ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.« [1] Alois Riegl forderte eine Konzentration auf die geschichtliche Analyse von Form und Stil und verstand dies als notwendigen Schritt, um das Unterscheidende des Kunstwerks, seinen Charakter als zeichenhaft geformte Aufnahme der gegebenen Welt, scharf zu erfassen. Als Ziel schwebte ihm eine integrale Verbindung der »Geschichte des Sehens« mit einer vergleichenden Kulturgeschichte vor; die daraus resultierende universalgeschichtliche Betrachtungsweise sollte das Kunstwerk als ästhetisch transformierte Wirklichkeitserfahrung in der Wechselbeziehung von Form und Inhalt historisch analysieren: »Es ist aber klar, daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunstwerk wird richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht gewonnen hat, in welcher Weise das Wollen, das zu jenem Motiv den Anstoß gegeben hat, mit dem Wollen, das die betreffende Figur nach Umriß und Farbe so und nicht anders gestaltet hat, identisch ist. Mit anderen Worten: die jetzt in der Kunstgeschichtsforschung neben der Orts- und Zeitbestimmung so einseitig und um ihrer selbst willen gepflegte Ikonographie wird erst dann ihren wahren Wert für die Kunstgeschichte gewinnen, wenn man sie in innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerks als Form und Farbe in Ebene oder Raum setzt.« [2]

Für seine eigene Situation erkannte Riegl aber zunächst die methodische Abgrenzung als dringlich: »Um aber diese Verbindung mit Nutzen herzustellen, ist es vor allem nötig, vorerst einmal scharf zu trennen. In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschritts der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft.« [3]

Nach Riegls Worten von 1900 befinden wir uns auch heute noch in der »nächsten Zukunft«; denn die »klare Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte« kennzeichnet die heutige Polarisierung zwischen einer »formalen« und einer »ikonographischen« Betrachtungsweise. Ikonographie, heute unter erweitertem historischem Ansatz als »Ikonologie« etabliert, polemisiert dabei gegen die ästhetische Isolierung und den impliziten Existentialismus der formgeschichtlichen Position; diese umgekehrt brandmarkt Ikonologie als antiquarisches Interesse, das den »eigentlich« künstlerischen Gehalt eines Werks verfehle [4]. Was Alois Riegl als heuristischer Schritt erschien, die Trennung von »Ikonographie« und »Kunstgeschichte«, scheint gegenwärtig in der Aufspaltung von »Form« und »Geschichte« festgefahren.

In dieser Situation fällt auf, daß beide Seiten mit einem abstrakten, das heißt: immanenten Begriff von Wahrnehmung beziehungsweise Sehen arbeiten und damit die gesamthistorische Variabilität menschlichen Sehens, die Geschichtlichkeit des scheinbar Ungeschichtlichen, verkennen. Dies ist um so auffälliger, als das grundsätzliche Problem des historisch bedingten Sehens theoretisch seit langem klar erkannt worden war. Erwin Panofsky, der weithin maßgeblich gewordene Vertreter der modernen Ikonologie, hat 1915 Heinrich Wölfflins Konzeption der »Geschichte des ›Sehens an sich‹«, die Unterscheidung zwischen ausdrucksleeren und ausdrucksbedeutsamen Stilmomenten, als ein »unbewußtes Spiel mit zwei verschiedenen Bedeutungen des Begriffes ›Sehen‹« kritisiert [5]. Wölfflins sprachlich prägnante Antithese »hie Gesinnung, dort Optik, hie Gefühl, dort Auge« [6] hat für Panofsky aufgehört, eine Antithese zu sein. Denn »so gewiß die Wahrnehmung des Gesichts nur durch ein tätiges Eingreifen des Geistes ihre lineare oder malerische Form gewinnen können, so gewiß ist die ›optische Einstellung‹ streng genommen eine geistige Einstellung zum Optischen, so gewiß ist das ›Verhältnis des Auges zur Welt‹ in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges« [7]. Später hat Hans Sedlmayr Riegls Ausgangspunkt herausgestellt als Überwindung der »Ansicht von der Einheit und Unveränderlichkeit der Menschennatur und der menschlichen Vernunft« und betont: »Nach Riegl ist in den Wandlungen der Geist einer wirklichen Veränderung unterworfen, einer Veränderung seiner Konstitution selbst . . . So gibt es auch in der Wahrneh-

mung der Außenwelt (und ebenso der Innenwelt) Spielraum für historisch wandelbare ›Ideale‹, ›Interessen‹, ›Vorlieben‹ oder ›Neigungen‹.« [8]

In ihrer eigenen Arbeitspraxis kunstgeschichtlicher Forschung haben weder Panofsky noch Sedlmayr Folgerungen aus der Einsicht in die gesamtgeschichtliche Bedingtheit menschlichen Sehens gezogen: Sedlmayr orientierte sich an der unhistorischen Gestaltpsychologie [9], und Panofsky versteht Wahrnehmung bloß als ein vor-ikonographisches Korrektiv der Motivdeutung [10].

Ja, Riegls Ansatz [11] wird in Ernst Gombrichs bekannter Untersuchung zur Psychologie der bildnerischen Darstellung höhnisch zurückgewiesen. Gombrich profiliert sich gegen die Forderung »to reject the belief in the unity and immutability of human nature and human reason« mit dem emphatischen Bekenntnis: »I happen to be a passionate believer in all those outmoded ideas which Sedlmayr in 1927 asked a gullible public to discard in favor of a Spenglerian historicism« [12] und verlagert das Problem der Geschichtlichkeit menschlicher Wahrnehmung fälschlich in die Biologie: »There are few historians today, and even fewer anthropologists, who believe that mankind has undergone any marked biological change within historical periods. But even those who might admit the possibility of some slight oscillation in the genetic make-up of mankind would never accept the idea that man has changed as much within the last threethousand years, a mere hundred generations, as have his art and his style.« [13]

In seinem Buch »Art and Illusion« demonstriert Gombrich sehr differenziert die Rolle des subjektiven Faktors in der Selektion und Organisation der Wahrnehmung [14]. Er konzediert zwar auch an einer Stelle, daß eine künstlerische Darstellungsform »cannot be divorced from its purpose and the requirements of the society in which the given visual language gains currency« [15]. Dennoch sieht er den subjektiven Faktor der künstlerischen Wirklichkeitserfassung statisch und lehnt sich an das Begriffssystem einer auf zeitlos gültige Erkenntnisse ausgerichteten Wahrnehmungspsychologie. Bei Gombrich, dem langjährigen Leiter des Warburg Institute, fällt dies um so stärker auf, als Aby Warburg selber bereits eine Generation zuvor sich um eine Erklärung von Formwandel mit Hilfe einer historischen Sozialpsychologie bemüht hatte [16].

Vor allem aber erweist sich Gombrichs Versuch, die Annahme geschichtlicher Wandelbarkeit der menschlichen Wahrnehmung zum Irrationalismus zu stempeln und mit Sedlmayrs »totalitärer« Denkweise politisch zu diskreditieren, als kurzsichtige Polemik. Denn fast gleichzeitig hatten politische Antipoden Sedlmayrs, marxistisch orientierte Autoren, eben dieses Problem klar formuliert. So schrieb Walter Benjamin 1936 in seinem berühmt gewordenen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert — das Medium, in dem sie erfolgt — ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht — und konnten vielleicht auch nicht hoffen —, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden.« [17]

Ein 1938 geschriebener Satz Benjamins kennzeichnet noch die gegenwärtige Lage [18]: »Ob die Gesichtseindrücke des Menschen nicht nur von natürlichen Konstanten, sondern auch von historischen Variablen bestimmt werden — das stellt eine der vorgeschobensten Fragen der Forschung dar, von der aus jeder Zollbreit Antwort hart zu erkämpfen ist.« [19] Für die heutige Kunstwissenschaft stellt sich somit die Aufgabe, die Möglichkeiten einer historischen Sozialpsychologie der Wahrnehmung zu berücksichtigen. Dadurch kann sie dem Widerspruch entgehen, der in Gombrichs Übertragung einer mit naturwissenschaftlich ermittelten Konstanten arbeitenden Wahrnehmungspsychologie auf historische Kunstwerke liegt [20].

In der Psychologie ist eine solche »realistische Wendung« [21] in Arbeiten greifbar, die die geschichtliche Modellierung scheinbar natürlicher Verhaltensformen aus der Interaktion individueller und kollektiver, psychischer und sozialer Faktoren herleiten [22]. Exemplarisch vertreten diesen Forschungsansatz Untersuchungen wie Norbert Elias' »Prozeß der Zivilisation« [23] und Jan Hendrik van den Bergs »Metabletica. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie«. Diese Arbeiten legen klar, daß Wahrnehmung ein historisches Phänomen ist, weil sie von Emotionen, Interessen, unbewußten Überzeugungen und bewußten Wertorientierungen, von Stabilität und Instabilität der Person historisch bedingt sein kann [24]. Künstlerische Wahrnehmung und Gestaltung von Wirklichkeit stehen daher nicht, wie es angesichts der gegenwärtigen Polarisierung von »Form« und »Geschichte« scheinen könnte, in einem Gegensatz zu historischer Erklärung, sondern bilden gerade als Form deren zentrale Aufgabe.

Das »Recht zur Geschichtserkenntnis vom eigenen Boden« [25] ergibt sich für die Kunstgeschichte aus einer »Ikonologie des Sehens«, um die beiden in der gegenwärtigen Forschungslage dissoziierten Pole paradox zu koppeln, mit anderen Worten: aus der Einsicht, daß der »eigene Boden« der Kunstwissenschaft nur der eine gemeinsame Boden aller historischen Forschung sein kann. Die Grundüberzeugung schon der Hermeneutik, die Wilhelm Dilthey in dem Satz ausdrückte: »Der Mensch erkennt sich nur in der Geschichte, nie durch Introspektion« [26], wird von der historischen Psychologie oder »Psychohistorie« her konkret für die kunstgeschichtliche Ausgangsfrage (Riegl, Wölfflin) fruchtbar [27], für die Frage nach der »Geschichte des Sehens« als historisch wechselndem Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und künstlerischer Darstellung.

Wenn zum Beispiel, wie Gombrich in »Art and Illusion« ausführt, die Kunst der Renaissance auf die zunehmend verbesserte Darstellung des räumlichen Erscheinungsbilds in einer zweidimensionalen Illusion abzielt, so wird die gesteigerte Suggestionskraft des gemalten menschlichen Körpers konkret in seinen Wirkungsbedingungen nur verständlich, wenn man das Bild auf das gesamte real- und damit auch psychohistorische Problem der gleichzeitigen Einstellung zum Körper bezieht. Nur dann läßt sich etwa erkennen, daß der angestrebte Illusionismus der Körperbehandlung in der Malerei in einem Wechselverhältnis zur verschärften Nötigung des Einzelnen steht, seine Affekte in einer gegenüber der mittelalterlichen Situation eingreifend veränderten Weise zu disziplinieren [28]. So wird in dieser Periode etwa die Darstellung des Frauenaktes möglich, weil der Betrachter sich der ästhetischen Distanz des gemalten Bildes bewußt ist; die neue Bildgattung des Aktes wird, in der Phase verstärkter affektiver Selbstkontrolle und Individualisierung, zugleich aber auch nötig, als gegenbildliche Ergänzung der Wirklichkeit [29]. Ein Beispiel kann den Zusammenhang verdeutlichen. Ein Prototyp des illusionistischen Aktbildes ist Lucas Cranachs plastisch suggestive »Venus« von 1509 (heute in Leningrad) [30]. Neben dem mythologischen Urbild weiblicher Schönheit ermahnt eine Beischrift den Betrachter: »Pelle cupidineos toto conamine luxus Ne tua possideat pectora caeca Venus« (»Vertreibe mit aller Kraft die wollüstigen Begierden, damit nicht die blinde Venus Dein Herz beherrsche«). Unvermittelt müßte ein heutiger Beschauer eine solche moralische Warnung neben einem *pin-up*-Akt als Hohn mißverstehen. Die Beischrift läßt sich auch nicht als konventionelle Floskel neutralisieren; denn Cranachs Gemälde ist eine Inkunabel der Bildgattung. Aber selbst das Mißverständnis der Beischrift als »durchsichtiges« Alibi würde auf die Frage führen, warum denn die Darstellung einer nackten Frau eine moralische Rechtfertigung überhaupt nötig habe. Cranachs Bild mit der Beischrift verweist darauf, daß der neue Spielraum für die Darstellung des in der Realität zunehmend tabuisierten Nackten zusammenhängt mit der Individualisierung des Betrachters und daß ein solches Gemälde der ästhetisch vermittelten Affektmodellierung und Selbstkontrolle dient. Eine genauere Analyse dieses hier nur zitierten Beispiels hätte dabei nach dem konkreten Auftraggeber wie auch nach der Rolle der Verfremdung des Frauenaktes als antike Venus zu fragen.

In unserem Zusammenhang verdeutlicht diese Bildbetrachtung die Einsicht, daß die Wahrnehmung und Darstellung des scheinbar direkt und unwandelbar Gegebenen, des menschlichen Körpers, in den visuellen Akzentuierungen, also in dem spezifisch künstlerischen Aspekt, nicht mit einer Psychologie der Konstanten erfaßt werden können.

Die Psychohistorie oder historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung ist nicht eine weitere Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte zur Dokumentation eines »außerkünstlerischen«, »konditionierenden« Faktors, sondern die Erkenntnis der Wandelbarkeit der aller künstlerischen Arbeit zugrunde liegenden Prozesse des Sehens und Darstellens selber. Sowohl die »formale« als auch die ikonologische Betrachtungsweise geht praktisch von einem statischen Begriff der Wahrnehmung aus. Daher verfehlen beide Methoden ihre selbstgesteckten Ziele: eine Formanalyse, die von der geschichtlichen Verflochtenheit des künstlerischen Sehens mit seinem jeweiligen Gegenstand absieht, verfehlt das Konkrete, und eine Ikonologie auf dieser Grundlage bleibt hinter ihrem eigenen Anspruch, der historischen Interpretation, zurück. Gegenüber der Situation, in der Riegl die kategorische Trennung von »Kunstgeschichte« und »Ikonographie« forderte, hat sich das Problem heute verändert. Die Trennung beider Arbeitsweisen ist erreicht, und die Versuche ihrer Integration haben bisher nicht zu der von Riegl avisierten Universalgeschichte geführt. Riegls Forderung, alle Kräfte auf die Formanalyse zu konzentrieren, ist seither gründlich erfüllt worden. Andererseits hat die Ikonologie einen Stand erreicht, der nicht mit der deskriptiven Ikonographie, die Riegl vorfand, zu vergleichen ist. Die überwiegend praktizierte Form kunstwissenschaftlichen Arbeitens hat sich jedoch nicht der von Riegl gesehenen Aufgabe gestellt, formale und inhaltliche Analyse eines Kunstwerks zu integrieren.

Aby Warburg kennzeichnete 1929 die Aufgabe sarkastisch: »Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.« [31] Entkleidet man Warburgs Gedanken der vitalistischen Metaphorik, so kann man sagen, daß Sehen immer auf einen Inhalt gerichtet ist und daher in einer Wechselbeziehung zur gesamtgeschichtlich bedingten Lebenswirklichkeit des jeweiligen Menschen steht [32]. Was Warburg »das Leben im unterirdischen Wurzelwerk« nennt, meint die Bindung jeden künstlerischen Sehens an einen Anschauungsinhalt und an dessen unanschaulichen gesellschaftlich-historischen Kontext. Wölfflin strebte mit der Isolierung des »Sehens an sich« die Erfassung des spezifisch Künstlerischen an, verfehlte aber mit der Ausklammerung des Gegenstandsbezugs den komplexen Arbeitsprozeß visueller Wirklichkeitserfahrung und machte so aus einem Sinn eine Form [33] — also gerade das, was man als das Eigentümliche des Mythos bezeichnet hat [34].

In »Einer Revision von 1933 als Nachwort« zu seinem Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« schrieb Wölfflin später: »Jede Anschauungsform hat aber schon ein Angeschautes zur Voraussetzung, und es fragt sich, wie weit eines das andere bedingt.« [35].

Eine Kunstwissenschaft, die von dieser Erkenntnis ausgeht und ihrer Arbeit eine historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung zugrunde legt, kann aus der Form, das heißt aus den visuellen Spuren vergangenen Lebens, den Sinn, das heißt den geschichtlichen Prozeß und in ihm sich selbst begreifen [36].

---

[1] Heinrich Wölfflin, »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« (1915), Darmstadt [11]1957, S. 22.

[2] Alois Riegl, »Naturwerk und Kunstwerk«, in: »Gesammelte Aufsätze«, Augsburg-Wien 1929, S. 64; vgl. auch Riegl, »Spätrömische Kunstindustrie«, Darmstadt [3]1964, S. 229. Das Riegl vorschwebende Fernziel, die Integration von »Kunstgeschichte« und

»Ikonographie« als Synthese diskursiver Einzelarbeit, nimmt Martin Gosebruch (»Methodik der Kunstwissenschaft«, in: »Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden«, 6. Lieferung: »Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft«, München 1970, S. 3–68, vgl. S. 63) als gegeben an mit dem das Problem überspielenden Postulat: »Aber Erfindung dieses Gegenständlichen und dessen Darstellung in der Form müssen als unteilbare Einheit aus dem Geiste des Hervorbringenden angesehen werden.«

[3] Riegl, »Spätrömische Kunstindustrie«, S. 395.

[4] Vgl. die Darlegungen beider Positionen in den Referaten Kurt Bauchs (»Kunst als Form«) und Günter Bandmanns (»Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte«) auf dem Regensburger Kunsthistorikertag 1962 (abgedruckt in: »Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 7, 1962, S. 146–188).

[5] Erwin Panofsky, »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 10, 1915; wiederabgedruckt in: E. Panofsky, »Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft«, hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin 1964, S. 23–31, besonders S. 24 ff. »›Auge‹ und Gesinnung«.

[6] Zu dem Problemzusammenhang auch Ernst Cassirer,« Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien« (1942), Darmstadt 1961, S. 34–55: »Dingwahrnehmung und Ausdruckswahrnehmung«, besonders S. 39 und 45 f.

[7] Panofsky, a.a.O. (siehe Anm. 5), S. 26.

[8] Hans Sedlmayr, »Zur Quintessenz der Lehren Riegls«, Einleitung zur Ausgabe von: Riegl, »Gesammelte Aufsätze«, Augsburg-Wien 1929, S. XXII und S. XXXI; wiederabgedruckt in H. Sedlmayr, »Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte«, Hamburg 1958, S. 27.

[9] Vgl. die Kritik Meyer Schapiros an Sedlmayrs Ansatz, in: »The Art Bulletin« 18, 1936, S. 258–266, vgl. S. 259.

[10] Vgl. P. Francastel, »Etudes de sociologie de l'art«, Paris 1970, S. 7–41, besonders S. 22; Hermann Bauer, »Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte«, München 1976, S. 95: »Auffallend ist, daß Panofsky eine Schicht ›vitaler Daseinserfahrung‹ von einer Sphäre, die durch Kulturüberlieferung geformt ist, abtrennt. Panofsky kennt die Problematik und dennoch berücksichtigt er zunächst nicht, daß menschliche Bewegung, Wahrnehmung durch Kulturüberlieferung bereits geprägt ist.«

[11] Zu Riegls Wahrnehmungspsychologie auch Lorenz Dittmann, »Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte«, München 1967, S. 35 ff.

[12] Ernst H. Gombrich, »Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation«, New York-London ²1961, S. 20. – (»das Vertrauen in die Einheit und Unveränderlichkeit der menschlichen Natur und des menschlichen Geistes aufzugeben«. –) – (»Ich bin nun einmal ein leidenschaftlicher Anhänger der Auffassungen, die Sedlmayr 1927 einem leichtgläubigen Publikum zugunsten eines Spenglerschen Historismus ausreden wollte.«)

[13] Gombrich, a.a.O., S. 22. – (»Es gibt gegenwärtig wenige Historiker und noch weniger Anthropologen, die mit einem tiefgreifenden biologischen Wandlungsprozeß der Menschheit innerhalb geschichtlicher Zeiträume rechnen. Und selbst diejenigen Forscher, die die Möglichkeit gewisser genetischer Veränderungen zugeben, würden nicht der Meinung zustimmen, daß der Mensch sich im Laufe der letzten dreitausend Jahre, bloßen einhundert Generationen, biologisch so stark gewandelt habe wie seine künstlerischen Ausdrucksformen.«)

[14] Vgl. Rudolf Arnheims Besprechung in: »The Art Bulletin« 44, 1962, S. 75–79.

[15] Gombrich, a.a.O., S. 90. – (»nicht von ihrer Aufgabe und von den Anforderungen der Gesellschaft, in der die betreffende Formensprache verbreitet ist, abgetrennt werden kann«).

[16] Aby Warburg, »Gesammelte Schriften: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance«, Leipzig-Berlin 1932, Bd. 2, S. 478 zum Beispiel: »historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks«. Vgl. auch Wolfgang Kemp, »Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft«, Teil 2: »Walter Benjamin und Aby Warburg«, in: »Kritische Berichte. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft« 3, 1975, S. 5–25.

[17] Walter Benjamin, »Gesammelte Schriften«, Bd. 1/2, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1974, S. 435 bis 469, vgl. S. 439 f. Vgl. Wolfgang Kemp, »Walter Benjamin und die Kunstgeschichte«, Teil 1: »Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule«, in: »Kritische Berichte« 1, 1973, S. 30–50, vgl. S. 39: »Benjamin und Riegl hatten ein großes Thema gemeinsam: die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung.« Mit dem Blick auf die gegenwärtige Forschungslage bemerkt Kemp, S. 48: »Die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung ist nicht geschrieben worden.«

[18] W. Benjamin, »Gesammelte Schriften«, Bd. 3: »Kritiken und Rezensionen«, Frankfurt 1972: Besprechung von Dolf Sternberger, »Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert«: S. 572 bis 579, S. 573.

[19] Vgl. dagegen Kurt Badt, »Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik«, Köln 1963, S. 165 f., Anm. 5: »Es ist ein ungeheurer Irrtum, das Darstellen in der Kunst von dem Sehen abhängig zu machen. Die schöpferische Leistung ist keine Dependenz der Wahrnehmung. Vielmehr richtet sich die Wahrnehmung des Künstlers nach den Intentionen seiner Darstellung.« Zu diesem häufig vorgebrachten Argument bemerkt Gombrich: »All art needs an awareness of form. It is the discovery of this need which has increasingly been used by aestheticians and philosophers to decry those processes of everyday perceptions which bypass our conscious awareness« (»Kunst verlangt vom Betrachter immer ein besonderes Verständnis für Form. Diese Einsicht hat Ästhetiker und Philosophen immer mehr dazu gebracht, das Kunstverständnis abzuheben von den unbewußten Vorgängen bei unserer alltäglichen Wahrnehmung«). (E. H. Gombrich, »The Evidence of Images«, in: C. S. Singleton [Hrsg.], »Interpretation. Theory and Practice«, Baltimore 1969, S. 35–104, vgl. S. 67.) Zur Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Darstellung auch Dagobert Frey, »Kunstwissenschaftliche Grundfragen«, Wien 1946, S. 32 f.

[20] Vgl. auch Herbert Schober und Ingo Rentschler, »Das Bild als Schein der Wirklichkeit. Optische Täuschungen in Wissenschaft und Kunst«, München 1972. Zuletzt: Abraham Moles, »Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung«, Köln 1971, mit der Zugrundelegung der mathematisierten Kommunikationstheorie.

[21] Dazu Hartmut von Hentigs Vorwort zur deutschen Ausgabe von Philippe Ariés, »Geschichte der Kindheit«, München 1975, S. 7–44; ferner auch Erich Rothacker, »Die Schichten der Persönlichkeit«, Bonn ⁵1952, S. 128 f.: »Denn ›historisch geworden‹ ist in gleicher Weise das ganze konkrete Seelenleben der geschichtlichen Menschheit. Und noch nie ist uns ein Mensch begegnet, der nicht dieser geschichtlichen Menschheit angehörte.«

[22] Thomas Nipperdey, Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft«, in: Gerhard Schulz (Hrsg.), »Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme«, Göttingen 1973, S. 225–255, besonders 247 mit Anm. 14.

[23] Norbert Elias, »Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen«, Bd. 1: »Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes«; Bd. 2: »Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation«, Bern-München ²1969.

[24] Vgl. Nipperdey (siehe Anm. 22).

[25] Gosebruch, a.a.O. (siehe Anm. 2), S. 63. Das Autonomiebestreben (»eigener Boden«) führt zu dualistischer Analogisierung zwischen einer fiktiven »Welt der Kunst« und der realen Geschichte: »Rein durch Ausgleich der Interessen im Indifferenzpunkt verhar-

rende Gesellschaften könnte der Soziologe ästhetischen ›Kompositionen‹ vergleichen, deren bloß einander zugepaßte Elemente nicht durch gemeinsame Grundthematik belebt wären, stark durch überirdische Ziele gebundene Gesellschaften dagegen mit jenen ottonischen Miniaturbildern, deren Figuren, ob herrschend, ob unterworfen, in gemeinsamer Ergriffenheit innig vereint sind.« Vgl. damit August Nitschke, »Kunst und Verhalten. Analoge Konfigurationen«, in: »Problemata« 40, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.

[26] Diltheys Wort (»Gesammelte Schriften«, Bd. 7, S. 279) ist in dem im Text zitierten Buch van den Bergs, »Metabletica«, als Motto vorangestellt.

[27] Nur unter der Prämisse, daß psychologische und historische Kategorien generell gegeneinander abgeschirmt sind, kann der Eindruck aufkommen: »Nirgendwo in der neueren Kunstgeschichtsschreibung sind deshalb größere Verwirrungen zu beobachten als da, wo psychologische und historische Kategorien sich durchdringen, wie etwa bei Wölfflin« (H. Bauer, a.a.O. [siehe Anm. 10], S. 102). Gerade umgekehrt wäre zu sagen, daß diese beiden Kategorien sich in Wölfflins Ansatz nicht folgerichtig genug durchdrangen.

[28] Elias, a.a.O. (siehe Anm. 23).

[29] John Berger u. a., »Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt«, Hamburg, 1974, besonders S. 43 ff.; Konrad Hoffmann, »Antike, Erotik und neuere Kunst« (innerhalb der noch unveröffentlichten Ringvorlesung zur Erotik in der Antike, Tübingen, Sommersemester 1975).

[30] M. J. Friedländer und J. Rosenberg, »Die Gemälde von Lucas Cranach«, Berlin 1932, Nr. 21.

[31] Zitiert bei E. H. Gombrich, »Aby Warburg. An Intellectual Biography«, London 1970, S. 245.

[32] Die Auseinandersetzung der Kunstwissenschaft mit der »kritischen Psychologie« hat dabei zu Panofskys Kritik an Wölfflins irriger Antithese von physiologischem und kulturell-historischem Sehen zurückzugehen; vgl. daher mit Anm. 5–7 oben Helmut Hartwig, »Zur Ideologiekritik von Sehen – Lernen«, in: H. K. Ehmer (Hrsg.), »Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie«, Köln [4]1973, S. 340–362, vgl. S. 344: »... gibt es die allgemeine Fähigkeit zu Sehen allein im physiologischen Sinne als gattungsspezifische Anlage, während aktuell nur bestimmte soziokulturell determinierte Weisen des Sehens gegeben sind und es damit Sehen nur im konkreten Gesamtzusammenhang der gesellschaftlichen Produktion des Lebens gibt«. Die theoretischen Voraussetzungen dieses Ansatzes entwickelt Klaus Holzkamp, »Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung«, Frankfurt 1975 (Fischer Athenäum Taschenbuch).

[33] Bauch, a.a.O. (siehe Anm. 4), S. 188, nennt Form »nicht gemacht, sondern erschaut« und »das Unerklärbare«.

[34] Roland Barthes, »Mythen des Alltags«, Frankfurt 1964, S. 115: »Worin besteht das Eigentümliche des Mythos? Es besteht in Umwandlung eines Sinnes in Form.«

[35] Wölfflin, a.a.O. (siehe Anm. 1), S. 276. Vgl. Riegl, »Spätrömische Kunstindustrie« (siehe Anm. 2), S. 229: »Denn es kann keinen Zweifel leiden, daß zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Art und Weise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren usw.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert.«

[36] Die Zeitgebundenheit menschlichen Sehens wird in der kunsthistorischen Forschung eher negativ eingeschätzt und als Fehlerquelle bei der Rezeption extrapoliert, insofern sie anachronistisch Gewohnheiten des modernen Betrachters dem Kunstwerk einer Vergangenheit unterstellt (so besonders Bandmann, a.a.O. [siehe Anm. 4], S. 152). Zur Kritik am hierbei implizierten »Mythos vom reinen, unbebrillten Auge« auch Peter von Moos, »Mittelalterforschung und Ideologiekritik. Der Gelehrtenstreit um Héloise«, (»Kritische Information« 15), München 1974, S. 25.

Konrad Hoffmann

"Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich." Zur kunstgeschichtlichen Methode

"Verlust der Erinnerung als transzendentale Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen." So schließt der Kommentar, den Horkheimer und Adorno an die Warnungen des französischen Physiologen Pierre Flourens vor dem Einsatz von Chloroform knüpfen. Der Patient täusche sich über die Risiken, von dauernden seelischen Schäden bis zu einem unbeschreiblich qualvollen Tod, weil er sich nach der Operation nicht an die Vorgänge zu erinnern vermöge - und die Medizin könne diese garantierte Gedächtnislücke zu immer komplizierteren und schwereren chirurgischen Eingriffen ausnützen, im Vertrauen darauf, all dies bleibe den Betroffenen, ihren Angehörigen und der Welt insgesamt auf ewig verborgen.

Auf die folgende Briefstelle bei Pierre Flourens geht die kritische Glosse in der "Dialektik der Aufklärung" ein: "Anstatt im Dienste der Forschung solche Experimente an Tieren auszuführen, werden dann unsere Patienten die ahnungslosen Versuchspersonen sein." Dazu führen Horkheimer und Adorno aus:

> Hätte Flourens in diesem Briefe recht, so wären die dunklen Wege des göttlichen Weltregimes wenigstens einmal gerechtfertigt. Das Tier wäre durch die Leiden seiner Henker gerächt: jede Operation eine Vivisektion. Es entstünde der Verdacht, daß wir uns zu den Menschen, ja zur Kreatur überhaupt, nicht anders verhielten als zu uns selbst nach überstandener Operation, blind gegen die Qual. Der Raum, der uns von anderen trennt, bedeutete für die Er-

> kenntnis dasselbe wie die Zeit zwischen uns und dem Leiden unserer eigenen Vergangenheit; die unüberwindbare Schranke. Die perennierende Herrschaft über die Natur aber, die medizinische und außermedizinische Technik schöpft ihre Kraft aus solcher Verblendung, sie wäre durch Vergessen erst möglich gemacht. Verlust der Erinnerung als transzendentale Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen."[1]

Die Überlegungen, die in dem berühmten Diktum "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen" münden, können die Basis kunstgeschichtlicher Arbeit bezeichnen. Denn auch das zeitenthobene, in seiner optischen Gegebenheit isolierte und verabsolutierte Bild wird als räumliches Gegenüber verdinglicht, von der wesentlich zeitgebundenen Realität des fremden Subjekts dahinter ebenso wie von der des Betrachters abgeschnürt und als Traumbild dem Wirklichkeitsrahmen der beteiligten menschlichen Erfahrung entzogen: Zum universell verfügbaren ästhetischen Objekt und Stimulus einer diffusen Einfühlung kann das Bild nur werden im Vergessen des in seine Erscheinung mitprägend eingegangenen unsichtbaren Ausgangspunktes.

> Alle Problematik der kunstgeschichtlichen Methode erwächst aus der Aufgabe, den als Material gegebenen Kunstwerken den Entstehungsgrund zuzuordnen, soweit dieser spezifisch geschichtliche Funktion hat. Das Kunstwerk, rein als solches genommen, ist nur ein "totes" Produkt, abgesetzt aus einem schöpferischen Geistesprozeß. Es ist nur der eine Pol einer ursprünglichen Erlebniseinheit, deren anderer Pol nicht mitgegeben ist. Gerade auf den anderen Pol aber käme es an; denn er ist der Ursprung des Kunstwerks, und die Kunstgeschichte müßte, soll sie Wissenschaft sein, die Erscheinung der Kunstwerke aus ihrem Ursprung konstruieren oder begründen.[2]

Der heutige Umgang mit historischer Kunst jedoch versteht sich weithin als deren Vergegenwärtigung, ihre Befreiung aus einer Vergangenheit. Sammlungswesen, Interpretation und Re-

produktion ergänzen einander in dem Bestreben, den Zeitabstand zwischen Werk und Betrachter aufzuheben. Dies aber bezieht sich auf ein "totes", weil zeitlos lebendes Bild. Heutiger Zugriff rettet einen angeblich unvergänglichen Kern aus seiner zeitgebundenen Schale - auf dieser Prämisse beruht die universale Verfügung über das historische Erbe der Weltkulturen im realen wie vor allem im imaginären Museum. Für die zugrundeliegende Vorstellung, das Hauptelement der Kunst kenne weder Raum noch Zeit, ist Kandinskys Entwurf der "drei mystischen Notwendigkeiten" als Kronzeuge aufschlußreich.

In seiner Programmschrift "Über das Geistige in der Kunst" hebt Kandinsky 1911 als höchste dieser "mystischen Notwendigkeiten" das "Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen" hervor gegenüber dem Element von Person- bzw. Epochen- und Nationalstil. Von dem dritten Element aber schreibt Kandinsky:

> Es verliert mit der Zeit seine Kraft nicht, sondern gewinnt an ihr ständig. Eine ägyptische Plastik erschüttert uns heute sicherlich mehr, als sie ihren Zeitgenossen zu erschüttern vermochte: sie war an ihre Zeitgenossen noch viel zu stark durch damals noch lebendig gewesene Merkmale der Zeit und der Persönlichkeit gebunden und durch sie gedämpft. Heute hören wir in ihr den entblößten Klang der Ewigkeit-Kunst. Und andererseits: je mehr ein "heutiges" Werk von den ersten zwei Elementen hat, desto leichter wird es natürlicherweise den Zugang zur Seele des Zeitgenossen finden. Und weiter: je mehr das dritte Element im heutigen Werk vorhanden ist, desto mehr werden die ersten zwei übertönt und dadurch der Zugang zur Seele des Zeitgenossen erschwert. Deswegen müssen manchmal Jahrhunderte vergehen, bis der Klang des dritten Elements zur Seele der Menschen gelangen kann."[3]

In dieser Position erklärt sich der moderne Betrachter und Künstler als eigentlichen Zielpunkt und zur Erfüllungsinstanz

aller voraufgehenden Weltkunst. Ja diese erscheint geradezu entwicklungsmäßig notwendig auf ihn angelegt. Mit der Freisetzung des Rein-Künstlerischen verhilft der gegenwärtige Rezipient der überkommenen Kunst zu ihrer wahren Bestimmung - und, klappsymmetrisch in die Zukunft verlängert, Kandinsky sich selbst zur Legitimation seiner von den direkten Zeitgenossen verkannten Kunst der Entfesselung imaginativer Schöpferkraft vom lähmenden Gegenstandsdiktat durch die Nachwelt. Prophetische Gewißheit antizipierter Selbstbestätigung kann sich das Universum früherer Formungsenergie aneignen, ästhetische Erfahrung das drängende Potential künstlerischen Fortschritts in sich als der Spitze der Entwicklung aufnehmen. Kandinsky muß und will dabei die reale "äußere" Zeitgebundenheit historischer Kunstprodukte aufheben, um sie zur inneren Zeitgenossenschaft seines Kunstsinnes läutern zu können. Der ästhetische Blick sieht ab von der Wirklichkeit, dem Vergangenheitsmoment des vorgefundenen visuellen Relikts, und trifft das solcherart verdinglicht zeitentschlackte Resultat im Vakuum des Vergessens. Der läuternde Blick schmilzt den Kunstgehalt heraus aus den Schlacken der Geschichte:

> Man muß diese zwei ersten Elemente mit dem geistigen Auge durchdringen, um dieses dritte Element bloßgelegt zu sehen. Dann sieht man, daß eine "grob" geschnitzte Indianertempel-Säule vollkommen durch dieselbe Seele belebt ist, wie ein noch so "modernes" lebendiges Werk.[4]

Kandinskys Formulierung beleuchtet überdeutlich eine Grundannahme der Kunstgeschichtsschreibung, wie sie in der Nachkriegszeit dominierte, das Postulat von der Gegenwärtigkeit des Kunstwerks zugleich in der geschichtlichen und in einer außergeschichtlichen, übergeschichtlichen Zeit, "als wäre keine Zeit vergangen".[5] Bis heute meint man die Gegenwärtigsetzung des Kunstwerks, als Aufgabe des Kunsthistori-

kers dessen berufliche Legitimation, mit derartiger Entrückung gleichsetzen zu müssen. Die Kunst "ragt in eine Sphäre hinein, die über den geschichtlichen Wandel erhaben ist".[6] Da sie "mehr sind als Funktionsträger oder Relikte", enthalten Bilder und Bauten etwas, "was uns über den Ablauf einer prozeßhaften Geschichte hinweg heute noch trifft".[7]

Fast gleichzeitig mit der zitierten Kandinsky-Schrift über das Geistige in der Kunst formulierte Sigmund Freud in einem Essay "Vergänglichkeit" eine Erwiderung auf diese Haltung:

> Allein diese Ewigkeitsforderung ist zu deutlich ein Erfolg unseres Wunschlebens, als daß sie auf einen Realitätswert Anspruch erheben könnte. Auch das Schmerzliche kann wahr sein. Ich konnte mich weder entschließen, die allgemeine Vergänglichkeit zu bestreiten, noch für das Schöne und Vollkommene eine Ausnahme zu erzwingen. Aber ich bestritt, daß die Vergänglichkeit des Schönen eine Entwertung desselben mit sich bringe.[8]

Mit dem Ansinnen, von der Kunst Unsterblichkeit und Zeitfreiheit zu verlangen, opfert der Betrachter die beteiligte Subjektivität, die eigene wie die des Produzenten, in einem Kreislauf der Selbsttäuschung, des Verdinglichens und Vergessens, der Entwirklichung. In die gestalteten Dinge die Zeitgebundenheit der Menschen dahinter zu verdrängen, verhindert die Erinnerung an die darin umgesetzte und zur Entschlüsselung bewahrte Wirklichkeit. "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen." Die Entrückung künstlerischer Arbeit aus der Zeitgebundenheit macht diesen Zusammenhang in geradezu zynischer Zuspitzung bewußt. Das Kunstprodukt als solches soll allein physisch schon das Gedächtnis seiner Entstehungssituation bezeugen, wird aber als "zeitfrei" prinzipiell, radikal der sinnlichen, historischen Erfahrung entzogen: als "gegenwärtig" verdinglicht wird es vergessen. Die Abstraktion des Kunstwertes isoliert aus einem Bedingungskomplex ein Moment, "das

mit der Zeit seine Kraft nicht verliert, sondern an ihr ständig gewinnt".[9] Die so beschworene Experimentsituation aber hat es mit einem trügerischen Wunschbild zu tun. Bei der Ausklammerung des Zeitbezugs entschwindet mit dem Empfänger der Sender der vermeintlichen Botschaft in ein halluzinatorisches Vakuum. "Auch das Schöne muß sterben." Das Postulat der zeitenthobenen Kunst wurzelt in der zivilisatorischen Aussperrung sinnlicher Erfahrung, als deren Aufhebung der ästhetische Idealismus das Ewig-Künstlerische gerade versteht. Der Terminus der Verdinglichung wird hierbei ambivalent verwendet. Die entscheidende Differenz liegt in der Frage nach der Autonomie der Kunst. Betrachtet man das Kunstwerk in seiner zeitfreien Anschaubarkeit als Verdinglichung eines komplexen historischen Entstehungsprozesses, als sedimentäre Abschnürung - oder wertet man umgekehrt seine zeitliche Fixierung als Reduktion des Wirkungspotentials. In letzterem Sinne beruft sich Herbert Marcuse in seiner Schrift "Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik" auf die Kategorie der Verdinglichung:

> In der Bindung der Kunst an die jeweiligen Produktionsverhältnisse ist die Verdinglichung der Marxschen Theorie wirksam. Die Objektivität der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse wird auf den Bereich der Subjektivität ausgedehnt, oder vielmehr, diese wird von der etablierten Objektivität aufgesaugt.[10]

Marcuse führt zur Aufgabe des Schönen, "dessen Anblick das Bleiben, die Gelassenheit im Genuß will", ein literarisches Muster aus Büchners "Lenz" an:

> Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andere half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung ... Man möchte manchmal Medusenhaupt seyn, um so

eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.[11]

Abgesehen einmal von der Gleichsetzung des Naturschönen mit der Kunst zeigt sich hier der Wunsch nach Zeitentrückung des (lebenden) Bildes. Diesem "Verweile doch, du bist so schön" steht in Schillers Nänie das Eingeständnis entgegen: "Auch das Schöne muß sterben." Hier ist das Schöne auf den Menschen bezogen, und mit der Zeile: "Auch ein Klaglied zu sein im Mund des Geliebten, ist herrlich", wird das überdauernde Kunstprodukt als Erinnerungsträger an die erfüllte, individuell konkrete Erfahrungsgegenwart gebunden.

Die Betrachtung eines Werkes als Zeugnis des Rein- und Ewig-Künstlerischen verdammt es gerade in der Potenzierung der visuellen Präsenz zum Vergessen als Produkt und Faktor menschlicher Wirklichkeit, denn das Absehen von der Zeitgebundenheit legt die Axt an die Wurzel unserer Erfahrung. Es liefert das Auge dem Universum fiktiv isolierter Dinge aus, in einem halluzinatorisch omnipräsenten Raumkontinuum. Mit der Abwertung einer "überholten" Vergangenheit landet die Verherrlichung des Gegenwärtigen im Bumerang-Vakuum. Dem historischen Werk, seinem Produzenten wie seinem heutigen Betrachter wird nur ein geschärftes Distanzbewußtsein gerecht. Erst die bildsprengende und dadurch bildentfaltende Rekonstruktion der uns fremden Konfiguration, der Vergangenheit, macht bewußt erfahrene Zeitgebundenheit produktiv und die toten Objekte des ästhetisch einfühlenden Augenblicks fruchtbar für Gegenwart und Zukunft. Kunstgeschichte kann der Zeitverdrängung in den Augenblick entgegenarbeiten, den Teufelskreis von Verdinglichen und Vergessen in konsequenter interdisziplinärer Forschung durchbrechen und mit dem leitenden Prinzip "Mnemosyne" die so eingängige soziale Amnesie

unterlaufen.[12]

Paulus sagt im 2. Korintherbrief 4,18: "Quae enim videntur temporalia sunt." - "Das Sichtbare ist zeitgebunden." In der metaphysischen Perspektive bezeichnet das Sichtbare so die niedrige Vorbereitung, den Abglanz einer unsichtbaren höheren Welt. Auf die Kunstgeschichte bezogen wäre das Wort so zu verstehen, daß man mit der Zeitgebundenheit dem Bild den Lebensnerv seiner humanen Realisierung abschneidet. Die Entzeitlichung überantwortet das Bild modischer Marktmanipulation, der eindimensionalen Verdinglichung zum beliebten Instant-Surrogat, dem Vergessen.

Marcuse, der den Begriff des "Eindimensionalen" in der Kulturkritik prägte, schreibt in der angeführten kunsttheoretischen Schrift:

> Alle Verdinglichung ist ein Vergessen. Die Kunst kämpft gegen die Verdinglichung, indem sie die versteinerten Menschen und Dinge zum Sprechen bringt - zum Singen, vielleicht auch zum Tanzen. Das Vergessen vergangenen Leides und vergangenen Glücks erleichtert das Leben *unter* dem repressiven Realitätsprinzip; die Erinnerung will das Vergehen des Leides und die Ewigkeit der Lust - *gegen* das Realitätsprinzip.[13]

Mit der leitenden Annahme von der Permanenz der Kunst erliegt Marcuse jedoch seinerseits dem repressiven Realitätsprinzip der ästhetischen Manipulation. Subjektive Erfüllung erweist sich bei der Begegnung mit dem Ewig-Künstlerischen als visuelle Fremdbestimmung und Zeitverdrängung.

> Der Kapitalismus stellt sich nach unserer Auffassung psychologisch als magisches System der Todesbannung dar, das gerade dadurch, daß es Leben und Tod trennt, selbst zu einem lebenstötenden Prozeß wird. Indem die real erschöpfbaren Quellen zu unerschöpflichen phantasiert werden, leugnet der Kapitalismus die Endlichkeit und betreibt über ihre Leugnung die Tötung der Lebenslust, die nur

in der Endlichkeit entstehen kann, darin, daß in der jeweiligen Befriedigung ihr Ende und damit ihre Aufhebung erfahren wird.[14]

1. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947). Frankfurt/M. 1971, S. 205f.: "Le Prix du progrès".
2. Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Traisa - Darmstadt 1924, S. 7.
3. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern ^{6}1952, S. 80f.

   Vergleiche dazu folgende Notiz Walter Benjamins: "Das Medium, durch welches Kunstwerke auf spätere Zeiten wirken, ist immer ein anderes als das, durch das sie in ihrer Zeit wirkten, es wechselt auch in jenen spätern Zeiten den alten Werken gegenüber immer wieder. Immer aber ist dieses Medium verhältnismäßig dünner als dasjenige, auf das diese Werke zur Entstehungszeit auf ihre Zeitgenossen wirkten. Kandinsky drückt das so aus, daß er sagt, der Ewigkeitswert der Kunstwerke trete den späteren Generationen, da sie für den Zeitwert der Werke weniger empfänglich, lebendiger vor Augen. Doch kann man dieses Verhältnis vielleicht nicht gut durch den Begriff des "Ewigkeitswerts" bezeichnen. Es gilt zu untersuchen, welche Seite des Werkes es eigentlich ist (von Werten abgesehen), die so den spätern heller zutage liegt als den Zeitgenossen.
   Für den Schöpfer ist das Medium um sein Werk so dicht, daß er es vielleicht in Beziehung auf die Einstellung, die das Werk vom Menschen erfordert, nicht durchdringen kann, sondern nur gleichsam in einer indirekten. Der Komponist würde seine Musik vielleicht sehen, der Maler sein Bild hören, der Dichter sein Gedicht abtasten, wenn er ihm ganz nahe zu kommen sucht."
   (Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt 1985, S. 126f. |Fragmente vermischten Inhalts: Zur Ästhetik, Nr. 96|)
4. Ebda., S. 80.
5. Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Me-

5. thode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958, S. 140.
6. Herbert von Einem, Rembrandt: Der Segen Jakobs (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 1)! Bonn 1950, S. 7.
7. Klaus Schwager, Kunstgeschichte?, Attempto, Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen 59-60, 1977, S. 64-68; cf. S. 68.
8. Sigmund Freud, Vergänglichkeit (1915). S.F. Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt 1969, S. 225-227; cf. S. 225.
9. vfl. Anm. 3.
10. Herbert Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine stimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay (Reihe Hanser 206). München 1977, S. 22.
11. Zitiert nach Marcuse a.a.O., S. 71 (= Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, München 1974, Bd.1, S. 87).
12. Russell Jacoby, Soziale Amnestie. Eine Kritik der konformistischen Psychologie von Adler bis Laing (Edition Suhrkamp 859). Frankfurt 1980; bes. S. 23-41.
13. Marcuse, a.a.O., S. 77.
14. Manfred Pohlen - Lothar Wittmann, "Die Unterwelt bewegen", Versuch über Wahrnehmung und Phantasie in der Psychoanalyse. Frankfurt 1980, S. 89.

Konrad Hoffmann

Die Hermeneutik des Bildes*

1) Der Begriff meint die Auslegung des Bildes als Sprache der Erscheinung, hinter die man nicht zurückgehen kann. Hermeneutik, eine ursprünglich an der Sprache entwickelte Auslegung, will die Eigenständigkeit und die zeitüberdauernde Macht des Bildes sichern. In der heutigen Methodendiskussion richtet sie sich gegen die Ikonologie als den eigentlichen Ikonoklasmus (Boehm, S. 454). Ikonologie lasse, wenn man den Kern des Vorwurfs heraushebt, das Bild verschwinden in Sprache (Boehm) und Zeit (Bätschmann).

a) Boehm spricht von sprachlicher Fremdbestimmung: das Bild gehe nicht im Wort auf, weder im vorgängigen Programmkonzept noch in der Beschreibung und Analyse. Boehm will das Bild der Fremdbestimmung durch die Sprache entwinden – gegen die abendländische Tradition seit Platons doppelter Herabsetzung des Bildes (S. 448) gegenüber der Wahrheit der Idee wie der sichtbaren Schöpfung und besonders seit der Literarisierung in der Frühneuzeit. Da habe sich der Wortzwang in der künstlerischen Perspektivdarstellung durchgesetzt: die Fläche des Bildes als ein verschwindender Schein (S. 445). Von dieser Ortsbestimmung her erscheint die Autonomie der modernen Kunst als Augenöffnung auch auf die Vergangenheit (S. 461–463 bes. zu Tintoretto und Cézanne). Mit der Thematisierung der bildnerischen Elemente selber u. a. bei Konrad Fiedler und Kandinsky seien »die sprachlichen Brücken zur Welt abgeschlagen« (S. 446). Nun ist die Fremdheit des Bildes gegen jede Sprachanbiederung sicherlich zu betonen, aber nicht durch eine Phänomenologie der Mittel, sondern durch eine historische Quellenanalyse und Kritik seiner Voraussetzungen und Ziele (Ideologie).

b) Ikonologen-Ikonoklasten verzeitlichen das Bild (Bätschmann). Bätschmanns »Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik« kritisiert Panofskys Ikonologie, in dem sie seinen Gewährsmann Cassirer gegen ihn ausspielen. Die Betrachtung der Kunst als »symbolische Form« bei Cassirer liefert Bätschmann ein Modell der Immanenz: »die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird, sondern sie versenkt sich in die reine Form des Bildes selbst und beharrt in ihr« (S. 470). Entscheidend dabei ist: im Schaffen von symbolischen Formen zeigt sich für Cassirer eine eigentümliche Antinomie des Bewußtseins, das kein anderes Sein hat als das des Prozesses, in dem nie identische Bestandteile wiederkehren, und doch soll aus diesem reinen Werden ein Gehalt erstehen, der nicht wieder in die Zeit zurückfällt. Demgegenüber sieht, so Bätschmann, Panofsky im Gegensatz zu Cassirer den Sinn nicht in den Werken selbst, sondern als einen verborgenen, das Bild als Dokument, Symptom oder Symbol einer Weltanschauung und historischen Situation. Bätschmann identifiziert das Bild selbst mit der geschichtlichen Äußerung und spricht daher hier von einem Gegensatz von Zeit und Sinn bzw. von Geschichte und Sinn. Der Sinn verliere in

der Ikonologie zunehmend die Auseinandersetzung mit der Zeit. In Panofskys letzten Werken verrate schon der allgegenwärtige, ursprünglich astrologische Begriff »Einfluß« die Macht der Zeit und Geschichte. Für Bätschmann opfert bzw. verrät also die Ikonologie den autonomen Sinn der künstlerischen Schöpfung an die Zeit: als Dokument und Symptom. Sinn wird nicht in den Werken selbst gesehen. Bätschmanns Gleichsetzung von Kunstwerk und geschichtlichem Zeugnis überspielt aber seinen Ausstieg aus der Geschichte. Bilder sind nicht selbst anschauliche Geschichte, sondern Quellen und Faktoren in einem vielteiligen Prozeß. Ihre Größe zeigt sich in ihrer radikalen Fremdheit; sie lassen sich nicht in der Anschauung adäquat erschließen. Bätschmann wirft (S. 466) Panofsky vor, die Werke in Zeichen umzudeuten. Statt Zeichen wäre zu setzen: Quellen, Spur. Solch distanzierende historische Analyse kann das Verständnis des fremden Außenbildes erschließen, nicht aber seine unmittelbare Aufnahme.

c) Bätschmann erwähnt nach Panofsky den Hamburger Vorfall, daß das von der Kunsthalle 1919 angekaufte Bild Franz Marcs »Der Mandrill« auf heftiges Unverständnis beim Publikum stieß; das Bild mußte mit einem starken Glas gegen ikonoklastische Akte geschützt werden. Die mißlungene Erkenntnisbemühung erzeugt Aggressionen. Diese Erfahrung ist in der Rezeption der Avantgarde unseres Jahrhunderts allgemein gegenwärtig. Wenn die Bildhermeneutik dagegen eine verfeinerte Würdigung der Gestaltungsrelationen setzt, führt sie im Grunde einen utopischen Gedanken der humanistischen Kunsttheorie am historischen Material weiter. Am deutlichsten formuliert diese Vorstellung von der Macht der Schönheit Alberti (Zehn Bücher über die Baukunst, VI 2); »Dazu kommt, daß dies, worüber wir sprechen, zugleich der Bequemlichkeit und der Unvergänglichkeiteine große Unterstützung gewährt. Wer wird nämlich nicht zugeben, daß er sich zwischen schmucken Wänden wohler als zwischen vernachlässigten befindet. Oder was könnte man auf andere Art durch menschliche Kunst überhaupt so sichern, daß es vor menschlicher Bosheit genügend geschützt wäre. Aber die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie unverletzt zu lassen; ja, ich möchte sogar wagen zu behaupten, daß ein Werk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei, als durch die Würde und Anmut seiner Form«. Die Annahme einer letztlich religiös fundierten Bildmagie verbindet sich bei Alberti mit einer reflektierten ästhetischen Kategorie der Schönheit: die apotropäische Wirkung der Schönheit banne die Zerstörung des Kunstwerks. Zur gleichen Zeit, ja früher noch als künstlerische Großwerke Leonardos (Sforza, Reiterdenkmal) und Michelangelos (Bronzestatue Julius' II. in Bologna) wegen ihres repräsentativem, stellvertretenden Bildzaubers zerstört wurden, enthält Albertis Formulierung die ästhetisch-utopische Abwehr der Bilderstürmer qua Schönheit. Bei Alberti ist diese Bestimmung von der Seite der Auftraggeber und der Künstler aus zur Besitzstandssicherung getroffen, also in einem zeitgeschichtlich konkreten Rahmen einer politischen Perspektive. Dagegen dient der Topos später – von der Betrachterseite aus – einer

vermeintlich entpolitisierten ästhetischen Autonomie. Dies gilt für die gegenwärtige Hermeneutik des Bildes ebenso wie für die berühmte Definition Kants vom »interesselosen Wohlgefallen« im ästhetischen Geschmacksurteil, eine Definition, die man mehrfach mit der herangezogenen Alberti-Stelle zusammengebracht hat: »Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde, so mag ich zwar sagen: ich liebe dergleichen Dinge nicht, die bloß für das Angaffen gemacht sind, . . . ; ich kann noch überdem auf gut Rousseauisch auf die Eitelkeit der Großen schmälen, welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden; ich kann mich endlich gar leicht überzeugen, daß, wenn ich mich auf einem unbewohnten Eilande ohne Hoffnung jemals wieder zu Menschen zu kommen befände, und ich durch meinen bloßen Wunsch ein solches Prachtgebäude hinzaubern könnte, ich mir auch nicht einmal diese Mühe darum geben würde, wenn ich schon eine Hütte hätte, die mir auch bequem genug wäre. Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, daß es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhänge, ankomme, um zu sagen, er sei schön und zu beweisen, ich habe Geschmack«. (Kritik der Urteilskraft § 2). Das Absehen von der Existenz, der Wirklichkeitsverflechtung des Bildes, als Voraussetzung für seine ästhetische Zubereitung in der Vorstellung – von Kants fundamentaler Abgrenzung eines Vakuums der künstlerischen Anschauung, der Erfahrung ihrer postulierten Autonomie leiten sich die Kennzeichen der gegenwärtigen Bildhermeneutik her: Abgrenzung der Kunst von kommunikativer Wirklichkeitserfahrung (Sprache) und von der geschichtlichen Zeit.

Absehen vom Dahinter setzt das Sehen frei: Von Dingen, die – wie Kant sagt – »bloß für das Angaffen gemacht sind«. Und hiermit berühre ich einen letzten Strang, der für das Thema »Bild und Bildersturm« relevant ist auch im direkten historischen Bezug: die Dominanz des *Sehens*, bei Alberti wie Kant als Vehikel der inneren Versöhnung, Befriedung, Entspannung, kurz: der sittigenden Macht von Schönheit und Würde gegen Gewalt und Zerstörung. Die Wirkkraft der künstlerischen Schönheit trifft den in ästhetischer Kontemplation und Distanz angesprochenen Betrachter. Als theoretisch kalkulierte Konstruktion ist das Bild auf Effekt angelegt, als Experiment mit den Affekten, als konkret einsetzbares Kontroll- und Disziplinierungsinstrument und Muster. Vielfältige Forschungen der letzten Jahre (Christoph Wulf, Gert Mattenklott, Jürgen Manthey) haben gezeigt, wie mit der Zunahme von Abstraktion, Rationalität und Disziplinierung im Verlauf des Zivilisationsprozesses der Gesichtssinn immer nachhaltiger über die anderen Sinne dominiert und wie er in der Öffentlichkeit im Zusammenhang der abstrakter werdenden und stärker kontrollierten Lebensverhältnisse eine Leitfunktion gegenüber den anderen Sinnen erlangt. In der Malerei der Renaissance führt so die Durchsetzung eines mathematisch-logischen Sehens zur Zentralperspek-

tive: Die sichtbare Welt wird auf die Stellung des Sehenden bezogen, der den Mittelpunkt der visuellen Ordnung bildet. Alberti ist an der Formulierung der zentralperspektivischen Konstruktionsmethode maßgeblich beteiligt. Das Vertrauen auf die wirkungsästhetische Macht der Schönheit, Zerstörung an sich abprallen zu lassen, legitimiert das Kontrollkalkül in einer Utopie, die auf altem metaphysischem Analogiedenken beruht. Bis in die moderne Situation des Kunstkonsums, der Reproduktion und des Museums sowie die sie stützende Hermeneutik wirken sich die beiden Seiten des dominierenden, ja hypertrophen Sehens aus: Das kalte und das gefräßige Auge (Mattenklott). Das kalte Auge als Herrschaftsblick der Klassifikation, Kontrolle und Abstraktion des Sichtbaren (ich erinnere an Foucaults Arbeiten zum Gefängnis und zur Klinik); Das gefräßige Auge (Mattenklott spricht von Ikonophagie), das sich bedingungslos dem Sichtbaren ausliefert und es sich einverleibt, um seinen »Hunger nach Anschauung« zu befriedigen. Mit dem kulturgeschichtlichen Blick auf das Verhandlungsfeld der Frühneuzeit zitiere ich dazu aus Huizingas »Herbst des Mittelalters« (Kapitel 20: »Bild und Wort«): »Der Grundzug des spätmittelalterlichen Geistes ist sein übermäßig visueller Charakter. Man denkt nur noch in visuellen Vorstellungen. Alles, was man ausdrücken möchte, wird in ein sichtbares Bild gefaßt. ... Die Neigung, das äußerlich Sichtbare unmittelbar wiederzugeben, fand durch die Mittel der Bildenden Kunst eine stärkere und vollkommenere Ausdrucksmöglichkeit als durch literarische Mittel«. Bildkonstruktion und Bildkonsum, das kalte und das gefäßige Auge, entwickeln sich in der Neuzeit komplementär: zu einer Hypertrophie, die in der Bildhermeneutik mit dem Abstreifen aller Brücken zwischen Bild und Sprache bzw. Geschichte kulminiert. Die Bilderflut des realen wie des imaginären Museums wird in ihrer Irrealität bloßgestellt durch die hermeneutische Verklärung als Panorama autonomer, nicht ableitbarer, überzeitlicher künstlerischer Problemlösungen (ich erinnere hier an die einflußreiche Veröffentlichung von George Kubler: The Shape of time): als Demonstrationsskala eines formanalytisch kalten Blicks. In phänomenologischer Isolation versucht dieser kontrollierende hermeneutische Blick, vom Sehenden, dem Subjekt, abzusehen – als realer Größe, sprach- und zeitgebunden, zeitgetragen; und von seinen durch die Objekte und die Beobachtungssituation erregten Ängsten. Der Versuch, die Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Sehgegenstand zu konzentrieren, kennzeichnete die Polemik: Bei Boehm gegen die sprachliche Fremdbestimmung des Bildes (gegen seine Deutung der Perspektive als der vor dem literarischen Thema und dem Natureindruck verschwindenden Bildfläche habe ich ihre geschichtliche Funktion im psychohistorischen Verlauf angedeutet), bei Bätschmann gegen die Geschichte. Die Bildhermeneutiker brandmarken Ikonologie als Ikonoklasmus. Ihre Annäherung an das Bild als ästhetische Vorstellung (im Sinne Kants), nicht als Existenz, ist aber in dem mentalitätsgeschichtlichen Prozeß der Neuzeit verwurzelt: der Spannung zwischen Bildhunger und kontrollierendem Blick. Ihr kalter Blick auf ein der Vorstellung zugeschnittenes abgeschnürtes Universum selbstsprechender Formsyste-

me, ihr programmatisch angestrebter Selbstausschluß von der Wirklichkeit (Sprache und Geschichte) bezeugt eine ins Unbewußte reichende Angst vor der Welt des Sichtbaren und vor der Macht der Bilder, einen eben weil unbewußt viel gefährlicheren Ikonoklasmus als die historisch manifesten Bilderstürme bis in unsere Gegenwart hinein.

Anmerkung

* Vortrag, gehalten anläßlich des Arbeitsgespräches über »Bilder und Bildersturm in der frühen Neuzeit«, veranstaltet unter der Leitung von Robert Scribner und Martin Warnke von der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, 14.–17. September 1986.

Literatur

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in H.-G. Gadamer – G. Boehm, Hgg., Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft, (Suhrkamp, Taschenbuch Wissenschaft 238) Frankfurt 1978, S. 444–471

Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in E. Kaemmerling, Hrsg., Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem I) Köln, 1979, S. 460–484.

Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1984.

Christoph Wulf, Das gefährdete Auge, Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens, in: D. Kamper – C. Wulf, Hg., Das Schwinden der Sinne (Edition Suhrkamp 1188) Frankfurt, 1984, S. 21–45

Gert Mattenklott, Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Hamburg 1982, bes. Kap. II, S. 47–102

Jürgen Manthey, Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistoriscsche Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München, 1983

Jan Bialostocki, The Power of Beauty. A Utopian Idea of Leone Battista Alberti, in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift L. H. Heydenreich. München 1964, S. 13–19

Konrad Hoffmann, Besprechung von:

Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. Beiträge von OSKAR BÄTSCHMANN, GOTTFRIED BOEHM, LORENZ DITTMANN, ELEANOR VON ERDBERG, ERIK FORSSMAN, WOLFHART HENCKMANN, LARS OLOF LARSSON, GÖTZ POCHAT, MICHAEL PODRO, EDUARD TRIER UND GERD WOLANDT. Herausgeber: LORENZ DITTMANN. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1985. 364 Seiten mit Schwarzweißabbildungen. DM 68,—.

Wissenschaftsgeschichte ist in der kunsthistorischen Forschung (noch?) nicht als Fach etabliert wie in der Medizin oder Naturwissenschaft. Sie wird — zunehmend in den letzten 20 Jahren — als methodenkritischer Beitrag zur Positionsbestimmung der eigenen Arbeit betrieben, besonders greifbar etwa an der verstärkten Beschäftigung mit Aby Warburg und seiner sogenannten „Schule". Ein aktuelles Erkenntnisinteresse kennzeichnet auch den von Lorenz Dittmann innerhalb des geisteswissenschaftlichen Förderungsprojekts der Thyssen-Stiftung koordinierten Arbeitskreis „Kunstgeschichte". Die von der Stiftung vorgegebene Konzentration auf die deutsche Wissenschaftssituation der

Weimarer Republik kommt hier einer Reorientierung an Phänomenologie, Hermeneutik und Existenzialismus entgegen. Im vorliegenden Band macht dies die zentrale Trias der Beiträge von Dittmann selbst, von Oskar Bätschmann und Gottfried Boehm deutlich. Die Begrenzung des Gegenstandes auf die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung hängt mit der Absicht des Thyssen-Programms zusammen, zur verspäteten Wiedergutmachung von Schäden beizutragen, die auf „die erzwungene Emigration vieler hervorragender Gelehrter und den Versuch der Politisierung unter dem Nationalsozialismus" (Vorwort) zurückgehen. Für eine systematische Klärung der international verflochtenen Geschichte des Fachs jedoch wirkt sich diese Einschränkung nachteilig aus. Zeitlich dagegen greifen die Beiträge vielfach über die angegebene Grenze hinaus (besonders Forssman und Pochat). Der Band markiert mit der Behandlung von Leitbegriffen (Kunstwerk: Dittmann und Podro; Ikonologie: Bätschmann; Epoche: Pochat; Nationalstil: Larsson) und Gattungen (Baukunst: Forssman; Plastik: Trier) eine räumlich (Ostasien: von Erdberg) wie im Erkenntnisanspruch (Kunstphilosophie und Allgemeine Kunstwissenschaft: Wolandt; Henckmann) universell ausgreifende Disziplin Kunstgeschichte.

Wie seinen eigenen Beitrag führt der Herausgeber das Buch insgesamt auf die Kunstphilosophie hin. Angesichts der schon im behandelten Zeitraum vollzogenen methodischen Abgrenzung zwischen Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik ist es jedoch wissenschaftsgeschichtlich nicht gerechtfertigt, in einem Buch über *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930* ein gutes Drittel des Umfangs der „Allgemeinen Kunstwissenschaft" zu reservieren. Hier fehlt in der Konzeption des Bandes eine argumentativ abgewogene Bestimmung des Verhältnisses zwischen ästhetischer Theorie und historischer Kunstforschung. Für die Wissenschaftsgeschichte der Disziplin bleibt der Informationsertrag der Studien Wolandts über „Transzendentale Elemente in der Kunstphilosophie und Kunstgeschichte" (Seite 247—254 zu Ernst Cassirer und Erwin Panofsky) beziehungsweise Henckmanns zu „Problemen der Allgemeinen Kunstwissenschaft" (Seite 304—308 zu Richard Hamann und Josef Strzygowski) daher vergleichsweise gering. Dittmann geht es hier denn auch um eine programmatische Schwerpunktsetzung — „mit dem Ziel, Anknüpfungspunkte zu finden für die gegenwärtige kunsthistorische Arbeit" (Vorwort, Seite 8). Solche „Anknüpfung" erscheint in diesem Fall aber schon deswegen problematisch, weil ihr keinerlei analytische Auseinandersetzung mit dem zwischen(?)zeitlichen Faschismus zu Grunde liegt; manche Beiträge überspielen die Zeitschwelle stillschweigend in einer bis zur Gegenwart reichenden ununterbrochenen Belegreihe (so Pochat); andere klammern den Nationalsozialismus erklärtermaßen aus — so gerade (Larsson) bei dem kapitalen Aspekt von „Nationalstil und Nationalismus" — und ziehen dann dennoch führende Kunsthistoriker des „Dritten Reiches" dafür heran. Damit unterläuft die vorgelegte Publikation faktisch die von der Thyssen-Stiftung bezweckte „Vergangenheitsbewältigung" — und angesichts der häufigen Berufung auf Heidegger kann man schon nicht einmal mehr nur von gutem Willen dazu sprechen.

Dittmann mustert die kunsthistorischen Methoden auf ihren Begriff des Kunstwerks hin. Die gegenüber seinem bekannten Buch von 1967 umgruppierten Positionen, nun also von „Stil", „Struktur" und „Symbol", bereiten in vergleichender Wertung auf die

„werkinterpretierende Kunstgeschichte" vor. Das in Dittmanns Literaturauswertung faßbare Interesse zielt auf die Wiedergewinnung einer anschaulich simultanen Gegenwärtigkeit der überkommenen historischen Kunstwerke. Sein Beitrag ist insgesamt angelegt auf den in einem abschließenden Exkurs resümierten Aufsatz Heideggers von 1935—1950 *Der Ursprung des Kunstwerks,* „jene wohl bedeutendste philosophische Abhandlung über das Kunstwerk" (Seite 85). Daran lehnt er sich in seiner Bilanz an, wenn er neben bzw. über der Betrachtung des Kunstwerks als „ein historisches Dokument" fordert: „will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerläßliche Bedingung" (Seite 88). Hier zeigt sich gegenüber dem Objekt jener Wunsch, historischen Abstand zu überspringen, den wir schon bei Dittmanns Anknüpfung an die Wissenschaft des ersten Jahrhundertdrittels konstatierten. Die angestrebte höhere Einheit zwischen historischer und philosophischer Kunstauffassung soll den Gegensatz zwischen spekulativem Totalitätsanspruch und empirischer Analyse, zwischen Erlebnis und historischer Rekonstruktion überbrücken. Mit der direkten Anlehnung an den *Ursprung des Kunstwerks* ignoriert Dittmann eine differenzierte Argumentation, wie sie etwa Otto Karl Werckmeister 1971 zum gegenwärtigen erkenntnistheoretischen Verhältnis zwischen philosophischer Ästhetik und wissenschaftlicher Kunstgeschichte vorbrachte (*Ende der Ästhetik,* Seite 57—85). Wie auch immer man heute im Hinblick auf Heideggers politische Aktivitäten seinen *Kunstwerk*-Aufsatz einschätzt, daß in der deutschen Kunstgeschichte 1985 seiner Kategorie vom „Erdhaften" des Werkes überhaupt noch ein heuristischer Wert beigemessen wird, erscheint als ein Symptom zumindest einer lähmenden Kommunikationsverzögerung innerhalb des Faches. Dittmann stellt sich nicht der kritischen Auseinandersetzung mit Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz, wie sie 1968 Meyer Schapiro an dessen paradigmatischer Interpretation von van Goghs „Schuhen" entwickelte („The Still Life as a Personal Object. A note on Heidegger and van Gogh. In: M. L. Simmel (ed.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein,* New York 1968, S. 203—209). Die Diskrepanzen zwischen philosophischer und kunsthistorischer Erkenntniskategorie sind darüber hinaus bei der kunstwissenschaftlichen „Anknüpfung" an Heidegger kürzlich aufgezeigt worden. Aus dem Bemühen, Heidegger gegen seine Rezeption bei Kurt Badt für weitere Ansätze offen zu halten bzw. zurückzugewinnen, setzte sich Annemarie Gethmann-Siefert mit der von Dittmann vertretenen „werkinterpretierenden" Kunstgeschichte auseinander (Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in: A. Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler [Hgg.], *Heidegger und die praktische Philosophie,* Frankfurt 1988, S. 251—285). Hier geht es nicht primär um Reserven gegenüber der *Kunstwerk*-Schrift, die sich aus Heideggers Verbindung zum Nationalsozialismus nahe legen. Das „Erdhafte des Werkes", wie es Heidegger 1935 als Wesenszug bestimmt und Dittmann 50 Jahre danach als Grundlage „jeder Interpretation … künftig" (Seite 87) empfiehlt, kann dem kritischen Leser heute aber nur als subtil ver(un)klärte Spur damaliger Volk-und-Erde-Ideologie erscheinen. Dittmann sucht im wissenschaftsgeschichtlichen Durchgang Gewährsmänner in unterschiedlichen Lagern und Epochen, von Goethe (S. 87) bis zu Kaschnitz von Weinberg (S. 66: „Die Frage nach der Existenz des Kunstwerks"), den er als strukturanalytischen Erben Riegls gegen Sedlmayr (dessen Konzentration auf das „mikrokosmisch-ganzheitliche Werk" er im Referat unterschlägt) und als Deuter einer

„lebenskräftgen 'Mythischen Form' " (S. 71) gegen „Warburgs Erfahrungen des Mythischen im Horizont der Furcht" ausspielt. In diesem legitimistischen Synkretismus praktiziert er das interpretatorische Interesse, sich gegenüber dem „Werk-Charakter des Kunstwerks" „nicht mehr mit einer rein historischen Analyse zu begnügen" (S. 87).

Gerade die hier verwendete Prämisse, ein Kunstwerk ausschließlich als Kunst zu verstehen, relativiert *Michael Podros* Beitrag in dem Band. Unter dem Titel „Art History and the Concept of Art" arbeitet Podro begriffsgeschichtlich und mit einer exemplarischen Analyse (Rembrandts Londoner „Christus und Ehebrecherin") die pointierte Hypothese der essentiellen Mehrdimensionalität der Kunstproduktion heraus. Mit beiläufigem Verweis auf Anton Springer und Warburg richtet sich Podros Untersuchung gegen die seit Kant dominierende Überzeugung von der Selbstreflexivität künstlerischen Schaffens. „The work of art in its character as art is not as a matter of principle marked off from practical life" (S. 216). Podro merkt an, daß die Tradition der deutschen Kunstwissenschaft diesen Lebensbezug ausblendete — und so wird Podro selbst in Dittmanns inhaltlich parallelem Artikel auch keiner Erwähnung gewürdigt.

Die Auseinandersetzung mit der Ikonologie bzw. — statt Warburg — mit Panofsky übernimmt in dem Band *Oskar Bätschmann* in einer weitergeführten Fassung seiner Studie (von 1978) in Kämmerlings bekanntem Reader *Ikonographie und Ikonologie*. Seine Argumentation läßt sich dahingehend zusammenfassen: Panofsky weicht dreifach aus, vor der Interpretation (um die es ihm in seinen frühen Arbeiten zum „Kunstwollen" gegangen sei) und Methode in bloßes Erklären; vor der Kunst in die Inhaltsanalyse; vor der Gegenwart ins Antiquarische. Bätschmanns Kriterium für die Klassifizierung ist dabei zunächst seine Bestimmung der Aufgabe der Interpretation: diese habe zu fragen, „was ein Werk als es selbst hervorbringt" (S. 94). In dieser undiskutierten phänomenologischen Vorentscheidung sind die ganzen im weiteren Verlauf detailliert als logische Differenzierung entwickelten Folgerungen angelegt — ganz unabhängig von der Problematik, ob Bätschmann mit dieser Dekretierung nicht gerade den für sich reklamierten „kurzen" Begriff von Interpretation verfehlt, der über das „Selbst" und die Intention eines Werkes hinaus auf dessen dokumentarischen *Spuren*-Wert abzielt. Mit solcher Festlegung auf die monadische Immanenz des Kunstwerks findet Bätschmann seinen Gewährsmann in Ernst Cassirer, dessen Konzeption der Kunst als „symbolische Form" Panofsky unreflektiert mit der dazu konträren „Weltanschauungsinterpretation" Karl Mannheims verknüpft habe. Cassirers Absolutsetzen des Werks („Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird") kommt den Interessen der Bildhermeneutik entgegen — und so wird es identifikatorisch beansprucht, aber nicht wissenschaftsgeschichtlich analysiert, ein Manko, das in dem Band häufig zu finden ist. Die zeitdiagnostische Betrachtung eines Bildes als „Symptom" oder „Dokument" wird bei Panofsky von Karl Mannheim aus als Programm formuliert. Die bei Bätschmann z. T. bibliographisch nachgewiesene inzwischen recht umfangreiche Panofsky-Philologie in der Kunstgeschichte hat zur wissenschaftsgeschichtlichen Einschätzung der zwanziger Jahre bis heute nicht die Kritik zur Kenntnis genommen, die Max Horkheimer 1930 an Mannheims Wissenssoziologie, seiner Kategorie der Weltanschauungstotalität formulierte (M. H., Ein neuer Ideologiebegriff?, *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, 15, 1930;

wieder in: Kurt Lenk (Hg.), *Ideologie* (Soziologische Texte 4), Neuwied 1961, S. 236 ff.). Hier wird sichtbar, daß Mannheim die „Weltanschauungstotalität" ohne Heranziehung materieller Lebens- und Entstehungsbedingungen zu gewinnen versucht. Wenn Bätschmann zu Recht Panofsky als Quadratur des Zirkels vorwirft, die sich gegenseitig ausschließenden Positionen Cassirers und Mannheims miteinander verbinden zu wollen, so verkennt er seinerseits den wie auch immer bei Mannheim geistesgeschichtlich verengten und idealistisch befangenen „Dokumentsinn" der Werke als den einer bewußten Intention, als eine höhere Mitteilung des „Logos in der Geschichte". Er verschließt sich vor der Realität der außerkünstlerischen zeitgeprägten Bezugsebene zwischen den historischen Polen der hermeneutischen Kommunikation. Dies fällt um so mehr auf, als Bätschmann Panofskys Methodenentwurf den Rückzug in eine heile Welt gegenständlicher Bilder vorhält — ein Thema, das Boehms Beitrag weiterführt.

Gottfried Boehm behandelt „Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst" unter dem Titel „Die Krise der Repräsentation". Darin konstatiert er ein überwiegendes Versagen des Faches vor den Phänomenen der Moderne und führt es vor allem auf die tiefverwurzelten Vorurteile des „Klassischen" (Harmoniebedürfnis) und des Historismus (Zeitabstand zwischen Betrachter und Werk) zurück. Eine Einteilung der Kunsthistoriker in vier Gruppen: 1. Überhaupt nicht mit Moderne befaßt; 2. Einzelne Beiträge bei unbestimmter Einstellung; 3. Ablehnung der Moderne; 4. Vorkämpfer der Moderne, soll die „großangelegte" Durchsicht von „etwa einhundert namhaften Autoren mit insgesamt etwa neunhundert Titeln" (S. 117) erschließen. Ob sich aus Boehms Studie damit eine vertiefte Einsicht ergeben kann, erscheint mir aus mehreren Gründen prinzipiell fraglich. Denn was eigentlich an der Moderne wird mit einer „Krise der Repräsentation" erfaßt? Boehm spricht von der Aufhebung der „selbstverständlichen Äquivalenz zwischen Bild und Realität" „unter Bedingungen der abstrakten Malerei" (S. 113; passim: Kandinsky, Klee) und beschränkt das nicht auf die sog. „Klassische Moderne". Die pauschale Generalisierung der Repräsentations- bzw. Gegenständlichkeitsproblematik zum Gradmesser der Moderne kann angesichts der intensiven „Realismus"-Debatten nur als eine abstrakte Verzerrung verstanden werden. Hierbei ist wieder das Interesse leitend, die moderne Kunst als selbstreflexiv hinzustellen und so gegen ihre Zeitaktualität zu immunisieren.

Dies wird aus dem zweiten Hauptbedenken gegen Boehms Ansatz deutlich. Die Auswahl der „Kronzeugen" erfolgt ohne statistisch-analytische Reflexion und ohne systematische Berücksichtigung der Museumsseite; die inhaltliche Kennzeichnung wichtiger Wortführer bietet z. T. groteske Fehleinschätzungen. Unter den Wissenschaftlern, „die sich mit Fragen der Moderne überhaupt nicht befaßt haben", führt Boehm z. B. auch Max Dvořák, Erwin Panofsky und Wilhelm Pinder. Zu Dvořák wird so Bätschmanns Hinweis in dem Band (S. 102, Anm. 29) ignoriert: „Max Dvořák, der immerhin auch ein Vorwort zu einer Kokoschka-Mappe verfaßte, hatte 1911 geschrieben: 'Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, daß ihr schließlich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet werden' ". Und auch bei Pochat (S. 147) heißt es: „Der gegenwartsbezogene Charakter von Dvořáks Studie 'über Greco und den Manierismus' … ist allgemein bekannt". Von Panofkys Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Film nimmt Boehm keine Kenntnis: vielleicht hätte er ihn dann von Gruppe I nach

Gruppe III umloziert, vor allem aber wäre die aktuelle Ausgangslage auch in seiner Beschäftigung mit alter Kunst aufgefallen (z. B. „Albrecht Dürers rhythmische Kunst", vgl. Clausberg in *Idea,* II, 1983). Daß Pinder z. B. am 6. Juni 1928 auf einer Werkbundtagung in München einen Vortrag hielt „Zur Möglichkeit eines kommenden großen Stiles" (gedruckt in Pinders *Reden aus der Zeit* 1934), sei hier nur als Indiz seiner langen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst angeführt. Aber schon seinem berühmten Erfolgsbuch über das Generationsproblem in der Kunstgeschichte (1926) ist dies deutlich zu entnehmen in dem breitansetzenden Einordnungsversuch gegenwärtiger Stilhaltungen aus einer biologischen Gesetzmäßigkeit — Pinders Versuch, „anschaubares Leben nur eben als anschaulich zu erfassen" (S. 30 f.), gibt mit seiner Abwehr „der Allmacht der Psychologie und des Milieus" schon innerhalb der Phänomenologie und der „Neuen Sachlichkeit" der zwanziger Jahre den Blick frei auf seine erst in jüngster Zeit bewußt gemachte und in ihrer nationalsozialistischen Konsequenz vorgeführte völkische Position (vgl. unten zu Larsson).

Als Arbeitsgrundlage für die Erörterung der Modernitätsperspektiven wäre schon von den expliziten Titeln (so Pinder 1937 über Georg Kolbe) eine bibliographische Genauigkeit zu verlangen. In Boehms willkürlicher Auswahl und oberflächlicher Auswertung des Materials liegt eine gerade bei ihm erstaunliche hermeneutische Naivität vor, die jeder Methodenanforderung an statistische Quellenauswertung Hohn spricht. Natürlich steckt hinter dieser Manipulation leicht verfügbarer Informationen Interesse. Wie sonst ist etwa die gänzliche Ausklammerung Warburgs zu verstehen, der 1888 von einer Münchener Ausstellung zeitgenössischer Malerei „mehr lernte als durch ein halbes Dutzend Professoren", der früh eine Fassung von Marcs „Blauen Pferden" erwarb und sich seiner Gegenwart nicht nur mit einer ausgreifenden Dokumentation, sondern speziell auch in der Auseinandersetzung mit dem Futurismus stellte (Heckscher; Hofmann-Syamken-Warnke, *Die Menschenrechte des Auges,* 1980, S. 15; 87 ff.; 159 ff. Anm. 92)? Die eigentliche Modernität des Kunsthistorikers erweist sich hier in dem mehrschichtigen, kulturwissenschaftlich erfahrungsbezogenen Kunstbegriff — gegenüber der von Boehm propagierten Einfühlungsorientierung an künstlerästhetischen Zeugnissen. Aber nicht nur die ikonologische Linie wird derart verzerrt, auch Wölfflin wird in mehrfacher Hinsicht verkürzt zum Klassizisten (Adolf von Hildebrands „Problem der Form" inspirierte Warburg wie Wölfflin!): seine Anteilnahme an der Moderne kommt ebenso wenig in den Blick (Gantners Studie dazu von 1959 ist in dem Band von Bätschmann, S. 101, Anm. 27 herangezogen) wie seine komplementäre Zuwendung zur frühmittelalterlichen Kunst („Bamberger Apokalypse"), wenn Boehm S. 127 fragt, „warum von vorneuzeitlichen Bildvorstellungen aus kaum Annäherungen an die Gegenwart vollzogen wurden" (in Lurz' Monographie geht aus der Aufstellung von Wölfflins Lehrveranstaltungen ebenfalls eine kontinuierliche Aufmerksamkeit für die zeitgenössische Kunst hervor — z. B. 1923 eine vierstündige Vorlesung „Die Kunst des 19. Jahrhunderts [vom Klassizismus bis zum Expressionismus]" — Lurz S. 384). Von Wölfflin aus ist auch Gantners programmatische *Revision der Kunstgeschichte* (1932) zu verstehen, die schon im Untertitel „Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart" an Wölfflins Dissertation von 1886 anklingt: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (dazu in dem vorliegenden Band Forssman, S. 14). Die hierin pointierte Historismuskritik wä-

re auch zur ideengeschichtlichen Fundierung der von Boehm in Anspruch genommenen Hermeneutik (Seite 124 f.) überhaupt in größerem Rahmen zwischen Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und Benjamins *Thesen zum Begriff der Geschichte* zu durchdenken — ein Hintergrund, vor dem auch die von Boehm bzw. seinem Helfer W. Morath (S. 117, Anm. 5) benannte Thomas-Mann-Stelle (*Unordnung und frühes Leid*) keineswegs überrascht: „Daß Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist". Liebt Boehm die Geschichte, sofern sie geschieht? Oder flieht er aus ihr nicht wieder, wenn er am zeitgenössischen Befund die Rückkehr zur Künstlertraktatistik und damit zur kunsthistoriographischen Ausgangslage des Faches bei Vasari postuliert? Gantners Schrift ist in dem vorliegenden Band übrigens bei Eduard Triers Referat zur Plastik-Interpretation berücksichtigt, wo zudem grundsätzlich zwischen Kunsthistoriker-Äußerungen und Künstlertheorien differenziert wird.

Boehm hat nicht nur die erwähnten Autoren verfehlt (dies gälte innerhalb der Gruppe I der „Ewig Gestrigen" zumindest noch für Pächt und Schmarsow) und in der Auswahl markanteste Bezugsfiguren ausgelassen (Oskar Wulff, Friedrich Antal, Otto Grautoff z. B.), sondern dringt auch an keiner Stelle zur konkreten Wechselbeziehung zwischen aktueller Kunsterfahrung und Interpretation der Vergangenheit vor, wie er es Seite 125 so pathetisch reklamiert: „Gerade die moderne Kunst war im Stande, die Tradition immer wieder in ein neues Licht zu rücken. Sie hat uns immer wieder neu sehen gelehrt". Die kritische und produktive Erfahrung des grundsätzlich zeitgebundenen Denkens gibt auch der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung von Vergangenem die Aktualität. Daran viel stärker als an der ästhetischen Nachbereitung zeitgenössischer Kunst ist die Auseinandersetzung des Faches mit der „Moderne" zu prüfen (vgl. Hofmann, *Menschenrechte des Auges,* S. 87). Benjamin erkannte 1932 an Riegls Werk, „wie da unterirdisch schon die Kräfte sich bewegen, welche ein Jahrzehnt später im Expressionismus zu Tage traten". Gerade an der historischen Arbeit konstatierte er, „daß eine nüchterne und dabei unerschrockene Forschung niemals die lebendigen Anliegen ihrer Gegenwart verfehlt" (W. B., *Schriften* III, Seite 366). Boehm hat dies weder im Werk einzelner Kunsthistoriker als Erkenntnischance genutzt (vgl. Antals kulturpolitische Praxis und die historische Projektion der hier erfahrenen Gleichzeitigkeit antagonistischer Kunstpositionen: *Kritische Berichte* 4, 1976, Heft 4; der Seite 118, Anm. 6 erwähnte Beitrag Walter Friedländers *Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne* von 1919 wäre konkret mit dessen historischen Studien zur Entstehung des „Antiklassischen Stils" und zu Poussin zu konfrontieren; Boehm könnte seine „Krise der Repräsentation" auch zu dem Schlußkapitel in Dagobert Freys *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* von 1929 in Bezug setzen; zur Architektur in Erik Forssmans Beitrag verweise ich analog auf Schenkluhns Bemerkungen über Clasen, *Gotische Baukunst* von 1930: *Kritische Berichte* 10, 1982) noch an der für die Weimarer Zeit so lebhaften Museumsarbeit herausgestellt: höchst aufschlußreich dafür W. R. Valentiner und Georg Swarzenski, in denen sich die Beschäftigung mit alter und zeitgenössischer Kunst durchdringt und den Hintergrund ihrer Museumskonzeptionen abgibt (zu Valentiner vgl. M. Flacke-Knoch, *Kritische Berichte* 8, 1980). Dem gegenüber sind auch Boehms Feststellungen zu den Beiträgen der Museumsleute wie Sauerlandt und Hart-

laub, ja selbst zu den Wegbereitern der Avantgarde Tschudi und Justi unspezifisch und eher beiläufig. Besonders ertragreich wäre in diesem Zusammenhang etwa die in zwei Jahrgängen vorliegende Reihe (Berlin 1930—31) *Museum der Gegenwart.* Im ersten Band schreibt so Justus Bier (der Riemenschneider-Forscher) über „Abstrakte Kunst in Hannover" und Arthur Haseloff über die — von ihm nebenamtlich geleitete — Kieler Kunsthalle. Ludwig Justi, der Herausgeber, würdigt dies vorweg: „Wenn nun einer der besten europäischen Kenner des europäischen Mittelalters sich für Nolde, Rohlfs und Barlach einsetzt", und will „das gewiß nicht auf Bodes Geschmack zurückführen" (vgl. dazu den Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1987 *Museum der Gegenwart*). Die Implikationen der Gegenwartserfahrung für die Wissenschaftsgeschichte bleiben eine vorrangige Forschungsaufgabe, ebenso die Rolle der Disziplin im „Kampf um die Moderne" (von Langbehn bis zur Entarteten Kunst und dem *Verlust der Mitte*). Hierfür kann man auch nicht die Verhältnisse in Frankreich und England ausklammern.

Dieser Punkt bezeichnet einen kritischen Vorbehalt auch zu *Larssons* Beitrag über „Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre", gerade weil hier (anläßlich des Internationalen Kunsthistorikerkongresses, Stockholm 1933) schwedische Phänomene wesentlich breiter zur Sprache kommen als etwa die kurzerwähnte Polemik im ersten Weltkrieg zwischen französischen und deutschen Kunsthistorikern (S. 180). Larsson bringt sich jedoch vor allem dadurch um eine angemessene Einschätzung des Problems, daß er eingangs auf eine Erörterung der „ausgeprägt nationalsozialistischen Kunstgeschichte ebenso wie der offenbaren Vorläufer und Wegbereiter der nationalsozialistischen Kunstideologie wie P. Schultze-Naumburg" verzichten will, dann aber als „beste und problembewußteste Einführung" „aus der Sicht der dreißiger Jahre" Dagobert Freys Aufsatz über die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst zu Grunde legt und anschließend Pinders *Sonderleistungen der deutschen Kunst* von 1944 — „trotz der späten Veröffentlichung". Für sein Literaturreferat überwiegt dabei offensichtlich der Vorteil „der kurzen und prägnanten Darstellungsweise" den „rhetorisch-propagandistischen" Charakter dieser Veröffentlichung. Damit verkehrt Larssons Studie faktisch ihr Programm ins Gegenteil: der politische Stellenwert der Quellen, ihr entscheidendes Merkmal, wird verdrängt. In seinem „hilflosen Antifaschismus" (W. F. Haug) geht Larsson 1985 nicht über Bandmanns (nicht zitierten) Aufsatz von 1968 hinaus („Über das Deutsche in der deutschen Kunst", in: *Das deutsche Volk. Von der Einheit seines Geistes.* Hannover, Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung, S. 126—147, besonders 126—129).

Mit einem handbuchartigen Überblick zur Rolle des Epochenbegriffs, der von den philosophischen Grundlagen in der Antike bis heute führt, bietet Götz *Pochat* eine breitbelesene informative Geschichte einer zentralen heuristischen Kategorie. Für die historische Wissenschaft ist sie jüngst in interdisziplinärer Diskussion von der Forschergruppe „Poetik und Hermeneutik" unter dem Titel *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (1987) weiter analysiert worden. Bei den in gelegentlich eigenwilliger Reihenfolge besprochenen Autoren (z. B. Frey — Dvořák — Riegl) ist allerdings die in neuerer Zeit wieder verstärkte Zuwendung zum Stilpluralismus und Modusbegriff deutlich unterrepräsentiert gegenüber der traditionellen Epochenkategorie, die in einem variierenden Spektrum von Begründungen bis heute vorherrscht. In Pochats Erörterung fehlt dafür

vor allem der marxistische Erklärungsansatz von Stilwahl aus sozialen Antagonismen (etwa Antals Studien), ein Beispiel dafür, wie die direkte legitimierende Absicht den Denkrahmen der wissenschaftsgeschichtlichen Reflexion einschränkt. Unter den Grundlagenreferenzen vermißt man nur Meyer Schapiros bekannten „Style"-Aufsatz von 1953 (als Kuriosum sei vermerkt: im Index findet man „Meyer-Schapiro" als Familienname mit einem erfundenen Vornamen Hans!). Bei Pochats Darstellung wäre auch die methodisch analoge Problematik in der Archäologie wohl ergiebig einzubeziehen, über den beiläufig als Gründungsvater angeführten Winckelmann hinaus etwa in Kaschnitz-Weinbergs Arbeiten, besonders aber in Otto J. Brendels aufschlußreichem Ansatz eines soziologisch gefaßten Gattungsstiles in der römischen Kunst.

Ein gemeinsamer Ausgangspunkt der Wortführer dieses Bandes liegt bei Heidegger — über Kurt Badt (Dittmann), Gadamer (Boehm) und Frankreich (Bätschmann). Die leitende Rückbesinnung auf die Kunstgeschichte der zwanziger Jahre soll daher die Erkenntnis vom „Werkcharakter" künstlerischer Arbeit vertiefen (zentral dazu: Dittmann, S. 88; Bätschmann, S. 94; Boehm, S. 113) und an philosophische Theorie wie an Künstlerästhetik anschließen. Zu einer distanzierend abwägenden Methodendiskussion ist es auf den Treffen und in der vorliegenden Veröffentlichung der Arbeitsgruppe kaum gekommen, nicht einmal zu einer redaktionell durchgängigen wechselseitigen Abstimmung zwischen den Beiträgen. Gemeinsam ist ihnen aber ein pauschal verkürztes „Feindbild": die „Ikonologie" wird auf Panofkys Modell eingeschränkt, Warburgs kulturwissenschaftlicher Ansatz ausgeblendet, von den marxistischen Positionen zu schweigen (warum ist in dem Beitrag über die frühe Ostasien-Kunstgeschichte nicht auf Eduard Fuchs als hierfür relevanten Sammler und Publizist verwiesen?) So kann man es sich auch mit dem Vorwurf der Gegenwartsflucht sehr leicht machen. Für die heutige Situation bleibt die Frage, warum die Reduktion des Kunstwerkes auf ein Erscheinungsbild noch weiterhin dessen Auffassung als ein komplexes Dokument menschlicher Praxis verstellen soll und davon ablenkt, daß ein Werk nur bei vielseitiger „Selbstüberschreitung" den Betrachter seine Spezifik und seinen Wirklichkeitsgehalt erfassen läßt.

Konrad Hoffmann

Konrad Hoffmann

Zeitlos: Falsch

Was bedeutet für den Betrachter der historische Abstand zu einem als Kunstwerk wahrgenommenen Gegenstand? Ist er ein Hindernis für die ästhetische Erfahrung oder umgekehrt das Echtheits-Siegel eines solidarisch zeit- und also distanzbewussten Erinnerns gegenüber fremden Menschenspuren?

Als *Wesenszug aller Kunst* und *das Religiöse an ihr* hat man zusammenfassend den *Kampf gegen den Tod durch die Bannung des Vergänglichen im Gefässe der Form* bezeichnet. Von der Auffassung der Kunst als Zeichen und *schöpferische Erinnerung* her machte Wilhelm Pinder in seinem vermächtnishaften Entwurf *Von den Künsten und der Kunst* (1947) so »die Urgründe des Künstlerischen im Kampfe gegen die Vergänglichkeit«[1] aus. Die »Rettung von Werten aus dem ständigen Verfliessen des Lebens«[2] erschien der Kunstbetrachtung nach dem Krieg als eine besonders dringliche Aufgabe. Auf der Basis der idealistischen Kunstreligion der deutschen Klassik formulierte wenig später Hans Sedlmayr mit einer vom Kampf nun an den Himmel verlagerten Metaphorik das Credo der ästhetischen Verfügungsfreiheit: »Darum ist die erste und der Kunst angemessenste Betrachtungsweise diejenige, die sich auf die zeitlose Gegenwart der Kunstwerke richtet. In ihrem Lichte treten die wahren Kunstwerke aller Zeiten, welche Sprache sie immer sprechen, in eine zeitfreie Gemeinschaft ein — entfernt vergleichbar der Gemeinschaft der Heiligen —, in das ›musée imaginaire‹ eines André Malraux«[3]. Als Wunschbild verrät sich diese Haltung schon an dem Sprachparadox von der *zeitlosen Gegenwart*. Bis hin in die institutionellen Präsentationen der universellen Kunstproduktion der Menschheit im Museum und im Tourismus hat diese Freizeit-Konzeption von Kunst als tröstlicher Alternative zum Arbeitsalltag eine eminente gesellschaftliche Auswirkung. Als *Rettungshandlung am Vergänglichen* soll das Kunstwerk Werte übermitteln; und die *Echtheit* in der ästhetischen Erfahrung jede Zeit überspringen bzw. erreichen.

Der in Pinders Formulierung zugespitzte ästhetische Topos von der Kunst als Wert-Rettung gegen die Vergänglichkeit, der Anspruch der Echtheits-Konservierung, macht — gewöhnlich unbemerkt — eine stillschweigende Voraussetzung bewusst: die ausschliessliche Fixierung auf das hermetisch isolierte Individuum als Träger, im Leben wie über die Zeiten hinweg, syn- wie diachron. Nur eine solche Individual-Monadologie kann von einem *ständigen Verfliessen des Lebens* sprechen. Bei aller gerade in Pinders Faschismus dominierenden Betonung der *Gemeinschaft* als nostalgischem *Urgrund* aller Kunst zeigt sich so das weithin bestimmende Polarisierungsmodell: das *Ich* gegenüber der *Gesellschaft*. Im Sprung über den Zeitabstand soll also das Kunstwerk Werte retten, Echtes transportieren als Relais über die *Sozialkluft* zwischen aussendenden und aufnehmenden Individuen.

Die am dinglichen Substrat *Kunstprodukt* festgemachte Zeitfreiheit ist denknotwendiges Korrelat zur Kategorie des *homo clausus* (Norbert Elias) als dessen Sender und Empfänger. Die Zeitüberwindung soll als *schöpferische Erinnerung* zwischen Einzelnen funktionieren und der Wechsel der Individuen Halt finden an der Wert-Beständigkeit des Kunstwerks. Kunstwerke erweisen sich darin letztlich als Projektion und Substitut eigener Unsterblichkeitsphantasien, von Seiten des Produzenten wie der Betrachter, und als Offenbarungsträger für die Nachwelt. Pinder formuliert: »Der Begriff der unendlichen Zeit, der Ewigkeit, schliesst ja den geheimen Wunsch des Lebendigen nach möglichst langer Dauer, zuletzt nach persönlicher Unsterblichkeit ein.«[4]

Das *ständige Verfliessen des Lebens* erscheint einem abgekapselten Betrachter als Selbstverlust, den er durch die Hinwendung zu *ewigen* Echtheits-Garanten, Bildern, auffangen will. Von der damit ausgeblendeten Realität her, in der ein Individuum nie betrachtend der *Gesellschaft*, dem *Leben* isoliert — fertig gegenübersteht, sondern vielfältig verflochten und angewiesen in ihr lebt, geht es nicht um das *Überleben* des Einzelnen im und am Bild, sondern um Entstehung und Rezeption (Geltung) des Bildes in wechselnden Spannungsfeldern der »Gesellschaft der Individuen«.[5] Die Polarisierung zwischen *Individuum* und *Gesellschaft* wie diejenige zwischen *Augenblick* und *Ewigkeit* zerreisst die *Echtheit* des Kunstprodukts. Als blosses Bild verflüchtigt sich die *Echtheit* ausserhalb der Beziehungsstrukturen und der Traditionen, die es ermöglichen, erfordern und tragen.

Das gegenwärtige Bewusstsein der kunstgeschichtlichen Arbeit ist durch eine geschärfte Sensibilisierung für die Tragweite von Rezeptionsprozessen gekennzeichnet. Die

Einsicht in die tiefgreifenden Filterungen und Manipulationsmechanismen aller visuellen Vermittlung hat die Augen geöffnet dafür, wie sehr ein scheinbar *gegebenes Objekt* von den Interessen, Zusammenhängen und Wahrnehmungsbedingungen des Betrachtenden in diamentral voneinander abweichende Einzelbestimmungen umgedeutet werden kann. Die Abhängigkeit des *Objekts* vom *Subjekt*, des Bildes vom Betrachter, der Vergangenheit von der Gegenwart bezeichnet einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel der *Moderne*. Solch perspektivische Realitätskonstituierung bindet die *Echtheit* des Werkes und die Individualität der Lebenden an eine dynamische soziale Interdependenz, eine nicht übetragbare zeitgebundene Erfahrung als Konfiguration. In Benjamins Formulierung: »Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der Reproduzierbarkeit.«[6]

Die weitestgehende Umdeutung von *Echt* in *Falsch* liegt im blossen Anschauen (vergangener) Werke als gegenwärtig. Gerade wenn man das Zeitbewusstsein als den schöpferischen Impuls im Kunstschaffen voraussetzt (Pinder spricht vom Kunstwerk als »Rettungshandlung am Vergänglichen«), fällt auf, dass jede unterstellte *Zeitfreiheit* diese zentrale Lebenskategorie dem Betrachter vorenthält. Denn dessen subjektiv vermeintliche Unmittelbarkeit gegenüber dem Bild ist so in ein Vakuum abgeschnürt, erstarrt.

Für die Kunstbetrachtung kommt also alles darauf an, den vermeintlichen Gegensatz zwischen *Echtheit* (den dem *verfliessenden Leben* einmal abgerungenen *Wert*) und *Überlieferung* als fatalen Selbstausschluss des Betrachters, des ästhetischen Tantalus, zu durchschauen. Ein dynamischer Echtheitsbegriff geht von radikaler und produktiver Zeitgebundenheit aus bei aller menschlichen Arbeit und so auch Kultur.

Das Repertoire der Veränderungen und Übertragungen (Zitat, Kopie, Montage u. a.) macht dem aufmerkend Interessierten daher bewusst, welchen Transformationsgehalt die aktuelle Wahrnehmung freisetzt. Eine Betrachtung, die alle Betonung intensiv und pathetisch auf den genetischen Impuls legt und Kunst mit der Kategorie der *schöpferischen Erinnerung* als zeichenhafte Überführung des Augenblicks zur Ewigkeit feiert, setzt ganz auf die Isolierung des in der Vergangenheit entstandenen Produkts gegen seine Nachgeschichte. Mit solcher Immunisierung wird aber der Kontakt des Betrachters zu den beanspruchten oder *geretteten* Werten verhindert.

Philologische Notiz: Pinders späteste Zusammenfassung seiner theoretischen Überlegungen verdiente als wissenschaftsgeschichtliches Zeugnis und Zeitdokument eine eigene Analyse. Das Festhalten an der Ewigkeits-Metaphysik der Form ist hier umso auffälliger, als er sein Lebensthema *Rhythmus* (seit den Architekturuntersuchungen in der Dissertation) universell ausweitet über seine Generationen-These und die historische Staffelung der *Künste*, von der Architektur bis zur Musik, als führenden Aufgaben hinweg. Auf einer Skala von *Gegenstand* bis *Ereignis* werden systematisch die Gattungen angeordnet — eine Fortführung der Diskussionspunkte eines Riegl und Schmarsow unter Einbeziehung der jüngeren physikalischen Theorien der Raum-Zeit-Erfahrung. Pinders Schrift ist in der Behandlung vieler Gedankengänge mit der von Sedlmayr, speziell der Zuordnung von *Interpretation* und *Aufführung*, zu vergleichen. Besonders aufschlussreich erscheint eine Gegenüberstellung seiner Reflektionen über *Einmaligkeit und Vielfalt des Originals* im Kontext der hier interessierenden *Imitationen* mit Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

Anmerkungen

1 Wilhelm Pinder: *Von den Künsten und der Kunst*. Berlin/München 1948, S. 190.
2 Ebd., S. 8.
3 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. [1. Auflage 1946] 4. Auflage 1951, S. 254.
4 Pinder, a. a. O., S. 164.
5 Vgl. Norbert Elias: *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt a. M. 1987.
6 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*, Band I, 2. Frankfurt a. M. 1974, S. 476.

Konrad Hoffmann

»Kunstwerk« als politischer Begriff. – Zu Heideggers »Zeitlichkeit«

Für Meyer Schapiro in dankbarer Erinnerung

In verschiedenen Fassungen des Vortrags »Der Ursprung des Kunstwerks« hat Martin Heidegger seit 1935 Kunst als das »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit« bestimmt. »Eine wesentliche Weise, wie die Wahrheit sich in dem durch sie eröffneten Seienden einrichtet, ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Eine andere Weise, wie Wahrheit west, ist die staatsgründerische Tat. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer«. Heideggers Umschreibungen des Kunstwerks bezeugen ihren geschichtlichen Kontext in ihrer Sprache. Hier wird »Kunstwerk« im gedanklichen Bild-Gang des Paradox als politischer Begriff begründet: »Die Wahrheit richtet sich ins Werk. Wahrheit west nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von Welt und Erde... In dem Streit wird die Einheit von Welt und Erde erstritten. Indem eine Welt sich öffnet, stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung«.[1]

Heute beruft sich eine »werkinterpretierende Kunstgeschichte« zentral auf Heideggers »Ursprung des Kunstwerkes« als »jene wohl bedeutendste philosophische Abhandlung über das Kunstwerk«. Sie zielt von da her auf die Erfassung der Eigentlichkeit des Werks: »Stets kann ein Kunstwerk auch als ein historisches Dokument, als ein ›Symptom‹ für andere Prozesse, Zustände und Funktionen betrachtet werden. Will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerlässliche Bedingung«. Von Heidegger aus kann man so auch fordern: »Jede Interpretation aber sollte künftig auch die naturhaften und die metaphysischen Bezüge der Werke bedenken und sich nicht mehr mit einer rein historischen Analyse begnügen«.[2]

Damit wird auch die »rein historische« Tatsache vergessbar, daß Heideggers »Kunstwerk«-Deutung dem Nationalsozialismus zugehört. In der gegenwärtigen Diskussion über seine Rolle im »Dritten Reich«[3] wird Heidegger ironischerweise oft mit seiner eigenen faschistischen Denkfigur verteidigt: die Größe seiner Leistung überstrahle objektiv die »rein historisch«-subjektiven Irr- oder Umwege ihres Urhebers. Denn: Heidegger selbst erklärte so »die Kunst« zum Ursprung von Künstler und Werk; der Künstler ist bloß ausführendes Organ oder Medium, über das sich die Wahrheit als Kunst ins Werk setzt.

Wenn also heute Kunsthistoriker von Heidegger her eine »werkinterpretierende« Kunstgeschichte fordern und betreiben, wird damit auch implizit über NS-Kontexte eine scheinbar sachgemäße Maxime vertreten: eine bis in die pädagogische Praxis wirkende Wissenschaftsethik der »Werktreue« und der anschaulich auf das spezifisch Künstlerische eingestellten Gegenstandsnähe (bes. nach Heideggers Gewährs- und Gefolgsleuten wie Hetzer, Buschor, Jantzen und Badt).[4] Im Proseminar beginnt so die Erziehung zum »Werk« als dem Konkreten, Zentralstück des Faches – »Kunstwerk« bleibt damit ein politischer Begriff gerade durch seine Entpolitisierung, d.h. Entzeitlichung.[5]

Heidegger selbst bietet in dem »Ursprung« das berühmt gewordene Muster der

scheinbar voraussetzungslosen Beschreibung (S. 28: »wenn wir … ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben«)[6], von van Goghs bekannter Darstellung der »Schuhe« – für den Philosophen quasi selbstverständlich ein Paar Bauernschuhe, genauer sogar noch: die Schuhe einer Bäuerin (Heidegger sah eines von mehreren Gemälden dieses Sujets in der Amsterdamer Van Gogh-Ausstellung 1930)[7]. So entschieden Heidegger dabei vom Künstler absehen will, so weitreichend bringt er sich als Betrachter mit seinen zeitsymptomatischen Eindrücken ins Spiel: »Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet«.

»Erde« und »Welt« sind hier – allegorisch – die Hauptbegriffe von Heideggers Kunstlehre. Ebenso frei projiziert er das zeitaktuell-völkische Muster von Bauer und Erde (»Scholle«, »Blut und Boden«) auf van Goghs Werk. Den rein ideologischen Charakter dieser Auslegung kann man von van Gogh her wie für seinen gewaltsamen Interpreten demonstrieren. Für van Gogh hat Meyer Schapiro plausibel gezeigt, wie der Künstler hier seine eigenen Schuhe, die Requisiten seiner täglichen Arbeit vorstellt.[8] Bei Heidegger springt die Disposition für die agrarmetaphysische Schicksalsromantik in die Augen, wenn man die gleichen Formeln, den gleichen sprechenden Erwartungsüberhang wie zu van Gogh auch gegenüber einem ganz anderen Thema, der Philosophie selber, wieder findet:

Zu van Gogh schrieb Heidegger: »In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht«. Und so klingt es vertraut, wenn wir am Schluß des 1946 geschriebenen Briefes »Über den Humanismus« lesen: »Das Denken legt mit seinem Sagen unscheinbare Furchen in die Sprache. Sie sind noch unscheinbarer als die Furchen, die der Landmann langsamen Schrittes durch das Feld zieht«.[9] Heideggers Interesse zielt beim Kunstwerk wie in seiner Philosophie-Sprache darauf, das eigene Selbst im agrarromantischen Bezug zu überschreiten: zur Wahrheit nur als empfangendes »Wesen« zu gelangen, als Durchgangsstation in einem naturmetaphysischen Verweisungsrahmen.

Schauen wir vom »Ursprung des Kunstwerkes« aus vor und zurück, vor auf die heutige »werkinterpretierende Kunstgeschichte«, zurück auf Heideggers Voraussetzungen. Da erweist sich die gegenwärtige kunsthistorische Fraktion in der Tradition der kulturkonservativen Haltung, und der politische Kern des Rufs nach dem »Kunstwerk« macht weiterreichende Verflechtungen bewußt gegenüber der evident plakativen NS-Allianz Heideggers – oder anders herum gesagt, die objektiv-positivistische wie subjektiv-ästhetisierende Entpolitisierung nach 1945 disponiert die Kunstbetrachter latent umso tiefer für das Manipulationssyndrom, von dem sie sich manifest absetzen; und für den Nationalsozialismus erweist sich wieder einmal: er war kein Zwischenspiel, weder im Blick auf die Vor- noch in der Erfahrung der Nachgeschichte. Ja, die Behauptung vom »Betriebsunfall« (oder die Hitler-Fixierung auf »Männer machen Geschichte«) in der deutschen Geschichte mit ihrem so leichten Distanzierungsangebot gehört zu den nachhaltigsten Instrumenten der Kontinuität aus ästhetischer Selbstverblendung, eben: visueller Fremdbestimmung durch das *Werk*.

Ich deute eine Verbindungslinie an. Unter dem Vorzeichen der Avantgarde begegnet ausgeprägt in der symbolistischen Bewegung der Jahrhundertwende eine kunstmetaphysische Phänomenologie des Objekts, eine Dingmystik des Werks. Dabei werden dem in der Krise seiner Existenz erschütterten Subjekt Gegenstände, Kunstwerke plötzlich (– erscheinend –) zum Medium gesteigerter Wirklichkeit. In Hugo von Hofmannsthals »Briefen des Zurückgekehrten« spielen eine solche Katalysatoren-Rolle die Bilder Vincent van Goghs: »Wie kann ich es Dir nahebringen, dass hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnene Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, dass ich fühlte, nein, dass ich wusste, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt heraus geboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte«.[11] Die Parallele zwischen Heidegger und Hofmannsthal ist hier stringent, geht es doch beide Male um Bilder van Goghs – unabhängig von einem philologisch-kausalen Nachweis einer direkten Rezeption.[12] Zugleich aber beleuchtet dies eine prinzipielle Seite: die »Werktreue« heutiger Heidegger-orientierter Kunstbetrachtung wurzelt also letztlich in der visionären Dingmystik des Erscheinungsbildes als Anker, Halt und Klammerpunkt; gerade ihre Ambition der Selbst- und Zeitüberschreitung am »Werk« dokumentiert die politisch getragene Kulturarbeit der »konservativen Revolution«. – Von Hofmannsthals literarisch beschworener Betrachterhaltung des »Zurückgekehrten« über Heideggers Schicksalsrhapsodie auf van Goghs angebliche Bauernschuhe bis zu Dittmanns Postulat, das Werk als es selbst in seiner Gegenwart zu erfassen und nicht bloß von außen als ein historisches Dokument – da zieht sich als Leitmotiv der typische Verweis auf den geschichtslos ewigen Gehalt, als der auch im Museum alle Kunst ihren geschichtlichen Rahmen sprengen und als »naturhaft-ewige« Manifestation von »Wahrheit« (Symbol, Mythos, Religion, Wert u.ä.) heutigen Ver-Wert-ungsinteressen dienen soll.[13] Zu der solcherart durchgängigen Entlastungsfuktion phänomenologischer Bildversenkung für den Betrachter, seiner Freisetzung von Zeitbindung, trägt die spezielle Dialektik von Erregung und Ruhe, Person und Ordnung bei: in die »Dinge« hinein wird die eigene Emotion projiziert als deren »magisches« Aufladen zur Epiphanie.[14]

So ballt sich in Heideggers Beschwörung der Schuhe animistisch die Energie: »Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes.[15] Und bei Hofmannsthal: »Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir; aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vorzeiten manchmal auf alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloss; nein nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an«. Es geht mir hier weder um die gemeinsamen neuromantischen Grundlagen der Lebensphilosophie (»Dasein« bzw. »Lebensführung« als Zentralbegriffe Hofmannsthals) noch um die »Stil«unterschiede, die »Neue Sachlichkeit« Heideggers.[16] Entscheidend ist das zum Programm erhobene Absehen vom Künstler (in Hofmannsthals

»Brief« nur einer ungewiss vermutenden Erwähnung im Nachsatz gewürdigt): der Funke springt im Werk vom »Ding« auf den Betrachter über, der Lebens- als Wahrheitsfunke einer durchgehenden Kraft. Wirklichkeit soll sich so konkretisieren gegen vermeintlich beeinträchtigend subjektive Beimischung des »Urhebers«. Von Hofmannsthal her zeigt sich Heideggers Werk-Kategorie in ihrer spezifischen Modernität, zugleich auch als politische Erfahrung der gesellschaftlichen Spannung von Masse und Herrschaft, in Heideggers Umkreis gesagt: von Volk und Führer. Die im Kunstwerk offenbarte »Wahrheit« stellt Künstler wie Betrachter unter ihr Kommando, schaltet sie zur »Gemeinschaft« der Wahrheitsempfänger gleich – und aus. In Heideggers völkisch-assoziativer Dingmystik einer ideologisch erträumten Harmonie spitzt sich die literarisch-romantische Utopie vom Handwerker-Künstler faschistisch zu.[17]

Über Heideggers van Gogh-Exemplifizierung seiner leitenden These, als Kunst setze sich Wahrheit ins Werk, hat man zutreffend festgestellt, daß er für die Assoziationen über die Schuhe gar keines Kunstwerkes bedürfe: ein Paar wirklicher Schuhe reichen zu solcher Evokation ganz aus.[18] In der Wendung gegen die idealistische Genie-Ästhetik wird damit der Produkt-Charakter der künstlerischen Vorstellungsleistung grundsätzlich eliminiert. Nur mit dieser vorästhetischen Naivität, die das Werk als fiktionales Konstrukt der menschlichen Phantasiearbeit verkennt, d.h. Bild mit Leben verwechselt, ist es möglich, den »objektiven« Wahrheitsanspruch an ein menschengeschaffenes Kunst-Werk zu stellen. Nur so kann Heidegger auch den platonischen Grundgedanken der in Erinnerungsspuren erscheinenden Wahrheit, der Idee, mit der Neuzeit antiplatonisch auf Kunst anwenden und zugleich gegen die neuzeitliche Genieästhetik entpersönlichen.[19] Das Führer-Bedürfnis ist vom künstlerischen Genie auf die politische Realität übertragen.[20]

Die pseudo-konkret »neu-sachliche« Anwendung autoritären Denkens auf ein Gemälde eines zeitgenössisch populären Künstlers, für sich selber ein Novum in der philosophischen Ästhetik, repräsentiert die politische Instrumentalisierung der Phänomenologie auf dem deutschen Weg »Vom Wesen zum Werk«.[21] Die abstrakte »Sachlichkeit« des anschauenden Wahrheitsempfangs stimmt die »dienenden Werkleute«[22] auf den »Führer« ein, der »selbst und allein die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz« ist.[23] »Der Ursprung des Kunstwerks« bezeichnet den realen Zielpunkt der Heideggerschen »Kehre«: von der Todverfallenheit des Menschen (»Sein und Zeit«) zum absoluten Bild als deren vermeintlicher Alternative, der Wertbeständigkeit des Werks. Aber gerade dadurch wird das Konkrete abstrakt, daß es von der Zeit abgeschnitten wird: zur Erscheinung von Wahrheit.[24] Heidegger verleugnet seine Erfahrung der Modernität. Dem »Schwarzwaldphilosophen«[25] erstarrt menschliche Wirklichkeit. Als »Werksein in seiner Gegenwart« verlieren von da her die kunsthistorischen Heidegger-Nachfolger bis heute künstlerische Phantasiearbeit aus dem Blick – durch die »unerträgliche Leichtigkeit«, in der sie Bilder mit »Wahrheit« belasten.[26]

Anmerkungen

1 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer (Reclam UB 8446/47). Stuttgart 1960, hier S. 68-70. Zu Heideggers Sprache differenzierte Analysen seit Adornos »Jargon der Eigentlichkeit« (1962-64; 7.A., 1974): Pierre Bourdieu, Die politische Ontologie Martin Heideggers (1975), Ffm 1988; zuletzt Hugo Ott, Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie. Ffm-N.Y., 1988, S. 153f. mit weiteren Referenzen in Anm. 123 u. 124.

2 Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, in: Dittmann, Hrsg., Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart, 1985, S. 51-88, bes. 84-88. Vgl. meine Besprechung in »Kunstchronik«, 41, 1988, S. 602-610.

3 Victor Farías, Heidegger und der Nationalsozialismus (1987), Ffm, 1989, im Blick auf den »Ursprung des Kunstwerkes« spez. S. 318-320; Ott (wie Anm. 1).

4 Annemarie Gethmann-Siefert, Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in Gethmann-Siefert/O. Pöggeler, Hrsg., Heidegger und die praktische Philosophie, Ffm, 1988, S. 251-285 mit reichhaltigen bibliographischen Nachweisen; bezüglich der Debatten um Heideggers »Ursprung des Kunstwerkes«: Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt, 1987, S. 259-266.

5 Vgl. mit der zit. Forderung Dittmanns bes. die drastische Abwehr jeder historisch-symptomatologischen Betrachtung von Kunst als »Ausdruck«, wie sie Heidegger in der »Ersten Ausarbeitung ›Vom Ursprung des Kunstwerkes‹« bietet (veröffentlicht in den »Heidegger Studies«, 5, 1989, S. 5-22, cf. S. 17f.): »Die Meinung, Kunst sei Ausdruck, ist ebenso unbestreitbar wie die Aussage: ›Das Motorrad ist etwas, was Lärm macht‹. Jeder Techniker würde ob einer solchen Wesensbestimmung dieser Maschine auflachen. Aber niemand lacht, wenn man seit langem herumredet, Kunst sei ›Ausdruck‹. Gewiss, die Akropolis ist Ausdruck der Griechen und der Naumburger Dom ist Ausdruck der Deutschen und das Mäh – ist Ausdruck des Schafes. Ja, das Kunstwerk ist eben ein besonderer Ausdruck, d.h. ein eigenes Mäh – wahrscheinlich. Aber das Werk ist doch nicht Werk, weil es Ausdruck ist, sondern Ausdruck, weil es Werk ist.« Zum Hintergrund dieser Haltung: Wölfflins Einleitung zu den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« (1915) und Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1910), Bern, 1959, S. 80 (als höchste der »mystischen Notwendigkeiten«: Das Ewige Rein-Künstlerische).

6 Als jüngste Anwendungsfälle von kunsthistorischer Seite (im Unterschied zu den zahlreichen philosophisch-ästhetischen Betrachtungen, z.B. Dieter Jähnigs und seiner Schüler) die Beiträge Dittmanns und Boehms in »Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger«. Hrsg. v. W. Biemel u. F. W. v. Herrmann, Ffm, 1989: Dittmann (S. 311-329) überträgt da Heideggers Begrifflichkeit von »Lichtung und Verbergung« auf das Hell-Dunkel der europäischen Malerei seit der frühen Neuzeit; Boehm dagegen (»Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne«: S. 255-285) warnt hier (S. 257): »Eine ›Anwendung‹ der Philosophie Heideggers auf die Kunstgeschichte erscheint unfruchtbar« und versteht seinen Ansatz, »Heideggers Einsichten ausdrücklich in den eigenen Diskurs zu übersetzen« als Versuch, »Heideggers Text im Hinblick auf die moderne Kunst weiterzudenken«.

7 Meyer Schapiro, The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh, in: The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein. Ed. Marianne L. Simmel, N.Y., 1968, S. 203-209 (hier S. 205, Anm. 3 – Heideggers Mitteilung über den Besuch der Amsterdamer Ausstellung März 1930; in der »Ersten Ausarbeitung« – vgl. hier Anm. 5 – bezog sich Heidegger noch nicht auf das van Gogh-Gemälde). Zur Betonung der Bäuerin: John A. Walker, Van Gogh Studies. Five Critical Essays. London, 1981, S. 61-71: Art History versus Philosophy: The Enigma of the ›Old Shoes‹,

auch über die Replik Derridas auf Schapiro (s. dazu ferner Kultermann, 1987 – wie Anm. 4; Boehm 1989 – wie vorhergeh. Anm.; Gethmann-Siefert, 1988 – wie Anm. 4).

8 In die Richtung der »Menschenleere« zielt bereits Dolf Sternbergers Kritik in der Besprechung der Frankfurter Vortragsreihe (vgl. auch zur Rezeption des Vortrags in Zürich: Farias, 1989 – wie Anm. 3, S. 318), wiederabgedruckt in Sternbergers »Schriften«, Bd. VIII: »Gang zwischen den Meistern«, Ffm, 1987, S. 183-201: »Heidegger über die Kunst. Drei Berichte«, bes. S. 192: »Auch diese Kunstlandschaft – sei sie aus Bestimmungen oder aus Stimmungen gebildet, und seien diese wiederum hineingelegt oder herausgelesen – auch sie ist jedenfalls menschenleer, mag nun auch im weiteren gelegentlich von der Bäuerin die Rede gewesen sein, die solche bedeutsamen Schuhe unwissend-wissend trage. Und diese Menschenleere bezeugt nur, daß dem derart bäuerlich… illustrierten Sein selbst in bestimmter Weise ein dämonisches Leben eingehaucht wird.« Für die Heideggersche »Landschaft der reinen Phänomene« verweist Sternberger auf Böcklin! Dagegen die Schapiro intuitiv antizipierende Auffassung von van Goghs »Schuhen« bei einem Autor 1931: »Dieses Bild zeigt in grösster Unmittelbarkeit die Welt, die ganze soziale Situation des Trägers dieser Schuhe auf. Unsere bis zum Äußersten gespannte Zeit fordert, dass ein Kunstwerk wieder seine grosse soziologische Funktion habe«: Werner Scholz, Kunst ist kein bloß unterhaltendes Spiel, 1931; zit. nach Ausst.Kat. »Widerstand statt Anpassung«. Karlsruhe 1979, S. 37.

) Heidegger, 1960; S. 29f. (wie Anm. 1); Brief »Über den Humanismus«, Ffm, 1949, S. 47. Zur »Schwere« als leitmotivischer Kategorie: Winfried Franzen, Die Sehnsucht nach Härte und Schwere. Über ein zum NS-Engagement disponierendes Motiv in Heideggers Vorlesung »Die Grundbegriffe der Metaphysik« von 1929/30., in: Gethmann-Siefert/ O. Pöggeler, 1988 (s.o. Anm.4), S. 78-92.

() Vgl. Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft. Neuwied 1962

11 Hugo von Hoffmannsthal, Das erzählerische Werk, Ffm, 1969, S. 119ff.: Die Briefe des Zurückgekehrten; der 4. Brief (dat. 26 Mai 1901, aber de facto 7 Jahre später geschrieben), S. 135-142; dazu O. K. Werckmeister, Hofmannsthal über van Gogh (1961) In: O. K. W., Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays, Ffm, 1974, S. 26-63; Hermann Rudolph, Kulturkritik und Konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext (Stud. z. dt. Lit., 23) Tübingen 1971, S. 48-55.

12 Auf den Rilkeschen Dingkult und Adornos Analyse weist für Heidegger Jutta Held, Zur Bestimmung zeitgenössischer Plastik durch Chillida und Heidegger, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 20, 1975, S. 103-126, cf. 120 m. Anm. 82. Verstärkend: Karl Jaspers, Notizen zu Martin Heidegger, München 1989, S. 107 (Nr. 84). Heideggers van Gogh-Deutung lässt sich insgesamt auch im Subtext lesen gegen Jaspers frühe Schrift (1922) über »Strindberg und Van Gogh« mit ihrer Symptom-Analyse der Kunstschöpfungen im ärztlichen Blick. (umso mehr, als Jaspers darin auch Hölderlin bespricht!).

13 Gerade die Entzeitlichung also macht das »Kunsterk« verfügbar für den »Betrieb«, gegen den Heidegger es als Wahrheitsträger abschirmen will: 1960, S. 38f. (wie Anm. 1)

14 1960, S. 39 (wie Anm. 1): »in der grossen Kunst… bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes«.

15 Heidegger, 1960, S. 30. (wie Anm. 1).

16 Hofmannsthal (s.o. Anm. 11) S. 140. Vgl. Max Horkheimer, Dämmerung. Notizen in Deutschland (unter dem Pseudonym Heinrich Rhegius zuerst 1934 in Zürich publ.); 972, S. 216-219: »Die neue Sachlichkeit«, S. 217: »Diese neuartige als Sachlichkeit drapierte Abstraktheit der Wissenschaft, die sich gegen den alten Formalismus so hochmütig als ›Konkretheit‹ aufführt«; S. 218: »Unseren Philosophen kommt es heute überall auf die Er-

kenntnis des Wesens an. Dazu sehen sie von allem Äusserlichen und Zufälligen, von der blossen ›faktischen‹ Verknüpfung ab.«

17 Heidegger, 1960, bes. S. 64-66; (wie Anm. 1) Bernhard Schubert, Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie. Königstein/Ts., 1986.

18 Schapiro, 1968, S. 206. (Wie Anm. 7).

19 Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. (1924). 2. A. Berlin 1960.

20 Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Darmstadt, 1985, bes. Bd. II, S. 194-212: »Der Führer als Genie«.

21 Ausst.Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-National-Museum: »Klassiker in finsteren Zeiten«. Marbach/N. 1983, Bd. I, S. 287-298. In der kunsthistorischen Methodik zeigt sich das an der gleichzeitigen Wendung zum Kunstwerk als »Mikrokosmos«, »Gebilde« u.ä. (Sedlmayrs »Zu einer strengen Kunstwissenschaft« in den »Kunstwissenschaftlichen Forschungen«, I, 1931; v. Einem: Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1935 u.a.)

22 »Ursprung«, 1960, S. 7 (wie Anm. 1): »Dass ein Werk den Meister lobe« (zum Kontext der »klassischen« Anspielung hier vgl. oben Anm. 17): Rilkes »Werkleute sind wir« (im »Stundenbuch« 1902).

23 Heidegger in seiner Freiburger Rektoratsrede 1933; vgl. Ott, S. 155. (wie Anm. 1).

24 Vgl. z.B. Kandinsky (s.o. Anm. 5) S. 132, generell Konrad Farner, Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied-Berlin, 1970 zur »Geistmetaphysik«.

25 Thomas Bernhard, Alte Meister. Komödie. Ffm 1985, S. 87-100.

26 Zur jüngsten kunsthistorischen Anwendung der Heidegger-Schapiro-Derrida-Kontroverse: Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989, S. 259 m. Anm. 68. Zur »Pilatusfrage« auch Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Ffm, 1990, S. 236ff.

Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung

Konrad Hoffmann

Man kann die Herausbildung der kunstgeschichtlichen Methodik im 19. Jahrhundert verstehen als Reaktion auf den damaligen künstlerischen Historismus. Mit dem Stilpluralismus war es im Gefolge von Revolution und Restauration zum Ende der Evolution von Epochenstilen gekommen. Um so mehr orientierte sich die Kunstforschung am naturwissenschaftlichen Entwicklungsbegriff, dem Evolutionismus, und suchte die in der Gegenwart vermißte Einheit nun in den vermeintlich geschlossenen Perioden der ästhetisch verklärten harmonisierten Vergangenheit. Das Einheitsbedürfnis, ja der Einheitszwang ließ die Abweichungen, Störungen und Gegenbewegungen ignorieren und unterdrücken. Nationale Machtstrukturen bzw. Ansprüche verlängerten sich über die Beschreibungstopik von Werken und Zeitaltern der Kunst als Ganzheit, Einheit in Vielfalt etc.

Dem lag eine entscheidende Voraussetzung zugrunde: Nur wenn man absah von persönlicher Geschmacksbeurteilung, konnte es zur Konstruktion einer Universalgeschichte der Kunst kommen. Riegl verlangt den prinzipiellen Verzicht auf subjektive Schönheitsempfindung, um die jahrhundertelang ästhetisch verachteten Perioden (Spätrömische Kunst, Barock) zu rehabilitieren und überhaupt mit der Kategorie des Verfalls in der Kunstentwicklung aufzuräumen: in dem Buch über die Spätrömische Kunstindustrie von 1901 soll nachgewiesen werden, daß auch die Wiener Genesis gegenüber der früheren römischen Kunst „vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt bedeutet und daß sie, nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt, sich als Verfall darstellt, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt". Und Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" von 1915, das Lehrbuch von Generationen, basieren auf dem Absehen von Motiv, Schönheit, Qualität und Ausdruck. Um die Darstellungsart als solche zu erfassen, will er nach der Morellischen Methode in der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels schon das Wesentliche des Stilcharakters erkennen. Kunst als Ausdruck zu nehmen von Zeit oder Volksstimmung oder von persönlichem Temperament – das könne nur zu den nicht-künstlerischen Seiten im Menschen führen. Der Betrachter soll sich vom Ausdruck nicht affizieren und von der möglichen Verstellungs-

fähigkeit des Künstlers nicht täuschen lassen. Kunstmorphologie wird zur Klassifikation experimentell im Laborvakuum zerstückelter Präparate – unter dem Ausschluß der beteiligten Subjekte. Carlo Ginzburg hat das Verfahren bei Morelli (und Freud) als Indizienparadigma untersucht. Ich komme zum Schluß wieder darauf zurück. Wenn wir bei Wölfflin die radikale Konsequenz der kriminalistischen Stilgraphologie finden, so fällt dies besonders auf gegenüber seinem – und Warburgs – kunstgeschichtlichem Lehrer, Jacob Burckhardt. Denn Burckhardt hatte aus dem historistischen Stilpluralismus seiner Gegenwart die umgekehrte Konsequenz gezogen: ihm schärfte sich daran der moderne, nachrevolutionäre Blick für die gleichzeitige Verfügbarkeit verschiedener Formmöglichkeiten in der Vergangenheit. Sein Programm war eine „Kunstgeschichte nach Aufgaben" (Gattungsstil, Tradition, Auftraggeber in kultur- und sozialgeschichtlicher Perspektive). Auch für Warburg liegt der aktuelle Ausgangspunkt in der Erfahrung von Stilkonflikten, Antithesen, Polaritäten und Brüchen: Gotik und Antike, Realismus und Stilisierung im florentinischen Quattrocento, Astrologie und Reformation in Deutschland, Melanchthon und Luther. Und wie Burckhardt ging es ihm gerade – gegen Wölfflin – um eine neuartig vertiefte Betrachtung von Kunst als Ausdruck, dabei nicht um Absehen von sich selbst, sondern um Bewußtmachen, um Begreifen dessen, was ihn am Bild so mächtig ergreift.

Heute über Warburg zu sprechen – 100 Jahre nach seiner Immatrikulation in Straßburg, 60 Jahre nach seinem Tod – versetzt uns, nach dem alten Vergleich, wie Zwerge auf die Schultern des Riesen. Das Bildwort bedeutet einerseits, als Jüngere Warburg gegenüber klein zu sein, durch ihn vorgeprägt, andererseits aber – heute – weitersehen zu können, auch auf ihn selbst zurück. In der Wissenschaftsgeschichte berührt das Bild der Zwerge und Riesen (Merton: on the shoulders of giants) den Nerv unseres Interesses, die dialektische Zeitgebundenheit: jede Erinnerung macht die Voraussetzungen des Jetzt bewußt und treibt dadurch Kultur als sozialen Prozeß weiter. Erinnerung als Veränderung, Warburgs entscheidendes Denk- und Lebensmotiv des Bildes als Produkt und Träger von Angstbewältigung im sozialen Gedächtnis, Mnemosyne, ist in der gegenwärtigen Warburg-Rezeption verunklärt durch Polarisierung. Ich illustriere das an dem legendär gewordenen Diktum, das sich an Warburg geheftet hat und als geflügeltes Wort seinen Ruhm wie einen Luftballon über die Welt treiben läßt: „Der liebe Gott steckt im Detail".

Die Philologen berufen sich dabei auf einen Warburg der akribischen interdisziplinären Quellenarbeit, der sich selbst zurücktreten läßt gegenüber „der Sache", auf ein Vorbild als Positivist und Historist. Die mentalitätsgeschichtlich orientierten Kunsthistoriker betonen demgegenüber Warburg als „nervöses Auffangorgan" seiner eigenen Zeit (Hamburger Großbürgertum, Kaiserjuden, zeitgenössische Kunst, Ethnologie, Weltkrieg). Aktualitätsbewußt kritisieren sie die antiquarische Seite, Warburg als Kronzeugen des ei-

genen Detailfetischismus zu beanspruchen. Für den Historisten Warburg wird so als ein Kardinalbeleg etwa aus seinem Rembrandt-Vortrag 1926 die Einleitung zitiert: „Jeder Wissenschaftler, der sich an ein kulturgeschichtliches Problem heranwagen muss, liest über dem Eingang seiner Werkstatt Goethes Worte ‚Was Ihr den Geist der Zeiten heisst, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln'". Warburg befürwortet gleichsam eine Teilrevision dieses Spruches, weil bisher nicht alles versucht wurde, um den „Geist der Zeiten" aus den eigenen Stimmen der Zeit selbst herauszustellen.

In dieser Situation, sagt Warburg, „muss man dem angeklagten Historismus das Recht zum Versuch lassen, ‚den Geist der Zeiten' aus Stimme und Gestaltung des Zeitgeistes selbst zum Bilde beizubringen, um damit sich selbst aus der Region des Zusammenhangs von Wort, Handlung und Bild als grösste Fehlerquelle auszuschalten". (E. H. Gombrich, Aby Warburg, London 1970, S. 313f.) Dieses Beweisstück für den Historisten Warburg stellt sich aber als Fehlanzeige heraus, denn der Passus ist – ganz gegen Warburgs Geist – aus dem Zusammenhang isoliert (ja schon in dem zitierten Abschnitt stehen die Signalworte, die ich betont hervorhob: „bisher", „in dieser Situation").

Der Wunschcharakter der Teilwahrheit zeigt sich, wenn man den Schluß dieses gleichen Vortrags hört.

„Man darf der Antike die Frage ‚klassisch ruhig' oder ‚dämonisch erregt' nicht mit der Räuberpistole des Entweder – Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter der Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden. Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient." (Gombrich, S. 238)

Man kann also feststellen, daß Warburgs Quellenarbeit kein Selbstzweck war und nicht für eine historistische Position angeführt werden kann. Die historische Arbeitstechnik, das Ethos der Präzision, Interdisziplinarität und innerhalb der Kunstgeschichte der Kampf gegen das ästhetische Grenzwächtertum von Hoher Kunst, waren für Warburg Instrumente der pädagogischen Zeitkritik: „Erinnerung als Veränderung".

Warburg hat sich polemisch, ja zynisch über die Kulturpraktiken seiner Zeit geäußert:

„Der moderne müde Kulturmensch, den Ruskins Machtgebot zu den lieben, unverdorbenen Trecentisten zieht, in denen er sein eigenes primitives Gemüt wieder zu finden hat: Ghirlandajo ist eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für Präraphaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche seines Lodenmantels, neuen Lebensmut einrauscht zum Kampf ums Dasein, selbst gegen die Obrigkeit." (Gombrich, S. 111)

Aus der erzieherischen Absicht kann Warburg daher (Gombrich, S. 112) gerade der Vergangenheit zu ihrem Recht verhelfen – „keine Hallelujawiese für die Osterferien oder eine romantische Ruine für müde Raffinés mit helldunkeln Schlupfwinkeln“ zu bleiben und auf die Gegenwart durch die Forderung einzuwirken: „Was sie für den modernen Menschen und Künstler sind, sei uns zunächst gleichgültig“. Diese Erziehungskraft der Erinnerung hat Warburg ja bekanntlich lebenserhaltend an sich selbst eingesetzt und sich 1923 in der Nervenheilanstalt Kreuzlingen mit der Aufarbeitung seines Besuches bei den Pueblo-Indianer Neu-Mexikos 1896 energetisch aus der Bildmagie des schizophrenen-seismographischen Kriegszusammenbruchs und Wahnsinns herausgekämpft. In dem berühmten Vortrag über das Schlangenritual, 1923, erinnert er sich, „daß er vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen hatte“. (Gombrich, S. 89)

Die gegenwärtig dominierende Aufspaltung Warburgs in den antiquarischen Positivisten einerseits (zeitlose Norm), den modernen Psychohistoriker andererseits erweist sich als Scheinproblem. Warburg sagt 1908:

„Jede Zeit kann nur schauen, was sie auf Grund eigener Entwicklung ihrer inneren Sehorgane von den olympischen Symbolen erkennen und vertragen kann. Uns z.B. lehrte Nietzsche Dionysos zu schauen. Wenn nun aber die Vorstellung von der Antike... subjektiv durch den Geist der Zeit bedingt ist, so liegt in jeder gewissenhaften historisch vergleichenden Betrachtung über den Einfluss der Antike ein Beitrag zur Selbsterziehung des europäischen Geistes.“ (Gombrich, S. 190f.) Warburg gewann aus der Vertiefung in die Feldforschung der Magie (nach Lektüre von Indianerbüchern als Kind 1873, der Aufenthalt in Neu-Mexiko 1896 und die Kreuzlinger Erinnerungsarbeit 1923) die Anstöße für eine Revision des klassizistisch-gründerzeitlichen Konzepts von Antike und Renaissancekultur. Er wird heute mit seinen „Pathosformeln“ als Stammvater eines philologischen Blicks auf Topoi (E. R. Curtius), Motive, Konstanten und Archetypen vereinnahmt. Das geht aber nur, indem man die interdisziplinäre Gelehrsamkeit und Quellenforschung von einer Arbeitstechnik zum Selbstzweck macht und zum Ausdruck einer blassen humanistischen Bildungsidee umdeutet. Aber auch die kunsthistorische Ansippung an ihn unter dem isolierten Motto der „Menschenrechte des Auges“ verengt den vitalen Kern seiner Lebensarbeit, die Frage nach der Funktion des Bildes.

Warburgs Ausgangspunkt liegt in der assoziationspsychologischen Tradition, die sein Bonner Lehrer Hermann Usener von Giambattista Vico und Tito Vignoli her auf die Mythenforschung übertrug: die animalische Angst, aus der der frühe Mensch hinter einer fremden Außenbewegung in der Natur eine wirkende Kraft hypostasierte. Usener spricht vom Augenblicksgott, der die urtümliche Angst in einer anthropomorphisierenden Projektion bindet, momentan-funktional im definierten Gegenüber erklärt und aufhebt. Was der

Religionsforscher Usener als Altphilologe an die Rolle des Götternamens knüpft, Angstbewältigung, das verknüpft Warburg mit dem Bild. Um diese, wie er sagt, Ursachensetzung, kreist sein Denken leitmotivisch bis in die Spätzeit; eine frühe Sammlung seiner Entwürfe dazu steht unter dem Motto: „Du lebst und tust mir nichts". (Gombrich, S. 71)

Das Bild wie der Name also als angstbewältigende Distanzierung. In Auseinandersetzung mit Kunsttheoretikern (Semper) überträgt Warburg den Aspekt des Animismus vom urtümlichen Natureindruck auf das Bild und spricht von der „Annahme des Kunstwerks als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich Bewegtes" (Gombrich, S. 80). Warburg geht hier vom religionsgeschichtlichen Gesichtspunkt (Name wie Bild als bannendes Opfer an den Augenblicksgott) zum kunstpsychologisch – wirkungsästhetischen Aspekt über (in der Dissertation spricht er am Schluß davon, das schwierigste Problem für die Bildende Kunst sei das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens). – Dieser Übergang ist in der inzwischen sehr ausgedehnten Warburg-Forschung noch nicht in seiner Bedeutung beachtet worden. Das Bild hält Leben anschaulich und zugleich seine bedrohliche Bewegung im metaphorischen Sicherheitsabstand – die hier wirksame Grundschicht ist die alttestamentliche Abwehr der Bildmagie (in dem Kreuzlinger Vortrag kommt Warburg auf die Eherne Schlange zu sprechen – als Einbruch der kultischen Idolatrie in die Bilderfeindlichkeit der Zehn Gebote und der Propheten). In dieser Konzeption spiegelt sich Warburgs eigene Ablösung von der jüdischen Religion beim Übergang zur historischen Bildforschung. Die magische Intensität der Bilderfassung läßt sich bei Warburg bis zum halluzinatorischen Verfolgungswahn beobachten, als er zu Kriegsende zusammenbrach und mit Schokoladenstückchen in der Tasche herumlief, um die ihn bedrohenden Dämonen zu beschwichtigen. Mit der Indianerreise ging er religionstypologisch hinter das mosaische Bildtabu und hinter den Monotheismus als Erfahrungsszene zurück.

In ritueller Beschwörung und Bilddarstellung wurden Schlangen hier zu lebenssichernden Analogiemagneten für Blitz und Regen. Name, Fest und Bild erfuhr er so als Mittel und Formen der zwingenden Ursachensetzung. Bei der Übertragung auf die Analyse der Florentiner Renaissancekultur (Gombrich, S. 71) ging er vom Polytheismus (Persönliche Götter, deren Macht willkürlich und unberechenbar eingreift – Opfergaben von Fall zu Fall) zum Monotheismus über, vom Alten Testament (Ein persönlicher Gott, stetig herrschend, zornig, aber versöhnbar – fest vorgeschriebene regelmäßige Opfergaben) zum Neuen Testament (Gott ist die Liebe, Abstossung des grobsinnlichen Theiles der Opferhandlungen aus dem täglichen Leben. Es bleibt das Gebet und einige Ceremonien: Taufe, Abendmahl) und zu seiner eigenen Situation (Gott ist in uns: Tägliche Arbeit eines mit Gottesdienst). Diese Aufzeichnung des 22jährigen Bonner Studenten (übrigens vom 4. September 1888) begleitet die

Selbstdistanzierung von der familiären Religion und die Übertragung der Bilderfurcht auf das historische Feld von Kunst und Dokument. Mit einem seiner charakteristischen Begriffe läßt sich hier sagen, Warburg habe den Gott vom feindlich bewegten Augenblicksdämon sich in seine tägliche Arbeit einverleibt: der „Gott in uns" ist der „Gott im Detail", der später als Bonmot in seiner Umgebung kursierte („Der liebe Gott steckt im Detail – der Duce ist nicht aus Email").

Die Emanzipation von der jüdischen Religion zeigt sich als Triebkraft für Warburgs wissenschaftliche Fragestellung, wie – von den Indianern her zu dem tabusierten Gottesbild – so von der hellenistisch-arabischen Astrologie her zu der den Juden verbotenen Zukunftserforschung. Von der frühen dichtesten Notiz: „Du lebst und tust mir nichts" bis zum Kreuzlinger Vortrag und dem Mnemosyne-Atlas leitet ihn die Konzeption des Bildes als Ursachensetzung aus phobischem Reflex. „Durch das ersetzende Bild wird der eindrückende Reiz objektiviert und als Objekt der Abwehr geschaffen." (Gombrich, S. 218)

„Wenn der Bafiote die Lokomotive mit einem Flußpferd vergleicht, so ist das für ihn ein aufklärerischer Rationalismus in dem Sinne, daß er dieses unbekannte gewaltsam dahinstürmende Tier einfängt in das ihm bekannte Geschöpf, das er zu jagen und zu erlegen gewohnt ist." (Gombrich, S. 218)

Das Bild als angstbewältigende Ursachensetzung wird dem Historiker seinerseits zur Spur einer fremden Lebenssituation, die dem Eingedenken über den Zeitenabstand nur fragmentiert, verstellt in Details entgegentritt als Rekonstruktionsziel. Uns selber wird, den Zwergen auf seinen Schultern, in der Distanz nun Warburgs eigene Zeitverflechtung in diesen wissenschaftlichen Typus, dem Indizienparadigma deutlich. Carlo Ginzburg hat es untersucht und besonders an Freud und Morelli exemplifiziert: Freud liest Morelli (Moses-Michelangelo).

Der Seelenarzt setzt seine Rekonstruktionsarbeit in der Interaktion an, in der bewußtmachenden, durch Wiederholung und Übertragung korrigierenden Erinnerung. Freud schult sich am Kunstkenner Morelli, seinerseits einem Mediziner: Im Blick auf das unwillkürliche, dafür aber um so verräterischere Detail als Symptom hebt er weit zurückliegende Veränderung ins Bewußtsein, hilft dem Patienten dabei, frühe Weichenstellungen rückgängig zu machen. Warburg war kein Freudianer. Freud kein Warburgianer. Warburg hat wohl nach der kunstgeschichtlichen Dissertation in Berlin zeitweilig Medizin studiert und sich andererseits auch mit Morelli beschäftigt.

Aus dem heutigen Blickwinkel aber zeigt sich uns die Nähe zwischen den Zeitgenossen (nicht in dem beliebten Sinn, um sie als zeitgebunden und überholt abzutun) Warburg und Freud, gerade in der Methode: Angst mit Erinnerungsarbeit am Detail zu bekämpfen, an den im historischen Prozeß verschütteten, überdeckten Spuren, Indizien und Symptomen.

Auch als Historiker betreibt man Verhaltensforschung und ist dabei selbst

entscheidend miteinbezogen, nicht als Fehlerquelle, sondern als der fragende Beobachter, an dem allein man Ereignisse beobachten kann. Insofern ist ein weiterführendes Element für die heutige Beschäftigung mit Warburg – und an ihm – mit uns selbst die Einsicht von der fundamentalen Rolle der Gegenübertragung in der Verhaltenswissenschaft, wie sie Georg Devereux entwickelt hat: „Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften". Das Absehen von sich selbst, von den eigenen Bedingungen und Interessen ist die weitest reichende Selbsttäuschung. Dies ist keine Sache der Vergangenheit (Morellis und Wölfflins), sondern bis heute wirksam. Im Glauben an die eigengesetzliche Ganzheit des Kunstwerks und die Lebenskraft mythischer Form verdrängt die Phänomenologie- und Heidegger-Nachfolge noch 1985 (Dittmann) die Angst ins Bild: Warburg verblieb für sie „ganz unter dem Vorzeichen der Furcht". Und selbst Martin Warnke hält 1988 Wöllflins Ansatz für „vielleicht zeitgemäßer" als Warburgs.

Wir haben hier das vor uns, was Warburg an der Geschichte kultureller Symbole einen Pendelschlag der Pole nannte. Dem Blick des Zwerges auf seinen Schultern erscheint ein Pendeln zwischen realistischer und ästhetischer Grundeinstellung, zwischen sozialem Gedächtnis und Vergessen, zwischen Politik und „Enthusiasmus". Revolutionen markieren als Umschlagpunkte des Pendels die soziale Evolution der Disziplin. Warburg sprach angesichts der Planetenfürchtigkeit vom „Denkraum der Besonnenheit":

„Athen muß eben immer wieder aus Alexandria zurückerobert werden."

Panofskys „Renaissance“

Konrad Hoffmann

In Erwin Panofskys Lebensarbeit läßt sich die Bemühung um einen historischen Begriff der Renaissance als Kulturepoche leitmotivisch verfolgen. Das Buch „Renaissance and Renascenses in Western Art“ (1960) entfaltet in begrifflicher Pointierung die leitende These, die, 1933 mit Fritz Saxl in dem Aufsatz über „Classical Mythology in Medieval Art“ bekanntgemacht und 1939 im Einleitungskapitel der „Studies in Iconology“ an zentraler Stelle exponiert, 1960 in die Formel vom „Principle of disjunction“ zusammengefaßt worden war.[1] Die These definiert die Eigenständigkeit der Renaissance als Re-Integration der im Mittelalter nur separat rezipierten und rezipierbaren Elemente der Antike, Form und Inhalt, d. h. als erstmalige und neuartige Konstitution des „klassischen Altertums“ im Sinne eines geschlossenen kulturellen „Systems“ bzw. Werts.

1. Erwin Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. Übers. H. Günther, Frankfurt/M.: 1979 (Taschenbuchausg. 1990). Die dt. Übersetzung des Originaltitels *„Renaissance and Renascenses in Western Art“* Stockholm (1960) verfälscht Panofskys signifikante Pointe, die Unterscheidung zwischen *der* (ital.) Renaissance und *den* (mittelalterlichen) Renaissancen, mit der nivellierenden Gleichstellung im Plural: „Die Renaissancen“.
Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies IV, 1932–33, New York 1933, S. 228–280.
Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, N. Y. 1939 (Harper Torchbook Edition, N. Y. 1962). Kap. I: Introductory, § II, S. 18–31.
Erwin Panofsky, Renaissance and Renascenses, The Kenyon Review, VI, 1944, S. 201–236 (Wiederabdruck in: W. E. Kleinbauer, Hg., *Modern Perspectives in Western Art. An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, N. Y. 1971, S. 413–431.
Bei der ersten Veröffentlichung 1933 erscheint Saxl als Mitautor. Sein Anteil an der Konzeption, die 1960 als Panofskys „Principle of disjunction“ monumentalisiert wird, ist fundamental trotz aller späteren damnatio memoriae. Die entscheidenden Gesichtspunkte (Spannung zwischen Form und Inhalt, Antike und Christentum, Distanz und elegische Verklärung) hat Saxl 1927 formuliert in der Einleitung zu seiner Neuausgabe von Jacopo Zucchis „Discorso sopra li Dei de' Gentili, e loro Imprese (Fritz Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*. Stud. d. Bibl. Warburg, VIII. Leipzig-Berlin 1927, vgl. nur etwa S. 29 mit der Hervorhebung der *Spaltung*).“ Hier liegt auch ein Impuls zu Panofskys „Arkadien“-Arbeit (in den Ausführungen zu Signorellis „Pan“).

Im Mittelalter fehlte, so das Argument, das Bewußtsein des historischen Abstandes, der Blickwinkel auf die Antike als innere, notwendige Einheit: demgemäß war die Aufnahme antiker Form nur in nicht-antiken Inhalten bzw. vice versa klassischer Stoffe in zeitgenössischer Form möglich – eine Verschränkung jeweils also zwischen Vergangenheit und Gegenwart und zwischen „Heidentum" und Christentum.

Ich formuliere dazu die Thesen:

1. Panofsky wendet hier das Begriffsinstrumentarium der Ästhetik des Deutschen Idealismus an, die Verhältnisbestimmung von „Form" und „Inhalt" ebenso wie die Kategorie der Ganzheit (Totalität, Einheit, Harmonie).
2. Diese Begriffsübernahme aus der Philosophie des 19. Jh. für ein Quellen- und Faktenmaterial aus Mittelalter und früher Neuzeit ist ein Aspekt von Panofskys uneingestandener Modernität, seiner Prägung im Neu-Idealismus (Cassirer).
3. Panofsky überträgt das Begriffsmodell vom ästhetischen Produkt auf die geschichtliche Entwicklung, er ästhetisiert damit also einen historischen Prozeß. Eine explizite Illustration des Denkansatzes liefert er darin, daß er das Geschichtskonzept der Humanisten mit der Erfindung der Zentralperspektive parallelisiert: als Distanzbewußtsein des Subjekts in Raum (Bild) wie Zeit.
4. Mit dem dominanten Aspekt einer zielgerichteten historischen Entwicklung steht Panofskys Renaissance-Arbeit im Kontext seiner an Riegl gewonnenen Position: Kunstgeschichte als Geschichte von Problemlösungen; der letztlich von Hegels Geschichtsphilosophie bestimmte Zugang, den Panofsky in seinen frühen methodenkritischen Studien in der Debatte um Riegls „Kunstwollen" theoretisch fundierte, eröffnet die Vorstellung der universalgeschichtlichen Einheit eines dialektischen Experiments: innerhalb der Rahmenkoordinaten künstlerischer „Grundbegriffe" (Haptisch-Optisch u. ä.) ermöglicht das Prinzip „Kunstwollen" die analytische Plazierung eines jeden nur vorstellbaren Kunstprodukts in systematisch-entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht, mit der an Naturwissenschaft und Technik professionell geschulten Effizienz und Durchsichtigkeit einer flexiblen Versuchsanordnung (E. Wind, Experiment). Panofsky geht nach Riegl hier also, wieder uneingestanden, von den Prämissen aktueller Modernität aus, indem er die Emanzipation vom subjektiven Geschmacks- und Werturteil auf den Begriff des Objektiven gründet: „Kunstwollen" als Hebelkraft einer „unendlichen" Problemgeschichte.

In Panofskys Standpunkt zeichnet sich der Konflikt ab zwischen der „technokratisch" entwicklungsmäßigen Problemgeschichte von „Kunstwollen" (Riegl, Hegel) und dem an der ästhetischen Spekulation gebildeten Epochenideal der Renaissance als harmonischer Reintegration von (antiker) Form und (antikem) Inhalt. Die mit der Renaissance erreichte Balance soll durch den weitergehenden Prozeß nicht als Wert in Frage gestellt werden können, sondern unverlierbar bleiben als Grundlage und Ausgangspunkt der modernen Kultur in Gegenwart und Zukunft. Das Disjunktionsprinzip hebt für Panofsky – in Abwehr des „Aufstands

der Mediaevisten“ (Haskins u. a.) – *die* Renaissance der Neuzeit grundsätzlich ab von *den* mittelalterlichen Renaissancen und markiert sie (wie für Burckhardt) in ihrem weltgeschichtlichen Stellenwert als Durchbruch der eigenen Kultur. Dieser „fortdauernde Charakter der italienischen Renaissance“ (S. 111), den Panofsky mit Stichworten der Alltagsgewöhnung benennt (Lehnworte in der Wissenschaftsterminologie), spiegelt die aus dem historischen Abstand erwachsene Totalität einer unerreichbaren, verlorenen, toten Welt, eines im Traum und Wissen wieder ersehnten Ideals. Panofskys Sprache verrät in ihrer emotionalen Färbung die auch in leichter Ironie spürbar gehaltene mythische Verpflichtung der eigenen kulturellen Identität: „Das Mittelalter hatte die Antike unbeerdigt gelassen und ihren Leichnam abwechselnd galvanisiert und exorziert. Die Renaissance stand weinend an ihrem Grab und versuchte ihre Seele auferstehen zu lassen“.[2] Wenn Panofsky sein vom humanistischen Gymnasium genährtes Credo in der sakralisierenden Form äußert: „Auferstandene Seelen sind unberührbar, aber haben den Vorteil der Unsterblichkeit und Allgegenwart“, so fällt demgegenüber an seinen Belegstücken der unverbindlich beliebige Charakter, das Element der Gemeinplätze und Kuriositäten auf, vor allem aber der Umstand, daß er selbst dem aus der Erfahrung des zeitlichen Abstands entwickelten modernen Antikenbild gegenüber kein Distanzbewußtsein aufbringen kann. Hierin zeigt sich Panofskys Identifizierung mit „dem Humanisten“ zugleich als Abkehr von dessen historischer Triebfeder, das im ästhetischen Idealismus vorgeprägte Stillstellen eines mit modern geschärftem Differenzbewußtsein (Hegel, Riegl) beobachteten Prozesses formaler wie symbolischer Problemlösungen: die erreichte Lösung wird festgehalten als überdauerndes Ideal. Der Autoritätenkonflikt in Panofskys intellektueller Sozialisation (Cassirer-Kant vs. Riegl-Hegel) läßt historisches Bewußtsein, das er als Kriterium der italienischen Renaissance definiert, in dessen ästhetische Verdrängung als Wert umschlagen. Gegenüber diesem Interessenskern und Bekenntniszentrum seiner Arbeit war Panofsky unzugänglich für Diskussion und Kritik. So hat er sich nie mit den – bei aller Vorsicht der Formulierung – weitreichenden Einwänden Gombrichs anläßlich der ersten Publikation seines Renaissancekonzepts auseinandergesetzt. Gombrich schrieb in der – von der späteren Forschung leider ziemlich vernachlässigten – Forschungsbibliographie des Warburg Institute 1938 zu Panofsky-Saxls Aufsatz „Classical Mythology in Medieval Art“ von 1933: „Aber das Verhalten zum Bild kann doch wohl nicht direkt dem Verhalten zur Wirklichkeit gleichgestellt werden, so wenig sich das historische ‚Distanzbewußtsein‘ der Renaissance dem

2. Diese bildhafte Zusammenfassung verfehlte nicht ihre Wirkung in der Fachdiskussion, vgl. als sehr frühe Rezeptionsbelege dazu Walter Paatz, der für das Mittelalter statt von „Renaissancen“ von „Renovatio“ spricht: W. P., Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl* 1948, Berlin 1950, S. 16–27, cf. S. 26; Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951, S. 49, Anm. 19. Entsprechend s. u. Anm. 12 Camille, Anm. 56, Cantor S. 185.

optischen der Perspektive zuordnen lassen muß. An solchen Stellen bleibt es in Schwebe, ob genetische Zusammenhänge, geistesgeschichtliche Parallelen oder nur Gleichnisse gemeint sind".[3] In dem Aufsatz von 1933 ist der Vergleich zwischen historischem Distanzbewußtsein und Zentralperspektive auf einen einzigen Satz beschränkt, im Buch von 1960 weiter entfaltet.[4] Und bei Panofskys fortwährender Verfeinerung und Pointierung seiner Argumentation blendet er auch zum „Disjunktionsprinzip" von Gombrich angeführte Relativierungen aus. Panofsky ignoriert einfach die entsprechende Kritik: „Unabhängig von antiken Inhalten werden antike Formen vom Mittelalter assimiliert, aber diese Formen dienen nur zur Veranschaulichung ethischer, nicht körperlicher Inhalte. Hier hätte man neben Beispielen der religiösen Sphäre (Reims, Pisa) gerne auch ein Beispiel aus dem engsten Bereich des Themas selbst gesehen. Der Quedlinburger Teppich etwa, der den Urtypus aller mythographischen Texte, Martianus Capella, illustriert, neigt doch wohl auch formal auf die Seite antiker Gestaltungsweise. Ganz allgemein verdient es vielleicht überdacht zu werden, ob die Prämissen dieser Überschau zu so genereller Deutung hinreichen".[5]

Zugespitzt kann man sagen, bei der im „Principle of disjunction" kulminierenden Formulierung, Verfeinerung und Ziselierung des Panofskyschen Leitmotivs über 30 Jahre hinweg bleibt das historische Distanzbewußtsein, der italienischen Renaissance gegenüber der Antike, in der Verabsolutierung neuhumanistischer Ideale auf der Strecke. Entsprechend verrät Panofsky seiner eigenen geschichtlichen Lage gegenüber keine Bemühung um die Reflektion der Zeitgebundenheit – der Aktualität und Risiken. Das Insistieren auf der Permanenz und Unzerstörbarkeit des humanistischen Antikenbesitzes wehrt gerade dessen historische Realisierung ab. Nur so läßt sich seine beharrliche Ignorierung paralleler Forschungsansätze verstehen, die aus einem historisch-soziologischen Blickwinkel heraus das Distanzbewußtsein der Florentiner Renaissance-Humanisten gegenüber dem „klassischen Altertum", ihre Isolation „der Antike" als eines Kulturwertes „an sich" und den Anachronismus der Restauration des klassischen Lateins als Gegenwartsflucht in eine romantische Traumwelt und die Renaissance nicht als „rinascita", Wiederge-

3. Ernst Gombrich, Bespr. von Panofsky-Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art Metropolitan Mus.-Studies, 4, 1933, in: *Bibliography of the Survival of the Classics*, Warburg Institute. Bd. II, London 1938, S. 100f., Nr. 395. Panofsky trug mehrere Rezensionen zu der „Bibliography" des Warburg Institute bei und zitiert im „Renaissance" Buch eine Besprechung (Hugo Buchthal zu Schoenebeck) daraus.
4. Wie wichtig Panofsky diese Analogie nahm, zeigt der Umstand, daß er sie selbst in einer komprimiertesten Kurzversion seines „Principle of disjunction" vorbringt. *The History of Art as a Humanistic Discipline* (1940), vgl. die dt. Fassung in: E. P., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, 1975, S. 7–35, cf. 29f., Anm. 6.
5. Seine ausführliche Erörterung über spezifische „Ausnahmen" und „Differenzierungen" des Disjunktionsprinzips (Panofsky, 1990, S. 90–104) erwähnt den berühmten Quedlinburger Teppich nicht.

burt, sondern als irreversible Abschnürung und Mortifikation des vorchristlichen Kulturerbes analysieren.[6]

Panofsky selber geht es um Distanz nicht von der Vergangenheit, sondern von seiner Gegenwart. Der Aufsatz von 1933 mündet in das vertrauensvolle Bekenntnis, bisher habe noch fast jede – künstlerische und kulturelle – Krise durch die Rückbesinnung auf die Antike bewältigt werden können.[7] Angesichts der gleichzeitigen Antikenrezeption des Faschismus (NS, Italien) läßt sich kaum eine zynischere Desillusionierung dieses ästhetisch-konservativen Humanistentrosts vorstellen.[8] Aber gerade Panofskys Wunschbild der dauerhaften gesicherten Renaissance beruht auf einer idealistischen Loslösung der Vergangenheit wie der eigenen Person von ihrer historischen Dimension, die das „klassische Altertum“ jederzeit für jeden politisch beliebig manipulierbar werden läßt: „Wenn Platon und Thukydides, Caesar, Tacitus(!) und Horaz zu Kronzeugen des Faschismus und seiner kultur- und machtpolitischen Ambitionen werden konnten, dann nicht zuletzt aufgrund der ahistorischen Verherrlichung des ‚Klassischen‘, welche die einem als modellhaft angesehenen Werk innewohnenden Humanisierungseffekte brutal in ihr Gegenteil verkehrte“.[9]

Panofsky hat die Problemgeschichte seiner Antikensehnsucht im Gewande historisch-kritischer Forschung als hegelianische Konstruktion geschrieben; die Re-Integration der im Mittelalter in Form und Inhalt zerstückelten „Antike“ setzt seine entsprechenden Längsschnitte fort: zu „Idea“, Perspektive als symbolischer Form und besonders zur Renaissance-Wiedergewinnung *der* antiken Virtus aus *den* mittelalterlichen virtutes (im „Herkules am Scheideweg“ 1930 – analog bis zur pointierten Entgegensetzung von Singular und Plural wie bei „Renaissance and

6. Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur.* Stuttgart 1932; Bespr. v. Felix Gilbert, Bibliography (s.o. Anm. 3), S. 234 f. Nr. 875. Vgl. auch den 1. Band der Bibliography 1934, S. 205, Nr. 835 (vorbereitender Aufsatz A. v. Martins dazu bespr.) vgl. v. Martins Buch in der 3. A.: *Soziologie der Renaissance*, München 1974, S. 82–93 „Humanismus als Romantik und Restauration“, spez. S. 84 f.
7. Panofsky-Saxl 1933 (s.o. Anm. 1) S. 278 Schlußsatz: „We can understand why... down to the crisis of our own days, which, among other phenomena, has given rise to the classicism of Picasso, almost every artistic and cultural crisis has been overcome by that recourse to antiquity which we know as classicism“.
8. Ab 1939 (*Studies in Iconology* [s.o. Anm. 1] (S. 27, Anm. 26)) bezieht Panofsky in kurzen Analogien zum Antikenverständnis die mittelalterliche Ambivalenz gegenüber dem Judentum ein (1990, S. 113 f.) – eine morphologisch beiläufige Motivassoziation aus dem „Elfenbeinturm“ vis-à-vis dem Holocaust. Im Aufsatz v. 1944 (vgl. Abdruck 1971 [s.o. Anm. 1] S. 426, Anm.) weist Panofsky auf den „amusing“ Umstand hin, daß „even the Nazis“ die „classical script“ akzeptieren mußten!! Vgl. dagegen nur H. Berve, Hg., *Das neue Bild der Antike*, 1942 (2 Bde., mit Beitr. u. a. v. Gadamer).
9. Egidius Schmalzriedt, *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee.* München, 1971, S. 28. Unter den (auf dem Umschlag dieser Schrift angekündigten) „wichtigsten Dokumenten zur Tradition eines fragwürdigen Begriffs“ finden sich auch (S. 84 f.) die einschlägigen Äußerungen Hitlers.

Renascenses" ab 1944!). Dabei erscheint der Ausschluß der eigenen Situation und Subjektivität[10] als Kehrseite einer ersehnten und fiktiv konstruierten Überlieferungshomogenität (der „unsterblichen und allgegenwärtigen" Renaissance). Die historische Distanz[11] gegenüber der Renaissance hätte von Panofsky Selbstdistanzierung gegenüber seiner neuhumanistischen Erziehung und die Einsicht in die Renaissance als Mortifikation der Antike verlangt: statt der verfeinerten Affirmation Burckhardts die Auseinandersetzung mit Alfred von Martin und Walter Benjamin.[12]

10. Gilbert (s. o. Anm. 6) kritisiert von Martin mit dem Vorwurf, „daß (sein) Bild der Renaissance in seinen Grundzügen von der zur Zeit der Abfassung des Buches in Deutschland bestehenden politischen Situation geformt ist". Seine eigene aktuelle Erfahrung dieser Jahre, wie er sie so eindrucksvoll in seinen Memoiren geschildert hat (F. Gilbert, *Lehrjahre im alten Europa – Erinnerungen 1905–1945*. Berlin 1989), spaltet er von seiner professionellen Retrospektive als Historiker grundsätzlich ab.
11. Eine sehr instruktive Quellenanalyse dazu bietet Peter Burke, *The Renaissance sense of the Past*, London 1969. Zum wissenschaftsgeschichtlichen Diskussionsstand informativ August Bucks Einleitungsaufsatz in dem von ihm herausgegebenen Band „Zu Begriff und Problem der Renaissance", in: *Wege der Forschung*, CCIV, Darmstadt 1969.
12. v. Martin (s. o. Anm. 6) 1931 (1974) S. 84: Latein durch Humanisten – aus einer immer noch lebenden erst zu einer toten Sprache und die ebenso anachronistische Isolation der Antike: „wodurch die Blutwege, die sie bis dahin mit dem Organismus der Gesamtkultur immer noch verbanden, unterbunden wurden". Vgl. dagegen Panofskys methodisches Selbstbekenntnis: „Die Geisteswissenschaften haben zu beleben, was andernfalls tot bliebe" (der Aufsatz v. 1940 [s. o. Anm. 4] in: *„Sinn und Deutung"*, 1975, S. 27). Dagegen zu Benjamin und Warburg: Michael Camille, Walter Benjamin and Dürer's Melencolia I: The Dialectics of Allegory and the Limits of Iconology, in: *Idea and Production*, 1, 1986, S. 58–79, cf. 66 f.: „Benjamin and Warburg: Renaissance as Mortification". Der hiermit angedeutete Gedankengang wird ausführlicher behandelt werden. Vgl. auch die kritische Würdigung Panofskys als Formalist bei Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages. The lives, works and ideas of the great Medievalists of the Twentieth Century*. New York 1992, Ch. 5.

02

VIERFACHER SCHRIFTSINN – VIELFACHER BILDSINN: HOFFMANNS SCHRIFTEN ZUM MITTELALTER

Maike Christadler

Konrad Hoffmann, Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (CLM 4453), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XX, H.1/2, 1966, S. 17-46.

Konrad Hoffmann, Sugers ‚Anagogisches Fenster' in St. Denis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXX, 1968, S. 57-88.

Konrad Hoffmann, Das Herrscherbild im ‚Evangeliar Ottos III.' (CLM 4453), in: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 7, 1973, S. 324-341.

Konrad Hoffmann, Besprechung: Karl Hauck (Hg.), Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi. Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. III, Nr. 87), in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, Bd. 228, H.1/2, 1976, S. 90-105.

K.H., Zur Entstehung des Königsportals in St. Denis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48, H.1, 1985, S. 29-38

Konrad Hoffmanns Forschungen zur Kunstgeschichte des Mittelalters sind symptomatisch für das, was ihn am Umgang mit Kunst generell fasziniert hat: nämlich die zentralen Fragen der Kunstgeschichte, die nach Form und Funktion, in ein historisch bedeutsames Verhältnis zueinander zu setzen. Mit dieser Herangehensweise konnte er sowohl zur ottonischen Buchmalerei als auch zu van Goghs Sonnenblumen forschen, immer auf der Suche nach der politisch-sozialen Relevanz von Kunst (was ihn später auch zur Beschäftigung mit Bildern des Körpers geführt hat).

Schon in seinen frühesten Schriften zum Mittelalter führt er Objekte, liturgische oder zeremonielle Handlungsanweisungen und Vorstellungen zu Bedeutungskomplexen zusammen; Text und Kontext stehen in Hoffmanns Arbeiten in einer unauflöslichen Wechselwirkung und sind nicht in Bau und Überbau zu trennen. Es ist gerade nicht der Kontext, der die Bedeutung des Kunstwerks bestimmt. Dieses ist vielmehr ebenfalls Teil der Konstruktion von Sinn. So ist es die Anschauung, von der Hoffmann stets ausgeht. All seinen Ausführungen liegen zuallererst eine profunde Bildkenntnis und ein aufmerksamer Blick zugrunde, die er gleichermaßen auf die Geschichte der Kunst sowie auf die ihn aktuell umgebende Bildwelt angewandt hat (wenn hierzu auch leider keine Publikationen vorliegen, so haben doch seine Studierenden von seinem kritischen Blick auf das unterschiedlichste visuelle Material profitiert).

Hoffmanns erster Arbeitsgang besteht im Herstellen von Motivreihen, die dann auf Ähnliches und Differentes untersucht werden. Im genauen Blick auf das Material treten Unterschiede, Eigenarten und Brüche zutage, die zunächst auf einer formalen Ebene beobachtet werden. Diese Differenzen zu erkennen und ihnen Sinn zu geben, d.h. sie kunst-historisch plausibel zu machen, ist Hoffmanns – von der Warburg-Schule inspirierter – Erklärungsansatz. Hoffmann ist in den 60er Jahren einer der wenigen Kunsthistoriker (in Deutschland), die Warburgs «legacy» tatsächlich als eine methodisches Konzept begriffen haben: in den enorm gelehrten, theologisch bis zur äußersten Raffinesse getriebenen Interpretationen Hoffmanns, bleibt das Bild immer als wirkmächtiges Agens erhalten. Der Kontext überdeckt den Bild-Text nicht, die visuelle Formulierung der heraus kristallisierten Bedeutung wird von Hoffmann immer als ein eigener, eigenständiger Beitrag zur zeitgenössischen Debatte wahrgenommen und präsentiert. Schon in seiner Dissertation (angenommen 1964)[1], die die Taufe mit der Herrscherweihe analog sieht, basiert die Argumentation auf der Bildanalyse. Gerade die Tatsache, dass es kaum schriftliche Überlieferungen gibt, scheint die Auswahl des Themas bestimmt zu haben: in dieser Konstellation sind die Bilder die prominenten Quellen für die Konstruktion der These (was in der Rezeption der Arbeit durchaus problematisiert worden ist[2]). Dasselbe gilt für die Analyse von Suger von St. Denis' anagogischem Fenster (1968). Das enge Aufeinanderbeziehen von Sugers Schriften und dem detaillierten Blick auf die Bilder, lässt ein Laboratorium der Bildentstehung sichtbar werden: visuelle Vorlagen (medienübergreifend gesehen) und Textexegese formen gemeinsam eine Spezifität, die zugleich eine Bilderneuerung ist. Suger – so das Fazit – hat wichtige symbolische Motive zu einer neuen Konfiguration zusammengeschlossen.[3] Hoffmanns Lust

1 Konrad Hoffmann, Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, hg. v. Herbert von Einem und Heinrich Lützeler, Bd. 9), Düsseldorf 1968.

2 Vgl. die kritische aber sehr konstruktive Rezension von Caecilia Davis-Weyer in The Art Bulletin, 54/4 (dec. 1972) 540-542.

3 Konrad Hoffmann, Sugers ‚Anagogisches Fenster' in Saint-Denis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXX, 1968, S. 57-88, (online-edition 2019, S. 99-130).

am Bildrätsel, bzw. an der Entschlüsselung desselben, scheint dabei ebenfalls von der Theologie und ihrer allegorischen (Bibel)Text-Auslegung inspiriert. Wie die Bibel-Exegese den vierfachen Schriftsinn postuliert, so analysiert Hoffmann seine visuellen Quellen unter der Voraussetzung vielfacher Bedeutungen – jedoch durchaus in der, wissenschaftshistorisch erklärlichen, Überzeugung, dass eine definitive Bildauslegung möglich sei.[4]

Ausgehend von den Bildern sind es vor allem zwei gesellschaftliche Dimensionen, die Hoffmanns Interpretationen der mittelalterlichen Kunst bestimmen: Theologie und Politik. Grundlegend beeinflusst von Ernst Kantorowiczs „The King's two bodies"[5] ist es ein weit gefasster Begriff der politischen Theologie, der Hoffmanns Verständnis von Kunst unterliegt. So beruhen seine Interpretationen der Taufe als Herrscherweihe oder des Sockels des Einhard-Kreuzes als Überblendung von Ehrenpforte und Triumphbogen (1976)[6], ebenso wie die von Sugers Kunst-Konzepten und die Analyse des Otto-Evangeliars (1966 und 1973) auf der Erkenntnis, dass Kunst ein politischer Bedeutungsträger ist, der Macht und Herrschaft repräsentiert, kommuniziert und legitimiert.[7] Das typologische Denken des Mittelalters, das verschiedene (Ge)Schichten analogisch aufeinander bezieht, charakterisiert zugleich Hoffmanns Interpretationsansatz (mit dem er auch moderne Kunstproduktion, wie z.B. die Sonnenblumen van Goghs, erschließt) und seine eigene Denk-Bewegung. Für ihn sind Gegenwart und Geschichte stets typologisch aufeinander bezogen: die historische Dimension von Kunst reicht bei Hoffmann immer auch in die Gegenwart, die Produktion von Wissen ist immer an die Zeit/en gebunden, die sie hervorbringt/bringen.

Aus diesem Verständnis resultiert ein prominent historisches Erklärungsmodell, das Kunst als Teil eines gesellschaftlichen Kommunikationssystems begreift. Sugers theologisch-typologische Bilderrätsel des anagogischen Fensters werden so bei Hoffmann nicht um ihrer selbst willen entschlüsselt, sondern als Teile eines Programms, das St. Denis in den Kontext der renovatio imperii des karolingischen Herrscherhauses stellt und damit den politischen Anspruch Sugers verdeutlicht.[8] Fast könnte man Sugers berühmtes Diktum „Die Erinnerung an die Vergangenheit nämlich macht das Zukünftige ansichtig" auch auf Hoffmanns Geschichtsbild beziehen. Zur Erinnerung an kommt das Verständnis von Geschichte hinzu, weshalb es nicht verwundert, dass Hoffmann darauf besteht, man dürfe sich „nicht mit einer Herleitung [eines Motivs] beruhigen [...], die dessen wichtigste Charakteristika nicht historisch begreiflich macht."[9] Als er fast 20 Jahre später im Text zum Königsportal von St. Denis nochmals auf Suger zurückkommt (1985), untermauert er wiederum die Verquickung von dynastischer Huldigung an die Karolinger und das kirchliche Heilsversprechen im Dienst der renovatio imperii.[10] Seine kunsthistorische Analyse zeigt exemplarisch, dass Suger im Rückgriff auf Vergangenheit aktuelle politische Ambitionen formuliert; zugleich macht Hoffmann auf diese Weise deutlich, dass Kunst als Trägerin politischer Bedeutung historisch verstanden werden muss.

4 Vgl. seine Interpretation: „Dürers ‚Melencholia'". In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann. Hg. von W. Busch/R. Haussherr/E. Trier. Berlin 1978, S. 251–277 oder auch sein „Hans Holbein d.J: ‚Die Gesandten'". In: Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant et al. (Hg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 133-150 (online-edition 2019, S. 441-460).

5 Ernst Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology, Princeton 1957.

6 Diskussion zum arcus Einhardi. Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. III, Nr. 87), in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, Bd. 228, H.1/2, 1976, S. 90-105 (online-edition 2019, S. 161-176).

7 Konrad Hoffmann, Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (CLM 4453), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XX, H.1/2, 1966, S. 17-46 (online-edition 2019, S. #). Und: Konrad Hoffmann, Das Herrscherbild im ‚Evangeliar Ottos III.' (CLM 4453), in: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 7, 1973, S. 324-341 (online-edition 2019, S. 69-98).

8 Der Ansatz Hoffmanns, karolingische Bibel-Miniaturen als Vorbilder für Sugers anagogisches Fenster plausibel zu machen, also einen Medien-Transfer aufzuzeigen, ist von der einschlägigen Forschung positiv aufgenommen worden. Vgl. Louis Grodecki, Anne Prache (Hg.), Études sur les vitraux de Suger à St.Denis (XIIe siècle), Corpus Vitrearum II, Paris 1995, S. 49, 89, 136.

9 Wie Anm. 7, S. 45 (online-edition 2019, S. 97).

10 Konrad Hoffmann, Zur Entstehung des Königsportals in St. Denis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48, H.1, 1985, S. 29-38 (online-edition 2019, S. 177-186).

KONRAD HOFFMANN

Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (CLM 4453).

Die Forschung zu den Evangelistenbildern des sog. „Evangeliars Ottos III." (CLM 4453)[1] konzentrierte sich bisher auf zwei Diskussionen. In den Jahren 1936–1939 ging es in den Arbeiten Tolnays und seiner Kritiker Hovey, Weisbach und Panofsky vornehmlich um die Gestik des Lukas, für die Tolnay auf den antiken Coelustypus, die übrigen auf Atlanten und medaillontragende Victorien hinwiesen. Nur Weisbach bezog alle vier Autorenbilder der Münchener Handschrift in seine Überlegungen ein. Die beiden letzten Beiträge, von 1963 und 1964, beschränkten sich wieder auf ein Einzelproblem: die Wolkenzone mit Propheten über den Evangelisten. Während Bischoff dabei in Hebr. 12,1 („nubes testium") das biblische Schlüsselwort zu dieser Formulierung vermutete, stellte Schrade das Wolkenmotiv vor einen breiteren exegetischen Hintergrund. Im Folgenden wird versucht, von einer neuen Fragestellung aus nochmals auf diese vielbehandelten Evangelistenbilder zurückzukommen. Inwieweit die hier vorzutragende ikonographische Interpretation die genannten Aspekte der früheren Arbeiten modifizieren kann, wird der letzte Abschnitt verdeutlichen.

I.

Vom traditionellen Inspirationsschema der frühmittelalterlichen Evangelistenbilder[2] hebt sich der Zyklus des Münchener Otto-Evangeliars CLM 4453 durch zwei Motive ab: die vier Autoren thronen auf blauem Regenbogen in einem eigenen grünen bzw. bei Matthäus grün gerahmten Feld, und um ihre Symbole sind je fünf Figuren des Alten Testamentes in Clipei zu einer Wolkenrosette gruppiert[3]. Dabei nimmt jeweils eine Herrschergestalt die Mitte ein, deren Mantel, im Gegensatz zu den variierenden Schließen auf der Brust der Propheten, von runden Schulterfibeln zusammengehalten werden. Im Thronbild des Otto-Evangeliars und anderen ottonischen Herrscherbildern begegnet dieses Insigne in gleicher Form[4]. Der besondere Rang der alttestamentlichen Führer spricht sich weiter darin aus, daß nur bei ihnen *zwei* Engel den Clipeus halten. Von Matthäus zu Johannes abgelesen, ergibt sich die chronologische Folge von Abraham, Moses, David und Salomo. Die vier übrigen Figuren des Alten Bundes sind in den Evangelistenbildern jeweils im linken oberen Medaillon ein Großer und in den anderen Feldern je drei Kleine Propheten. Hierbei spiegelt die kanonische Reihe der Evangelisten die biblische Folge der Propheten: von Matthäus zu Johannes erscheinen: Isaias (Mt), Jeremias (Mk), Ezechiel (Lk) und Daniel (Joh) und entsprechend die vier Dreiergruppen der Kleinen Propheten: Osea, Joel, Amos (Mt), Abdias, Jonas, Michäa (Mk), Nahum, Habacuc, Sophonias (Lk), Aggäus, Zacharias, Malachias (Joh). Die Anordnung der Großen Propheten im linken oberen Clipeus und der drei Kleinen im rechten oberen und dem linken und rechten unteren Feld entspricht der Leserichtung in zwei Zeilen übereinander. Folgen die alttestamentlichen Herrscherfiguren in einer heilsgeschichtlichen Reihung, so sind die Propheten zahlenmäßig systematisch auf die vier Autoren des Neuen Testamentes verteilt. Gemeinsam haben Propheten und Herrscher die beiden Attribute Schriftrolle und Krone. Wie hierbei Abraham konsequent im Sinne des Zyklus den übrigen Autoren durch die Schriftrolle angeglichen erscheint, so wurden die Kronen der beiden Könige David

[1] G. Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, Heft 1: Das sogen. Evangeliar Ottos III, München, 1912;
Ch. de Tolnay, The visionary evangelists of the Reichenau School, Burlington Magazine, 69, 1936, 257–263;
W. R. Hovey, Burl. Mag. 70. 1937, 145;
E. Panofsky, Studies in iconology, N. Y., 1939, 20, n. 10;
W. Weisbach, Les images des evangelistes de l'evangeliaire de Othon III et leur relation avec l'antiquitè, Gazette-des-Beaux-Arts, 1939, 131–152;
H. Jantzen, Ottonische Kunst, Hamburg, 1959, 86 ff.;
B. Bischoff, Das biblische Thema der Reichenauer „Visionären Evangelisten", in: „Liturgie. Gestalt und Vollzug", Festschrift J. Pascher, hrsg. W. Dürig, Regensburg, 1963, 25 ff.;
H. Schrade, Zu den Evangelistenbildern des Münchener Otto-Evangeliars, Festschrift Werner Fleischhauer, Konstanz–Stuttgart 1964, 9–34. Vgl. auch W. v. d. Steinen, Hist. Jb. 77, 1958, 206 f.; zu Mt. W. Gernsheim, Die Reichenauer Buchmalerei, 1934, 83. Zum Cod. Barb. lat. 711 zuletzt Schrade, 1964, 26. Da in ihm die spezifischen Motive des CLM 4453 (Variation der Rahmenformen) fehlen, wird er im Folgenden nicht weiter berücksichtigt.

[2] W. Weisbach, Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern, „Rivista di Archeologia Cristiana", 16, 1939, 101–127.

[3] Zu den charakteristischen Abweichungen des Matthäusbildes von diesem Schema vgl. Abschnitt II. des Aufsatzes, unten S. 19 ff.

[4] Schramm-Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, München, 1962, Abb. S. 258, 294, 297, 315, 317, 320, 326 u. a.

und Salomo auch auf ihre beiden Vorgänger, Abraham und Moses, sowie alle sechzehn Propheten übertragen. Für die Darstellung des vollständigen Prophetenzyklus in vier Evangelistenbildern fehlt ebenso eine ikonographische Parallele wie für das Kronenattribut der Propheten[5]. Die Zuordnung der Evangelisten und der vier Großen Propheten begegnet bereits in karolingischen Maiestasbildern der westfränkischen Schulen Tours und Corbie[6]. Im Zyklus des Otto-Evangeliars reflektieren die fünf Bücher im Schoß der Evangelisten die Fünfzahl der alttestamentlichen Rollenträger und verdeutlichen so die innere Einheit der göttlichen Offenbarung in den beiden Testamenten. Neben dieser vertikalen Verknüpfung der alt- und neutestamentlichen Autoren ist aber (wenn wir zunächst die charakteristischen Unterschiede des Matthäus- gegenüber den anderen Autorenbildern zurückstellen) zu beobachten, daß sich die Propheten in der zentralisierten Wolkenkonfiguration und in ihrer Blickrichtung vornehmlich auf das Evangelistensymbol beziehen, das inmitten der Wolken zwischen ihnen und über dem Evangelisten erscheint. Die Anordnung des Symbols in einem Clipeus über dem Autor geht auf karolingische Evangelistenbilder zurück[7]. Während es sich aber dort ausschließlich um das Inspirationsthema von himmlischem Symbol und irdischem Autor handelte, verändert sich beider Verhältnis zueinander im Gefolge der motivischen Neuerungen des Otto-Evangeliars. Die Evangelisten sind in einem eigenen Feld gerahmt, ihr nimbierter Kopf wird in den Kreis der Häupter einbezogen, den die alttestamentlichen Zeugen um das Symbol bilden, wobei sich jeweils der Evangelist und die mittlere Führerfigur im frontalen Blick und achsial unter bzw. über dem Symbol entsprechen.

Bleibt jedoch die Einfassung des Symbols in einem Clipeus bei allen vier Bildern konstant, so sind den Evangelisten verschiedene Rahmenformen ihres Bogenthrons beigegeben[8]: Matthäus ein Kreis, Markus und Lukas eine Mandorla, Johannes ein auf einer Ecke stehendes Quadrat. Worin ist die Wahl dieser verschiedenen Formen für die einzelnen Evangelisten begründet? Bei dem Versuch, diese Frage zu beantworten, ist an die typengeschichtliche Beobachtung anzuschließen, daß die Wolkenclipei der Propheten zusammen mit den Einfassungsformen der Evangelisten die beiden Neuerungen des Otto-Evangeliars gegenüber der Bildtradition der Evangelisten sind. Durch sie werden die Autoren der beiden Testamente formal akzentuiert und der bildhafte Zusammenhang von Oben und Unten gegenüber dem Goldgrund des Blattes betont. Da nun die spezifischen Formulierungen für Oben und Unten, Wolkenclipei und Evangelistenrahmungen, nicht ihrerseits in eigenen verbindlichen Bildüberlieferungen vorgegeben sind, kommt es offenbar gerade auf ihre gegenseitige Zuordnung an; d. h. Evangelistenrahmungen und Wolkenzone sind in einem einheitlichen Bildgedanken erfunden worden, der beide Motive als Darstellungsmittel umfaßt. Was ist der Sinn, der die beiden typengeschichtlichen Neuerungen der Propheten in Wolkenclipei und der variierenden Evangelistenrahmungen aufeinander bezieht?

Hinsichtlich der formalen Disposition haben wir bereits beobachtet, daß sich die Köpfe der Propheten und des Evangelisten jeweils zu einem Ring um das Symbol zusammenschließen. Gegenüber den herkömmlichen Evangelistenbildern mit den beiden Polen von Symbol und Autor übereinander bildet hier das Symbol die Mitte für die umgebenden 6 Menschen und 6 Engel. Daher sind die verschiedenen Rahmenformen der Autoren als Glieder einer um das Symbol zentrierten Komposition aufzufassen.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Bilder folgt der architektonischen Gesamtgliederung der Seiten. Dabei ergibt sich eine andere Variation als die der Evangelistenrahmung. Matthäus und Lukas stimmen im Arkadenrahmen und im Trinkmotiv der begleitenden Menschen bzw. Lämmer überein. Markus und Johannes entsprechen einander im Ädikularahmen und den symmetrischen Schreiberfiguren. Anders als der biblische Kanon und die physische Bildfolge im Codex von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes gruppieren die genannten leitmotivischen Entsprechungen Matthäus und Lukas auf der einen, Markus und Johannes auf der anderen Seite zueinander[9].

[5] J. H. Emminghaus, „Lexikon für Theologie und Kirche", Bd. 8, Freiburg, 1963, 802 ff.; C. Hohler, in: „The relics of St. Cuthbert, ed. C. F. Battiscombe", Oxford, 1956, 396–409.

[6] Weisbach, Gazette-des-Beaux-Arts, 1939, 136 ff.

[7] Vgl. Tolnay, Burl. Mag., 1936, 258, n. 15; Köhler, Karolingische Miniaturen, I, 41 a–d; Köhler, II, T. 60. 110; Boinet, Miniature Carolingienne, Pl. 24 b; 108 c–d; 109 b; 110 d; 99. Schulten, Münchener Jb., N. F. 7, 1956, 61, Abb. 20–21.
Auch Autoren- und Kaiserbilder begegnen im Frühmittelalter im Clipeus: Köhler, I, T. 62 a; Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 2, Stgt., 1954, col. 760, Nr. 25.

[8] S. Rösch, Der Regenbogen in der Malerei, „Studium Generale", 13, 1960, 418–426.

[9] Vgl. auch die analogen Variationen im Uta-Codex (Mt-Lk: Kreis in Raute; Mk-Joh.: Kreis in Vierpaß) und Evangeliar Ottob. Lat. 74 der Vaticana (Mt-Lk: Mandorla; Mk: Raute; das Johannes- durch Kaiserbild ersetzt): G. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Lpzg., 1901; T. 14–16; 19–21; vgl. auch L. Freeman Sandler, „Marsyas", VII, 1954–57, 56 ff., n. 11. Auf einem alemannischen Buchdeckel, E. 10. Jh., im Schnütgen-Museum („Das Schn.-Mus., Eine Auswahl", Köln, 1958, Nr. 6) faßt ein Clipeus je Homo und Bos ein, ein auf der Spitze stehendes Quadrat Leo und Aquila.

II.

Auf das Matthäusbild (Abb. 1) trifft die beschriebene Gliederung der drei anderen Autorendarstellungen insofern nicht zu, als in ihm die mittlere Achse von Evangelist, Symbol and alttestamentlicher Herrscherfigur verändert ist. Der Abraham-Clipeus erscheint hier nämlich *unter* dem Feld des Evangelisten in einer Dreipaßform, die die Umfassung des Symbolclipeus über Matthäus wiederholt. Beim Vergleich mit dem Lukasbild, in dem Evangelist, Stier und David übereinander figurieren, zeigt sich, daß die Matthäusseite mit der Ordnung Abraham, Matthäus, Homo den Autor an die Stelle des Symbols setzt. Wie in den drei anderen Darstellungen das Symbol die Mitte bildet zwischen Evangelist und Herrscherfigur des Alten Bundes, so nimmt hier der Evangelist Matthäus die Mitte ein zwischen Abraham und dem Symbol. Der Symbol-Clipeus erscheint an oberster Stelle wie sonst die jeweilige alttestamentliche Hauptgestalt: Moses, David und Salomo. Berücksichtigt bei den anderen Darstellungen die Überordnung von Autor und Wolkenrosette das zweizonige Architekturschema (Säulenbogen bzw. zwei Säulenstellungen), so wird im Matthäusbild die Grenze zwischen den beiden Bildzonen aufgehoben. Der Wolkenbereich erstreckt sich bis auf den Berg hinab, von dessen Strömen zwei Menschen in tiefgebeugter Haltung trinken[10]. Das Kreisfeld um Matthäus verklammert das obere Bogentympanon mit dem unteren Zwischenraum der Säulen und umfaßt höhenmäßig das Bildzentrum, das in den anderen Darstellungen das Symbol und der Kopf des Evangelisten einnehmen.

Im Vergleich mit den anderen Autorenseiten zeigt sich ferner, daß der dort zu beobachtenden Differenz zwischen Symbol-Clipeus und Evangelistenfeld (Mandorla, Quadrat) das Matthäusbild die Übereinstimmung von Symbol und Autor im Clipeus entgegensetzt. Das Kreisfeld gleicht Matthäus bildintern seinem Symbol (und den Propheten) an, wie anderseits seine erhöhte Position dem Symbolclipeus der anderen Bilder entsprach.

Die beiden Clipei von Matthäus und Homo werden auch dadurch zusammengeschlossen, daß nur sie selbständig hervortreten ohne die Trageengel der Prophetenmedaillons. Weiterhin ist nur der Homo von den vier Animalia frontal dargestellt und bezieht sich darin auf das frontale Thronmotiv des Autors[11]. Schließlich vervollständigt der Goldgrund des Matthäus-Clipeus die Analogie zum Symbol-Feld darüber, während sein grüner Rand dem grünen Hintergrund der anderen Evangelisten entspricht.

Aus der Umstellung der vertikalen Bildachse und der Clipeus-Angleichung des Matthäus-Blattes läßt sich die Absicht erschließen, den Evangelisten in die Rolle seines Symbols, des Homo, zu versetzen. In die gleiche Richtung weist die Gestaltung des Titulus am unteren Seitenrand: „Per Conforme sui Matheum cerne notari", „Merke, daß Matthäus am Gleichbild seiner selbst zu erkennen ist". Während bei den drei anderen Bildtituli: „Fonte Patrum ductas Bos agnis elicit undas" zu Lukas; „Iste Leo factus fortes denuntiat actus" zu Markus, und „Hic facies Aquilae prodit scribente Johanne" zu Johannes vornehmlich vom Symbol die Rede ist und nur bei Johannes noch am Zeilenende der Name des Evangelisten selber begegnet, wird in der Unterschrift des Matthäusblattes umgekehrt das Symbol nicht namentlich genannt. Vielmehr steht in der Mitte der Zeile und der Bildbreite der Name Matthäus — in gleicher Weise wie beim Lukasbild, das der Matthäusdarstellung ja auch in Arkadenrahmung und Trinkmotiv entspricht, der Name des Symbols: Bos. Der Verzicht auf die Nennung des „Homo" und die Placierung des Wortes Matthäus in die Zeilenmitte analog der Position des Wortes Bos im Lukasblatt deutet, wie die formale Gestaltung des Bildes selber, auf die Einsetzung des Evangelisten Matthäus in die Stelle seines Symbols. Was die optische Disposition des Titulus erschließen ließ, spricht dessen Wortlaut offen aus: „Per Conforme sui Matheum cerne notari". Mit „Conforme" des Matthäus kann hier nur dessen Symbol gemeint sein. Nur so erklärt sich, warum es nicht eigens genannt wurde. Der Titulus will durch seine imperativische Anrede dem Leser wie ein Merkvers die Gleichförmigkeit des Evangelisten und seines Symbols, des „Homo", nahebringen. In gleicher Absicht prägt die Bildform dem Betrachtenden diesen Sachverhalt ein, indem sie den irdischen Autor und sein Symbol in der Clipeus-Form einander angleicht. Durch die Übernahme des Clipeus und der Mittelstellung im Bilde von seinem Symbol repräsentiert Matthäus anschaulich den „Homo", wie es der Titulus durch die Position des Evangelistennamens formaliter und mit den Worten „Conforme sui" explicite ausdrückt. Das Symbol ist mit dem Evangelisten aber nur darum bildlich vertauscht worden, weil es mit diesem als „Homo" gleichförmig ist. Das im Titulus gebrauchte Wort „Conforme" ist

[10] Zu Schrades Hinweis auf den akrobatischen Charakter ihrer Bewegungsformen: W. Deonna, Le symbolisme de l'acrobatie antique (Coll. Latomus, vol. IX), Berchem-Bruxelles, 1953, bes. 108 ff.: „L'acrobatie et l'eau."

[11] Das Lukasbild zeigt den Stier mit frontalem Kopf, kommt also auch darin dem Matthäusbild nahe.

[12] Thesaurus Linguae Latinae, IV, München, 1906–1909, cols. 247–249 mit aufschlußreichen Belegen; allgemein zu Termini auf „Con": W. Grundmann, Syn (gr.), in: „Kittel, Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament", Bd. 7, Stgt., 1964, cols. 766–798; R. H. Bainton, Art Bull. 29, 1947, 269 ff. zu



1. Der Evangelist Matthäus. „Evangeliar Ottos III", München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4453, fol. 25v.

nach seiner überwiegenden Bedeutungsgeschichte ein christlicher Terminus für die Gleichförmigkeit von Gott und Mensch, die sich in der Menschwerdung Christi manifestierte[12]. Daß der Terminus „Conforme" hier diesen heils*geschichtlichen* Sinn hat, geht aus der Wahl und der spezifischen Anordnung Abrahams als der alttestamentlichen Hauptfigur hervor. Die Zuordnung Abrahams zu Matthäus weist auf den Textbeginn des Matthäusevangeliums, der als „Liber Generationis Jesu Christi Filii David Filii Abraham" die irdischen Vorfahren des inkarnierten Christus im Alten Testament mit Abraham beginnen läßt[13]. Wie bei den anderen Evangelisten begegnet der Textbeginn des Matthäus häufig auf den Büchern des Autors und seines Symbols in der frühmittelalterlichen Bildüberlieferung. In einem gleichzeitigen Reichenauer Evangeliar[14] ist Abraham mit David und Jechonias neben dem schreibenden Matthäus dargestellt, über dem Christus in Mandorla erscheint. Die Anordnung Abrahams unter Matthäus und dem Symbol läßt sich formal vergleichen mit der Illustration zum „Liber Generationis" im Lorscher Codex der karolingischen Hofschule[15]. Unter dem thronenden Christus erscheinen dort in drei Gruppen die 42 Generationen der alttestamentlichen Vorfahren Christi, die mit Abraham, David und Jechonias beginnen. Im Matthäusbild des Otto-Evangeliars ist Abraham auf einer Höhe mit den trinkenden Menschen. Die Wahl von Menschen statt der Lämmer an den Flüssen, in denen der frühchristliche Bildtyp des Paradiesesstrombergs im Lukasbild durchleuchtet[16], nimmt Bezug auf das „Homo"-Symbol des Matthäus. In den Menschen, die von dem aus einem Felsen fließenden Wasser trinken, hat man zu Recht einen Hinweis auf die Israeliten gesehen, denen Moses in der Wüste Wasser aus dem Felsen schlägt[17]. Diese typologische Allusion bestätigt als Erinnerung an das Alte Testament die Absicht, durch Abrahams Stellung in der unteren Bildzone auf die alttestamentliche Genealogie Christi hinzudeuten. Der Bildtyp der Wurzel Jesse läßt, freilich erst später ausgebildet, in gleicher Weise die Vorfahren von Jesse emporwachsen[18]. Geläufig und älter ist das sprachliche Bild vom Hinabsteigen in die Vergangenheit[19]. Wie die Figuren des Matthäusbildes aufsteigen von Abraham zu dem „Homo"-Symbol, so meinen sie historisch den Weg von Abraham zu Christus. Denn die genannten Hinweise auf die Inkarnation Christi als Conformitas von Gott und Mensch sind im Evangelistenbild des Matthäus nur verständlich aus der christologischen Deutung der vier Animalia. Nach dieser auf Irenäus zurückgehenden exegetischen Tradition[20] bezeichnen die vier Wesen

„Conformitas" im späten Mittelalter. Bei der Kopie der Echternacher „Imago Hominis"-Seite, Paris BN, lat. 9389, f. 18b (Zimmermann, Vorkarol. Min, T. 255a) in Trier, Domschatz, Ms. 61, f. 18b (Zimmermann, T. 268) rückt der Autor Mt. in das Bildschema des Symbols der Vorlage.

[13] Weisbach, Gazette-des-Beaux-Arts, 1939, 148.

[14] Köln, Domschatz, Cod. 218: Bloch, Kölner Domblatt, 1959, 12 m. Abb.

[15] Bloch, Kölner Domblatt, 1959, 13 f. mit fig. 1.

[16] S. Abschnitt III, u. S. 23 vergleichbar den Adlern als Kapitellschmuck in einem Johannesbild: Boinet, Min. Carol., Pl. 108 d.

[17] Schrade, Festschrift Fleischhauer, 1964, 25, Anm. 27.

[18] Bloch, Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst, „Monumenta Judaica", Handbuch, Köln, 1963, 739–741.

[19] R. Glasser, Oben-Unten-Orientierung in der sprachlichen Veranschaulichung der historischen Vergangenheit, Zeitschrift für Romanische Philologie, 78, 1962, 32–58, bes. 50 ff.

[20] W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, Münster, 1912, 46 ff., 108 ff., 200 ff.; F. v. d. Meer, Maiestas Domini, Città del Vaticano, 1938, 223–229, 347–351; danach zu korrigieren Bloch, Kölner Domblatt, 1959, 12 f., Anm. 9. W. Messerer, Literaturbericht: Ottonische Buchmalerei, Z. f. Kg., 26, 1963, 62–76, bes. 74. – Im Codex Aureus aus St. Emmeram zu Mt: Löwe, Mk: Chri-

die vier Hauptereignisse im Leben Christi. Der „Homo" (Matthäus) vertritt die Inkarnation, „Leo" (Markus) die Auferstehung, „Bos" (Lukas) die Kreuzigung, „Aquila" (Johannes) die Himmelfahrt. In den Tituli karolingischer Evangeliare weisen häufig die Verse aus dem „Carmen Paschale" des Sedulius auf diese Symbolik[21]. „Hic Matheus agens hominem generaliter implet" heißt es dabei zu Matthäus. Zwei ottonische Evangeliare der Reichenauer und Hildesheimer Stilgruppe bringen zum ersten Mal die Christusszenen bildlich mit den Evangelistensymbolen zusammen. Daraus spricht ein verstärktes Interesse im künstlerischen Umkreis des Otto-Evangeliars, die christologische Deutung der Animalia zu veranschaulichen. Im Hildesheimer Bernwards-Evangeliar[22] fehlen die Christusszenen zu Matthäus und Markus. Das Reichenauer Evangeliar CLM 4454 (Abb. 2)[23] zeigt zu Matthäus die Halbfigur Christi mit Krone und Kreuzstab. Dabei handelt es sich offensichtlich nicht um eine unmittelbare Illustration zum Thema der Inkarnation wie in den drei anderen Evangelistenbildern mit *erzählenden* Christusszenen. Schon Vöge hat die Darstellung des siegreichen Christus zu Matthäus aus der theologischen Zusammenschau des Primus mit dem Secundus Adventus, der Inkarnation mit der Parusie, begründet[24]. In dem erwähnten Matthäusbild des Reichenauer Evangeliars 218 im Kölner Domschatz erscheint aus der gleichen Gedankenverbindung Chri-



3. Armer Lazarus und Reicher Prasser. Ottonen-Evangeliar. Aachen, Münsterschatz, S. 328



stus, Lk: Lamm, Jh: Gotteshand, cf. R. Berliner, Ein Beitrag zur Ikonographie der Christusdarstellungen, „Münster", 14, 1961, 102, Anm. 27; zum Aachener Buchdeckel: F. Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen MA. Bln., 1965, Nr. 51, Abb. 72.

[21] v. 355–358, Migne, PL, 19, 591; zu den frühesten Beischriften in Evangeliaren: F. Wormald, The miniatures in the gospels of St. Augustine, Cambridge, 1954, 31.

[22] F. J. Tschan, St. Bernward of Hildesheim, vol. III, Notre-Dame, Indiana, 1952, Pls. 61, 66, 71, 76.

[23] G. Leidinger, Evangeliarium aus dem Domschatz zu Bamberg (Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibl. München, H. 6), München, 1921, T. 14.

[24] W. Vöge, Eine deutsche Malerschule, 1891, 133, vgl. auch den Bamberger Daniel-Komm. (Messerer, Bamberger Domschatz, 1952, T. 18–19): Christus mit Krone u. Kreuzstab nicht aus Danieltext, sondern aus der theol. Exegese begründet, die im „Lapis abscissus de monte sine manibus" einen Hinweis auf die Inkarnation sieht (F. Hartt, Essays H. Tietze, GBA, 1958, 85); auf gleicher Höhe mit Christus gegenüber Daniel aus der Bildtradition der stehenden Propheten umgebildet zum sitzenden Schreiber, der von Engel inspiriert wird, also im Anschluß an den Evangelisten Mt.

2. Der Evangelist Matthäus. Evangeliar aus Bamberg. München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4454, fol. 25v

stus in der Mandorla über dem Autor. Während also in den Tituli zu Matthäus der Bezug auf die Inkarnation deutlich hervortritt, bleibt bei der Verbildlichung dieser Christussymbolik eine größere gedankliche Variationsbreite zu beobachten. Auch im Matthäusbild des Otto-Evangeliars liegt ja keine historische Illustration zur Geburt Christi vor. Der Matthäus-Titulus des Reichenauer Evangeliars CLM 4454 lautet: „Prodit Imago minor quod sit substantia maior / Fit caro iuncta Deo res praetitulante Matheo." Mit „Imago" ist hier Christus als Bild Gottvaters bezeichnet[25]; die Antithese Minor-Maior umschreibt das Paradoxon der Erniedrigung Christi zum Menschen als Voraussetzung seiner Erhöhung[26]. In der unteren Zeile ist dann die traditionelle Zuordnung der Inkarnation Christi („Fit caro iuncta Deo") zu Matthäus ausgesprochen.

Im Matthäusbild des Otto-Evangeliars ist die Deutung des „Homo"-Symbols als Bild des inkarnierten Christus durch die formale Angleichung von Symbol und Autor qua Clipeus dargestellt. Die „Conformitas" von Matthäus und „Homo" deutet auf Christi Menschwerdung. Bei der Bilderfindung greifen formal-ästhetische und inhaltliche Momente unlösbar ineinander. Mit der Übertragung des Symbol-Clipeus auf Matthäus war die formale Notwendigkeit gegeben, den Clipeus Abrahams als Gegenstück zum Symbol unter den Autor zu placieren[27]. Nur so konnte die Auftürmung zweier kleiner Kreise über dem großen Clipeus vermieden werden, für den sich zudem kein befriedigender Übergang zur Bodenzone hätte ergeben können. Aus einer monotonen Reihung wird nur so eine beziehungsreiche Antithetik. Vergleichbar ist dem Bildschema der Matthäus-Seite — zwei gleiche Formkomplexe oben und unten, die durch eine Mittelzone verklammert werden — die Darstellung der Lazarusgeschichte im Aachener Ottonen-Codex (Abb. 3)[28]. Zwischen zwei figuralen Kreiskompositionen, dem irdischen Gastmahl des Reichen unter dem Himmelsbild mit Lazarus in Abrahams Schoß, ist als Riegel die mittlere Dunkel-Ellipse der Hölle geschoben. Wie der hungernde Lazarus mit den Hunden außerhalb des irdischen Kreisfeldes bleibt, so der Reiche, nach seinem Tode im Abysssus, außerhalb des Kreisbildes der Seligen. Im Unterschied zur Lazarusseite ist im Matthäusbild das mittlere Bildmotiv das inhaltliche und formale Zentrum, das vor den oberen und unteren Dreipaßformen in der vordersten Bildebene erscheint und die Erhöhung des Matthäus vergegenwärtigt. Ähnlich ist in beiden Kompositionen die Kontrastierung des Innen und Außen. Die Wolkenkontur bindet bei Matthäus als gegenständliche Gesamtform alle Figuren zusammen, die als historische heilige Gestalten getrennt sind von den trinkenden irdischen Menschen außerhalb der Wolke — wie Lazarus außerhalb des unteren Kreises im Aachener Codex.

Aus der formalen Entscheidung, den Clipeus des „Homo" auf den Evangelisten zu übertragen, ergaben sich inhaltliche Folgerungen. Mit der geforderten zentralen Position des Matthäuskreises wird die untere Anordnung Abrahams ermöglicht, die auf die historische Herkunft Christi weist. Zugleich damit rückt das Symbol aus der Mitte nach oben an die Stelle der alttestamentlichen Figuren Moses, David und Salomo, die auf Christus hinführen und mit denen das „Homo"-Symbol in der Betonung des Menschen Christus übereinstimmt. Auch der Umstand, daß die Wolkenkonfiguration als Einheit vom Berg aufsteigt bis zum Symbol des inkarnierten Christus, wird von der formalen Grundentscheidung her inhaltlich sinnvoll. Die Menschen beugen sich tief unter der Wolke; ihr Trinkmotiv ist, gerade in der typologischen Erinnerung an Moses und die Israeliten, ein traditionelles Bild der Sakramente Taufe und Eucharistie[29]. In 1 Kor. 10,4 ist der von Moses aus dem Felsen geschlagene Quell Typus der Eucharistie: „Et omnes eundem potum spiritalem biberunt, bibebant autem de spiritali consequente eos petra; petra autem erat Christus." Zu Beginn des Gedankengangs, in dem Paulus das Exodusgeschehen insgesamt als Vorbild der christlichen Rettung in Taufe und Eucharistie entwikkelt[30], heißt es in 1 Kor. 10,1–3: „Nolo enim vos ignorare, fratres, quoniam patres nostri omnes sub nube

[25] H. Merki, s. v. Ebenbildlichkeit, Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 4, 1959, cols. 459–479, bes. 464.

[26] E. Auerbach, Sermo Humilis, in: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, 1958, 25–53, bes. 35–37; wichtigste Textgrundlage: Phil. 2, 7–8.

[27] Nur hier bestand die Aufgabe, drei frontal blickende Köpfe übereinander anzuordnen. Vgl. das Bild des Annus, Fulda, E. 10 Jh. (Boeckler, Dt. Buchmalerei vorgot. Zeit, Königstein, 1953, S. 22): Annus in großem Clipeus zwischen Medaillons mit Nox (unten) und Dies.

[28] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift Kaiser Ottos im Münster zu Aachen, Limburg, 1886, T. 24; cf. W. Messerer, Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1962, 157–178, bes. 170 ff. mit Tafel III, 8.

[29] Schrade, Festschrift Fleischhauer, 1964, Anm. 27; zum Trinken als Bild der Eucharistie: V. H. Elbern, Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter, Zeitschrift des Dt. Vereins f. Kunstwissenschaft Bd. 17, 1963, 117–188, bes. 132–137. Im Soissons-Codex, Paris, BN, lat. 8850, f. 10 v und 11 r stehen sich gegenüber: Christus im erhöhten Clipeus (zu Evangelientext der Inkarnation im Kanon darunter) und der Lebensbrunnen (zu Texten über Taufe), cf. P. Underwood, The fountain of life in mss. of the gospels, Dumb. OaksPap, 5, 1959, 68.

[30] J. Danielou, Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern. München, 1963, 90–102.

fuerunt et omnes mare transierunt et omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari et omnes eandem escam spiritalem manducaverunt." Der Bildzusammenhang der im Matthäusblatt des Otto-Evangeliars durchgehend aufsteigenden Wolke und der unter ihr sich beugenden Menschen scheint sich also aus der Exodus-Typologie zu erklären: die Wolke meint die vor den Israeliten beim Durchzug durch das Rote Meer am Tage einherziehende Wolkensäule, das Zeichen der Anwesenheit Gottes beim Volke. In der patristischen und frühmittelalterlichen Exegese[31] bezeichnete die „Columna Nubis" den Heiligen Geist oder, bei Hrabanus Maurus mehrfach als einzige Deutung vorgetragen[32], die „Humanitas Christi". So konnte der Künstler die formal notwendige Stellung Abrahams unter Matthäus auch insofern begründen, als er mit der Ausgestaltung der durchgehenden Wolkenzone über den trinkenden Menschen („patres nostri omnes *sub nube* fuerunt") — im Gegensatz zur Wolkenrosette der anderen Bilder, die auf die Himmelszone über den Evangelisten beschränkt bleibt — an die Wolkensäule erinnerte, die als „Humanitas Christi" auf das allegorische Bildthema Bezug nimmt: die vom „Homo"-Symbol repräsentierte Inkarnation Christi.

III.

Im Lukasbild (Abb. 4) trinken zwei Lämmer an den Flüssen, die vom mittleren Hügel ausgehen. Nach Ausweis einer breiten frühchristlichen Bildtradition[33] handelt es sich um den Typ des Paradiesesbergs mit Flüssen und Lämmern oder Hirschen[34], deren Darstellung nach Psalm 42 hier für das Trinkmotiv der Lämmer vorbildlich wurde. Die monumentale Ausprägung dieses Bildkomplexes liegt in erhaltenen oder literarisch bezeugten Apsidenprogrammen (Abb. 5)[35] vor, weiter besonders an Ravennatischen Sarkophagen[36] und in Werken der Kleinkunst[37]. Nach seiner Blütezeit im 4. bis 6. Jahrhundert begegnet der Typ in stadtrömischen Apsiden des 9. und 12. Jahrhunderts im Zuge lokal motivierter Erneuerungsbestrebungen[38]. Für die karolingische Renaissance nördlich der Alpen belegen zwei Apsiden-Tituli die Aufnahme des Typus „Lamm auf Stromberg" zwischen den 12 Apostellämmern[39]. Doch bleibt es beim sonstigen Fehlen dieses Themas im gesamten Repertoire der karolingischen[40] und ottonischen Bildkunst auffällig, daß es in einem Reichenauer Evangelistenbild um das Jahr 1000 zu Grunde gelegt wird. Alle Beispiele dieses Typus stimmen darin überein, daß die Lämmer paarweise antithetisch auf eine formal und inhaltlich als Hauptmotiv betonte Mitte bezogen sind. Dabei begegnen (außer Christus*figur*) nur zwei Darstellungen im Zentrum: das Lamm und — seit dem Apsismosaik in Fundi 402 bezeugt[41] — das Kreuz (oder Kreuzmonogramm). Für das ottonische Lukasbild stellt sich daher die Frage: wodurch ist seine Mitte charakterisiert, auf die sich das antithetische Lämmerpaar nach einem allgemein-kompositorischen Schema und spezifisch nach der genannten frühchristlichen Bildtradition auch hier beziehen muß?

[31] Danielou, Liturgie und Bibel, 1963, 94–97.
[32] Hrabanus Maurus, Comm. in Exodum, PL, 108, col. 66 A: „Dictum est supra, quod columna ignis et nubis significaret ipsum Mediatorem Dei et hominum, blandum iustis, terribilem peccatoribus, fulcientem pios et interficientem impios." Idem, Allegoriae in Sacram Scripturam, PL, 112, col. 899 C: „Columna: Humanitas, ut in Exodo columna nubis praefuit populo per diem, quod Christus populo gentili in humanitate sua mitis apparuit, qui per fidem lucidus fuit."
Vgl. auch Gloss. Ord., Pl, 113, cols. 223 B–C: „Christi quoque sacramentum tanquam in die manifestum est in carne velut in nube."
[33] F. Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik, Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft, 33, 1934, 160–196; vgl. auch v. d. Meer, Maiestas Domini, 1938, 43–64.
[34] H.-Ch. Puech, Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaique decouverte au baptistere de l'Henchir Messaouda. Cahiers Archeologiques, 4, 1949, bes. 26–41;
J.-L. Maier, Le Baptistere de Naples. Etude historique et iconographique. Fribourg, 1964, Pl. XI–XII.
[35] Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis zur Mitte des 8. Jh. (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christl. Archäologie, Bd. 4), Wiesbaden, 1960, 34 ff., 80 ff.
[36] M. Lawrence, The Sarcophagi of Ravenna (Monographs on Archaeology and Fine Arts, Suppl. Art Bulletin, vol. II), New York, 1945, figs. 8, 19, 24, 40, 52–54, 60, 66–67. G. de Francovich, Studi sulla scultura ravennate, I:I sarcofagi, „Felix Ravenna", 26–27, 1958, 5–172; 28, 1959, 5–173.
[37] V. H. Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks Collection, Jahrbuch der Berliner Museen, 4, 1962, 17–41, bes. 34–36 mit Abb. 12–14.
[38] C. Davis-Weyer, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, Münchner Jahrbuch 3. F. Bd. XII, 1961, 7–45.
[39] J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien, 1892, Nr. 904, S. 314: Flori Lugdunensis Carmen XX: Titulus absidae; Nr. 907, S. 315: Sedulius Scottus, Carmen 82; zu beiden Tituli ibid. Schlossers Erläuterungen.
[40] Eine scheinbare Ähnlichkeit mit dem Bildtyp „Lamm auf Berg" im Utrecht-Psalter, fol. 37 r., linke obere Gruppe (E. T. DeWald, The Illustrations of the Utrecht Psalter, Princeton, 1932, Pl. LXII). — Im Erhardbild des Uta-Codex spricht die Umschrift des Lamm-Clipeus nicht vom „Fons Virginum" (wie Weisbach, Gazette-des-B.-A., 1939, 140, n. 1 behauptet), sondern vom „Sponsus Virginum" nach Apk. 14,4; vgl. zu dieser Vorstellung G. B. Ladner, The Idea of reform, Cambr.-Mass., 1959, 329. Zum Lamm auf Berg im Drogosakramentar s. u. Anm. 81.
[41] Ihm, Apsisprogramme, 1960, 81 ff. mit Fig. 17; E. Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln-Opladen, 1964, 53 f., 75, Anm. 147.

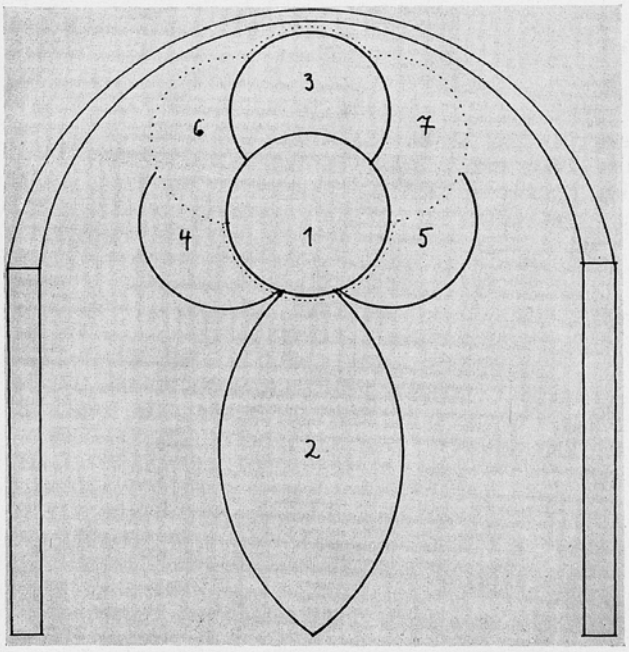


4. Der Evangelist Lukas. „Evangeliar Ottos III", München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4453, fol. 139v

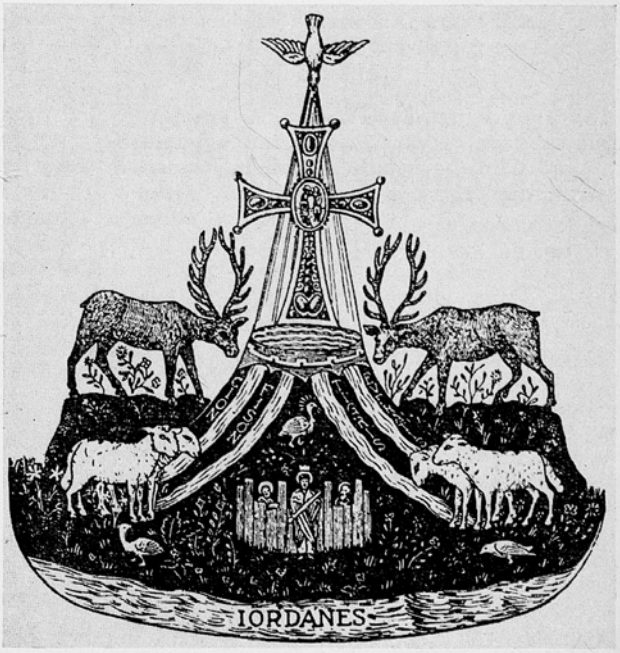


6. Verkündigung an die Hirten. Perikopenbuch Heinrichs II., München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4452, fol. 8v

7. Nachzeichnung des Lukasbildes im Evangeliar Ottos III. (Abb. 4)



5. Apsismosaik (Umzeichnung) im Zustand des 13. Jh., Rom, S. Giovanni in Laterano



24

Unmittelbar ist als Mitte der Lämmer die Gestalt des Evangelisten in der Mandorla gegeben. Gegen die Möglichkeit jedoch, in Lukas die eigentliche Bekrönung des Paradiesesbergs zu erblicken, spricht die typengeschichtliche Tradition, in der an dieser Stelle nur die Christussymbole des Agnus Dei und des Kreuzes begegnen[42]. Nimmt einmal – wie im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe – ein Heiliger die Mitte zwischen Lämmern ein, so steht er nicht auf dem Paradiesberg und es fehlen die Paradiesesflüsse darunter[43].

Im Lukas Titulus heißt es, der Stier locke für die Lämmer das Wasser hervor: „Fonte patrum ductas Bos agnis elicit undas." Doch ist mit dem gedanklichen Zusammenhang von Stier und Lämmern nichts ausgesagt über die anschauliche Mitte zwischen den trinkenden Agni. Der Stier erscheint erst hoch über Lukas zwischen den Lämmern, wie sein Name „Bos" in der Zeilenmitte des Titulus darunter. Der Bildtyp der Lämmerallegorie war aber von den erwähnten Apsiden des 9. Jahrhunderts her noch zu lebendig, als daß im 10. Jahrhundert mit derart einschneidenden Veränderungen gerechnet werden dürfte. Eine gleichzeitige Bildparallele aus der Reichenauer Buchmalerei zeigt, daß die Lämmerallegorie als Ganzes bekannt und noch verpflichtend war. Im Perikopenbuch Heinrichs II. nämlich, das mit dem Münchener Otto-Evangeliar zur Liuthar-Gruppe zählt, reflektiert die „Verkündigung an die Hirten" (Abb. 6) das zweizonige Bildschema der frühen Apsiden[44]: eine figürliche Dreier-Gruppe (Traditio Legis) über der allegorischen Lämmerschar. In der symmetrischen Verteilung und Gestik der Hirten zu Seiten des Engels klingt die Gebärdenrhythmik nach, die in den Apsiden sich zwischen Christus und den Apostelfürsten entfaltet. Axial unter dem Engel ist ein weißes Lamm ausgesondert auf dem Hügel, an dessen Fuß zwei verschiedenfarbige Lämmerpaare in antithetischer Symmetrie den frühchristlichen Bildtyp vervollständigen. Ein Goldglas des 5. Jahrhunderts[45] zeigt die weitgehende formale Übereinstimmung. Inhaltlich bezeichnet die Vierzahl der Lämmer im Verkündigungsbild die vier Evangelien um das Christuslamm, wie es Gerke für altchristliche Beispiele der Komposition nachwies[46].

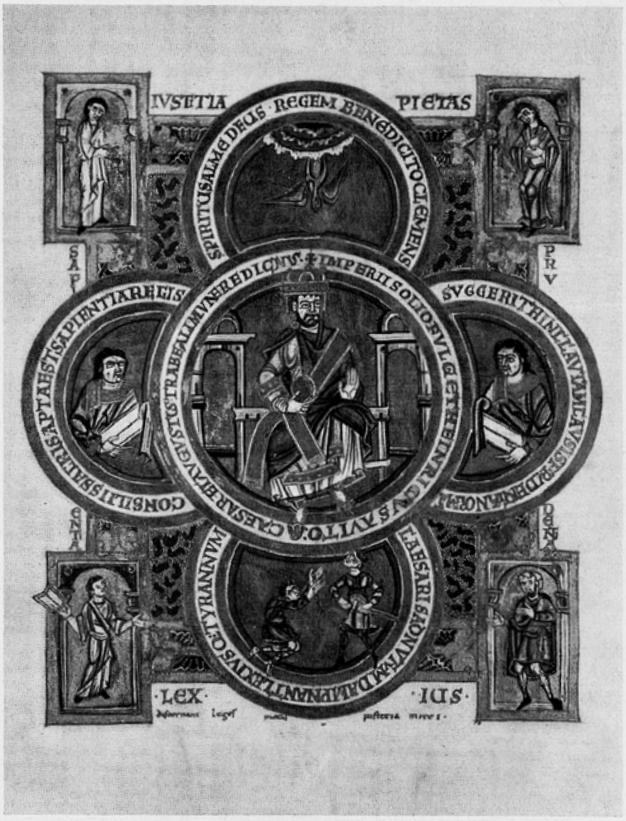
So wird der „Verkündigung an die Hirten" das allgemeinere Verkündigungsthema der Offenbarung Gottes in den vier Evangelien zugeordnet. Für das Lukasbild des Otto-Evangeliars besagt diese Typenanalogie, daß sein Skriptorium in Kenntnis altchristlicher Kompositionen ein Agnus Dei als Zentrum der Lämmerallegorie auf den Hügel setzte, sich also an den motivischen Kanon des Vorbildbereichs hielt, der für diesen Platz nur ein Lamm oder Kreuz kennt.

Da im Lukasbild kein Agnus Dei auf dem Paradieseshügel gegeben ist, impliziert der Bildtyp hier die Annahme eines Kreuzes auf dem Stromhügel zwischen den Lämmern. An diesem Punkt nun erinnern wir uns daran, daß die Einfassungsform der Evangelisten und die Wolkenclipei im Otto-Evangeliar gleichermaßen aus der ikonographischen Tradition fallen und, wie die Betrachtung des Matthäusbildes zeigte, im Hinblick auf den Clipeus des Evangelistensymbols künstlerisch und gedanklich aufeinander bezogen sind. Im Lukasbild sind die Prophetenclipei und der Kopf des Evangelisten kreis-



8. Kreuz mit Agnus Dei. Sacramentarium Gelasianum, M. 8. Jh., Vaticana, Reg. Lat. 316, fol. 132r

[42] Vgl. zu den Nachwirkungen des Typus: H. Kauffmann, Romgedanken in der Kunst Berninis, Jahresberichte der Max-Planck-Gesellschaft, 1953–1954, 55–80, bes. 74 ff.
[43] E. Dinkler, Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, 1964, 100 ff.
[44] Für die untere Bildzone erkannt von P. Bloch, Kölner Domblatt, 1959, 16. In der abhängigen „Hirtenverkündigung" des CLM 23338 (G. Aust, Geburt Christi, Düss., 1953, T. 5) statt des Lammes in der Mitte ein Baum (als „Arbor Vitae"?).
[45] v. d. Meer, Maiestas Domini, 1938, fig. 4, S. 49.
[46] Gerke, Ursprung der Lämmerallegorien (s. o. Anm. 33), 179, Anm. 47.



9. Thronbild Kaiser Heinrichs II.
Evangeliar, Vaticana, Ottob. Lat. 74, fol. 193v

förmig um den Symbolclipeus als das Bildzentrum gelegt. Wie bei Matthäus und den anderen Evangelisten umschließt die Kontur von Mandorla und Wolkenrosette des Lukasblattes als lineares Muster das Symbol, die Propheten und Engel, sowie den Evangelisten und trennt sie von den irdischen Figuren, hier den Lämmern. Betrachtet man also die Gruppierung von Mandorla und Wolkenrosette, die Fassung des Stierclipeus, als die Mittelfigur der traditionellen Lämmergruppe am Paradiesestromberg, so wird in der Tat eine kreuzförmige Disposition deutlich. Um das zentrale Stierfeld sind näherhin die 6 Figurenfelder in der Weise angeordnet, daß sich zwei Kreuzformen überlagern: vom Stromhügel steigt ein Kreuz zum Bogenscheitel auf, das sich in der Vertikalen aus Mandorla, Stier- und Davidclipeus, in der Horizontalen aus den Abacuc- und Sophonias-Kreissegmenten ergibt. Die bei dieser Lesung unberücksichtigten Felder mit Ezechiel und Nahum — die dem rahmenden Arkadenbogen formal korrespondieren und zunächst wie der obere Querbalken eines byzantinischen Doppelkreuzes (Limburger Staurothek)[47] wirken — schließen sich mit dem David- und Stierfeld zu einem Vierpaßkreuz zusammen.

Auf der beigegebenen Skizze (Abb. 7) sind die beiden Kreuzstrukturen durch die Strichführung unterschieden: in zusammenhängender Linie das große Kreuz aus den Feldern 1 bis 5; das obere Vierpaßkreuz aus den Feldern 1, 3 und 6 bis 7 gestrichelt. Das große Kreuz erstreckt sich vom Paradieseshügel bis zur Mitte des Arkadenbogens; das Vierpaßkreuz ist auf das Arkaden-Tympanon beschränkt. Formal gehört das große Kreuzmuster zum Typ der Medaillonkreuze, die in der östlichen und westlichen Kunst des frühen Mittelalters begegnen[48]. Vergleichbar ist besonders die Kreuzform in einer Gruppe nordfranzösischer Handschriften des 8. Jahrhunderts, aus der hier der Kreuzschmuck des „Sacramentarium Gelasianum" der Biblioteca Vati-

10. Pfingsten. Reichenauer Lektionar, München,
Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 23338, fol. 104v



[47] D. T. Rice — M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München, 1959, Abb. 125.
[48] P. E. Schramm, Sphaira-Globus — Reichsapfel, Stgt., 1958, 43; M. Baranyi-Oberschall, Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden, „Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter" (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christl. Archäologie, Bd. 2), Baden-Baden, 1953, 207–252. V. H. Elbern, Der fränkische Reliquienkasten und Tragaltar von Werden, „Erstes Jahrtausend", Textbd. 1, Düss., 1962, 436–470, bes. 447 f. m. Abb. 15–16.

cana[49] abgebildet ist (Abb. 8). Die Anordnung der fünf Medaillons, besonders die Kontur des Kreuzschaftes ist der ottonischen Lukasminiatur ähnlich. Die figürlichen Medaillonfüllungen sind beiden Werken ebenso gemeinsam wie die antithetischen Tiergruppen zu Seiten. Mit dem zentralen Agnus Dei und den von den Balken herabhängenden Buchstaben Alpha und Omega ist dem Kreuz des 8. Jahrhunderts ein eschatologischer Charakter gegeben, der in der Lukasseite dem oberen Vierpaßkreuz eignet. Für beide Kreuzformen auf dem Lukasblatt ist als zeitgenössische Parallele das Thronbild Kaiser Heinrichs II. im Regensburger Evangeliar Ottob. lat. 74 der Vaticana aufschlußreich (Abb. 9)[50]. Die allgemeine Verteilung der Medaillons und deren figurale Systematik (Herrschertugenden; Prophet und Evangelist) stimmen in beiden Werken überein. Von dem durch dieses Regensburger Beispiel repräsentierten Typ des Vierpaß-Medaillonkreuzes (Abb. 10)[51] weichen allerdings beide Kreuzformen der Lukasseite ab: das Gesamtkreuz, in-

[49] E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Bln., 1916, T. 137 b; A. Boeckler, Abendländische Miniaturen, Bln.–Lpzg., 1930, T. 5; vgl. auch Zimmermann, T. 135 b; allgemein: B. Bischoff, Kreuz und Buch im Frühmittelalter etc., „Biblioteca docet", Festschrift C. Wehmer, Amsterdam, 1963, 19–34.

11. Der Evangelist Lukas mit dem Agnus Dei. Evangeliar aus Bamberg, E. 10. Jh., München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4454, fol. 127v





12. Der Evangelist Lukas mit Kreuzigungsbild. Bernwards-Evangeliar, Hildesheim, Domschatz, Ms. Nr. 18, fol. 118v

dem es das untere Kreismedaillon durch eine Mandorla ersetzt; das Vierpaßkreuz, indem es kein eigenes Mittelmedaillon aufweist. Die Einfügung der Mandorla in das Kreuzgerüst[52] entspricht formal dem Wunsch nach einer Gliederung der gesamten Bildseite, die ein Kreuzmuster bildet und dennoch dem Evangelisten das beherrschende

[50] Schramm-Mütherich, Denkmale der dt. Könige und Kaiser, München, 1962, Nr. 141; zur Typengeschichte: J. Dèer, Das Kaiserbild im Kreuz, Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte, 13, 1955, 48–102. E. 10. Jh. kommen radiale Chorumgänge an kreuzförmigen Kirchengrundrissen auf (Tours).
[51] E. Dinkler – v. Schubert, Der Marburger Elisabethschrein, Marburg, 1964, 138; vgl. auch das Pfingstbild des Reichenauer Lektionars (München): St. Seeliger, Pfingsten („Lukasbücherei zur christlichen Ikonographie"), Düsseldorf, 1958, farb. Titelbild. Hier Abb. 10.
[52] Vgl. Kreuze mit stehenden Figuren im Schaft: Katalog „Vom Altertum zum Mittelalter", Wien, Kunsthistorisches Museum, 1958, B 15 mit Abb. 23–24; Modoalduskreuz: „Das Schnütgenmuseum", Eine Auswahl (H. Schnitzler), Köln, 1960, Nr. 22; Baranyi-Oberschall (s. o. Anm. 48), passim.

Feld zuweisen soll. Das gleiche Formproblem ist im Reichenauer Evangeliar CLM 4454 ähnlich gelöst, wenn im Bilde Christi im Lebensbaum[53] die zentrale Mandorla als Hauptfeld durch die Verteilung der Medaillons als Kreuz-Mitte charakterisiert ist. Inhaltlich deutet diese Kombination in beiden Fällen auf die theologische Zusammenschau von Kreuz und Maiestas[54].

Beim Vierpaßkreuz übernimmt der Stiernimbus die Funktion des fehlenden Mittelmedaillons; so daß in beiden Kreuzen jeweils der Stier, als Ganzes im Medaillon, als Kopf im Nimbus, das Zentrum bildet. Diese Anordnung, der Stier im Kreuzzentrum, lenkt unsere Aufmerksamkeit wieder auf die christologische Deutung der Animalia. Nach der zum Matthäusbild angeführten Tradition repräsentiert der Stier – das Lukas-Symbol – stets den Opfertod Christi am Kreuz[55]. Die kreuzförmige Ausgestaltung der Lukasseite im Otto-Evangeliar veranschaulicht also die christologische Deutung des Stieres auf den Kreuzestod. Im Reichenauer Evangeliar CLM 4454 (Abb. 11)[56] erscheint neben dem Lukassymbol das Agnus Dei in einem Clipeus als Zentrum eines Kreuzes. Der Titulus: „Agnus qui moritur nova gratia Christus habetur" spricht vom Lamm als Bild des Opfertodes Christi. Analog ist im Bernwardsevangeliar die Szene der Kreuzigung (Abb. 12)[57] in einem großen Clipeus über das Bild des Evangelisten Lukas gesetzt. Der Muldenkranz am Rande des Clipeus entspricht dem Schmuck frühmittelalterlicher Patenen[58] und vergegenwärtigt so den Zusammenhang von historischem Kreuzestod und eucharistischem Opfer.

Die besondere künstlerische Leistung im Lukasbild des Otto-Evangeliars liegt gegenüber diesen auf das ikonographische Motiv beschränkten Parallelen darin, daß es über die Addition von Evangelistensymbol und Christusszene hinausdringt und in einem kreuzförmigen Muster alle Bildteile (Propheten, Evangelisten, Lämmer) auf den Stier als christologisches Zentrum bezieht.

Beim Vergleich mit der Typentradition der frühchristlichen Apsidenkompositionen läßt sich das Lukasbild als formale und gedankliche Einheit begreifen: wie in den Apsiden erscheint das Kreuz zentral unter dem umschließenden Bogen mit Ranken und Tieren, eine Formulierung, die in der frühmittelalterlichen Buchmalerei mit der Abbreviatur der paradiesischen Flora und Fauna tradiert wurde[59].

Die Erstreckung des Kreuzes vom Stromhügel bis zum Bogenscheitel vergegenwärtigt die Vorstellung des Golgathahügels als Neuen Paradieses im Erdmittelpunkt, von dem sich das Kreuz bis in den Himmel erhebe[60]. Der Bildtitulus: „Fonte patrum ductas Bos agnis elicit undas"[61] deutet in der Verknüpfung von Stier und Lämmern auf den Zusammenhang von Kreuzestod und Lebenswasser-(„Fons Vitae"-)Evangelien[62], mit der Wendung „Fons patrum" auf die Konkordanz der beiden Testamente (Propheten – Evangelisten)[63].

[53] Schramm-Mütherich, Denkmale der dt. Könige u. Kaiser, 1962, Nr. 112, Abb. S. 331.

[54] E. Grube, Maiestas und Kruzifix, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, 268–287; mit der Wolkenkonfiguration des Lukasbildes vgl. das (zerst.) Tympanon in Godefroid de Claire's Altarretabel in Stavelot (R. Green, Essays in honor of E. Panofsky, N. Y., 1961, fig. 10), das sowohl inhaltlich (G. Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jh. u. seine Stellung in der christl. Ikonographie, „Münster", 5, 1952, 1 ff.) als auch formal (B. Andreae, Studien zur römischen Grabeskunst, Röm. Mitt. 9. Erg.-Heft, Hdlbg., 1963, 126 zur Decke des Nasoniergrabes) in einer spätantiken Tradition steht. Vgl. unten Anm. 64 für den Vergleich mit S. Apoll. i. Cl. und allgemein Elbern (zit. in. Anm. 84).

[55] S. o. Anm. 20.

[56] Leidinger (s. o. Anm. 23), T. 18.

[57] Tschan (s. o. Anm. 22), T. 71.

[58] Elbern, 1963 (s. o. Anm. 29), Abb. 120/121, 127–129. Tschan, St. Bernward of Hildesheim, Notre-Dame, Indiana, 1952, vol. II, 42, n. 22: „Hostia Christus erat, quem Lucas in bove monstrat."

[59] Vgl. Zimmermann (s. o. Anm. 49), T. 135 a, 136 a, 137 a, 148, auch E. Panofsky, Renaissance and renascenses in western art, Uppsala, 1960, fig. 9. – Zur Stellung des Lukasstiers im Kreuzzentrum vgl. auch die insularen Darstellungen der Animalia: Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, 1916, T. 256 a (Stier), 259 a (Adler), 255 a (Homo).

[60] G. Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1956, 165 f.; O. K. Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus, 1963, 52 f.; R. Füglister, Das lebende Kreuz, Einsiedeln–Köln–Zürich, 1964, 184–215.

[61] W. S. Heckscher, Imago: Ancient art and its echoes in post-classical times (The Netherlands Classical Association), 1963, 22 erklärt den Titulus als Reminiszenz an Ovid, Metamorphosen, X, v. 121 f. Die Vorstellung des Quellen hervorlokkenden geflügelten Vierfüßlers (Stier) als Inspirationssymbol erinnert jedoch eher an Pegasus; vgl. zu dessen Auffassung im Frühmittelalter E. R. Curtius, Die Musen im Mittelalter, Zeitschrift für Romanische Philologie, 59, 1939, 129–188, bes. 140, 161 ff.; F. Ohly, Wolframs Gebet an den Hl. Geist im Eingang des Willehalm, Zeitschrift für deutsches Altertum, 91, 1961, 1–37. Darstellungen des Pegasus in Paris, BN, Lat. 1, fol. 9 v (Boinet, Miniature Carolingienne, Pl. 52); Paris, BN, lat. 266, fol. 110 (nach Reallexikon f. Antike und Christentum, 2, col. 766, Nr. 95); ferner: K. Weitzmann, Greek mythology in byzantine art, Princeton, 1951, 24 ff., 177 ff. Zum Legendentopos Quellen findender Pferde: A. Mayer, Das mantische Pferd in lateinischen Texten des Mittelalters, „Liber Floridus, Festschrift P. Lehmann", St. Ottilien, 1950, 131–151, bes. 136 ff. Zur Übertragbarkeit antiker Mythologeme im frühen Mittelalter: K. Heitmann, Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter. Am Beispiel der Orpheussage. Romanistisches Jahrbuch, 14, 1963, 45–77.

[62] Elbern, Eucharistischer Kelch im frühen Mittelalter (s. o. Anm. 29), 133 ff.

[63] Weisbach, 1939 (s. o. Anm. 2), 146 ff.

Mit dem Apsismosaik von S. Apollinare in Classe läßt sich die Erscheinung des Kreuzes im Wolkenhimmel (in beiden Fällen umgeben von Gestalten des Alten Testamentes) über dem Oranten Lukas vergleichen. Auch das Kreuz allein begegnet in altchristlichen Kuppelmosaiken. Wie dort bezeichnet im Lukasblatt das am Himmel erscheinende (Vierpaß-)Kreuz die Wiederkunft Christi nach Mt. 24:30[64]:

„Et tunc parebit signum Filii Hominis in caelo, et tunc plangent omnes tribus terrae, et videbunt Filium Hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate." In der Exegese von Mt. 24:30[65] wurde das „Signum Filii Hominis" als das Kreuz Christi verstanden. Auf die Vision des Lukas, das über ihm in den Wolken des Himmels erscheinende Kreuz mit dem Christussymbol des Stieres im Zentrum zwischen Engeln und Propheten, trifft die zitierte Beschreibung der Parusie in Mt. 24:30 unmittelbar bildhaft zu: Lukas sieht die Erscheinung des wiederkehrenden Herrn über sich im Kreuzesattribut der Parusie. Wie die Einfügung seines Mandorla-Rahmens in das Kreuzgerüst steht die Kombination des großen Kreuzes auf dem Hügel mit dem „Kreuz im Himmel" in der Tradition, die Kreuzigung und Maiestas miteinander verbindet. In den frühen Kreuzen ist so die Figur des wiederkehrenden Menschensohnes auf Wolken dargestellt[66] oder vorne der Kruzifixus, auf der Rückseite der Pantokrator gegeben[67]. Im Lukasbild verbindet die Vision des Evangelisten das Passions- mit dem Parusiekreuz[68].

Bei dem Arkadenbogen fällt die Beschränkung der Tiere auf die drei unteren Rankenfelder auf. Für die beiden Vierfüßler auf den Säulenkapitellen gibt es Parallelen, die diese als Lämmer ausweisen[69]. Darüber entsprechen die vier Vögel höhenmäßig dem Zentrum des Vierpaßkreuzes und dem David-Medaillon. Ihre Anbringung am Bogenrand charakterisiert diesen als den Himmelsraum der Vögel[70]. Die Verbindung der vier Vögel mit dem Kreuz und mit David im Himmelsbild scheint eine Allusion auf die Idee der musikalischem Weltenharmonie zu enthalten[71]. In der Miniatur „Christus im Lebensbaum" des CLM 4454 (Bayr. Staatsbibl. München) werden die vier Animalia gestützt von vier halbfigurigen Sirenen, deren Gesang nach der platonischen Kosmologie die Bewegung der Sphären bestimmt[72]. Wie sich hierbei die Sirenen mit den Evangelistensymbolen um das mittlere Kreuz mit dem Maiestasbilde Christi im Lebensbaum gruppieren, so erscheinen im Soissons-Evangeliar der karolingischen Hofschule vier Hirsche mit Glöckchen zu seiten des „Fons Vitae"[73]. Beide Male werden dadurch die vier Evangelisten als Träger der musikalischen Weltenharmonie gekennzeichnet und einem zentralen Triumphsymbol der Passion Christi (Kreuz-Maiestas, Fons Vitae) zugeordnet. Analog bezeichnen Tituli karolingischer Maiestasbilder die Quattuor Animalia als Tubae. Zusammen mit der Rolle Davids als „Spiritus Rector Harmoniae Mundi", auf die seine Stellung im Himmelsbogen des Lukasbildes weist, darf man in den vier Vögeln zu Seiten des Vierpaßkreuzes einen Hinweis auf den gleichen Gedankenkreis sehen. In allgemeiner Form hat Tolnay für die altchristlichen Kuppelbilder mit zentralem Kreuz auf Sternengrund den Zusammenhang mit der Idee der Sphärenmusik behauptet. Bewiesen ist

[64] E. Dinkler, Apsismosaik S. Apollinare in Classe, 1964 (s. o. Anm. 41), 77–87. Im März 1001 war Otto III mehrere Wochen in S. Apollinare in Cl.: Gebhardt, Hdb. d. Dt. Gesch., I, 8. A, 1964, 205. Im Echternacher „Codex Aureus" in Nürnberg (P. Metz, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germ. Nat.-Mus. zu Nürnberg, München, 1956, T. 73–74) erscheint das Kreuz als Parusiezeichen zwischen Tuba-Engeln zum *Lukas*-Incipit. Das Kreuz entsteht durch die Disposition der Konstantin-Medaillons.

[65] W. Bousset, Der Antichrist, Göttingen, 1895, S. 155 ff.

[66] K. Wessel, Die Entstehung des Crucifixus, Byzantinische Zeitschrift, 53, 1960, S. 95 ff.

[67] Werckmeister, Deckel des Codex Aureus, 1963, 72 f.

[68] Das im Arkadentympanon erscheinende Kreuz hat eine Tradition in Kanonbogen: Köhler, Karolingische Miniaturen, II, T. 17 a–b, 20, 21, 34 a, 42, 43–50, 52. In den Beispielen Köhler T. 20–21, 34 a, 42 handelt es sich um den Canon Primus, der allein das Buchstabenpaar zu seiten des Kreuzes hat und so auf das Parusiekreuz deutet. Im Canon Primus mit der Konkordanz aller vier Evangelien war der Anschluß an die Bildidee der Maiestas nahegelegt. Vergleichbar die Anordnung der vier Vögel um das Himmelskreuz der Lukasarkade (s. u.).
Kreuz in Kanonbogen weiter: C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938, T. 9, 10 a, 14 a, 16, 26 b, 27–30, 32 b, 37, 130–131, 141, 147, 148. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, 1916, T. 71, 72 a.

[69] Johannesbild Soissons-Evangeliar: Köhler, II, T. 87; Erlangen, UB: Cod. 141: Johannes, vgl. A. Goldschmidt, Dt. Buchmalerei, I, Lpzg., 1928, T. 58; Köln, Domschatz, Cod. 218: Weisbach GBA, 1939, 142, fig. 6.

[70] Bogenfeld, Gewölbe als Abbild des Himmels: K. Lehmann, The dome of heaven, Art Bulletin, 27, 1945, 1 ff.; P. Hommel, Giebel und Himmel, Istanbuler Mitteilungen, 7, 1956.

[71] L. Spitzer, Classical and christian ideas of world harmony, Baltimore, 1963, bes. 50–63 über Vogelgesang als Ausdruck der Sphärenharmonie. Über David in der „Harmonia Mundi" H. Steger, David Rex et Propheta, Nürnberg, 1961, 118–120.

[72] Lehmann, Dome of Heaven, Art Bull., 27, 1945, 14; P. A. Underwood, The fountain of life in manuscripts of the gospels, Dumbarton Oaks Papers, 5, 1950, 118 ff.; vgl. auch die blasenden Sirenen im Stuttgart Psalter, fols. 79, 124 (DeWald, The Illustrations of the Stuttgart Psalter, Princeton, 1930), p. 62, 89.

[73] Underwood, Fountain of life, DOP, 5, 1950, 118–130; vgl. auch die Darstellung von Hirschen mit Glocken im Lothar-Evangeliar, Paris, BN, lat. 266, fol. 109 b, Köhler, I, T. 105 d (erscheint zu einem „Inhaltsverzeichnis").



13. Der Evangelist Markus. „Evangeliar Ottos III.", München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4453, fol. 94v

[74] Evangelisten als „Tubae": Underwood, 1950; R. Hammerstein, Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern–München, 1962, bes. 198 ff.; Ch. de Tolnay, The music of the Universe. Notes on a painting by Bicci di Lorenzo. Journal of the Walters Art Gallery, 6, 1943, 83–104, bes. 97 zu altchristlichen Kuppeln mit Kreuz am Sternenhimmel. Zum Kreuzigungsbild des Uta-Codex S. 90, n. 16.
Die Anordnung der Namenskürzungen Luc, Abacuc und Sophonias auf dem Rand des Symbolclipeus ist zunächst als Dreistrahl („Mercedes-Stern") zu lesen (vgl. Durnowo, Armenische Miniaturen, Köln, 1960, S. 69), zusammen mit den nach unten ausbrechenden Blitzen aber auch als Dreieck (vgl. Elbern, Die Dreifaltigkeitsminiatur im Book of Durrow, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 17, 1955, 7–42, zum Dreieck im Kreis bes. 1–15; ferner G. Poulet, Le symbole du cercle infini dans la litterature et la philosophie, Revue de Metaphysique et de Morale, 64, 1959, 257–275, bes. 267 ff.). Im Zusammenhang mit David und der Allusion auf die Sphärenharmonie darf man bei der Dreiecksform unter David im Lukasbild an die als Dreieck gegebene Harfe Davids in der Bildtradition erinnern: H. Steger, David, 1961, 64 ff., 52, Anm. 60. Die Position des Dreiecks im Kreuzzentrum weist zurück auf die Allegorese der Dreiecks-Harfe als Typus des Kreuzes Christi: Steger, ibid.; F. R. Pickering, Das gotische Christusbild, Euphorion, 1953, 16–37, bes. 29–31; G. Bandmann, Musik und Melancholie, Ikonographische Studien. Köln-Opladen, 1960, 20, Anm. 23.

diese Deutbarkeit der Kreuzkompositionen erst für das Kreuzigungsblatt des Regensburger Uta-Codex vom Beginn des 11. Jahrhunderts, auf dem die Harmonieformen der pythagoräisch-platonischen Musikspekulation in Diagrammen beigeschrieben sind. Für die Gattungsgeschichte der Lukas-Komposition darf auch an den Titulus erinnert werden, den Paulinus seiner Apsis in Nola widmete. Da beschreibt er das Lamm auf dem Hügel, von dem die vier Paradiesesflüsse als „sonori quattuor fontes" ausgehen, d. h. wohlklingend rauschen. Erinnert die Stellung der vier Singvögel um das eschatologische Himmelskreuz an die „Quattor Tubae" karolingischer Maiestasbilder[74], so reichen die Flüsse am Paradieseshügel als Metapher der Sphärenharmonie zu den altchristlichen Apsidenprogrammen zurück, deren zentralen Kreuzeshügel das ottonische Lukasbild zur Veranschaulichung Christi als des Opferstieres übernimmt.

IV.

Markus thront wie Lukas in einer Mandorla (Abb. 13). Daraus folgt die formale Verwandtschaft der Prophetenclipei in den Wolken um das Symbol mit der Lukas-Seite. War dort die Komposition in die zwei Zonen der Säulen und des Bogenfeldes geschieden, so hier in zwei Säulenstellungen einer Ädikula. Mit der Einführung des dreieckigen Giebels hängt die geringere Höhe der oberen Bildzone bei Markus zusammen. Die Evangelistenmandorla wirkt breiter als bei Lukas, und die oberen Prophetenclipei werden durch den Giebel zusammengedrückt. In der Lukasseite harmonierten zudem die breit entfalteten Wolkenclipei mit dem Rundbogen der Blattgliederung. Diese Korrelation von figuralem Muster und Bildarchitektur fehlt bei Markus. Trotz der genannten Unterschiede bleibt aber der Zusammenhang des gesamten Bildmusters aus Autorenmandorla und Wolkenrosette mit dem des Lukasblattes deutlich spürbar. Wie dort ist er als Kreuz mit der gleichen Überlagerung zu verstehen: das Gesamtkreuz wird aus den Feldern des Symbols, des Markus, Jonas, Micha und Moses gebildet, und das obere Vierpaßkreuz aus der Außenkontur der Clipei von Symbol, Jeremias, Abdias und Moses. Die Verwendung des Kreuzes als Bildgerüst ist wie bei Lukas in der christologischen Deutung des Markussymbols begründet. Nach dieser Tradition bezeichnet der Löwe die Auferstehung Christi[75]. Im Zusammenhang des Autorenzyklus gesehen, weist die Kreuzform also bei Lukas auf Christi Tod, bei Markus auf seine Auferstehung.

[75] Vgl. die Nachweise in der oben, Anm. 20, zitierten Literatur. Leidinger (s. o. Anm. 23), T. 16. In der Reichenauer Kirche wurde 993 gleichzeitig mit (und nahe bei) dem Kreuzaltar ein Altar dem hl. Markus geweiht: cf. E. Lehmann, Bespr. E. Reisser, Die frühe Baugeschichte des Münsters zu Reichenau,

Gleich dem Matthäusbild vergegenwärtigen die beiden Kreuze nicht eine historische Darstellung der Christusszenen wie im Reichenauer Evangeliar CLM 4454 (Abb. 14). Dort ist im Markusbild die älteste Darstellung des aus dem Grabe auferstehenden Christus dem Symbol beigeordnet[76]. Gegenüber dieser erzählenden Illustration umschreibt das Kreuz des Markusblattes im Otto-Evangeliar symbolisch Christi Auferstehung als Sieg über den Tod. Die „Crux Invicta" umschließt seit der frühchristlichen Kunst Tod und Auferstehung Christi als einen Bildgedanken[77]. So sind bereits im Rabula-Codex und vielen frühmittelalterlichen Beispielen die Szenen der Kreuzigung und der Frauen am Grabe bildlich zusammengeschlossen.

Wie bei Lukas das Trinkmotiv der Lämmer die Passionsbedeutung des Kreuzes durch die Erinnerung an das bei Christi Tod aus seiner Seite fließende Wasser und Blut unterstreicht, so weisen beim Markus-Kreuz zusätzlich noch andere Motive auf die siegreiche Auferstehung hin. Im CLM 4454 lautet der zugehörige Titulus:

„Ecce leo fortis transit discrimina mortis
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert"

und im Otto-Evangeliar:

„Iste Leo factus fortes denuntiat actus."

Im CLM 4454 bezieht sich die erste Zeile auf das Auferstehungsbild darüber, die zweite auf den Evangelisten. Die verkürzte Fassung des Otto-Evangeliars spricht nur von Christus, der zum Löwen wurde und seine tapferen Taten (dem Markus) berichtet. Sie nimmt so Bezug auf den christologischen Sinn der Bildkomposition. Beide Tituli aber sprechen von der Fortitudo des Löwen und weisen damit auf die Auferstehung[78]. Weiterhin beziehen sich im Otto-Evangeliar die acht aus den Wolken hervorbrechenden Blitzstrahlen auf das Christusthema. Die Achtzahl ist ein altchristlicher Topos für Christi Auferstehung an Ostern, dem 8. Tag im Vergleich zum Sabbath als dem 7. Tag der jüdischen Woche[79]. Die Akrotergruppe des zweifachen Drachenkampfes bezeichnet die „fortes actus", von denen der Titulus spricht. Der Sieg über den Drachen wird in der theologischen Literatur oft in Verbindung mit Christi Auferstehung angeführt, und die Drachenschlange in karolingischen und späteren Kreuzigungsbildern ist ein ikonographischer Beleg dieser Vorstellung. In mittelalterlichen Auferstehungsbildern tritt Christus manchmal auf einen Drachen[80].

Richtet man den Blick weiter auf die Gesamtkomposition, so gibt es — ebenso wie für das Kreuz unter Arkade bei Lukas — eine Bildtradition für das Kreuz in einer Ädikula, die bis in die frühchristliche Kunst zurückreicht. Elbern hat den Zusammenhang der Ädikula bzw. des Ciboriums, in dem bei diesem Typus das Kreuz er-



14. Der Evangelist Markus. Evangeliar aus Bamberg, E. 10. Jh., München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4454, fol. 86v

Z. f. Kg., 26, 1963, 77–89, bes. 87 für die richtige Interpretation von Z. 455–56 des „Carmen Purchardi". Vgl. auch C. R. Dodwell - D. H. Turner, Reichenau reconsidered. A reassessment of the place of Reichenau in ottonian art. (Warburg Institute Surveys, II), London, 1965, 49. Ein Vergleich dieser Altardisposition mit dem Markus im Kreuzschema in CLM 4453 liegt nahe.

[76] H. Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst, I: Die Auferstehung Christi, Berlin, 1932, 43 ff.; auch A. Grabar, L'iconoclasme byzantin, Paris, 1957, 223 ff. mit Abb. 149–150. F. Rademacher, Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi, Z. f. Kg., 28, 1965, 195–224.

[77] Schrade, Auferstehung Christi, 1932, 11–27; R. Haussherr, Der tote Christus am Kreuz, Diss. Bonn, 1963, 200 ff. Vgl. auch das Kreuz zwischen Lukas und Markus im irischen Codex Usserianus, 7. Jahrh., Bischoff, 1963 (s. o. Anm. 49), S. 23, Anm. 18.

[78] Zur Parallelisierung von Evangelisten und Tugenden: Ambrosius, De Virginitate, 114, PL, 16; col. 294 ff. Zur „Fortitudo" bei der Auferstehung Christi E. Dinkler–v. Schubert (s. o. Anm. 51), 21 ff.

[79] Ladner, The Idea of reform, 1959, 224 ff.; Underwood, Fountain of life, DOP, 5, 1950, 80 ff.

[80] L. Stauch, s. v. Drache, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 4, Stgt., 1958, 342–366; G. Swarzenski, Just a dragon, Studies in art and literature for Belle da Costa Greene, Princeton, 1954, S. 177 ff.; Schrade, Auferstehung Christi, 1932, T. 6, Abb. 30 (Drache).

scheint, mit der Anastasis, dem Heiligen Grab, erkannt[81]. Eine Münze Ludwigs d. Frommen, die Christiana-Religio-Prägung mit Kreuz unter viersäuliger Ädikula, belegt diese Bildform für das 9. Jahrhundert[82]. Im Markusbild des Otto-Evangeliars steht also die Rahmenarchitektur mit dem von ihr umschlossenen figuralen Kreuz in einer gemeinsamen Typengenealogie, die auf das Heilige Grab deutet. Auch dadurch wird der christologische Sinn des Markussymbols vor Augen geführt: die Auferstehung Christi. Darin stimmen jene spezifischen Motive des Markusbildes überein, die vom Lukasblatt — mit dem beiden Darstellungen gemeinsamen Kreuzschema — abweichen: die Achtzahl der Wolkenblitze; der Drachenkampf der Akrotergruppen als Illustration der „Fortitudo" des Titulus; und die rahmende Ädikula als Hinweis auf die Anastasis.

V.

In der Gesamtgliederung mit der Ädikula und den zwei Schreibern zu seiten des Autors ähnelt die Johannesdarstellung (Abb. 15) dem Markusbild. Beim Vergleich fallen aber zwei Unterschiede auf. Statt in einer Mandorla thront der Evangelist in einem auf einer Ecke stehenden Quadrat; und aus der oberen Wolkenrosette treten keine Blitzstrahlen hervor — wie bei den drei anderen Autorenbildern. Diese beiden Veränderungen bewirken im formalen Eindruck eine betonte Absetzung der zwei Bildzonen voneinander. Das Quadratfeld des Johannes füllt die untere Säulenstellung; die in einer verschleifenden Außenkontur zusammengefaßte Wolkenrosette die obere. Die zwei Bildteile durchdringen einander also nicht durch Formkorrespondenz und Überschneidung wie im Matthäusbild und ergänzen sich nicht — wie bei Lukas und Markus — zu einem ikonographisch bedeutungsvollen Linienmuster ihres Außenumrisses. Bildete die Autorenmandorla bei Lukas und Markus den Schaft eines Kreuzes, so läßt sich das Quadrat um Johannes, trotz seiner vertikalen Aufrichtung, nicht in gleicher Weise lesen. Bei Lukas und Markus strukturierte zudem das oberste Blitzpaar die Wolkenrosette derart, daß es das obere Vierpaß- von dem Gesamtkreuz absetzte. Zusammen mit der Mandorla der Autoren konstituierte diese Verteilung der Blitze die beabsichtigte Kreuzgliederung. Da im Johannesbild diese beiden Elemente, Mandorla und Blitzpaar, fehlen, wird in ihm der Hinweis auf das Gesamtkreuz der Bildseite unterdrückt. Geblieben ist nur das Vierpaßkreuz in der Wolkenrosette.

Oben und Unten des Johannesbildes werden nur durch die Armbewegung des Autors verbunden, die — wie die Rolle in den Klauen seines Symbols — von links unten nach rechts oben diagonal aufsteigt. Als Aufstieg ist diese einheitliche Bewegungsrichtung der Arme formal wirksam[83], auch wenn sie inhaltlich der empfangend ausgestreckten Hand des linken Schreibers als Inspirationsgestus von oben her antwortet.

Die Beobachtungen an der Bildform ergaben: die Trennung der beiden Bildzonen und die Betonung des Aufsteigens in Johannis Armbewegung. Was hat die Rahmung des Evangelisten, das auf der Spitze stehende Quadrat, neben dem genannten Formeffekt der Absetzung des Oben vom Unten, inhaltlich zu bedeuten? Nach der Aussage von Kreis und Mandorla bei den anderen Evangelisten kann es sich auch hier nicht um ein bloß dekoratives Schema handeln, als welches das Quadrat bzw. die Raute seit der spätantiken Kunst häufig begegnet.

Ikonographische Untersuchungen der letzten Jahre haben die Bedeutung der Raute, als deren Grenzfall das auf der Spitze stehende Quadrat zu gelten hat, in der frühmittelalterlichen Bildüberlieferung erhellt. „In karolingischen Miniaturen mit dem thronenden Christus und verwandten Themen begegnet die Raute als Schema für zentralisierte Bilder mit Himmelsbedeutung." Als „Mundus Tetragonus" ist die Rhombusgliederung des Maiestasbildes des Codex Aureus von St. Emmeram im Titulus bezeichnet[84]. Von diesen Rautenformen im Maiestaszusammenhang unterscheidet sich die Einfassung des Johannes in zwei Punkten:

a) es handelt sich um die quadratische Variante des Rhombus;

[81] Elbern, Ein christliches Kultgefäß, 1962 (s. o. Anm. 37), 17–41. Der Ädikula-Typus des Markusbildes in CLM 4453 weiter bei Anbetung der Könige (Leidinger, 1912, T. 18), Frauen am Grabe (Leidinger, T. 20–21). Ädikula in Evangelistenbildern, z. B.: Boinet, Min. Carol., Pl. 83; Marsyas, VII, 1957, fig., zu S. 53; „Erstes Jahrtausend", Elbern hrsg., Düss., 1962, T. 320; vgl. auch Lamm in Ädikula im Drogosakramentar: Köhler, III, T. 78 B.

[82] Elbern, Kelch, 1963 (s. o. Anm. 29), Abb. 114, S. 165. Die Vogelart des Tieres in der mittleren Scheibe des Giebels läßt sich nicht sicher bestimmen; identisch die Tiere am Arkadenzwickel des Lukasblattes CLM 4453 und der Lukas-Initiale in Köln, Domschatz, Cod. 218 (Bloch, Kölner Domblatt, 1959, Abb. 17).

[83] Zum Eindruck des Fallens und Steigens im Links-Rechts-Verhältnis eines Bildes H. Sedlmayr, P. Bruegel: Der Sturz der Blinden, in Sedlmayr, Epochen und Werke, I, Wien–München, 1959, 319–358, bes. 322–330.

[84] Elbern, Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters, Bonner Jahrbücher, 155–156, 1955–1956, 180–216; H. B. Meyer, Zur Symbolik frühmittelalterlicher Maiestasbilder, „Das Münster", 14, 1961, 73 ff.; O. K. Werckmeister, Die Bedeutung der Chi-Initialseite im Book of Kells, „Das Erste Jahrtausend", Elbern hrsg., Textbd. II, Düss. 1964, 687–710, bes. 693 ff. (daraus das Zitat im Text).

b) das Quadrat gliedert nicht eine ganze Bildseite, sondern ist auf die untere Hälfte der Komposition beschränkt; es fehlt die begleitende Vierergruppe der Animalia mit Himmelsbedeutung.

Das auf einer Ecke stehende Quadrat bezeichnet in einer astrologischen Handschrift des 9. Jahrhunderts[85] und in einem Maiestasbild um 1000[86] die „Terra". In der astrologischen Handschrift ist diese Bedeutung durch die Dreiteilung der Kontinente gesichert. Das Maiestasbild führt an das Johannesblatt näher heran, weil hier das Terra-Diagramm des Quadrates den nach Isaias 66,1 traditionellen Erdkreis zu Füßen des thronenden Christus füllt und so der Anordnung des Autorenquadrates unter dem Adlersymbol entspricht. Aus den beiden Unterschieden der Bildform des Johannes zu den karolingischen Maiestasrauten und den genannten Parallelen zu dem auf der Spitze stehenden Quadrat geht also hervor, daß hier nicht der „Mundus Tetragonus", sondern die „Terra" gemeint ist. Der Adler erscheint somit über der „Terra", wobei die Gestik des Johannes das Moment des Aufsteigens betont. Mit dieser formalen Gestaltung vergegenwärtigt das Johannesbild die christologische Deutung des Adlers auf die Himmelfahrt. Im Reichenauer Evangeliar CLM 4454 (Abb. 16) und dem Hildesheimer Bernwards-Evangeliar (Abb. 17)[87] begegnet die Szene der Himmelfahrt Christi neben dem Johannesadler des Autorenbildes. Gegenüber diesen szenischen Illustrationen umschreibt das Otto-Evangeliar die christologische Korrelation von Adler und Himmelfahrt wiederum durch eine Formallegorie. Das auf der Spitze stehende Quadrat um Johannes vertritt die Erde, über die sich der Adler als Christussymbol erhebt. In der szenischen Himmelfahrtsikonographie läßt sich die Bibel von S. Paolo f. l. M. insofern vergleichen, als in ihr die polygonale Stadtmauer der Pfingstszene ebenfalls — wie die Raute im Johannesbild — einen kosmologisch gemeinten „Sockel" unter dem auffahrenden Herrn bildet[88].

Das Johannesbild deutet mit dem am Himmel erscheinenden Vierpaßkreuz zugleich — wie bei Lukas und



15. Der Evangelist Johannes. „Evangeliar Ottos III.", München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4453, fol. 206v

Markus — auf die Parusie, die schon in dem biblischen Himmelfahrtsbericht mit den Worten der Engel an die Jünger betont wird: Apg. 1,11: „Hic Jesus, qui adsumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum[89]."

Die Position des Adlers und des Vierpaßkreuzes über der Terra(Mundus) — Figur des Quadrates — bezeichnet somit umfassend die Erhöhung Christi in Himmelfahrt und Parusie.

[85] Werckmeister, 1964, Abb. 12.

[86] F. Rademacher, Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. (Beih. der Bonner Jahrbücher, Bd. 12), Köln–Graz, 1964, S. 103, Abb. 63: vgl. Text, S. 100, Anm. 213: St. Omer, Bibl. Municip., Ms. 56; gleichzeitig die Raute als Suppedaneum: Goldschmidt, Elfenbein, II, Nr. 48, T. XV (cf. Grube, zit. oben Anm. 54).

[87] CLM 4454: Leidinger 1921 (s. o. Anm. 23), T. 20; Der Titulus „Maximus ecce gigans" entstammt Ps. 18,7, der im Stuttgarter-Psalter, fol. 23 v (DeWald, 1930, p. 22) bereits mit einer dem Bilde in CLM 4453 typengleichen Himmelsfahrtsgruppe illustriert ist („ut gigas ad currendam viam suam", vgl. zur Exegese: R. E. Kaske, Gigas the giant in Piers Plowman, Journal of English and German Philology, LVI, 1957, 77–85.).
Bernward-Evangeliar: Tschan (s. o. Anm. 22), Pl. 66.

Vgl. auch die Überordnung von Himmelfahrt und Johannesadler auf dem Buchdeckel des Aachener Münsterschatzes, E. 10. Jh., (Elbern, Erstes Jahrtausend, Düss. 1962, T. 319), zu dem hier verwandten Bildtyp: M. Schapiro, The image of the disappearing Christ. The Ascension in English art around the year 1000. Gazette-des-Beaux-Arts, LXXXV, 1943, 135–152.

[88] S. H. Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi, Straßburg, 1934, T. XIII; H. Schade, Studien zu der karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern zu Rom, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 22, 1960, 13–48, bes. 24–43; zur kosmologischen Symbolik in Pfingstdarstellungen: A. C. Esmeijer, Cosmos en Theatrum Mundi en de Pinksterenvorstelling, Nederl. Kunsthist., Jaarboek, 15, 1964, 19–44.

[89] Zur Verbindung Himmelfahrt-Parusie in der Ikonographie: Gutberlet, 1934, 230 ff.



16. Der Evangelist Johannes. Evangeliar aus Bamberg, E. 10. Jh., München, Bayer. Staatbibl., cod. lat. 4454, fol. 194v

Durch die Ädikularahmung werden Johannes- und Markusbild verknüpft, Auferstehung und Himmelfahrt in die gemeinsame theologische Perspektive der Erhöhung Christi gerückt[90]. In der frühmittelalterlichen Kunst begegnet die Exaltatio Christi über die Welt auch im Zusammenhang des Kreuzigungsbildes, entsprechend der genannten Verknüpfung von Auferstehung, Himmelfahrt und Parusie im Otto-Evangeliar. Von daher rührt die formale Verwandtschaft der Johannesseite etwa mit der fränkischen Stele von Moselkern im Landesmuseum Bonn[91]. In beiden Werken umschließt eine Ädikula mit Dreifiguren-Giebel eine zweizonige Komposition, bei der sich Christus über einem vierteiligen Kosmoszeichen erhebt. Die in der fränkischen Stele vergegenwärtigte Exaltatio des Gekreuzigten ist auch insofern für das ottonische Johannesbild aufschlußreich, als dieses Bildmotiv auf Stellen des Johannes-Evangeliums (Joh. 3,14; 8,28; 12,32) basiert[92].

VI.

Der Bogenthron und die Einfassungen der Evangelisten sind Maiestas-Formeln, die die Autoren Christus angleichen. Nur bei Matthäus hat der Autorenclipeus mit dem Symbolfeld den Goldgrund gemeinsam; die Mandorlen und das Quadrat der drei anderen Autoren sind grün, wie auch der Rand des Matthäus-Clipeus. Nach dem Farbkanon der Reichenauer Miniaturen bezeichnet Grün den irdischen Bereich, den die Autorenfelder auch durch ihre Stellung in der unteren Bildhälfte gegenüber dem Himmelsbezirk der Wolkenrosetten vertreten. Die grüne Hintergrundsfarbe der Evangelisten kehrt in den Clipei der alttestamentlichen Figuren wieder, die im Himmel als verklärte historische Gestalten erscheinen[93]. Betrachtet man die Christus-Züge der Evangelisten, so bleibt zunächst darauf hinzuweisen, daß deren axiale Pendants über (bzw. bei Matthäus unter) dem Symbol typologisch auf Christus bezogen wurden: Abraham, Moses, David und Salomo sind verbreitete Figurae Christi[94]. Weiter lassen sich aus dem Motivzusammenhang der einzelnen Bilder verschiedene Begründungen für die Christomimesis der Evangelisten ablesen, die die spezifische Christussymbolik der Animalia aufgreifen.

a) Die Übertragung des Clipeus vom „Homo"-Symbol auf den Autor Matthäus veranschaulicht die in Christi Inkarnation manifestierte Gleichgestaltung von Gott und Mensch. Während im Bildtitulus der „Homo" als „Conforme" des Matthäus genannt ist, zeigt die konstante Clipeus-Fassung der Animalia im Evangelistenzyklus des Otto-Evangeliars, daß bildlich umgekehrt Matthäus dem „Homo"-Symbol = Christus angeglichen wurde. Wie der Clipeus an antiken Gräbern die Apotheose des Menschen, seine Erhöhung in den Himmel und seine Vergöttlichung, bezeichnete, so dient er hier der Angleichung des Menschen an den fleischgewordenen Gott[95].

Das Kreisfeld des Goldgrundes wird von einem breiten grünen Randstreifen eingefaßt und erweckt so den ding-

[90] Schrade, Auferstehung Christi, Bln, 1932, 27 ff., zur „Reiderschen Tafel."

[91] Elbern, 1955–56 (s. o. Anm. 84).

[92] Elbern, Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers, Jahrbuch der Berliner Museen, 3, 1961, 149–189, bes. 166–168; auch Werckmeister, Deckel des Codex Aureus, 1963, 59. Vgl. auch als eschatologisches Motiv das „Alpha – Omega" im Johannesbild des Soissons-Evangeliars, Köhler, II, T. 87.

[93] P. Metz, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach in Nürnberg, München, 1956, 40 f.

[94] E. Auerbach, „Figura", in: Auerbach, Scenes from the stage of european literature, Meridian Books, 1959, 11–76, bes. 28 ff.

[95] H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, Olten, 1961, 142 ff.; A. Grabar, L'Imago Clipeata chrètienne, Comptes-Rendues de l'Academie des Inscriptions, 1957, 209–213; C. R. Dodwell, The Canterbury School of illumination, Cambr., 1954, Pl. 41. – Zu den typenverwandten kosmologischen Kreiskompositionen des Frühmittelalters: H. v. Einem, Der Mainzer Kopf

haften Eindruck einer Scheibe oder Platte. Zu fragen ist, in welchem gedanklichen Zusammenhang die Kreisform mit ihrem Thema steht, der Verwandlung des Menschen in den leibhaft gegenwärtigen Christus. Der Goldgrund des Clipeus mit seinem abgesetzten breiten Rand weist die Form einer Patene auf. In frühmittelalterlichen Texten begegnet die Bezeichnung „Clipeus" für Patenen: „Clypeus hic vividam dabit postulantibus escam"[96] lautet die Inschrift einer Patene. Für das Matthäusbild sind diese Belege insofern wichtig, als nur in der eucharistischen Patene und Hostie das Thema „Verwandlung in den Leib Christi" und die Kreisform einander treffen. Die Angleichung des Matthäus an den im „Homo"-Symbol bezeichneten inkarnierten Christus deutet also durch die Clipeusform auf die eucharistische Verwandlung von irdischem Brot und Wein in den Leib Christi. In der patristischen und frühmittelalterlichen Theologie werden Inkarnation Christi und Eucharistie oft zusammengesehen als historische und sakramentale Gegenwart Christi in Fleisch und Blut. Der byzantinischen Liturgie gilt die eucharistische Wandlung vornehmlich als Prolongation der Menschwerdung Christi. Es war also die verbreitete Gedankenverbindung von Inkarnation und Eucharistie, die die eucharistische Allusion im Matthäusbild des Otto-Evangeliars begründete[97]. Schon das Trinkmotiv der Menschen am Stromberg deutet auf die Eucharistie, in der das Blut Christi getrunken wird[98]. Die Position in der Clipeus-Patene charakterisiert Matthäus als Hostie. In Röm. 12,1–2 heißt es: „Obsecro itaque vos, fratres per misericordiam Dei, ut exhibeatis corpora vestra hostiam viventem, sanctam, Deo placentem, rationabile obsequium vestrum. Et nolite conformari huic saeculo, sed reformamini in novitate sensus vestri."

Hier folgt also auf die Ermahnung, den Leib als Opfer, als „Hostia vivens", darzubringen, die Absage an die „Conformitas" mit der Welt. Vergleichbar dieser ethischen Forderung, die Paulus allgemein an die Gläubigen richtet und die in der mittelalterlichen Theologie der



17. Der Evangelist Johannes. Bernwards-Evangeliar, Hildesheim, Domschatz, Ms. Nr. 18, fol. 175v

mit der Binde, Köln-Opladen, bes. Abb. 22; Utrecht-Psalter, fol. 36 v (DeWald, 1932, Pl. LIX); H. Swarzenski, Monuments of romanesque art, London, 1953, fig. 170; Köhler, II, T. 53, 105 a. Zur Symbolik des Kreises M. Meiss, Masaccio and the early renaissance; The circular plan, Acts of the 20th Intern. Congr. of History of Art, New York, 1963, vol. 2, 123–145, bes. 133 ff.; Elbern, Eucharistischer Kelch, (s. o. Anm. 29), 1963, 173, Anm. 169; Krautheimer, Warburg Journal, V, 1942, 9.

[96] Elbern, Eucharistischer Kelch (s. o. Anm. 29), 1963, 183–186; vgl. auch die Inschrift über dem rechten Waffenträger im Thronbild Karls d. Kahlen im Regensburger Codex Aureus, (Schramm-Mütherich, Denkmale, 1962, Nr. 52, S. 134): „Muniat et clipeus semper ab hoste suus (= Christi)." Hier ist die Clipeus-Fassung des „Agnus Dei" vom gegenüberliegenden Anbetungsbild als Patene verstanden, s. u. S. 42 f.
Zur Clipeus-Form der Patene: A. A. Barb, Mensa Sacra, Warburg Journal, 19, 1956, 40–67.

[97] E. M. Vetter, Mariologische Tafelbilder des 15. Jh. und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter, Phil. Diss. (Ms.), Heidelberg, 1954, Exkurs III: „Die Verbindung zwischen Menschwerdung und Eucharistie und deren Auswirkung auf die Ikonographie der sakralen Bildkunst", S. 201–204;
U. Nilgen, Eucharistie und Epiphanie. Zur Deutung eucharistischer Motive in mittelalterlichen Epiphaniebildern, „Schülerfestgabe für H. v. Einem", Kunsthist. Inst. d. Univ. Bonn, 1965, S. 197–215.
Im Bild der Hirtenverkündigung im Perikopenbuch Heinrichs II. (s. Abb. 6) ist die Betonung des Gotteslammes auch aus der genannten Gedankenverbindung zu verstehen; zum Stier in Geburtsbildern Bloch, Kölner Domblatt, 1959, 12 ff. bzw. zum Engel an gleicher Stelle unter der Krippe (vgl. Augustinus, Pl. 19; cols. 1984 ff.: „cibus angelorum"). Weitere Motive in gleicher Absicht: Krippe als Altar mit Engel als Priester: Diptychon Slg. Harrach (Ausst.-Kat. „Karl d. Gr.", Aachen, 1965, Nr. 527, Abb. 101); Kelchförmiges Waschgerät des Christusknaben in der Geburtsszene: Elbern, Kelch (s. o. Anm. 29), 1963, 158, Anm. 108.

[98] Elbern, Kelch (s. o. Anm. 29), 1963, 130–137, zu Joh. 6,35 u. 6,54. Zum Hasen: Bauer, Z. f. K. Th. 79, 1957, 457–66.

Reform des Menschen aufgegriffen wurde, erscheint Matthäus als „Hostia vivens" im Clipeus der Patene, die seine Conformitas mit dem menschgewordenen Christus demonstriert[99].

In der Illustration des Utrecht-Psalters zum „Canticum Isaiae" begegnet das eucharistische Trinkmotiv bei den mit Kelchen aus dem „Fons Vitae" schöpfenden Menschen unter der Szene der Verklärung Christi auf Tabor[100].

Als „Transfiguratio" der Elemente Brot und Wein in Christi Fleisch und Blut wurde die Eucharistie in der frühchristlichen und mittelalterlichen Theologie mit einem Terminus Technicus benannt, der die Zusammenstellung des eucharistischen Lebensbrunnens mit der historischen Transfiguration Christi begründet[101]. Mit dem Matthäusbild des Otto-Evangeliars läßt sich diese Darstellung insofern vergleichen, als beide Male den unten trinkenden Menschen eine Verklärung (Christi bzw. des christusförmigen Matthäus) übergeordnet und diese Kombination eucharistisch motiviert ist.

Wenn man in den trinkenden Menschen des Matthäusblattes einen Bezug auf Mosis Quellwunder und in der Wolkenkonfiguration die „Columna Nubis" angedeutet sehen darf, liegt die Vermutung nahe, die eucharistische Allusion im Clipeus auf das Manna-Wunder in der Wüste zu beziehen, das in 1 Kor. 10,1–4 zusammen mit Quellwunder und Wolkensäule als Prototyp der christlichen Rettung angeführt wird. Christus nennt sich in Joh. 6,48–51 selbst das vom Himmel gekommene wahre Manna, wobei das Descensusmotiv auf die Inkarnation weist, die so mit dem eucharistischen Typus Manna verbunden erscheint. Nur im Matthäusbild des Evangelistenzyklus begegnen typologische Hinweise, wohl um die alttestamentliche Herkunft des inkarnierten Christus zu betonen. Zugleich illustrieren diese aber den sakramentalen Bildgedanken, der die Inkarnationssymbolik des „Homo" in der Matthäusfigur zum ethischen Postulat der „Hostia Vivens" aktualisiert.

Zusammenfassend darf man sagen, daß die Christusangleichung des Matthäus eucharistisch begründet ist gemäß der durch dieses Sakrament gestifteten Christusgemeinschaft des Gläubigen (Joh. 6,56) und weiterhin als ethisches Selbstopfer des christusförmigen Menschen gedeutet wird. Mit dem Inkarnationsthema ist der sakramentale Aspekt verbunden im Tertium Comparationis der leibhaften Gegenwart Christi.

b) Im Lukasbild veranschaulicht die Mandorla mit Bogenthron als Maiestas-Zitat die Christomimesis des Menschen[102]. Das christusgleiche Thronen weist auf Mt. 19, 28: „Amen, dico vobis, quod vos, qui secuti estis me, in regeneratione, cum sederit Filius Hominis in sede maiestatis suae, sedebitis et vos super sedes duodecim iudicantes duodecim tribus Israel"[103]. Wie das am Himmel erscheinende Kreuz verstärkt die Mandorla des Lukasbildes den eschatologischen Sinn, der nach dem zitierten Herrenwort dem Bogenthron aller vier Evangelisten eignet.

Das Tragemotiv des Lukas wurde von dem Typ antiker Atlanten mit angeregt. Daß Atlas durch das Tragen des Himmelsgewölbes zur „Scientia Coeli" gelangte, macht die Übernahme des Atlastypus für das Inspirationsbild des Evangelisten sinnvoll[104]. Berücksichtigt man aber das Kreuzmuster, das die Wolkenrosette mit der Mandorla hinter Lukas zusammenschließt, so bezieht sich sein Tragegestus auf das Kreuz. Das „Kreuztragen" ist nun eine Forderung Christi an die Menschen in seiner Nachfolge: „Si quis vult me sequi, deneget semetipsum et tollet crucem suam et sequatur me" (Mt. 16,24; Mk. 8,34)[105]. Im Motiv des Kreuztragens ist also die Christomimesis des Lukas begründet. Schon seine Arm-

[99] Zu Röm. 12,1 in der Tradition: Ladner, Idea of reform, 1959, Index, s. v.

[100] Utrecht Psalter, fol. 83 v: E. T. DeWald, The Illustrations of the Utrecht Psalter, Princeton, 1932, Pl. CXXXI.
E. Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln-Opladen, 1964, 44 ff.
Elbern, Eucharistischer Kelch (s. o. Anm. 29), 1963, 132 f., vgl. auch den niedergebeugt trinkenden Mann in Athen, Cod. 21: K. Weitzmann, Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jh., Bln, 1935, T. LXIV, fig. 382, und die karol. Apk-Illustr. von Trier, f. 74 und Cambrai, f. 46 (Aurenhammer, Lexikon der christl. Ikonogr., Wien, 1961, S. 190, Nr. 64 c).

[101] O. G. v. Simson, Sacred Fortress. Byzantine art and statecraft in Ravenna, Chicago, 1948, 47 ff., mit den liturgiegeschichtlichen Quellen.

[102] Auch in anderen Zusammenhängen ist die Mandorla um eine Einzelfigur als christologische Übertragung motiviert: vgl. für David die Viviansbibel, H. Steger, David, 1961, Dkm. 11, und S. 113–117; zu Marienbildern: A. Grabar, The Virgin in a mandorla of light, „Late Classical and medieval studies in honor of A. M. Friend", K. Weitzmann edit., Princeton, 1955, 305–311; zur Mandorla in kosmologischen Illustrationen: H. Bober, The zodiacal miniature of the Tres Riches Heures of the Duke of Berry, Warburg Journal, XI, 1948, 1–34, bes. 27 ff. s. G. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Lpz. 1908, T. 8 u. a.; Evangelist in Mandorla bereits in Kanontafel der Bibel von S. Paolo f. l. M. (Boinet, Min. Carol., Pl. 126 a); Propheten in Mandorla im Dombaptisterium zu Ravenna (Volbach-Hirmer, Frühchr. Kunst, 1958, T. 140). Schutzfunktion hat die Mandorla um Moses (Volbach-Hirmer, T. 128 unten: S. Maria Magg) und den Psalmisten David im Utrecht-Psalter, f. 10 v (Dewald, The Illustr. of the Utr. Ps., Princeton, 1932, Pl. 16).

[103] E. Dinkler– v. Schubert, Der Marburger Elisabethschrein, Marb., 1964, 53 ff.

[104] E. Panofsky, 1939 (s. o. Anm. 2), 20, n. 10.

[105] E. Dinkler, Jesu Wort vom Kreuztragen, „Neutestamentliche Studien für R. Bultmann", Zeitschrift f. Neutest. Wiss., Beih. 21, 1954, 110–129.

haltung weist – ohne den Tragegestus – auf das Kreuz, insofern sie in der Tradition der Oransfiguren steht. In der frühchristlichen und mittelalterlichen Theologie wurde die Ausbreitung der Hände im Gebet als Figura Crucis verstanden[106]. „Von Lukas heißt es im Meßtext seines Festes, daß er zur Ehre des Namens Christi stets die Abtönung (mortificationem) des Kreuzes an seinem Leibe trug"[107]. Die Überordnung des eschatologischen Kreuzes über der Orantenfigur hat eine altchristliche Tradition in der liturgischen Ausrichtung des Gebetes auf ein Kreuz in der östlichen Himmelsrichtung, aus der man die Wiederkunft Christi erwartete. Das im Osten des Kirchengebäudes am Himmel erscheinende Parusiekreuz altchristlicher Apsiden war der Zielpunkt des Gemeindegebets[108]. Mit dem Lukasbild des Otto-Evangeliars läßt sich besonders das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe vergleichen, in dem der Titelheilige als Orant im Paradies zwischen Lämmern unter dem eschatologischen Kreuz steht. Im Lukasbild ist das „Kreuz am Himmel" mit dem – in anderen Apsiden als Zentralmotiv gegebenen – „Kreuz auf dem Paradieseshügel" verschmolzen, das Lukas durch seine Tragegestik zum Zeichen seiner Christusnachfolge macht.

c) Im Markusbild fällt auf, daß der Autor außer den fünf prophetischen Büchern in seinem Schoß noch eine Schriftrolle aufweist. Ungewöhnlich ist die Form, in der ihm diese über die Schultern gelegt ist. In Evangelistenbildern des Aachener Ottonen-Evangeliars und der Reichenauer Handschrift des Kölner Domschatzes tragen die Autoren den Rotulus, der sich wie das Velum des antiken Coelus über ihnen bauscht und ihr Symbol mitumschließt[109]. Die Ähnlichkeit mit der Führung des Rotulus im Markusbild des Otto-Evangeliars ist nur als ein formgeschichtlicher Zusammenhang zwischen beiden Typen vorstellbar. Bei Markus liegt der Rotulus flach auf den Schultern und rollt sich nach unten zu auf. Aus einem Blick auf die gleichzeitigen Reichenau-Echternacher Markusdarstellungen wird der



18. Der Evangelist Markus. Evangeliar aus Echternach, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum fol. 54v

Sinn dieser Anordnung verständlich (Abb. 18). In diesen ist Markus – gemäß seiner Vita – durch die Gewandung als Bischof von Alexandria gekennzeichnet[110]. Dabei entspricht der Führung des Rotulus im Otto-Evangeliar dort die Stola. Als Attribut des Priestertums begegnet die Stola in frühmittelalterlichen Bildern Christi, aber auch der Kaiser und verein-

[106] v. Simson, Sacred Fortress, 1948, 45 ff., 56 ff.; F. J. Doelger, Christusbekenntnis und Christusweihe durch Ausbreitung der Hände in Kreuzform, Jahrbuch für Antike und Christentum, 5, 1962, 5–12; zur Motivverbindung von Orant und Atlant in der frühmittelalterlichen Bildtradition: O. K. Werckmeister, Die Bilder der drei Propheten in der Biblia Hispalense, Madrider Mitteilungen, 4, 1963, 141–188, bes. 105 ff.

[107] P. Metz, Goldenes Evangelienbuch von Echternach in Nürnberg, München, 1956, 62; Schott, Röm. Messbuch, Frbg., 1956, S. 1092. Gleichzeitig mit CLM 4453 erscheint im Sakramentar von Ivrea, f. 155 v (ed. Magnani, Tav. XXXI unten) eine Illustration dieses Gedankens; der Titulus lautet: „Baiulet ille crucem, qui scit contempnere carnem" (von Aposteln gesagt).

[108] E. Peterson, Das Kreuz und das Gebet nach Osten, „Frühkirche, Judentum und Gnosis. Studien und Untersuchungen", Frbg, 1959, 15–35; idem, Die geschichtliche Bedeutung der jüdischen Gebetsrichtung, ibidem, 1–14. E. Dinkler, 1964 (s. o. Anm. 41), 77–87.

[109] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift Kaiser Ottos im Aachener Münsterschatz, Limburg, 1886, Abb. 12, 18, 26; Bloch, Kölner Domblatt, 1959, Abb. 4. Vgl. u. Abb. 22–23.

[110] Markusbilder in Paris, BN, Ms. lat. NA 2196 (Goldschmidt, Dt. Buchmalerei, 1928, II, T. 50); Nürnberg (fr. Gotha), GNM (Metz, 1956, T. 53); Upsala (Beissel, Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dom zu Goslar, Düss. 1900, S. 10, Abb. 6) mit Bischofsgewandung incl. Stola; zur Markus-Biographie cf. „Religion in Geschichte und Gegenwart", Bd. IV, 1960, S. 773.

zelt bei Evangelistensymbolen[111]. Gegenüber der Wiedergabe eines realen Kleidungsstückes handelt es sich im Markusbild des Otto-Evangeliars jedoch um einen allegorisierenden Hinweis durch die Schriftrolle. Diese Deutung des Evangelienrotulus als Gewand läßt sich mit dem Kaiserbild des Aachener Ottonen-Codex vergleichen, dessen Stifterinschrift Gott bittet, das Herz des Kaisers mit dem (auf der Gegenseite als Rotulus dargestellten) Evangelienbuch zu bekleiden[112]. Fehlt im Kaiserbild das spezifische Motiv der Stola, so ist diese bei Markus, dem Bischof, biographisch bedingt. Über den biographischen Anlaß geht jedoch die Allegorisierung der Stola durch den Rotulus insgesamt hinaus. Denn diese Bildverknüpfung von Rotulus und Stola läßt sich in anderen Markusbildern nicht belegen und zielt auf eine allgemeinere Aussage. Was bedeutet die Verbindung von Stola und Rotulus im Kontext des christologisch bestimmten Markusbildes? Wo leitet sich die Verschmelzung des Buches (Rotulus) mit dem Priesterattribut her?

Ein Zusammenhang zwischen dem Löwen als christologischem Auferstehungssymbol, Buch und Priestertum der Gläubigen wird in Apk. 5,5–10 ausgeführt. Mit den Worten „Ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum" ist dort auf Christi Sieg über den Tod Bezug genommen; danach heißt es im Gesang der Ältesten an das Lamm, das in gleichem Sinn wie der Löwe den geopferten und siegreichen Christus bezeichnet: „Dignus es, Domine, aperire librum et aperire signacula eius . . ., quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo ex omni tribu et lingua et populo et natione, et fecisti nos Deo nostro regnum et sacerdotes, et regnabimus super terram."

Das königliche Priestertum der Gläubigen ist hier auf Christi Tod und Auferstehung zurückgeführt[113]. Auf das Markusbild trifft der Gedankengang der apokalyptischen Vision in mehreren Zügen zu: im christologischen Löwensymbol klingt der „Leo de tribu Juda" an[114]; in Markus' Stola das Priestertum der Gläubigen; in seinem christusgleichen Thronmotiv in Mandorla auf Bogenthron und Terra-Suppedaneum das Wort der Seniores: „et regnabimus super terram". Bei Markus fallen weiter das Empfangen des Buches (die Rolle) und das Priesterattribut zusammen – wie beim apokalyptischen Lamm bzw. Löwen die Öffnung des empfangenen Buches mit dem priesterlichen Selbstopfer. „Dignus es, Domine, accipere librum, quoniam redemisti nos" – diesen Satz der Ältesten an das Lamm überträgt die Allegorese des Rotulus als Stola auf Markus, der durch den empfangenen Rotulus zum Priester wurde.

Der Empfang der Rolle verbindet Markus zugleich mit Moses, der alttestamentlichen Hauptfigur über dem Löwensymbol.

In touronischen Apokalypsebildern ist die Szene der apokalyptischen Buchöffnung durch das Lamm der Entschleierung Moses gegenübergestellt (Abb. 22)[115]. Auch beim Gesetzempfang auf dem Berge Sinai trägt Moses in den gleichen Handschriften eine Stola. Dies erscheint der Zuordnung des Moses im Markusbild des Otto-Evangeliars vergleichbar[116] (vgl. u. S. 45 f.).

d) Der Titulus des Johannesbildes: „Hic facies Aquilae prodit scribente Johanne" geht darin über die Darstellung hinaus, daß er vom Schreibvorgang des Autors spricht. Damit erinnert er an die Aufforderung, die an den Apokalyptiker Johannes ergeht, seine Visionen niederzuschreiben: Apk. 1,11: „Quod vides, scribe in libro" und Apk. 1,19: „Scribe ergo, quae vidisti".

„Facies Aquilae" nimmt in der Wortwahl Bezug auf die Schilderung der Thronvision bei Ezechiel (1,6; 1,10–12). Gegenüber den drei anderen Animalia mit geöffneter Rolle fällt der geschlossene Rotulus des Adlers auf. Diese Hervorhebung des Johannessymbols begegnet häufig

[111] Zur Stola: Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, I, Stgt, 1954, 25–50; Th. E. Mommsen – K. F. Morrison, Imperial Lives and Letters of the eleventh century, New York, 1962, 13; F. Rademacher, Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf, Köln–Graz, 1964, 146–182, die Evangelistensymbole mit Stola erwähnt auf S. 160, Anm. 342–343. Vgl. oben S. 26, Abb. 9.

[112] Vgl. K. Hoffmann, Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild, Diss. phil., Bonn, 1964 (erscheint vorauss. 1966).

[113] L. Cerfaux, Regale Sacerdotium, Recueil L. Cerfaux, Bibl. Ephem. Lovarienses, 7, Gembloux, 1954, 283–315.

[114] U. a. in Alcuins Carmen 117,1 mit der christologischen Deutung der vier Animalia wird der „Leo de tribu Juda" zitiert:

„Ecce leo, Judae natus de germine, mundum
Liberat, et leti sceptra triumphat ovans",

J. v. Schlosser, Wien, 1892, (s. o. Anm. 39), Nr. 901, S. 313.

[115] H. Schade, Hinweise zur frühmittelalterlichen Symbolik, „Das Münster", XI, 1958, b 3 s. 387–389.

[116] In der Viviansbibel ist die Stola bei Moses auch im Gesetzesempfang deutlich sichtbar, cf. Köhler, Karol. Min., I, T. 71, Als Bischof von Alexandria stimmt Markus mit Moses auch in bezug auf Ägypten überein (cf. Arnaldus-Evangeliar, Nancy, Köhler, I, T. 37).

Verbindung von Moses und Agnus Dei: Schlosser, 1892, (s. o. Anm. 39) Nr. 1057, S. 399 (Alcuin, Carmen 70):

„Hunc Moyses agnum monstravi lege futurum
Cunctis pro populis perferri vulnera mortis."

Auch Cabrol-Leclercq, DACL, vol. VI, s. v. Agneau, col. 897. Vgl. ferner als Kombination von Moses und Auferstandenem Christus den Berliner Buchdeckel mit Gesetzesempfang und Thomasszene, H. Swarzenski, Monuments of romanesque art, London, Pl. 21.

seit dem 9. Jahrhundert und bezeichnet Johannes als „summus evangelista", wobei sich die geschlossene Rolle auf das noch Uneröffnete seiner Visionen bezieht[117].

Die Dreier-Gruppe des Ädikula-Giebels ordnet zwei Profilmasken zu Seiten eines frontal starrenden „Medusenhauptes". Diese Komposition spiegelt den unteren Bildaufbau mit der vertikalen Achse von Frontalköpfen zwischen auf sie blickenden Profilköpfen (wie auch bei Markus). Im zweiseitigen Eingangsbild des Reichenauer Isaias-Kommentars in Bamberg (Abb. 19) erscheint die gleiche Dreier-Gruppe im Giebel über Isaias, der die Thronvision der links gegenüberliegenden Bildseite empfängt. Der Prophet ist in die V-Initiale des Wortes „Visio" gestellt, mit dem sein Buch beginnt. Die Dreiergruppe des Giebels illustriert offenbar den Gehalt der Initial-Seite: Visio[118].

Diese gleichzeitige Analogie zum Johannesbild des Otto-Evangeliars aus der gleichen (Liuthar) Stilgruppe berechtigt dazu, auch das Giebelmotiv des Evangelistenbildes zu den Hinweisen auf die eschatologische Vision des Johannes zu zählen. Im Otto-Evangeliar selber kehrt die Giebel-Ädikula mit dieser Gruppe wieder zur „Heilung der Besessenen und der Schwiegermutter Petri". Beim Lukasbericht heißt es zur Heilung der Besessenen, die Dämonen wichen aus ihnen, weil sie in Christus den Gottessohn erkannten. Die „Medusengruppe" im Giebel scheint das Motiv der Gotteserkenntnis durch die Dämonen zu reflektieren[119]. Im Johannesbild umschreibt sie die eschatologische Vision. Die Gleichgestaltung des Johannes mit Christus erscheint somit als Folge seiner visionären Gotteserkenntnis. Der Zusammenhang von Gottesschau und Vergöttlichung des Menschen ist bei Paulus mehrfach formuliert. In 2 Cor. 3,18 heißt es: „Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem, tanquam a Domini spiritu"[120].

Überblickt man die spezifischen Motivierungen der Christomimesis in den vier Autorenbildern des Otto-



19. Der Prophet Isaias beim Empfang der Vision. Bamberg, Staatl. Bibl., Bibl. 76, fol. 111, E. 10. Jh.

Evangeliars, so zeigt sich deren Zusammenhang mit der christologischen Deutung des jeweiligen Symbolwesens. Im Matthäusbild bezieht die Allusion auf die Patene im Autorenclipeus die leibhafte Gegenwart des inkarnierten Christus auf die Eucharistie und läßt Matthäus als „Hostia vivens" erscheinen.

Lukas trägt das Kreuz, durch das der Stier nach der christologischen Symbolik die Passion vertritt, als Zeichen seiner Christus-Nachfolge.

Markus ist durch die Stola als Priester gekennzeichnet;

[117] M. Schapiro, Two romanesque drawings in Auxerre and some iconographical problems, „Studies in art and literature for Belle da Costa Greene, Princeton, 1954", 331–349, bes. 332 ff. Umgekehrt hat im Evangelistenzyklus des CLM 4454 der Adler als einziges der Symbole ein *geschlossenes* Buch, während beim „Christus im Lebensbaum" dieser Handschrift merkwürdigerweise nur Engel und Adler überhaupt ein Buch tragen, das beim Engel geschlossen, beim Adler offen ist. Vgl. zur Korrelation von Engel- und Adlersymbol in der Bildtradition Schapiro 332, n. 6 und 336, n. 25.

[118] Messerer, Bamberger Domschatz, 1952, T. 15; vgl. auch Viviansbibel, Paris, BN, lat. 1, fol. 130 v, Köhler, I, T. 89 f. Zur Medusa auch Utrecht Psalter, DeWald, Princeton, 1932 (s. o. Anm. 100), Pl. 84. Gorgoneia begegnen seit den archaischen Tempeln in Giebeln: P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit, Diss. Bln, 1954, 65 ff.; zu apotropäischen Motiven als oberem Abschluß frühmittelalterlicher Denkmäler M. Schapiro, Art Bull, 45, 1963, 351–355; als christliche Parallele zur Vorstellung des versteinernden Medusa-Blicks Exod. 33, 20. zum Bildtyp zweier Profile um mittlere Frontalfigur: Dinkler–v. Schubert, 1964 (s. o. Anm. 51), 142, Anm. 827 (Hinweis auf Byzanz).

[119] Leidinger, 1912 (s. o. Anm. 2), T. 35. Im Cod. 218 des Kölner Domschatzes erscheint die Maskentrias über Geburt und Hirtenverkündigung gleichfalls in theophanem Bildzusammenhang, cf. Bloch, Kölner Domblatt, 1959, T. 5; vgl. allgemein D. Frey, Dämonie des Blicks, Akad. d. Wiss. u. Lit., Mainz, Abh., d. Geistes- u. Sozialwiss. Kl., 1953, Nr. 6; W. Deonna, Le symbolisme de l'oeil, Bern, 1965.

[120] G. B. Ladner, The Idea of Reform, Cambr./Mass. 1959, pass.

ihre Allegorese als Rotulus weist auf die Szene des Lammes, das das Buch von Gott empfängt und durch seinen Sieg die Menschen zu „Regnum et Sacerdotes" macht.
Johannes gelangt durch das Schauen, mit dem im biblischen Bericht die Himmelfahrt Christi von den Jüngern als Vorwegnahme der Wiederkunft erlebt wird, zur Gleichgestaltung mit Christus, dessen Erhebung über die Erde seine diagonale Armhaltung im Quadrat nachbildet.
Die intensive Vergegenwärtigung der Christusnachfolge des Menschen ist eine monastische Interpretation der historischen Evangelistenfiguren. Die Evangelistenbilder werden in der klösterlichen Malschule ausgestaltet als Exempla der Gotteserkenntnis, auf die sich die Mönche in Lektüre und Mediitation konzentrieren. Das geistliche Ziel dieser Bemühung, die Gleichgestaltung mit Christus, verkörpern ihnen die Evangelisten dieser Handschrift als „Hostia vivens", Kreuzträger, Priester und Visionär, deren Thronmotiv auf die Erfüllung in der eschatologischen Christusgemeinschaft der Erlösten vordeutet[121].

VII.

Die anfangs beobachtete Formentsprechung zwischen Matthäus und Lukas bzw. Markus und Johannes ist ebenfalls aus der christologischen Deutung der Animalia verständlich, die den einzelnen Kompositionen zugrunde liegt. Gegenüber der kanonischen Folge von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes wird dadurch nämlich Bezug genommen auf die Reihenfolge der vier symbolisierten Ereignisse in Christi Leben. Mit der formal prononcierten Umordnung zu Matthäus, Lukas, Markus und Johannes stellt sich Christi irdisches Leben in Inkarnation, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt insgesamt dar.
Die beiden Szenen der Geburt und Kreuzigung (Mt, Lk) erscheinen in einer Arkade, Auferstehung und Himmelfahrt (Mk, Joh) in einer Ädikula als Blattrahmung. Hinter dieser Zuordnung steht die Bildtradition des Rundbogens als Erscheinungsfeld resp. der Ädikula als Hinweis auf die Ekklesia des erhöhten Christus. Analog führen die trinkenden Menschen und Lämmer bei Matthäus und Lukas die sakramentale Dimension des irdischen Herrn (Geburt, Kreuzigung) vor Augen, während die beiden Schreiber zu Seiten von Markus und Johannes als Zeugen der von diesen Autoren repräsentierten jenseitigen Szenen (Auferstehung, Himmelfahrt) fungieren[122].
Die bisherige Betrachtung der Autorenbilder zeigte, daß ihre spezifisch neuen Motive, Evangelistenfassungen und Wolkenclipei, zur Veranschaulichung der Christussymbolik der Animalia formal aufeinander bezogen sind: das „Homo"-Symbol erscheint bei Matthäus als Gegenpol zu Abraham und in „Conformitas" mit dem irdischen Autor als Umschreibung der Inkarnation; bei Lukas und Markus nimmt das Symbol das Kreuzzentrum ein; bei Johannes erhebt es sich über dem Mundus-Terra-Schema. Weiter ließ sich der Wolkencharakter der Prophetenclipei auf das beherrschende Christusthema der Bilder beziehen, insofern es den Schauplatz der eschatologischen Wiederkunft Christi „in nubibus" zusammen mit dem Kreuz (Vierpaß) am Himmel darstellt[123].
Als Frage bleibt für die Propheten noch offen: in welcher Relation stehen sie, für die es ja keine Tradition in Evangelistenbildern gibt, zu dem spezifisch christozentrischen Bildthema des Autorenzyklus? In allen vier

[121] E. H. Kantorowicz, The Kings Two Bodies, 1957, 78, n. 86. Vgl. dazu die vor der Publikation stehende Arbeit von O. K. Werckmeister über „Insulare Miniaturen des 8. Jh. und monastische Spiritualität" (die ich durch die Freundlichkeit des Verf. im Manuskript lesen konnte).
Die Christomimesis monastischer Tradition wirksam etwa im Johannesbild des touronischen Evangeliars Stuttgart, Landesbibl., Ms. HB II. 40, cf. Schapiro, 1954 (s. o. Anm. 117), fig. 259, der Joh. Scotus, Hom. in Prol. Sci. Joh., PL, 122, cols. 283–285 zitiert: „Non enim aliter potuit ascendere in Deum, nisi prius fieret Deus."
Mit der Betonung der Stola des Markusbildes in diesem Zusammenhang zu vergleichen die Überreichung der Stola durch Gott an den hl. Benedikt: London, Brit. Mus., Ms. Arundel 155, fol. 133 (F. Wormald, English drawings of the tenth and eleventh centuries, London, 1953, Pl. 22). Auf der Stola die Worte: „Qui vos audit, me audit."
[122] H. Schnitzler, Die Komposition der Lorscher Elfenbeintafeln, Münchner Jahrbuch, NF, 1, 1950, 26–42, bes. 35 ff.
G. Bandmann, Zur Bedeutung der romanischen Apsis, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XV, 1953, 28 ff.
Zur Baumetaphorik der Ekklesia allgemein: H. Pohlmann, Art. „Erbauung", Reallexikon für Antike und Christentum", Bd. 5, Stgt, 1962, cols. 1043–1070. Zum Zusammenhang Anastasis-Ecclesia: Underwood, Fountain of Life, DOP, 5, 1950, passim; zur Betonung der Ecclesia in Himmelfahrtsbildern Ch. Ihm, Apsisprogramme, 1960 (s. o. Anm. 35), 123. Der Korrelation von Mt. und Lk. vergleichbar die Darstellung des Mt. als Visionär der Kreuzigung: Boinet, Pl. 98. Die Gruppierung von zwei Schreibern zu Mk. und Joh. zu verstehen aus der Bildtradition von Hieronymus (H. Schnitzler, Fs. H. Kauffmann, 1956, Abb. 7 u. 9), Gregor (Metzer Sakramentar-Fragment, Paris, BN, lat. 1141, f. 3: Boinet, Pl. 131 b; Croquison, Cah. Arch, XII, 1962, 249–263) und David (H. Steger, David, 1961, T. 7–9, 16–17). Zu Evangelisten mit Begleitern zuletzt: J. W. Williams, Journal of the Warburg and Courtauld Inst., 28, 1965, 75–81.
[123] Zur Interrelation von Inkarnation und Parusie als der beiden Adventus Christi, s. o. Anm. 24 und W. Groce, Die Adventsliturgie im Lichter ihrer geschichtlichen Entwicklung, Zeitschr. f. Kath. Theologie, 76, 1954, 257–296; 440–472.

Bildern schließen sich die Propheten mit dem Evangelisten zu einem Kreis zusammen, der mit 6 Köpfen das christologische Symbol umgibt (bzw. bei Matthäus in charakteristischer Abweichung den Autor in der Mitte). Die christologische Deutung der Animalia schließt nun die vier Bilder zu einer notwendigen inneren Einheit zusammen, insofern diese nur in ihrer Gesamtheit Christus in den vier Lebensstadien ganz repräsentieren. Durch die gemeinsame christologische Aussage werden also die vier Autorenbilder zusammengezogen und erscheinen als eine auf den Evangelistenzyklus verteilte sukzesive Maiestas, wie ja etwa in den Maiestasbildern des Codex Aureus von St. Emmeram und des Evangeliars der Sainte-Chapelle die Animalia um den thronenden Herrn mit den christologischen Beischriften der exegetischen Tradition versehen sind[124]. Nimmt man daher die vier Evangelistenbilder zusammen, so umgeben 24 Figuren Christus, davon die 20 alttestamentlichen mit Kronen — entgegen der ikonographischen Überlieferung. Verständlich wird diese Gruppierung aus dem apokalyptischen Bilde der 24 Seniores um den thronenden Herrn bzw. das Lamm (Apk. 4–5). Zu dieser Deutung berechtigt der im Bildzyklus durch die gemeinsame grüne Hintergrundsfarbe betonte Zusammenhang der 6 Figuren um Christus, die sich ebenso von den Engeln als verklärte historische Gestalten abheben wie von den noch irdischen Gestalten (Menschen, Lämmer) außerhalb der christozentrischen Gesamtkontur aus Wolkenclipei und Autorenrahmungen.

In Apk. 4,4 heißt es: „Et in circuitu sedis sedilia viginti-quattuor, et super thronos viginti-quattuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis et in capitibus eorum coronae aureae." Das Kronenattribut ist im Bildzyklus auf die Figuren des Alten Testamentes beschränkt — nur aus dem Zusammenhang mit den 24 Ältesten ist die Krone der prophetischen Gestalten erklärlich. Als anderes Attribut der Seniores zeichnet der Thron die Evangelisten aus, vor deren Darstellung mit Kronen eine festere ikonographische Tradition, als sie für die Propheten bestand, den Künstler zurückhalten mußte. In der Verteilung auf Propheten und Evangelisten ergänzen sich Krone und Thron zum attributiven Zitat der 24 huldigenden Ältesten um Christus[125].

Nach der exegetischen Tradition der Patristik und des frühen Mittelalters repräsentieren die 24 Ältesten als Propheten und Apostel die Ecclesia der beiden Testamente in der Anbetung Gottes. Diese heilsgeschichtliche Interpretation hat auch die Ikonographie des apokalyptischen Huldigungskollegiums insofern beeinflußt, als etwa in Beatus-Illustrationen Moses durch die „Cornua" unter den 24 Ältesten gekennzeichnet ist und daher auch eine Auffassung der anderen Seniores als historischer Gestalten naheliegt. Die Darstellung der Ältesten ist eines der großen Bildthemen der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst und stand dem Miniator des Otto-Evangeliars aus einer breiten Bildtradition vor Augen. In der „Bamberger Apokalypse" liegt eine gleichzeitige Textillustration der Reichenau vor[126]. Die einzigartige Stellung des Otto-Evangeliars liegt demgegenüber in der Übertragung der huldigenden Seniores auf einen Zyklus von Evangelistenbildern. Bereits in karolingischen Maiestasbildern begegnet die Zuordnung der Evangelisten und der vier Großen Propheten zusammen mit der christologischen Deutung der Animalia. Indem im Otto-Evangeliar jedes der vier Animalia Christus repräsentiert, kann es die 6 Figuren der beiden Testamente in circuitu um sich scharen, wie es die Apokalypse von den Ältesten um Christus berichtet. Auch die Animalia selber, wie sie in jedem frühmittelalterlichen Evangelistenbild dargestellt sind, beziehen sich ja auf die gleiche apokalyptische Thronvision als ihre literarische Quelle. Bilden die Symbole aber dort die Umgebung des Herrn, so repräsentieren sie im Otto-Evangeliar zugleich auch Christus selber. Die Zahl der umgebenden Figuren, Sechs, zielt auf die Zusammenfassung aller vier Autorenbilder zum Gesamtbild Christi inmitten der 24 Seniores. Im einzelnen Bild repräsentiert die Zahl Fünf der alttestamentlichen Gestalten die herkömmliche Zuordnung des Alten Bundes (5 Bücher Mosis) mit dieser

[124] Daniel mit Krone: Köhler, Tours, T. 67 b, v. d. Meer, Maiestas Domini, 1938, 349; Elbern, Erstes Jahrtausend, Düss. 1962, Nr. 325.
Die Einheit der vier Animalia in Christus anschaulich betont auch in den Versen (v. d. Meer, 1938, 349):

„Est Lucas vitulus, leo Marcus, avisque Johannes
Et homo Mathäus: quattuor ista Deus.
Est homo nascendo, vitulus mortem patiendo,
Est leo surgendo, volucris quoque summa petendo."

[125] Noch im Heribertschrein, z. B., thronen die Apostel, während die Propheten stehen (H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, Düss. 1959, S. 32, Nr. 26 mit Abb. 84–89; vgl. auch Schrade, 1964 (s. o. Anm. 2). In S. Paolo f. I. M. die 12 Propheten mit Kopfbedeckung, die 12 Apostel ohne (St. Waetzoldt, Misc Bibl. Hertz., Mü. 1961, 22); analog den gekrönten Propheten in CLM 4453.

[126] J. Michl, Die 24 Ältesten in der Apokalypse des Hl. Johannes, München, 1938, bes. 117–132. Zur Bildtradition Werckmeister, Deckel des Codex Aureus, 1963, 76–78; H. Schnitzler, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, „Aachener Kunstblätter", 29, 1964, 1–28. Moses unter den 24 Seniores: v. d. Meer, Maiestas Domini, 1938, 296.
Bamberger Apokalypse: fol. 10 v, v. d. Meer, 1938, fig. 69, S. 291. In der Bildüberlieferung schwanken Physiognomie, Alter und gegenständliche Attribute der Seniores.

Zahl[127]. Bei der Verteilung von fünf Figuren bis zu Christi Menschwerdung und einer letzten 6. Figur von Christi irdischem Leben bis zur Parusie – dies bedeutet nämlich die Evangelistengestalt in Mandorla auf Bogenthron, die durch die 5 Prophetenbücher in ihrem Schoß als Sechste im jeweiligen Kreis um Christus gekennzeichnet ist – spricht weiterhin die christliche Weltalterlehre mit, die in der für das Mittelalter verbindlichen Formulierung durch Augustinus dem Alten Bund von Adam bis Christus fünf Alter zuweist und das 6. Weltalter als die gegenwärtige Zeit zwischen Inkarnation und Parusie versteht[128]. Näherhin entsprechen die Motive der christusgleichen Herrschaft der Evangelisten über die Erde Augustins Identifizierung des 6. Weltzeitalters mit dem tausendjährigen Reich der Apokalypse, in dem die Heiligen mit Christus auf Erden herrschen sollen. Augustins kirchengeschichtliche Deutung des Chiliasmus, die das frühe Mittelalter bestimmte und daher im Umkreis des Otto-Evangeliars vorausgesetzt werden darf, hat das Millennium als das gegenwärtige letzte Weltzeitalter zwar von jeder Bindung an die historische Frist von Tausend Jahren gelöst. Als Anlaß zur Aufnahme der millenaristischen Allusion im Autorenzyklus des Otto-Evangeliars wird man aber doch dessen zeitliche Nähe zum historischen Jahr 1000, dem in der zeitgenössischen Literatur gelegentlich als Weltende aufgefaßten Zeitpunkt, vermuten dürfen[129]. Das nach Augustinus im Otto-Evangeliar kirchengeschichtlich verstandene „Tausendjährige Reich auf Erden" mündet in der Parusie, bei der die Propheten und Evangelisten als Vertreter der beiden Testamente das apokalyptische Huldigungskollegium der 24 Ältesten um Christus bilden[130].

VIII.

Wie im Zyklus der Evangelistenbilder auf die gekrönten Seniores in der Huldigung vor Gott und die christusgleiche irdische Herrschaft der Heiligen hingewiesen wird, so enthält umgekehrt das Herrscherbild des Otto-Evangeliars (Abb. 20/21) (nach den Kanontafeln an der Stelle des Maiestasbildes) die Szene der irdischen Huldigung vor Otto III., dem Kaiser im Jahre 1000. Außer den Evangelistenbildern ist in der Handschrift nur noch die Herrscherdarstellung als zweiseitige Komposition gegeben. Von links nahen vier weibliche Personifikationen der Reichsprovinzen vor dem rechts zwischen weltlichen und geistlichen Würdenträgern thronenden Kaiser, der wie die alttestamentlichen Herrschaftsexempla der Autorenbilder-Abraham, Moses, David und Salomo eine runde Fibel auf der Schulter aufweist. Das Kaiserbild geht in der Blattlage des Codex der Matthäusseite unmittelbar vorauf. Wichtiger aber als diese äußeren Zusammenhänge ist der Parallelismus zwischen der Huldigung der Provinzen vor Otto III. mit der Huldigung der Ältesten vor Christus, die der Autorenzyklus umschreibt. Die huldigenden Frauen tragen Kronen verschiedener Form und bieten dem Kaiser Schalen, Füllhörner und den Globus dar[131]. Die Attribute Schale und Füllhorn kennzeichnen auch die 24 Ältesten in frühmittelalterlichen Darstellungen. Blickt man zur Überprüfung des Problems auf die anderen Reichenauer Kompositionen der Huldigenden Provinzen, so läßt sich von dem nachträglich einer Josephushandschrift (Bamberg) vorgehefteten Kaiserbild ebenso wenig wie vom Fragment des „Registrum Gregorii" (Chantilly) der ursprüngliche Bildkontext der Buchausstattung mehr ermitteln[132].

Für das „Registrum Gregorii" kann jedoch keinesfalls mit einem Bild der 24 Ältesten als Pendant zum Herrscherblatt gerechnet werden. Freilich weist die Komposition der Darstellung in Chantilly – die Frauen unmittelbar zu Seiten des Kaisers – zurück auf das Thronbild Karls des Kahlen im Codex Aureus von St. Emmeram, in dem die Huldigung der Provinzen „Gotia" und „Francia" vor dem König der Anbetung der 24 Ältesten vor dem Lamm gegenübersteht[133]. In der Beziehung der Königswaffen auf die Arma Christi, von der die Beischriften der Waffenträger sprechen, verdichtet sich die

[127] J. Rathofer, Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form. Köln–Graz, 1962, 321.
[128] Ladner, The Idea of Reform, Cambr./Mass., 1959, 223–229; W. Bauer, Art. „Chiliasmus", Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 2, Stgt. 1954, cols. 1073–1078.
[129] Zur „Legende von der Weltuntergangsstimmung um das Jahr 1000": J. Adamek, Vom römischen Endreich der mittelalterlichen Bibelerklärung, Diss., München, 1938, 78, Anm. 19.
[130] Nach der geläufigen korporativen Bedeutung von „Corona" möchte man in der Zuordnung der alttestamentlichen Figuren zu den Evangelisten deren „Krone" vermuten. Vgl. Hrabanus Maurus, Allegoriae in sacram scripturam, PL. 112, col. 903 A: „Corona: Multitudo Sanctorum; Corona: Conventus Apostolorum". Zum staatstheoretischen Begriff der korporativen „Krone" zuletzt: H. Hoffmann, Die Krone im hochmittelalterlichen Staatsdenken, Festschrift Harald Keller, Darmstadt, 1963, 71–85.
[131] Leidinger, 1912 (s. o. Anm. 2), T. 13–14; Schramm–Mütherich, Denkmale der dt. Könige und Kaiser, 1962, Nr. 108 mit Abb. S. 322–323. Zum Bildtyp: W. Weizsäcker, Imperator und Huldigende Frauen, Festschrift K. G. Hugelmann, Aalen, 1959, II, 815–831; zur Bildvoraussetzung: Th. Klauser, Aurum Coronarium, Reallexikon f. Antike und Christentum, 1, Stgt., 1950, 1010–1020.
[132] Schramm–Mütherich, 1962, Nr. 82, S. 297 (Chantilly); Nr. 107, S. 320 (Bamberg).
[133] Schramm–Mütherich, 1962, Nr. 52, S. 259. Apokalyptische Szenen wies auch der Krönungsmantel Ottos III. auf, den der Kaiser dem röm. Kloster S. Alessio schenkte: MG, SS. IV, 619 ff.



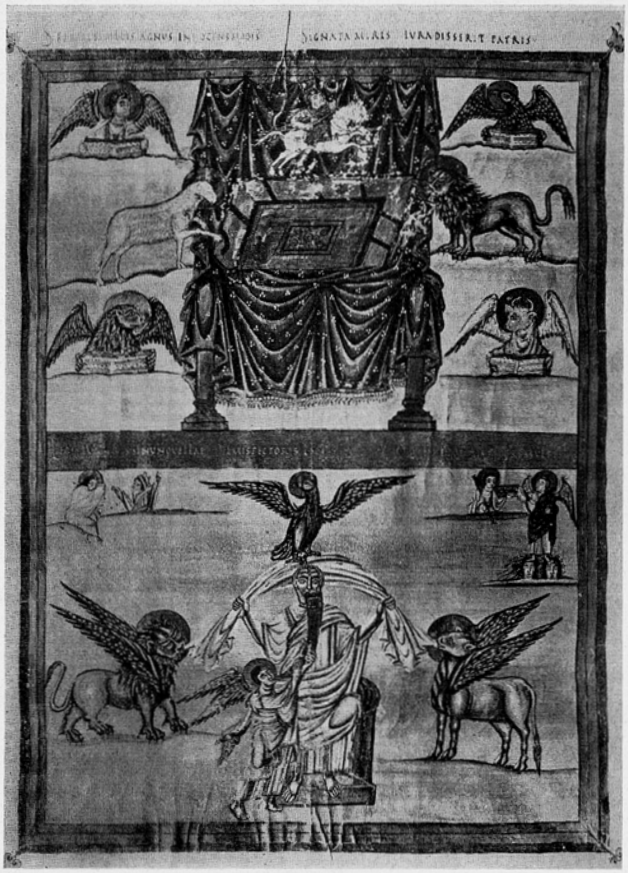


20/21. Thronbild Kaiser Ottos III. mit huldigenden Provinzen. „Evangeliar Ottos III.", München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 4453, fol. 23v–24r

gedankliche Verknüpfung der beiden Bildseiten. Zur „Gotia" heißt es: „Gotia te pariter cum regnis inchoat altis", wobei die Wendung „regna alta" die Selbstbezeichnung der 24 Ältesten als „Regnum et Sacerdotes" in Apk. 5,10 reflektiert.

Zwar fiel in der Kopie dieses karolingischen Thronbildes, die Heinrich II. für das Sakramentar (München) nach dem in Regensburg befindlichen Codex Aureus anfertigen ließ, die apokalyptische Anbetung fort[134]. Doch in den Herrscherbildern des Perikopenbuchs[135] und der Bamberger Apokalypse[136] läßt sich bei diesem Kaiser ebenfalls beobachten, daß die Huldigung der irdischen Provinzen vor dem Kaiser mit der apokalyptischen Christushuldigung verschmilzt. Beide Male handelt es sich um eine zweizonige Komposition — wie auch beim Bild der Ältesten selber in der Bamberger Apokalypsenhandschrift[137]. Im Perikopenbuch krönt Christus das von den Apostelfürsten empfohlene Herrscherpaar; in der unteren Bildzone Roma zwischen Gallia und Germania[138] und über bzw. vor 6 weiteren halbfigurig aus der Bodenlinie emporragenden Personifikationen mit Kronen, Schalen und Füllhörnern. Die Huldigung dieser 9 Personifikationen, einer in der verfassungsgeschichtlichen Realität nicht motivierten zahlenmäßigen Vermehrung der Provinzen gegen die Darstellungen Karls d. K. und Ottos III., bezieht sich zugleich auf Christus als Hauptfigur und auf das irdische Herrscherpaar. In der Bamberger Apokalypse, wo die Apostelfürsten Heinrich II. über vier Personifikationen krönen, deutet die Beischrift: „Utere terreno, caelesti postea regno" die Verbindung der irdischen und himmlischen Herrschaft als ein zeitliches Nacheinander[139]. Gemeinsam ist beiden Darstellungen eine Interrelation von irdischer und himmlischer Huldigung. Für das Münchener Otto-Evangeliar ergibt dieser Überblick, daß in zwei Reichenauer Handschriften der gleichen Stilgruppe formale und gedankliche Beziehungen zwischen der Huldigung vor dem Kaiser und der Huldigung der Seniores vor Christus bestehen. Bereits im karolingischen Codex Aureus begegnet diese Kombination, die

[134] Schramm–Mütherich, 1962, Nr. 111, S. 329.
[135] Schramm–Mütherich, 1962, Nr. 110, S. 326.
[136] P. E. Schramm, Die dt. Könige und Kaiser in Bildern ihrer Zeit, Lpzg, 1928, 101 ff., Abb. 78.
[137] Zum Vorbilderkreis der spätantiken Triumphalkunst: Ch. Mitchell, Warburg Journal, 14, 1951, 1–6.
[138] Zur Verbindung der Apostelfürsten mit „Roma" vgl. die frühchristliche Tradition bei Ch. Pietri, Concordia Apostolorum et Renovatio Urbis, Melanges d'Archeologie et d'Histoire, 73, 1961, 275–322.
[139] Schramm, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, Vorträge der Bibl. Warburg, 1, 1922–23, Exkurs, S. 195 ff.



22. Öffnung des Buches und Entschleierung Mosis. Vivian-Bibel. Paris, Bibl. Nat. lat. 1, fol. 415v

insofern eine allgemeinere Gültigkeit beanspruchen kann, als sie die Realität der Aachener Pfalzkapelle spiegelt: der über seinem Hofstaat erhöht thronende Kaiser unter dem Kuppelbild der 24 Seniores. Im Otto-Evangeliar ist die Huldigung der Seniores auf die 4 Evangelistenbilder verteilt. Die Absicht, diese dadurch als Einheit zu konstituieren, erstreckt sich weiter auf die formale Angleichung des Kaiserbildes an die Autorenbilder als doppelseitige Kompositionen. Über das szenische Intervall der einzelnen Evangelienillustrationen hinweg schließen sich die 5 Doppelseiten zusammen und vergegenwärtigen sukzessiv den Parallelismus von irdischer und himmlischer Huldigung.

Betrachtet man den Autorenzyklus des Otto-Evangeliars in seiner geschichtlichen Stellung, so reicht der Grundgedanke, die christologische Deutung der vier Animalia, in die frühpatristische Theologie zurück und bestimmte bereits die Tituli vieler frühmittelalterlicher Evangelistenbilder. Bildliche Konsequenzen aus der Christussymbolik der Animalia zog erst die ottonische Buchmalerei in den Schulen Reichenau und Hildesheim, indem sie zu den Animalia die korrespondierenden Christusszenen darstellte. Nur im Otto-Evangeliar wird jedoch der theologische Gedanke unmittelbar anschauliche Form[140]: die beiden aus der Tradition der frühmittelalterlichen Evangelistenbilder herausfallenden Motive, Einfassungsformen der Evangelisten und Wolkenclipei der Propheten, umschreiben durch die verschiedenen Weisen ihrer Zuordnung die christologische Symbolik der einzelnen Symbole, durch Entsprechung („Conforme" bei Matthäus), Ergänzung (zum Kreuzmuster bei Lukas und Markus) und Überordnung (Johannes). Repräsentiert das einzelne Symbol Christus in einer bestimmten Lebensphase, so schließen sich alle vier Bilder zur Einheit in Christus zusammen. Aus diesem Gedanken korrespondieren einander Matthäus und Lukas, Markus und Johannes in der formalen Blattgliederung. Auf die Christussymbolik der einzelnen Animalia beziehen sich auch die Hinweise, durch die die Evangelisten bildlich in der Christus-Angleichung veranschaulicht werden als Exempla des geistlichen Menschen. Zusammen mit den je 5 Propheten umgeben sie Christus und repräsentieren insgesamt die eschatologische Huldigung der 24 Ältesten, der die irdischen Provinzen im Kaiserbild präludieren.

Die beziehungsreiche Systematik des Zyklus hat keine Nachfolge gefunden. In späteren Darstellungen kehrt die attributive Zuordnung von Christusszenen und Animalia wieder[141]. Wie sich im Inhaltlichen als durchgehendes Prinzip die Verklammerung erwies — zwischen Propheten und Evangelisten, Evangelist und Christussymbol, irdischem und himmlischem Kreuz im einzelnen Bild; zwischen je zwei Autoren durch die formal korrespondierende Blattgliederung; zwischen allen vier Autoren durch die christologische Symbolik; zwischen dem Evangelistenzyklus insgesamt und dem Kaiserbild im Huldigungsmotiv; — so läßt sich abschließend auch das Mittel der Verbildlichung beschreiben. Die Einbindung aller Figuren in Clipei und Rahmenformen ergibt ein Muster, das sich um das zentrale Christussymbol legt. In der Konzentration aller Bildformen auf Christus läßt der Zyklus den Betrachter am gesamten Heilsgeschehen teilnehmen. Der Matthäustitulus eröffnete

[140] Vgl. aber das Arnaldus-Evangeliar, Nancy, Köhler, I, T. 36, 37 a–d. Matthäus mit Symbol zusammen von Mandorla umschlossen (s. o. Anm. 24 zur Verbindung von Inkarnation und Parusie); Lukas stehend (als Hinweis auf das irdische Priestertum gegenüber Christus, der als Ewiger Hoherpriester nach seinem einmaligen Opfer ewig thront: Hebr. 10,11–12; vgl. auch oben Anm. 125), wodurch sein leerer Sitz auf die Etimasia bezogen erscheint; Johannes frontal thronend (cf. Stuttgarter Evangeliar, s. o. Anm. 121).

[141] Bibel von Floreffe: Panofsky, Renaissance and renascenses, 1960, 99, n. 1, C. R. Dodwell, The Canterbury school of illumination, Cambr., 1954, Pl. 58.

die Reihe mit einem imperativischen Appell an den Leser. Als Meditationsobjekt des Betrachters führen die Bilder in der Realität fort, was sie an den Evangelisten exemplarisch aufzeigen: die Christusnachfolge beim Empfang der Offenbarung[142].

IX.

Die Diskussion über die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars konzentrierte sich früher vornehmlich auf zwei Fragen: die Gestik des Lukas und das Wolkenmotiv.

Die im Vorstehenden ausgebreitete inhaltliche Deutung des Zyklus impliziert die Auffassung der *Wolken* um das Symbol als Erscheinungsformel des eschatologischen Christus (Mt. 24). Was aber ergibt sie zur Ableitung des *Lukas*, von dem die Bilderfindung der ganzen Reihe offenbar ihren Ausgang nahm?

Schon die Auffassung des Lukas als Exemplum der Christus-Nachfolge, auf die der Bogenthron in Mandorla als Maiestas-Zitat deutet, läßt sich kaum mit seiner formalen Ableitung von Atlanten oder Victorien vereinbaren — oder gar damit begründen. Alle genannten Vergleichsbeispiele dieser Art zeigen stets eine Trägerfigur, die unter ihrer Last gebeugt steht oder kauert. Weiter ist in allen Atlas-Victorien-Darstellungen der Akzent stets ausschließlich auf der getragenen Person im hochgehaltenen Clipeus, nie auch auf der tragenden Gestalt darunter — wie im ottonischen Lukas-Bild. Schließlich fehlt bei allen Victorien das Moment der Inspiration[143].

Es scheint also, daß man sich zum Verständnis des Evangelisten Lukas im Münchener Otto-Evangeliar nicht mit einer Herleitung beruhigen darf, die dessen wichtigste Charakteristika nicht historisch begreiflich macht: sein Thronen, das frei-schwerelose Ausbreiten der Arme zum Halten der Himmelserscheinung — und die Tatsache, daß diese beiden Motive zur Inspiration gehören. Diese spezifischen Qualitäten des Lukas-Bildes begegnen jedoch zusammen in dem Werk, auf das Tolnay ursprünglich zur Ableitung der „Visionären Evangeli-



23. Evangelist Lukas. Liuthar-Evangeliar. Aachen, Münsterschatz, S. 244

sten" hingewiesen hatte: der Mosesfigur der touronischen Apokalypsebilder (Abb. 22). Tolnay folgte 1936 noch Köhlers Deutung dieser Gestalt auf die „Gottheit" im Zentrum der Animalia. Die Betonung des alttestamentlichen Tempelgeräts (Altar, Velum) in der Szene des buch-öffnenden Lammes (Apk. 5,8) darüber, die Aussage des Titulus: „Leges e veteris sinu novellae / Almis pectoribus liquantur ecce" und das Bildmotiv des erhobenen Velum im antiken Coelus-Typ weisen aber eindeutig auf die „Entschleierung des Moses". In der Gegenüberstellung dieser Szene und des apokalyptischen Lammes folgt die touronische Komposition dem Apokalypsen-Kommentar des frühchristlichen Exegeten Victorinus von Pettau[144]. Im Aachener Liutharcodex (Abb. 23), also unmittelbar vor dem Münchener Otto-Evangeliar, ist die Benutzung dieser Moses-Gruppe sowohl beim Herrscher- als auch in den Evangelistenbildern deutlich: der Evangelist Lukas thront, ein bärtiger Greis, in voller Frontalität und ergreift mit beiden (freilich angewinkelten) Armen das ihm vom Symbol herabgelassene Schriftband, das sich gemäß der alten „Velificatio"-Formel um seinen Nimbus legt. Mit den weit abstehenden Gewandzipfeln weist die Aachener auf die

[142] Werckmeister, 1964 (s. o. Anm. 84), 707–710; W. Braunfels, Die Auferstehung (Lukasbücherei zur Christl. Ikonogr., Bd. 3), Düss. 1951, XIII, Anm. 1; D. Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerks, „Kunstwiss. Grundfragen", Wien, 1946, 107–149, bes. 120–124.

[143] Vgl. die Abb. bei Werckmeister (s. o. Anm. 106), m. Lit. Außerhalb des Atlantentypus mit der Armhaltung des Lukas zu vgl. der Auferstehende bei der Kreuzigungsplatte, Elbern, Erstes Jahrtausend, 1960, Nr. 341, oben links.

[144] v. d. Meer, Maiestas, 1938, 161–166; H. Schade, „Münster", 11, 1958, 387–389 (ohne Kenntnis v. d. Meers). Ausführlich zur Verbindung der touronischen Mosesfigur mit dem Kaiserbild des Liuthar-Codex: Hoffmann, Taufsymbolik (s. o. Anm. 112). Zum Liuthar-Codex vgl. Schramm–Mütherich, Denkmale, 1962, Nr. 103. Vgl. Bloch, Kölner Domblatt, 1959, Abb. 4.

Münchener Lukasfigur voraus. Die typengeschichtlich entscheidende Übernahme der touronischen Mosesfigur ist also im Aachener Codex gerade an der Lukasfigur nachzuweisen; wie in der Münchener Handschrift wirken die anderen Autorenbilder als abschwächende Variationen des Hauptgedankens. Bildete Liuthar — wie auch im Kaiserbild — das Velum des karolingischen Moses zur Rolle um, die der Autor vom Symbol empfängt, so rückt die spätere Lukasgestalt in München gänzlich von der Tradition des Coelus-Schemas ab. Statt des Rotulus ergreift der Evangelist ein — ikonographisch signifikantes — Wolkengebilde. Gegenüber allen späteren Ablehnungen muß man, so zeigt es sich, zu Tolnays Hinweis auf die touronische Mosesfigur zurückkehren. Die Begründung dafür liegt freilich nicht mehr (wie noch für den vermittelnden Lukas in Aachen) darin, daß dieser Mosestyp in der antiken Bildtradition des Coelus steht, die Tolnay allein betonte. Im Münchener Lukas wirken andere Eigenschaften der karolingischen Mosesgruppe, nicht mehr ihr Coelus-Gehalt nach, vielmehr deren individuelle Umbildung: das frontale Thronen des bärtigen Greises mit mühelos nach oben gestreckten Armen im Inspirationsbild — Moses empfängt ja in der Entschleierung, wie der Evangelist, die Offenbarung Christi im Neuen Bund. Begreifen läßt sich auch, warum der Anschluß an das Moses-Vorbild gerade bei Lukas einsetzt. Denn wie Moses dem Selbstopfer des Agnus Dei konfrontiert ist, so Lukas dem Opfersymbol des Stieres. Auch den Gesamtsinn der touronischen Apokalypse-Titelseite bewahrt das Lukasbild am deutlichsten: es weist mit der Kombination von Propheten und Aposteln nicht nur, wie die übrigen Evangelistenbilder, auf die innere Einheit der beiden Testamente, sondern nimmt dazu vom Moses-Titulus: „Leges novellae . . . liquantur" auch die Metapher vom strömenden Wasser des Gotteswortes in die Unterschrift: „Fonte patrum ductas[145] —." Schließlich: wie Moses im Bild des apokylptischen Lammes die Schar der huldigenden Ältesten repräsentiert (als der *eine* Greis, der beide Testamente verbindet), so fügen sich im Münchener Evangeliar die Propheten und Evangelisten der 4 Autorenbilder zu diesem Kollegium zusammen. Im Markusblatt (mit Moses als AT-Prototyp) weist ferner die eigenartige Behandlung des Rotulus auf das karolingische Mosesbild zurück (mit Apk. 5,5).

Neu gegenüber dem touronischen Ausgangspunkt ist die Einspannung der Figur in ein flach dem Bildgrund aufliegendes Muster, das gleichermaßen im allgemeinen Stilprinzip der Reichenauer Liuthargruppe angelegt wie Träger einer ganz individuellen Bedeutung ist. Die Verwandlung des karolingischen Vorbildes wird wiederum bei Lukas am deutlichsten. Seine Armhaltung, ein dynamisch aufwärts gerichteter Stoß, schließt sich mit den darüber fächerförmig herabschießenden Blitzstrahlen und der Anordnung der Namen am Rand des Stierclipeus zusammen. In den unteren Bandschleifen des vegetabilischen Bogenfeldes (zwischen den Lämmern und dem unteren Vogelpaar) zeichnet sich die Durchdringung der beiden Richtungen ab. Die ikonographisch gegensätzlichsten Motive, die Arme des Evangelisten einerseits, die Blitzstrahlen anderseits, werden so zu Gliedern einer Raute um den Stier[146]. Schon in dieser Umprägung des Moses-Vorbildes spricht sich die spezifische Leistung des ganzen Zyklus aus: die christologische Deutung der Animalia durch die Bildformen[147].

[145] Die Metapher des „Fons Vitae" ist in den karolingischen Tituli stets auf die Einheit der vier Evangelien *innerhalb* des NT bezogen; cf. Underwood, DOP, 5, 1950, 118 ff. Bei Weisbach 1939 beide Vorstellungen nicht unterschieden. Zu anderen Metaphern für die Konkordanz der beiden Testamente: H. de Lubac, Exegèse Medievale, Les quatre sens de l'ecriture. Paris, 1959 (Theologie, 41), I, 328–355.

[146] S. o. Anm. 84 für Nachweise zu karolingischen Maiestasbildern mit Rautengliederung. Die Gliederung der Fläche als ikonographisch relevantes Bildmuster ist in spätkarolingischen Evangelistenbildern angelegt: Autor in Viertelskreis abgesetzt vom Symbol: Köhler, I, T. 99–100; 110–111; 118 a–120 a (vgl. auch Evangeliar der Ste-Chapelle: Goldschmidt, Dt. Buchmalerei, II, T. 9); die vier Kreissegmente sind als Einheit innerhalb des Zyklus konzipiert; vgl. zu dieser kosmologischen Vorstellung: Schramm, Sphaira, Globus, Reichsapfel, Stgt., 1958, bes. 29–54.

[147] Für kritische Lektüre, z. T. einer ersten Fassung, danke ich Frau Dr. H. Heimann und den Herren Professoren G. Bandmann, M. Schapiro und O. K .Werckmeister. Der 1. Teil des vorliegenden Beitrags (I–V) wurde am 14. 2. 1966 im „Kunsthistorischen Colloquium", Bonn, vorgetragen.

SUGERS «ANAGOGISCHES FENSTER» IN ST. DENIS

VON KONRAD HOFFMANN

Im zweiten Teil seines Rechenschaftsberichtes «De rebus in administratione sua gestis» von 1146 bis 1149 beschreibt Abt Suger nur drei Fenster unter den von ihm neu errichteten Partien der Klosterkirche St. Denis ausführlicher. Das erste ist das Wurzel-Jesse-Fenster «in capite ecclesiae»; bei dem zweiten zählt er fünf Szenen aus dem Leben des Moses auf. Von dem dritten (Abb. 44) schreibt er: «Una quarum (sc. vitrearum) de materialibus ad immaterialia excitans, Paulum Apostolum molam vertere, Prophetas saccos ad molam apportare repraesentat.
Sunt itaque eius materiae versus isti:

«Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam.
Mosaicae legis intima nota facis.
Fit de tot granis verus sine furfure panis,
Perpetuusque cibus noster et angelicus».
Item in eadem vitrea, ubi aufertur velamen de facie Moysi:
«Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat.
Denudant legem, qui spoliant Moysen».
In eadem vitrea, super arcam Foederis:
«Foederis ex arca Christi cruce sistitur ara;
Foedere maiori vult ibi vita mori».
Item in eadem, ubi solvunt librum leo et agnus:
«Qui Deus est magnus, librum solvit Leo et Agnus.
Agnus sive Leo fit caro iuncta Deo»[1].

Hier sind – im Unterschied zu den fünf Mosesszenen des anderen Fensters[2] – nur vier Szenen aufgeführt: außer der «Mühle des Paulus» die «Entschleierung des Moses», die «Bundeslade mit Kruzifixus auf der Quadriga Aminadab» und die «Öffnung des apokalyptischen Buches durch Lamm und Löwen». Zu diesen vier von Suger selbst beschriebenen Szenen kommt im fünften Medaillon des sogenannten «Anagogischen Fensters» (Abb. 45) die Darstellung Christi zwischen Ekklesia und Synagoge hinzu, die – als einzige außer der Scheibe mit der Bundeslade – im Original erhalten ist[3]. Die übrigen Medaillons wurden im Jahr 1799 unter dem Konsulat schwer beschädigt und um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch moderne Nachbildungen ersetzt[4]. Während sich Suger über den Platz des Fensters in der Kirche nicht äußert, spricht Lebeuf 1754 vom «fond du chevet»[5]. Da Suger nur den West- und den Chorteil von St. Denis neu errichtete und mit Glasfenstern ausstattete, befand sich das «Anagogische Fenster» wahrscheinlich schon ursprünglich mit dem Jesse-Fenster «in capite ecclesiae»[6]; nach der Restauration im 19. Jahrhundert wurden die Reste in der Peregrinus-Kapelle des Chorumgangs eingesetzt.

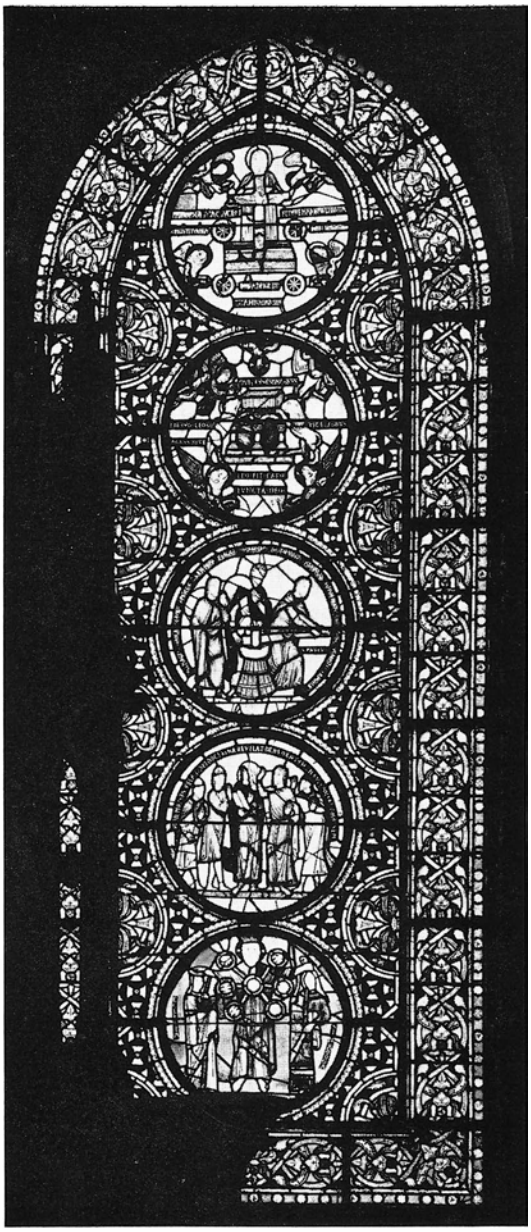


Abb. 44. Saint Denis, Abteikirche, Chorumgang, «Anagogisches Fenster», heutiger Zustand

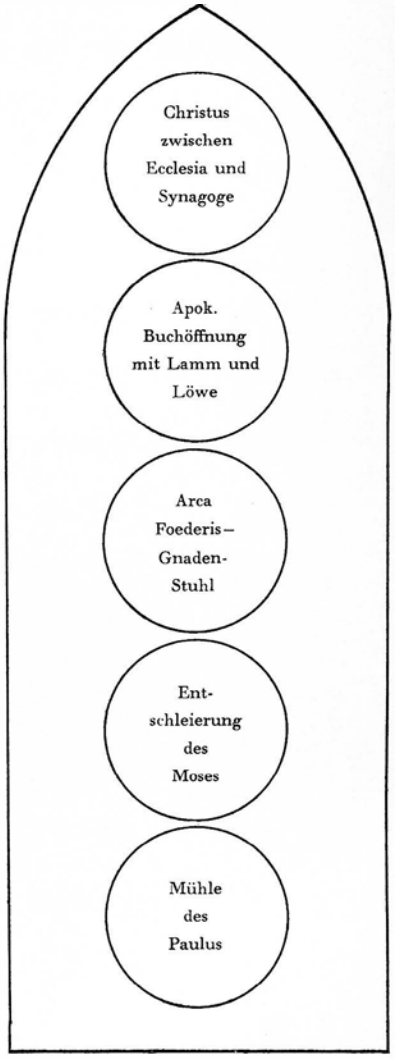


Abb. 45. Ursprüngliche Szenenfolge des «Anagogischen Fensters»

Nach Panofskys kommentierender Ausgabe des Sugerschen Bauberichts, 1946, betonte Louis Grodecki 1961 in einem grundlegenden Aufsatz, daß das Fenster keine typologische Gegenüberstellung einzelner historischer Szenen des Alten und des Neuen Testamentes gibt, sondern in allegorischen Kompositionen (außer der «Buchöffnung») jeweils selbst die Konkordanz der beiden Testamente vergegenwärtigt[7]. Grodecki stellte dabei die besondere Rolle des Paulus als Lehrer des angeblichen

Klosterpatrons Dionysius Areopagita heraus[8]: Paulus ist im untersten Medaillon an der Mühle dargestellt; in der «Entschleierung des Moses» und der «Arca Foederis» darüber ist spezifisch Bezug genommen auf die paulinische Konkordanz der Testamente resp. ihre gemeinsame Beziehung auf Christus, nach 2 Kor. 3, 13 ff. und Hebr. 10[9]. Die Gegenüberstellung der Testamente liegt auch den beiden obersten Medaillons mit der apokalyptischen Buchöffnung und «Christus zwischen Ekklesia und Synagoge» zugrunde.
Die Quellen für die Auswahl und Kombination dieser Szenen sind noch nicht vollständig aufgedeckt worden. Für die «Entschleierung des Moses» konnte Grodecki keine frühere Darstellung anführen, mißtraute jedoch der Bildform des gegenwärtigen Medaillons, in der eine stehende unnimbierte Figur den Schleier von Moses' Gesicht entfernt[10]. Ebenfalls der Erneuerung des letzten Jahrhunderts schrieb Grodecki die Komposition der «Apokalyptischen Buchöffnung» (Abb. 46) zu, bei der – in Übereinstimmung mit Sugers Titulus[11] – nicht nur das Lamm wie sonst immer in der Bildtradition dieser Szene, sondern auch der Löwe gegeben ist[12].

Die «Entschleierung des Moses» und die «Buchöffnung mit Lamm und Löwen» erscheinen verbunden bereits in dem zweizonigen Titelbild (Abb. 47) zur Apokalypse der karolingischen touronischen Grandval- und Vivians-Bibel[13]. In der etwas späteren, um das Jahr 870 anzusetzenden Komposition der Bibel von St. Paul v. d. M. in Rom, die beide Szenen innerhalb der von sieben Engeln bewachten Mauer der Himmelsstadt räumlich zusammenfaßt, ist der Löwe bei der «Buchöffnung» fortgefallen, so daß diese Handschrift aus dem Kreis der Betrachtung ausgeschlossen werden darf[14].



Abb. 46. Saint Denis, «Anagogisches Fenster», Medaillon: «Apokalyptische Buchöffnung mit Lamm und Löwen» (restauriert Mitte 19. Jh.)

Friedrich van der Meer[15] und Herbert Schade[16] führten 1938 resp. 1958 die Szenenkombination des touronischen Apokalypsenbildes auf den Apokalypsenkommentar des frühchristlichen Theologen Victorinus von Pettau[17] zurück. Dort wird zur Öffnung des Buches durch das Lamm (Apk. 5, 6) die paulinische Metapher der «Revelatio Moysis» als analoge Offenbarungsszene herangezogen.
Der spätantiken Textgrundlage entspricht kunsthistorisch die gleichfalls spätantike Bildform der



Abb. 47. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1, Viviansbibel, Tours, um 846, fol. 415b: «Entschleierung des Moses» und «Apokalyptische Buchöffnung mit Lamm und Löwen»

karolingischen Mosesgruppe: ein frontal thronender bärtiger Greis hält mit beiden Armen über sein Haupt ein windgeblähtes Velum, das die vier Animalia umgeben. Hierbei handelt es sich um den Bildtyp der «Velificatio», eine verbreitete Formel der Apotheose und der himmlischen Erleuchtung in der spätrömischen Kunst[18]. Der traditionelle Sinn des Velum als Himmelsmantel entspricht in der touronischen Mosesgruppe der kosmischen Symbolik der Evangelistensymbole[19]. Für die inhaltliche Aussage der Gruppe bedeutet dies, daß Moses hier die Offenbarung der kosmisch verstandenen Evangelienharmonie erfährt.

Nach der paulinischen Exegese meint die «Revelatio Moysis» die neutestamentliche Erfüllung des Gesetzesempfangs auf Sinai. Für Paulus war der Schleier, den Moses sich nach dem Abstieg vom Berg Sinai auf sein Gesicht legte, um die Israeliten vor dem Anblick der übermächtigen Strahlen zu schützen, mit der Offenbarung Christi im Neuen Bund entfernt worden als ein überholtes Symbol menschlicher Schwäche[20]. Der touronische Miniator (oder seine spätantike Vorlage?) hingegen bildete in künstlerischer Freiheit[21] und im Anschluß an die antike Bildtradition der «Velificatio» den negativ gemeinten Schleier der Textgrundlage im 2. Korintherbrief 3, 13–15 zu dem «positiven» Schleier als Erleuchtungssymbol um. Aus einer szenischen Illustration der paulinischen Heilsallegorese machte er ein Repräsentationsbild des – wie Christus – inmitten der vier Animalia thronenden Moses.

In der «Buchöffnung» darüber entsprechen die beiden ganzfigurigen Tiere, Lamm und Löwe, dem Stier und Löwen neben Moses[22]. Entgegen der Bildtradition der Szene liegt hier das apokalyptische

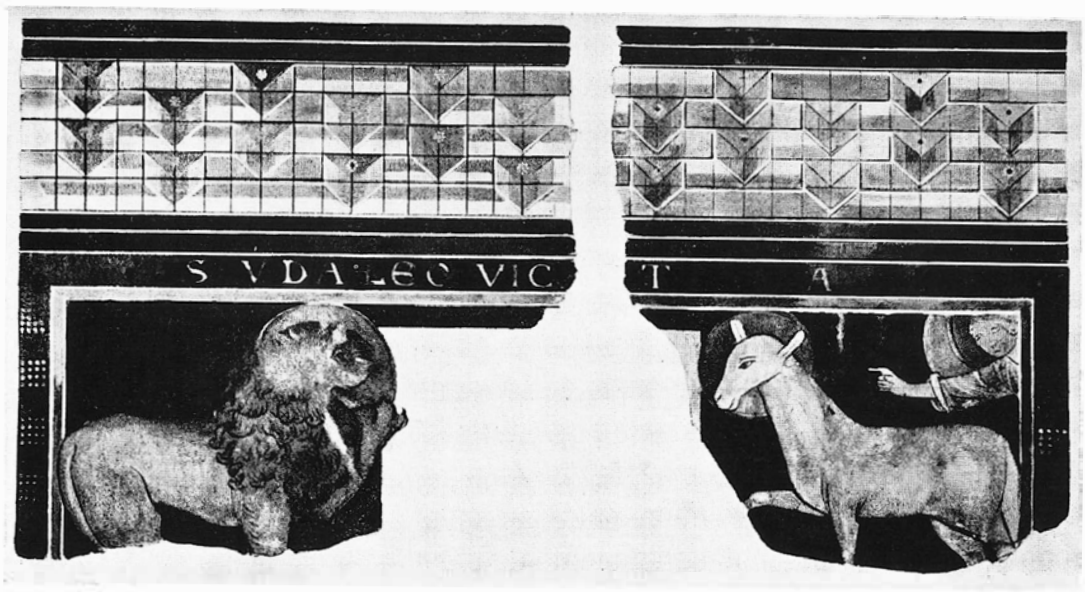


Abb. 48. Münstereifel, Stiftskirche, Fresko am Triumphbogen, 11. Jh.: «Apokalyptische Buchöffnung mit Lamm und Löwen» (Fragment) (vgl. Anm. 43)

Buch auf einem Altar, der durch den Vorhang dahinter als der Opferaltar des alttestamentlichen Bundeszeltes charakterisiert wird[23]. Auch in der apokalyptischen Szene ist das Alte Testament hervorgehoben in Analogie zur Mosesgruppe darunter. Bezog sich die «Entschleierung des Moses» auf die paulinische Exegese im 2. Korintherbrief, so basiert die Gegenüberstellung des alttestamentlichen Opfers mit Christi Passion (Buchöffnung des Agnus Dei) auf dem 10. Kapitel des Hebräerbriefes, der im Mittelalter gleichfalls Paulus zugeschrieben wurde. Die Beischrift lautet übereinstimmend in den beiden touronischen Bibeln: «Leges e veteris sinu novellae Almis pectoribus liquantur ecce quae lucem dedere multis populis». Dem einen Sinus des Alten Testamentes sind die vier pectora der Animalia des Neuen Testaments in gleicher Weise gegenübergestellt[24] wie in dem Titulus der Maiestas die vier Evangelien als Flüsse dem einen «fons», d. h. Christus[25]. Das Wort «sinus» ist hier ambivalent gebraucht. In Verbindung mit «pectora» umschreibt es nach seiner Grundbedeutung das «Herz» und die «Brust» des Menschen, d. h. des Moses als «Personifikation» des Alten Testamentes. In der Zuordnung zum Bild aber meint «sinus» nach einem verbreiteten Sprachgebrauch im Sinne von «windgeblähtem Gewandbausch» hier das hochgeblähte Velum des Moses[26]. In der Bibel von St. Paul ist die Beischrift verändert in: «Insons pro nobis Agnus qui victima factus Detexit Victor surgens velamina legis»[27]. Der Ausdruck «detexit. . velamina legis» in der zweiten Zeile erinnert an 2. Kor. 3, 14: «velamen in lectione veteris testamenti manet non revelatum». Statt des in den touronischen Beischriften gewählten ambivalenten Terminus «sinus», der auch zu «pectora» korrespondieren sollte, übernimmt die römische Handschrift den eindeutigen Ausdruck «velamen», um den thronenden Greis als Moses mit dem Schleier zu charakterisieren[28]. In den touronischen Bibeln entspricht der zweizonige Aufbau des Titelbildes zur Apokalypse kompositorisch der Illustration zum Buch Exodus[29]. Dort ist oben der Gesetzesempfang auf Sinai (nicht jedoch die «Verschleierung»), unten Moses als Lehrer des Volkes (jedoch unverschleiert) dargestellt: «Sed infra iam docet Moyses Christi populum Repletus nectare sacro». Mit der Wendung «Christi populus» deutet

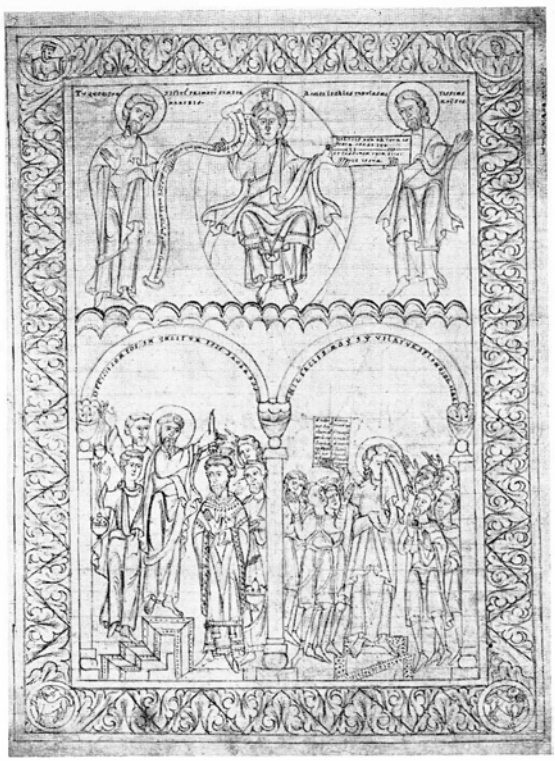


Abb. 49. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Einzelblatt, 11.–12. Jh.: Christus zwischen Petrus und Moses; Moses-Szenen

der Titulus den alttestamentlichen Gesetzesempfang im Hinblick auf das Neue Testament; mit dem Titulus zur «Entschleierung des Moses» stimmt der Gebrauch von «populus» («Iam docet populum» – «Quae lucem dedere multis populis») und die Metapher des Fließens («repletus nectare sacro» – «leges . . liquantur») bei der Inspiration überein[30]. Der Übergabe des Gesetzes entspricht die apokalyptische Buchöffnung, bei der das Lamm das Buch aus den Händen «des Thronenden» empfängt[31]; dem Moses als Lehrer des Volkes Israel steht die «Revelatio Moysis» gegenüber, die die Erleuchtung der «populi multi» durch die Animalia vergegenwärtigt.

Der Titulus zur «Buchöffnung»: «Septem sigillis agnus innocens nodis Signata miris iura disserit patris» erwähnt den im Bilde dargestellten Löwen nicht. Man kann daraus schließen, daß der Titulus – im Gegensatz zum unteren Distichon, dessen Terminus «sinus» das begleitende Bild voraussetzt – aus einer Vorlage übernommen ist, die den «Leo de tribu Juda» der apokalyptischen Vision nicht mitdargestellt hatte. Ist der Löwe dann nur als formales Pendant zur Gruppe des Moses zwischen zwei flankierenden Tieren, aus Symmetriegründen also, zu erklären? Dagegen spricht die Einbeziehung des alttestamentlichen Opferaltars in die «Buchöffnung»; sie zeigt die besondere Neigung des Künstlers zu antithetischen Gegenüberstellungen. Die Konfrontation von Lamm und Löwen zu Seiten des Buches ist als ein spezifischer Bildgedanke zu verstehen; auf ihn ließ sich dann die untere Bildzone in der Disposition der Animalia beziehen[32]. Ikonographisch ist die Wahl des Löwen wie der Altar und Vorhang ein Motiv, das die Buchöffnung auf das Alte Testament bezieht; in Apk. 5, 5 betont das Beiwort «radix David» den alttestamentlichen Aspekt des «Leo de tribu Iuda».

62

Außerhalb der Apokalypsen-Illustration ist die Gegenüberstellung von Lamm und Löwen ein verbreiteter Topos[33]. Wilhelm von St. Denis wandte ihn auf Suger selbst an: «Friedenbringend schlug er, äußerlich ein Löwe, innerlich ein Lamm, unter Führung Christi die Schlachten des Königreiches»[34].

Für die «Entschleierung des Moses» läßt sich bisher außer Suger und den touronischen Bibeln keine weitere Darstellung ermitteln[35]. Auch die Illustration der historischen Szene der Verschleierung des Moses begegnet in der Bildtradition nur sehr selten[36]. Während in byzantinischen Oktateuchen umstehende Israeliten sich vom lehrenden Moses abwenden oder vor seinen Strahlen ihr Gesicht bedecken[37], findet sich das Verschleierungsmotiv bei Moses selber nur zweimal vor und einmal nach Sugers Fenstermedaillon: in der Rodabibel[38] und einem Einzelblatt im Städel-Museum, Frankfurt[39], beide aus dem 11. Jahrhundert; später im Queen Mary Psalter aus dem frühen 14. Jahrhundert[40]. Bei dem Frankfurter Fragment (Abb. 49) handelt es sich in zwei Bildzonen um oben eine und unten zwei Szenen. Der thronende Christus überreicht oben Moses die Gesetzestafeln und Petrus eine Schriftrolle. Über Moses steht: «Accipe legales tabulas, mitissime Moyses», über Petrus: «Tu quoque pontificis primatum semper habebis». Der Bildtyp entstammt der frühchristlichen «Traditio Legis» an die beiden Apostelfürsten; im 11. Jahrhundert ist hieraus die Gegenüberstellung von Moses und Petrus als Vertreter der beiden Testamente geworden. In der unteren Zone beziehen sich beide Szenen auf Moses. Links salbt er Aaron; rechts hält er mit einer Hand dem Volke die Gesetzestafeln vor, während die andere seine eine Gesichtshälfte mit einem Tuch bedeckt. Die Beischrift lautet: «Hic facies Moysis velatur splendida clari»[41].

Diese Darstellung hat ikonographisch keinen Bezug zum Fenstermedaillon in St. Denis.

Die Bildtradition für die «Entschleierung des Moses» erscheint vor Suger also nur in den drei genannten Bibeln des 9. Jahrhunderts; und auch Darstellungen der biblisch-historischen Verschleierung des Moses sind sehr selten. Wenn ferner nur in den beiden touronischen Bibeln und auf Sugers «Anagogischem Fenster» auch die Kombination dieser Szene mit der «Buchöffnung mit Lamm und Löwen»[42] begegnet, liegt die Annahme nahe, daß Suger bei der Konzeption des Fensters eine der beiden touronischen Handschriften des mittleren 9. Jahrhunderts vor Augen hatte[43]. Die Analogie mit diesen Bibeln nimmt das erneuerte Fenstermedaillon der «Buchöffnung mit Lamm und Löwen» in Schutz gegen den Vorwurf, die Darstellung der beiden Tiere zusammen sei eine ikonographische Absurdität[44].

Sugers überlieferter Titulus legte dem Restaurator F. de Guilhermy mit der Wendung: «librum solvunt Leo et Agnus» die Darstellung der beiden Tiere nahe. Möglicherweise suchte de Guilhermy auch nach einer bildlichen Vorlage dafür und studierte in dieser Absicht die Viviansbibel selber (s. u. Anm. 53). Die kompositionelle Ähnlichkeit noch des modernen Medaillons mit der touronischen «Buchöffnung» ist auffällig: in beiden Fällen liegt das Buch – entgegen der ikonographischen Tradition dieser Szene – auf einem Altar.

Die «Entschleierung des Moses» dagegen ist kompositorisch offenbar eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Während Sugers Titulus die Szene – in Übereinstimmung mit Paulus und der karolingischen Bildtradition – als Werk der «doctrina Christi» schildert[45], ist hier eine genrehafte Szene gegeben, in der eine stehende unnimbierte Gestalt den Schleier vom Gesicht des Moses hinwegzieht. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts stand für dieses Thema kein ikonographisches Vorbild zur Verfügung. Die Mosesgruppe im touronischen Apokalypsebild galt damals unklar als «Bild der Gottheit»[46] und wurde erst 1938 ikonographisch richtig gedeutet. Sugers Titulus ist unabhängig von der Beischrift in den karolingischen Bibeln. Seine Formulierung: «Christi doctrina revelat» aber stimmt mit den touronischen Bildern selber überein. Beide Male ist Christi Lehre gemeint, die den

Repräsentanten des Alten Bundes erleuchtet. Insofern «doctrina» die in den vier Evangelien fixierte Lehre Christi bezeichnen kann, ist zu vermuten, daß Suger auch in der Bildkomposition der Moses-entschleierung der Bibeln folgte[47].

Unter den erhaltenen Denkmälern kommen nur die Grandval- und die Viviansbibel als Sugers Vorbild in Betracht[48]. Den Aufenthaltsort der Grandvalbibel im 12. Jahrhundert kann man nicht mit Sicherheit ausmachen[49]. Die Viviansbibel lag nachweislich seit dem 13. Jahrhundert bis 1675 in der Schatzkammer des Metzer Domkapitels[50]. Wann sie nach Metz gekommen ist, wissen wir nicht. Köhlers Vermutung, Karl der Kahle habe die Bibel bei seiner Metzer Krönung zum König von Lothringen 869 hierhin gegeben, läßt sich durch keinen Beleg stützen[51]. Gegen sie spricht der Umstand, daß man für die Handschriftengruppe der sogen. «Hofschule Karls des Kahlen» in den Jahren nach 867 St. Denis – dessen Laienabt Karl d. K. 867 geworden war – als Entstehungsort vermutet und zugleich die direkte Einwirkung der Viviansbibel beobachtet hat. Daraus ist auf die Zugänglichkeit der Viviansbibel in St. Denis in den Jahren 867–875 zu schließen. 875 legte Karl d. K. die Aufteilung der in seinem Besitz befindlichen Prachthandschriften unter die Klöster St. Denis und Compiégne und seinen Sohn testamentarisch fest[52].

Da sich die Viviansbibel erst im 13. Jahrhundert als Metzer Besitz nachweisen läßt, besteht die Möglichkeit, daß die Handschrift im 12. Jahrhundert noch in St. Denis lag und Suger unmittelbar vor Augen stand. Im 13. Jahrhundert kam ein Franziskaner der Pariser Hochschule eigens nach Metz, um die berühmte «Biblia Caroli» unter textkritischem Gesichtspunkt zu prüfen. Falls die Viviansbibel also bereits vor Sugers Lebzeiten (wann, muß offen bleiben) nach Metz gelangt sein sollte, war sie für den Abt von St. Denis ebenso leicht erreichbar wie hundert Jahre später für den gelehrten Mönch aus Paris[53].

Von der Viviansbibel gibt es nicht nur unmittelbare Kopien wie in den Evangelistenbildern einer wohl nordfranzösischen Handschrift des späteren 11. Jahrhunderts[54] oder im Maiestasbild des ottonischen Evangeliars der Sainte-Chapelle[55]. Die Titelseite zur Apokalypse liegt auch zwei Kompositionen der Reichenauer ottonischen Buchmalerei zugrunde; dem Herrscherbild des Aachener Ottonen-Evangeliars[56] und dem Evangelistenbild des Lukas im sogen. «Evangeliar Ottos III» (CLM 4453)[57].

Deutlicher als in diesen Kopien tritt bei Sugers Rückgriff auf die Viviansbibel der Umstand hervor, daß diese Handschrift in besonderer Weise mit der Person Karls des Kahlen verbunden ist. Aus Sugers Schriften gewinnt man einen lebendigen Eindruck von seiner Verehrung für den ersten westfränkischen Karolinger[58]. Karl der Kahle war von hervorragender Bedeutung für die Geschichte des Königsklosters St. Denis, dessen Laienabt er 867 wurde. Nach seinem Tod hielt die Grabstätte vor dem Hochaltar die Erinnerung an ihn lebendig. Suger ließ die sieben Leuchter über dem Grab wiederherstellen und erneuerte auch den in Karls des Kahlen Testament vorgeschriebenen Brauch des jährlichen Festmahls an seinem Todestag. Karl dem Kahlen war Johannes Scotus Eriugenas Übersetzung der Schriften des Klosterpatrons Dionysius Areopagita gewidmet, die Suger ausgiebig benützte.

Als Suger am Hochaltar der Abteikirche dem von Karl dem Kahlen gestifteten Antependium ein rückwärtiges Pendant hinzufügte, schrieb er im Titulus:

«Has arae tabulas posuit Suggerius abbas,
Praeter eam quam rex Carolus ante dedit.
Indignos venia fac dignos, Virgo Maria.
Regis et abbatis mala mundet fons pietatis»[59].

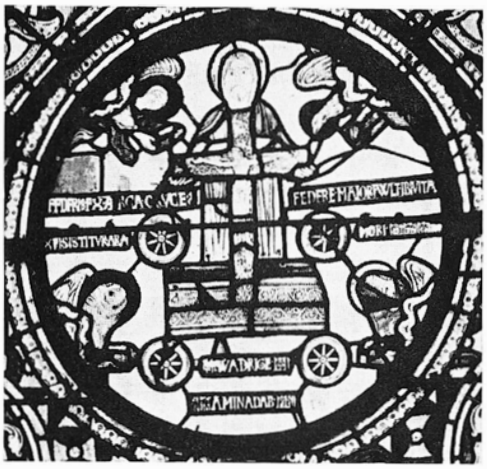


Abb. 50. Saint Denis, «Anagogisches Fenster», Medaillon: «Bundeslade auf Quadriga Aminadab mit Kruzifixus»

In der letzten Zeile stellt sich Suger mit dem karolingischen Herrscher zusammen in eine historische Linie – als Abt von St. Denis. Sugers Verehrung Karls des Kahlen gipfelt in der Begründung, die er in der «Ordinatio» für die Erneuerung seines Grabes und Gedächtnismahles gibt: «Quid est enim quod tantus imperator, et tam familiaris et praecordialis beati Dionysii amicus promereri non valeat, qui eius ecclesiam tot et tantis possessionibus nobilitavit, tot auri et pretiosarum gemmarum ornamentis declaravit»[60].
Wir wissen von Suger, daß er sich schon seit seiner Jugend eingehend mit den historischen Urkunden des Klosterarchivs befaßt hat[61]. Unter diesen Urkunden befand sich möglicherweise die Viviansbibel im Besitz von St. Denis. In dieser konnte er den mehrfachen dichterischen Anreden wie auch dem Herrscherbild[62] entnehmen, daß die Handschrift Karl dem Kahlen gewidmet worden war. In der Grandval-Bibel fehlt, entsprechend der sparsameren Ausstattung im ganzen, auch ein Herrscherbild.
Sugers Rückgriff auf zwei Szenen einer Bildseite der «Ersten Bibel Karls des Kahlen» ist also motiviert in seiner besonderen Verehrung dieses Herrschers, der mit der Geschichte von St. Denis eng verbunden war[63]. Die «Kopie» entspricht als künstlerisches Programm seinem umfassenden politischen Programm der «Renovatio» des karolingischen Reichs[64].

Im Mittelfeld des «Anagogischen Fensters» – zwischen «Entschleierung des Moses» und «Buchöffnung» – hält Gottvater den Kruzifixus über der Bundeslade, neben der vier Räder ihre beischriftliche Bezeichnung als «Quadriga Aminadab» anschaulich machen (Abb. 50). Die typologische Zuordnung von Bundeslade und Kruzifix nach dem Hebräerbrief verbindet sich mit dem historischen Bericht (2 Kön. VI, 3), nach dem Aminadab die Bundeslade nach Jerusalem zurückführte[65].
Das Motiv des von Gottvater gehaltenen Kruzifixus macht das Medaillon zu einer Inkunabel des Bildtypus «Gnadenstuhl». Gegenüber den ältesten Gnadenstuhl-Beispielen hat Suger zwei Veränderungen im Kompositionsschema vorgenommen: er hat den «Gnadenstuhl» mit der Bundeslade verbunden[66] und auf die Taube, das Zeichen der dritten göttlichen Person, verzichtet, damit auf den trinitarischen Sinn der Bildform.
In Übereinstimmung mit der früheren Forschung meinte Grodecki 1961, Gottvater sei hier als

Dreiviertelfigur, wohl stehend zu denken, hinter dem Kreuz dargestellt[67]. Er hielt den hinter dem Kreuz herabfallenden Stoff für den unteren Teil des Gewandes Gottvaters. Dieses ist jedoch an Schultern und Armen purpurfarben, während der Stoffteil unter dem Querbalken des Kreuzes gelbe Farbe zeigt[68]. Ein Gewand aber, das oben purpurn, unten gelb wäre, ist kaum vorstellbar. Weiterhin zeigen an dem gelben Stoff unten die Faltenbildungen deutlich dessen Ende an. Für einen stehenden Gottvater läge diese Abschlußlinie des Gewandes jedoch zu hoch. Auch ist insgesamt keine realistische Darstellung einer Stehfigur beabsichtigt; auf die Darstellung ihrer Füße unter der Quadriga ist verzichtet. Schließlich hebt sich der starr senkrecht verlaufende Steg an den Seiten des Stoffes klar von der sanft schwingenden Schulterlinie Gottvaters ab und ist nicht mit der Vorstellung eines Körpers darunter anschaulich in Einklang zu bringen. Selbst wenn man aber den gelben Stoff unter dem Kreuzbalken für das Untergewand Gottes halten wollte, fehlte darüber sein Obergewand. Die stilistische Situation der übrigen, von mosanen Vorbildern bestimmten Fenster Sugers in St. Denis ist von einem Verständnis für körperliche Bewegungsmotive ausgezeichnet, das die Auffassung des gelben Stoffes als Gewand unwahrscheinlich macht[69]. Die genannten Besonderheiten legen vielmehr den Schluß nahe, daß der vom Kreuzbalken herabfallende Stoff ein Tuch oder Vorhang ist, der bis zum hinteren, d. h. oberen Rand der Bundeslade reicht. Eine Befestigung des Velum am Kreuzbalken ist zwar nicht ersichtlich. Die Art jedoch, wie das rechteckige Tuch von dem Querarm herabhängt, entspricht mittelalterlichen Kirchenfahnen. Bei diesen wurde das Velum nicht wie bei den Kriegsfahnen am Schaft selber, sondern an einem eigenen Querarm befestigt und von einem Kreuz bekrönt[70]. In dieser Anordnung kann man Sugers Verbindung von Velum und Kreuz in eine historische Linie einreihen, die bis zum konstantinischen Labarum zurückführt[71]. Wie beim Labarum über dem Querbalken mit dem Tuch das kreuzförmige Christusmonogramm erschien, so in Sugers Medaillon über dem Kruzifix mit Velum, der Siegesfahne Christi, die Halbfigur Gottvaters. Suger griff also den Typus des Gnadenstuhls mit halbfigurigem Gottvater auf, wie ihn zuerst der Hildesheimer Tragaltar von ca. 1131 repräsentiert[72].

Freilich ist das Velum in St. Denis tiefer herabgezogen als ein Fahnentuch. Die Komposition bezieht das Tuch offenbar nicht nur auf das Kreuz darüber, sondern zugleich auch auf die Bundeslade darunter. Demnach ist mit dem Velum der Vorhang gemeint, der in dem alttestamentlichen Bundeszelt resp. Tempel das Sanctissimum, in dem sich die Bundeslade befand, vom Sanctum abtrennt[73]. Wie die Konfrontation von Bundeslade und Kreuzigung insgesamt spielt spezifisch dieser Vorhang eine wesentliche Rolle in der Argumentation des Hebräerbriefs, der Sugers Komposition zugrunde liegt. Auch formal läßt sich verstehen, wie Suger zu dieser Lösung kam. Im Apokalypsebild der Viviansbibel nämlich ist die Buchöffnung vor eben dem Velum hinter dem alttestamentlichen Opferaltar, d. h. vor der Bundeslade, dargestellt. In Sugers Medaillon der «Buchöffnung» (wenn man der Fassung des 19. Jahrhunderts vertrauen darf) fehlt dieses Velum[74].

Im Anschluß an Hebr. 10, 19–20: «Habentes itaque, fratres, fiduciam in introitu Sanctorum in sanguine Christi, quam initiavit nobis viam novam et viventem per velamen, id est carnem suam, et sacerdotem magnum super domum Dei» sahen die Kommentatoren im Velum den Leib Christi[75]. So schreibt Anselm von Canterbury: «Per velamen, id est per significatum illius velaminis, quod duo tabernacula dividebat, id est per carnem suam, patefacta est nobis via in Sancta Sanctorum, id est supernam Jerusalem»[76]. In Sugers Medaillon erscheint das Velum als Folie des Leibes Christi am Kreuz und macht so diesen theologischen Gedanken sichtbar. Das Velum, das ursprünglich im Alten Testament den Zugang zu Gott verschloß, bezeichnet hier den Weg zu Gottvater, den Christi Tod im Neuen Bund eröffnete. Die Analogie dieser Konfiguration zur Umbildung des Velum auf Moses' Gesicht zum Symbol der Offenbarung in der Viviansbibel ist deutlich.

Wie der Hohepriester am Versöhnungstag mit dem Blutopfer den Vorhang durchschritt und allein vor Jahwe hintrat, so reicht in Sugers Komposition Christus am Kreuz über das Velum empor zur Halbfigur Gottvaters. Statt des räumlichen Hintereinander im Tabernakel und Tempel[77] zeigt das Medaillon ein Übereinander in der Fläche, wobei sich die beiden alttestamentlichen «Zitate» Bundeslade und Vorhang in gelber Farbe zusammenschließen, während das Kreuz als grüner (Lebens-)Baum erscheint[78]. Suger vereinigte die wichtigen symbolischen Motive zu einer neuen Konfiguration: Christi Kreuzestod erfüllt den Sinn der Bundeslade als Erscheinungsort Gottvaters-Jahwes.
Die rahmenden Animalia in Sugers Medaillon sind nicht in dem übernommenen «Gnadenstuhl»-Typus mit der Halbfigur Gottvaters vorgeprägt, sondern in dem der Maiestas Christi nachgebildeten



Abb. 51. Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 234, fol. 2, Anf. 12. Jh.: Gnadenstuhl

anderen Typ mit thronendem Gottvater, der vor sich den Kruzifixus hält (mit der Taube zwischen den Köpfen der beiden Personen)[79]. In den beiden frühesten Beispielen, den Miniaturen von Perpignan und Cambrai[80] (Abb. 51), weist die rahmende Mandorla, in Cambrai auch die Begleitung durch die vier Animalia, auf das traditionelle Bildschema der Maiestas zurück. Das Kreuz in der Mandorla veranschaulicht die Korrelation von Kreuzigung und Parusie[81]. Die Thronfigur Gottvaters mit vorgehaltenem Kruzifixus weist näherhin zurück auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts im Reichenauer Kunstkreis[82]. In der Bamberger Apokalypse[83] und im Perikopenbuch Heinrichs II.[84] hält der richtende Christus mit der Rechten das Kreuz neben sich. Im späteren, auf etwa 1060 zu

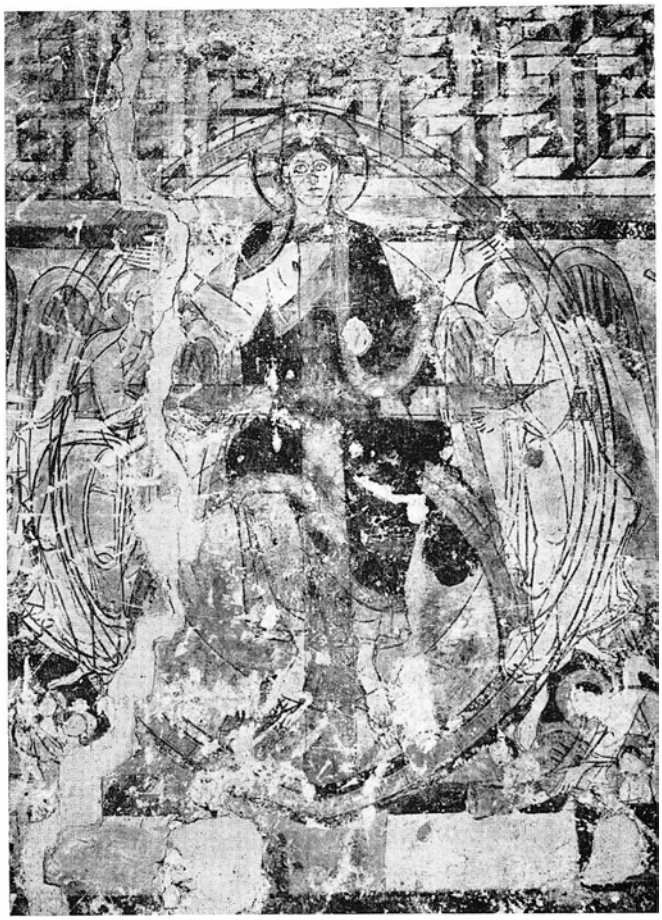


Abb. 52. Burgfelden, Ev. Kirche, ehem. St. Michael, Ostwand, Fresko: Jüngstes Gericht (Detail), 3. V. 11. Jh.

datierenden Burgfeldener Fresko[85] (Abb. 52) erscheint das Kreuz von zwei Engeln gehalten achsial in der Mitte vor Christi Körper. Die Anordnung illustriert unmittelbar die Schilderung der Parusie bei Matthäus 24, 30, nach der das «signum Filii hominis», das als das historische Kreuz der Passion verstanden wurde, vor dem zum Gericht wiederkehrenden Christus einhergehen soll[86]. Die Nähe dieser Komposition zu dem «Gnadenstuhl» von Perpignan und Cambrai ist auffällig. In dem trinitarischen Kontext wurde aus dem thronenden Christus der thronende Gottvater, aus dem Kreuz konsequent der Kruzifixus. Mit der Form stimmt auch der Sinngehalt bei Gericht und «Gnadenstuhl» überein. Bei Matthäus 24, 30 ist vom Kreuz gesagt, daß bei Christi Wiederkunft alle Menschen und Völker auf dieses Zeichen schauen werden; im «Gnadenstuhl» weist Gottvater den Kruzifixus als Zeichen der Erlösung und des Gerichts vor[87].

Die konkrete Vermittlung zwischen Gerichtsdarstellung und «Gnadenstuhl» läßt sich nicht mehr genau nachweisen. Ein direkter Zusammenhang zwischen den französischen Miniaturen des frühen 12. Jahrhunderts (Perpignan, Cambrai) und der Reichenauer Gerichtsikonographie ist jedoch historisch und geographisch vorstellbar[88].

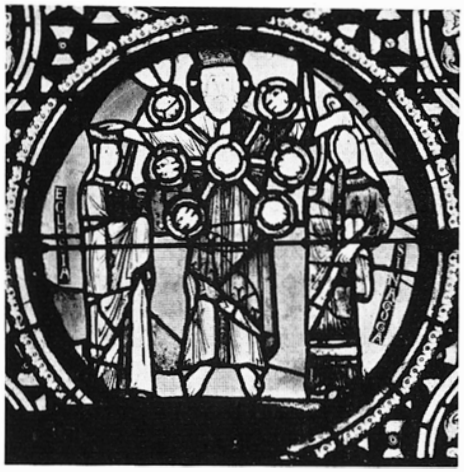


Abb. 53. Saint Denis, «Anagogisches Fenster», Medaillon: «Christus zwischen Ekklesia und Synagoge»

Der Typus Christi mit Wundmalen und frontal vor dem Leib stehendem Kreuz hat eine Tradition in Gerichtsdarstellungen bis in das 13. Jahrhundert[89]. Die historische Priorität lag zweifellos beim Gerichtsbild; aus ihm übernahm man die Bildidee in den «Gnadenstuhl». Den Künstlern ebenso wie den zeitgenössischen Betrachtern stand der anschauliche Parallelismus der Bildprägung in den beiden Themen also vor Augen.
Im eschatologischen Verständnis des «Gnadenstuhls» ist es begründet, daß Suger ihn im «Anagogischen Fenster» zwischen die «Kopien» des touronischen Apokalypsebildes einfügte und aus diesem das Velum-Motiv und die rahmenden Animalia übernahm. Die Animalia weisen auch auf den «Throntypus» des «Gnadenstuhls» (Cambrai) zurück, den Suger mit dem halbfigurigen Gottvater (Londoner Tragaltar) kombinierte. Was aber veranlaßte Suger dazu, auf die Taube des «Gnadenstuhl»-Schemas zu verzichten?

Im obersten Medaillon krönt der stehende Christus die Ekklesia und entschleiert die Synagoge (Abb. 53); in einer Kreisform von sieben Medaillons schweben die Tauben der «Septem Dona Spiritus Sancti» vor seiner Brust. Der Ausgangspunkt für dieses Medaillon war die Darstellung des stehenden Christus in der Genter Handschrift des «Liber Floridus» des Mönches Lambert von St. Omer; hier wird die Ekklesia gekrönt, die Synagoge hingegen von Christus verstoßen[90]. Diese Doppelhandlung erinnert an den Weltenrichter, der die Erwählten zu sich kommen läßt, die Verdammten aber verstößt, wie er im Tympanon des Hauptportals von St. Denis erscheint[91]. Sugers Medaillon unterscheidet sich von der Miniatur im «Liber Floridus» in zwei Punkten: die Synagoge wird nicht verstoßen, Christus zieht ihr vielmehr den Schleier der Verblendung von den Augen fort; vor Christi Brust schwebt das Kreis-Schema der sieben Tauben.
Die Entschleierung der Synagoge setzt die Entschleierung des Moses im zweituntersten Medaillon des Fensters voraus. In beiden Medaillons steht das Wort «revelat» jeweils am Ende der Inschrift[92]. Der der «revelatio Moysis» zugrunde liegende Text 2 Kor. 3, 15–18: «Dominus autem spiritus; ubi autem Spiritus Domini, ibi libertas. Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes, in eamdem imaginem transformamur, a claritate in claritatem, tanquam a Domini Spiritu» konnte auch zur Kombination des Hl. Geistes (in den «Septem Dona») mit dem Entschleierungsmotiv anregen[93].

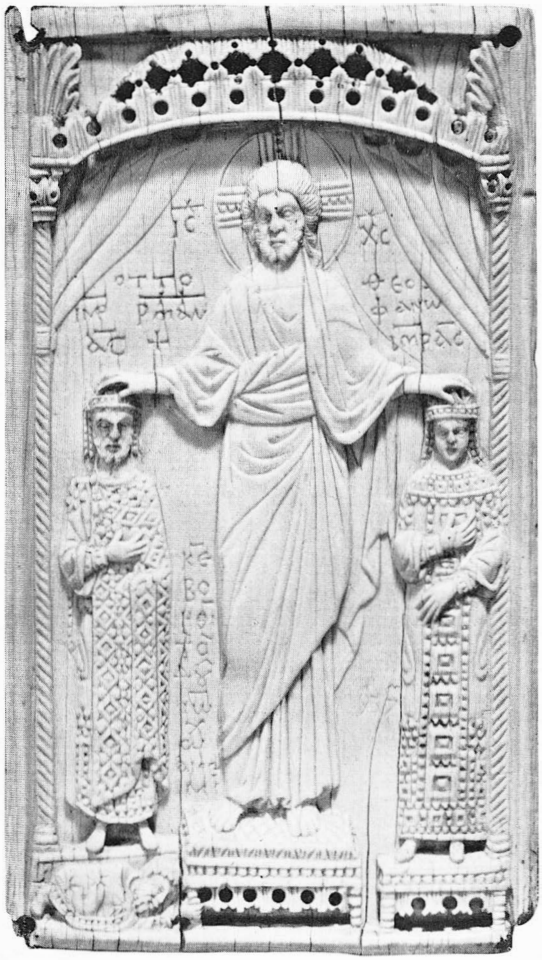


Abb. 54. Paris, Musée Cluny, Byzantinisches Elfenbein, 10.–11. Jh.: Christus krönt ein Herrscherpaar

Gegenüber der asymmetrischen Gestik Christi im «Liber Floridus» greift Suger auf Kreuzigungsbilder zurück, in denen Christus mit beidseitig ausgebreiteten Armen zwischen Ekklesia und Synagoge erscheint[94]. Bei der Kreuzigung begegnet auch gelegentlich die positiv gedeutete Personifikation «Hierusalem» gegenüber der Ekklesia[95].

Neben der «Kreuzigung mit Ekklesia und Synagoge» liegen dem Medaillon in St. Denis zwei weitere Bildprägungen zugrunde. Einmal die Darstellung des ein Herrscherpaar oder zwei Herrscher krönenden stehenden Christus (Abb. 54), der dabei als Mittelfigur der Dreier-Gruppe die begleitenden Figuren überragt[96]. Dem Motiv der doppelten Krönung in dieser Herrscherikonographie entspricht Sugers Medaillon, auch wenn es sich bei ihm um die Krönung nur einer und die Entschleierung der zweiten Begleitfigur handelt[97].

Das frei vor Christi Brust schwebende Kreis-Schema der sieben Taubenmedaillons andererseits weist zurück auf Darstellungen Gottvaters und Christi als Umfassungsfigur[98]. In diesem Typus schwebt eine kosmologisch gemeinte Kreisform vor dem Oberkörper der Gottesfigur mit oft kreuzförmig ausgebreiteten Armen[99]. Auch das umfaßte Kreismotiv selbst weist häufig eine betonte Kreuzgliederung auf[100]. In dem englischen «Tractatus de Quaternario» vom Anfang des 12. Jahrhunderts[101] (Abb. 55) ist der Kreuztypus der Arme, das Schweben der Sphaira vor Christus und die Proportion von gesamter Stehfigur und Scheibe mit Sugers Christusgestalt zu vergleichen. Diese Typus erlebt gerade im 12. Jahrhundert eine besondere Verbreitung. So ist auch der Chartreser «Engel mit Sonnenuhr» von der Figur Gottes abgeleitet, der das Weltall umfaßt[102]. In zeitlicher und räumlicher Nähe zu St. Denis adaptierte also die frühgotische Kathedralkunst das Motiv der Umfassungsfigur. Die Vorstellung von Christus, der die Welt umfaßt, ist ursprünglich mit dem Thema des kosmischen Kreuzes verbunden[103]. Dies kommt bei den zitierten Bildern in der kreuzförmigen Armhaltung zum Ausdruck. Wenn Suger also bei der Komposition des Medaillons von einer «Kreuzigung mit Ekklesia und Synagoge» ausging, so stimmen das Umfassungsmotiv und der Kreuzcharakter der Arme Christi im Lichte dieser Tradition inhaltlich überein[104].

Bei den Syndesmos-Figuren des 12. Jahrhunderts ist die ursprünglich kosmologisch gemeinte Kreisform oft Träger enzyklopädischer Schemata[105]. Auch bei Sugers Christusgestalt ist der Umfassungstypus auf ein gedankliches System bezogen. Das übernommene kosmologische Bildschema der Kreisform soll den universalen Wirkungsbereich der «Septem Dona» anschaulich machen[106]. Dieser

Rezeption wurde durch die literarische Assoziation von «Spiritus Domini» und Umfassungsmotiv in Sap. 1, 7 erleichtert: «Spiritus Domini replevit orbem terrarum, et hoc quod continet omnia scientiam habet vocis». Von dieser – im Introitus der Pfingstmesse aufgenommenen – Stelle ist eine um 1200 entstandene Darstellung der Sapientia als Umfassungsfigur zu deuten; die Beischrift «Sapientia continens omnia» erläutert das Bild[107].

Sugers «Entschleierung der Synagoge» schließt an die exegetische Tradition der Canticum-Kommentare an, nach der die Personifikation des verblendeten Judentums vor dem Weltgericht sich zu Christus bekehren wird[108]. Dieser eschatologische Sinnbezug des Motivs stimmt mit der Plazierung der Komposition über der apokalyptischen «Buchöffnung» überein. Mit der Kombination der Christusfigur und der «Septem Dona»[108a] umschreibt das Medaillon zugleich die Geistmitteilung[109] des Pfingstfestes[109a].



Abb. 55. Cambridge, Gonville and Caius College, «Tractatus de Quaternario», Englisch, Anf. 12. Jh.: Gott als Träger des Kosmos

Das Medaillon der Paulus-Mühle ist in seinem gegenwärtigen Zustand eine Erneuerung des 19. Jahrhunderts[110]. Eine sichere Vorstellung von Sugers Komposition des Themas können wir uns nicht mehr bilden. In Perciers Nachzeichnung erscheint das Medaillon als zweizonige Komposition mit jeweils mehrfigurigen Szenen, die obere vor einer Architektur[111]. Motivisch weicht die Darstellung also von dem Kapitellrelief in Vézelay ab, bei dem nur zwei Männer, in auffällig differierender Kleidung[112], gegeben sind und wo, im Unterschied zu Sugers Titulus, keiner der Beiden das Rad der Mühle dreht.

Das Besondere an Sugers Darstellung liegt in der Konzentration auf Paulus an der Mühle. Die Beischrift betont ihn als den Lehrer, der den Sinn des Alten Testamentes offenbart – den Propheten selbst als dessen Repräsentanten. In der früheren Paulus-Ikonographie gibt es nur wenige Darstellungen des lehrenden Apostels[113].

Die Viviansbibel enthält auf der Miniatur, die dem Titelbild zur Apokalypse voraufgeht (Abb. 59), eine Darstellung des lehrenden Paulus[114]. Unter der zweizonigen Szenenfolge der Blendung, Abführung und Erleuchtung des Saulus ist die Disputation des Paulus mit den Juden dargestellt. Der Apostel steht in der Mitte der Zuhörer unter einer überdeckten Säulenstellung, die dem Bild des lehrenden Moses in der Exodus-Illustration entspricht. Die Art, wie der lehrende Paulus zwischen den Juden steht, erinnert an das Bildschema des lehrenden Christus zwischen den Aposteln[115]. Die Beischrift zur Darstellung: «Quam bene, sancte, doces vitalia dogmata, Paule, Ex serie prisca



Abb. 56. Münster, Landesmuseum, Antependium aus Soest, letztes Viertel 12. Jh. Maria und die Sieben Tauben (Detail) (vgl. Anm. 108a)



Abb. 57. Gräfl. Fürstenberg-Stammheimsche Bibliothek, Missale aus Hildesheim, um 1160, Gottvater mit Kosmos (Schöpfungsbild) (vgl. Anm. 100)

caelitus atque nova» stellt Paulus als Vermittler zwischen Altem und Neuem Testament heraus. Sugers Medaillon vergegenwärtigt Paulus in der gleichen Funktion.

Im Hinblick sowohl auf die Seltenheit des Themas «Lehrender Paulus» in der Bildtradition als auch auf die Anlehnung Sugers an das Apokalypsebild der Viviansbibel kann man auch hier seine Anregung durch diese Handschrift vermuten. Die karolingische Bibel kennt freilich nicht das Motiv der Mühle[116]. Literarisch war dieses bereits in der patristischen Exegese von Lukas 17, 36 mit der Gegenüberstellung von Ekklesia und Synagoge verbunden worden[117]. Wie in Sugers Fenster erscheint der Lehrende Paulus der Viviansbibel als unterste Szene einer Bildfolge; in beiden Fällen gefolgt von einer «Erleuchtung», der «Revelatio Moysis» bzw. der «Heilung des geblendeten Paulus».

Sugers Paulus-Mühle eröffnet die im späten Mittelalter sehr ausgedehnte Bildtradition eucharistischer Mühlen-Allegorien[118]. Auch Sugers Beischrift weist schon mit der Wendung: «cibus noster et angelicus» nicht nur auf die metaphorische Gleichsetzung von Brot und Lehre[119], sondern zugleich auf die Eucharistie als das «Brot der Engel»[120]. Die erste Zeile: «Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam»[121] betont die Trennung von Hülsen (Spreu) und Mehl und erinnert an



Abb. 58. London, British Museum, Ms. Add. 17738, fol. 4 (Floreffe-Bibel) M. 12. Jh.: Transfiguration (vgl. Anm. 109a)

das Wort Johannes d. T. (Mt. 3, 12) von Christus, der den Weizen in die Scheune sammeln, die Spreu aber verbrennen wird[122]. Sugers Titulus wendet den Gedanken auf das Verhältnis der beiden Testamente an.

Beim Blick auf das gesamte Fenster stellt sich die Verteilung der Medaillons folgendermaßen dar: Zuunterst erscheint Paulus, der die Lehre der Propheten «enthüllt», wie der Autor in einer Handschrift vor seinem «Text». Nur dieses Feld zeigt mit der Mühlszene ein – trotz der allegorischen Belastung – «materiell» – gegenständliches Motiv. Auf Paulus folgen Moses und die Bundeslade, Motive des Alten Testamentes, während in den beiden obersten Medaillons der christologische Aspekt zunächst symbolisch (Lamm-Löwe), dann offen hervortritt. Jedoch ist in allen Szenen die Zuordnung der beiden Testamente das Thema: in den unteren Feldern ist der Alte Bund der Ausgangspunkt, der vom Neuen Testament überlagert wird (Propheten – Paulus; Moses – «Christi Doctrina»; Bundeslade – Kruzifixus); in den oberen Feldern erscheint Christus als Offenbarer des Alten Testamentes in eschatologischem Kontext.
Die Beischrift zur Paulus-Mühle: «Mosaicae legis intima nota facis» leitet zur «Entschleierung des Moses» des folgenden Feldes über[123]. Dem Schleier des Moses entspricht motivisch das Velum über der Bundeslade ebenso wie die «Revelatio» der Synagoge. Daran zeigt sich, daß Suger die karolingische Bibel nicht passiv kopierte, sondern zum Ausgangspunkt der Konzeption des gesamten Fensters machte. Waren «Entschleierung» und «Buchöffnung» in der Viviansbibel unmittelbar aufeinander bezogen, so trennt sie hier das Feld der «Arca Foederis». Diese Einschiebung ist aber

ihrerseits eine Verselbständigung der alttestamentlichen Hinweise, die in der Viviansbibel die «Buchöffnung» begleiteten.
Eine weitere motivische Verknüpfung ergibt für Anfang, Mitte und Ende der szenischen Fünfer-Folge das Rad: in der Paulusmühle[124], der «Quadriga Aminadab»[125] und bei der kreisförmigen Konfiguration der sieben Tauben vor Christus[126].
Neben der aufsteigenden Folge ist das Fenster zugleich auch als Zentralkomposition zu lesen. Um das Mittelmedaillon gruppierte Suger symmetrisch die beiden touronischen Apokalypsenszenen; in ihm erscheint zuerst im Fenster Christus, und nur hier ist Gottvater dargestellt. Wenn die «Entschleierung des Moses» auch kompositorisch der Viviansbibel folgte, wiesen die drei mittleren Medaillons jeweils die vier Animalia auf und schlossen sich so motivisch zu einer Mittelgruppe zusammen. Die gegenseitige Abstimmung der Medaillons untereinander führte auch zu ikonographischen Konsequenzen.
Im «Arca-Foederis»-Feld fiel beim «Gnadenstuhl» auf, daß in diesem sonst trinitarisch bestimmten Bildtypus die Taube des Hl. Geistes fehlte. Im obersten Bildfeld weist Christus die «Septem Dona Spiritus Sancti» vor[127]. Kann man daraus schließen, daß Suger beim «Gnadenstuhl» darum auf die Taube verzichtete[128], weil er die Präsentation des Hl. Geistes durch Christus gesondert darstellte? Zur Beurteilung dieser Frage ist Folgendes zu berücksichtigen. Die Anordnung der fünf Medaillons im Fenster folgt zwar keinem konsequenten Schema eines zeitlichen Fortschreitens von unten nach oben[129]. Jedoch ist (abgesehen von der Paulus-Szene) unten mit Moses und der Bundeslade stärker das Alte Testament, in den beiden obersten Medaillons der endzeitliche Gesichtspunkt hervorgehoben. Das Mittelfeld zeigt Gottvater und den gekreuzigten Christus im Zusammenhang mit dem alttestamentlichen Heiligtum. Die oberste Scheibe verknüpft den Geist mit dem eschatologischen Thema der «Entschleierten Synagoge». Darin ist eine Zuordnung der Personen der Trinität zu verschiedenen heilsgeschichtlichen Epochen zu bemerken. In der Theologie des 12. Jahrhunderts vertrat vor allem Rupert von Deutz diesen schon bei den Kirchenvätern entwickelten Gedanken[130]. Jedoch deckt sich seine Gliederung der Geschichte in die Zeit des Vaters bis zum Sündenfall, die Zeit des Sohnes bis zum Kreuzestod und die Zeit des Geistes bis zum Ende der Welt nicht mit der Aufteilung in Sugers «Anagogischem Fenster»[131]. Nur die Darstellung des Hl. Geistes in eschatologischem Kontext läßt sich bei Suger mit Ruperts trinitarischer Geschichtsgliederung unmittelbar verbinden[132].

Anspielungen auf zeitgeschichtlich moderne Phänomene des Klosters im Zeitpunkt der Entstehung des Fensters enthält das Mittelmedaillon.
Gegenüber den zeitgenössischen Bildparallelen zur «Quadriga Aminadab» mit der sitzenden Sunamitis (Canticum) stellt Sugers Medaillon einen Triumphwagen des Kreuzes dar. Nach dem biblischen Bericht im 2. Buch der Könige (Kap. 6, 3) führte Aminadab auf einem Wagen die Bundeslade nach Jerusalem. Sugers Darstellung verweist auch mit dem Velum hinter dem Kreuz resp. über der «Arca» auf die kultische Disposition des Heiligtums in Jerusalem. Die Abweichung von den anderen Darstellungen der «Quadriga Aminadab» läßt auf eine spezifische Absicht Sugers schließen. Die Einfügung des Kreuzes in den Triumphwagen, der die Bundeslade nach Jerusalem bringt, der Bezug also nicht auf die Allegorese des Hohen Liedes, sondern auf den historischen Bericht im Buch der Könige[133] ist im Hinblick auf die historische Situation in den Jahren nach 1140 und den Auftraggeber Suger verständlich. Zu diesem Zeitpunkt waren in Frankreich die Bestrebungen zum Zweiten Kreuzzug lebendig[134]. Seit dem 11. Jahrhundert begegnen bei den Schlachten der Kreuzfahrer Wagen mit dem Kreuz über den Fahnen[135]. Sie sind für Sugers «Arca-Foederis»-Medaillon

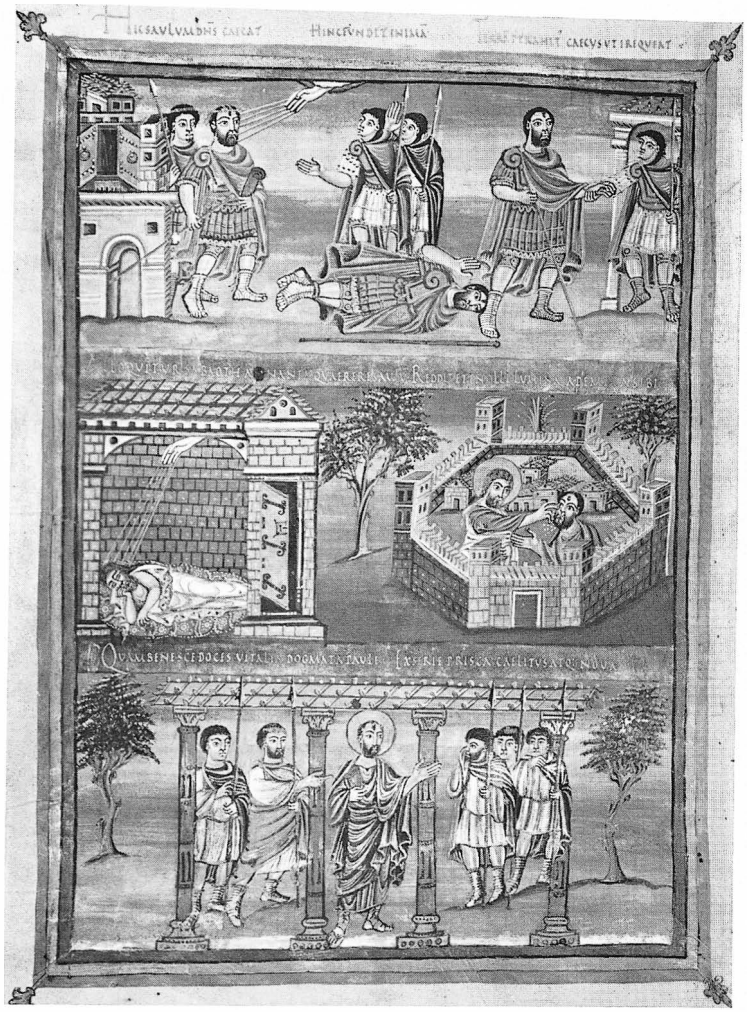


Abb. 59. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1, Viviansbibel, Tours, um 846, fol. 386b: Leben des Paulus

als «Sitz im Leben» zu betrachten. Im Pseudo-Turpin, dem vermutlich um die Mitte des 12. Jahrhunderts in St. Denis geschriebenen Epos der Karlssage, wird ein Fahnenwagen auf Seiten der gegnerischen spanischen Moslems geschildert[136].

Die Zuordnung der Kreuz-Fahne (Velum) in Sugers Medaillon zu der beischriftlich als Altar bezeichneten Bundeslade läßt an den berühmten Akt von 1124 denken. Damals nahm König Ludwig VI., als Graf von Vexin Vasall des Klosterpatrons, die Fahne des hl. Dionysius vom Altar der Kirche[137] und zog in den Kampf. Im Fensterzyklus des Chorumgangs zeigen zwei Fenster Sugers den Zug Karls d. Gr. in das Heilige Land als legendäres Vorbild der Kreuzfahrer und die Hauptereignisse aus dem Ersten Kreuzzug[138].

Zu Beginn der «Ordinatio» von 1140–41 bezeichnet es Suger als die Pflicht der Prälaten und der Gläubigen, für das Wohlergehen der dem Gottesdienst hingegebenen «Männer der Kontemplation» Sorge zu tragen; denn die Mönche seien «in Wahrheit die göttliche Bundeslade», die nach dem mosaischen Gebot (Ex. 26, 14) durch Widderfelle vor Wind und Wetter geschützt werden sollte[139].

Sugers Bezeichnung der Mönche als «contemplativi, qui vere sunt arca divinae propitiationis» datiert früher als die Ausführung, möglicherweise gleichzeitig mit der Konzeption des Mittelmedaillons im «Anagogischen Fenster» des Chorumgangs, an dem von 1140 bis 1146 gearbeitet wurde[140]. Der Vergleich des Mönchs mit der Bundeslade hat eine Tradition in der monastischen Spiritualität. Cassian schreibt, der Mönch solle durch meditierende Lektüre seinen Geist «quodammodo» zur Bundeslade machen[141]. Bei Sugers Gebrauch dieses Vergleichs ist freilich der aktuelle Anlaß zu berücksichtigen. Der Abt bringt den Hinweis auf die Bundeslade und ihren Schutz als Bauherr, der ein Exemplum für seine eigene Bauunternehmung benötigt. Da Suger aber auch an anderen Stellen seinen Neubau in Beziehung zu alttestamentlichen Prototypen (Salomons Tempelbau) bringt, darf man vermuten, daß es sich in der Heranziehung der Bundeslade als Vergleichspunkt nicht um eine zufällige Wahl handelt[142]. Das «Arca Foederis»-Medaillon des Fensters und das Zitat der Bundeslade als Prototyp der Mönche in der «Ordinatio» interpretieren sich gegenseitig.
Das Distichon zum Medaillon: «Foederis ex arca Christi cruce sistitur ara» bezieht die Bundeslade nicht nur nach der Theologie des Hebräerbriefes auf den historischen Kreuzestod Christi, sondern deutet mit der Verbindung von «crux» und «ara» auch auf die zentrale Stellung des Kreuzaltars in der Kirche[143].
Einen Realitätsbezug der anderen Szenen zum monastischen Leben kann man nur darin erkennen, daß man sie mit den Texten der täglichen Schriftlesung in Verbindung bringt. Während man für die drei mittleren Bildfelder auf einzelne Schriftquellen (2. Korinther-, Hebräerbrief, Apokalypse) rekurrieren kann, entziehen sich die beiden äußeren Felder solcher Fixierung[144]. Das Motiv der Entschleierung jedoch, das Suger in dem obersten Feld von Moses auf die Synagoge übertrug, weist zurück auf die Predigt des Papstes beim Osterfest 1131 in St. Denis, als er den Juden das Wort 2 Kor. 3, 18 entgegenhielt: «Auferat Deus omnipotens velamen a cordibus vestris»[145].
Im untersten Bildfeld setzt der Gedanke, die Propheten Säcke zur Mühle des Apostels tragen zu lassen, das aktiv handelnde Auftreten der Propheten im liturgischen Prophetenspiel, das seit dem frühen 12. Jahrhundert verstärkt einsetzt, voraus[146].

Suger ordnete ursprünglich im Chorumgang drei Fensterpaare, wohl in den drei mittleren Kapellen, an: «Wurzel Jesse» und «Kindheit Christi»; Anagogisches Fenster und «Leben des Moses»; zwei Fenster mit der Passion und deren alttestamentlichen Prototypen[147]. Dazu kommen die erwähnten Fenster mit Darstellungen aus der Karlssage und dem Ersten Kreuzzug und am äußeren Rand des Umgangs jeweils Fenster mit Pflanzen und Greifen-Dekoration in Grisaille[148].
Die Szene der «Entschleierung des Moses» verknüpft das «Anagogische Fenster» mit dem «biographischen» Mosesfenster, das in der Szenenfolge von unten nach oben: Errettung des Knaben; Dornbusch; Pharaohs Untergang im Roten Meer[149]; Eherne Schlange; Gesetzesempfang auf Sinai den historischen Bericht der Bibel wahrt. Die inhaltliche Abstimmung auf das «Anagogische Fenster» war also nicht das leitende Prinzip der Disposition; sie kann nur die Auswahl der Szenen beeinflußt haben. Folgende Beziehungen lassen sich zwischen den Medaillons der beiden benachbart vorzustellenden Fenster beobachten. Im zweiten Feld (von unten) entspricht der Dornbuschszene, in der Moses zum ersten Mal Gott erblickt, die «Entschleierung des Moses» im Thema der Theophanie.
Bei der Anordnung des «Untergangs Pharaohs im Roten Meer» und der «Quadriga Aminadab» jeweils im Mittelmedaillon scheint das Tertium im Sieg des Auserwählten Volkes zu liegen: einerseits der Triumph der geretteten Israeliten über ihre Verfolger, andererseits die triumphale Heimführung der Bundeslade nach Jerusalem[150].
Die Kruzifixdarstellungen in «Gnadenstuhl» resp. «Eherner Schlange», beide in grünen Ranken

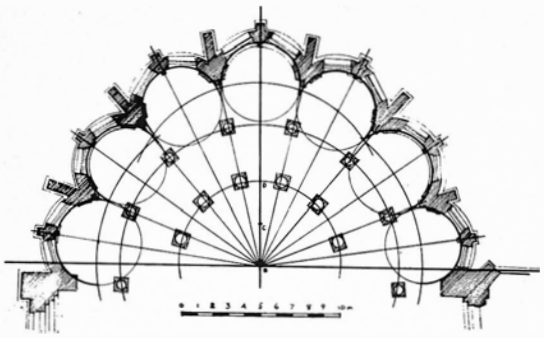


Abb. 60. Saint Denis, Chorumgang, Plan der geometrischen Konstruktion (nach Crosby 1966)

gegeben, entsprechen sich in der Medaillon-Höhe nicht.
Zuoberst hingegen steht dem «Gesetzesempfang Moses auf Sinai» die «Austeilung des Hl. Geistes durch Christus an Ekklesia und Synagoge» gegenüber, vergleichbar der typologischen Korrelation von Sinai und Pfingsten[151].
Auch das beischriftliche Zitat von 2 Kor. 3, 6 zur Sinai-Szene:

> «Lege data Moysi juvat illam gratia Christi. Gratia vivificat, littera mortificat»

verbindet die beiden Fenster gedanklich untereinander, insofern beim «Anagogischen Fenster» die Moses-Entschleierung und die Entschleierung der Synagoge im zweiten bzw. im obersten Medaillon, letztere also in gleicher Höhe mit der Sinai-Szene, gleichfalls auf dem 2. Korintherbrief beruhen[152].
Bezieht sich das oberste Medaillon des Anagogischen Fensters im Thema des «Geist-Empfangs» auf das Moses-Fenster, so stimmt es motivisch enger mit dem Jesse-Fenster überein. Hier umgeben, in freilich anderer Verteilung, gleichfalls die «Septem Dona Spiritus Sancti» Christus als Bekrönung des Fensters. Die Analogie zur Figur Christi mit dem Kreisschema der sieben Tauben vor der Brust ist dabei auffällig[153].

Sugers Gesamtprogramm der Fenster im Chorumgang faßte die im Zentrum erscheinende Heilsgeschichte der beiden Testamente und die allegorischen Exempla des «anagogicus mos» mit einer Abbreviatur des Paradieses in den Pflanzen- und Greifen-Scheiben ein[154].
Sumner McKCrosby hat neuerdings die geometrische Disposition des Chorumgangs mit Kapellenkranz in St. Denis (Abb. 60) von mittelalterlichen Diagrammen des Ptolemäischen Weltsystems abgeleitet und von da her in Sugers Chorumgang ein schematisches Abbild des Universums erkannt[155].
Der Paradieses-Charakter des Fensterprogramms stimmt mit dem kosmologischen Bezug der Kapellen-Anordnung insofern überein, als «Paradies» und «Himmel» (diesen vertritt der Umgang) in der christlichen Terminologie nahe verwandte Vorstellungen bezeichnen[156]. In der traditionellen Symbolik der Himmelsrichtungen bezeichnet der Osten in heilsgeschichtlicher Perspektive die Herkunft Christi, in Entsprechung zum Licht der im Osten aufgehenden Sonne und zur Lage des Paradieses im Osten[157]. Im Hinblick auf die Paradieses-Bedeutung der äußeren Fenster in Sugers Chorumgang kann man die «Radix Jesse» in dessen Zentrum[158] als Mittelmotiv des kosmologisch orientierten Kapellenkranzes von der Vorstellung des «Arbor Vitae in medio paradisi» her begreifen[159].
Auf einen spezifischen Zusammenhang zwischen der Disposition der Kapellen[160] und der Ikonographie der Fenster deutet folgende Beobachtung. Die Führung der sieben Taubenmedaillons um Christus im Jesse-Fenster (Abb. 61) läßt sich vergleichen mit dem Plan der Umgangskapellen. Entsprechend dem spitzbogigen Abschluß des Fensters ist die Folge der Tauben-Medaillons weniger breit gelagert als die der Kapellen, umgekehrt freilich weniger zugespitzt als in dem früheren «Wurzel-Jesse»-Blatt der Bibel von St. Benigne in Dijon[161]. In späteren Darstellungen ragt die geschlossene Folge der Medaillons über den Rahmen[162].

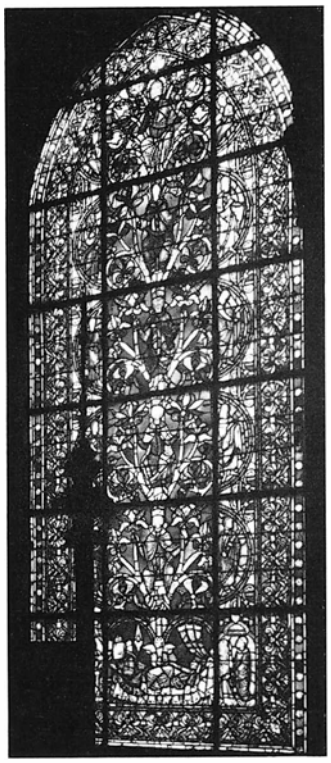


Abb. 61. Saint Denis, Abteikirche, Chorumgang, Wurzel-Jesse-Fenster

Suger hat das Jesse-Fenster in seinem Bericht als erstes genannt und mit der Ortsangabe «in capite ecclesiae» hervorgehoben; im Zentrum des Chorumgangs angebracht, wiederholt die Folge der sieben Taubenmedaillons die Disposition des Umgangs selber. Wie die gebaute Kirche in den Kapellen endet die Wurzel Jesse «in capite» in sieben Kreisen. Der Erleuchtung der Kirche durch die sieben Kapellenfenster[163] entspricht die Erleuchtung Christi durch die «Septem Dona» im Sinne von Jesaias 11. Die allegorischen Erklärungen des Kirchengebäudes bringen die Fenster in Verbindung mit der Offenbarung[164].

Mit der Siebenzahl, der Erleuchtungsfunktion und der kosmologischen Symbolik (diese fehlt dem Jesse-Fenster) des Umgangs stimmt auch die Kreisfiguration der «Septem Dona» vor Christi Brust im obersten Feld des «Anagogischen Fensters» überein. Johannes Scotus Eriugena schrieb im Kommentar zur «Caelestis Hierarchia»: «Materialia lumina, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis»[165]. Die Konzeption des Chorumgangs bezieht sich auf die Himmelskörper, die «lumina naturaliter ordinata». Bei der Planung des «Anagogischen Fensters» hingegen war die Viviansbibel für Suger ein «Lumen . humano artificio» in dem Sinn, den Dionysius und Scotus diesem Begriff beilegten[166].

[1] *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*. Ed., tr. and annotated by Erwin Panofsky, Princeton 1946, S. 74f.; vgl. auch Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton, 1960, S. 3–24; Georg Misch, Studien zur Geschichte der Autobiographie, IV: Die Darstellung der eigenen Persönlichkeit in den Schriften des Abtes Suger von St. Denis, «*Nachrichten der Akademie der Wissenschaften*», *Göttingen*, Phil.-Hist. Kl., 1957, Nr. 4, S. 93–160; zu Sugers Neubau: Paul Frankl, *Gothic Architecture*, London, 1962, S. 27–30; 54–56.

[2] Panofsky, 1946, S. 74–76.

[3] Panofsky, 1946, S. 194.

[4] Panofsky, 1946, S. 192ff.; Louis Grodecki, Les vitraux allegoriques de St. Denis, «*Art de France*», I, 1961, S. 19–46.

[5] Abbé Lebeuf, *Histoire et description de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754, t. III, S. 182f.; cf. Grodecki, 1961, S. 20, n. 25.

[6] Panofsky, 1946, S. 72, Zeile 30; dazu S. 198; zum Vergleich des Kirchengebäudes mit dem menschlichen Körper zuletzt P. Fingesten, Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral, «*Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 1962, S. 1–25.

[7] Zur Kritik an der älteren Forschung (Cahier-Martin, Mâle) cf. Grodecki, 1961.

[8] Bei Beda (Vita sanctorum Abbatum monasterii in Wiramutha et Girvery, p. IV, sect. I: Migne, PL 94, col. 72; Schlosser, *Quellenbuch zur Kgesch. des abendl. Mittelalters*, Wien, 1896, S. 48f.): «Imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli apostoli de concordia veteris et novi testa menti summa ratione compositas exhibuit» bezieht sich die Formulierung «beati Pauli» auf das Patrozinium der Kirche.

[9] Suger bevorzugte in seinen Bibelzitaten das Alte Testament und Paulus, vgl. Hubert Glaser, *Beati Dionysii qualiscumque abbas. Studien zu Selbstbewußtsein und Geschichtsbild des Abtes Suger von St.-Denis*, Phil. Diss., München, 1957, S. 68, Anm. 245ff.; Anm. 247. Vgl. auch die Zusammenfassung der Dissertation: H. Glaser, Sugers Vorstellung von der geordneten Welt, «*Historisches Jahrbuch*», LXXX, 1961, S. 95–125.

[10] Wegen des fehlenden Nimbus handelt es sich nicht um Christus; Grodeckis Annahme (1961, S. 55), daß in der «Entschleierung des Moses» auch Paulus dargestellt sei, wird weder durch Sugers Titulus noch durch die touronische Komposition dieser Szene (s. u.) gestützt, könnte jedoch für die im 19. Jahrhundert erneuerte Darstellung zutreffen (vgl. «Mühle»).

[11] Statt «Agnus sive Leo» in der geläufigen Übersetzung der zweiten Zeile «Agnus sive Leo fit caro iuncta Deo» als: «Lamm und Löwe werden Gottes Leib» (Panofsky: «The Lamb or Lion becomes the flesh joined to God») ist wohl «caro iuncta Deo» als Subjekt zu betrachten: «Das mit Gott verbundene Fleisch (d. h. der inkarnierte Christus) nimmt die Gestalt von Lamm oder Löwen an». Dabei bezeichnen «Lamm» und «Löwe» nach einer geläufigen Exegese Passion und Auferstehung Christi. Im Reichenauer ottonischen Evangeliar CLM 4454 begegnet die Wendung «fit caro iuncta Deo» im Matthäusbild als Umschreibung des inkarnierten Christus; dieser ist neben dem «Homo»-Symbol als halbfiguriger König dargestellt, wie zum Lukas-Stier das *Lamm* (Passion) und zum Markus-*Löwen* die Auferstehung (G. Leidinger, *Evangeliarium aus dem Domschatz zu Bamberg Cod. Lat. 4454* (Min. aus Hdss. d. Bayer. Staats-Bibl., VI, München, 1922), Tafel 14, 18 und 16). – Suger stellt dem zeitlosen: «Qui Deus est magnus» der ersten Zeile den zeitlichen Aspekt («fit») in der zweiten gegenüber.

[12] F. v. d. Meer, *Maiestas Domini*, Vatican, 1938, S. 82–125. In der Krypta des Domes von Anagni (ibid., fig. S. 105) ist zum apokalyptischen Lamm beigeschrieben: «Leo de tribu Juda». Vgl. zur christologischen Symbolik des Löwen: A. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz*, München, 1956, S. 85–94; R. Berliner, Ein Beitrag zur Ikonographie der Christusdarstellungen, «*Das Münster*», 14, 1961, S. 89–103, cf. S. 95, Anm. 27.

[13] W. Köhler, *Die Schule von Tours*, Bln, 1933, Tafel 53, 75.

[14] v. d. Meer, 1938, S. 162, fig. 39. Im Titulus des hypothetischen «Evangeliar Alkuins»: «Item in alio loco ubi agnus solus pictus habetur»: «Hunc Moyses agnum monstravi lege futurum Cunctis pro populis proferri vulnera mortis» (J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1892, S. 599, Nr. 1057) liegt gleichfalls wie in der römischen Bibel eine Reduktion des touronischen Typus vor. Moses ist dem apokalyptischen Lamm gegenübergestellt; der «Leo» ist nicht erwähnt. Ob Moses im Akt der «Entschleierung» gemeint ist, bleibt fraglich. Vgl. zur Spätdatierung der «Alkuinschen» Tituli O. K. Werckmeister, *Der Deckel des Codex Aureus*, Baden-Baden, 1963, S. 127, Anm. 642.

[15] Siehe vorhergehende Anmerkung; zur Forschungsgeschichte: J. Croquison, Une vision eschatologique carolingienne, *Cahiers Archéologiques*, 4, 1949, 105–129, bes. 108ff.; kritisch zu Köhler auch A. Krücke, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, X, 1937, S. 25–27; die von E. H. Kantorowicz (*The King's Two Bodies*, Princeton, 1957, S. 69, n. 58) angekündigte Studie ist nicht mehr erschienen; zuletzt H. L. Kessler, *The Sources and Construction of the Genesis, Exodus, Maiestas and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the Ninth Century Touronian Bibles*, Ph. D. Thesis, Princeton Univ., 1965, S. 120–145; in diesen Arbeiten werden die unzutreffenden älteren Deutungen der touronischen Gruppe auf den «Thronenden der Apokalypse», Christus oder Johannes übernommen, die sich jedoch mit dem singulären Motiv der Velificatio nicht in Zusammenhang bringen lassen.

[16] H. Schade, Studien zur karolingischen Bibel von St. Paul v. d. M., «*W.-R.-Jb.*», XXI, 1959, S. 9; H. Schade, Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie, «*Das Münster*», 11, 1958, S. 387–389. Nicht eingesehen wurde die unpubl. Diss. von Joachim E. Gaehde über die Handschrift (New York University, 1963). Zur Datierung und Lokalisierung der röm. Bibel vgl. Gaehde, The Bible of S. Paolo f. l. m. in Rome: its date and its relation to Charles the Bald», «*Gesta, International Center of Medieval Art*», vol. 5, Jan. 1966, S. 9–16. Wenn die Bibel in St. Denis entstand, besteht die Möglichkeit, die Hinzufügung der Engel mit Friends Vermutung («Carolingian Art in the Abbey of St. Denis», «*Art Studies*», I, 1923, S. 67–75) zu begründen, das Skriptorium dieses Klosters sei in besonderer Weise von dem «Engelkult» des Dionysius angeregt worden. Vgl. aber für die Engel auf Stadtmauer bereits Stuttgart Psalter, fol. 56r (DeWald, 1930, S. 44), für die Verbindung von Lamm und Altar mit Buch ibid., fol. 51v (DeWald, S. 41).

[17] Patrologia Latina, vol. 5, cols. 327–328. Für die obere Bildzone des touronischen Apokalypsenblattes hatte Köhler bereits auf den Apk.-Kommentar des Victorinus hingewiesen (*«Die Schule von Tours»*, *Bd. 2: Die Bilder*, Bln, 1933, S. 138).

[18] H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Olten, 1961, S. 140ff. Die Disposition des Moses mit Velum unter dem Altar entspricht den spätantiken Beispielen der «Velificatio» unter einem Thron

(Bassus-Sarkophag; Sarkophag Lat. 174 des LateranMuseum; vgl. Dieburger Mithrasrelief: Saxl, *Mithras*, 1931, Abb. 194).

[19] P. A. Underwood, The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, S. 117–130 (spezifisch auch zum Motiv des Tuba-Engels der Mosesgruppe).

[20] S. Schulz, Die Decke des Moses, *Z. f. die Neutestamentliche Wissenschaft*, 49, 1958, S. 1–30; G. Ebeling, s. v. «Geist und Buchstabe», «*Die Religion in Geschichte und Gegenwart*», Bd. 2, 1958, cols. 1290–1296.

[21] R. Berliner, The Freedom of Medieval Art, *Gazette-des-Beaux-Arts*, Année 87, tom. 28, 1945, S. 263–288. – Das Velum-Motiv der antiken Coelus-Ikonographie unter der Szene der Buchöffnung nach Apk. 5ff. läßt an Apk. 6, 14 denken: «Coelum recessit sicut liber involutus», das in Müstair durch einen Engel mit gestirnter Schriftrolle illustriert ist.

[22] Die formale Entsprechung reicht bis zu dem Detail, daß der Löwe oben und unten jeweils mit angehobenem gekrümmtem Schweif, der Stier und das Lamm in der anderen Diagonalachse mit anliegendem gegeben sind.

[23] Köhler, 1933 (s. o. Anm. 17).

[24] In der Grandvalbibel kommt das Wort «pectoribus» gerade über die Brust des Adlers zu stehen. – Vgl. mit dem betonten Adler über Moses mit Velum karolingische Kopien des antiken Typus: «Juppiter auf Adler», wobei Juppiter mit geblähtem Velum erscheint: Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. 76 (F. Saxl, *Verzeichnis der astrol. u. mythol. Handschriften*, Bd. I, Heidelberg, 1915, S. XIII, Abb. VIII).

[25] Underwood, 1950 (s. o. Anm. 19); Kessler, 1965 (s. o. Anm. 15), S. 147–158; E. S. Greenhill, *Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum Virginum*, Münster, 1962, S. 59–67. Vergleichbare karolingische Tituli bespricht D. Schaller, Zur geistlichen Metaphorik des Bewässerns und des Regens, «*Mittellateinisches Jb.*», I, 1964, S. 59–64.

[26] cf. für «Sinus veli, media eius pars, quae vento curvatur et sinum efficit, et ipsum velum» e.g. Ovid, Ars am. 3, 500 («Plenaque curvato pandere vela sinu») und viele andere Belege bei Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, t. 4, 1835, S. 133, mittlere col., unteres Drittel. – C. Nordenfalk, Beiträge zur Geschichte der touronischen Buchmalerei, «*Acta Archaeologica*», 7, 1936, S. 281ff., cf. 296, Anm. 5 versteht den Horn blasenden Engel vor dem thronenden Greis als «wortwörtliche Illustration der Zeile des Titulus, die besagt, daß die neuen Gesetze dem *Schoße* des Alten Bundes entfließen werden».

[27] Dem touronischen Titulus der «Moses-Entschleierung» steht die Beischrift zur Maiestas in der römischen Bibel: «Corda replet vatum ut nobis archana revelant» (M.G.H., *Poetae Lat. Aev. Car.* t. II, p. 263) insofern näher, als auch sie das «Innerste» (Pectus – Corda) bei Figuren des Alten Testaments mit dem Entschleierungsmotiv verknüpft; verwandt auch die Formulierung zum Matthäus der römischen Handschrift: «. . . Hebreis legis servantibus umbram, Quo verum noscant animo velamine dempto». Das antike Bildmotiv der «Velificatio» begegnet in der karolingischen Kunst analog mehrfach bei den Tänzern neben David, wie für Moses eine Formel für «Erleuchtung» bei einer alttestamentlichen Gestalt: cf. H. Schade, Zum Bild des tanzenden David im frühen Mittelalter, «*Stimmen der Zeit*», 172, Jg. 88, 1963, S. 1–16.

[28] Schon Papst Paul I. (762–69) bezog das «strahlende Antlitz» des Moses auf König Pippin (Codex Carolinus, Nr. 42, ed. W. Gundlach, M.G.H., *Epistolae*, t. 3, 1892, S. 554: «novum te Moysen refulsisse») in gleichem Sinn wie später, aber noch vor den touronischen Bibeln Walahfrid Strabo Ludwig dem Frommen das «gehörnte Antlitz des geheiligten Vaters» zuschreibt («De Imagine Tetrici», v. 147ff.: M.G.H., *Poetae Lat. Aev. Car.*, t. II, 1884, p. 374f.) – und wie der Meister des Aachener Ottonen-Evangeliars die touronische «Revelatio Moysis» seiner Darstellung des Kaisers Otto zugrunde legte (s. u. Anm. 56).

[29] Köhler, *Tours*, Tafel 51, 71.

[30] Vgl. Bernhards v. Clairvaux Etymologie des Namens Suger von «sugere» mit der Begründung, der Abt habe gelernt, die Brüste der Göttlichen Weisheit zu saugen (W. S. Heckscher, Bespr. Panofsky Suger: «*University of Toronto Quarterly*», 1947, 210ff., cf. 212, n. 9–10). In den gleichzeitigen frühesten Darstellungen der «Ecclesia Lactans» (v. Einem, *Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel*, 1962, Abb. 20–21) trinken Moses und Paulus, wie auf Sngers Fenster als Repräsentanten der beiden Testamente, an deren «ubera».

[31] Der Titulus zum «Gesetzesempfang»: «Suscipit legem Moyses e dextera Regis» entspricht nicht der Textgrundlage im Alten Testament (Ex. 30, 18), sondern der in Apk. V, 7 geschilderten Situation, wo das Lamm «accepit de dextera sedentis in throno librum». Vgl. damit die Ersetzung Moses' beim Gesetzesempfang auf Sinai durch das Lamm, wie sie (innerhalb eines durchlaufenden allegorischen Lämmerfrieses freilich) am Junius-Bassus-Sarkophag begegnet (Cabrol-Leclerq, *DACL*, I, col. 897, fig. 211, Nr. 2). – In der Bibel von St. Paul beobachtete H. Schade (*W.-R.-Jb.*, XXII, 1960, S. 34ff.)

Korrespondenzen zwischen dem Exodusblatt und der Titelillustration zur Apostelgeschichte mit der Überordnung von Pfingsten und Himmelfahrt.

[32] Kessler, 1965, S. 114ff. geht von der Darstellung der römischen Bibel aus und rekonstruiert einen analogen Archetypus; vgl. jedoch dazu oben Anm. 14 u. 16.

In der Viviansbibel ist der Anordnung des Adlers über den flankierenden Symboltieren zu vergleichen die Stellung des Reiters auf dem Velum der oberen Szene zwischen Lamm und Löwen (cf. zu seiner Deutung: O. G. v. Simson, The Bamberg Rider, «*Review of Religion*», 4, 1939–40, S. 257–282, cf. 272). Zum Reiterbild auf byzantinischen Stoffen cf. A. Grabar, *Münchner Jahrbuch* 3 F., VII, 1956, 7–25 (Bamberger Günther-Tuch). Das Velum mit Reiter in der Viviansbibel ist von dieser Gattung abzuleiten.

Zur Darstellung des Reiters auf dem Velum vgl. als karolingische Parallele den Reiter im Berner «Physiologus», fol. 22r. (Faks. Ausg. C. v. Steiger – O. Homburger, Basel 1964, S. 44).

[33] Vgl. e.g. Schlosser, *Schriftquellen*, 1892 (s. o. Anm. 14), S. 358, Nr. 990: «Ne leo crudelis carpere possit oves»; die Beischrift zum Markusbild des Echternacher Codex in Nürnberg» Vos atque cavete leonem ut sacletur ove» (P. Metz, *Cod. Aur. Ept.*, Mü, 1956, Tafel 54). Im Tympanon von Handborough (Oxfordshire), Anf. 12. Jh., flankieren den Titelheiligen Petrus ein Lamm und ein Löwe (Symbol des Petrus-Schülers Markus): G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture, 1066–1140*, London, 1951, Pl. 24.

[34] Lecoy, Œuvre de Suger, 1867, S. 395; vgl. H. Glaser, Wilhelm von St. Denis. Ein Humanist aus der Umgebung Sugers und die Krise seiner Abtei von 1151–1155. «*Hist. Jb.*», 85, 1965, S. 257–322.

[35] Vgl. als Antithese Moses-Licht die «Figura cum versibus» bei O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen z. Kgesch. d. 11. u. 12. Jh. für Deutschland, Lothr. u. Italien*, Bln, 1938, S. 585, Nr. 2579.

[36] Vgl. als literarisches Zeugnis die Gegenüberstellung von «Verschleierung des Moses» und «Verklärung Christi» bei Giraldus Cambrensis (O. Lehmann-Brockhaus, *Lat. Schriftquellen z. Kunst in England, Wales u. Schottland v. J. 901 b. z. J. 1307*, Mü, 1956, S. 195, Nr. 5681).

[37] Konstantinopel, Bibl. de Seraglio 8, Octateuch, fol. 258^{v} (T. Ouspensky, Facs.-Ausg., 1907, Pl. XXIV, 145); Rom, Bibl. Vaticana, cod. gr. 746, fol. 254^{v}; dod. gr. 747, fol. 118^{v}. Smyrna, Bibl. Evang. School, Octateuch, fol. 110^{v} (D.C. Hesseling, Facs.-Ausg., 1909, Pl. 64). Vgl. auch A. Delaborde, *La Bible Moralisée*, I, 1911, Pl. 56.

[38] Rom, Bibl. Vaticana, cod. lat. 5729, fol. 6^{v} (W. Neuss, *Die katalan. Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends*, Bonn-Lpzg, 1922, Taf. 4, fig. 6).

[39] G. Swarzenski-R. Schilling, *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*, 1929, Nr. 5, Taf. V.

[40] London, BM, RoyalMs 2 BVII, fol. 26^{v} (G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, London, 1912, Pl. 45).

[41] Vgl. als «Traditio Legis» das Apsisfresko von Bérzé-la-Ville (M. Schapiro, *The Parma Ildefonsus*, New York, 1964, figs. 44–46); cf. auch die Beschreibung des Velum im Chor von St. Ulrich in Augsburg (Lehmann-Brockhaus, 1938 – s. o. Anm. 35 – S. 605, Nr. 2601).

[42] Einen unmittelbaren Zusammenhang mit Sugers Medaillon resp. Titulus kann man für die Beischrift zum «Jakobssegen» am Klosterneuburger Altar vermuten: «Nos redimens agnus ex Juda fit leo magnus» (vgl. mit «Agnus sive Leo fit caro iuncta Deo»). (F. Röhrig, *Der Klosterneuburger Altar*, Wien, 1955, S. 78, Taf. 38). Vgl. auch die Überschrift «Vicit leo de tribu Juda Radix David» über der «Helena»-Bildseite des Stavelot-Triptychons von ca. 1150 (H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, London, 1954, Pl. 166), für dessen Medaillon der «Schlacht an der Milvischen Brücke» L. H. Loomis («*Studies in Art and Literature for B. da Costa Greene*», Princeton, 1954, S. 67ff., figs. 29–33) Zusammenhänge mit dem Sugerschen Kreuzzugsfenster in St. Denis annimmt.

[43] Die «Buchöffnung mit Lamm und Löwen» begegnet noch einmal in dem fragmentarisch erhaltenen Fresko am Triumphbogen der Stiftskirche in Münstereifel aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 48) (P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, I, S. 200f., II, Taf. XIV). Die Komposition entspricht im wesentlichen (seitenverkehrt) derjenigen der touronischen Bibeln. Fortgefallen sind der Altar und die Animalia, hinzu kam die Halbfigur eines Engels in der linken oberen Ecke. Die geographische Lage Münstereifels legt die Vermutung nahe, in dem Fresko einen Reflex der von Nordenfalk, 1936 (s. o. Anm. 26), S. 281ff. rekonstruierten touronischen Bibel (kurz vor der Vivansbibel angesetzt) in St. Maximin in Trier zu erkennen. Man könnte demnach mit einem dritten touronischen Exemplar zumindest für die «Buchöffnung mit Lamm und Löwen», möglicherweise auch für die «Revelatio Moysis» rechnen. Kesslers, 1965 (s. o. Anm. 15), S. 118 Schlußfolgerung, das Fresko in Münstereifel setze wegen der Halbfigur des Engels außer den touronischen Miniaturen einen (monumentalen?) narrativen Bildzyklus der Apokalypse voraus, erscheint zu schwach begründet; der Engel ist vielmehr abzuleiten von dem halbfigurigen Matthäus-Symbol, das in der Vivians-Bibel an der gleichen Stelle, in der linken oberen Ecke, die «Buchöffnung» begleitet.

[44] Grodecki, 1961, S. 31, Anm. 124. Die Gotteshand ist nicht für Sugers Komposition gesichert. Zu Gottvater in der touronischen «Buchöffnung» vgl. aber unten Anm. 74.
[45] O. G. v. Simson, *The Gothic Cathedral*², London, 1961, p. 121, n. 88.
[46] s. o. Anm. 15, bes. Croquison.
[47] cf. «*Thesaurus Linguae Latinae*», vol. 5, Lpzg., 1934, s. v. «doctrina» col. 1786, Zeilen 42–51. – «Spoliare» gebraucht Suger auch in der Inschrift des Hauptaltars (Panofsky, 1946, S. 60).
[48] Zur rekonstruierten Bibel in Trier s. o. Anm. 45.
[49] Köhler, *Die Schule von Tours, Bd. I: Die Ornamentik*, Bln, 1930, S. 386.
[50] S. Berger, *Histoire de la vulgate*, Paris, 1893, S. 219f.
[51] Köhler, 1930 (s. o. Anm. 49), S. 397.
[52] O. K. Werckmeister, *Deckel des Codex Aureus*, 1963, S. 74, Anm. 615 u. 614.
[53] Berger, 1893; die Viviansbibel war von 1852 bis 1872 im «Musée des Souverains» ausgestellt (Berger, 1893, S. 215), also in besonderem Maße – stärker als bei der Aufbewahrung im Bibliotheksmagazin – zugänglich.
[54] F. Mütherich, Eine Kopie nach der Viviansbibel, «*Miscellanea Pro Arte, Festschrift H. Schnitzler*», Düss., 1965, S. 54–59.
[55] Vgl. H. Schnitzler, Südwestdeutsche Kunst um 1000 und die Schule von Tours, «*Trierer Z.*», XIV, 1939, S. 154ff. und die Kritik H. Swarzenskis (*Art Bulletin*, 24, 1942, S. 154ff.).
[56] K. Hoffmann, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild* (Bonner Beitr. zur Kwiss. 9), Düss., 1968, S. 25ff.
[57] K. Hoffmann, Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (CLM 4453), «*Z. d. Dt. Ver. f. Kwiss.*», 20, 1966, S. 17–46, cf. 46.
[58] Panofsky, 1946, S. 61, 71, 77, 129–131, 179, 186–190, 202, 257.
[59] Panofsky, 1946, S. 60f.
[60] Panofsky, 1946, S. 130–132.
[61] Glaser, 1957 (s. o. Anm. 9), S. 27ff.
[62] P. E. Schramm-F. Mütherich, *Denkmale der dt. Könige u. Kaiser*, Mü, 1962, S. 129f., Nr. 42.
[63] Vgl. allgemein: H. Swarzenski, The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century, «*Acts 20th Intern. Congr. Hist. of Art*, Princeton, 1963, vol. I, S. 7–18 (S. 9: «The concern of the medieval copyist ... was above all iconographic content, truth and tradition»); vgl. auch für ein verwandtes Phänomen: G. Schmidt, Johann v. Troppau und die vorromanische Buchmalerei. Vom ideellen Wert altertümlicher Formen in der Kunst des 14. Jahrhunderts, «*Stud. z. mittelalt. Buchmalerei u. Goldschmiedekunst*» *Fs. K. H. Usener*, Marburg, 1967, S. 275–292; zur Rekonstruktion eines maasländischen Tragaltars des 12. Jh. nach dem spätkarolingischen Arnulfziborium: H. Lenzen-H. Buschhausen, in: «*Wiener Jahrb. f. Kgesch.*», XX, 1965, S. 21–72, cf. 65ff.
[64] P. E. Schramm, *Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie vom 9. z. 16. Jh. Ein Kapitel aus der Geschichte des abendl. Staates*², Darmstadt, 1960, S. 137ff.: v. Simson, 1961 (s. o. Anm. 45), S. 61ff.; Glaser, 1957, passim.
Sugers «Renovatio» ist zu unterscheiden vom «Nachleben» touronischer Elemente in der frz. Buchmalerei des 11. u. 12. Jh. (cf. W. Cahn, Bespr. Schapiro, Ildefonsus, *Art Bulletin*, XLIX, 1967, S. 74). Vgl. den stehenden Markuslöwen in Dijon, Ms. 15 (Oursel, *Min. du XII^e siècle a Citeaux*, 1926, Pl. XVII) mit dem in Paris, BN, Ms. lat. 9388 (Köhler, *Metz*, 1960, Taf. 72a).
[65] Grodecki, 1961, S. 26–30.
[66] O. v. Simson, Über die Bedeutung von Masaccios Trinitätsfresko in S. M. Novella, «*Jb. der Berliner Museen*», 8, 1966, S. 119–159, cf. 125ff. Bei Luther und auf P. Dells lutherischem Relief (Braunfels, *Dreifaltigkeit*, Düss., 1954, Abb. 36) meint «Genadenstoehl» die Bundeslade des Alten Testaments. Der alttestamentliche Bezugspunkt ist dem trinitarischen Bildtypus des «Gnadenstuhls» jedoch grundsätzlich fremd. Die Übereinstimmung zwischen Sugers Medaillon und Dells Relief erstreckt sich auch auf die Darstellung des apokalyptischen Lammes (auf Buch) über der Kombination von Bundeslade und «Gnadenstuhl». Der Terminus «genadenstuel» begegnet mit Bezug auf Maria bereits im 14. Jh. (bei Joh. v. Salzburg: Ph. Wackernagel, *Das dt. Kirchenlied*, II, 1864, Nr. 591, 5).
[67] Farbabb. bei Grodecki, 1961, opp. S. 24; gute Detailaufnahme bei J. G. Hawthorne-C. S. Smith, editors, *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, Chicago 1963, Pl. III.
Vgl. als formgeschichtlichen Vorläufer des Gnadenstuhls mit stehendem Gottvater die stehende Ecclesia (CLM 14159, fol. 1r.: Boeckler, *Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. u. 13. Jh.*, Mü 1924, Taf. XXVI, Abb. 30, mittl. Streifen, links) bzw. Petrus (Ratmann-Missale, Hildesheim, Domschatz, Ms. 37, Initiale O: Petrus und Paulus) mit Kreuz. Gegen E. Guldans (*Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Köln-Graz, 1966, S. 178, Nr. 38) Deutung der Regensburger «Ecclesia» als «Ersatz» Gottvaters (im «Gnadenstuhl») beim Verhör der Stammeltern spricht der Umstand, daß diese Bildform des «Gnadenstuhls» erst später zu belegen ist. Einen Kruzifixus hält die Personifikation

der «Seelenrettung» in Hildegard von Bingens «*Liber Scivias*», Lib. III, visio 6 vor sich (cf. M. Böckeler, Ausg. des Rupertsberger Kodex der «Scivias», Salzburg, 1963, Taf. 27 – unten links 1 S. 270): «Darum siehst Du alsbald auf ihrer Brust ein hellglänzendes Kreuz mit dem Bilde Christi Jesu». Der Miniator hat diese Schilderung unter dem Eindruck zeitgenössischer Darstellungen wie der Regensburger «Ecclesia» verbildlicht.

[68] Es handelt sich dabei nicht um ein restauriertes Stück; vgl. zum Erhaltungszustand detailliert Grodecki, 1961, S. 26, Anm. 76–79.

[69] L. Grodecki, Les vitraux de St. Denis. L'enfance du Christ. «*De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*», New York, 1961, S. 170–186.

[70] C. Erdmann, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*, Nachdr., Darmstadt, 1955, S. 30–50, cf. 36ff.

[71] Vgl. die Darstellungen des «Labarum» in Cabrol-Leclerq, *DACL*, t. 8, 1, Paris 1928, cols. 745ff.

[72] v. Simson, 1966, S. 126, Abb. 5. Vgl. auch die Halbfigur Gottes über Altar (Isaias-Vision) in der *Vivians*bibel, fol. 130v.

[73] cf. Kantorowicz, 1957 (s. o. Anm. 15), S. 65ff.

[74] Die Beischrift zur touronischen «Buchöffnung» bringt auch in besonderer Weise das Opfer des Lammes mit Gottvater in Verbindung. Konnte die Formulierung: «Jura disserit patris» Suger zur Wahl des (reduzierten) «Gnadenstuhl»-Typus anregen?

[75] Vgl., spezifisch im Hinblick auf trinitarische Darstellungen, T. Dobrzeniecki, The Torún Quinity in the National Museum in Warsaw, *Art Bulletin*, 46, 1964, S. 381–388.

[76] *Divi Anselmi in omnes Pauli Apostoli Epistolas Enarrationes*, Köln, 1545, S. 504 (Dobrzeniecki, 1964, S. 384, Anm. 1).

[77] cf. Wien, Nat. Bibl., Cod. 10 und den Hortus Deliciarum, beide aus dem 12. Jh.: P. Bloch, Siebenarmige Leuchter in christl. Kirchen, *W.-R.-Jb.*, XXIII, 1961, S. 79ff., Abb. 52.

[78] Vgl. das Filigranmuster an Sugers (heute in Washington aufbewahrtem) Kelch: S. McK. Crosby, An International Workshop in the Twelfth Century, «*Cahiers d'histoire mondiale*», X, 1966, S. 19–30, cf. 28.

[79] Zuletzt v. Simson, 1966, S. 126ff.

[80] Braunfels, 1954, Abb. 38; Grodecki, 1961, fig. 11; v. Simson, 1966.

[81] v. Simson, 1966, S. 125, Anm. 17. Textstellen zum eschatologischen Kreuz zitiert ohne bildgeschichtliche Folgerungen zum «Gnadenstuhl» L. H. Grondijs, Croyances, doctrines et iconographie de la Liturgie Céleste (Le Trône de Grâce et le Christ Prêtre-Officiant), *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 74, 1962, S. 665–705.

[82] K. Wilhelm-Kästner, Zur Typologie des Gnadenstuhls (unpubl. Aufsatz der «*Festschrift R. Hamann*», 1954, den mir der Verf. freundlicherweise zugänglich machte) wies auf diesen Zusammenhang, wie ich nachträglich sehe, bereits hin. Vgl. die Erwähnung dieses Aufsatzes bei Wilhelm-Kästner, in *Festschrift M. Wackernagel*, 1958, S. 86, Anm. 11.

[83] H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, München, 1921, Taf. 63.

[84] G. Leidinger, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (Cod. Lat. 4452) (Min. aus Hdss. der Kgl. Hof- u. Staatsbibl., Heft 5), Mü o. J., Taf. 38.

[85] P. Weber, *Die Wandgemälde in Burgfelden auf der Schwäb. Alb*, Darmstadt, 1896; H. Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Köln 1958, S. 259, fig. 17.

[86] E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln-Opladen, 1964, S. 77–87; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christl. Kunst des Ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*. Wien, 1966, S. 133ff. – Suger paraphrasiert Mt. 24, 30 in De Administr. (Panofsky, 1946, S. 56, Z. 16ff.), cf. E. Panofsky, Postlogium Sugerianum, *Art Bulletin*, 29, 1947, S. 120, Anm. 7.

[87] Vgl. für die Vorstellung Gottvaters, der das Kreuz Christi (?) umfaßt, Ambrosius, In Luc. XXIV, 35–39: (Christus) vulnera . . coelo inferre maluiti ut Deo Patri nostrae pretia libertatis ostenderet; talem sibi Pater ad dexteram locat, tropaea nostrae salutis amplectens». Zit. bei Grondijs, 1962, S. 668, n. 1. Migne, PL 15 coe. 1940 B: 170.

[88] Vgl. zu verwandten kunsthistorischen Zusammenhängen M. Schapiro, *Parma Ildefonsus*, 1964, S. 20–25.

[89] Vgl. e. g. G. Swarzenski, *Die Salzburger Buchmalerei*, Lpzg., 1913, Abb. 220. Daneben läuft die frühchristliche Komposition der zwei Engel mit Kreuz unter dem thronenden Christus (Ampulle in Bobbio: Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, 1957, Pl. XXXIII), als deren Kontraktion das Burgfeldener Fresko typengeschichtlich zu verstehen ist, über La Charité-sur-Loire (Christ, *Cah. de Civ. Méd.*, IX, 1966, S. 221–223; cf. dazu E. Grube, *Z. f. Kgesch.* 20, 1957, S. 268ff. m. Abb. 23–24) bis zu den Gerichtsdarstellungen der Pisani weiter (G. Swarzenski, *N. Pisano*, 1926, Taf. 9 u. 35; H. Keller, *G. Pisano*, 1942, Abb. 63).

[90] Grodecki, 1961, fig. 17; B. Blumenkranz, *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*, Stgt, 1965, S. 57, Abb. 68; allerdings lehnt B. (auch in dem Aufsatz «Geographie historique d'un théme de l'iconographie religieuse: les réprésentations de «Synagoge» en France», *Mélanges R. Crozet*, Poitiers, 1966, II, S. 1141–1157) ohne schlagkräftiges Gegenargument Grodeckis Deutung des Sugerschen Medaillons als «Entschleierung» der Synagoge ab.

[91] S. McK. Crosby, *L'Abbaye Royale de St. Denis*, Paris 1955, Pl. 9.

[92] Vgl. in der «Vie et Histoire de St. Denys» (Paris, BN, Ms. Fr. Nouv. Aqu. 1098, fol. 46 – Facs. Ed. Pl. XVIII), Mitte 13. Jh.: «Regulus hic..celat / ..ut dicta..revelat». Cf. unten Anm. 109a.

[93] Entschleierung der Synagoge zusammen mit Septem Dona im Jesse-Bild der Lambeth-Bibel. Dodwell (*The Great Lambeth Palace Bible*, London 1959) datiert die Handschrift um 1150. Da ihr Miniator um 1146 in Liessies arbeitete, dessen Abt Wedricus vermutlich Beziehungen zu Suger hatte, ist ein direkter Kausalzusammenhang zwischen Sugers Fenstern und der engl. Bibel anzunehmen. Das Jesse-Blatt hätte somit das Jesse-Fenster mit Motiven des obersten Medaillons aus dem «Anagogischen Fenster» kontaminiert. Die Entschleierung der Synagoge begegnet in der Folge mehrfach in englischen Miniaturen; in Eton College, Ms. 177, fol. 7 a lautet die Beischrift: «Hactenus obscuritas legis velata figuris. Adveniente fide rem, synagoga, vide» (M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Mss. in the Library of Eton College*. Cambr. 1895, S. 96ff.). Kurz nach Sugers Fenster schildert der «Ludus de Antichristo» die Entschleierung der Synagoge durch Elias; vgl. zu dieser Motivtradition W. Seiferth, The Veil of Synagogue, «*Horizons of a Philosopher. Essays in Honor of D. Baumgardt*», Leiden 1963, S. 578–590.

[94] Vgl. W. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964, S. 15–17, Abb. 1–2.

[95] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Festschr. Schnitzler* (s. o. Anm. 54), S. 110, Anm. 77.

[96] U. Nilgen, *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar*. Phil. Diss. Bonn 1967, S. 155–156, Taf. Bd. 84–85; weit häufiger der Typus mit thronendem Christus: ibid Abb. 86–92.

[97] In London, BM, Stowe Ms. 944, fol. 6 empfängt der König Knut die Krone, die Königin einen Schleier von Engeln (Wormald, *Engl. Drawings 10–11th. cent.* 1955, fig. 15). – Vgl. mit Sugers Dreier-Gruppe auch das Trierer Neutorrelief (Beenken, *Roman. Skulptur in Deutschland*, 1924, Nr. 101, S. 205) und die «Himmelfahrt» im Sakramentar von Limoges (Porcher, *Frz. Buchmalerei*, 1959, Taf. XIV).

[98] A. C. Esmeijer, La Macchina dell'Universo, «*Album Discipulorum aangeb. aan Prof. Dr. J. G. v. Gelder*» Utrecht 1963, S. 5–15. – L. White (*Medieval Technology and Social Change*, Oxford 1962, S. 125, Anm. 5a auf S. 174) erwähnt, daß Dionysius Areopagita den Begriff «Machina Mundi» anläßlich der Kreuzigung gebraucht, kann die Stelle aber nicht lokalisieren.

[99] Esmeijer, 1963, Abb. 2, 4, 9, 11. Vgl. mit der Zentralkomposition der Taubenmedaillons als oberen Fensterabschluß die Bekrönung des karolingischen «Escrain de Charlemagne» in St. Denis (Schramm-Mütherich – s. o. Anm. 62 – Nr. 47) durch eine radiale Gruppierung von 8 Edelsteinen um einen Bildniskameo.

[100] Vgl. für die Variationsbreite des Typus F. Saxl, Atlas. der Titan im Dienste der astrologischen Erdkunde, «*Imprimatur*», 4, 1933, S. 44–55, bes. 46, Anm. 1. – Im Schöpfungsbild der Stammheim-Bibel von ca. 1160 (Abb. 57) hält die Halbfigur Gottes die kreisförmige Welt vor sich, in der die 7 Medaillons der Schöpfungstage in gleicher Weise wie bei Suger die «Septem Dona» angeordnet sind (H. Swarzenski, *Monuments*, Pl. 207, fig. 479).

[101] F. Saxl-H. Meier, *Verzeichnis der astrol. u. mythol. Hdss. d. lat. Mittelalters, Bd. III: Engl. Bibliotheken*, hrsg. H. Bober, London, 1953, S. 422f.

[102] E. Panofsky, Zur künstlerischen Abkunft des Straßburger «Ecclesia-Meisters», *Oberrheinische Kunst*, IV, 1929–30, S. 124, Anm. 6 m. Taf. 62, Abb. 1–2; vgl. auch die Umfassungsfigur mit Sonnenuhr (8. Jh.!), die A. Heimann, *Warburg Journal*, XXIX, 1966, S. 50, Pl. 11 d bespricht.

[103] O. K. Werckmeister, *Irisch-Northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin 1967, S. 121ff. Vgl. den Titulus: «Expansis manibus sic totum amplectitur orbem/In cruce confixus Christus in arce Deus» (Schlosser, 1892 – s. o. Anm. 14 – S. 360, Nr. 997) und für das 12. Jh., den Tragaltar aus Zwiefalten («*Z. f. Christl. K.*, 1915, Taf. 3; cf. Lenzen-Buschhausen, 1965 – s. o. Anm. 65 – S. 72, Anm. 227).

[104] Vgl. zur Deutung auch Hebr. 1, 3: «(Filius) qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius (sc. patris) portansque omnia verbo virtutis suae», zur Bildform auch den byzantinischen Typus der stehenden Maria mit vor der Brust schwebenden Medaillon mit Kind («Znamenie»), cf. A. Grabar, *Cah. Arch.* 8, 1956, S. 259ff.

Verwandt ist die auf spätantike Victorien zurückweisende (Werckmeister, *Spiritualität*, 1967, Taf. 34) Darstellung des Engels hinter schwebender Sphaira im Schöpfungszyklus von San Marco, Venedig (Vorhalle, Südkuppel, innerster Streifen: d'Alverny, *Cah. Arch.* 9, 1957, S. 100).

[105] Esmeijer, 1963, 12ff. Vgl. zum Ursprung der Bildform die ägyptische Darstellung der von der Göttin Nut umfaßten Welt (F. Saxl, *Mithras*, 1931, Abb. 198; E. Neumann, *Die Große Mutter*, Zürich 1956, S. 212).

[106] Die «Septem Dona» verglichen frühchristliche Theologen und, in ihrem Gefolge, um 1200 wieder Alexander Neckam mit den sieben Planeten. Sugers Medaillon ist mit dieser Tradition insofern zu verbinden, als er die «Septem Dona» in einer ursprünglich kosmologischen Bildform repräsentiert. Cf. R. Klibansky – F. Saxl – E. Panofsky, *Saturn and Melancholy*, London 1964, S. 164–166.

In Kreisform gruppiert erscheinen 12 Tauben auf frühchristlichen Mosaiken (Pola, Albenga: Elbern, *W.-R.-Jb.*, XVII, 1955, Abb. 1 u. 3). Im Hiobbild der Floreffe-Bibel (s. auch unten Anm. 109b) begleiten 7 Tauben die kreisförmig angeordneten Tugendmedaillons (A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, London 1939, Repr. N. Y. 1964, Pl. XXII.).

[107] Esmeijer, 1963, Abb. 10; vgl. damit Neumann (s. o. Anm. 105), 1956, Taf. 166.

[108] cf. Seiferth, 1963 (s. o. Anm. 93) u. C. Iturbe, «Et sic omnis Israel salvus fieret» (Rom. 11, 26). Su interpretatión por los escritores cristianos de los sigl. III–XII. «*Estudios Biblicos*», XXI, 1963, 127–150. Das Syndesmosmotiv begegnet in eschatologischem Kontext in der Regensburger Kreuzkomposition von 1170 (Esmeijer, 1963, Abb. 11). – In der «Vita Sugerii», Präfatio (cf. Glaser, 1965 – s. o. Anm. 34 – S. 269, Anm. 53) gebraucht Wilhelm v. St. Denis die Metapher der Erleuchtung in eschatologischem Zusammenhang: «Veniet enim aliquando dies, qui abscondita et saeculi malignitate compressa in lucem bona efferet».

[108a] Unmittelbare Abhängigkeit von «Christus mit den sieben Tauben» liegt nahe für die Marienfigur des Antependiums aus St. Walburga in Soest, jetzt im Landesmuseum, Münster (Abb. 56); auch hier schweben die Tauben in einem Kreisschema vor der Brust der Stehfigur. Beziehungen dieses Antependiums zur westd. Glasmalerei erörterte H. Wentzel, *Z. f. Kwiss.* 3, 1949, S. 56; zuletzt Ausst.Kat. «*El Arte Románico*» Barcelona 1961, Nr. 1119, S. 411ff. mit der Datierung um 1180.

[109] Vgl. das Pfingstbild im Lektionar von Cluny im Hinblick auf die ausgebreiteten Arme Christi (Halbfigur) und das radiale Strahlenbündel (Schapiro, *Parma Ildefonsus*, 1964, S. 45, fig. 37), zu kosmologischen Motiven in der Pfingstikonographie A. C. Esmeijer, *Nederl. Kunsth. Jaarboek*, 15, 1964, S. 19–44.

[109a] Für die Dreiergruppe und das radiale Strahlen«gerüst» bei Christus auch die byzantinische Bildtradition der «Transfiguration» zu vergleichen (Dinkler, 1964 – s. o. Anm. 86 – S. 25–50; F. Deuchler, *Ingeborgpsalter*, 1967, Taf. XVI). Suger übernahm ja die Entschleierung der Synagoge vom *Moses*-Bild. Die Beischrift zur Transfiguration der Floreffe-Bibel (Abb. 58) (ca. 1155): «Quem Moyses velat, Vox Paterna revelat» steht wohl auch in einem direkten Zusammenhang mit Sugers Titulus zur «Revelatio Moysis»: «Quod Moyses velat Christi doctrina revelat» und möglicherweise auch der zerstörten Beischrift zum obersten Medaillon; vgl. auch Paulinus von Nola: «Deum revelat vox paterna et Spiritus» (Ch. Ihm, *Die Programme der christl. Apsismalerei*, Wiesb. 1960, S. 179).

[110] Grodecki, 1961, S. 22ff.

[111] Grodecki, 1961, S. 22, fig. 3 links.

[112] Als Hinweis auf die inhaltliche Unterscheidung der Figuren als Prophet und Apostel?

[113] H. Buchthal, Some representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art, «*Tortulae. Stud. zu altchr. u. byz. Monumenten*», Röm. Quartalschr., 30. Suppl.-Heft, Frbg, 1966, S. 45–48. In CLM 14345, fol. 7^{v} erscheint der lehrende Paulus im touronischen Typus des lehrenden Moses (Holter, in: «*La Bibbia nel Medioevo*», Spoleto, 1963, S. 433, Pl. XX); vgl. auch Swarzenski, *Monuments*, fig. 445 und A. Boeckler, *Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. Jh.*, 1924, Abb. 49.

[114] Köhler, 1933, Taf. 74; vgl. im Hieronymusbild unten (ibid. Taf. 69) die Bücher hinwegschleppenden Männer.

[115] Vgl. schon das Fresko in S. Paolo f. l. m. in Rom (Buchthal, 1966, Taf. 11a).

[116] Kornmahlen dargestellt in der Samsonszene des byz. Oktateuch Vat. gr. 747, fol. 251^{r} (Hinweis Prof. K. Weitzmann); diese Szene auch im «Psautier de St. Louis» (Facs. Ausg., p. LXII). Vgl. in St. Denis selbst bei den Monatsbildern der Fassade zum September den Mann, der Trauben aus einem Kübel in ein Faß schüttet, und den «Oktober» des Fußbodenmosaiks (H. Stern, *Cah. de Civ. Méd.*, V, 1962, Pl. XI, figs. 30–31). Vgl. auch das Kapitell aus Moutiers-St. Jean mit Korbträgern (M. Aubert, *La sculpture française au moyen-age*, Paris, 1946, S. 101).

[117] F. Ronig, Zwei singuläre Darstellungen von Ekklesia und Synagoge in einer Handschrift des 12. Jh. zu Verdun, «*Archiv für mittelrhein. Kirchengeschichte*», 18, 1966, S. 297ff. Wilhelm von St. Denis schreibt über Sugers Nachfolger Odo: «Igitur cepit, sumpto regimine, statim ab angelo Satanae colaphizari cum doctore gentium, et cum principe apostolorum sicut triticum cribrari» (Wilmart, *Revue Mabillon*, 1942, S. 115; cf. Glaser, 1965 – s. o. Anm. 34 – S. 312f.).

[118] Zuletzt H. R. Hahnloser, in: «*Scritti in onore di M. Salmi*», vol. II, Rom 1962, S. 377–393, bes. 388ff.

[119] *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 2, 1954, col. 619.
[120] Vgl. Hoffmann, 1966 (s. o. Anm. 57), S. 35, Anm. 97.
[121] Das betonte «Hinwegnehmen» im Sinne von «Offenbaren» verbindet diesen Titulus mit dem zur «Revelatio Moysis» im folgenden Medaillon (s. u.).
[122] W. J. Müller, s. v. «Christus mit der Wurfschaufel», *Reallexikon zur Dt. Kgesch.*, III, Stgt. 1954, cols. 705–707.
[123] Hildegard v. Bingen (*Opera Omnia*, ed. Pitra, Anal. Sacra, 8, VIII, 6, Monte Cassino, 1882, S. 449ff.) beschreibt die Erleuchtung des *Saulus* in Termini der «Revelatio Moysis» (cf. 2 Kor. 3, 18: velum supra cor) «Unde et in typo velati antea cordis eius triduana caecitate mulctatur et in typo mox revelandi dicidentibus ab oculis ipsius illuminatus in tantum alteratus est, ut ex impugnatore doctor».
[124] Vgl. allgem. M. Schapiro, *Art Bulletin*, 21, 1939, S. 358ff., Anm. 73.
[125] Greenhill, 1962 (s. o. Anm. 25) S. 105–106).
[126] Hildegard v. Bingen, *Scivias*, lib. III, visio XIII (dt. Übers. v. M. Böckeler, Salzbg. 1963, S. 357) spricht vom Hl. Geist als dem «kreisrunden Rade, das irdische Größe nimmer begreift». Sugers Medaillon ist als formale und inhaltliche Parallele zum Typus des Radfensters zu verstehen (H. J. Dow, The Rose-Window, *Warburg Journal*, XX, 1957, S. 248–297). – Die beiden «Leitmotive» des «Anagogischen Fensters», Rad und Schleier, zieht der Titulus zum Johannesbild der Floreffe-Bibel zusammen: «Et vetus et nova lex intelligitur rota duplex/Exterior velat. Velata secunda revelat» als Umschreibung der Konkordanz der beiden Testamente nach der Ezechiel-Vision vom «Rota in medio rotae» (Abb.: Dow, *Warburg Journal*, 1957, Pl. 16a; s. auch oben Anm. 109a).
[127] Grodecki, 1961, S. 34 brachte die «Septem Dona» vornehmlich in Zusammenhang mit Apk. 5,6; das stimmt mit dem eschatologischen Sinn der «Revelatio Synagogae» überein, erklärt aber nicht die spezifische Bildform. Deren kosmologischer Gehalt findet eine Stütze auch in Apk. 5,6: «oculos septem, qui sunt septem spiritus Dei, missi in omnem terram».
In dem Psalter Amiens, Bibl. Mun., fonds l-Escalopier, Ms. 2, fol. 19 bis (V. Leroquais, *Les Psautiers. Mss. lat. de Bibl. Publ. de France. Planches*. Maçon, 1940/41. Pl. XXVII). Mitte 11. Jh., erscheint die Taube mit den Beischriften der «Septem Dona» auf einem Altar. Die Darstellung setzt das touronische Apokalypsenbild voraus und ersetzt das Buch mit den 7 Siegeln gemäß obiger Deutung durch die 7 Gaben und die Taube.
[128] Umgekehrt ist der «Gnadenstuhl» mit den «Septem Dona» verbunden in einem Fresko des 14. Jh. in Ahrweiler: P. Clemen, *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf 1930, Taf. 67.
[129] Von oben nach unten verläuft die Bildfolge in fünf Medaillons e. g. in Boulogne, Ms. 46, fol. 1v (Swarzenski, *Monuments*, fig. 290); vgl. auch die 2. Säule v. l. der Arkadenstellung des «Reliefs Crosby» (Crosby, 1955 – s. o. Anm. 91 – Pl. 88) und die Medaillon-Komposition des Fußbodenmosaiks in St. Denis (H. Stern, *Cah. de Civ. Méd.* V, 1962, Pl. XI, fig. 33).
[130] E. Meuthen, Der Geschichtssymbolismus Gerhohs von Reichersberg, in: «*Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter*», hrsg. W. Lammers, Darmst., 1961, S. 200–246, bes. 208ff.; M. Bernards, Geschichtsperiodisches Denken in der Theologie des 12. Jh., *Kölner Domblatt* 26–27, 1967, S. 115–124, bes. 122f.
[131] In der auf Eriugenas Übersetzung des «Corpus Dionysiacum» basierenden Darstellung des Bischofs Erhard im Regensburger Uta-Codex geben die auf dem Längsband des «Rationale» übereinandergeordneten Kreise die «anagogische» Folge von «Umbra Legis» über «Corpus Ecclesiae» zu «Lux Aeternae Vitae» (bezeichnet als «Ordo Saeculorum»), cf. A. Boeckler, Das Erhard-Bild im Uta-Codex, «*Studies in Art and Literature for B. da Costa Greene*», Princeton 1954, S. 219–230. H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950, S. 230 vergleicht die Komposition der gotischen Medaillonfenster mit Regensburger Miniaturen.
[132] Zur Bedeutung Ruperts für die Ikonographie Sugers: Grodecki, 1961, 24, 30.
[133] Vgl. Sugers Bericht, wie König Ludwig Reliquien trug: Gesta Ludovici; dazu Misch, 1957 (s. o. Anm. 1), S. 100.
[134] Bernhard v. Clairveaux verglich die französischen Kreuzfahrer mit den wandernden Israeliten des Alten Testaments (PL CLXXXII, cols. 741–745). Cf. J. R. Johnson, The Tree of Jesse Window at Chartres – Laudes Regiae, *Speculum*, 36, 1961, S. 1–22.
[135] C. Erdmann, 1955 (s. o. Anm. 70), S. 47–50.
[136] Erdmann, 1955, S. 50, Anm. 85.
[137] Zuletzt R. Barroux, L'Abbé Suger et la vassalité du Vexin en 1124, «*Le Moyen-Age*», 64, 1958, S. 1–26.
[138] L. Grodecki, in: *Bulletin de la Soc. Nat. des Antiqu. de France* 1952–53, S. 48–52, bes. 50ff.; Grodecki nimmt jetzt deren Entstehung unter Suger noch an (Briefl., 10. 2. 68).
[139] Panofsky, 1946, S. 122; Misch, 1957, S. 116.

[140] s. u. Anm. 155.

[141] Werckmeister, 1967 (s. o. Anm. 103), S. 68, Anm. 309. Cassian wurde im 12. Jh. in St. Denis gelesen (s. u. Anm. 144).

[142] Glaser, 1957, S. 193ff.: «Der Grund der formalen Gliederung von Sugers Baubericht liegt in Sugers typologischen Vorstellungen»; vgl. allgemein L. Grodecki, Suger et l'architecture monastique», *Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne*», Sonderheft, Mainz 1951.

[143] Zum Kreuzaltar in St. Denis cf. Panofsky, 1946, Sketch-Map G. Das Kreuz auf der «Quadriga Aminadab» mit den Evangelistensymbolen läßt sich mit Sugers verlorenem «Großen Kreuz» in der Abteikirche vergleichen: «Pedem vero quattuor Evangelistis comptum» (Panofsky, 1946, S. 58). Zur Betonung von «Vita» u. «Mors» beim Kruzifixus vgl. vor allem das Kreuzigungsbild des Uta Codex, das seinerseits auf Dionysius Areopagita basiert (s. o. Anm. 131); zur Ikonographie A. Heimann, *Warburg Journal*, XXIX, 1966, bes. S. 39–46.

[144] Ph. Schmitz, Les lectures de table à l'abbaye de St. Denis vers la fin du moyen-age, «*Revue Benedictine*», 42, 1930, S. 165–167; idem, Les lectures du soir à l'abbaye de St.-Denis au XII[e] siècle, ibid., 44, 1932, S. 147–149.

[145] Suger, Vie de Louis VI le Gros, ed. H. Waquet, Paris 1929, S. 264 cf. A. Adler, The Pélerinage de Charlemagne in new light on St.-Denis, *Speculum*, 22, 1947, S. 550–561, cf. 556, Anm. 50.
A. Grabois, The St. Denis Jews and their Role in the Development of the Monastery during the Twelfth Century (Hebr. m. engl. Résume), «*Zion. A Quarterly for Research in Jewish History*», XXX, 1965, S. 115–119: «The writer believes that the contributions of these Jews to the development of the monastic demesne explain the favourable attitude of Abbot Suger to the Jews in general».

[146] Schapiro, *Parma Ildefonsus*, 1964, S. 71, Anm. 312f.

[147] Grodecki, *Bulletin Monumental*, 110, 1952, S. 51–62; v. Simson, 1961, S. 113, Anm.; E. Frodl-Kraft, Das «Flechtwerk» der frühen Zisterzienser-Fenster, *Wiener Jb. f. Kgesch.*, XX (XXIV), 1965, S. 7–20 (dazu Grodecki, *Bulletin Monumental* CXXV, 1967, S. 100f.)

[148] Vgl. mit Sugers Titulus (Panofsky, 1946, S. 74, Z. 28–29): «Quod baptisma bonis, hoc militiae Pharaonis/Forma facit similis causaque dissimilis» die gleichfalls nicht historische, sondern ethische «Typologie» dieser Szene in der Beischrift (Lehmann-Brockhaus, 1938 – s. o. Anm. 35 – S. 604, Nr. 2600): «Qui lator legis submerserat agmina regis/Sic mala submergas . .».

[149] s. o. Anm. 134.

[150] Wie das Velum im «Arca Foederis»-Medaillon an das «Labarum» erinnert die Durchzugsszene auf gleicher Höhe des anderen Fensters an Konstantins Adaptation des «Durchzugs durch das Rote Meer» als Prototyp des Sieges an der Milvischen Brücke, cf. «*Reallexikon für Antike und Christentum*», 4, 1959, col. 585.

[151] H. Schade, 1960 (s. o. Anm. 31), S. 34ff. Mit der Gegenüberstellung des «verklärten» Christus und des «Gesetzesempfangs Moses'» vgl. die Regensburger Darstellung der Sinaiszene, wo neben Moses die personifizierte «Mansuetudo» mit der Inschrift «Clarifico» auf der Schriftrolle steht (um 1170: A. Boeckler, *Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. Jh.*, 1924, Taf. XII, mittl. Feld links).– Wie das Mosesfenster in der Sinaiszene endete, war in dem Benediktsfenster in St. Denis zuoberst die «Himmelfahrt» des Heiligen dargestellt mit dem Titulus: «Hec est via qua Domino beatus Frater Benedictus coelum ascendet» (L. Grodecki, Une scéne de la Vie de St. Benoit provenant de St. Denis au Musee de Cluny, «*Revue des Arts*», III, 1958, S. 161–171). Zur Gegenüberstellung von Sinai und Himmelfahrt Christi Schade, 1960 (s. o.).

[152] Vgl. auf dem Velum in Augsburg, St. Ulrich (s. o. Anm. 41; Lehmann Brockhaus, 1938, S. 581, Nr. 2581 u. S. 588, Nr. 2584): «Vetus Testamentum: Littera occidit» – «Novum Testamentum: Spiritus vivificat».; im Titulus zur «Geißelung des Hl. Dionysius» in Paris, BN. Ms. Fr. Nouv. Aqu. 1098 (s. o. Anm. 92): «Ducitur ut videat quos Christo vivificavit/Hostilis rabies, dum mundo mortificavit».

[153] s. o. Anm. 93 zur Kontamination von Motiven der beiden Fenster in der Lambeth Bibel; der Christus der «Wurzel Jesse» thronend zwischen Ekklesia und Synagoge in London, BM Add. Ms. 15452, fol. 351[v] (Deuchler, *Ingeborgpsalter*, 1967, Abb. 170).

[154] s. o. Anm. 147 u. E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesesmotive im Innenraum*, Bln. 1967, bes. S. 157–165.

[155] S. McKCrosby, Crypt and Choir Plans at Saint-Denis, «*Gesta International Center of Medieval Art*», 5, Jan. 1966, S. 4–8; vgl. bereits id., Abbot Suger's St. Denis. The New Gothic. *Acts of 20th Intern. Congr.* (s. o. Anm. 63 zu Swarzenski), I, S. 85–91.

[156] Für die Deutung der sieben Kapellen im Umgang ist auch der Umstand zu berücksichtigen, daß schon in der karolingischen Apsis sieben Fensteröffnungen radial angeordnet waren (vgl. den Grundriß bei Crosby, 1966, S. 7, fig. 1). Sollte also die angestrebte «harmonia et cohaerentia» mit dem alten Kirchengebäude Suger auch hierin geleitet haben?

[157] J. Fischer, *Oriens-Occidens-Europa. Begriff und Gedanke «Europa» in der späten Antike und im frühen Mittelalter*. Wiesbaden 1957, S. 60ff., pass.

[158] Panofsky, 1946, S. 198 zu S. 72, Z. 30. (s. o. Anm. 1)

[159] Auch der Kruzifixus im «Arca Foederis»-Medaillon erscheint als «Lebensbaum» (s. o. Anm. 78). Vgl. auch die ottonische Miniatur «Christus im Baum» (CLM 4454: Leidinger – s. o. Anm. 11 – Taf. 13) im Hinblick auf die Siebenzahl (der Äste), das Baum-Motiv und den kosmologischen Aspekt; zu letzterem bei der «Wurzel Jesse» Bloch, 1961 (s. o. Anm. 77), S. 115ff.

Den kosmologischen Sinn betont gerade für die Glasfenster Wilhelms v. St. Denis Lobgedicht auf den verstorbenen Suger mit dem Zweizeiler: «Est ex divina natura, quod tibi coelos/coelorumque deos pingis in ecclesia» (A. Lecoy de la Marche, *Œuvres Compl. de Suger*, Paris 1867, S. 425; vgl. Glaser, 1965 – s. o. Anm. 54 – S. 262).

[160] Zur Stellung des Umgangs in der Architekturgeschichte: Sedlmayr, *Entstehung der Kathedrale*, 1950, S. 228ff., 255f.

[161] A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. London 1934, S. 77ff.

[162] e. g. Bibel aus Gross St. Martin, um 1220, Brüssel, Bibl. Roy. (Bloch «*Monumenta Judaica*», *Handbuch*, Köln 1963, Abb. 13).

[163] Vgl. zu Sugers berühmter Schilderung seines Chorumgangs: «qua tota sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorem perlustrante pulchritudinem eniteret» Panofsky, 1946, S. 100; zu Sugers Stellung in der Tradition der Lichtsymbolik: M. Gosebruch. Bespr. Sedlmayr: Kathedrale, «*Göttingische Gelehrte Anzeigen*», 208, 1954, S. 252–277, bes. 255 (nicht erreichbar war R. Oursel, Pierre le Venerable, Suger et la lumiére gothique, *Annales de l'Acad. de Maçon*, XLIV, 1958 (publ. 1964), S. 53–56.

[164] Sedlmayr, *Kathedrale*, 1950, S. 148ff.; L. Grodecki, «Fonctions Spirituelles», in: «*Le Vitrail Français*» (ed. Aubert, Chastel u. a.) Paris 1958, S. 39–54, bes. 46 zu Rupert v. Deutz.

[165] PL 122, col. 139 B; vgl. Erwin Panofsky, Note on a Controversial Passage in Suger's De Consecratione Ecclesiae Sci. Dionysii», *Gazette-des-Beaux-Arts* 1944, II, S. 95–114, cf. 111ff.

[166] Die platonisierende Auffassung der dionysianischen Tradition war die Voraussetzung für Sugers hohe Einschätzung des künstlerischen Erlebens; zu anderen zeitgenössischen Zeugnissen cf. Meyer Schapiro, On the Aesthetic Attitude of Romanesque Art. «*Art and Thought. Essays in Honor of A. K. Coomaraswamy*», London 1947, S. 130–150; zu Sugers «Stilbewußtsein» vgl. W. Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters* (Neue Münstersche Beitr. zur Gesch.forschung, Bd. 4), Köln-Graz 1957, S. 97ff.

Für kritische Hinweise bei der Lektüre des Manuskripts danke ich den Herren Professoren Louis Grodecki und Otto-Karl Werckmeister.

KONRAD HOFFMANN

Das Herrscherbild im „Evangeliar Ottos III." (clm 4453)*

Das Herrscherbild des 'Evangeliars Ottos III.', clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München (Abb. 70 und 71)[1], und das Fragment einer Prachthandschrift in einem Josephuscodex der Staatlichen Bibliothek Bamberg (Abb. 72 und 73)[2] erstrecken sich über zwei Seiten: von links nahen vier huldigende Länderpersonifikationen mit verschiedenen Gaben, rechts thront der Herrscher frontal zwischen je zwei weltlichen und geistlichen Würdenträgern vor bzw. in einem Gebäude[3]. In beiden Darstellungen erscheint eine Zentralkomposition, die Herrscherseite, mit einer Richtungskomposition, den Provinzen, verbunden. Das früher, gegen 985 vollendete Einzelblatt eines 'Registrum Gregorii' in Chantilly (Abb. 67)[4] zeigte die huldigenden Provinzen als Thronbegleiter in einer Zentralkomposition; sie begegnet auch in dem spätkarolingischen Thronbild des Codex Aureus von St. Emmeram[5], in dem zwei Waffenträger und zwei Provinzen gemeinsam Karl den Kahlen flankieren. Zeitlich nach dem Münchener Evangeliar weisen die Bilder Heinrichs II. huldigende Personifikationen im unteren Streifen zweigeschossiger Kompositionen auf, in denen oben der Herrscher von Petrus und Paulus gekrönt (Bamberger Apokalypse) beziehungsweise (zusammen mit Kunigunde) an den krönenden Christus empfohlen wird (Perikopenbuch, clm 4452)[6].

Wurde die Zentralkomposition von Chantilly (Abb. 67) und vom Codex Aureus zuerst im Münchener Evangeliar (Abb. 70 und 71) oder im Bamberger

---

* Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der auf dem 11. Dt. Kunsthistorikertag, Ulm, am 8. 10. 1968 und im „Institute of Fine Arts", New York University, am 12. 12. 1969 gehalten wurde.

[1] Percy Ernst Schramm—Florentine Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl d. Gr. bis Friedrich II. 768—1250 (Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München 2) München 1962, S. 155f., Nr. 108.

[2] Schramm—Mütherich (wie Anm. 1) S. 155, Nr. 107.

[3] Walter Überwasser, Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000 (Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 45—70) S. 62—64; ferner Adolf Weis, Ein „Innenraumbild" der ausgehenden Antike im Codex Egberti (Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geb., München 1967, S. 9—16).

[4] Schramm—Mütherich (wie Anm. 1) S. 147f., Nr. 82.

[5] Schramm—Mütherich (wie Anm. 1) S. 134f., Nr. 52; Otto Karl Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 332) Baden-Baden und Straßburg 1963, S. 77f.

[6] Heinrich Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse, München 1921, Taf. 51—52; Perikopenbuch: Schramm—Mütherich (wie Anm. 1) S. 156f., Nr. 110; zum zeitlichen Verhältnis beider Handschriften Wilhelm Messerer, Literaturbericht: Ottonische Buchmalerei um 970—1070 im Gebiet deutscher Sprache (Zeitschrift für Kunstgeschichte 26, 1963, S. 62—76) bes. S. 67. Vgl. auch die nach dem Thronbild des Codex Aureus kopierte Darstellung Heinrichs II. im Sakramentar clm 4456: Schramm—Mütherich (wie Anm. 1) S. 157, Nr. 111.

Josephusblatt (Abb. 72 und 73) über zwei Bildseiten hinweg mit dem Richtungsmoment kombiniert? Das zeitliche Verhältnis zwischen Münchener (Abb. 70 und 71) und Bamberger Herrscherbild (Abb. 72 und 73) ist in der Forschung umstritten; mit stilgeschichtlichen Argumenten (lineare Abstraktion) begründeten Hans Fischer und Hans Jantzen die Priorität Münchens, während Schramm die Entstehung der Bamberger Miniatur vor München ansetzte[7]. Wegen der großen Bedeutung der chronologischen Folge für unsere Fragestellung sollen München und Bamberg zunächst unter dem Gesichtspunkt der Vorlagenbenutzung miteinander verglichen werden.

Beide Miniaturen — wie auch noch die der Bamberger Apokalypse — setzen Chantilly (Abb. 67) direkt voraus, jedoch in verschiedener Weise. In München (Abb. 70 und 71) ist die räumliche Suggestivität von Thronbaldachin und Figurenstaffelung des Chantillyblattes (Abb. 67) zur planen Disposition geändert. Die Profilansicht des Daches und der im Interkolumnium ausgespannte Vorhang ergeben eine bildparallele Folie; der Herrscher ist auf einem Löwenfaldistorium an den vordersten Bildrand vorgezogen; die Würdenträger sind gegenüber den Frauenfiguren des Chantillyblattes und deren antiken Voraussetzungen stärker in die Frontalansicht gewendet, in umgekehrter und abgeschwächter Größenstaffelung, wobei die beiden Vorderen achsial vor den Säulen stehen. In der ganzen Seite wird, vornehmlich auch durch den Vorhang, ein Gerüst horizontaler und vertikaler Linien hervorgehoben; statt der sanft schwingenden Rhythmik, mit der in Chantilly die schlanken Frauenfiguren zusammen mit Ottos Mantel eine Parabel gegenüber den Konturen von Arkade und Thronlehne bilden.

Die Personifikationen in München (Abb. 70 und 71) sind unabhängig von Chantilly (Abb. 67) konzipiert, in etwas größerem Maßstab als die Throntrabanten rechts und räumlich etwas hinter ihnen plaziert. Trotz dieser Differenzen hat der Miniator aber beide Seiten in einer einheitlichen Breitenentfaltung aufeinander bezogen, nicht nur mit der durchgehenden dreifarbigen Raumschichtung, sondern auch in der Art, wie die vorgestreckten Arme der Frauen

[7] Schramm sieht im Dargestellten Otto III.; Walter Gernsheim, Die Buchmalerei der Reichenau, Diss. München 1934, S. 86—88 folgt Schramms Datierung, sieht aber in beiden Bildern Heinrich II. dargestellt (s. unten Anm. 84), angeregt von der (später hinzugefügten, z. T. abgeblätterten) Beischrift *Heinrichus* in Bamberg (vgl. unten Anm. 14). Schramms Abfolge wird zu Grunde gelegt auch von Wilhelm Weizsäcker, Imperator und huldigende Frauen (Festschrift K. G. Hugelmann, 2, Aalen 1959, S. 815—831). — Hans Jantzen, Ottonische Kunst, Hamburg 1959, S. 93; Hans Fischer, Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg, 2, Bamberg 1929, S. 27f.; Brigitte Nitschke, Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte 5) Recklinghausen 1966, S. 93 Anm. 188. — Karl und Mathilde Uhlirz, Jahrbücher des deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III., 2 (M. Uhlirz), Berlin 1954, S. 400—402 betrachtet Chantilly, Bamberg und München 4453 als gleichzeitig entstandene Alternativentwürfe; vgl. zuletzt Katherine B. Powell, Observations on a Number of Liuthar Manuscripts (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34, 1971, S. 1—11) bes. S. 5f., die aus den Übereinstimmungen der Darstellungen eine Trierer Lokalisierung folgert. Joachim M. Plotzek, Die Frühstufe der Trierer Buchmalerei und ihre Beziehung zur Reichenau. Referat Dt. Kunsthistorikertag, 1972 (Kunstchronik 25, 1972, S. 312—314) S. 313, stellt Chantilly und Bamberger Doppelblatt auf „dieselbe stilistische Entwicklungsstufe", läßt dabei jedoch den Derivatscharakter der Josephusminiatur unberücksichtigt.

sich in den Gebärden des vorderen Geistlichen ('Thronfassen') und des Kaisers, der wie auf Siegelbildern[8] den Reichsapfel nach rechts hin emporhält, fortzusetzen scheinen, und in der gestischen Entsprechung von 'Sclavinia' links außen und dem Schwertträger rechts außen mit erhobener Linker[9].

Als Rahmen für den inmitten seines Hofes thronenden Herrscher ist in München (Abb. 70 und 71) — statt eines Baldachins wie in Chantilly (Abb. 67) — eine Bildformel für Palast gewählt[10], in formaler Anlehnung an das Trierer Gregorblatt (Abb. 68)[11], in dem der Papst auch auf einem Löwenfaldistorium am vordersten Bildrand zwischen den Säulenbasen thront; die komplizierte Architektur ist in München zur Zwei-Säulen-Stellung mit Giebeldach reduziert, der Vorhang (neben Gregor) zur bildparallelen Folie umgewandelt.

Der Miniator hat im Münchener Thronbild die Darstellungen von Kaiser und Papst des 'Registrum Gregorii' formal miteinander kombiniert[12]. Gegenüber der 'Italia' des Chantillyblattes gibt er eine 'Roma', die er zugleich — gegenüber der symmetrischen Gruppierung von Paaren in Chantilly — als Anführerin der Personifikationen betont. Auf den römischen Aspekt weist er auch mit der Einführung eines Adlerszepters, das man von dem antiken Augustuskameo des gleichzeitig entstandenen Lotharkreuzes hergeleitet hat[13].

Das Münchener Thronbild Ottos III. weist so gegenüber seinen verschiedenen Quellen eine formale Konzeption auf, thematisch eine besondere Betonung des Römischen.

Das Verhältnis des Bamberger Fragments (Abb. 72 und 73) zu Chantilly (Abb. 67) und seinen anderen Vorlagen läßt sich dagegen nicht als folgerichtig bezeichnen. Baldachin, Thron und Herrscherfigur sind bis in kleinste Einzelheiten getreu nach Chantilly kopiert; die Architektur ist aber wie in München (Abb. 70 und 71) nach vorn gezogen, so daß die Säulen auf der ornamentierten Rahmenleiste aufsitzen. Die Throntrabanten entsprechen München, stehen jedoch nicht wie dort vor, sondern neben und über den Säulenbasen: weder räumlich konzipiert wie in Chantilly noch achsial linear wie in München. Die erhobene Hand des Münchener Schwertträgers weist im Bamberger Blatt (Abb. 72 und 73) der vordere Geistliche auf, ohne den doppelten Bezug auf den Reichsapfel des Herrschers und auf die Gebärde der 'Sclavinia' wie in München. Der

[8] Percy Ernst Schramm, Die deutschen Könige und Kaiser in Bildern ihrer Zeit, Leipzig 1928, Nr. 74.

[9] Vgl. zur Rhythmisierung der Frauengruppe Wilhelm Messerer, Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst (Byzantinische Zeitschrift 52, 1959, S. 32—60) S. 47f.

[10] Zur Baldachin-Darstellung in Chantilly: Nitschke (wie Anm. 7) S. 50—54; zur Palast-Darstellung: Paul Lampl, Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art (Marsyas 11, 1961, S. 6—13) S. 8.

[11] Nitschke (wie Anm. 7) S. 35ff.

[12] Vgl. auch Gregors Oberkörper mit der Gestaltung und Armhaltung des vorderen Geistlichen neben Otto, die Umrißlinie des Schreibers mit der huldigenden „Roma" (vgl. bereits Powell, wie Anm. 7, S. 5f.). Die mehrfach geäußerte Ansicht, Gregors Wendung nach rechts sei als Bezugnahme auf das Herrscherblatt (Chantilly) gegenüber zu verstehen, scheitert daran, daß die Gregorminiatur sich auf einem Recto befindet, also kein rechtsseitiges Gegenüber gehabt haben kann: Hubert Schrade, Vor- und frühromanische Malerei, Köln 1958, S. 309 Anm. 49.

[13] Josef Deér, Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie des früheren Mittelalters (Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 13, 1955) S. 55.

Geste fehlt das breite Ausgreifen, die Hand ist zaghaft an den Oberkörper zurückgenommen. In Bamberg sind denn auch die beiden Militärs in monotoner Wiederholung eines Figurentyps nebeneinander gereiht[14]. Die Provinzen stehen aufrecht wie in Chantilly, aber ohne deren Rhythmisierung; die Gewandsäume umspielen in weichem Schwung die Füße wie in Chantilly, jedoch ohne Schuhe wie in München. Die Frauen bewegen sich zwar dicht vorn wie in München, haben aber den weiten Abstand zum oberen Bildrand, wie er in Chantilly durch die nach oben geöffnete Parabelform ihrer Staffelung kompositionell aktiviert erscheint, während er in Bamberg unmotiviert und leer wirkt. In Chantilly stimmt die aufrechte Haltung der Frauen mit ihrer Plazierung im Mittelgrund und dem proportionierten Abstand nach oben wie unten zusammen. In München dagegen erscheinen die Frauen dem Betrachter nah und groß, in gebeugter Haltung und folgerichtig nur mit einem schmalen Raumstreifen über sich. In Bamberg sind sie nah und groß wie in München, aber nicht gebeugt, formal weder auf ihren Bildraum noch auf die Komposition der rechten Bildseite abgestimmt.

Von den Bezeichnungen der Provinzen geht die vorderste, Italia, auf Chantilly zurück; die drei anderen, Germania, Gallia und Sclavinia, entsprechen in anderer Reihenfolge München.

Bamberg weist Motive isoliert auf, die nur in München im Kontext sinnvoll erscheinen: so stehen nur in München die Thronbegleiter in einer Beziehung zur Architektur; die Verteilung der Throngruppe und Provinzen auf zwei Bildseiten ist nur in München durch Bewegung integriert.

Nimmt man die einzelnen Beobachtungen zusammen mit der stilistischen Tendenz zu linearer Verhärtung, so zeigt sich, daß das Bamberger Fragment sowohl Chantilly als auch München voraussetzt und aus beiden Vorlagen ohne eigene formale Konzeption kompiliert wurde[15].

Aus der Erörterung der Vorlagenbenutzung und relativen Chronologie ergibt sich, daß die Erweiterung der Zentralkomposition des Chantillyblattes zur Richtungskomposition in München erfolgte — sieht man von der theoretischen Möglichkeit einer verlorenen Zwischenstufe mit Richtungskomposition zwischen Chantilly und München ab, für deren Existenz es keinen Anhaltspunkt gibt. Die Richtungskomposition der huldigenden Provinzen Münchens wurde in der Forschung von der Bildform der Magierhuldigung vor Christus hergeleitet[16].

---

[14] Mathilde Uhlirz, Zur Geschichte der Mauritiuslanze, der sacra lancea imperialis (Ostdeutsche Wissenschaft 5, 1958, S. 99—112) S. 108 sieht im vorderen Lanzenhalter des Bamberger Fragments Herzog Heinrich IV., den späteren König Heinrich II., auf den sie auch die (nachträgliche) Beischrift *Heinrichus* (s. oben Anm. 7) beziehen möchte. Nach ihrer formalen Disposition kann die Beischrift jedoch nur den Thronenden meinen. Auch erlaubt die Darstellung von zwei Lanzenträgern (gegenüber nur einem in clm 4453) keine zeitgeschichtlich so spezifische Interpretation, da es sich um einen Topos in Herrscherbildern, wie z. B. bereits im Aachener Evangeliar, handelt und Uhlirz den Derivat-Charakter des Josephusblattes nicht berücksichtigt.

[15] Nur so läßt sich auch erklären, daß in Bamberg der Adler, der in München auf dem Szepterknauf sitzt (wie im antiken Prototyp am Lotharkreuz), flach in die Knaufscheibe eingezeichnet ist, ähnlich der „Victoria", die der Miniator in das Attribut der „Gallia" einbeschrieb.

[16] Percy Ernst Schramm, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters (Vorträge der Bibliothek Warburg 2, 1, 1923—24; Leipzig—Berlin 1924, S. 145—224) S. 202; Schramm (wie

Hier stellt sich die Frage, wie dieser Zusammenhang zu verstehen ist, als neutrale Analogie oder als beziehungsreiche Übernahme.

Im Skriptorium lag vermutlich eine illustrierte Kopie der 'Notitia Dignitatum' vor, die eine Darstellung mehrerer nebeneinanderstehender Länderpersonifikationen mit Gaben enthielt (Abb. 69)[17]. Könnte man also das Münchener Bild nicht direkt durch einen antiken Prototyp erklären, ohne die christliche Bildtradition des Huldigungstopos dazwischenzuschalten? Die „Anbetung der Könige" war ihrerseits ja in der frühchristlichen Kunst nach Huldigungsbildern unterworfener Barbaren und gabenbringender Länderpersonifikationen, dem Bildschema des 'Aurum Coronarium', konzipiert worden[18].

Nach antiker Tradition kommentiert auch Egbert von Trier das 'Aurum Coronarium' der Chantilly-Miniatur (Abb. 67) mit einer Verklärung des verstorbenen Kaisers Otto II. als Friedensherrscher (*sic placida populos in pace regebat*): *Temporibus quondam tranquilla pace serenis Cesaris Ottonis Romana sceptra tenentis Italiae nec non Francorum iura regentis*[19].

Jedoch würde der Versuch, die Münchener Miniatur (Abb. 70 und 71) ausschließlich und direkt vom antiken 'Aurum Coronarium' abzuleiten, ihren zeitgenössischen Kontext verkennen. Im 10. Jahrhundert war die Anschauungsgewohnheit des Publikums wie der Künstler durch inzwischen etablierte christliche Bildtraditionen geprägt. Innerhalb der Überlieferung des 'Aurum Coronarium' zeigte bereits das Thronbild des karolingischen Codex Aureus, das in Chantilly (Abb. 67) nachwirkt, eine Voraussetzung Münchens: einen Bezug

---

Anm. 8) S. 93; Gernsheim (wie Anm. 7) S. 86; Anton von Euw, Darstellungen der Hl. Drei Könige im Kölner Dom und ihre ikonographische Herleitung (Kölner Domblatt 23—24, 1964, S. 293—320) S. 308 Anm. 110.

[17] Notitia Dignitatum Imperii Romani. Repr. rèd. des miniatures du ms. lat. 9661 BN, hg. von Henri Omont, Paris 1911, Taf. 37; 63. Vgl. Hanns Swarzenski, The role of copies in the formation of the styles of the eleventh century („Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art." Acts of the 20th Intern. Congress of the History of Art 1, New York 1963, S. 7—18) S. 12f. Vgl. in der „Notitia" die Taf. 39—43 mit den 6 halbfigurigen Personifikationen im unteren Streifen des Herrscherbildes des Perikopenbuchs Heinrichs II.

[18] Franz Cumont, L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Ser. 3, Memorie, 3, Rom 1932—33, S. 81—105) S. 99—105; Theodor Klauser, Aurum Coronarium (Reallexikon für Antike und Christentum 1, 1950, col. 1010—1020) col. 1016f. Stephan Waetzoldt, s. v. Drei Könige (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 4, 1958, col. 476—501) col. 482f.
Vgl. alttestamentliche Adaptionen: Wiener Genesis, fol. XXII, Nr. 44 (Hartel-Wickhoff, Taf. 44); Hiob: Neapel, Bibl. Naz., Ms. I B18: Otto Kurz, An Alleged Portrait of Heraclius (Byzantion 16, 1944) S. 162—164; Rom, Vat. gr. 749: E. B. Garrison, Studies in Italian Medieval Painting 4, 1960—62, Abb. 143—144; Ezechias: Rom, Vat. gr. 699: Cosimo Stornajolo, Le Miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste (Cod. e. Vat. sel., 10) Taf. 55 oben rechts.

[19] MGH Poetae 5, 2, S. 429. Das Gedicht stimmt in der Nennung der Länder nicht genau mit der Miniatur überein. Vgl. zur Friedensideologie in Egberts Versen Bernhard Askani, Das Bild Kaiser Ottos II. in der Geschichtsschreibung vom 10. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Diss. Heidelberg 1963) S. 31f. Im frühmittelalterlichen Herrscherlob begegnet das Motiv der huldigenden Länder als Friedensallegorie: MGH Poetae 6, S. 163 (Lotharpsalter); Thietmar von Merseburg, Chronicon, lib. 2 prol. (ed. W. Trillmich, Darmstadt 1966) S. 32; Hrotsvita von Gandersheim, Gesta Ottonis: Opera (ed. Karl Strecker, 1930) S. 232f., V. 141—145.

zwischen Herrscher und Christus, insofern die Huldigung der „Gotia" und „Francia" der Huldigung der 24 Seniores an das apokalyptische Lamm gegenübergestellt war[20]. Entsprechend wurde in der literarischen Panegyrik der Topos der Völkerhuldigung mit dem Christusvergleich der Herrscher kombiniert[21].

Der Erwatungshorizont, vor dem die Münchener Miniatur Ottos III. geschaffen wurde, läßt sich von ihrer Stellung im Evangeliar selbst her rekonstruieren. Die Handschrift, eine Inkunabel eines ausführlichen christologischen Bildzyklus, weist das Kaiserbild zwischen den Kanontafeln und dem Beginn des Matthäus-Evangeliums auf, an einer Stelle, die häufig, so fast gleichzeitig in einem Evangeliar des Skriptoriums (clm 4454), vom Bild des erhöhten Christus eingenommen wird[22].

Vorher findet sich diese Plazierung des Herrscherbildes im Aachener Evangeliar, wo der 'Augustus Otto' mit den variierten Bildformen von 'Maiestas' und 'Traditio Legis' auf Christus bezogen erscheint[23]. In den Evangeliaren von Aachen und München gibt es keine 'Maiestas'; an ihrer Stelle erscheint das Herrscherbild zwischen Kanontafeln und Evangelienanfang. Berücksichtigt man den christologischen Bildzyklus beider Handschriften einerseits, das Fehlen der 'Maiestas' in ihnen andererseits, so weist die Stellung der Kaiserbilder auf die Absicht, das Kaiserbild der Einordnung nach dem Christusbild anzugleichen[24].

Wie in Aachen koinzidiert im Münchener Evangeliar beim Herrscherbild seine Plazierung mit formalen Verweisungen auf das Christusmodell. Der von Dobschütz 1928 beobachtete Umstand nämlich, daß Ottos III. Throntrabanten in München in unverkennbarer Ähnlichkeit zu den Typen von Petrus und Paulus dargestellt sind, bezieht den Herrscher auf das Bild des zwischen den Aposteln thronenden Christus, wie es in Heinrichs II. Bildern mit huldigenden

---

[20] Konrad Hoffmann, Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9, Düsseldorf 1968) S. 51—53. In der karolingischen Kunst begegnet das „Aurum Coronarium"-Motiv vorher im Utrecht-Psalter (ed. Ernest Dewald, Princeton 1932: Taf. 41; 44; 62; 66; 82). Zu Ps. 71 (Taf. 66) nach v. 10: *reges Tharsis et insulae munera offerent* huldigen drei Könige Christus (vgl. damit die Huldigung der Insel Reichenau in Purcharts Widmungsgedicht: Peter Bloch, Kölner Domblatt 16—17, 1959, S. 34—38), auf den die Stelle in der Exegese bezogen wurde; zu Ps. 88 (Taf. 82) thront Christus achsial über David, der auf Löwenfaldistorium inmitten seines Hofstaates vor dem Palast thront (vgl. mit Otto III. in clm 4453) und die Huldigung von auf Schiffen ankommenden Königen empfängt, von denen gerade drei in den mittleren Kreis hineinragen.

[21] Walter Bulst, Susceptacula regum (Corona Quernea. Festgabe K. Strecker, MGH-Schriften 6, Leipzig 1941 S. 97—135) S. 111; Ernst H. Kantorowicz, The King's Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina (The Art Bulletin 26, 1944, S. 207—231) S. 208f.

[22] Schramm-Mütherich (wie Anm. 1) S. 158, Nr. 112, Abb. S. 331; vgl. Paul A. Underwood, The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels (Dumbarton Oaks Papers 5, 1950) S. 118ff.; Hoffmann (wie Anm. 20) S. 23f. Anm. 56. Messerer (wie Anm. 6) S. 67f. erwägt nachträgliche Einfügung des Kaiserbildes in clm 4453.

[23] Hoffmann (wie Anm. 20) S. 14—41. Zur Datierungsfrage zuletzt Herwig Wolfram, Überlegungen zur Datierung der Wiener Reichskrone (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 78, 1970, S. 84—93) S. 91ff.

[24] Zum Christusvergleich der Ottonen: Percy Ernst Schramm, Die Kaiser aus dem sächsischen Hause im Lichte der Staatssymbolik (Schramm, Kaiser, Könige und Päpste, 1, Stuttgart 1968, S. 153—181) S. 168f.; Robert Deshman, Otto III and the Warmund Sacramentary. A Study in Political Theology (Zeitschrift für Kunstgeschichte 34, 1971, S. 1—20).

Länderpersonifikationen wenig später explizit übernommen wurde[25]. Dobschütz's in der weiteren Forschung[26] übergangene Beobachtung läßt sich besonders durch den Vergleich mit der 'Bergpredigt' der Münchener Handschrift (Abb. 74)[27] und damit begründen, daß die vorderen Würdenträger neben Otto durch weiße Haarfarbe von ihren dunkelhaarigen, jüngeren Kollegen in der gleichen Weise unterschieden sind wie in den Christusbildern des Codex Petrus und Paulus, die 'Apostelfürsten', von den übrigen Aposteln daneben[28].

Wie im Aachener Evangeliar ist also im Münchener Herrscherbild (Abb. 70 und 71) eine römisch geprägte Christusfolie transformiert worden. Von hier aus ist auch die oben gestellte Frage nach dem Zusammenhang mit der Bildform der Magierhuldigung zu beurteilen. Die frontale rechte Zentralgruppe (nach Chantilly), das Alter des Kaisers und die Zahl der Huldigenden weichen von der Magierszene ab, lassen sich aber von dem Langhausmosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna[29], einem häufigen Aufenthaltsort Ottos III. und seines Hofes[30], her erklären, in dem die auf den thronenden, von je zwei

---

[25] Ernst von Dobschütz, Der Apostel Paulus, 2: Seine Stellung in der Kunst, Halle 1928, S. 21f.: „Ein Reichenauer Künstler gibt in dem Huldigungsbilde des für Otto III. geschriebenen Evangeliars (München clm 4453) den neben dem Thron des Kaisers stehenden Großen die Typen der Apostelfürsten, den Petrustyp dem Erzbischof, den Paulustyp dem Pfalzgrafen". Vgl. ebd. S. 74 Anm. 67. G. Cames, Byzance et la peinture romane de Germanie, Paris 1966, S. 64.

[26] Gegenüber Schramms allgemeiner Deutung als Vertreter geistlicher und weltlicher Gewalt schlagen Uhlirz (wie Anm. 7), Weizsäcker (wie Anm. 7) und G. Cames, Otton III et ses hauts dignitaires sur les miniatures de Bamberg et de Munich. Un essai d'identification (Scriptorium 16, 1962, S. 231—238) verschiedene Identifizierungen mit Hofleuten Ottos vor und beziehen die unterschiedlichen Haarfarben auf deren Nationalität.

[27] Georg Leidinger, Das sog. Evangeliarium Ottos III. (Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München 1, München 1912) Taf. 21. Diese Miniatur war ein Ausgangspunkt für das Herrscherbild im Perikopenbuch Heinrichs II. Die zweizonige Komposition mit Christus zwischen Petrus-Paulus oben, huldigenden Figuren unten begegnet in der frühchristlichen Kunst (Wolfgang F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 132, Taf. 40; vgl. das zu Grunde liegende Schema der Konsulardiptychen: ebd. Taf. 4, Nr. 15; Taf. 6, Nr. 31). Über dem Grab Ottos II. im Atrium von St. Peter, auf das Egberts Beischrift zur Chantilly-Miniatur Bezug nimmt, befand sich ein Mosaik mit Christus zwischen Petrus und Paulus (Schramm—Mütherich, wie Anm. 1, S. 145f., Nr. 78); gleichzeitig wurde in Rom auch ein Papst (Johannes XIII.?) zwischen Petrus und Paulus dargestellt: Gerhart B. Ladner, Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, 1, Città di Vaticano 1941, S. 171 m. Abb.

[28] Leidinger (wie Anm. 27) Taf. 21—23; 27; 30; 35 (?); 45; 46; 51 unten. Vgl. die Gebärde des Thronstützens beim vorderen Geistlichen neben Otto mit der analogen Figur des Petrus neben Christi Thron in der Szene „Christus bei Maria und Martha" im Perikopenbuch (Hans Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947, Taf. 48—49 gegenübergestellt der gleichen Szene im Aachener Evangeliar, wo bei Petrus diese Geste nicht erscheint; vgl. auch Leidinger, Taf. 37 und 42.).

[29] Weizsäcker (wie Anm. 7) S. 820 Anm. 13. Vgl. daneben auch Dedikationsbilder, besonders das doppelseitige im Poussay-Codex Paris BN, lat. 10514: Peter Bloch, Zum Dedikationsbild im „Lob des Kreuzes" des Hrabanus Maurus (Das Erste Jahrtausend, hg. von Victor H. Elbern, 1, Düsseldorf 1962, S. 471—494) S. 482, Abb. 18—19. Im Prolog der „Gesta Ottonis", v. 5—8 (wie Anm. 19, S. 231) verglich Hrotsvita die Widmung ihres Buches an Otto mit der Huldigung der von ihm beherrschten Völker: *Quem plures gentes passim metuunt habitantes Muneribus variis Romanus donat et orbis Exiguum munus ne spernas carminis huius Iste sed oblatus laudum placeat tibi census.*

[30] Ottos Aufenthalte in Ravenna verzeichnet Carlrichard Brühl, Fodrum, Gistum, Servitium Regis, Köln—Graz 1968, S. 466 Anm. 71. Vgl. auch A. Torre, Ravenna e l'Impero („Renovatio Imperii". Atti della giornata di studio per il millenario, Faenza 1963, S. 5—13).

Trabanten (Engeln) flankierten Christus zuschreitende Heiligenprozession als Analogie zur gegenüberliegenden Magierhuldigung und Frauenreihe der anderen Langhauswand konzipiert ist.

Man kann also schließen, daß auch die Einführung der Richtungskomposition im Münchener Herrscherbild als partielles, signifikantes Zitat einer Christusszene, der Magierhuldigung, gemeint war: die Annahme neutraler Formverwandtschaft widerspräche dem Pathos und dem ideologischen Anspruch dieser Kaiserminiatur. In der Handschrift selbst zeigt das Epiphaniebild die Huldigenden gekrönt (Abb. 75), eine ikonographische Neuerung der ottonischen Hofkunst (Egbert-Codex) mit politisch-theologischer Implikation, mit Schalen und Füllhorn wie die Personifikationen vor dem Kaiser[31]. Wenig später gestaltete der Maler des Perikopenbuchs Heinrichs II. die erste doppelseitige 'Anbetung der Könige' in Anlehnung an die Münchener Huldigungsszene Ottos III., ein aufschlußreiches Zeugnis für deren zeitgenössische Rezeption (Abb. 76 und 77)[32]. Hierbei wirkte das Herrscherbild (wie in der frühchristlichen Kunst das antike 'Aurum Coronarium') auf die Christusikonographie zurück, wie umgekehrt das Münchener 'Aurum Coronarium' seinerseits in Analogie zur Magierhuldigung gestaltet worden war. Entsprechend handelt es sich beim Verweis der Würdenträger neben Otto III. auf die Apostel um eine Rückwirkung des Christusbildes auf das Herrscherbild; umgekehrt waren in frühchristlicher Kunst die Apostelfürsten Petrus und Paulus, als 'vicarii' und 'senatores' Christi, nach dem Bildmodell des zwischen den 'Augusti' thronenden Kaisers der spätantiken Ikonographie dargestellt worden[33].

Mit beiden christologischen Anspielungen, auf Epiphanie und Apostel, wird die universalistische Ekklesia-Ideologie evoziert und auf die Missions- und Friedenspropaganda der ottonischen Herrscher übertragen[34]. Indem das Herrscherbild für solche Christusbezüge offen gestaltet wird, ist es als visuelles Äquivalent zum literarischen Gebrauch des 'exemplum' verständlich. So ließe sich im Münchener Bild der Schwerthalter in seiner gestischen Korrespondenz zur 'Sclavinia' etwa mit den Worten beschreiben, in denen in Hrotsvita's 'Passio sancti Dionisii' der Märtyrer zur Missionsarbeit aufgerufen wird: *Exemplo Pauli securus perge magistri Imperio populos Christi subiungere multos*[35].

Im Bilde hat der Hofkünstler den Kaiser christusähnlich als Herrn seiner 'Apostel' glorifiziert — zu einem Zeitpunkt, da Otto selbst sich in ganz

---

[31] Leidinger (wie Anm. 27) Taf. 18; Waetzoldt (wie Anm. 18) col. 485.

[32] Jantzen (wie Anm. 28) Taf. 44—45. Die Anlage über zwei Seiten, die Architekturform (rechts) und die Blattmasken in den Kapitellen belegen, zusammengenommen, den Zusammenhang.

[33] Charles Pietri, Concordia Apostolorum et renovatio urbis. Culte des martyrs et propagande pontificale (Mélanges d'archéologie et d'histoire 73, 1961, S. 275—322) S. 289f. Zur römischen Petrus-Paulus-Ideologie im 10. Jh.: Hans Martin Klinkenberg, Der römische Primat im 10. Jahrhundert (Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kan. Abt. 72, 1955, S. 1—57).

[34] Zur Exegese der Huldigungsszene Waetzoldt (wie Anm. 18).

[35] Opera (wie Anm. 19) S. 94, Z. 126—129; in den „Gesta Ottonis", v. 144—5 (ebd. S. 235): *Subdens gentiles Christi servis nationes / Quo pax ecclesiae fieret stabilita sacratae.* Notker formuliert im Laurentiushymnus, Abs. 8: *Multiplices victorias Tu, Paule, Christo Per Populos adquisisti* (Wolfram von den Steinen, Notker der Dichter und seine geistige Welt, 2: Editionsband, Bern 1948, S. 62).

anderer Weise, als Devotionsformel, den Titel eines 'servus apostolorum' beilegte[36].

Blicken wir zurück auf die Chantilly-Miniatur (Abb. 67), so stellt sich die spezifische Neuerung des Münchener Bildes (Abb. 70 und 71) ihr gegenüber dar als die Steigerung zugleich des christologischen und des römischen Bezugs: die 'Friedensherrschaft' des Kaisers über das 'Imperium Romanum'[37] ist im Bilde in einen Bezug gesetzt zur Epiphanie Christi.

Der in der Miniatur angesprochene Doppelaspekt von Huldigung des befriedeten, römischen Reichs an den imperialen Herrscher und von Epiphanie Christi begegnet explizit in einem Text, der den frühchristlichen Vergleich zwischen Augustus und Christus als Friedensherrschern[38] auf das Epiphaniefest, den 6. Januar, fixiert[39]. Im 20. Kapitel des 6. Buches seiner 'Historiarum adversum paganos libri septem' parallelisiert Paulus Orosius[40] den Triumph Oktavians im Jahre 29 v. Chr. mit Christi Epiphanie am 6. Januar:

Anno ab urbe condita DCCXXV ipso imperatore Caesare Augusto quinquies et L. Apuleio consulibus Caesar victor ab Oriente rediens, VIII idus Januarias urbem triplici triumpho ingressus est ac tunc primum ipse Jani portas sopitis finitisque omnibus bellis civilibus clausit. Hoc die primum Augustus consalutatus est; quod nomen, cunctis antea (inviolatum) et usque ad nunc ceteris inausum dominis, tantum orbis licite usurpatum apicem declarat imperii, atque ex eodem die summa rerum ac potestatum penes unum esse coepit et mansit, quod Graeci monarchiam vocant. Porro autem hunc esse eundem diem, hoc est VIII idus Januarias, quo nos Epiphania, hoc est apparitionem sive manifestationem dominici sacramenti, observamus, nemo credentium sive etiam fidei contradicentium nescit. De quo nostrae istius fidelissimae observationis sacramento uberius nunc dicere nec ratio nec locus flagitat, ut et quaerentibus reservasse et negligentibus non ingesisse videamur. Hoc autem fideliter commemorasse ideo par fuit, ut per omnia venturi Christi gratia praeparatum Caesaris imperium conprobetur. . . .

Tertio autem (nach Aufzählung von zwei Prodigien), *cum urbem triumphans quintum consul ingressus est, eo scilicet die, quem supra nominavimus, cum et Janum post ducentos annos primum ipse clausit et clarissimum illud Augusti nomen adsumpsit, quid fidelius ac verius credi aut cognosci potest, concurrentibus ad tantam manifestationem pace nomine die, quam hunc occulto quidem gestorum ordine ad obsequium praeparationis eius praedestinatum fuisse, qui eo die, quo ille manifestandus mundo post paululum erat, et pacis signum praetulit et potestatis nomen adsumpsit?*

---

[36] Percy Ernst Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio, Darmstadt ²1957, S. 146—160; Uhlirz (wie Anm. 7) S. 356; Carl Erdmann, Das ottonische Reich als Imperium Romanum (Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters 6, 1943, S. 412—441) S. 424ff.
Erdmann (wie Anm. 36) S. 430ff.

[38] Ilona Opelt, Augustustheologie und Augustustypologie (Jahrbuch für Antike und Christentum 4, 1961, S. 44—57); Amos Funkenstein, Heilsplan und natürliche Entwicklung. Formen der Gegenwartsbestimmung im Geschichtsdenken des hohen Mittellaters, München 1965, S. 29—50.

[39] Vgl. auch E. Pax, Epiphanie (Reallexikon für Antike und Christentum 5, 1962, col. 832—909) col. 906; Herwig Wolfram, Splendor Imperii. Die Epiphanie von Tugend und Heil in Kaiser und Reich (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Erg.-Bd. 20,3) Graz—Köln 1963.

[40] Orosii historiarum adversum paganos libri septem, hg. von K. Zangemeister (CSEL 5. Wien 1882, S. 418f.).

Orosius, dessen auf Anregung Augustins geschriebene Universalgeschichte im frühen Mittelalter größte Verbreitung und Geltung besaß[41], konstruierte hier einen Parallelismus von Augustus und Christus als universalen Friedensherrschern, indem er den dreifachen Triumph Oktavians, den die römischen Quellen für den 9. Januar 29 v. Chr. überliefern[42], um drei Tage auf den 6. Januar vordatierte und so als providentielle Vordeutung auf Christi Epiphanie auslegte[43].

Diese Angleichung stellt den Höhepunkt einer Reihe von Verweisungen dar, mit denen Orosius das römische Reich auf das 'imperium Christi' bezogen hatte, und beleuchtet seine Tendenz zur wechselseitigen Begründung von christlichem Monotheismus und römischer Universalmonarchie. Orosius umschreibt den Festinhalt von Epiphanie in einer allgemein gehaltenen Parenthese als *apparitio sive manifestatio dominici sacramenti*[44].

Gegenüber Orosius' absichtlicher Unklarheit in diesem Punkt präzisiert Otto von Freising, der die Augustus-Christus-Spekulation des Orosius ausführlich rekapituliert, 'Epiphanie' nach der ihm geläufigen römischen Liturgie auf die 'Anbetung der Könige'[45]. Für das Münchener Thronbild Ottos III. ver-

[41] Theodor E. Mommsen, Orosius and Augustine (Ders., Medieval and Renaissance Studies, Ithaca/N. Y. 1959, S. 325—348). Aus der Zeit vor dem Jahre 1000 sind 40 Mss. überliefert: J. M. Bately — D. J. A. Ross, A check-list of manuscripts of Orosius Historiarum adversum paganos libri septem (Scriptorium 15, 1961, S. 329—334). In den Jahren 995—998 schrieb auf Anregung Gerberts, des Vertrauten Ottos III., Richer von Reims sein Geschichtswerk unter Benutzung des Orosius: Max Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittlealters, 2, München 1923 (Nachdruck 1965) S. 216—219; vgl. auch ebd. Register, S. 857 s. v. „Orosius" und zu zeitgenössischen Marginalien J. N. C. Clark, The Annotations of Ekkehard IV in the Orosius Ms. St. Gall 621 (Archivum Latinitatis Medii Aevi 7, 1932, S. 5—35) S. 30 zu Oros. VI, 20. Einen partiellen Orosiustext in Ottos III. Besitz vermutet Rudolf M. Kloos, Bamberger Orosiusfragmente des 9. Jahrhunderts (Festschrift Bernhard Bischoff, Stuttgart 1971, S. 178—197) S. 193ff.

[42] Mommsen, Aponius and Orosius on the significance of the Epiphany (Ders., wie Anm. 41, S. 299—324) S. 319 Anm. 68; Jean-C. Richard, Pax, Concordia et la religion officielle de Janus à la fin de la république romaine (Mélanges d'archéologie et d'histoire 75, 1963, S. 303—386) S. 361 Anm. 3.

[43] Mommsen (wie Anm. 42). Bei Aponius, „a rather obscure figure among the early theologians of the church" (ebd. S. 302) begegnet eine Parallele Augustus—Christi Epiphanie anläßlich des Begriffs „pax" in Canticum 8,10 (Aponius, In Canticum Canticorum explanationis libri XII, ed. H. Bottino—J. Martini, Rom 1843, S. 237). Aponius' wenige Benutzer (Beda; Angelomus) greifen diese Deutung nicht auf (Friedrich Ohly, Hoheliedstudien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200, Wiesbaden 1958, S. 51—53). Im Hinblick auf Ausführlichkeit, Gewichtigkeit und Nachwirkung kommt nur Orosius als Quelle für die ottonische Hofkunst in Betracht, nicht aber Aponius oder eine neuerdings von Opelt (wie Anm. 38) erschlossene gemeinsame Vorlage von Aponius und Orosius. Vgl. auch Benoit Lacroix, Orose et ses ideés (Publ. de l'Institut d'Etudes Médievales 18) Montreal-Paris 1965, S. 147 Anm. 31.

[44] Mommsens (wie Anm. 42, S. 313ff.) Fixierung auf die Tauffeier berücksichtigt m. E. zu wenig die Korrelation von *dominicum sacramentum* und *apparitio sive manifestatio* und setzt eher die umgekehrte Wortstellung (*sacramentum dominicae apparitionis*) voraus; Opelt (wie Anm. 38) S. 47 übersetzt *sacramentum* umfassend als „Mysterium", nicht liturgisch-technisch als „Sakrament" (vgl. zur Terminologie: Christine Mohrmann, Sacramentum dans les plus anciens textes chrétiens: Harvard Theological Review 47, 1954, S. 141—152). Ähnliche Vorbehalte zu Mommsen's Aponius-Interpretation bei Anselm Strittmatter (Traditio 14, 1958, S. 422—455) S. 432—434.

[45] Chronica sive historia de duabus civitatibus, hg. von Adolf Hofmeister (MGH SS rer. Germ. 58, 1912) S. 141f.; Mommsen (wie Anm. 42) S. 231ff.; allgemein zu Otto von Freising — Orosius: Funkenstein (wie Anm. 38) S. 100—102.

merkten wir bereits die Übernahme des Adlerszepters vom Augustuskameo, der gleichzeitig als Bildnis Ottos im Lotharkreuz eingesetzt wurde. Hierbei ist die Anknüpfung an ein Augustusbild wichtig, das am ottonischen Hof als Bild des lebenden Herrschers benutzt und dem Bild Christi gegenübergestellt wurde. Das Lotharkreuz stellt (bei anderer Genese) die nächste ikonologische Parallele zum gleichzeitigen Münchener Herrscherbild dar, insofern auch an ihm Otto III. in einen Bezug zugleich zu Augustus und zu Christus gesetzt erscheint.

Das Vorbild des Augustus spielte auch im politischen Handeln Ottos in diesen Jahren eine Rolle, bei der Wiederbenutzung des Kaiserpalastes auf dem Palatin als römische Residenz ebenso wie bei der Öffnung des Karlsgrabes in Aachen; und Gerbert hatte in der berühmten Widmung seines 'Libellus de rationali et ratione uti' an Otto die Völkerhuldigung mit dem Hinweis auf das antike Rom verbunden: *Nostrum, nostrum est Romanum Imperium. Dant vires ferax frugum Italia, ferax militum Gallia et Germania nec Scithae desunt nobis fortissima regna. Noster es Cesar Romanorum Imperator et Auguste qui summo Grecorum sanguine ortus Grecos imperio superas*[46].

Von hier aus wird nahegelegt, daß dem Münchener Thronbild Ottos der Augustus-Christus-Vergleich des Orosius zugrunde liegt. Dabei aber ergaben sich für den Miniator wie später für Otto von Freising von der 'Epiphanie' Gedankenverbindungen zur Magierhuldigung. Entsprechend wandelte er nämlich, wie wir sahen, die Zentralkomposition seiner Vorlage Chantilly im Anschluß an die Bildüberlieferung der Magierszene zur Richtungskomposition ab.

Der Künstler machte demnach aus der apologetischen Konstruktion der frühchristlichen Reichstheologie eine Glorifikation Ottos, wobei die Einbeziehung der 'Sclavinia'[47] seinen Erfolg im Osten in Parallele rücken konnte zur analogen Situation des Augustus, die Orosius schildert. Im Sinne der 'politischen Theologie', die seit Eusebius den Frieden als eigentlichen Vergleichspunkt zwischen Augustus und Christus herausstellte, griff der Hofkünstler die spezifische Analogisierung des Orosius im Tertium der Epiphanie auf: er zitierte die christliche Epiphanie im Rahmen des 'Aurum Coronarium', das in der Beischrift der ihm vorliegenden Chantilly-Miniatur als Friedensallegorie gedeutet war in Einklang mit der spätantiken Friedens- beziehungsweise Macht-Ideologie dieses Motivs.

Orosius gibt eine 'abstrakte' Umschreibung von Epiphanie, beschreibt aber wenig später im folgenden 21. Kapitel des 6. Buches anschaulich die Huldigung einer Gesandtschaft vor Augustus[48]: *Interea Caesarem apud Tarraconem*

---

[46] Carlrichard Brühl, Die Kaiserpfalz bei St. Peter und die Pfalz Ottos III. auf dem Palatin (Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 34, 1954, S. 1—30); vgl. Weizsäcker (wie Anm. 7) S. 828 Anm. 42. — Helmut Beumann, Grab und Thron Karls d. Gr. zu Aachen (Karl d. Gr., 4: Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 9—38) S. 33. — Julien Havet, Lettres de Gerbert, 983—997, Paris 1889, App. 2, S. 236ff. Vgl. die Erwähnung der *Scithae* hier (dazu Mathilde Uhlirz, Die „Scythae" in den Briefen Gerberts von Aurillac, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 59, 1951, S. 411—415) mit Orosius, VI, 21,19 (s. unten Anm. 48).

[47] Mit Ottos Polenfahrt im Jahre 1000 verbindet Weizsäcker (wie Anm. 7) S. 827 diese Figur.

[48] Wie Anm. 40, S. 425.

citerioris Hispaniae urbem legati Indorum et Scytharum toto orbe transmisso tandem ibi invenerunt, ultra quod iam quaerere non possent, refuderuntque in Caesarem Alexandri Magni gloriam: quem sicut Hispanorum Gallorumque legatio in medio Oriente apud Babylonam contemplatione pacis adiit, ita hunc apud Hispaniam in Occidentis ultimo supplex cum gentilicio munere eous Indus et Scytha boreus oravit. Hier macht Orosius zwar den Epiphanieaspekt und Christusvergleich nicht explizit, betont aber wiederum an dieser Gesandtschaft — wie an den Triumphen Oktavians und der Schließung des Janustempels — die Universalität des erreichten Friedenszustandes, die Pax, die auch im Epiphaniebericht das Tertium zwischen Augustus und Christus ist. Einen illustrierten Orosiustext aus der Zeit vor dem Jahre 1000 kann man weder nachweisen noch als visuellen Prototyp der Münchener Miniatur voraussetzen[49]. Eine Darstellung des dreitägigen Triumphs des Oktavian und der dabei erfolgten Schließung des Janustempels vermutete 1844 C. P. Bock als Vorlage für das Bildprogramm[50] der karolingischen Ingelheimer Pfalzaula[51], deren Beschreibung durch Ermoldus Nigellus auf der Weltchronik des Orosius basiert[52]. Bocks Rekonstruktion[53] beruht aber auf sovielen Konjekturen, daß die Annahme einer Ingelheimer Augustusdarstellung nach Orosius, VI, 20 ungewiß, ja wenig wahrscheinlich bleibt[54] — so verlockend es angesichts der besonders engen Beziehungen der Ottonen zur Ingelheimer Pfalz[55] erscheinen mag, einen Zusammenhang zwischen der karolingischen Monumentaldarstellung und dem Münchener Evangeliarbild Ottos III. herzustellen.

Die Verbindung der Münchener Miniatur mit dem Augustus-Epiphanie-Vergleich des Orosius wirft eine andere Frage auf.

Wir sahen, daß der Gedankengang des Orosius mit dem Bildmotiv des 'Aurum Coronarium' — Chantilly — im Thema des Friedens übereinstimmte. Orosius schildert für Augustus konkret, er habe am 6. Januar d. J. 29 die Tore

---

[49] D. J. A. Ross, Illustrated Manuscripts of Orosius (Scriptorium 9, 1955, S. 35—56); vgl. Erwin Panofsky, Renaissance and renascenses in Western Art (Figura 10) Uppsala 1960, S. 83 Anm. 1.

[50] C. P. Bock, Die Bildwerke in der Pfalz Ludwigs d. Frommen zu Ingelheim (Niederrheinisches Jahrbuch, hg. von L. Lersch, 2, Bonn 1844, S. 241—300).

[51] Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 746f.; Wilhelm Paeseler, Das Ingelheimer Relief mit den Flügelpferden (Mainz und der Mittelrhein. Studien für W. F. Volbach, Mainz 1966, S. 45—140) S. 45—50.

[52] MGH Poetae 2, S. 65f.: Buch IV, v. 245—282. Vgl. Wilhelm Wattenbach—Wilhelm Levison, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, 3: Die Karolinger, bearb. v. Heinz Löwe, Weimar 1957, S. 329—332, bes. S. 329 Anm. 1.

[53] Bock (wie Anm. 50) S. 257f. nahm an, die Augustusszene sei das Gegenstück zur Kaiserkrönung Karls d. Gr. gewesen: „Begründung und Erneuerung des abendländischen Kaisertums" hätten sich so gegenübergestanden.

[54] Zur Benutzung des Orosius in der päpstlichen Bildpropaganda der gleichen Zeit: Cäcilia Davis-Weyer, Eine patristische Apologie des Imperium Romanum und die Mosaiken der Aula Leonina (Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien H. Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S. 71—83).

[55] Peter Classen, Die Geschichte der Königspfalz Ingelheim bis zur Verpfändung an Kurpfalz 1375 (Johanne Autenrieth [Hg.], Ingelheim am Rhein, Stuttgart 1964, S. 87—146) S. 105—116; Josef Fleckenstein, Die Hofkapelle der deutschen Könige, 2: Die Hofkapelle im Rahmen der ottonisch-salischen Reichskirche, Stuttgart 1966, S. 135—137; 140—143. Clemen (wie Anm. 51) S. 742f. sieht in den ottonischen Huldigungsminiaturen Reflexe monumentaler Kompositionen.

des Janustempels, des alten römischen Kennzeichens für Krieg und Frieden geschlossen[56]. Für das Münchener Thronbild Ottos III. hat Michael de Ferdinandy, ohne Kenntnis seiner Verbindung zu Orosius, die Doppelkopf-Masken in den Kapitellen als Janusköpfe und den durch den Vorhang 'verschlossenen' Palast, an dem sie erscheinen, als Janustempel bezeichnet[57]. Ohne spezifische Begründung wirkt Ferdinandys Deutung kaum überzeugend und wäre in der Tat leicht zu widerlegen durch den Hinweis, daß solche Doppelkopf-Masken in sehr verschiedenartigen dekorativen Zusammenhängen vorkommen, die sich thematisch auf keinen gemeinsamen Nenner, schon gar nicht Janus, bringen lassen. Im Münchener Evangeliar begegnen genau gleiche Masken dreimal im Säulenschmuck der Kanontafeln, im Aachener Evangeliar vorher in einer Zwickelranke zur 'Verklärung', während sich zeitlich nach der Handschrift dieser Typ noch öfters findet[58]. Gegenüber der Janusikonographie ist das Bifronsmotiv an den Kapitellmasken verunklärt, insofern die beiden Köpfe durch die Mittelpalmette voneinander getrennt sind[59] und eher an antike Figurenkapitelle anschließen[60], die in der ottonischen Bauplastik nachgeahmt wurden[61]. Bedenklich gegen de Ferdinandys Deutung stimmt vor allem die Tatsache, daß das Bifronsmotiv in der ottonischen Kunst sowohl bei Janus[62] als auch bei dem davon abgeleiteten

---

[56] Zur Rolle des Januskultes in der augusteischen Politik: Richard (wie Anm. 42); Erich Dinkler—Erika Dinkler-von Schubert, Friede (Reallexikon für Antike und Christentum 8, col. 434ff.) col. 447f. Zur Bildüberlieferung: T. L. Donaldson, Architectura Numismatica, Chicago 1966, S. 48—52, Nr. XII.

[57] Miguel de Ferdinandy, En torno al Pensar Historico, 1, Puerto Rico 1961, S. 95—102 (erwähnt bei Labande, Mirabilia Mundi [Cahiers de Civilisation medievale 6, 1963] S. 469 Anm. 254; eingesehen im Brit. Mus.); Ders., Der Heilige Kaiser. Otto III. und seine Ahnen, Tübingen 1969, S. 405—416, bes. 412; 486. Die Problematik der Ausführungen zeigt sich auch bei dem Versuch, ohne historische Vermittlung die Vierzahl der Masken und Thronbegleiter kosmologisch zu deuten (1961, S. 100) oder das herkömmliche Löwenfaldistorium als Zeichen für eine „Herrschaft Ottos über die Tiere" zu lesen (ebd. S. 96).

[58] Leidinger (wie Anm. 27) Taf. 1; 2; 8; Stephan Beissel, Die Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886, Taf. 10. Georg Leidinger, Evangeliarium aus dem Domschatz zu Bamberg (Miniaturen aus Handschriften der Bayer. Staatsbibliothek, 6, München 1921) Taf. 1; 2. Köln, Domschatz, Cod. 218 (Kölner Domblatt, 1959, Bloch: Abb. 5; Schramm—Mütherich, wie Anm. 1, Abb. S. 387); Köln, Domschatz, Cod. 12 (Hillinus-Codex): fol. 14—15 (Kanontafeln). Peter Metz, Codex Aureus Epternacensis, München 1956, Taf. 15. Albert Boeckler, Das Evangeliar Heinrichs III. in Madrid, Berlin 1934, Taf. 74: Markus auf Löwenfaldistorium zwischen Säulen, in deren Kapitellen diese Maskenform — wohl inspiriert durch clm 4453 Thronbild. Vgl. auch T. Sauvelt, Le chapiteau dans les manuscrits carolingiens (Bulletin Monumental 106, 1948, S. 7—48) S. 24, Abb. 5A u. F.

[59] Jedoch gibt es bereits in der Antike auch Darstellungen, bei denen die beiden Köpfe durch ein Mittelmotiv voneinander getrennt erscheinen, z. B. einen Altar: H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum, London 1910, 2, S. 372; 3, Taf. CI, 15.

[60] Eugen von Mercklin, Antike Figuralkapitelle, Berlin 1962; vgl. S. 98, Nr. 245, Abb. 464.

[61] Leo Schäfer, Der Gründungsbau der Stiftskirche St. Martin zu Zyfflich, Essen 1963, S. 173—188; Günther W. Vorbrodt, Das ottonische „Figurenkapitell" in Gernrode. Versuch einer Deutung (Die Mitte. Jahrbuch für Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte des mitteldeutschen Raumes, 2. Folge, Hamburg 1966, S. 191—197).

[62] Hrabanus Maurus, De Universo, lib. XV, c. 6: „De diis gentium": P. A. Amelli, Miniature sacre e profane dell'anno 1023, Montecassino 1896, Tav. CVIII.

Monatsbild des Januar[63] in der antik-korrekten Fassung, vermittelt durch Münzen[64], geläufig war. Die vorgebrachten Einwände sind jedoch einzuschränken im Hinblick darauf, daß die fraglichen Bifrons-Masken im Kontext einer Darstellung erscheinen, die auf dem orosianischen Vergleich zwischen der Schließung des Janustempels durch Augustus und der Epiphanie Christi am 6. Januar beruht.

Auch macht es vom Stilistischen her die gegenüber dem Trierer Gregorblatt besonders auffällige Tendenz zu flächiger Reduktion unwahrscheinlich, im Münchener Herrscherbild eine Hinzufügung von 'Bauplastik' als reine Dekoration zu betrachten.

Das Adlerszepter, eine andere Neuerung gegenüber Chantilly, hat ideologische Funktion im speziellen Verweis auf Augustus und das antike Rom. Das spräche für eine analoge antik-römische Bedeutungsabsicht auch bei der Einführung der Blattmasken. Daneben ist nochmals an die Kongruenz des Janusmotivs mit dem Friedensaspekt der Huldigungsszene zu erinnern.

Vom Kontext her[65], in dem die Bifrons-Masken im Münchener Herrscherbild erscheinen, ist die Annahme begründet, daß es sich hier nicht, wie de Ferdinandy wollte, um eine „Darstellung" des „verschlossenen Janustempels" handelt. Dargestellt ist vielmehr ein Palast[66], der nur in metaphorischer Ausdrucksweise als durch den Vorhang „verschlossen" bezeichnet werden kann. Das braucht freilich nicht auszuschließen, daß zumindest mit dem Bifrons-Motiv im Sinne des zu Grunde liegenden Orosiustexts auf den Janustempel verwiesen werden sollte[67]. Im Kaiserbild sind weder 'Epiphanie' noch 'Janustempel' als solche thematisiert, sondern auf sie wird angespielt[68].

Orosius schrieb zu Beginn des 5. Jahrhunderts mit dem Bestreben, gegenüber seiner paganen Umwelt die christliche Position apologetisch zu profilieren[69]; Otto III. wollte umgekehrt eine 'Erneuerung' des antiken Rom. Seine römischen 'Renovatio'-Pläne wurden von vielen Zeitgenossen kritisiert. *Imperator antiquam*

---

63 Berlin, Preuss. Staatsbibl., Ms. theol. lat. 192: Joseph C. Webster, The Labors of the Months, Princeton 1938, Cat. Nr. 28, Pl. XIV; vgl. auch ebd. Nr. 31, Pl. XV. Die Antike kennt den „Januarius Bifrons" nur literarisch, nicht in der Ikonographie: Doro Levi, The Allegories of the Months in Classical Art (The Art Bulletin 23, 1941, S. 251—291) S. 253f.

64 E. J. Haeberlin, Aes grave, Frankfurt 1910, S. 26—30 u. passim. Zu Münzimitationen in der ottonischen Buchmalerei Nitschke (wie Anm. 7) S. 32—34.

65 Vgl. Ernst H. Gombrich, The Evidence of Images (Charles S. Singleton [Hg.], Interpretation. Theory and Practice, Baltimore 1969, S. 35—104) S. 68—104: „The Primacy of Context over Expression".

66 Vgl. zu Ottos III. Residenz auf dem Palatin als Bekenntnis zu Augustus: Brühl (wie Anm. 46). In der „Graphia" (Percy Ernst Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio, Leipzig—Berlin 1929, 2, S. 73 mit Anm. 2) wird der Palatin als ursprünglicher Herrschaftssitz des Janus erklärt. Vgl. auch die Palastbeschreibung Vergil, Aeneis 7, 180ff. im Kontext einer dem Latinus huldigenden Gesandtschaft: *Saturnusque senex Janique bifrontis imago Vestibulo adstabant.*

67 Vgl. zur patristischen Antithese von Janus und Apostelfürsten Vincenz Buchheit, Christliche Romideologie im Laurentiushymnus des Prudentius (Polychronion. Festschrift F. Dölger, Heidelberg 1966, S. 121—144) S. 139, Anm. 91.

68 Im 10. Jahrhundert spielen „Mystagogische Szenen in der Herrscherliturgie" eine besondere Rolle: Percy Ernst Schramm, Kaiser, Könige und Päpste, 3, Stuttgart 1969, S. 104—107.

69 Manfred Fuhrmann, Die Romidee der Spätantike (Historische Zeitschrift 207, 1968, S. 529—561).

Romanorum consuetudinem iam ex parte magna deletam suis cupiens renovare temporibus multa faciebat quae diversi diverse sentiebant, schreibt Thietmar von Merseburg[70], und ähnlich heißt es bei Brun von Querfurt: *Enimvero more regum antiquorum et paganorum, qui suam voluntatem difficile relinquit inveteratae Romae mortuum decorem renovare supervacuo labore insistit*[71]. Die zeitgenössische Kritik, deren Motive uns hier nicht beschäftigen müssen, ist für die Beurteilung der Münchener Miniatur in doppelter Hinsicht aufschlußreich. Sie vergegenwärtigt einerseits die Diskrepanz zwischen höfischer Bildpropaganda und Realität[72], andererseits kommentiert sie die Abwandlungen in den späteren Fassungen des Motivs der huldigenden Länder.

Die gesteigerte literarische und bildliche Panegyrik am ottonischen Hof ist eine Reaktion auch auf diese zeitgenössische Kritik und Schmähungen, die in der schriftlichen Überlieferung naturgemäß zurücktreten. Nur gelegentlich werden sie greifbar wie etwa in einem Brief Gerberts von 983, in dem er sich gegen Leute wendet, die den Kaiser mit einem Esel verglichen: *ipse cesar omnium hominum excellentissimus a furciferis asino coequatur*[73]. Auch in der Ikonographie ist die ideologische Steigerung der höfischen Repräsentation in ihrer propagandistischen Funktion zu verstehen.

Die Vorstellung personifizierter Länder war im Bewußtsein des frühen Mittelalters keine geläufige Kategorie, sondern eine Reminiszenz aus antiker Rhetorik und Bildüberlieferung[74]. Karl der Kahle, der nach dem Bericht der Fuldaer Annalen über eine angebliche Kaiserkrönung in Metz 869 *se imperatorem et augustum quasi duo regna possessurus appellare praecepit*[75], verkündete im Thronbild des Codex Aureus mit dem Bildtopos der huldigenden Länder, 'Gotia' und 'Francia', seinen imperialen Anspruch zugleich mit der Christus-Analogisierung angesichts der gegenübergestellten eschatologischen Huldigungsszene vor dem Lamm, einer Bildkombination, die in der Beischrift durch die Bitte um das jenseitige 'Mitherrschen' mit Christus[76] und in der Miniatur durch das Sepulkralmotiv des hinter seinem Kopf ausgespannten Velum Apotheosecharakter verrät[77].

Die Darstellung im Codex Aureus war ein Ausgangspunkt für das Chantilly-Blatt (Abb. 67), in dessen Beischrift Egbert den verstorbenen Otto II. verklärt[78]. Die Chantilly-Miniatur wurde in einer kritischen Situation der otto-

[70] Chronicon (wie Anm. 19) S. 162. [71] Vita quinque fratrum, c. VII (MGH SS 15, S. 722).

[72] Vgl. auch Arno Borst, Der Turmbau zu Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker, 2, 1, Stuttgart 1958, S. 570f. Zum Formelcharakter der „freiwilligen" Gabendarbringung in der Herrscherrepräsentation Klauser (wie Anm. 18) col. 1016.

[73] Ep. 12, hg. von Fritz Weigle, Die Briefsammlung Gerberts von Reims (MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit 2, Berlin—Zürich 1966) S. 35.

[74] Ernst H. Kantorowicz, Pro Patria Mori in Medieval Political Thought (Ders., Selected Studies, Locust Valley N. Y. 1965, S. 308—324) S. 312 Anm. 17.

[75] Vgl. dazu Sigurd Graf von Pfeil, Der Augustustitel der Karolinger (Die Welt als Geschichte 19, 1959, S. 194—210) S. 207.

[76] Schramm, „Mitherrschaft im Himmel". Ein Topos des Herrscherkults in christlicher Einkleidung (Schramm, wie Anm. 24, S. 77—85).

[77] Hoffmann (wie Anm. 20) S. 52 mit Abb. 34—35.

[78] Nitschke (wie Anm. 7) S. 31. Völkerhuldigung ist ein Topos in Grabgedichten auf Herrscher: MGH Poetae 1, S. 58f., Nr. XXII, vgl. S. 59 Z. 25—28; S. 66f., Nr. XXXIII, vgl. S. 67 Z. 35—37.

nischen Herrschaft gemalt, kurz bevor das Bedürfnis nach eindrucksvoller Machtdemonstration zu dem Brauch des Königsumritts führte, bei dem der junge Herrscher selber die Stämme aufsuchte und mit Thronsetzung, Empfang der Insignien und Huldigung den Herrschaftsantritt öffentlich, zugleich 'symbolisch' und 'juristisch', bekundete[79].

Gegenüber Chantilly wird im Münchener (wie bereits im Aachener) Evangeliar (Abb. 70 und 71) die Bildform selbst ideologisiert. Die 'typologische' Verweisung auf Augustus und Epiphanie zugleich vertieft die Diskrepanz zwischen Bildprogramm und Wirklichkeit im Sinne einer literarisch gelehrten Romantik. Zu einem Zeitpunkt, als sich Otto III. nur mühsam gegen dauernde lokale Verschwörungen und Aufstände in Rom zu halten versuchte, propagiert die Hofkunst mit dem Münchener Bild ein Programm, das die universalistischen Romkonzeptionen der kaiserlich-augusteischen und der päpstlich-apostolischen Traditionen, 'Aurum Coronarium' mit 'Epiphanie' und 'Maiestas' in Anlehnung an patristische Apologetik verschränkte und die personifizierte 'Roma' als Anführerin der 'regna' dem in Wirklichkeit schwer bedrängten Kaiser huldigen läßt. Der Hofkünstler geht von einer fast 600 Jahre zurückliegenden 'reichstheologischen' Analogiekonstruktion aus. Sie war bereits zum Zeitpunkt ihrer Formulierung in ihrem monotheistischen Ansatz durch die Entwicklung der frühchristlichen Trinitätsspekulation überholt, und das Datum des 6. Januar wurde von den meisten mittelalterlichen Geschichtsschreibern als 'typologische' Vergewaltigung der Chronologie abgelehnt. Dafür, daß die „Augustus-Theologie" modifiziert dennoch im 10. Jahrhundert neue Bedeutung gewann, die freilich noch weiterer Untersuchung bedarf, sprechen die Weihnachtskrönungen der ersten Ottonen. Gerade nachdem Otto I. den Idealtermin in Rom 961 vergeblich zu erreichen versucht hatte und erst am 2. 2. 962 zum Kaiser gekrönt wurde, gewann die Parallelisierung von dem ersten adventus Christi und dem ersten Erscheinen Ottos II. als Kaiser in der urbs Romulea Weihnachten 967 einen gesteigerten Klang, der noch in Ottos III. imperial akzentuierter Aachener Weihnachtskrönung 983 nachhallt[80].

Der Miniator (Abb. 70 und 71) griff auf die orosianische Einheitskonstruktion zurück zu einem Zeitpunkt, als Otto III. in anderem Zusammenhang historische Kritik gezielt einsetzte und zur Abwehr päpstlicher Ansprüche das 'Constitutum Constantini' als Fälschung zurückwies[81]. Leo von Vercelli, der Verfasser der Urkunde DOIII. 389, hatte zuvor in den 'Versus de Gregorio papa et Ottone augusto' in prunkvoller Rhetorik Topoi des Herrscherlobs kumuliert[82] und sich wie der Miniator des Münchener Evangeliarbildes auf

[79] Roderich Schmidt, Königsumritt und Huldigung in ottonisch-salischer Zeit (Vorträge und Forschungen, hg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, 6, Konstanz—Stuttgart 1961, S. 97—233) S. 225—233.

[80] Erik Peterson, Der Monotheismus als politisches Problem (Theologische Traktate, München 1951) S. 100; Mommsen (wie Anm. 42) S. 321, Anm. 72—73. K. Hauck, Erzbischof Adalbert von Magdeburg als Geschichtsschreiber (Festschrift W. Schlesinger, 2, 1973, im Druck).

[81] Schramm (wie Anm. 36) S. 161—176.

[82] MGH Poetae 5, S. 477f.

Rom, die Apostel, die huldigenden Länder im Überbietungsschema konzentriert[83]:

Vetusta Antiochia te colit per omnia
Antiqua Alexandria tibi currit anxia
Omnes urbes ecclesie sunt in tua serie.
Babilonia ferrea et aurata Grecia
Ottonem magnum metuunt collis flexis serviunt.

Das Bamberger Blatt (Abb. 72 und 73) repräsentiert im Fortfall der römischen Verweise ('Roma', 'Apostel'-Physiognomien, Adlerszepter) die Reaktion unter Heinrich II. Der Gegensatz zwischen der römischen Tendenz des Münchener Bildes und der bewußten Abweichung davon im Bamberger Josephusbild führt vor Augen, wie verfehlt die in der Literatur lange vertretene Identifizierung des Herrschers in clm 4453 mit Heinrich II. war[84].

Heinrichs Darstellungen in der Bamberger Apokalypse und im Perikopenbuch führen die — im Verhältnis von clm 4453 zu Chantilly festgestellte — Tendenz zur Abstraktion weiter mit der Umgruppierung der Komposition zu einem Zwei-Zonen-Schema in hierarchischer Raumrelation, 'abstrakt' auch ikonographisch im Verzicht auf konkrete Namensbezeichnung der einzelnen Länderpersonifikationen. An dem Motiv der begleitenden Apostelfürsten zeigt sich der Unterschied seiner Darstellungen zu Ottos Münchener Thronbild, der Unterschied zwischen Christus-Vergleich auf der einen Seite und Devotionsbild kirchlicher Herrschaftsbindung auf der anderen[85].

In der Bamberger Apokalypse geht der Condominium-Topos in der Fassung: *Utere terreno caelesti postea regno*[86] als Mahnung zusammen mit den gegenüber dargestellten vier Tugenden, die auf besiegten Lastern stehend je eine alttestamentliche Herrschergestalt am Handgelenk ergreifen. In Anlehnung an die mittelbyzantinische Bildform der Anastasis werden Heinrich so Tugend-'exempla' vorgehalten im Übergang zur 'himmlischen Mitherrschaft'[87].

Gleichzeitig ließ sich Heinrich II. auch im 'exemplum' des Augustus darstellen, der — in der Illustration zu Lukas, Kap. 2 — das 'edictum' der Bürgerschätzung verteilt[88]. Nach Otto III. klingt dagegen die Augustuskonzep-

---

[83] Ernst Robert Curtius, Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur (Corona Quernea, wie Anm. 21, S. 1—14) S. 1—7.

[84] Leidinger (wie Anm. 27) S. 5—12; Gernsheim (wie Anm. 7); Hermann Schnitzler, Mittelalter und Antike, München 1948, S. 31.

[85] Vgl. Carl Erdmann, Forschungen zur politischen Ideenwelt des Frühmittelalters, hg. von Friedrich Baethgen, Berlin 1951, S. 44 Anm. 1; zum Bildschema: Kantorowicz (wie Anm. 21) Abb. 41.

[86] S. oben Anm. 76. Der Topos der „Mitherrschaft" begegnet in Verbindung mit Petrus und Paulus in Hrotsvitas „Passio Sancti Dionisii" (wie Anm. 35, S. 93) lib. 1, 2, Z. 95—104.

[87] Josef Deér, Ein Doppelbildnis Karls d. Gr. (Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Forschungen zur Kunstgeschichte und Christl. Archäologie 2, Baden-Baden 1953, S. 103—156) S. 145 Anm. 11.

[88] Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901, S. 102, 138f.; Schramm (wie Anm. 16, 1924) S. 148 Anm. 5. Zum liturgischen Brauch der Verlesung der Weihnachtsperikope Luk. 2 durch Herrscher vgl. Ludwig Biehl, Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich, Paderborn 1937, S. 100.

tion des Orosius nicht mehr beim Bild zeitgenössischer Herrscher, sondern im enzyklopädischen Kontext einer historischen Augustus-Darstellung (Abb. 78) an. In Lambert von St. Omer's 'Liber Floridus' vom Beginn des 12. Jahrhunderts kommentieren die Beischriften Lukas 2: *Exiit edictum a Caesare Augusto* und das Orosiuszitat: *Octavianus Augustus octavum idus Januarii clausit portas Jani* zusammen das Bild des Augustus, der in Anlehnung an ein ottonisches Herrschersiegel gestaltet ist und auf einem Löwenfaltstuhl thront wie Otto III. im Münchener Evangeliar[89].

[89] Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 92, fol. 138v; „Lamberti S. Audomari Canonici Liber Floridus codex autographus Bibl. Univ. Gandavensis", hg. von A. Derolez, Gent 1968, S. 280f. Auf fol. 191v (Derolez, S. 381) zu einer weiteren Fassung der „Gesta Octaviani" der handschriftl. Randvermerk des 16. Jhs.: „Ex Orosio" (vgl. ebd. „Transcriptions", S. 90).

TAFEL XXI



67 Chantilly, Musée Condé, Einzelblatt aus 'Registrum Gregrorii': Otto II.

TAFEL XXII



68 Trier, Stadtbibliothek, Einzelblatt aus 'Registrum Gregorii': Papst Gregor.

TAFEL XXIII



69 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9661 'Notitia Dignitatum': Italia, Illiricum, Africa.

TAFEL XXIV



70 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4453. Evangeliar Ottos III.: Herrscherbild.

TAFEL XXV



71 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4453. Evangeliar Ottos III.: Herrscherbild.

TAFEL XXVI



72 Bamberg, Staatliche Bibliothek, Cod. Class. 79. Fragment einer Prachthandschrift: Herrscherbild.

TAFEL XXVII



73 Bamberg, Staatliche Bibliothek, Cod. Class. 79. Fragment einer Prachthandschrift: Herrscherbild.

TAFEL XXVIII



74 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4453: Bergpredigt.

TAFEL XXIX



75 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4453: Anbetung der Könige.

TAFEL XXX



76 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4452: Anbetung der Könige.

TAFEL XXXI



77 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4452: Anbetung der Könige.

TAFEL XXXII



78 Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 192. 'Liber Floridus': Augustus.

Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi. Herausgegeben von **Karl Hauck.** (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. III, Band 87.) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1974. 8° 220 S.

Seitdem man vor 20 Jahren die schriftlichen und bildlichen Zeugnisse des 17. Jahrhunderts gemeinsam auswertete, hat man eine gesicherte Vorstellung von einem verschollenen Kreuzfuß, den Einhard, der Vertraute und Biograph Karls des Großen, als Laienabt an das Servatiusstift in Maastricht schenkte[1]). Im 17. Jahrhundert fehlte bereits das Kreuz, auf das sich die Stifterinschrift bezieht: „Ad tropaeum aeternae victoriae sustinendum Einhardus peccator hunc arcum ponere ac Deo dedicare curavit". Das knapp 40 cm hohe Gerät hatte die Form eines eintorigen Triumphbogens und trug ein in drei horizontale Zonen gegliedertes Bildprogramm in silbergetriebenem Relief: unten zwei reitende Herrscher im Bogendurchgang, flankiert von stehenden Soldatenheiligen an den Schauseiten; in der Mittelzone die Evangelisten mit ihren Symbolen, an den Schmalseiten zwei Szenen (Verkündigung; Begegnung mit Johannes dem Täufer) der heilsgeschichtlichen Bezeugung Christi, der in der obersten Bildzone bei der endzeitlichen Wiederkehr inmitten der Apostel thronend erschien.

Als antiker Triumphbogen en miniature mit einem christlich-theokratischen Bilderkreis ist der verlorene Einhardsbogen ein aufschlußreiches Dokument der karolingischen Renaissance[2]). Unter dem liturgischen Gerät des frühen Mittelalters gibt es keine Analogie zu einer solchen Durchdringung von antiker Form und christlichem Thema und zu einem so expliziten theologisch-politischen Bildschmuck. Dem vielteiligen Gefüge des Werks entspricht es, daß hier sehr verschiedenartige Vorlagen benutzt wurden: römische Triumphbögen, der monumentale Bilderkreis kirchlicher „Triumphbögen", Elfenbeinschnitzereien und

[1]) Gegenüber Montesquiou-Fezensacs bekannten Arbeiten (Cahiers Archéologiques, 1949 und 1956) wurde in der neueren Forschung der Beitrag von J. K. Steppe („Het voormalig schrijn van Eginhard in de St.-Servaaskerk te Maastricht. Een bijdrage tot de geschiedenis van de karolingische Renaissance", in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 16, 1955/56, S. 71–97) vernachlässigt, der unabhängig von M. die Pariser Zeichnung des Einhardbogens (bekannt gemacht durch M. 1949) mit den von J. Brassine 1938 publizierten Text- und Bildnotizen des Henri van den Berch in Zusammenhang brachte.

Eine nicht näher gekennzeichnete andere „porta", die in Maastricht 1628 und 1677 auch erwähnt wird, hat Hauck entgegen Montesquiou-Fezensac wegen der auffallenden Ungleichheit ihrer quellenmäßigen Überlieferung überzeugend aus der weiteren Betrachtung ausgeschlossen (vgl. S. 15 m. Tafel 50, Abb. 2 u. 7). H.s weiteres Argument (S. 16), die Stifterinschrift des Einhardbogens verwende den Singular „hunc arcum", besagt jedoch wenig, da das „Pendant" eine eigene Inschrift aufgewiesen haben könnte, sofern man es überhaupt auf Einhard zurückführen wollte. Vgl. auch das Material bei Hauck, S. 162 und im Anhang I, S. 206–210.

[2]) E. Panofsky, Renaissance and Renascenses in Western Art, in: Figura, 10, Uppsala 1960, S. 43–52.

illuminierte Handschriften[3]). Eine genauere quellenkritische Einordnung der einzelnen Bildelemente des Bogens in die ikonographischen und formgeschichtlichen Überlieferungszusammenhänge wird in den kunsthistorischen Beiträgen des hier zu besprechenden Bandes angestrebt; die Vergleichsreihen verifizieren die engen formalen und motivischen Verbindungen des Einhardsbogens zur karolingischen Hofkunst, über die Nachweise hinaus, die Blaise de Montesquiou-Fezensac in seinen Aufsätzen 1949 und 1956 gegeben hatte. Die kunstgeschichtlichen Studien tragen von sehr detaillierten Beobachtungsfeldern her (detailliert bis hin zu einer Aufteilung von Evangelisten[4]) und Evangelistensymbolen[5]) auf zwei verschiedene Beiträge) dazu bei, den Platz des verlorenen Gegenstands stil- und themengeschichtlich zu bestimmen. Ein folgenreiches Handicap ist es dabei freilich, daß man sich nur auf eine zeichnerische Aufnahme des 17. Jahrhunderts stützen kann, die gelegentlich motivisch unzuverlässig ist, vor allem aber für die stilgeschichtliche Auswertung Fragen offenlassen muß.

Die kunstgeschichtlichen Beurteilungsmöglichkeiten im engeren Sinn sind daher für eine präzisere chronologische Fixierung des Bogens innerhalb der in Frage kommenden Zeitspanne zwischen ca. 820, als Einhard Laienabt von St. Servatius wurde[6]), und seinem Tod im Jahre 840 wenig ergiebig.

Um so stärker ist das Interesse des Historikers Karl Hauck auf Kriterien gerichtet, die eine zeitgeschichtliche Eingrenzung des Einhardsbogens ermöglichen sollen. Hauck glaubt diese Kriterien gefunden zu haben einerseits in dem Nachweis der Reliquie, die der Bogen ursprüng-

[3]) Vgl. H. Belting, Der Einhardsbogen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1973, S. 93–121. Monumentaler Prototyp der antiken Triumphbögen und die Evangelistenbilder der Buchmalerei treffen sich als Vorlagen für die Plazierung der Evangelistensymbole in Medaillons (Nordenfalk: S. 50; Diskussionsbeitrag Josepha Weitzmann-Fiedler, Münster, 10.–11. 7. 1971 lt. Protokoll).

[4]) Gegenüber den Büchern der drei anderen Autoren ist Markus ein Rotulus beigegeben; auffällig, daß in der benachbarten Schmalseitenszene Johannes d.T. gleichfalls mit einer Rolle erscheint. Zur inhaltlichen Beziehung vgl. Belting in dem Sammelband, S. 81: „Dieser Evangelist qualifiziert nicht so sehr den Inhalt der Aussage des Täufers als vielmehr den Träger der Aussage" — nach Mk. 1.2 als engelgleichen Vorläufer Christi. Zur Unterscheidung von Buch und Rotulus in frühmittelalterlichen Zyklen der Evangelisten und ihrer Symbole: M. Schapiro, Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographical Problems, in: "Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene", ed. D. Miner, Princeton 1954, S. 331–349, bes. 331–338, S. 334 zur Rolle als Attribut bei Propheten.

[5]) Zur Herleitung der ganzfigurigen Evangelistensymbole (Nordenfalk: S. 53ff.) vgl. jetzt die Kritik an Nordenfalks 1968 ausführlich entwickeltem Standpunkt: M. Schapiro and Seminar, The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian Ms.Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art, in: The Art Bulletin 55, 1973, S. 494–531.

[6]) F. Felten, Laienäbte in der Karolingerzeit. A. Borst (Hrsg.), Mönchtum, Episkopat und Adel zur Gründungszeit des Klosters Reichenau (Vorträge und Forschungen, hrsg. v. Konstanzer Arbeitskreis f. mittelalt. Geschichte, 20) Sigmaringen 1974, S. 397–431, cf. 406 m. Anm. 47.

lich in dem Kreuz getragen haben soll, andererseits in einer daraus abgeleiteten Identifizierung der beiden Reiter im Bogendurchgang. Haucks Gesamtdeutung des Einhardsbogens erweist sich als Folgerung aus der einen Prämisse: im Kreuz des Bogens habe sich ursprünglich eine auf Konstantin zurückgehende, in Maastricht im 17. Jahrhundert in ein Brustkreuz einer Servatiusbüste gefaßte Kreuzreliquie befunden (S. 163 ff.). Einhard soll das Kreuzpartikel von Lothar I. erhalten haben (S. 153; 160f.); dem Vergleich des Einhardbogens mit byzantinischen Reliquienkreuzen entnimmt Hauck eine Bestätigung seiner Annahme, in der unteren Zone seien die „exemplarischen Vorbesitzer" der Reliquie dargestellt: Konstantin und Lothar (S. 150). Als terminus ante quem non betrachtet Hauck Lothars Kaiserkrönung 823 und die im Zusammenhang damit postulierte Reliquienschenkung an Einhard, als wahrscheinliche Entstehungszeit des Bogens das Jahr 825 mit Lothars Rückkehr aus Italien und mit dem Pariser Konzil, bei dessen Verhandlungen die Frage der Kreuzesverehrung breiten Raum einnahm (S. 177–182).

Nach der Evidenz läßt sich eine ursprüngliche Reliquienausstattung des Einhardschen Kreuzfußes oder Kreuzes weder beweisen noch ausschließen. Einhard selbst bezeichnet in der Stifterinschrift den Bogen als Kreuzständer, erwähnt dabei aber keine Reliquie. Liturgisches Gerät diente im frühen Mittelalter häufig mehreren Zwecken zugleich[7]).

„Man wird aber gut daran tun, zu unterscheiden zwischen den Behältern, deren einziger oder doch unbestritten wichtigster Zweck die Bewahrung von Reliquien war, und solchen, die außerdem noch zu anderem Gebrauch dienten. Nur die ersteren sollte man Reliquiare nennen"[8]).

Ein anderes Kultgerät, sei es ein Kreuzfuß oder ein Reliquiar im strengen Sinn, mit der spezifischen Form (Triumphbogen) und dem Bildprogramm des verlorenen Maastrichter Objekts kann man bisher nicht nachweisen. Reliquien der gleichen Person oder Sache wurden in formal sehr verschiedenartig gestalteten Behältern gefaßt. Die besondere Formulierung des Einhardbogens ist also keine unmittelbare Funktion des möglicherweise in ihm aufbewahrten Reliquienbestandes. Das Kreuz als triumphales Heilszeichen (tropaeum), aber nicht notwendig eine Kreuzreliquie, ist hier im liturgischen Gerät mit dem Triumphbogen und seinem ikonographischen Zyklus verschränkt. Insofern ist die Frage des Reliquienbestandes nicht eigentlich der Schlüssel zum vollen geschichtlichen Verständnis der Einhardschen Stiftung.

Hält man sich an die publizierten Quellen, so werden zuerst in einem Maastrichter Schatzverzeichnis von 1677 konkret Reliquien, und zwar

[7]) Anstatt von einer Alternative Kreuzfuß oder Reliquienbehältnis (so Hauck S. 15 gegen Montesquiou-Fezensac) ist von „praktischer Plurivalenz liturgischer Geräte" auszugehen (V. H. Elbern, Vier karolingische Elfenbeinkästen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20, 1966, S. 1–16, cf. 16 mit Belegen in Anm. 38).

[8]) E. Meyer, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Festschrift C. G. Heise. Bln. 1950, S. 55–66, Zitat S. 57.

solche des hl. Servatius, als Inhalt des Einhardbogens bezeugt. Dabei handelt es sich offensichtlich und nach allgemeiner Auffassung um eine sekundäre Verwendung des Bogens[9]). Im Jahre 1633 hatte ein Lütticher Antiquar, Henri van den Berch, vermutet, im Bogen seien anfänglich die Reliquien der römischen Märtyrer Petrus und Marcellinus bewahrt worden, die Einhard 828 der Servatiusabtei gestiftet hatte[10]). Van den Berchs Vermutung wird durch die Nachrichten, die man über die Petrus-Marcellinus-Reliquien in Maastricht hat, in keiner Weise gestützt[11]).

Gegen den Hauckschen Vorschlag spricht es, daß im 17. Jahrhundert für die von ihm beanspruchte Kreuzreliquie kein Zusammenhang mit Einhard bekannt (oder auch nur vermutet) war[12]). Aber auch wenn das Kreuzteilchen der barocken Servatiusbüste in Maastricht vom Einhardsbogen stammte, so braucht Einhard es nicht unbedingt von einem Herrscher, noch dazu von Lothar, erhalten zu haben. Die Möglichkeit, daß er es schon von Karl bekommen hatte, ist unabhängig von der Zeitstellung des Bogens selber zu erwägen[13]). Ohne direkte kaiserliche Vermittlung hatte sich Einhard ja nach seinem eigenen beredten Zeugnis die Petrus-Marcellinus-Reliquien aus Rom besorgen lassen[14]).

Selbst wenn man mit Hauck eine Kreuzreliquie voraussetzt, so läßt sich von ihr aus dennoch nicht die Identität der beiden Herrscher im Bogendurchgang ermitteln. Der Vergleich des Bogens mit Reliquienkreuzen nämlich abstrahiert das Tertium einer „unteren Zone", die angeblich den Bildnissen der „Stifter bzw. exemplarischen Vorbesitzer" (S. 150) vorbehalten sei, aus zwei anschaulich ganz verschiedenartigen Zusammenhängen. An Reliquienkreuzen gibt es zudem Stifterbilder auch auf den Querarmen bzw. umgekehrt am unteren Schaft Darstellungen von anderen Personen als den Stiftern[15]). Der Vergleich mit den östlichen Reliquienkreuzen verkennt, daß sich die Kaiser am Bogen nicht ver-

[9]) 1628: in einer Notprozession wurden zwei „portae" mitgetragen, ihr Reliquieninhalt in den Akten aber nicht spezifiziert;
1633: aus v. d. Berchs Notizen geht die damalige Reliquienfüllung nicht hervor;
1677: erste Nennung der Servatiusreliquien im Einhardsbogen. Diese verschiedenen Zeitstufen werden bei Hauck, S. 15f., 17, 22 und bei Belting, 1973 (s. o. Anm. 3), S. 93 nicht konsequent auseinandergehalten.

[10]) Hauck kritisiert diese These v. d. Berchs (S. 16, Anm. 15), spricht aber S. 22 von ihm als einem Zeugen für die ursprüngliche Reliquiarfunktion des Bogens und schreibt ihm S. 18ff. „zwei wesentliche Erkenntnisse" zu.

[11]) Vgl. Steppe, 1955/56 (s. o. Anm. 1), S. 90f. zur Maastricher Überlieferung der Petrus-Marcellinus-Reliquien. Von der „cistula eburnea", in der die Gebeine im 17. Jh. verwahrt wurden, schließt Belting implizit auf das „feretrum" Einhards: 1973, S. 93 mit Anm. 8; S. 114.

[12]) Hauck, S. 169 begründet dies mit einem Einhard überstrahlenden Konstantinsbezug der Kreuzreliquie.

[13]) Gegen Hauck, S. 153, Anm. 47.

[14]) Vgl. dazu in dem Band den Beitrag von J. Fleckenstein, bes. S. 107–113; ferner Liebeschütz, 1951 (s. u. Anm. 43).

[15]) Darstellung der Stifter am Querarm z. B. im Justinuskreuz, das Hauck wegen der Inschrift zitiert (S. 148; Taf. 46–47).

ehrend dem Kreuz zuwenden[16]) und daß sie aus einer anderen visuellen Vorlage, der spätantiken Triumphalikonographie, übernommen wurden. In dem Band selbst hat Kurt Weitzmann die konkrete Benutzung des berühmten Barberinidiptychons wahrscheinlich gemacht, das in der Hofschule Karls des Großen schon beim Elfenbeindeckel des Lorscher Evangeliars als Vorlage gewählt worden war[17]).

Hauck beansprucht ein weiteres Motiv als Argument für seine inhaltliche Bestimmung der Reiterfiguren: er glaubt, der eine Reiter („Konstantin") halte die Lanze nach oben, weil er das Untier bereits erlegt habe, während der andere, der „Karolinger", mit nach unten gerichteter Waffe noch im Kampf stehe[18]). Sieht man sich aber die Detailaufnahmen (auf Tafel 8) der beiden Reiter an, so bekommt man Zweifel, ob man aus dem sichtbaren Befund diesen Schluß ziehen kann bzw. muß. Beide Reiter halten nämlich die Lanze in genau gleicher Weise schräg und fassen sie mit dem gleichen Griff. Man kann daher auch annehmen, der Zeichner des 17. Jahrhunderts habe bei dem „modernen" Reiter bloß die obere Lanzenspitze fortgelassen — denn unten im Leib des Basilisken ist nichts auszumachen. Der Versuch, aus diesem Detail eine inhaltlich kennzeichnende Unterscheidung zwischen einem Herrscher der Vergangenheit und einem der Gegenwart sicher herauszulesen[19]), würde die Quellentreue und Genauigkeit der Kopie punktuell überfordern. Denn an der Christusseite des Bogens pflanzt nur der linke Soldatenheilige (Spitze nach oben) seine Lanze auf eine Schlange, während die Pendantfigur dieses — wegen der strikten Symmetrie des Ganzen zu rekonstruierende — Attribut nicht aufweist. Daß der barocke Zeichner gelegentlich ikonographisch wichtige Motive fortläßt, kann man auch in der Folge der Evangelistensymbole beobachten, wo nur der Lukasstier ohne Buch und Nimbus gegeben ist (vgl. Tafel 19, 2). Daß der Zeichner andererseits auch durch eigenmächtige Zutaten vom Original abweicht, zeigte Belting (S. 72f.) am Beispiel der Lilie in der Verkündigungsszene. Für die beiden Reiter im Bogendurchgang bleibt demnach als unterscheidendes Merkmal nur die variierende Helmform, vorausgesetzt, daß man der zeichnerischen Wiedergabe in diesem Punkt vertrauen kann. Denn gerade auch bei der Behandlung der Insignien ist Vorsicht geboten: man vergleiche das Kreuzmotiv auf dem Schild des Militärs (rechts auf der Inschriftseite) mit

---

[16]) Von diesem — entscheidenden — Unterschied spricht Hauck selbst: S. 150 zum „Unvergleichlichen und Einzigartigen" des Kaiseradventus im Kampf; ferner S. 168, Anm. 104.

[17]) Weitzmann: S. 36ff.; vgl. auch Belting, 1973, S. 106f. W. rekonstruiert ein ähnliches Reiterbild für den verlorenen zweiten Flügel des Diptychons.

[18]) Beltings Beschreibung: 1973, S. 106 geht auch von dieser zeitlichen Differenzierung des Handlungsmomentes aus, läßt aber wie Montesquiou-Fezensac und Weitzmann die Identifizierung der Reiter offen.

[19]) In der Münsteraner Diskussion bezweifelte 1971 Friedrich Ohly, wie ich glaube, zu Recht, die Voraussetzung bewußten Historisierens in karolingischen Bildzeugnissen (Protokoll, 11. 7. 71).

den verschieden entstellenden Auflösungen zu Blütenformen bei seinen drei „Kollegen"; nur einer von diesen vier Wächtern weist übrigens ein Schwert an der Seite auf. Die Unterscheidung der Helmformen wäre, wenn sie ikonographisch gemeint ist, jedoch nicht notwendig als historische Differenzierung der postulierten „Vorbesitzer" einer hypothetischen Reliquie zu verstehen. Man kann darin auch mit Montesquiou-Fezensac einen Hinweis auf das östliche und das westliche Kaisertum sehen[20]).

Als Historiker hat sich Hauck auf Gesichtspunkte konzentriert, die eine genaue zeitgeschichtliche Zuordnung des Einhardsbogens begründen sollen. Es fragt sich jedoch, ob bei dieser Betrachtungsweise nicht Elemente aus einem Zusammenhang herausgelöst wurden, der anders zu lesen ist. Einhard zog für den Bildschmuck dieses Geräts konventionelle Formeln aus diversen Quellen heran. Gewiß ordnete er die verschiedenen Elemente in einem neuartigen Zusammenhang. Aber gerade dieses individuelle Moment, die Wechselbeziehung zwischen Kreuz, Bildfolge und Trägerform Triumphbogen, schließt eine verkürzte Verknüpfung der Reiter mit dem Kreuz (im Sinne der Reliquienkreuze ohne Reiter!) aus. Die Reiter erscheinen am Bogen in der antiken Bildformel des adventus[21]). Das feierliche Empfangszeremoniell stand im kaiserzeitlichen Rom in enger Verbindung mit dem Triumph[22]) und auch mit dem Triumphbogen[23]). Insofern entspricht die Wahl dieses Bildtypus am Einhardschen Triumphbogen einer weit in die pagane Antike zurückreichenden Vorstellungsschicht.

Am Einhardsbogen werden die Reiter von Soldatenheiligen beim Einzug in eine — heilige oder jenseitige — Stadt flankiert, die im Bild des antiken Triumphbogens partiell zitiert ist. Die Lorscher Torhalle zeigt, daß und wie in karolingischer Zeit das verchristlichte Empfangszeremoniell der Herrscher in einem Klosterbezirk mit dem zeitstilistisch adaptierten Typ des römischen Triumphbogens inszeniert werden konnte[24]). Gleichzeitig mit dem Einhardsbogen findet man im Utrecht-

[20]) Vgl. Weitzmann, S. 41: „Es scheint uns aber auch möglich, daß der Künstler [. . .] gar keine bestimmten Kaiser hat darstellen wollen."

[21]) E. H. Kantorowicz, The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina, in: The Art Bulletin 26, 1944, S. 207–231 (jetzt in E. H. K., Selected Studies, Locust Valley, N. Y. 1965, S. 37–75); zuletzt: J. W. Dotzauer, Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche Einzug in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reichs), in: Archiv für Kulturgeschichte 55, 1973, S. 245–298; O. Nußbaum, Art. „Geleit", in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 9, Lieferung 70–71 1975, bes. Sp. 1024–1032.

[22]) Kantorowicz, 1965, S. 48; 54.

[23]) Kantorowicz, 1965, S. 48.

[24]) Seit Montesquiou-Fezensacs Erstveröffentlichung 1949 wurde der Einhardsbogen häufig mit der Lorscher Anlage in Verbindung gesehen, bes. von Smith, 1956 (s.u. Anm. 62), S. 91, Anm. 57 und E. Lehmann, Die Architektur zur Zeit Karls d.Gr., in: „Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben", Bd. III: Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965, S. 301ff., cf. 305, m. Anm. 10f.; zu Lorsch: Dotzauer, 1973 (s.o. Anm. 21), S. 252f. Im Zusammenhang mit dem Einhardsbogen verweist H. M. v. Erffa (Art. „Ehrenpforte", in: Reallexikon zur Deutschen

psalter zu Psalm 23 die Ankunft Christi und der Jünger in militärischem Aufzug vor einer Stadt antikisierend dargestellt — das Stadttor als Ehrenpforte bei der Begrüßung, ohne triumphale Kennzeichnung. Am Einhardsbogen selbst thronte Christus mit den Aposteln vor und unter dem Kreuz. Die endzeitliche Versammlung wurde hier also durch das Kreuz begleitet, das nach Mt. 24, 30 als „signum filii hominis in caelo" beim „secundus adventus", der Parusie, erscheinen soll[25]). Das für den Einhardsbogen oft zitierte[26]) Apsismosaik von Santa Pudenziana liefert eine anschauliche Vorprägung dafür, daß ein hinter der Figurengruppe aufgestelltes irdisches Kreuz den Part der eschatologischen Himmelserscheinung spielen konnte. Im Zuge der Übertragung kaiserlicher Attribute auf Christus war es in der Spätantike zur Ausmalung der Parusie nach dem Bild des imperialen adventus gekommen. Ernst H. Kantorowicz[27]) hat diesen Vorgang und seine ikonologischen Folgen aufgedeckt[28]). Die traditionelle, in den karolingischen „Laudes regiae" zeitgenössisch aktuelle Wechselbeziehung zwischen dem kaiserlichen adventus und der Vorstellung der Wiederkunft Christi erklärt am Einhardsbogen die visuelle Gestaltung der unteren und der oberen Bildzone. Nach der alten Verknüpfung von Triumph und adventus brachte Einhard aber das Bildprogramm seines Triumphbogens insgesamt auf den Nenner des adventus unter dem Zeichen des Siegeskreuzes („tropaeum"): in der Mittelzone bezeugen mehrere „Herolde", die Evangelisten, der Engel Gabriel und Johannes der Täufer, die Menschheit Christi als seinen „primus adventus". Die Zuordnung von irdischem und jenseitigem „adventus Christi", Inkarnation-Passion und Parusie, war fester Bestandteil der Liturgie[29]) und erklärt am Einhardsbogen die ikonographische Disposition der beiden oberen Bildstreifen.

Die Überlegung, „daß der Bezugspunkt des Programms gar nicht auf dem Bogen selbst lag, sondern in dem daraufgesetzten Kreuz"[30]), trifft

Kunstgeschichte, IV, Stgt. 1958, Sp. 1448f.) auf eine Nachricht bei O. Mothes, Illustriertes Bau-Lexikon, Bd. 4, Lpzg.-Bln. 1884⁴, S. 374) über einen angeblich für Karl d. Gr. in Triest errichteten Triumphbogen.

[25]) Dieser ikonographisch wesentliche Zusammenhang wird in der Quellenkritik der Attikagruppe in dem Band (Kitzinger: S. 82–92) nicht beachtet.

[26] Zuletzt von Belting, 1973, S. 101 m. Abb. 4. Im Zusammenhang mit den römischen Apsiden weist B. S. 103 auf Mt. 24: 30 hin. Zur ikonologischen Vielschichtigkeit dieses Themenkreises und konkret des Mosaiks in S. Pudenziana zuletzt J. Engemann, Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 17, 1974, S. 21–46, cf. 34–36.

[27]) Wie Anm. 21.

[28]) Vgl. zur Exegese und Ikonographie des Parusiekreuzes bis zum 9. Jahrhundert O. K. Werckmeister, Der Deckel des Codex Aureus. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts, in: Stud. z. dt. Kg. 332, Baden-Baden u. Straßburg 1963, S. 53ff.

[29]) W. Croce, Die Adventsliturgie im Licht ihrer geschichtlichen Entwicklung, in: Zeitschrift für katholische Theologie 76, 1954, S. 257–296; 440–472. Die Beziehung der Schmalseitenszenen des Einhardsbogens auf den „adventus Domini" betont u. a. bei v. Erffa, 1958 (s. o. Anm. 24).

[30]) Belting, 1973, S. 97.

insofern nicht voll die Struktur des Bogens, als erst das Zitat des antiken Ehrenbogens Einhards Absicht anschaulich macht, die Erscheinung des Kreuzes in Vergangenheit (Mitte), Gegenwart (unten) und Zukunft (oben) als dessen „Triumph" zu interpretieren. Als Siegeszeichen („Tropaeum" der Inschrift) bezieht sich das Kreuz auf die Bogenform wie auf das Bildprogramm, innerhalb des Bildzyklus auf Christi Passion und Wiederkehr ebenso wie auf die zeitlich dazwischenliegende theokratisch begründete Sieghaftigkeit der Herrscher.

Angesichts dieser folgerichtig im Kontext gestaffelten Abwandlung allgemeiner, geschichtlich weit zurückreichender Formeln, des Triumphs und adventus antiker Prägung und christlicher Rezeption, erscheint es willkürlich, aus dem anschaulichen Gefüge der parallelisierten Bildebenen einzelne Elemente verkürzt aufeinander zu beziehen. In der religiösen Herrscherpanegyrik ist das Programm des Bogens eine bildhafte Entsprechung zu den liturgischen Stereotypen der bei der Ankunft eines Königs oder Kaisers gesungenen „Laudes", und wie bei solchen Formularen fragt es sich, ob die Herrscher hier notwendig als individuelle Figuren gemeint sind[31]). Zu ihrer Identifizierung jedenfalls und damit zur näheren zeitlichen Bestimmung des Bogens ist kein stichhaltiger Ansatzpunkt ersichtlich. Ob Kreuz- und/oder andere Reliquien in dem Bogen verwahrt wurden oder nicht, für sein ekklesiologisch ausgeweitetes und politisch konkretisiertes adventus-Programm wäre ein Zusammenhang eher mit einem klösterlichen Empfangszeremoniell für Heiligengebeine als mit einem bestimmten Herrscherempfang vorstellbar. Im frühen Mittelalter wurde auch die Überführung von Reliquien gern als „adventus" stilisiert[32]); Herrscherlobpreisungen dabei sind aus dem 9. Jahrhundert überliefert[33]). Von Einhards eigener Schilderung kennen wir das Zeremoniell, mit dem er die Petrus-Marcellinus-Reliquien in Seligenstadt empfing. Montesquiou-Fezensac verglich bereits den Maastrichter Kreuzfuß mit zwei Prozessionskreuzen, die Einhard bei dieser Feier in Seligenstadt verwendete und danach zur Rahmung der römischen Gebeine auf dem Altar aufstellte[34]).

---

[31]) Vgl. Weitzmann (s. o. Anm. 20). Eine grundsätzliche Warnung vor der Verwechslung von liturgischen Topoi mit individuellen Situationen, auf die sie besonders zu „passen" scheinen, bei E. H. Kantorowicz, The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori le mura, in: „Selected Studies" — s. o. Anm. 21 — S. 82–94, cf. 85.

[32]) Nußbaum, 1975 (s. o. Anm. 21), Sp. 1034f.

[33]) K. Honselmann, Reliquientranslationen nach Sachsen, in: „Das Erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr", hrsg. v. V. H. Elbern, Textband I, Düss. 1962, S. 159–193, cf. 174f.

[34]) Montesquiou-Fezensacs Vergleich wird von Hauck, S. 16 zu Recht eingeschränkt, weil einerseits die Seligenstädter Kreuze keine „arcus" als Ständer hatten und andererseits in Maastricht nur ein Kreuz überliefert ist (zur Ausscheidung einer zweiten, wohl späteren „porta" s. o. Anm. 1). Dies berührt aber nicht den hier gemeinten Punkt.

Die Wahl des antiken Triumphbogens ist konkret weder nur mit der Tropaeum-Perspektive des Kreuzes noch als „redendes Reliquiar“[35]) zu erklären, sondern setzt die zeitspezifische Interessenlage der karolingischen „renovatio“ als politisches Bildungsprogramm voraus. Mit diesem Anspruch und in seiner konsequenten Durchdringung der antiken Form mit dem christlichen Programm steht der Einhardsbogen ohne eigentliche Parallele im liturgischen Gerät da. An der Stephansburse findet man gleichzeitig[36]) zwar antik-bukolische Medaillonszenen von Anglern, Falknern und Bogenschützen, aber appliziert auf die herkömmliche Form der Burse und wie an früheren Beispielen dieser Gattung als Veranschaulichung der Elemente Wasser, Luft und Erde[37]) nach Vorstellungen der Magie ebenso wie der theologischen Spekulation über die Erschaffung und Erlösung der „tria genera animantium“ in diesen Bereichen der Schöpfung[38]). Dem Einhardsbogen als Kreuzfuß sind eher Beispiele zu vergleichen, in denen bei Kreuzaltären ein Kreuz auf einer Säule erhöht wurde[39]). Säule und Triumphbogen sind seit der Antike als Glorifikationsmotive eng miteinander verwandt[40]). Unterscheidend für den Einhardsbogen bleibt dabei aber das ikonographische Programm. In der komplexen Wechselbeziehung zwischen Kreuz, Bildfolge und Triumphbogen ist der Maastrichter Kreuzständer ein persönliches Werk Einhards. Von da her ist Haucks Versuch wichtig, den Bogen in seiner Aussage genau mit der Karlsbiographie zu vergleichen. Hauck betont dabei stark die unterscheidenden Züge zwischen dem „waffenklirrenden“ Bogen (S. 175) und der Kaiservita einerseits, Einhards weltfern zurückgezogener Spätzeit in Seligenstadt andererseits. Ist aber nicht möglicherweise das an Vitruvschen Proportionsempfehlungen orientierte Elfenbeinkästchen, von dem sich in Seligenstadt Säulchen erhalten haben, doch erst in Seligenstadt selbst entstanden[41])?

---

[35]) Angesichts der für den Bogen beanspruchten konstantinischen Kreuzreliquie meint Hauck, S. 168: „So gesehen, versteht sich auf einmal die Wiederaufnahme der Triumphbogen-Architektur an dieser Stelle [. . .] gleichsam von selbst.“

[36]) K. H. Usener (Zur Datierung der Stephansburse, in: Miscellanea Pro Arte. Festschrift H. Schnitzler. Düsseldorf 1965, S. 37–43) hat einen Ansatz in die Hofschule unter Einhard zur Spätzeit Karls d. Gr. vorgeschlagen.

[37]) M. Schapiro, The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works. The Interpretation of Secular Themes in Early Medieval Religious Art, in: The Art Bulletin 45, 1963, S. 351–355, cf. 354f.

[38]) V. H. Elbern, Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Großen, in: „Karolingische Kunst“, 1965 (s.o. Anm. 24), S. 115–167, cf. 134 m. Anm. 106.

[39]) Steppe, 1955/56, S. 82f.

[40]) H. Torp, Monumentum Resurrectionis, in: „Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia“ 1, 1962, S. 79–112, cf. 94ff. (hier S. 95, Anm. 5 ein Vergleich zwischen dem Einhardsbogen und der Hildesheimer Bernwardsäule — wie Weitzmann, S. 34f. in dem Band 1974).

[41]) Die Datierung des unter Einhards Korrespondenz bewahrten anonymen Briefes an einen „Vussin“ auf 825 wäre zu überprüfen; möglicherweise auch fertigte Einhard nicht nur die darin erwähnte „capsella“ („quam domnus E. columnis

Im Hinblick auf die Kreuzesverehrung erscheint der zeitliche Abstand zwischen Einhards Maastrichter Bogen, nach Hauck um 825, und seiner Antwort auf Lupus von Ferriéres' „Quaestio de adoranda cruce" von 836 kaum signifikant, besonders, wenn man die zeitgeschichtliche Aktualität der durch die Kreuzespolemik des Claudius von Turin aufgeworfenen Streitfrage berücksichtigt[42]). Insofern wäre die Vorstellung einer strikten „Entwicklung" Einhards von einer antik-profan-höfisch bestimmten Frühzeit zu einem religiös verinnerlichten Alter zu relativieren und auch über die persönlichen Motive hinaus an der allgemeinen Zeitlage unter Ludwig dem Frommen zu überprüfen. Hans Liebeschütz hat in einem wichtigen Aufsatz schon 1950 das Verhältnis der „humanistischen" Interessen und der „magischen" Reliquienfrömmigkeit Einhards nicht als chronologische Folge zweier Phasen, sondern als ein beziehungs- und spannungsreiches Ineinander analysiert[43]). Zur Frage der persönlichen „Kontinuität" Einhards und zur Erklärung der Wahl des Triumphbogentyps, die in dem Band gegenüber der Ableitung des Bildprogramms zu kurz kommt[44]), kann ein spezieller Vergleich des Bogens mit einer Nachricht der Karls-vita beitragen. Im 31. Kapitel beschreibt Einhard beim Grab Karls einen „arcus deauratus supra tumulum erectus cum imagine

eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit"); vgl. R. Büchler-H. Zeilinger Reste einer karolingischen Elfenbeinarbeit in Seligenstadt, in: „Kunst in Hessen und am Mittelrhein" 11, 1972, S. 19ff.; Belting, 1973, S. 113f. m. Anm. 91f.

[42]) Als Affirmation der Kreuzesverehrung in der Auseinandersetzung mit Claudius interpretieren den Einhardsbogen Steppe, 1955/56, S. 83ff.; Belting, 1973, S. 111ff.; vgl. auch in dem Göttinger Band Hauck, S. 185f. und Bernhard Bischoff, S. 94f. Zu Einhards Antwort auf die Frage des Lupus von F. zur Kreuzesverehrung (abgedruckt als Anhang 2, S. 211–216) Hauck, S. 182ff.

[43]) H. Liebeschütz, Wesen und Grenzen des karolingischen Rationalismus, in: Archiv für Kulturgeschichte 33, 1951, S. 17–44; L.s Analyse von Einhards „Translatio et miracula SS. Marcellini et Petri" ist in J. Fleckensteins Beitrag (S. 96–121, cf. 107–113) nicht berücksichtigt. Bei Einhards Verhältnis zur Antike ergibt sich die Möglichkeit, das Bildwerk mit seiner literarischen Arbeit zu vergleichen (dazu E. Auerbach, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern, 1958, S. 83–88; zur Frage von Einhards persönlicher „Handschrift" am Bogen: Belting, 1973, S. 113ff.) — Als Mitglied der Hofakademie Karls verhält sich Einhard ähnlich wie Theodulf von Orleans gegenüber der unter Ludwig d. Fr. veränderten politischen Situation und beschwört die Ideale „karlischer" Reichseinheit und Bildungsnorm (H. Liebeschütz, Theodulf of Orleans and the Problem of the Carolingian Renaissance, in: "Fritz Saxl 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England". Hrsg. D. J. Gordon. London 1957, S. 77–92, bes. 87–91; vgl. Belting, 1973, S. 111).

[44]) Weitzmann, S. 33f. analysiert das Verhältnis des Kreuzfußes zu den antiken Triumphbögen und spricht dabei von „oberflächlicher Ähnlichkeit". Jedoch ist die „ungenaue Kopie" keine Eigenheit der „Kleinkunst" gegenüber dem monumentalen Vorbild: die etwa gleichzeitige Lorscher Torhalle zeigt ähnlich tiefgreifende Abweichungen von römischen Triumphbögen (R. Krautheimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture (1942) jetzt in: Krautheimer, Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art. New York-London 1969, S. 232–235.) Daß der Einhardsbogen eine maßstäblich gerechte Verkleinerung bestimmter antiker Bögen sei, deuten Büchler-Zeilinger, 1971 (s.o. Anm. 41), S. 30 an.

et titulo“[45]). Archäologisch ist das Aachener Kaisergrab und sein Bogen nicht mehr (vielleicht, wenigstens für die Fundamentierung: noch nicht) faßbar. Folgt man Einhards Angaben, so unterschied sich der Grabbogen durch die Vergoldung, das Bildnis[46]) und den Titulus von der geläufigen Gattung einer wandgebundenen Arkosolanlage[47]), an die Josef Buchkremer bei seiner Rekonstruktion zu Anfang unseres Jahrhunderts dachte[48]). Inzwischen hat Helmut Beumann in einer sehr differenzierten quellenkritischen Beweisführung eine Lokalisierung des Grabes vor der Westfront der Pfalzkapelle plausibel gemacht und vermutet, der Grabbogen sei als Baldachin-ähnliche Anlage über einem hier später aufgestellten Thron weiterverwendet worden[49]). Für unseren Zusammenhang kommt es darauf an, daß von Beumanns vielseitig begründetem Lokalisierungsvorschlag her die Annahme gestützt wird, Einhard habe über dem Grab des Kaisers einen — doch wohl freistehenden — Ehrenbogen errichtet. Seine genaue architektonische Rekonstruktion muß freilich offen bleiben[50]). Einhard spricht beim Aachener Kaisergrab wie beim Maastrichter Kreuzfuß übereinstimmend von einem ,,arcus“[51]). Vom Kreuzfuß aus wird die Bedeutung ,,Triumphbogen“ für das Grab vorstellbar[52]), um so mehr, als ja auch Sueton, Einhards literarische Vorlage für die Kaiservita, den Terminus ,,arcus“ nur für Triumphbögen benutzt[53]). Von Tacitus und Plinius her konnte Einhard auch den antiken Brauch kennen, Ehrenbögen über Gräbern oder als Denkmale zu errichten[54]).

---

[45]) Vita Karoli Magni, c. 31, hrsg. von O. Holder-Egger, MG.SS.rer.Germ. 1911, S. 35f.

[46]) Zuletzt R. Haußherr in: ,,Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400“. Bd. 2. Köln 1973, S. 389, Anm. 25.

[47] Vgl. J. Deér, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily (Dumbarton Oaks Studies 5) Cambridge/Mass. 1959, S. 27.

[48]) J. Buchkremer, Das Grab Karls des Großen, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 29, 1907, S. 132ff.

[49]) H. Beumann, Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen, in: ,,Karl der Große“ (s.o. Anm. 24 bei Lehmann) Bd. IV, Düss. 1967, S. 9–38.

[50]) Beumann, 1967, S. 30: ,,Wir können folgern, daß auch Karls conditorium, von dem bisher niemand eine plausible Vorstellung entwickelt hat, ein augmentum im Sinne Sugers, im Hinblick auf den von Einhard genannten arcus eine vor die Westfassade der Aachener Kirche gesetzte Bogenarchitektur gewesen ist.“

[51]) Zu den vielfältigen engen Verflechtungen des Maastrichter Stifts mit der Aachener Pfalz: Hauck, S. 22–26.

[52]) Auf die Verbindung zwischen den beiden ,,arcus“ Einhards wies ich in Vorträgen 1964 und 1965 hin; vgl. die kurze Notiz zu dem Referat im Bonner ,,Kunsthistorischen Colloquium“, Februar 1965, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 27, 1965, S. 427.

[53]) Zu Suetons Sprachgebrauch Buchkremer, 1907, S. 160, Anm. 1, der aber meint, Einhard weiche hier von dem Vorbild ab, weil er das von ihm rekonstruierte Arkosolgrab nicht mit der Bedeutung ,,Triumphbogen“ vereinbaren kann.

[54]) K. Lehmann-Hartleben, L'arco di Tito, in: Bulletino della Commissione Archeologica di Roma 62, 1934, S. 89–122, zu den literarischen Quellen über die Zusammenhänge von Grab und Ehrenbogen besonders S. 107–122; Belege aus der Epigraphik im ,,Thesaurus Linguae Latinae“, II, col. 480, Z. 25: ,,arcus sepulchri“.

Bei Plinius fand Einhard eine Nachricht über Augustus, der ihm in Suetons Lebensbeschreibung als exemplum Karls vor Augen stand: „arcum Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedicula columnis adornata“ [55]). Diese Stelle liest sich wie eine Beschreibung der Grablege, die Karl für seinen Vater, Pippin, vor dem Kircheneingang in St. Denis erbaut hatte und der Einhard, nach Beumanns Argumentation, auch bei der Plazierung des Aachener Karlsgrabes folgte [56]). Als ausschlaggebendes Motiv für Karls Beisetzung in Aachen — statt in St. Denis — betont Einhard die größtmögliche Ehre, und im Grabtitulus rühmt er den Toten „qui regnum Francorum nobiliter ampliavit“ [57]). Schließlich macht es auch die Benutzung eines römischen Proserpina-Sarkophags, mit dem triumphalen Motiv der Quadriga, vorstellbar [58]), daß der „arcus“ des Grabes in antiker Perspektive als Ehrenbogen gemeint und gestaltet war [59]). Beim Karlsgrab ist es wie in vielen anderen Fällen, in denen Schriftquellen von einem „arcus“ sprechen, nicht möglich, daraus das verlorene Monument genau zu rekonstruieren; der literarische Topos des Ehrenbogens konnte gewiß oft auch als Arkosolgrab realisiert worden sein [60]).

Zu Lehmann-Hartlebens Interpretation des Titusbogens (der ja als mögliches individuelles Vorbild des Einhardbogens gilt: s.u. Anm. 64) kritisch: H. Kähler, Triumphbogen, in: Pauly-Wissowa, RE, 7A1, 1939, Sp. 480; zustimmend C. Barini, Triumphalia. Turin 1952, S. 97, Anm. 2. Vgl. auch „Lexikon der Alten Welt“, Zürich-Stuttgart 1965, Sp. 3129.

[55]) Naturalis historia, 36, 36; zur Pliniuskenntnis im 9. Jh.: Krautheimer, 1969 (s.o. Anm. 44) S. 231. Zur Rolle des Augustus-Vorbilds in Einhards Karlsvita: Hauck, S. 177.

[56]) Beumann, 1967, S. 29f. (vgl. das Zitat oben in Anm. 50).

[57]) Vita Karoli (s.o. Anm. 45) c. 31. „Tandem omnium animis sedit nusquam eum honestius tumulari posse . . .“ Zu Einhards Begriff von Ruhm und Ehre zuletzt A. Borst, Lebensformen im Mittelalter. Ffm.-Bln. 1973, S. 121–125.

[58]) Zum Aachener Proserpinasarkophag: Beumann, 1967, S. 14 und 24; zu den Triumph-Konnotationen der Quadriga im Grabbereich: E. Panofsky, Grabplastik. Köln 1964, S. 41.

[59]) Im Hinblick auf die zwei Reiter am Einhardsbogen ist es interessant, daß auf einem Pisaner Bogen-Kenotaph für Augustus (zu seiner Bedeutung für Einhard vgl. Anm. 55) seine Statue zwischen zwei Reiterbildern erschien (Forcellini, Lexikon totius latinitatis, Bd. I, S. 310); vgl. zur Bildtradition des Reiterpaares H. v. Einem, Fragen um den Bamberger Reiter, in: „Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller“. München 1965, S. 55–62, zum Einhardsbogen S. 59.

[60]) Vgl. als Beispiel das Grab Papst Gregors III. (gest. 741) in der Peterskirche, von dem ein Chronist des 12. Jahrhunderts berichtet: „Ubi etiam ad honorem eiusdem Gregorii fuit erectus arcus, optimo mosibo depictus, et permansit ille arcus usque ad tempora domini Eugenii III. papae“ (Petrus Mallius, Hist.basil. Vat.ant.: O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. u. 12. Jh.s für Deutschland, Lothringen und Italien. Bln. 1938, S. 514, Nr. 2423; zur Lokalisierung: J.-Ch. Picard, Etude sur l'emplacement des tombes des papes du III^{e} au X^{e} siècle, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, 81, 1969, S. 725–782, cf. S. 766).

Einhard war schon an der Konzeption der Kaiserbulle von 806 beteiligt[61]), auf der ein doppeltürmiges Stadttor, mit der Beischrift ,,Roma", unter einem hohen Kreuz dargestellt ist: die Devise ,,Renovatio Romani Imperii" war hier also verbildlicht durch ein Motiv, das als ,,Ehrenpforte" im Aspekt des adventus-Zeremoniells eng mit dem Triumphbogen verwandt war[62]). Hierin zeigt sich, wie vertraut Einhard die Bildvokabeln der ,,adventus"-Repräsentation waren und wie in die Gestaltung des Maastrichter Kreuzfußes seine früheren höfischen Aufgaben, die Bulle und das Grab Karls des Großen, in ihrer verschiedenen Weise als Erfahrungen miteingegangen sind. Beide prägten ihm das architektonische Rahmengerüst, nicht aber das ikonographische Bildprogramm vor, die Bulle auch die Zuordnung von Kreuz und Tor[63]). Der Maastrichter Bogen erscheint so als späte Gestaltung eines Einhardschen Leitmotivs, wobei die räumliche Nähe zu Aachen und der geringe Zeitabstand den Zeitgenossen den Bezug zum Kaisergrab bewußt machte und erklärte, warum der Miniatur-Triumphbogen als komplexes ,,Staatsdenkmal" einer ,,Privatperson" so sehr über seine Funktion als Kreuzfuß und, möglicherweise, als Reliquienbehältnis hinausging.

Gelangt man auch aus methodischen Bedenken gegenüber der Quellenlage nicht mehr zu einer genauen Datierung des verlorenen Objekts, so erweist es sich doch selbst in seiner kopialen Überlieferung noch als aufschlußreiches geschichtliches Zeugnis. Innerhalb der karolingischen Renaissance dokumentiert es einen Fall einer neu vollzogenen Synthese von klassischer Form und christlicher Thematik. Der in dem Band vielfältig nachgewiesene und hier durch Einbeziehung des Karlsgrabes weiter sichtbar gemachte eklektische Charakter des Bogens schließt die Möglichkeit aus, daß ein einzelnes früheres Werk in toto kopiert wurde. Das heißt aber auch, daß das Motiv des römischen Triumphbogens hier erstmals mit diesem theokratisch analogisierenden Bilderkreis verknüpft wurde. Panofsky charakterisierte die Antikenorientierung der karolingischen Renaissance mit dem Satz:

"Nowhere in Carolingian art [. . .] do we seem to encounter an effort to infuse into a given classical image a meaning other than that with which it had been

---

[61]) Hauck, S. 178 und Tafel I, Abb. 1–3.

[62]) E. B. Smith, Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton 1956, S. 97f.

[63]) Dies ist (mit Belting, 1973, S. 113) zu betonen gegenüber der häufig erwogenen Möglichkeit, der Einhardsbogen reproduziere ein Denkmal des Aachener Hofs. Zur Vorbilderfrage des ikonographischen Zyklus erörtert Belting (,,Einhardskreuz", 1974) S. 76 die Koehlersche Rekonstruktion eines illustrierten Evangelistars: Mütherich postuliert S. 66 ein Evangeliar des 6.–7. Jahrhunderts als konkrete Vorlage. Vgl. zu diesen Überlegungen auch M. Schapiros Besprechung des zweiten Bandes von W. Koehlers Corpus der karolingischen Buchmalerei, in: The Art Bulletin 42, 1960, S. 301 mit Hinweisen zur vermittelnden Rolle italienischer Werke des 8. Jh.s für die karolingische Renaissance.

invested from the outset.; we are confronted with quotations or paraphrases, however skilful and spirited, rather than with reinterpretations"[64]).

In diese Kennzeichnung fügt sich der Einhardsbogen (den Panofsky nicht berücksichtigte) nicht ein. Denn an ihm beobachten wir nun in der Tat eine ,,reinterpretation" des antiken Triumphbogens. Auf der von Panofsky gemeinten ikonographischen Ebene war es neu, eine ,,Bisoziation" im Sinn Arthur Koestlers, das Kreuz, ein adventus-Bildprogramm und einen klassischen ,,arcus" in dieser Weise aufeinander zu beziehen. Daß man religionswissenschaftlich zwischen der antiken und der karolingischen Bedeutung des Triumphbogens natürlich bestimmte Konstanten ermitteln kann, liegt auf einer anderen Ebene. ,,Tod und Triumph" ließe sich so als verbindendes Rahmenthema für die römischen ,,arcus sepulchri" und für die Beziehung des Einhardsbogens auf Christi Tod formulieren[65]). Auch die ,,Vergöttlichung" der antiken Herrscher beim Triumph, als Darstellung Jupiters, bezeichnet eine Verbindung zu Einhards theokratischer Analogisierung der Herrscher mit Christus im Aspekt des adventus[66]). Wendet man sich aber vom religionswissenschaftlichen zum kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt, so stellt der Einhardsbogen eine bewußte Umdeutung dar, und zwar eine erst in der karolingischen ,,renovatio" erfolgte Aneignung des klassischen Prototyps im Dienst christlicher politischer Theologie.

Historisch vergegenwärtigt der Maastrichter Kreuzfuß, mit dem Bogen als antiker Metapher für die ,,Himmelsstadt", die Wendung zur allegorischen Interpretation, die im liturgischen Gerät[67]) zur gleichen Zeit und mit den gleichen Motiven einsetzt wie im monumentalen Kirchenbau: dem Triumphbogen steht die Verwendung des römischen Stadttors im Westbau der Kirchen zur Seite[68]). Wir sahen bereits, wie die beiden antiken Gestaltungen der ,,Ehrenpforte" nach der Genese und nach ihrer

---

[64]) Panofsky, 1960 (s.o. Anm. 2), S. 83. Zur Frage, ob der Titusbogen in Rom der konkrete Ausgangspunkt für Einhards Konzeption war, vgl. Weitzmann, S. 33 und Hauck, S. 202 zum Titusbild im frühen Mittelalter. Hauck erinnert dabei an die Überführung des Tempelschatzes von Jerusalem nach Rom — die im Titusbogen dargestellte Eroberungssituation. Die Frage ist quellenmäßig nicht konkretisierbar, obwohl gerade in diesem Band ein — sonst mit dem Einhardsbogen nur locker verknüpfbarer — Beitrag von Karl Schmid den zeitgenössischen Interessenhorizont ,,Aachen und Jerusalem" eindringlich vergegenwärtigt (S. 122–142).

[65]) A. Brelich, Trionfo e morte, in: Studi e Materiali di Storia dei Religioni 14, 1938, S. 189–193; D. E. L. Haynes, Mors in Victoria, in: Papers of the British School at Rome 15, 1939, S. 27–32; R. Heidenreich, Tod und Triumph in der römischen Kunst, in: ,,Gymnasium" 58, 1951, S. 326–340.

[66]) Smith, 1956 (s.o. Anm. 62), S. 27; E. H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton 1957, S. 496ff.

[67]) Vgl. zur Gestaltung des Lebuinuskelches als Ädikula: V. H. Elbern, Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 17, 1963, S. 130ff.

[68]) G. Bandmann, Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung, in: ,,Das Erste Jahrtausend", I (s.o. Anm. 33), S. 388ff.

Funktion im politischen Zeremoniell zusammenhängen. Einhard hat beide Formen rezipiert: das Stadttor in der Kaiserbulle von 806, den Triumphbogen im Maastrichter Kreuzfuß und vorher vermutlich im Aachener Kaisergrab.

Der Einhardsbogen verschmilzt den römischen Ehrenbogen mit dem Bild des himmlischen Hofstaats, einen historisch und einen metaphysisch legitimierenden Prototyp karolingischer Herrschaftsdarstellung. Ohne den spezifischen adventus-Aspekt wurden theokratische Bildachsen in der karolingischen Hofkunst mehrfach gestaltet: vor dem Einhardskreuz etwa am Deckel des Dagulfpsalters, wo in den Elfenbeinszenen aus dem Leben Davids auf den herrschenden „neuen David", mit der Lamm-Maiestas und den Engeln in den rahmenden Medaillons auf die Wiederkunft Christi hingewiesen wird[69]). Etwa gleichzeitig mit dem Maastrichter Bogen weist der Utrechtpsalter, oft in antiken Repräsentationsformen, axiale Zuordnungen zwischen alttestamentlichen Herrschern und Gott auf[70]). Diesen Beispielen gegenüber fällt am Einhardsbogen sowohl die Systematik des in drei Bildzonen gestuften kirchlich-universalistischen Programms als auch die inhaltliche Einbeziehung der antiken Form in die angestrebte Aussage auf. Im Horizont der früher aufgegriffenen antiken Bildtopoi Stadttor und Ehrenbogen konnte die herkömmliche Bezeichnung des Kreuzes als „tropaeum"[71]) Einhard zur visuellen Folgerung anregen, das Kreuz durch den Triumphbogen ebenso wie durch den Bildzyklus zugleich historisch rückgreifend und auf die Endzeit vordeutend als göttliches und kaiserliches Siegeszeichen zu interpretieren[72]).

Der Einhardsbogen ist ein geschichtlich komplexes Bildzeugnis der intentionalen Weltauffassung, die menschliches Wollen und Handeln zum Modell einer Weltordnung erhebt und diese Ordnung als Gesetz und Vorbild normativ auf den menschlichen Lebensbereich zurückbezieht[73]):

[69]) Ausstellungskatalog „Karl der Große — Werk und Wirkung", Aachen, 1965, S. 250, Nr. 518. Im Kreuzthema ist auch trotz seiner spätgotischen Erneuerung der Deckel des Ada-Codex mit dem antiken Kameo der konstantinischen Familie im Zentrum für die Aussage des Einhardsbogens aufschlußreich; vgl. K. Hoffmann, Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild, in: Bonner Beitr. z. Kunstwiss. 9), Düss. 1968, S. 42–45. Vgl. hier auch Abb. 26 zur Umdeutung der antiken Adlerapotheose in der karolingischen Hofkunst (zu Beltings Behandlung der Johannes-Miniatur im Harley-Codex: „Einhardskreuz" S. 74f., Taf. 34).

[70]) Vgl. K. Hoffmann, „Frühmittelalterliche Studien" 7, 1973, S. 329, Anm. 20.

[71]) G. Ch. Picard, Les Trophées Romains. Contributation á l'Histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome, in: Bibl. de l'ec. fr. d'Athénes et de Rome, 187, Paris 1957, mit Besprechung des Einhardsbogens auf S. 496f.

[72]) Zur Unterscheidung zwischen „tropheum" und „triumphus" in der mittelalterlichen Terminologie vgl. die „Graphia aurea urbis Romae" (um 1030) und Sicardus (Anf. 13. Jh.) bei P. E. Schramm-F. Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München 1962, S. 98, Nr. 8 bzw. S. 104.

[73]) E. Topitsch, Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. Eine Studie zur Weltanschauungskritik. München (dtv) 1972, vgl. bes. S. 100–112. In der Genese des Einhardsbogens ist die Analogisierung zwischen Kaiser und Christus im Diptychon Barberini angelegt; am Deckel des Lorscher Evangeliars ersetzte der karo-

das nach der Antike konzipierte Bild eines göttlichen Hofstaats dient als Prototyp der eigenen Monarchie. Der Maastrichter Bogen vermittelt einen klaren Einblick in den vielfältigen Entstehungsprozeß und in die Wirkungsmöglichkeiten eines historisch repräsentativen analogisierenden Leitbildes. Insofern kann auch seine Analyse, die in dem vorliegenden Band intensiv gefördert wurde, mit dazu beitragen, ,,die Denkgebilde der intentionalen Weltauffassung mit verstehendem Interesse, aber zuinnerst unbeteiligt zu betrachten, ähnlich wie ein Kunsthistoriker die Reichskleinodien eines versunkenen Imperiums betrachtet, deren magisches Charisma für ihn nicht mehr wirklich ist“ [74]).

74 Tübingen
Zwehrenbühlstr. 35

Konrad Hoffmann

Konrad Hoffmann

Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis

Kurt Weitzmann zum 80. Geburtstag
in Dankbarkeit gewidmet

Im allgemeinen Bewußtsein verbindet sich heute die Vorstellung vom »Königsportal« mit der Kathedrale von Chartres[1]. Kunsthistorisch handelt es sich dabei jedoch um eine Konzeption, die bereits vor Chartres Abt Suger am Neubau seiner Klosterkirche Saint-Denis entwickelt hat, deren ursprünglicher Glanz aber wegen der Zerstörungen des 18. und der Restaurierungen des 19. Jahrhunderts für die gegenwärtige Erfahrung neben Chartres verblaßt ist[2]. Dem Bauherrn stand dabei die »Regia« aus der literarischen Tradition vorbildhaft zur Verfügung, u.a. in Ovids Beschreibung der »regia solis« mit ihren aufwendig verzierten Türen[3]. So kannte Suger wohl auch Vitruvs Anweisung zur »scenae frons«[4]: »Ipsae autem scenae suas habent rationes explicitas ita uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia«. Aus der Anschauung waren ihm römische Theaterbauten in Frankreich und Italien vertraut. Bei dem gelehrten Auftraggeber der mittelalterlichen »porta regia«[6] kann also die beziehungsvolle Rezeption der antiken Theater vorausgesetzt werden. Am Gewände seines Portals stellen die königlichen und priesterlichen Ahnen Christi zugleich die Vorfahren der zeitgenössischen Regenten dar[7]. In dieser Doppelrolle sind sie auf die endzeitliche Auferstehung vom Tode bezogen, die das Jüngste Gericht des mittleren Tympanons schildert[8]. Die Herrscher- und Priesterfiguren des Alten Bundes vergegenwärtigen dabei aber als »vergöttlichte« Ahnen der französischen Könige das Totengedächtnis in einem ganz konkreten historischen Bezug eben dieses Platzes. Dies ergibt sich aus der Geschichte des Baus.

Suger begann die Erneuerung der karolingischen Abteikirche an der Eingangsseite. Vor der Westfront der alten Anlage mußte er dafür, wie er in seinem Bericht eigens hervorhebt, ein bedeutsames Denkmal der klösterlichen Frühzeit abtragen, den – nach Sugers Zeugnis – von Karl dem Großen errichteten Vorbau über dem Grab seines Vaters Pippin: »augmentum quoddam, quod a Karolo

[1] Zuletzt W. Sauerländer, Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt 1984, 19f.

[2] Detailliert Paula L. Gerson, The West Façade of Saint-Denis. An Iconographic Study. Diss. Columbia Univ., N.Y. 1970 (University Microfilms, Ann Arbor, 1973; Xerokopie-Exemplar in Heidelberg, UB, Signatur: 75 A 1870).

[3] Suger, De rebus in administratione sua gestis, cap. XXXIII (Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis. Edited, translated and annotated by Erwin Panofsky. Second Edition by Gerda Panofsky-Soergel, Princeton 1979, 62). Vgl. Bialostocki, 1967 (s.u. Anm. 50). Zum mittelalterl. Sprachgebrauch vgl. unten Anm. 6 sowie Crosby-Blum, Bulletin Monumental, 131, 1973, 209; Otto von Simson, Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1968, 201, Anm. 142.

[4] Vitruv, De architectura libri decem. Ed. C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 232.

[5] M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater, 2. A., Princeton 1961, zu Vitruv bes. 173; J. A. Hanson, Roman Theater-Temples (Princeton Monographs in Art and Architecture, XXIII), Princeton 1959, 85f.

[6] Gregor v. Tours, Hist. Franc. IV, 13 erwähnt für die Basilika in Clermont »regias aedis sacrae«; der Terminus auch in der Vita Papst Leos III. im »Liber Pontificalis« (J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. SB der Phil.-Hist. Kl. d. Kais. Akad. d. Wiss., Bd. 123, H. 2, Wien 1891, 67). Zur Interpretation: H. G. Evers, Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur (1939) 2. A. 1970, 184; E. Dyggve, Über die freistehende Klerusbank. Beiträge zur Geschichte des Bema. Festschrift für Rudolf Egger. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Klagenfurt 1952, Bd. 1, 41–52, cf. 49f.

[7] A. Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral Baltimore 1959, 27–34, bes. 29 m. Anm. 9 zur Krönung Ludwigs VI. 1108 mit dem von Schramm nach Sugers Beschreibung (»Vita Ludovici«, ed. Waquet, 1929. c. XIV, 84f.) dafür herangezogenen Fulradordo. Zur Forschungslage ausführlich Gerson, 1970 (s.o. Anm. 2), 140–161. In diesem Zusammenhang auch wichtig J. R. Johnson, The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae, Speculum, 36, 1961, 1–22, bes. 4–11.

[8] Vgl. als Resümee zuletzt den Ausst.-Kat. »The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122–1151)» New York 1981, 25ff. (Ch. T. Little).

Magno factum perhibebatur honesta satis occasione (quia pater suus Pipinus imperator extra in introitu valvarum pro peccatis patris sui Karoli Martelli prostratum se sepeliri, non supinum, fecerat)«[9]. Die Grabstätte Pippins selber blieb in Sugers Kirche, die ja weit über den Fulradbau hinaus nach Westen verlängert ist, erhalten und kenntlich; sie lag nunmehr vor dem Hippolytus-Altar im Narthex[10]. Das von Karl dem Großen errichtete Schutzgehäuse darüber aber mußte für Sugers Westfassade Platz machen. Zum historischen Verständnis des neuen »Königsportals« dort ist es nun sehr aufschlußreich, daß sich über dem ihm voraufgehenden Königsgrab bereits die Darstellung einer Herrscherreihe befunden hatte. Wir wissen davon aus dem überlieferten karolingischen Titulus:

»Effigies regum hic et nomina clara refulgent
Praecipui Caroli et Pipini fortis alumni
Optimus Augustus summo qui patre coruscat
Caesar quem peperit Berta pulcherrima mater«[11].

Durch Bildnis und Beischrift hatte sich Karl hier als Erbe Pippins feiern lassen. Die Verbindung seines Porträts mit dem des toten Vaters deutet darauf hin, daß er mit der Errichtung und repräsentativen Ausstattung dieses »augmentum« Vorkehrungen zugleich für seine eigene künftige Grablege traf. Eine entsprechende Absicht hatte er kurz nach Pippins Tod in einer Urkunde vom 13. Januar 769 geäußert: »ad casa sancti domni Dyonisii martyris, ubi ipse pretiosus domnus cum sanctis sociis suis in corpore requiescit et domnus et genitor noster Pippinus rex requiescere videtur et nos, si domino placuerit, sepeliri cupimus«[12].

Zur Rekonstruktion der Herrscherbilder über Pippins Grab fehlen nähere Anhaltspunkte. Nach der Doppeldeutigkeit des Begriffs »alumnus« in der zweiten Zeile, der nach dem damaligen Sprachgebrauch lexikalisch sowohl aktivisch für »Ziehvater« als auch passivisch im Sinne von »Zögling« ausgewiesen ist, könnte neben Pippin und Karl auch Karl Martell (der ja gleichfalls in Saint-Denis begraben lag) mit dargestellt gewesen sein – und zusammen mit Pippin als »rex« abgehoben vom »optimus Augustus… Caesar«, dem auftraggebenden Karolinger der dritten Generation. So wird im »Epitaphium« Pippins auch Karl Martell rühmend genannt: »nobilis in genere pulchra de stirpe coruscans Quem genuit Karolus nobilis in genere«[13].

Suger konnte von Karls des Großen Interesse an der Grablege der Eltern aus den Urkunden wissen[14]. Daneben fand er in der Kirche selbst auch

[9] Suger, De Adm., c. XXV: »De ecclesiae primo augmento« (Ausg. Panofsky, 1979, 44); zur Baugeschichte die abwägende Stellungnahme bei Panofsky, 1979, 149f.; 225–229, bes. 229.

[10] Dies bezeugt Rigords Klosterchronik 1196: Soissons, Bibl. municip., Ms. 120, fol. 136 verso. nach H.-F. Delaborde, Notice sur les ouvrages et sur la vie de Rigord moine de Saint-Denis, Bibliothèque de l'école de chartes, XLV, 1884, 585–614, cf. 604. Vgl. ferner S. McK. Crosby, The Abbey of St.-Denis, vol. I, New Haven 1942, 122. Nur das Grab selbst blieb »evidently undisturbed« (Wright, 1974 – s.u. Anm. 27 – 229); zur Lokalisierung des Hippolytusaltars Panofsky, 1979, 152–154.

[11] »Monumenta Germaniae Historica«: Poetae latini aevi Carolini«, rec. E. Duemmler, t. I, Berlin 1881, 404f., Nr. XIV. Zur philologischen Diskussion der Dungal-Frage zuletzt F. Brunhölzl, Geschichte der lat. Literatur des Mittelalters, 1, München 1975, 304–306. Den Hinweis zur historischen Auswertung gab P. E. Schramm 1957 (der Aufsatz jetzt in Schramm, Kaiser, Könige, Päpste, Bd. 1, Stuttgart 1969, 193–213, cf. 195f; vgl. dazu Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190. 2. A., hrsg. v. F. Mütherich, München 1983, 150); aus der Bezeichnung Karls als Kaiser folgert er die Entstehung des »augmentum« in den Jahren 801–813. Dies trifft sich mit Crosbys Datierungsansatz (»L'Abbaye royale de Saint-Denis«, Paris 1953, 15) wie auch damit, daß sich in der Beschreibung (vgl. Panofsky, 1979, 248 im Nachtrag der 2. Ausg. zu 116, 33f.) der Fulradbasilika von 799 nichts über diese Anlage findet (B. Bischoff, in »Kunstchronik«, 34, 1981, 97–103, cf. 102 zum Atrium).

[12] MGH, Diplomata Karol. Nr. 55, 81 (ed. Mühlbacher); vgl. H. Beumann, Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen, »Karl der Große – Lebenswerk und Nachleben«, Hrsg. W. Braunfels u.a. Bd. IV: Das Nachleben, Düsseldorf 1967, 9–38, cf. 29f.; zur zit. Urkunde Anm. 147. Über Pippins Grablege zusammenfassend K. H. Krüger, Königsgrabkirchen der Franken, Angelsachsen und Langobarden bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (Münstersche Mittelalterschriften, 4), München 1971, 171–189, cf. 182. Auf die »effigies regum« geht Krüger allerdings nicht ein, obwohl er den Aufsatz Beumanns benutzt.

[13] MGH, Poetae (wie Anm. 11), I, 405, Nr. XV.

[14] Zu Sugers Beschäftigung mit dem Klosterarchiv: H. Glaser, Beati Dionysii qualiscumque abbas. Studien zu Selbstbewußtsein und Geschichtsbild des Abtes Suger von Saint-Denis«. Diss. (masch.), München 1957, 35ff. Sugers Quelle für Karl als Urheber des »augmen-

über den Gräbern von Clothar und Dagobert goldgeschmückte Anlagen[15], also möglicherweise noch weitere Königsbilder vor. Bedenkt man die geläufige »typologische« Annäherung zwischen den zeitgenössischen und den biblischen Regenten, so wird die karolingische Bilderreihe als ein konkreter Ausgangspunkt für Sugers Skulpturenzyklus der alttestamentlichen Führergestalten verständlich. Zu beachten ist dabei, daß Pippin als politische Leitfigur der karolingischen wie der capetingischen Dynastie eine entscheidende Rolle gerade in Saint-Denis spielte[16]. Hier hatte er mit der Salbung in der Herrscherliturgie den Bezug zum Alten Testament institutionell begründet, um die von den Merovingern usurpierte Königsherrschaft seines Hauses als ein »regnum Davidicum« sakral zu legitimieren[17].

Im Kloster stand Suger auch ein ausdrückliches Zeugnis dieser Panegyrik vor Augen: die Anrede des Herrschers, Karls d. Gr., als »David« im Titulus zu einer bildgeschmückten Thronloge möglicherweise im Westwerk[18]:

»Ne David grabatum temptator callidus intret
Signetur domini ista fenestra manu.
Quadrus evvangelii defendat numerus omne
Corpus, et interius cunctipotens animam«.

Daß sich Suger bei seinem Neubau vielfältig an den vorgefundenen Gegebenheiten orientierte, hat die Forschung an zahlreichen Beispielen zeigen können. Gerade die Verbindung seines Narthex zum voraufgehenden Westwerk des Fulradbaus macht dies deutlich[19]. Mit der Erneuerung der Klosterkirche verfolgte Suger insgesamt wie als Geschichtsschreiber und Ratgeber der Könige eine zielbewußte Politik der »renovatio imperii Caroli Magni«. Besonders die Arbeiten von Percy Ernst Schramm, Otto von Simson, Louis Grodecki, Eleanor S. Greenhill[20] und Gabrielle M. Spiegel[21] haben dies detailliert und eindringlich vor Augen geführt. Die Bemühungen des Abtes zielten darauf, sein Kloster aufgrund der alten Verbindungen mit dem Königtum zum nationalen Mittelpunkt und Vorbild Frankreichs aufzubauen und so den gegenwärtigen wie künftigen Regenten verpflich-

tum« sucht Glaser, 1957, 30 m. Anm. 81 auf S. A. 13 in »mündlicher Tradition«. Karl veranlaßte die Überführung seiner 783 verstorbenen Mutter von Choisy nach St. Denis (Erlande-Brandenbourg, 1975 – wie Anm. 23 – 72, Anm. 45).

[15] Vgl. MGH, ed. Dümmler 1881 (s.o. Anm. 11), 404f., Nr. XIV; die Verse zu Pippins Grab sind zusammen genommen mit den Tituli der Merovingergräber: »Item alii versus«:
»Egregii proceres Clotharius ac Dagobertus
Filius et pater hic memorantur laude perenni
Sed magis ecclesiam ditavit hanc Dagobertus
Cum Nanthilda sua quam exornant aurea busta«.
Das Gedicht ist nicht aus dem 7. Jh., »sondern wurde zu Lebzeiten Karls des Großen auf das Grab des Chlothar und Dagobert gesetzt« (L. Traube, »O Roma Nobilis«. Philologische Untersuchungen aus dem Mittelalter, Abh. d. Philos.-Philol. Kl. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wiss., 19,2. München 1892, 332–335, cf. 334, Anm. 5).

[16] Als Trophäe stiftete Pippin eine »armilla« des Aquitanierführers Waifer nach St. Denis, wie Rigord (s.o. Anm. 10) erwähnt; Suger schweigt darüber, hat die Reliquie aber wohl (nach Blaise de Montesquiou-Fezensac, Le Trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634 Bd. III, Paris 1977, 95) an den Armen des großen Kreuzes aufhängen lassen. Auch Stiftungen seiner Witwe Bertha hielten die Erinnerung an Pippin wach; zu einer Goldschmiedearbeit mit Inschrift: Panofsky, 1979, 179 m. Anm. 5; von einem Parament, das an den Jahresgedenktagen über die Königsgräber gebreitet wurde, spricht J. Doublet, Histoire de l'abbaye de S. Denys en France, Paris; 1625, S. 1205 bzw. 1348 (abgedr. bei Montesquiou-Fezensac, Le Trésor…, Bd. II, 494).

[17] H. Steger, David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des 8. – 12. Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 6) Nürnberg 1961; vgl. hier im Blick auf Sugers aktives Interesse (s.u. Anm. 59) die Bildspuren des karolingischen Davidtopos in der Viviansbibel: 126 m. Taf. 35.

[18] J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1892, 317, Nr. 910,3; hier das letzte Wort »anima«; die korrekte Fassung bei Dümmler, 1881 (s.o. Anm. 11). Zur baugeschichtlichen Auswertung: E. B. Smith, Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, Princeton 1956, 83f. Zu den Resten der malerischen Ausschmückung des Fulradbaus: Crosby, 1942 (s.o. Anm. 10), 161.

[19] E. Gall, Rez. Crosby, 1953 (wie Anm. 11): The Art Bulletin, 37, 1955, S. 137; S. McK. Crosby, The Inside of St.-Denis' West-Facade. Gedenkschrift Ernst Gall, Hrsg. M. Kühn-L. Grodecki, München, 1965, S. 55–68, cf. 67; Greenhill 1976 (wie Anm. 20), S. 83.

[20] Vgl. zuletzt mit Nachweisen: Eleanor S. Greenhill: Eleanor, Abbot Suger and Saint-Denis. Eleanor of Aquitaine. Patron and Politician, ed. by William W. Kibler (Symposia in the Arts and Humanities, Univ. of Texas, 3), Austin – London 1976, 81–113.

[21] Gabrielle M. Spiegel, The Chronicle Tradition of Saint-Denis: A Survey (Medieval Classics: Texts and Studies, 19), Brookline, Mass.-Leyden 1978, zu Suger 44–52.

tend einzuprägen. Sein Umgang mit der Vergangenheit diente dem aktuellen Kampf zwischen dem französischen Königtum und dem römisch-deutschen Kaisertum, insofern er die Ansprüche der Kapetinger auf das ideelle Erbe Karls des Großen propagandistisch unterstützte.

Dieser Kampf hat die Programmgestaltung der Abteikirche geprägt, im genealogisch gemeinten Herrscherzyklus der Portalgewände nach der Salbungstradition ebenso wie in den Glasfenstern zur Karlslegende und zum Kreuzzug, die die nationalen Geschichtsmythen der gleichzeitigen Heldenepik ausbreiten[22]. In diesem Rahmen setzte Sugers Aufmerksamkeit vornehmlich auch am Totengedächtnis ein. So war er schon 1108 nach dem Tode Philips I. und dessen Beisetzung in S. Benoît-sur-Loire maßgeblich daran beteiligt, mit der Einrichtung der jährlichen Gedenkfeier für den Merowingerkönig Dagobert die Klosterkirche von Saint-Denis als die Nekropole der französischen Monarchie zu etablieren[23]. Über seine analogen Anstrengungen zur klösterlichen Memoria für Karl den Kahlen hat er selbst ausführlich berichtet[24]. Daß sich diese Bemühungen auch in künstlerische Aufträge umsetzten, zeigt eine von der Forschung überwiegend in seine Amtszeit datierte Statue König Dagoberts. Die Figur des von Suger als Klostergründer verehrten Merovingers war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im nördlichen Seitenschiff des Narthex aufgestellt[25], also in der Nähe des Pippin-Grabes. Ein umfassendes Bildprogramm zu Ehren der hier bestatteten Herrscher mag Suger wohl vorgeschwebt haben[26], realisiert aber wurde es erst im 13. Jahrhundert[27].

Zurück zum »augmentum« mit Pippins Grab. Bei einer so intensiven Motivation konnte Suger ein historisches Zeugnis, das mit den großen Namen der Klostererinnerung, Pippin und Karl dem Großen[28], verknüpft war, wohl kaum spurlos beseitigen. Die neuartige architektonische wie figürliche Programmatik seines Westbaus überhöht und verallgemeinert denn auch den Erlösungsaspekt, der die Plazierung von Pippins Grab vor den Kircheneingang bestimmt hatte[29]. Suger läßt hier die Herrscher und Priester als Säulenfiguren den Kircheneingang flankieren (Abb. 1) und das Portal so zum Erscheinungsort des endzeitlich wiederkehrenden Christus erhöhen[30]. Thematisch sind die Gewändefiguren verschränkt mit der sze-

[22] L. Grodecki, Les Vitraux de Saint-Denis. Etude sur le vitrail au XIIe siècle (Corpus Vitrearum Medii Aevi, F 2; 1,1), Paris 1976, 115–121 m. Abb. 164–182; zur Diskussion um die Datierung: Panofsky, 1979, 204f.

[23] A. Erlande-Brandenbourg, Le Roi est mort. Etude sur les funerailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle (Bibl. de la Soc. Franc. d'Archéol. 7), Paris 1975, 76.

[24] »Ordinatio«, bei Panofsky, 1979, 128–132.

[25] W. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270. München 1970, 66 m. Abb. 5; Wright, 1974 (wie Anm. 27) 229 (dat. um 1160); K. Bauch, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976, 338, Anm. 364 (vor 1151); Greenhill 1976 (wie Anm. 20) 94. Aufschlußreich verbindet die Dagobertstatue mit der Aussage der Portalgewände P. Hirschfeld, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst (Kunstwissenschaftliche Studien, XL) Berlin-München 1968, 57. In das Jahrzehnt 1140–1150 setzt Sauerländer, 1970, 78f. die Reimser Grabdenkmäler der Karolinger als Arbeiten eines aus St.-Denis kommenden Ateliers; von den gleichzeitigen Privilegienfälschungen auf den Namen Karls d. Gr. her interpretiert diese Anlagen Wright, 1974, 230. Dazu jetzt in größerem Zusammenhang R. Hamann-Mac Lean, Die Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert. Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter, in: H. Beumann, Hrsg., Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter (Nationes, 4), Sigmaringen 1983, 93–259, hier bes. 158f.

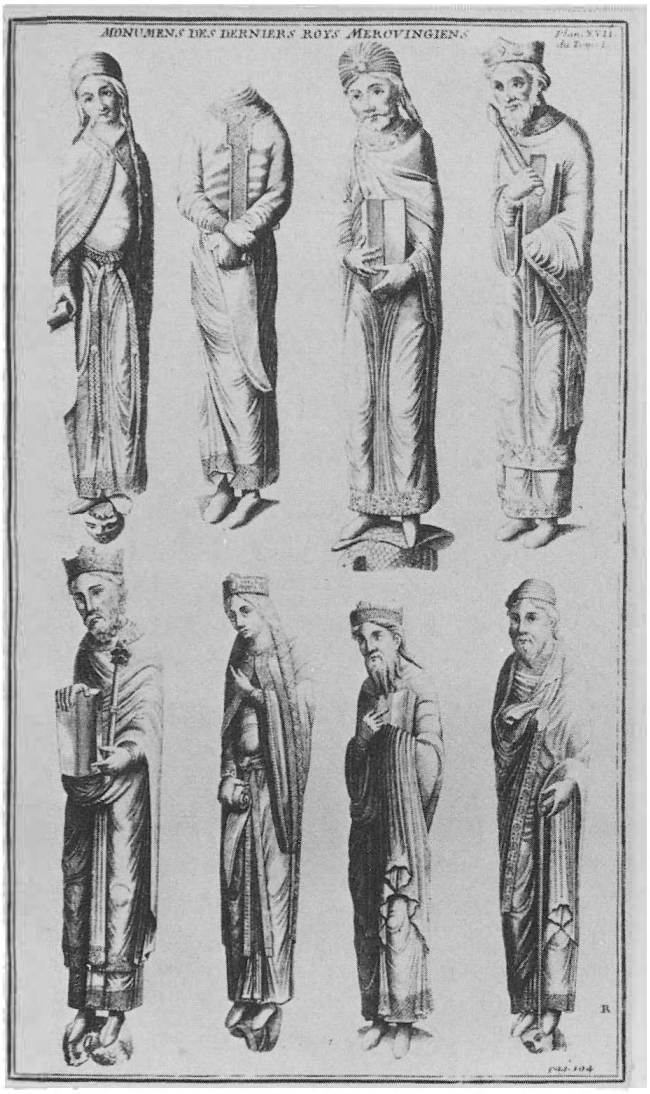
[26] Ansätze zu einer »musealen« Auffassung seiner Kirche und zu einem »Führer« für die Besucher sieht bei Suger Ralph E. Giesey, The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France (Trav. d'Hum. et Rén., 37) Genf 1960, 31, Anm. 11; über die zugrundeliegende Bemerkung in »De Administratione«, c. XXXIII (Panofsky, 62) vgl. Panofskys Kommentar: 1979, 188f. zu 62, Z. 4–8.

[27] Georgia S. Wright, A Royal Tomb Program in the Reign of St. Louis, The Art Bulletin, 56, 1974, 224–243, cf. 229 zu Sugers zeitbedingten Hindernissen bei solcher Planung.

[28] Vgl. bes. das 1. Kap. der Ludwigsvita (ed. Waquet, 1929, 6), wo Suger die Verbindung des Herrschers zur Abtei mit »antiqua regum Karoli Magni … consuetudine« begründet.

[29] Zwischen Pippins sepulchraler Devotionsformel und dem triumphalen Aspekt des Kircheneingangs einen Widerspruch anzunehmen (wie Schramm, 1969 – s.o. Anm. 11 – 196, Anm. 6 als Einwand gegen Smith 1956 – s.o. Anm. 18 – 78, Anm. 12) verkennt eine Mentalität, welche die Demutsbezeugung nicht als Gegensatz zur endzeitlichen Erhöhung, sondern als deren Erwartung und Voraussetzung auffaßt.

[30] Zur Stützfunktion der Säulenfiguren auch mit Blick auf Sugers Beschreibung seiner Chorsäulen nach dem bibli-



1. S. Denis. Die Gewändefiguren vom Hauptportal nach B. de Montfaucon, 1729

nischen Bildfolge von Christi Passion und Verherrlichung (in den Reliefmedaillons der bronzenen Türflügel) bis zum »Gericht« des Tympanons[31]. Wie die begleitenden »klugen Jungfrauen« im Türrahmen sind sie Beispielfiguren für den am Jüngsten Tag erwarteten Übergang vom Tod zu einem ewigen Leben[32]. Die im Bogenfeld den Gräbern entsteigenden Toten unter dem richtenden Christus veranschaulichen die von den alten Herrschergräbern darunter konkret ausgehende Perspektive der Auferstehung. Das biblische Gleichnis der Jungfrauen, die mit ihren Lampen vor der

schen Topos der Apostelsäulen (vgl. De Consecratione: Panofsky, 1979, 104): B. Reudenbach, Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter. Frühmittelalterliche Studien, 14, 1980, 310–351, bes. 340 u. 344f.

[31] Die vertikale Verschränkung der Gewändefiguren mit den Tympana betont Gerson, 1970 (wie Anm. 2), 150; zur Ikonographie der Bronzereliefs ibid. 103–110.

[32] Die Tür als Ort des Weltgerichts zieht Suger nach einer alttestamentlichen Bildvorstellung im Prolog seiner Königsbiographie heran (ed. Waquet, 1929, 2): »Confert eorum deliberationi et judicio et nos et nostra subici, quorum universali iudicio odibilis et amabilis diversa diversis promulgabitur censura, »cum nobilis vir sedebit in portis cum senatoribus terrae« (Prov. 31, 23). Vgl. zur Türallegorese auch Schneider (wie Anm. 46) 81.

Tür auf den Bräutigam warten, interpretiert das Portal auch mit dem Motiv des Lichtes (das in der Inschrift dominiert) als Ort der Erhebung[33]. Zu diesem komplexen Gefüge des Portals, das die dargestellten Herrscher zur eschatologischen Ankunft ihres Herrn erhöhen, konnte Suger durch ein bedeutsames Bildwort der kirchlichen Praxis mitangeregt werden, Psalm 23,6: »Attollite portas, principes, vestras«. In der Liturgie der Kirchweihe spielt sich mit diesen Worten vor dem verschlossenen Portal ein Dialog zwischen dem ankommenden Bischof und einem im Gotteshaus wartenden Diakon ab. In den Worten des römischen Pontifikale: »Tunc accedit pontifex ad ostium et percutiens (semel) cum cambuta sua superliminare dicat: Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae.

Et diaconus de intus respondet: Quis est iste rex gloriae? E contra pontifex: Dominus fortis est et potens, dominus potens in proelio«[34].

Die Aufforderung des Psalmisten an die Fürsten, die Tore zu erhöhen zum Einzug des »rex gloriae«, war in der exegetischen[35] und ikonographischen[36] Überlieferung auf Christi Höllen- bzw. Himmelfahrt gedeutet worden[37]. Dabei sah man in den »principes« weniger die besiegten Höllenfürsten als die königlichen Vorfahren Christi, die mit den übrigen alttestamentlichen Gerechten befreit wurden[38]. Im mystagogischen Zeremoniell der Kirchweihe vertritt entsprechend der konsekrierende Bischof den zum Totenreich hinabgestiegenen Christus; mit der Öffnung des Portals überwindet er die ihm entgegenwirkenden dämonischen Mächte[39] – ein Kampfritual, wie es im apokryphen Nicodemus-Evangelium bereits mit dem Zitat der Psalmverse breit ausgemalt wurde[40].

Sugers intensives Interesse an den Psalmen[41] und an liturgischen Festinszenierungen, wie es ihm vor allem auch das Werk des angeblichen Klosterpatrons Dionysios Areopagita nahelegte[42], ist aus seinen Schriften vielfältig bezeugt, besonders sprechend in der Schilderung der Weihezeremonien der neuen Kirchenportale selber. Bei diesem Akt zogen drei Bischöfe durch das Eustachius-Portal vor die Fassade. Sugers Bericht stellt sie bei der sa-

[33] Vgl. im Blick auf den in der Exegese und Ikonographie entfalteten Jenseitsbezug des Gleichnisses, den Terminus »ianua regia« (s.o. Anm. 3–6) und die Metaphorik des »aurum sapientiae« (s.u. Anm. 51) die Formel der »Benedictio reginae« im Mainzer Krönungsordo des 10. Jhs.: »Accipe coronam… unde sicut exterius auro et gemmis decorari contendas, quatinus, post occasum huius saeculi, cum prudentibus virginibus sponso perenni d. n. J. C., digne et laudabiliter occurens, regiam caelestis aulae merearis ingredi ianuam« (Schramm, Kaiser, Könige und Päpste, Bd. III, Stuttgart 1969, 103).

[34] M. Andrieu, Le Pontifical Romain au moyen-age, I. Le Pontifical Romain du XIIe siècle (Studi e testi, 86) Vatican 1938, 178, Z. 25. Der Dialog wird insgesamt dreimal geführt (179, Z. 19f.; 180, Z. 5); vgl. unten zur trinitarischen Spekulation bei der Portalweihe.

[35] E. Kähler, Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche (Veröff. d. Ev. Ges. f. Liturgiewissenschaft, 10), Göttingen 1958, bes. 44–64; P. Beskow, Rex Gloriae. The Kingship of Christ in the Early Church, Stockholm 1962, 103ff.

[36] Vgl. als Beispiel die »Höllenfahrt« im Stuttgarter Psalter, fol. 29: F. Mütherich, Die verschiedenen Bedeutungsschichten in der frühmittelalterlichen Psalterillustration. Frühmittelalterliche Studien, 6, 1972, 232–244, cf. 239.

[37] Von Dionysios Areop. (Die Hierarchie der Engel und der Kirche. Übers. W. Tritsch, München, 1955, 125; Original: Migne, Patrologia Graeca, III, col. 209A/B) kannte Suger die ältere Auslegung des Psalmverses auf Christi Himmelfahrt. Zur Rezeption dieser Überlieferung bei Otto von Freising (Chronica 8, 30, 445) und einer zeitgenössischen Kontroverse darüber materialreich L. Arbusow, Liturgie und Geschichtsschreibung im Mittelalter, Bonn 1951, 38–41.

[38] Die gekrönten Figuren von David und Salomon gehören zum ikonographischen Kanon der byzantinischen Höllenfahrtsdarstellung; vgl. R. Lange, Die Auferstehung, Recklinghausen 1966. David erscheint in der Wortillustration des Albanipsalters zur Stelle, wie er ein Tor vor Christus emporhebt (Ausg. Dodwell u.a., London 1960, 214, Pl. 49d).

[39] Suitbert Benz, Zur Geschichte der römischen Kirchweihe nach den Texten des 6. – 7. Jahrhunderts. »Enkainia. Gesammelte Arbeiten zum 800jährigen Weihegedächtnis der Abteikirche Maria Laach.« Hrsg. H. Edmonds, Düsseldorf 1956, 62–109; vgl. bes. die zeitlich an Suger heranführenden Textformulare französischer Provenienz in der Behandlung 104–107.

[40] E. Hennecke-W. Schneemelcher, Hrsg., Neutestamentliche Apokryphen, I, Tübingen 1959, 350f.

[41] Die bisher nachgewiesenen Psalmenzitate in seinen Schriften listet Glaser, 1957 (wie Anm. 14) 68, Anm. 244 (S. A. 28) auf.

[42] Zur liturgischen Komponente bei Suger Glaser, 1957 (wie Anm. 14), 132ff. Dionysios Areop. entwickelt in seiner »Hierarchie« (wie Anm. 37) Ausg. Tritsch, 165–252 eine allegorische Auslegung der Sakramente und liturgischen Handlungen (vgl. auch Schramm, 1969 – s.o. Anm. 33 – 104–107 über »Mystagogische Szenen in der Herrscherliturgie«).



2. Liber Aureus von Prüm, Vorderdeckel. Trier, Stadtbibliothek

kramentalen Handlung als Bild der Trinität hin und spricht von ihrer »trium una et gloriosa processio«[43]. Für diesen Auftritt am 9. Juni 1140 »ante principales portas«[44] kann wohl kaum schon mit der Vollendung des plastischen Bildprogramms gerechnet werden. Der Abt schweigt darüber ebenso wie über die ihm selbstverständlich-geläufigen Texte des dabei verwendeten liturgischen Formulars[45]. Seine durchgängige Neigung zu mystagogischer Inszenierung verrät der Bericht über

[43] De Administratione, c. XXVI (Panofsky, 1979, 44 mit Kommentar 154). Zur Tradition: In St.-Denis selbst belegt ein Gedicht »Dungals« (MGH, Poetae, I, 1881, 401, Nr. VI) diese Konvention: »Haec formosa domus… corpora sanctorum continet una trium«; die voraufgehenden Zeilen dieses auf den Fulradbau geschriebenen Gedichts hat Gosebruch (Göttingische Gelehrte Anzeigen, 208, 1954, 253) als Vorlage zu Sugers lichtmetaphorischen Tituli herangezogen.

[44] Zum Datum: Panofsky wie vorige Anm.; zum geistlichen Schauspiel vor Kirchenportalen: Evers, 1970 (wie Anm. 6) 178.

[45] Auch ikonographisch war das Psalmwort breit verfügbar: vgl. aus Sugers Einzugsbereich im Maasland ein Elfenbein des 11. Jhs. (R. L. Füglister, Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964, 113ff.) und das »Christus Victor«-Feld des Hadelinusschreins, Visé; ferner die »Maiestas« der Nowgoroder Bronzetür (Verdier, Cahiers de Civilisation médiévale, 13, 1970, 24f.).

die Portalweihe insgesamt deutlich. Ebenso schildert Suger zur Grundsteinlegung des Chores (mit dem Gesang von Psalm 86) eine Szene, bei der die Teilnehmer aus Könighaus, Adel und Episkopat zur Antiphon »Lapides preciosi omnes muri tui« Schmuck und Edelsteine ablegten und so die biblische Vision der Himmelsstadt (Apk. 21,19) bei der Errichtung des Baus »realisierten«[46].

Das Konzept der Anlage jedenfalls, die von den »principes« zum eschatologischen Adventus des »rex gloriae« erhöhte Tür als Übergang vom Tod zum Leben im Licht, verweist auf die Vorstellung, die mit den Versen des 23. Psalms dort damals feierlich aufgeführt worden war[47]. Wenn Suger sein Werk auf den Türflügeln inschriftlich rühmt:

»Portarum quisquis attollere quaeris honorem
Aurum nec sumptus operis mirare laborem«,

so ist der Anklang der ersten Zeile an Psalm 23:

»Attollite portas, principes, vestras«

daher wohl kaum zufällig[48].

Mit der Portalinschrift fordert der Bauherr den Betrachter dazu auf, das Gold und die Leistung, nicht aber die Kosten des Werks zu bewundern[49]. An der »claritas« des Goldes als Lichtträger rühmen die Verse die Strahlkraft, die in geistiger Erleuchtung eine kontemplative Erhebung »per materialia ad immaterialia« bewirke. Zur Rechtfertigung eines anderen Goldschmiedeauftrags zitiert der Abt analog die Maxime: »Materiam superabat opus« aus Ovids Beschreibung der Tore vom Palast des Sonnengottes (Metamorphosen II,5)[50]. Suger wie Ovid erkennen Gold und andere »materia« als positive Werte an; zugleich aber betonen sie deren Überbietung durch »opus« bzw. »operis labor«. »Materia« ist als Folie innerhalb der rhetorischen Figur eines steigernden Vergleichs eingesetzt[51]. Dies ist in doppelter Hinsicht bedeutsam. Zum einen handelt es sich um ein Verhältnis des wechselseitigen Übertreffens zwischen zwei positiven Polen, um einen Wettstreit und nicht um eine Ausschaltung und Zerstörung; zum anderen geht es hier um den Vergleich zwischen »Material« und »Arbeit« in einem generellen Sinn, nicht um die Begriffspolarität von »Stoff« und »Form« der idealistischen Ästhetik[52].

Suger fordert vom Betrachter nicht Überwindung der Materie, vielmehr wünscht er ihm die Erfahrung ihrer Verweiskraft; und er versteht unter »operis labor« nicht die spezifisch künstlerische Kategorie von »Form« oder »Stil«[53]. Selbst wenn

[46] Vgl. zur Tradition N. Schneider, Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter, Diss. Münster 1973, bes. 57ff.

[47] Dem Bildwort Lk. 10,24: »Viele Könige und Propheten wollten sehen, was ihr seht, und haben es nicht gesehen«, auf das v. Simson, 1968 (wie Anm. 3) 202, Anm. 142 hinweist, fehlt dagegen das spezifische Tertium des Türstützens.

[48] »Attollere« allein verwendet Suger, De Adm, c. XXXII (Panofsky, 1979, 56f.: »crucem… attollerent«) bzw. XXXIII (ibid. 60: »altare…«).

[49] Gegen die herrschende Übersetzung (Panofsky, 1979, 47; H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950, 240) regt Verdiers Bemerkung: »Mais *nec* ne porte pas proleptiquement sur *aurum*« (in dem Aufsatz »Reflexions sur l'esthetique de Suger. A propos de quelques passages du De Administratione, in: Mélanges E.-R. Labande. Etudes de Civilisation Médiévale, Poitiers 1975, 699–709, cf. 706, Anm. 26) zur Korrektur an. Für philologische Beratung danke ich dabei Konrad Gaiser, Tübingen. »Dem Begriff *aurum* ist *sumptus* negativ gegenübergestellt, während *»operis laborem«* asyndetisch als zweiter positiver Begriff folgt. Zur formalen Unterstützung dieser Ansicht wäre auf die Verszäsur zwischen *sumptus* und *operis* hinzuweisen: Die Zäsur erleichtert den Verzicht auf eine ausdrückliche Verbindung (mit *et*) zwischen der ersten und der zweiten Vershälfte« (Brief v. 15. 4. 84). Verdier selber übersetzte: »N'en admire pas l'or pour le cout et le travail«, mit abweichender Nuancierung; Bialostocki, 1967 (s.u. Anm. 50) 59 schwankt zwischen der Autorität der Panofskyschen Übersetzung und der positiven »claritas« des Goldes in Sugers Versen.

[50] J. Bialostocki, Ars auro prior. Mélanges de litterature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer, Warschau 1967, 55–63.

[51] Vgl. auch De Cons. V (Panofsky, 1979, 106, Z. 21): »valde pretiosam tam opere quam materia«. Dieser Steigerungsaspekt zwischen zwei Positiva ist auch in anderen Belegen des Topos ähnlich deutlich, wie z.B. bei Matthew Paris 1241 (Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunst in England, Nr. 2714): »in qua fabrica, licet materia fuisset preciosissima, tamen secundum illud poeticum: »Materiam superabat opus«.

[52] Als Kernmaxime eines von der Antike bis in die Neuzeit reichenden idealistischen ästhetischen Systems beansprucht den Ovidpassus gleichermaßen mit Schillers Forderung, daß in der Kunst die Form den Stoff vertilge, G. Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, Städel-Jahrbuch, N.F. II, 1969, 75–100, bes. 83 (zu Suger hier die Anm. 53 u. 64).

[53] Während Panofsky »operis labor« als »craftmanship« übersetzt, unterstellt für die Zuordnung »opus-clarifi-

in verwandten Formulierungen der Terminus »ars« erscheint (»ars auro prior«), so ist im 12. Jahrhundert das Paragone-Schema der Rhetorik und keine Thematierung von »Kunst« selber zu unterstellen[54]. Bei Suger muß die gedachte Erscheinung nicht notwendig mit einer sinnlich wahrnehmbaren Wirkung des Werks korrespondieren: die »trance«-ähnliche Versenkung in die leuchtkräftigen Edelsteine ist daher kein im heutigen Verständnis künstlerisches Erlebnis, noch weniger eine Anleitung zum Verständnis »gotischer« Raumgestaltung[55] – wie Suger umgekehrt die vorgefundene karolingische Kirche nicht vom eigenen Augeneindruck her beschrieb, sondern mit den Worten der »Gesta Dagoberti« des 9. Jahrhunderts[56]. Die vorgebrachten Beobachtungen ergänzen das Bild Sugers als eines Mäzens, der zitierend, paraphrasierend und kombinierend seine historischen Ausgangspunkte aus politischer Bezugnahme verweiskräftig in die Programmentwürfe zur Erneuerung der Klosterkirche umsetzte[57].

Schon im Jahre 1125 läßt sich seine Bemühung um die Neugestaltung der Westfassade erschließen[58]. Dabei erweisen sich in einem ausgedehnten Planungsprozeß die ortsbezogene Erinnerung an das auf Karl den Großen zurückgeführte »augmentum« über Pippins Grab ebenso wie die biblische Bildersprache der szenisch repräsentativen Weiheliturgie als »materialia« seiner innovatorischen Leistung. Die Konzeption der »porta regia« verquickt die dynastische Huldigung mit dem kirchlichen Heilsversprechen im Dienste der national-mythischen »renovatio imperii Caroli Magni«. Die Erinnerung an eine dem Neubau geopferte Stiftung Karls des Großen steht hierbei ebenso programmatisch hinter dem »Königsportal« wie die Verwandlung der in Saint-Denis aufbewahrten »Bibel Karls des Kahlen« hinter der Bildsynthese des sog. »Anagogischen Fensters« im Chor von Sugers neuer Kirche[59]. Als Auftraggeber wie als Klostervorsteher, der um die Rückgewinnung alten Besitzes kämpft, beruft sich Suger auf die »precepta regum antiquorum Pipini, Karoli Magni, Ludovici Pii et aliorum«[60]. Für die Kunstpraxis

catio« einen christologischen Bezug nach Joh. 17, 4f, M. Büchsel, Ecclesiae symbolorum cursus completus, Städel-Jahrbuch, N.F. 9, 1983, 69–88, cf. 74f.

[54] Es bedarf daher auch differenzierender Diskussion, wenn man (wie Schapiro in einem bekannten Aufsatz von 1947, jetzt in seiner Aufsatzsammlung »Romanesque Art«, New York 1977, 1–27) von »Aesthetic attitude in romanesque art« oder bei mittelalterlichen Begriffsbildungen mit »opus« von einem »style-denoting approach« spricht (E. F. v. d. Grinten, Elements of Art Historiography in medieval Texts. An analytic study, Den Haag 1969, 5ff.).

[55] Sugers berühmte Schilderung (De Adm. XXXIII: Panofsky, 1979, 62) der anagogischen Erleuchtung (»Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei«) paraphrasiert Ps. 25,8: »Domine, dilexi decorem domus tuae«, bei Suger selbst aufgenommen im Briefanfang J-L7472 »Decor domus Domini«, O. Cartellieri, Abt Suger v.-St. Denis, Berlin 1898, 136, Nr. 70 und vom Klosterkonvent post mortem auf den Abt bezogen: Suger, Œuvres Complètes, Hrsg. A. Lecoy de la Marche, Paris 1867 (Reprint Hildesheim 1979, 405). »Dilectio decoris« kann nicht erlebnisästhetisch erfaßt werden, wie es besonders kraß Sedlmayr, 1950 (s.o. Anm. 49) 241 (»tranceartiges Erlebnis«) und Verdier 1975 (s.o. Anm. 49) 707, Anm. 31 (»Einfühlung«) tun.

[56] De Consecratione, c. II: Panofsky, 1979, 86, Z. 10 – 17; die Vorlage zitiert dazu Panofsky, ibid 224f. In einem speziellen begriffsgeschichtlichen Rahmen verstärkt die Aussagefähigkeit dieses Falls H. Wolfram, Splendor Imperii. Die Epiphanie von Tugend und Heil in Herrschaft und Reich (MIÖG, Erg.-Bd. XII, H. 3) Graz–Köln 1963, 178.

[57] Panofsky, 1979, XI spricht von seiner »irrepressible love of word-play, quotation, paraphrase and circumlocution«.
Dazu aufschlußreich auch Glaser, 1957 (s.o. Anm. 14) 20 m. Anm. 20 und Glasers zusammenfassender Aufsatz: »Sugers Vorstellung von der geordneten Welt«, Historisches Jahrbuch, 80, 1961, 93–125, cf. 106.

[58] Panofsky, 1979, 150 zu 44, 14f.

[59] Die aufgrund sehr spezifischer ikonographischer Übereinstimmungen erschlossene Verfügbarkeit der Viviansbibel für Suger (K. Hoffmann, Sugers »Anagogisches Fenster« in Saint-Denis, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 30, 1968, 57–88) wird durch neue dokumentarische Evidenz zur Gewißheit, daß sich die Handschrift seit Karls des Kahlen Testament im Klosterbesitz befand; eine Notiz des Klosterarchivars belegt, daß die berühmte Bibel 1595 aus der Abtei gegeben wurde (B. de Montesquiou-Fezensac, Le Trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634 (avec la collaboration de D. Gaborit-Chopin), Paris 1973, vol. I, 7, Anm. 4 und vor allem S. 31).

[60] »Vita Ludovici«, ed. Waquet, 1929, c. XXVII, 216, mit Bezug auf Argenteuil. Als historische Legitimation von Besitzansprüchen vgl. nach Thema, Funktion und Text die Reihe der karolingischen Herrscher Pippin, Karl d. Gr., Ludwig der Fromme u. a., die als Stifter auf dem gravierten Deckel des »Liber Aureus« von Prüm (Abb. 2) Christus huldigen, begleitet von dem der Weih-Antiphon voraufgehenden Vers des 23. Psalms:

macht er so die historische Erinnerung zur Triebfeder nach seiner politisch stimulierten Maxime »Praeteritorum enim recordatio futurorum est exhibitio«[61].

»Haec est generatio quaerentium Dominum quaerentium faciem Dei Jacob«. (Ausst.-Kat. »Rhein und Maas«, Köln, 1972, 264). Der Codex umfaßt Abschriften der Königs- u. Privaturkunden von der Klostergründung (721) bis zu seiner Entstehungszeit, Anf. 12. Jh. in Trier; vgl. Gerd Althoff, Eine Prümer Mönchsliste im »Liber Aureus«. »Frühmittelalterliche Studien«, 7, 1973, 234–265, über die Beziehungen der Abtei zur karolingischen Dynastie bes. 235 m. Anm. 7f.

[61] De Adm. XXIX: Panofsky, 1979, 52, Z. 10. Vgl. zum Ganzen die Perspektiven der historischen Interpretation bei Georges Duby, Das Europa der Kathedralen 1140–1280, Genf 1966, 13–30, bes. 16.

Nachtrag:

zu Anm. 9:
Die Baugeschichte der Westpartien hat über die stilistische Evidenz hinaus mit differenzierenden Beobachtungen zu Material und Technologie weiter geklärt:
Stephen Gardner, Two Campaigns in Suger's Western Block at St.-Denis,
Art Bulletin, 66, 1984, S. 475–587.
G. setzt den Beginn der ersten Baukampagne um 1132 an.

zu Anm. 36:
Sahoko G. Tsuji, Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis, a propos des illustrations du Psaume 23, 7–10 et du Psaume 117,19.
Cahiers Archéologiques, 31, 1983, S. 5–33.

03

KONRAD HOFFMANN ZU FUNKTIONS- UND MEDIENWANDEL VON BILDERN IN REFORMATION UND FRÜHER NEUZEIT

Sigrid Schade

Konrad Hoffmann, Cranachs Zeichnungen «Frauen überfallen Geistliche», in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVI 1972, S. 3-14.

Konrad Hoffmann, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte, Hella Trompert, Christof Windhorst (Hg.), Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2), S. 189-210.

Konrad Hoffmann, Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 3), S. 515-534.

Konrad Hoffmann, Wort und Bild im ‚Narrenschiff', in: Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Hg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981, Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd. 5), S. 392-422.

Konrad Hoffmann, Das Bild als Herrschaftskritik, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8, Weinheim und Basel 1985, S. 11-42.

Die Untersuchung visueller Kulturen nach deren Funktions- und Medienwandel ist Konrad Hoffmann ein zentrales Anliegen. Schon früh lotet er die Möglichkeiten der historischen Analyse von Bild-Traditionen und deren gesellschaftlichen Funktionen aus, welche im Zusammenhang der jeweiligen Gebrauchsweisen stehen. Dies beinhaltet für Hoffmann einen Perspektivenwechsel auf die eigene Ausgangslage, den modernen Kunstbegriff. Dieser setzt ebenfalls ein bestimmtes Funktionskonzept voraus – selbst noch in der Formulierung eines scheinbar funktionslosen „interesselosen Wohlgefallens". Deshalb muss nach Hoffmann vermieden werden, diese Perspektive nachträglich als allgemeinen Maßstab auch auf historisch vergangene Kunst zu projizieren.

In dieser Hinsicht trifft er sich mit vielen Kolleg_innen seiner Generation, die nach 1968 gegen das Nachkriegs-Konzept einer scheinbar überzeitlichen Hermeneutik und/oder der Stilgeschichte wieder stärker die historischen und gesellschaftlichen Verankerungen bildnerischer und künstlerischer Produktionen in den Vordergrund ihrer Untersuchungen stellten. Ein Gemeinschafts-Projekt von 30 Kunsthistorikern dieser Generation, das aus dem Interesse einer Funktionsanalyse hervorging, war u. a. das 1984/85 als Hörsendung mit Begleitmaterial ausgesendete „Funkkolleg Kunst" (30 Hörfunksendungen, Begleitveranstaltungen in Volkshochschulen und Begleitmaterialien wie Studienbegleitbriefe), welches vom Deutschen Institut für Fernstudien in Tübingen koordiniert und für ein interessiertes Laienpublikum angeboten wurde. Es war eines der erfolgreichsten der seit 1966 ausgestrahlten Funkkollegs mit mehr als 40 000 zahlenden, eingeschriebenen Teilnehmer_innen und geschätzten 160000-180000 Zuhörer_innen.[1] Das Funkkolleg bot eine Übersicht über eine „Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen", die Kapiteleinteilung folgte der Abgrenzung der religiösen, der ästhetischen, der politischen und der abbildenden Funktion von Kunst. Der Vorsitzende des wissenschaftlichen Teams und Herausgeber einer späteren zusammenfassenden Veröffentlichung, Werner Busch, spricht nachträglich von einem Paradigmenwechsel in der deutschen Kunstgeschichte. [2]

Der Beitrag von Konrad Hoffmann zu diesem „Funkkolleg Kunst", „Das Bild als Herrschaftskritik"[3], der im vorliegenden Kapitel der online-Edition als letzter aufgeführt ist, stellt so etwas wie eine auch für ein Laienpublikum verständliche Zusammenfassung der

1 Irene Below, The Blind Man. Nachlese zum Funkkolleg Kunst, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/9988/3845/ (zuletzt aufgerufen am 16. August 2019), S. 56. Irene Below erwähnt die grundsätzliche Kritik am Funktionsbegriff des Funkkollegs, die wiederum fast ausschliesslich von den Kollegen der Hermeneutik-Fraktion formuliert wurde (z.B. Gottfried Böhm). Ihre Nachlese würdigt die Leistungen des Kollegs, kritisiert aber auch die die Tatsache, dass nur sehr wenige Kunsthistorikerinnen beteiligt waren, und die „Blindheit" der überwiegend männlichen Autoren gegenüber einer bereits existierenden feministischen Kunstgeschichtsschreibung.

2 Werner Busch (Hg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, 2 Bände, München, Zürich, 1987, in dem Hoffmanns Beitrag unter dem Titel „Das Bild als Kritik" erschien, ebd. Bd. II, S. 507-531.

3 Konrad Hoffmann, Das Bild als Herrschaftskritik, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8, Weinheim und Basel 1985, S. 11-42. Eine für die online-Plattform „Schule des Sehens" bearbeitete Fassung des Textes findet sich unter: http://www.kunst-und-funktion.de/sds_tlp/impressum.htm. (zuletzt aufgerufen am 17. 8. 2019) (online-Edition 2019, S. 301-333).

bereits gewonnenen Erkenntnisse und der Analyse einzelner Fallbeispiele seiner früheren Veröffentlichungen dar. Eine solche Analyse schließt für ihn sowohl die Frage nach der Gattungs- und Medienspezifik der Bilder, als auch die Frage nach ihrem Gebrauch unabdingbar mit ein. An den Beispielen der für dieses Kapitel ausgewählten Schriften lässt sich nachvollziehen, dass und wie die Funktion von Bildern immer auch durch ihre jeweilige Medialität mitgeprägt ist und umgekehrt. Historischer Funktions- und Medienwandel verändert sowohl die Formen und Inhalte von Motiven und Genres als auch die Weisen ihrer Tradierung.

Der Übergang zwischen Mittelalter und früher Neuzeit sowie die Reformationszeit als Phase eines Medienumbruchs waren für Konrad Hoffmann von zentralem Interesse. Diese Phase ist geprägt durch den Einsatz von Buchdruck, Flugblättern und Druckgraphik in der Reformationspolemik, einen ersten gleichsam massenmedialen Einsatz von Bildern und neuer Medienverbünde[4] u. a. auch in der Verknüpfung von Text und Bild in politischen, religiösen sowie persönlichen Auseinandersetzungen. Dies beinhaltet sich verändernde Produktions- und Vertriebsweisen, Publikumsschichten und Auftraggeber, Verschiebungen zwischen religiöser und weltlicher Macht, Kämpfe um Erhaltung sowie um das Erringen von Macht und den Einsatz von Bildsatire und Polemik zur Meinungsbildung und didaktischer Aufklärung. Konrad Hoffmann arbeitet in den fünf hier ausgewählten Texten an Fallbeispielen heraus, wie die Künstler die neuen künstlerischen Medien und deren Möglichkeiten für die Kommentierung zeitgenössischer Diskussionen um Machtmissbrauch u. a. des Klerus und der römischen Kirche, Verfall und/oder Veränderung von Sitten und Moral, Verhaltensweisen im Alltag usw. nutzen. Sie kleiden diese Themen realistisch in allgemein wiedererkennbare Alltags- (oder Genre-)Szenen. Hoffmann zeigt auf, wie diese mit seit dem Mittelalter bekannten biblischen oder in anderen Quellen überlieferten Motiven verknüpft werden, um die jeweilige Kritik mit dem Hinweis auf eine göttliche Ordnung zu legitimeren. Die rhetorischen Figuren solcher historischer Anspielungen aus Typologie, Exemplarik und Emblematik, sowie die wechselseitige Kommentierung von Wort und Bild, werden in Hoffmanns – an ein Fachpublikum adressierten – Texten präzise durch historische Quellen nachgewiesen und in einen zeitgenössischen Kontext gebracht. Dies ist nur auf der Grundlage von Kenntnissen, Konzepten und Fragestellungen mehrerer Fachdisziplinen möglich, so wie hier unter Einbezug der Germanistik, die Hoffmann aus interdisziplinärer Perspektive mit dichten Beschreibungen der Bilder und den Erkenntnissen des an der Ikonologie geschulten Kunsthistorikers verknüpft.

Dem 1972 publizierten Aufsatz „Cranachs Zeichnungen ‚Frauen überfallen Geistliche'"[5], soll hier wegen seiner ausgeprägten Anschaulichkeit besondere Aufmerksamkeit zu teil werden. Es geht in ihm um zwei Zeichnungen Cranachs, von denen man annimmt, dass sie – insgesamt von 18 cm Höhe und einem Meter Länge (!) – die Vorlage für einen Flugblattholzschnitt abgeben sollten, der entweder nicht ausgeführt wurde oder von dem keine Exemplare mehr erhalten sind. Hoffmann arbeitet heraus, dass es sich nicht um ein „Ereignisbild" handelt, sondern um eine fiktionale Verknüpfung von Reformationspropaganda und erotischer Satire. Letztere entstammt dem seit dem Spätmittelalter bekannten Motiv der „Weibermacht" und des „Bösen Weibes" sowie antiken Mythen, in denen die „Verkehrte Welt" der Herrschaft von Frauen über Männer am Beispiel berühmter Paare (David und Bathseba, Herkules und Omphale etc.) dargestellt wird. Die Weibermacht-Thematik war bereits im Spätmittelalter zentraler Bestandteil der theologischen und juristischen Traktate und Illustrationen der Dominikaner und Humanisten. Im Kontext der Hexenverfolgungen ging das Thema auch in die Hexendarstellungen von Renaissance-Künstlern wie Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien ein.[6] Hoffmann zeichnet nach, wie diese Motive mit einer Kritik am nicht eingehaltenen Zölibat der Kleriker einhergeht, die man auch aus der grobianischen Literatur kennt, eine Kritik, die die Reformatoren wiederum als Argument gegen das Zölibat und für die

4 Die in den Medienwissenschaften inzwischen gebräuchlichen Termini Medienumbruch und Medienverbund, sowie die Frage nach der Medialität überhaupt, war zum Zeitpunkt des Erscheinens der hier aufgeführten Aufsätze in der Kunstgeschichte so gut wie kein Thema. Diese hat sich lange gegen die Erkenntnisse einer sich neu entwickelnden Medienwissenschaft gesperrt.

5 Konrad Hoffmann, Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche", in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVI 1972, S. 3-14, der Text entspricht dem Referat, das er auf dem 13. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz gehalten hatte. (online-Edition 2019, S. 191-202).

6 Diesem Aufsatz verdanke ich wichtige Anregungen für meine Untersuchung des Hexenbildes u. a. bei Hans Baldung Grien, das gewissermassen die ultimative Inkarnation von Weibermacht darstellt: Sigrid Schade, Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit, Worms 1983. Vgl. auch Birgit Franke, Sigrid Schade, Weiberregiment, Weibermacht, Weiberlisten, in: Lexikon der Kunst (Redaktion Harald Olbrich), München 1996, Bd. 7, S. 739 -740.

Ehe von Geistlichen einsetzten. Cranachs Zeichnungen, die nicht nur der Verspottung der Geistlichen, sondern auch der sie überfallenden Frauen diente, kann Hoffmann auf einen konkreten, öffentlich ausgetragenen Streit zwischen dem Schweizer Humanisten Simon Lemnius und Martin Luther in Wittenberg beziehen, in dem es wiederum um eine Kritik der Unkeuschheit Luthers ging.

Die Sündenböcke der Moralkritik, die bei Cranach satirisch dargestellt werden, waren sowohl Geistliche als auch Frauen. Das misogyne Motiv der Weibermacht, das in der damaligen Gesellschaft selbst keinen realen Hintergrund hatte und von Inquisitoren und Humanisten als Warnung vor einer „Verkehrten Welt“ und keinesfalls als tatsächlicher Aufruf zu einer Ermächtigung von Frauen gemeint war, wird in die frühreformatorische Glaubensgesellschaft und deren Polemiken übernommen. Kurze Zeit danach wurden auch von lutherischer Seite in Wittenberg vier Frauen als Hexen verbrannt.

Die differenzierte Untersuchung der satirischen Elemente und ihre historische Situierung ermöglichen Konrad Hoffmann nicht nur eine konkrete historische und persönliche Auseinandersetzung zu rekonstruieren, in der Cranach Partei ergreift. Es gelingt ihm zudem sowohl die kirchenkritischen wie auch die zeitgenössischen frauenfeindlichen Motive herauszuarbeiten, welche in naiver Weise in der Kunstgeschichte der 1980er Jahre teilweise als positive Zuschreibung von Macht an Frauen gewertet wurden. Hoffmanns Aufsatz „Cranachs Zeichnungen ‚Frauen überfallen Geistliche‘“ kann man als einen Auftakt zur späteren feministischen Kunstgeschichte lesen.

Die Frage nach der Funktion und nach dem Gebrauch von Kunst(werken) sowie Hoffmanns präzise historische Situierung seiner Themen in der Reformationsgeschichte und der frühen Neuzeit ermöglichte es der nächsten Generation von Kunsthistoriker_innen, solche Fragestellungen mit denen einer neu entstehenden Medienwissenschaft zu verknüpfen. Auch den frühen historischen Diskussionen um zeichentheoretische Verfahren, also um den Verweisungszusammenhang von Bild und Text, eröffnete er mit seinen Analysen den Weg. In diesen Studien ist die Vorgeschichte aktueller Konzepte und Debatten zu erkennen, in denen teilweise wieder um die Vorherrschaft des Bildes oder des Wortes gestritten wird.

KONRAD HOFFMANN

Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“

Wenn man – vereinfachend – sagen kann, daß in Cranachs späterem Werk zwei verschiedene, ja widersprüchliche Interessen nebeneinander herlaufen, Reformationspropaganda und Erotik[1], so hat der Künstler beide Schwerpunkte zumindest einmal explizit in Beziehung zueinander gesetzt, in einer Arbeit, die in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in seinem Schaffen einnimmt und eine genauere Betrachtung als in der vorliegenden Literatur verdient: in einer Darstellung von Frauen, die Geistliche überfallen. Seine zwei erhaltenen Zeichnungen dieses Themas, in Berlin und Nürnberg, gehörten nach Ausweis ihrer Größe, Technik und Komposition ursprünglich zusammen und bildeten einen Streifen von 18 cm Höhe und knapp einem Meter Länge (Abb. 1 – 2). Der Entwurf wird auf Grund stilistischer Vergleiche in die Zeit nach 1537 datiert[2] und als Vorlage für einen Flugblattholzschnitt angesehen. Da es zu dem Holzschnitt nicht kam bzw. kein Exemplar davon zu existieren scheint, fehlt uns zur Deutung die bei Flugblättern dieser Zeit übliche erläuternde Beischrift und hängt das Verständnis ganz von unserer Beurteilung des Anschaulichen ab.

Von links nach rechts verfolgt eine Gruppe von Frauen, mit Kindern, auf einer Waldlichtung katholische Geistliche, auf die sie mit Mistgabeln, Stangen und Dreschflegeln einschlagen[3] bzw. aus Kübeln Wasser schütten, während die Kinder Steine werfen. Der Kontrast der heftig agierenden Frauen und der unter Schmerzgebrüll fliehenden, zusammenbrechenden oder niedergefallenen Männer erscheint in der Variation von Physiognomien, Gesten und Attributen breit instrumentiert.

Die Häufung von Klerikern aller Stände: Kardinäle, Bischöfe, Prälaten und Mönche in einer Waldlichtung zeigt, daß es sich hier nicht um ein dokumentarisches Ereignisbild handeln kann: ein solcher Überfall ausschließlich von Frauen auf Geistliche hat in dieser Form wohl ebensowenig jemals stattgefunden wie die Hinrichtung von Papst und Kardinälen (am Galgen) in einem etwas späteren Kampfblatt der Cranach-Schule[4]. Der Kampf der Frauen und Geistlichen ist im gleichen Sinn fiktiv wie Baldung Grien 1521 auf einem Titelbild (zu Flugschriften Huttens) einen Trupp von Landsknechten die gesamte kirchliche Hierarchie mit Papst, Kardinälen und Bischöfen vertreiben läßt als die „Ecclesia malignantium” des beigeschriebenen Psalmverses[5]. Formal läßt sich besonders die Gruppe von Frauen und Geistlichen rechts außen in Cranachs Nürnberger Zeichnung mit Baldungs Komposition vergleichen.

An Cranachs moralkritische Tendenz führt näher ein Flugblatt Erhard Schöns von etwa 1525 heran (Abb.3)[6], in dem reitende Teufel in einer mit Netzen abgesperrten Waldblöße Kleriker mit ihren Geliebten in das offene Höllenmaul jagen – in Abwandlung der traditionellen Bildform des Jüngsten Gerichts mit Papst, Kardinälen und Kaiser zuvorderst im Höllenrachen[7]. Der fiktiv-allegorische Charakter der Szene wird nicht nur durch diese Bildreminiszenz, sondern auch in der langen Unterschrift betont, die in der literarischen Einkleidung als Traumbeschreibung heftige Anklagen gegen die Habsucht und Unzucht der Geistlichen vorbringt.

Mit Schöns Flugblatt lassen sich in Cranachs Zeichnung, neben der räumlichen Anlage, auch einzelne Figuren vergleichen wie der im Fliehen zurückschauende Mönch. Wie Erhard Schön gibt Cranach eine Satire auf die unkeusche Zölibatspraxis der Kleriker, verzichtete jedoch auf Schöns moralisierende Drohung mit der Höllenstrafe. Bei Cranach strafen die Frauen hic et nunc die Geistlichen.

Cranachs Spott ist am deutlichsten bei dem kreuzförmig auf dem Rücken liegenden Franziskaner, der in erotischer Abwandlung des Christusmodells[8] seine Passion erleidet, die Kreuzigung eines monastischen Cupido auf der Folie franziskanischer Passionsfrömmigkeit[9]. Cranachs Spott auf die Geistlichen ist so augenfällig, daß man beim Betrachten der Zeichnungen zur Auffassung neigt, wie bei Baldungs Titelbild von 1521 eine eindeutige Kontrastierung vorauszusetzen: die Landsknechte vertreten bei Baldung die Luthersche Seite im Kampf gegen den römischen Klerus; analog, scheint es, kämpfen die Frauen und die Geistlichen gegeneinander als Vertreter der beiden Konfessionsparteien und zugleich auch als Vertreter von Tugend und Laster.

Dies scheint – mehr implizit als diskutiert – tatsächlich die Meinung der spärlichen Literatur zu Cranachs Zeichnungen zu sein. So schreibt Girshausen: „Die Sympathie des Darstellers liegt deutlich auf Seiten der Frauen; die Kleriker trifft nur der bittere Hohn”[10]. Trifft diese Lesung aber Cranachs Intention? Gewiß hat Cranach Kampfbilder wie das Baldungs gekannt und auch das Pathos eines heroischen Streits von Tugend und Laster

1–2. Lucas Cranach d.Ä., Frauen überfallen Geistliche. Zeichnungen, um 1540. Berlin, Kupferstichkabinett Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



3. Erhard Schön, Jagd auf Mönche und Pfaffen. Holzschnitt, um 1525



4



einkalkuliert – wie ihn etwa Peruginos Kampf der Castità gegen die Lascivia aus Isabella d'Estes Mantuaner Zyklus[11] mit kämpfenden Frauen in einem ähnlichen Ambiente zeigte; die Kenntnis konnte Cranach durch seinen ältesten Sohn Johannes vermittelt worden sein, der sich längere Zeit in Oberitalien aufgehalten hatte, bevor er in jungen Jahren 1537 in Bologna starb[12].

Cranach verwendete aber die Bildformeln von Konfessions- und Tugendkampf ironisch, zur Steigerung der satirischen Pointe. Die Bewaffnung der Frauen mit Mistgabeln, Stangen und Dreschflegeln, bäuerlichem Arbeitsgerät in Kontrast zu ihrer modisch eleganten Kleidung, ist spöttisch, die Plazierung einer zweizackigen Gabelspitze vor den Schoß einer Frau (links in der Berliner Zeichnung) und eines Flegels zwischen ihre Beine schwerlich ein Keuschheitsattribut.

Der Kampf der Frauen mit Wasserkübeln gegen die Männer entspricht einem geläufigen Topos aus dem Motivbereich des „Bösen Weibes"[13]. In der Cranach-Werkstatt findet sich zu der Frau, die (links unten im Nürnberger Blatt) einen Kardinal mit Wasser begießt, ein Gegenstück in der Berliner Nachzeichnung vom Hiob-Bild des Dürerschen Jabachaltares, über einer Dirnenszene im predellenartigen Untersatz[14]. Bei Dürer präfiguriert der von seiner Frau verspottete Dulder Hiob den Schmerzensmann; bei Cranach zitiert der kreuzförmig liegende Franziskaner Christus parodistisch.

Cranachs Spott richtet sich also gegen die Kleriker und gegen die Frauen: die Geistlichen erscheinen in der Position des Pantoffelhelden gegenüber seiner „bösen Frau", dem sogenannten „Siemann"[15]. Die Zeichnungen variieren demnach den Aspekt der „Weibermacht", der im spätmittelalterlich-humanistischen Bildrepertoire und auch, und vor allem, in Cranachs eigenem Schaffen einen breiten Raum einnimmt. Im Themenkreis der „Weibermacht" verbindet sich mit dem Spott auf die Schwäche der Männer eine frauenfeindliche Tendenz, die ursprünglich von der Kirche ausging, vor allem seit 1205 mit der Institutionalisierung des Zölibats, die dann aber auch von humanistischer Ironie und volkstümlichem Grobianismus getragen wurde[16].

Der „Weibermacht"-Topos liegt bei Cranach-Darstellungen zugrunde, wie dem Sündenfall-Holzschnitt von 1509 mit sitzendem Adam und stehender Eva[17], in den 20er Jahren Samson und Delila (in ähnlicher Formulierung als Paar unter einem Baum)[18], Loth mit seinen Töchtern[19], David und Bathseba[20], Herkules und Omphale[21] und neben den biblischen und mythologischen Exempla auch seinen zeitkritischen „Genre"-Bildern „Ungleicher Paare"[22].

Cranachs drastische Darstellung der unter den Schlägen der Frauen zusammenbrechenden Geistlichen (der Berliner Zeichnung) steht dabei in einer seit dem frühen 15. Jahrhundert zunehmend populärer werdenden Überlieferung[23], die durch das Nebeneinander von „Psychomachie", als mehrfigurige Kampfszene, und Ehesatire, als Einzelgruppe, gekennzeichnet ist, eine Ambivalenz, die sich Cranach bei der Konzeption seiner Geistlichensatire zunutze machte.

Das alte Bildschema der Psychomachie begegnet im Süden in humanistischer Version (nach Petrarcas „Triumph der Keuschheit") als Bestrafung Amors[24], im Norden in scholastischer Allegorese beim Streit der Tugenden um das Schicksal des sündigen „Homo"[25]. Die Ehesatire dagegen zeigt ein Paar isoliert, den von der Frau überwältigten Mann, als Narrenszene[26] oder bäuerliche Burleske[27]. Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wird die zeitkritische Ehesatire zum Hexenbild dämonisiert[28]: eine häßliche Alte besiegt Teufel als Gradmesser ihrer angeblichen Bosheit, ein bis in das 17. Jahrhundert hinein beliebtes Bild der populären Druckgraphik. In Israel von Meckenems Stich aus der Folge der Paare (Abb. 4) verkörpert ein fliegender Drache den dämoni-



4. Israel von Meckenem, Das böse Weib. Kupferstich, um 1490

schen Furor der wildbewegten Frau[29], während Dürer in der damit nahe verwandten Hamburger Zeichnung[30] den Päderasten Orpheus als scheinbaren Keuschheitsmärtyrer unter den Schlägen der Mänaden sterben läßt, ein Spott auf den Orpheuskult des zeitgenössischen Humanismus[31].

Von Dürers „Orpheustod" führt uns beim Überblick über das Rahmenthema eine 1521 entstandene Zeichnung Urs Grafs (Abb. 5) motivisch zu Cranachs Zeichnungen zurück: zwei Dirnen überwältigen einen Mönch[32]. Gegenüber der distanzierenden Projektion auf Hexenwesen und antike Mythologie[33] tritt bei Urs Graf der zeitkritische Impuls offen hervor in einer Drastik, die wie in seinen anderen Schilderungen des Landsknechts- und Dirnenmilieus durchaus realistisch genommen werden kann, unbeschadet der Modifizierung durch die visuellen Vorprägungen. Graf hat die Bildform der Ehesatire ausgerechnet auf Mönch und Dirnen angewandt wie früher Meister ES im Buchstaben „n" (im rechten Schaft unten) seines Figurenalphabets (Abb. 6)[34] in obszöner Zuspitzung auf Mönch und Nonne – ein ironisches Spiel mit der Bestrafung des unkeuschen Mönches, des „Lasters", nicht durch die Tugend, sondern durch eine Klosterfrau als sein „Böses Weib". In allegorischer Einkleidung zeigt Beham in einem Holzschnitt 1521 (Abb. 7)[35], gleichzeitig mit Grafs Zeichnung, einen Mönch von drei „Bösen Frauen" gegängelt, den Hauptlastern Luxuria, Superbia und Avaritia, beim Kuß der Bibel, die ihm der „gemeine Mann" als Opfer der Paupertas, entgegenhält.

Ähnlich zeigt Cranach eine Bestrafung der Kleriker, wie in einem lutherischen Kampfbild erwartet wird, eine Bestrafung aber seitens ihres eigenen, nicht des feindlichen Lagers. Cranachs Pointe beruht auf der Ambivalenz eines Bildschemas in bono, als vielfiguriges Kampfbild der Tugend gegen das Laster, der Protestanten gegen den Klerus, und in malo, als Einzelpaar der Ehesatire. Cranach rückte die zeitkritische Ehesatire vor die Folie des alten Psychomachiebildes und zugleich des aktuellen Konfessionskampfes[36].

Versetzte die Mönch-Nonnen-Satire das vorreformatorische Publikum eines ES unter moralisierendem Praetext in die Rolle des Voyeurs[37], so macht Cranach sein lutherisches Publikum zum Augenzeugen katholischer Unmoral in Zölibat und Ehe, ja seine ironische Überblendung der Bildformen von Konfessions-, Tugend- und Ehekampf verschränkt Zölibats- und Ehekritik dialektisch ineinander. Cranachs Mönche haben nicht unter Klosterfrauen oder Dirnen, sondern unter Bürgersfrauen zu leiden, wie umgekehrt in gleichzeitigen Darstellungen streitender Ehepaare der Zank mit den Besuchen der Frau „beym Pfaffen" begründet wird[38].

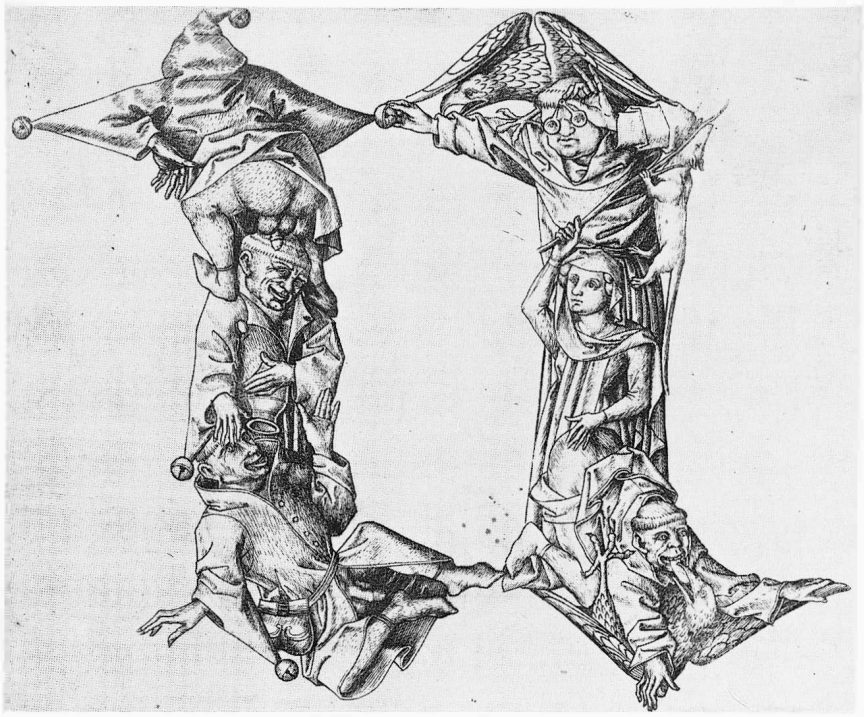
Wie in einem Großteil seines Oeuvres führt Cranach auch hier die Tradition der „Weibermacht" als erotischer Farce fort, ein Genre, dessen anhaltender Publikumserfolg sein Atelier zu einem großen Malereiunternehmen werden ließ.

Gewiß hatten unsere Zeichnungen die psychologische Funktion, das eigene Interesse des Künstlers wie seines Publikums an erotischen Spottbildern konfessionspolemisch zu verbrämen. Indem Cranach eine allgemeine moralkritisch gemeinte Tradition auf das konfessionelle Gegenlager projizierte, sprach er im Betrachter aber nicht nur Schaulust und Erinnerungen an, sondern gab er ihm zugleich die Möglichkeit zu selbstbestätigender Distanzierung. Denn als Flugblatt sollte die Darstellung die offizielle Ideologie der protestantischen Seite propagieren[39]: die Kritik katholischer Unmoral in Zölibat und Ehe als Folie protestantischer Ehemoral, zumal auch der protestantischen Geistlichenehe[40] – wie der

5. Urs Graf, Frauen traktieren Mönch.
Zeichnung, 1521.
Basel, Öffentl. Kunstsammlung



Cranach nahestehende Melanchthon z.B. 1532 an Spalatin schrieb: „Der Gottesmann Eck wurde beim Ehebruch ertappt. Das sind die üblen Folgen des Zölibats, den sie so hartnäckig verteidigen"[41]. Wie Cranach selbst, Luthers Trauzeuge von 1525, zur ungefähren Entstehungszeit der Zeichnungen Luthers Hochschätzung der Ehe erleben konnte, veranschaulicht eine Passage der „Tischreden", wonach Luther im Januar 1537 anläßlich des Cranachschen Bildnisses seiner Frau den Ehestand als „Brunnquell aller anderen geistlichen Stände" pries: „Es hatte Lucas Cranach d.Ä. Dr.M.Luthers Hausfrau abkonterfeit. Als nun die Tafel an der Wand hing und der Doktor das Gemälde ansah, sprach er: ‚Ich will einen Mann dazu malen lassen und solche zwei Bilder gen Mantua auf das Konsilium schicken und die heiligen Väter, allda versammelt, fragen lassen, ob sie lieber haben wollten den Ehestand oder das Zölibat, das ehelose Leben der Geistlichen'. Nun fing Doktor M. Luther darauf an, den Ehestand zu preisen und zu loben"[42]. Die Zeichnungen stehen in der Intensität und im Umfang als Kampfbilder der Zölibatskritik so vereinzelt in Cranachs Werk, aber auch allgemein in der reformatorischen Bildpropaganda, daß sich die Frage nach einem besonderen Anlaß ihrer Entstehung aufdrängt. Warum sollte Cranach nach 1537 auf einmal einen so groß angelegten Holzschnitt mit einem Kampf von Frauen und Geistlichen entwerfen, nachdem er zuvor in 20 Jahren künstlerischer Reformationsausbreitung die Zölibatskritik nur einmal am Rande, in zwei Detailgruppen des Hexenspuks seines Melancholiebildes von 1533 (Abb.8), aufgegriffen hatte[43]? Die Jahre nach 1537, in die die Zeichnungen datiert werden, sind nun im Wittenberger

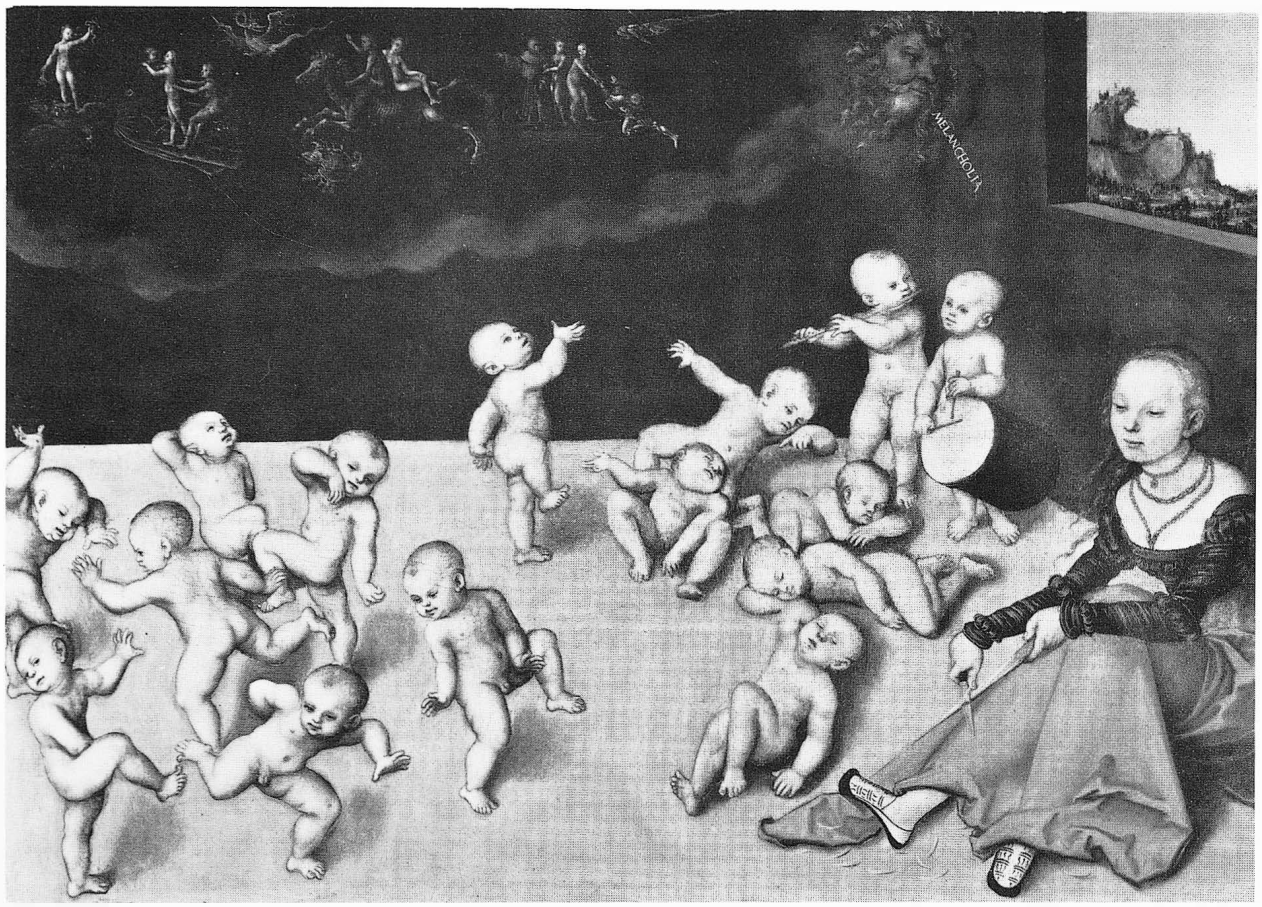


6. Meister ES, Buchstabe „n" des Figurenalphabets. Kupferstich L 295

7. Sebald Beham, Satire auf das Mönchstum. Holzschnitt, 1521



8



8. Lucas Cranach d.Ä., Melancholie, 1533

Milieu Cranachs in der Tat von Ereignissen bestimmt, die ein Interesse an massiver Zölibatspolemik verständlich machen. Ich meine die Affäre um den jungen Schweizer Humanisten Simon Lemnius[44], der am Pfingstsonntag, dem 9. Juni 1538, in Wittenberg ein Bändchen Epigramme[45] veröffentlicht hatte, das sofort Luthers heftigsten Zorn erregte, war es doch seinem Erzfeind, dem Hallenser Kardinal und Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, gewidmet. Außerdem witterte Luther in einigen Gedichten Verspottungen von sich selbst und anderen Wittenberger Persönlichkeiten, die er noch am Erscheinungstag auf die angeblichen Verunglimpfungen aufmerksam machte. Lemnius stahl sich in der Frühe des Pfingstmontags aus der Stadt und floh vor den Nachstellungen der Lutheraner schließlich in das Rheinland. Am ersten Sonntag nach Pfingsten verlas Luther beim Gottesdienst, den er in Vertretung des Pfarrherrn hielt, seine „Ernste zornige Schrift D.M.Luthers wider M.Simon Lemnii Epigrammata", die auch darauf im Druck verbreitet wurde und in der er Lemnius' Büchlein als „ertz Schand-, Schmach- und Lügenbuch" anprangerte[46]. Im Herbst 1538 reagierte Lemnius mit einer zweiten Ausgabe der „Epigrammata" auf die Wittenberger Verfolgung und fügte nun ein neues Buch mit Gedichten gegen Luther hinzu, in denen er den Reformator vor allem der Unkeuschheit bezichtigte[47]. Im folgenden Jahr, 1539, publizierte Lemnius eine „Apologia"[48] seiner Gedichte und seiner Flucht mit der Aufforderung an die Adresse Wittenbergs, die gegen ihn gerichteten Maßnahmen aufzuheben (Lemnius war von der Universität relegiert worden, wie Cochläus schreibt: „non sane propter ulla dogmata diversa, sed propter ludicra quaedam in mulierculas quasdam Luthero charas ab ipso edita Epigrammata"[49]).

In der „Apologia" drohte Lemnius mit einer Schmähschrift, wie es sie bisher nicht gegeben habe; in ihr wollte er die aus eigener Anschauung erlebten Wittenberger Verhältnisse (Ehebrüche, Schändungen, Luther als „Hu-

renfreund") schonungslos aufdecken. Ein Jahr später, 1540, kam es zur Veröffentlichung der angedrohten Schmähschrift, der „Monachopornomachia", die in der Tat ein Extrem an obszöner Satire darstellt und ein einziger Spott auf die Ehe Luthers wie die Geistlichenehe überhaupt ist, die im Sinne des Titels als „Mönchshurenkrieg" lächerlich gemacht wird[50]. Die Lemnius-Affäre[51], die sich über mehr als zwei Jahre hinzog[52], war keine Wittenberger Lokalepisode, sondern weithin publik geworden. Wie berühmt oder berüchtigt sie war, verdeutlicht der Umstand, daß sie noch im 18. Jahrhundert die Gemüter erregen konnte. Gottsched und Zedler ergreifen für Luther Partei[53], Lessing 1753 in acht satirischen Briefen für Lemnius, dessen Werk von der lutherischen Kirche fast völlig ausgerottet und im 18. Jahrhundert ein bibliographisches Rarissimum geworden war[54].

Lemnius war 1534 als Student von Ingolstadt nach Wittenberg gekommen und stand in der kleinen Universitätsstadt in freundschaftlichem Verkehr mit Melanchthon, Sabinus und vor allem Johann Stigel, Freunden und Bekannten auch von Luther und Cranach[55]. In seiner „Apologia" bezeichnet er den Dichter Stigel[56] als seinen „Intimus": „mecum semper habitavit Stigelius meusque fuit intimus et domesticus, cum quo eadem mensa eodem lecto atque domo sum usus". Lemnius feiert Stigel, den „modernen Tibull", als seinen getreuen Pylades, der zu ihm hielt, als alle anderen sich von ihm zurückzogen[57]. Stigel, der engste Freund des Lemnius, schrieb 1537 ein Trostgedicht auf den Tod des ältesten Sohnes Cranachs: „In immaturam obitum Johannis Lucae Filii Cranachii"[58]. Cranach stand also in enger persönlicher Beziehung zum „Fall Lemnius".

Die Übereinstimmung zwischen Cranachs Zeichnungen, einer in seinem Oeuvre singulären Zölibatsatire, und der „Monachopornomachia" des Lemnius, einem extremen Angriff auf die lutherische Geistlichenehe, ist zeitlich und thematisch, als erotische Satire in Form eines Kampfes von Geistlichen und Frauen, so spezifisch, daß sie die Annahme eines kausalen Zusammenhangs von Provokation und Reaktion der lutherischen Seite nahelegt[59] und wohl entsprechend die Datierung der Zeichnungen erst nach der Publikation der „Monachopornomachia", 1540.

Mit der gleichen Waffe, die Lemnius zum Angriff auf die Lutheraner benutzt, der erotischen Kampfszene, prangert Cranach den angeblichen katholischen Kreislauf von Zölibats- und Eheverfall an. Lemnius wie Cranach stellen das in ihrem gesamten Werk spürbare Interesse an erotischer Brisanz gezielt in den Dienst der Konfessionspolemik: Lemnius entlarvt mit der gleichen Freude Luther als unkeuschen Mönch wie Cranach die Mönche und Kleriker als unterjochte Partner ihrer Konkubinen verhöhnt[60]. Nichts kennzeichnet die Situation, in der Cranachs Zeichnungen entstanden, deutlicher als die Tatsache, daß man – fälschlich – dem Lemnius für das gleiche Jahr 1538, in dem er in Fehde mit Luther lag, eine Satire gegen Dr. Johannes Eck, Luthers Hauptgegner, zutrauen konnte, die „Threni Magistri Nostri Joannis Eckii in obitu Margaritae Concubinae suae, omnium quae fuerunt quaeque post futurae sunt, fidelissimae"[61]. Möglicherweise versteckte Cranach in einem der Kleriker (rechts oben) im Berliner Blatt ein Bildnis des Hallenser Kardinals, dem Lemnius 1538 seine „Epigrammata" widmete – und den Cranach selbst im freundlicheren Klima der 1520er Jahre mehrfach porträtiert hatte[62].

Vor diesen Zeichnungen hatte Cranach nur einmal in viel kleinerem Maßstab eine Zölibatssatire gegeben: im Melancholiebild von 1533, der spätesten der drei Fassungen[63], zeigt er inmitten des am Himmel über der Personifikation und den musizierenden, tanzenden und schlafenden Kindern erscheinenden Hexentreibens einen Mönch und einen Kleriker in der Umarmung nackter Frauen. Im Melancholiebild von 1532 weist die Konfiguration der mit Stäben und Kugel hantierenden Kinder unter der reitenden Hexe auf Dürers Hexenstich B. 67 (Abb. 9)[64] zurück, ein Blatt, das seinerseits zusammenhängt mit dem satirischen Wappen des Hausbuchmeisters, in dem oben eine auf ihrem Mann reitende Bauersfrau, als Variation des Aristoteles-Phyllis-Bildes, unten ein purzelbaumschlagender Junge, Zeichen des verwahrlosten Haushaltes, erscheint (Abb. 10)[65]. Überblickt man die Reihe von Hausbuchmeister (und Israel von Meckenem), Dürer und Cranach, so verfolgt man den Übergang vom zupackenden Realismus der satirischen Ehekritik der „Spätgotik" einerseits zum humanistischen Spottbild der „Verkehrten Welt", analog dem Verhältnis zwischen Meckenems Stich des „Bösen Weibes" und Dürers Zeichnung des Orpheustodes, andererseits den Schritt vom Humanismus des frühen 16. Jahrhunderts zurück zur Hexendämonie, die Cranach im Melancholiebild von 1533 in der Konfessionspolemik einsetzt. Hexen und katholische Geistliche erscheinen hier zusammen als Sündenböcke der frühprotestantischen Glaubensgesellschaft[66]. Wenige Jahre nach Cranachs allegorischer Antizipation, 1540, wurden im Wittenberg Luthers vier Hexen verbrannt[67], und die lutherischen Missionare verbreiteten den Hexenwahn auf ihrem Feldzug in gleicher Weise, wie ihn die Dominikaner in der Inquisition des 15. Jahrhunderts organisiert hatten[68]. 1533 hatte Cranach die Geistlichen den succubi



9. Albrecht Dürer, Hexe, Kupferstich B.67, 1500–1505

und incubi des Hexenglaubens zugesellt[69]. Um 1540 sind die Zeichnungen in gleicher Weise wie das Melancholiebild eine Geschichtsquelle für die konservative zweite Phase der Reformation[70]: nicht als Ereignisbild einer faktisch vorgefallenen Episode, sondern als zeitgenössisches Zeugnis für die Aktualität und Wirkung einer Satire, der „Monachopornomachia" des Lemnius, die von den Lutheranern fast gänzlich unterdrückt wurde, vornehmlich aber als sozialpsychologisches Ventil, das dem protestantischen Publikum die Belustigung am „Bösen Weib" konservierte, im Gegensatz zur offiziellen Ehepropaganda, zu deren Ausbreitung die Zeichnungen bzw. das geplante Flugblatt dienen sollten[71].

ANMERKUNGEN

1 Vgl. cum grano salis die alte Arbeit von Hermann Eßwein, Die Kunst des Lucas Cranach und ihre Wurzel im Eros, „Ganymed. Jahrbuch für Kunst", 4, 1922, S.41–70.

2 Th. L. Girshausen, Die Handzeichnungen Lucas Cranachs d.Ä. Diss, Ffm, 1936, S.57, Kat.Nr.79–80; J. Rosenberg, Die Zeichnungen L.C.s d.Ä., Bln, 1960, Nr.58–59; F.Zink, Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16.Jhs (Kat.d.GNM: Die dt.Handzeichn., Bd.I), Nürnbg, 1968, S. 146ff, Nr.117. Staatl. Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Herausgeg.v.M.J.Friedländer. Die deutschen Meister, bearb. v.E. Bock, Berlin 1921, S.19.

3 Vgl. Cranachs frühere Kampfszenen in Waldlichtungen: „Silbernes Zeitalter" (M.J.Friedländer–J.Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Bln, 1932, Nr.215–217) und seine Jagddarstellungen (F.W.H.Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca.1400–1700, vol.VI, Amsterdam (1969), S.92, Nr.114; Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.330–331; Rosenberg, 1960, Nr. A 25).

4 E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, I, Jena, 1908, Abb.357: „Abbildung des Papsttums", 1545, cf. H.Grisar-F.Heege, Luthers Kampfbilder, IV (Luther-Studien, 6) Frbg, 1923, S. 26, Taf.1. Den fiktiven Charakter der Zeichnungen hat Girshausen, 1936, S.37 betont.

5 Ausst.Kat. H.Baldung Grien, Karlsruhe, 1959, Abt. II B, Nr. XXXIV, S.370f. In einem Kampfbild Behams bricht der angegriffene Papst in ähnlicher Bewegung zusammen wie Cranachs



10. Israel von Meckenem (nach Hausbuchmeister), Satirisches Wappen. Kupferstich

Geistliche des Berliner Blattes (s.u.Anm.23ff.): Geisberg, Der dt. Einblattholzschnitt in der 1.H.d.16.Jhs. Bildkatalog, München 1930, Nr. 223.

6 Geisberg, 1930, Nr.1143; vgl. auch S.Scharfe, Religiöse Bildpropaganda der Reformationszeit. Göttingen, 1951, S.115.

7 Vgl. bes. Dürers Rahmenentwurf zum Allerheiligenbild, 1511 (Ausst.Kat. A.Dürer, Nürnbg. 1971, S.381, Nr.705). Luther beschreibt den Höllenrachen des Gerichtsbildes als Allegorie der römischen Kirche: „Wider Hans Worst" (Weimarer Ausg. Bd.51, S.500). Vgl. auch E.Guldan, Zeitschr.f.Kunstgesch, 1969, S. 245f, Abb.21. Vgl. das Titelbild der Wittenberger Lutherbibel, 1541 („Gesetz und Gnade"): Grisar-Heege, II, Abb.9; Geisberg, 1930, Nr.653.

8 Vgl. Cranachs Entwurf der „Kreuzannagelung" (Rosenberg, 1960, Nr.29) und den kreuzförmig liegenden Christus des „Ölbergs" (Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.67, im Hintergrund), beide 1515.

9 R.H.Bainton, The Man of Sorrows in Dürer and Luther. „Studies on the Reformation", Boston, 1966, S.51f. In der polemischen Graphik des Cranach-Ateliers erscheint Franziskus als negatives Gegenbild des leidenden Christus: Geisberg, 1930, Nr.654–55.

10 Girshausen, 1936, S.57.

11 E.Wind, Bellini's Feast of the Gods. Cambr./M., 1948, Abb. 62; E.Verheyen, The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua., N.Y., 1971, S.41–44, Abb.24.

12 Zu Cranachs Auseinandersetzung mit Mantegna im Melancholie-Thema (zur Zölibatsatire in diesem Zusammenhang unten Anm.63ff.): G. Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln-Opladen, 1960, S.63–98.

13 F.Brietzmann, Die böse Frau in der deutschen Literatur des Mittelalters (Palaestra, XLII), Bln, 1912, S.226 (Konrad v.Ammershausen; Pauli; Folz); ferner „Narrenschiff", Kap.62; Petrarca-Meister (Scheidig, 1955, S.225).

14 Rosenberg, 1960, Nr.A6, gegenüber Bandmann, 1960, S.56 nimmt einen Zusammenhang zwischen Hiob- und Dirnenbild an: K. Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Bln 1970, S.31f.

15 Brietzmann, 1912; Elfriede Moser-Rath, Das streitsüchtige Eheweib. Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 10, 1959, S.40–50.

16 August Wulff, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Diss., Halle, 1914, bes. S.35, 51f; Waldemar Kawerau, Die Reformation und die Ehe. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 16.Jhs (Stud.d.Vereins für Reformationsgesch., 39), Halle, 1892, S.41–63.

17 Hollstein, VI, 1959, S.10; vgl. E.Panofsky, Problems in Titian, mostly Iconographic.N.Y., 1969, S.28, Anm.2. (vgl. auch unten Anm.26).

18 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.175 (1529); vgl. kompositorisch die frühe Zeichnung eines Liebespaares: Rosenberg, 1960, Nr.7.

19 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.169–170 (1529).

20 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.173 (1526).

21 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.223–226. Cranach stellte die Szene bereits 1515 im Weibermachtskontext dar, in einer literarisch überlieferten Brautbettdekoration, mit der Beischrift: „Imperium dominae fert deus ille suae" (H.Lüdecke, Hrsg., L.C.d.Ä. im Spiegel seiner Zeit, Bln, 1953, S.56f).

22 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.232–237; 322.

23 O.Brendel, A kneeling Persian. Migrations of a motif. Essays in the History of Art Presented to R.Wittkower", London, 1967, S.62–70.

24 Vgl. das Gemälde des Signorelli-Kreises (Genga) in der National Gallery, London: L.Dussler, Signorelli (Klass.d.K.) Stgt., 1927, S.189; vgl. die Pose des bestraften Amor mit der Mittelgruppe der Verdammten in Signorellis Orvietaner Gerichtsfresko: Dussler, S.100, Vgl. zur Ikonographie Verheyen, 1971, S.41f; A.Chastel, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le M., Paris, 1959, S.272–278.

25 Ph.Verdier, The Tapestry of the Prodigal Son, The Journal of the Walters Art Gallery, 18, 1955, Abb.4,21.

26 Ohne Kampfmotiv erscheint der Typus zuerst, in christlicher Einkleidung beim knienden Adam im Sündenfall der „Tres Riches Heures", Chantilly, Ms.65, fol.25 (Brendel, 1967, Abb.3) und beim Narrenthema in einem Stich des Meisters ES (M.Geisberg, Die Stiche des Meisters ES, 1924, Taf.240) in verwandten Gestaltungen.

27 Monogrammist bg: M.Lehrs, Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands, Repr.,N.Y.,1969, Abb.533.

28 Diederichs, 1908, Abb.462; Geisberg, 1930, Nr.161; 619 (Hopfer).

29 Lehrs IX.394.504;A.Shestack, Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery. Washington, 1967, Nr.238.

30 Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd.I Nr.58. – Brendel, 1967, S.67, Abb.10 mit Bibliogr.; Ausst.Kat. A.Dürer, Nürnbg, 1971, Nr.506. Zur Vermittlung durch Pollaiuolo auch L.A.Anderson, The Art Quarterly, 31,1968, S.155ff, cf.167, Anm.22. Vgl. auch den „Tod Abels" von C.Robetta: A.M.Hind, Early Italian Engravings, II, London, 1939 (repr. Liechtenstein, 1970), Pl.273 links.

31 E.Wind, „Hercules" and „Orpheus": Two Mock-Heroic Designs by Dürer Journal of the Warburg Institute, II, 1938, S. 206–218, cf.216. Neben der bekannten Verwandlung der Pose des sterbenden Orpheus im kreuztragenden Christus von B.10 (Brendel, 1967, Abb.10–11) variierte Dürer das Bewegungsmotiv auch in verschiedenen Zeichnungen: W 156; 317; 485. Cranach kopierte den Holzschnitt der „Kreuztragung", B.10, im „Passional Christi und Antichristi", mit Selbstdarstellung als kreuzschleppender Simon (Bainton, 1966, Abb.4) und in einem Gemälde noch 1538 (Friedländer-Rosenberg, 1932 Nr. 301); vgl. auch sein „Martyrium des Hl.Judas", 1509 (Hollstein, VI, S.37, Nr.63); zur Ironisierung des „Pantoffelhelden" als Märtyrer cf. Brietzmann, 1912, S.122 („Ambraser Weib").

32 E.Major-E.Gradmann, Urs Graf. Basel, o.J., S.24, Nr.49 (vgl. in Grafs gleichzeitigen Zeichnungen, außer Nr.70, auch Nr.58 und 39). Der Schlüsselbund begegnet als Waffe der „Bösen Frau" wieder in J. Mandyns Hiobbild, Douai (Bandmann, 1960, Abb.17). Auf Grafs Zeichnung weist für Cranach bereits Girshausen, 1936, hin.

33 Daneben auch, vornehmlich in der niederländischen Malerei, in christlichen Themen: vgl., nach dem Sündenfall (s.o.Anm.31; bei Cranach: Anm.22), bes. den „Bethlehemitischen Kindermord" des „Meisters von Frankfurt" (Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, Stgt, 1962, S.77, Abb.54) die Antonius-Versuchung von Massys und Patinir (A.Heimann, Jahrbuch der Staatl. Kunstsamml. in Baden-Württemberg, VI, 1969, S.213ff, cf.235, Anm.37) und Darstellungen des „Verlorenen Sohnes" (Renger, 1970, Abb.18, 34–35, 43).

34 L295: Geisberg, 1924, Vl.198, Taf.200; zu der ähnlichen Gruppe im „g" (Geisberg, 1924, Taf.194) vgl. H.W.Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20), London, 1952, S.183f.
35 Geisberg, 1930, Nr.225.
36 Das Kampfmotiv wurde bereits im 14.Jh. in der Zölibatsatire benutzt, vgl. die Turnierszene einer Frau und eines Dominikaners: L.M.C. Randall, Images in the margins of Gothic Manuscripts. los Angeles-Berkeley 1966, Abb.706 (ähnliche Szenen mit Frau gegen Ritter: ibid., Abb. 705–210).
37 In vorreformatorischer Zeit erscheint die Behandlung der Kleriker durch ihre Konkubinen bereits in Illustrationen zu Wimphelings Warnungsschrift „Avisamentum de concubinariis non absolvendis" in der Perspektive des „Bösen Weibes" der gleichzeitigen Ehesatire (die Illustrationen zu Wimphelings Schrift, mit dem Titel „De fide concubinarum in sacerdotes" bei R.Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, 1460–1530, München, 1884, Taf.94–103).
38 Geisberg, 1930, Nr.249: Schwiegermutter: „Wolst mein kind so iemerlich schlagen, Trumb das sie gewesen ist beym pfaffen. Was weyst was sie hat zu schaffen. Denckstu nicht das sie hat vielleycht Etwas vergessen, nicht gebeycht".
39 Vgl. die Ermahnungstexte zu Bildern streitender Paare: Geisberg, 1930, Nr.158; 1176. Kawerau, 1892, S.56, Anm.100 erwähnt ähnliches Titelbild eines Ehetraktates (1565).
40 Kawerau, 1892; ferner Emile V.Telle, Erasme de Rotterdam et le septieme sacrament. Etude sur l'evangelisme matrimonial au XVI^{e} siecle. Genf, 1954.
41 Zitiert bei Vorberg. 1919 (s.u.Anm.44), S.19.
42 Luther, Tischreden, 3.Bd., WA, Weimar, 1914, Nr.3528, S.378f.
43 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.228; Bandmann, 1960, S. 63ff., Abb.19.
44 Paul Merker, Simon Lemnius. Ein Humanistenleben (Quellen und Forschungen zur Sprach- u.Culturgesch.der germ.Völker, CIV), Straßbg, 1908; Georg Ellinger, Die neulateinische Lyrik Deutschlands in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Gesch.d.neulat.Lit.Dtschlands im 16.Jh., II), Bln-Lpzg, 1929, S.94–105; G.Vorberg, Hrsg.u.Einl., Monachopornomachia. Der Mönchshurenkrieg etc., München, 1919, S.5--23. Zur sonstigen obszönen Polemik gegen Luther: Kawerau, 1892, S.29ff,35.
45 Merker, 1908, S.23f, 26f., 35ff.
46 Merker, 1908, S.27 nach Luthers Handschrift; Anm.1 Drucknachweise.
47 Merker, 1908, S.50f, Vorberg, 1919, S.12ff.
48 Vorberg, 1919, S.14.
49 Cochlaeus, Philippica quinta in tres libellos Ph.Melanchthonii nuper aeditos. 1540, Bogen b^{2}, 10, zit. bei Vorberg, 1919, S.11.
50 „Lutii Pisaei Juvenalis Monachopornomachia. Datum ex Achaia Olympiade nona", cf. Merker, 1908, S.69–73. Übersetzung bei Vorberg, 1919. Den parodistischen Kampfestopos (E.Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London, 1967, S.200) kannte Lemnius aus der klassischen Literatur, vgl. seine Übersetzung der „Batrachomyomachia" (BM: C.66.b.2.: von 1549). Unabhängig von Lemnius erschien noch im 18.Jh. eine satirische „Monachomachia oder der Mönchen-Krieg. Verfaßt von einem um die polnische Literattur sehr verdienten Bischofe" dt.Übers. (anonym), Hamburg, 1782 (BM 11586.cc.34.).
51 Vgl. auch Kawerau, 1892, S.58; Scharfe, 1951, S.126.
52 Luther gebraucht noch 1545 in der Vorrede zu J.Freders „Dialogus zu Ehren dem Ehestand wider Sebastian Franck" kräftige Ausdrücke auch gegen Lemnius, vgl. Merker, 1908, S.73.
53 Gottsched, Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst (zit. bei Merker, 1908 S.70): „ärger und üppiger geschrieben als alles, was ein Aretin und andere geile Schriftsteller ausgehecket haben und so abscheulich und unverschämt alles abgefaßt ist, daß auch Catull, Martial und die Priapea selbst keusch und züchtig dagegen heißen können", Zedlers Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Bd.17, Halle-Leipzig, 1738, col.67: „Simon Lemnius richtete im Jahre 1538 durch Herausgebung seiner Epigrammatum, darinnen er die gantze Academie, und sonderlich Lutherum, hefftig durchzog, auch den Chur-Fürsten von Sachsen und Landgrafen von Hessen satyrisch angriff, viel Unruhe an".
54 Lessings Werke, hrsg.G.Witkowski, Lpzg-Wien, 3.Bd., S.153–179; vgl. Merker, 1908, S.V; 25, Anm.1.
55 Merker, 1908, S.21.
56 „Apologia", Bogen B^{4b}. Zu Stigel: Ellinger, II, 1929, S.75–94.
57 Stigel brach 1538 mit Lemnius, wurde aber seinetwegen noch 1542 an der Wittenberger Hochschule verdächtigt, als er sich um eine Professur bewarb. In einem Gedicht (Poemata, Ed.Jena, 1600, Bd.I, S.448a) ermahnt er Lemnius: „Non reprimes linguae libera frena tuae/Cedat amicitiae potius privatior usus/Quam lex, quae patriae me iubet esse pium". Vgl. zu seiner Haltung H.-H.Pflanz, Johann Stigel als Theologe (1515–1562). Diss. Breslau, 1936, S.13.
58 Abgedr. bei Ch.Schuchardt, Lucas Cranach d.Ä. Leben und Werke, Teil I, 1851, S.98ff; cf. Ellinger, 1929, S.78; Pflanz, 1936, S.152, Nr.IX. 1544 beleuchtet ein Brief Melanchthons an Stigel mit Erwähnung Cranachs deren enge persönliche Beziehungen: Schuchardt, I, S.81.
59 Konventionelle kleine Zölibatsatiren schrieben in Cranachs Umgebung Melanchthon und Stigel („Lateinische Gedichte deutscher Humanisten", Ausgew., übers. u.erl.v.H.C.Schnur, Stgt, 1967, S.286; S. 398); zu Stigels Konfessionspolemik Pflanz, 1936, S.91–95.
60 Vgl. das Kapitel „De Sardoa" des Lemnius bei Vorberg, 1919. Es erklärt sich so, daß Lessing trotz seiner generellen Parteinahme für Lemnius entschieden seine Obszönität verurteilt.
61 Merker, 1908, S.58ff; dagegen Vorberg, 1919, S.22. Vgl. zur erotischen Verwendung des Namens Margarete W.S.Heckscher, „Is Grete's Name Really So Bad? ", Manitoba Arts Review, IV, 3, 1945, S.26–32; zur Zölibatsatire auf Eck s.o. Anm.47 und Peter Flötners „Triumphbogen": Geisberg, 1930, Nr.814.
62 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.154–158 (von 1524–26), vgl. E.Wind, Studies in Allegorical Portraiture, Journal of the Warburg Institute, I, 1937–8, S.138–162, cf.153. Der Kardinal am Galgen in der „Abbildung des Papsttums" (s.o. Anm.4) trägt seine Züge (Grisar-Heege).
63 s.o.Anm.43; die früheren Fassungen: Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.227–228 (im Text Erwähnung des Bildes von 1528; abgebildet bei Bandmann, 1960, Abb.26). R.Klibansky–E.Panofsky-F.Saxl, Saturn and Melancholy, London, 1964, S.382–384.
64 C.Harbison, Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. Ausst.Kat. Princeton, 1969,

Nr.82; Ch.W.Talbot, ed., Dürer in America. His Graphic Work. Ausst.Kat. Washington, 1971, S.127, Nr.23. Vgl. für B.67 auch die Konfiguration von Kind auf Stelzen, Kugel und Versucherin in Dürers wenig früherem Stich „Der Traum des Doktors".

65 Lehrs VIII.163.91; cf. M.Lehrs, 1969 (s.o.Anm.27), Abb. 528; danach Israel von Meckenem: Lehrs IX.410.521; cf. A. Shestack, 1967 (s.o. Anm.29), Nr.206. Dürers Auseinandersetzung mit diesem Wappentypus ist bezeugt für diese Jahre durch seine Stiche B.101 („Wappen des Todes") und B.100 (Wappen mit Löwen und Hahn). Zum purzelbaumschlagenden Kind in der Moralsatire: Renger, 1970, Abb.66, 67, 71.

66 H.R.Trevor-Roper, The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays, N.Y., 1969, S.112f, 186–88. Vgl. auch Baldungs Zeichnung dreier Hexen, 1514, mit dem spöttischen Neujahrswunsch an einen Kleriker: „der Cor Capen ein Gut Jar", dazu G.F.Hartlaub, H.B.Grien: Hexenbilder (Reclam Werkmonogr.61), Stgt, 1961, S.17: „darauf anspielend, daß sich die inquisitorische Phantasie gewisser Geistlicher nicht immer nur mit moralischem Abscheu den Hexen zuwandte".

67 Trevor-Roper, 1969, S.137.

68 Trevor-Roper, S.161.

69 Vgl. in Cranachs Werk die „Hexenwolke" des Melancholiebildes von 1533 mit der drastischen Höllenszenerie im Holzschnitt von 1509: Hollstein, V, S.55, Nr.78b. An die Stelle der Christus peinigenden Juden setzte Peter Flötner Mönche und Kleriker in seinem satirischen Holzschnitt der „Neuen Passion": Geisberg, 1930, Nr.823–4.

70 Trevor-Roper, S.186ff. Zur Beurteilung des progressiven Charakters der Frühzeit der Reformation vgl. R.Wohlfeil, Hrsg., Reformation oder frühbürgerliche Revolution, München,1972.

71 Der Inhalt dieses Aufsatzes entspricht einem Referat auf dem 13.Dt.Kunsthistorikertag, Konstanz, 14.4.1972. In der anschließenden Diskussion vertrat E.Schenk zu Schweinsberg eine Zuschreibung der behandelten Zeichnungen an Cranachs ältestem Sohn Hans (gest. 1537), ohne spezifische stilistische Begründung. Gegen diesen Vorschlag, der die Unsicherheit der Abgrenzungsmöglichkeiten innerhalb des späteren Cranachateliers zuspitzt, vgl. aber die geringe Einschätzung von Hans Cranach als Zeichner bei Rosenberg, 1960, S.8 und Koepplins archivalische Forschungen zu seinem Geburtsjahr, die eine starke Einengung seines künstlerischen Oeuvres nach sich ziehen: D.Koepplin, Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr seines Sohnes Hans, Zeitschrift des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft, 20, 1966 S.79–84.

Fotonachweis:

Basel, Öffentl. Kunstsammlung 5 – Berlin, Kupferstichkabinett Staatl. Museen Preuß.Kulturbesitz 1, 4, 6, 7, 9, 10 – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2 – Kunstsammlungen Veste Coburg 3 – den Haag, Julius Oppenheim 8.

Konrad Hoffmann

Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire

Typologische Bibelauslegung wurde schon im Mittelalter gelegentlich als Spiel mit zufälligen Analogien kritisiert[1]. Das exegetische Verfahren, eine Präfiguration mit einer Erfüllung innerhalb der beiden Testamente zu vergleichen, fand aber vom 12. Jahrhundert an nicht nur in der kirchlichen Unterweisung[2] in Wort und Bild immer breitere Anwendung, sondern wurde als Exemplarik modifiziert auch von der Heilsgeschichte auf die nachbiblische Gegenwart übertragen[3]: Herrscher und Heilige wurden als Nachbilder biblischer Prototypen legitimiert[4]. Mit der wachsenden Mög-

[1] Vgl. zu Beginn des 13. Jhs. Wilhelm von Auvergne, De Legibus 17 (I, 48–49),: Johan Chydenius, The Theory of Medieval Symbolism (Societas Scientiarum Fennicarum, Commentationes Humanarum Litterarum XXVII: 2) Helsingfors, 1960, S. 20–22. Zur humanistischen Satire auf die typologische Denkweise (bes. in den „Dunkelmännerbriefen"): Bernd Balzer, Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523–1525 (Germanistische Abhandlungen, 42) Stuttgart, 1973, S. 53.

[2] Peter Bloch, Typologische Kunst. „Lex et Sacramentum im Mittelalter" (Miscellanea Mediaevalia, 6) Berlin, 1969, S. 127–142.

[3] Zu dieser Modifikation als grundsätzlicher Unterscheidung zwischen „Typologie" und „Exemplarik" vgl. Peter Jentzmik, Zu Möglichkeiten und Grenzen typologischer Exegese in mittelalterlicher Predigt und Dichtung. Diss. Marburg, 1973, S. 254: „Das horizontal-geschichtliche Verhältnis von Typus und Antitypus wird ersetzt von dem vertikalen des Prototypus oder Exempels zum Idealtypus, das typologische durch ein heilsgeschichtlich ausgerichtetes exemplarisches Denken. Grundzug dieser Exemplarik ist, daß das Verhältnis zwischen Prototyp und Idealtypus das einer formalen Angleichung ist. Dabei von einer ‚Erfüllung' ähnlich der biblischen Antitypik zu sprechen ist nur insofern richtig, als der Prototyp die Bedingungen der jeweils geltenden typischen Norm erfüllt".

[4] Herrscher: Adolf Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Baltimore, 1959, S. 28–31. 1524 wendet Haug Marschalck in einem „Tractatlein" den Christusvergleich auf den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen an: „Wie Christus redt Joh. VI do er dieser der Welt, als man jn zu einem König wolt machen, auff den berg entfloch" – so entzog sich Friedrich 1519 in Frankfurt der Wahl zum Kaiser! Die erwähnte Christusszene ist im ersten Bilderpaar des Cranachschen „Passional Christi und Antichristi" 1521 der weltlichen Herrschaft des Papstes gegenübergestellt. Vgl. F. J. Stopp, Verbum Domini Manet In Aeternum. The Dissemination of a Reformation Slogan, 1522–1904. „Essays in German Language, Culture, and Society (Festschrift Roy Pascal), ed. S. Prawer, R. H. Thomas, L. Forster. London, 1969,

lichkeit zu persönlicher Lektüre und Kontemplation religiöser Bilderbogen[5] konnten sich seit dem 14. Jahrhundert mehr und mehr Einzelne als Nachbild exemplarischer Modelle, besonders Christi, erfassen und geistlich selber bestimmen. Unabhängig von den Institutionen und über den Kreis der ständischen Repräsentanten hinaus wurde das imitatio-Konzept für die Möglichkeit zu aktiver Identifizierung mit religiösen Leitfiguren benutzt – und zur Kritik an der Kirche: die eigene „imitatio Christi" konnte dem Gläubigen die Distanz der Institution zum gemeinsamen Ausgangspunkt verdeutlichen[6]. In der Bemühung um Identifikation des Einzelnen[7] hängen die scheinbar konträren Phänomene mystischer Frömmigkeit und satirischer Kirchenpolemik seit dem 14. Jahrhundert untereinander zusammen: das Prinzip typologischer Exemplarik[8] wurde beim Devotionsbild der Christusnachfolge affirmativ, in Wiclifs Antithesen zwischen Christus und dem Papst kritisch angewendet. Über hussitische Vermittlung steht Cranachs „Passional Christi und Antichrist"[9], am Beginn der reformatorischen Bildsatire, in der Nachfolge Wiclifs[10].

„Luther, dessen christologische Exegese den wörtlichen Sinn der heiligen Schrift als identisch mit ihrer geistlichen Bedeutung erfaßte, hat die allegorische Auslegung als Grundlage dogmatischer Beweisführung zwar entschieden abgelehnt, sie im Be-

S. 123–135. Heilige: F. Tschirch, Der heilige Georg als figura Christi. Über den typologischen Sinn der altdeutschen Georgsdichtungen. Festschrift Helmut de Boor zum 75. Geb., Tübingen, 1966, S. 1–19 (dazu die methodische Kritik von Jentzmik, 1973 (s. o. Anm. 3) und Hoefer, 1971 (s. u. Anm. 13). Die Reformationssatire attackierte besonders die verbreitete Angleichung des Hl. Franziskus an Christus (H. W. van Os, St. Francis of Assisi as a second Christ in early Italian painting. „Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art", 7, 1974, S. 115–132): Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550. Revised and edited by Walter L. Strauss. New York, 1974, Bd. III, S. 854 (G. 921): „Vergleichung Francicsci mit Christo" von Matthias Flacius Illyricus, ca. 1550 (vgl. J. Lindeboom, De satyren naar aanleiding van het Liber conformitatum). Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Adademie van Wetenschappen (afd. Letterkunde), N. S. 7, part 6, Amsterdam 1944, S. 221–234.

[5] Helmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Bilderbogen. Zeitschrift für deutsches Altertum, 85, 1954, S. 66–75. D. Kunzle, The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825 (History of the Comic Strip, I) Berkeley, Los Angeles, London, 1973, S. 433f. zu Abb. 1–15 u. 16.

[6] Paul Lehmann, Die Parodie im Mittelalter. 2. A. Stuttgart, 1963, S. 25–75; Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts (Calif. Studies in the History of Art, 4) Berkeley-Los Angeles, 1966, S. 6.–8.

[7] Vgl. die Überlegungen „Zur Sozialpsychologie des antirömischen Protestes" bei Jürgen Schutte, „Schympff red". Frühformen bürgerlicher Agitation in Thomas Murners „Großem Lutherischen Narren" (1522) (Germanistische Abhandlungen, 41) Stuttgart, 1973, S. 23–26.

[8] Jentzmik, 1973 (s. o. Anm. 3).

[9] Zum „Passional" zuletzt: H. Zschelletzschky im Ausstellungskatalog „Lucas Cranach" Weimar, 1972, S. 139–147;

[10] Scott H. Hendrix, „We are all Hussites"? Hus and Luther Revisited. Archiv für Reformationsgeschichte, 65, 1974, S. 134–161.

reich der Schriftmeditation aber durchaus geübt und für zulässig erklärt“[11]. Über das Prinzip der hagiographischen Postfiguration[12] spottet Luther 1525 in der Auseinandersetzung mit Karlstadt[13]: „wenn ich S. Georgen legende neme und spreche S. Georgius were Christus, die Jungfrau so er derlöset, were die Christenheyt, der trach ym meer were der teuffel, das pferd were die menschheyt Christi, der spehr were das Evangelion etc.“, „so gemanet mich dieser hohen kunst D. Carlstadts eben wie der derjenigen, die mit allegorijs umbgehen. Wilche S. Hieronymus ym Prologo den keucklern vergleicht, alls wenn ich aus Dietrich von Bern wollt Christum machen“. Aus Luther selbst hatte die reformatorische Propaganda aber schon seit 1521 in Wort und Bild „Christum gemacht“: eine Flugschrift schildert sein Auftreten in Worms unter dem Titel „Ain schöner newer Passion“[14]: „Es ist außgangen der Luther mit seinen jungern über den fluß des reins und eingangen gen Wormbs da der Kaiser ain reichstag het. Als aber die fürsten der priester und die gleissner erfurn das er kommen waz haben sy sich ersamlet in dem hof des mentzischen Bischof der genent ist Caiphas.“[15]. Auch die lutherische Bildsatire benutzte die vom typologischen Bibelverständnis abgeleitete realprophetische Verweisung zwischen Präfiguration und Erfüllung als eine Hauptwaffe[16]. Biblische Gleichnisse werden dabei auf die als aktuelle Heilsgeschichte verstandene Gegenwart, den Konfessionskampf, bezogen[17]: die Evangelischen bewohnen das auf Fels gebaute Haus der Weisen, die Päpstlichen das auf Sand errichtete Haus des „unweisen manß“ nach Matth. 7[18]; ähnlich werden die Gleichnisse vom Abb. 1

[11] A. Henkel – A. Schöne. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1967, S. XVI.

[12] Albrecht Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne (Palaestra, 226) Göttingen 1958, S. 234ff. (2. Auflage, 1968, S. 274ff.).

[13] M. Luther, Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament. Weimarer Ausgabe, Bd. 18, 1908, S. 178 F.; cf. H. Hoefer, Typologie im Mittelalter. Zur Übertragbarkeit typologischer Interpretation auf weltliche Dichtung (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 54) Göppingen, 1971, S. 14f. Ich zitiere die Stelle „aufgespalten“.

[14] O. Schade, Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit. 2. A., Bd. II, Hannover, 1863, S. 108ff. Schöne, 1958 (s. o. Anm. 12) spricht von dem „eindrucksvollen Beispiel“ als dem „wahrscheinlich frühesten nachreformatorischen Zeugnis figuraler Gestaltung“, in der 2. Auflage, 1968 von „postfiguraler Gestaltung“.

[15] Zusammen mit dem Passional Christi und Antichristi hat diese Flugschrift ausgewertet R. H. Bainton, The Man of Sorrows in Dürer and Luther (ursprünglich: Art Bulletin, 29, 1947), Bainton, Studies on the Reformation, Boston, 1966, S. 51–61. Vgl. auch Stopp, 1968 (s. u. Anm. 17) S. 58f.

[16] Balzer, 1973 (s. o. Anm. 3) S. 53.

[17] Von „mystical setting“ der Figuralgestaltung in reformatorischen Satiren spricht F. J. Stopp, Reformation Satire in Germany. Nature, Conditions, and Form. „Oxford German Studies“, 3, 1968, S. 53–68, cf. S. 58–60; vgl. auch Günter Hess, Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts (Münchner Texte u. Unters. z. dt. Lit. d. Mittelalters, 41) München, 1971, S. 297f., Anm. 124.

[18] Geisberg, 1974 (s. o. Anm. 4), Bd. III, S. 1086 (G. 1139= bezieht sich auf die deutsche Ausgabe von Geisbergs Corpus, München, 1923–30); Balzer, 1973, S. 76–80 mit der ält. Lit.

Weinberg, vom Schafstall, von Lazarus und dem Prasser und vor allem dasjenige vom Wolf im Schafspelz als zeitgeschichtliche Antithesen aktualisiert[19].

In Flugblättern weisen meist Beischriften auf die biblische Folie und deren zeitgenössische Anwendung hin; in Bibelillustrationen macht der Kontext die Aussage der eingefügten Porträts von Zeitgenossen deutlich[20]. Überwiegend handelt es sich bei
Abb. 2 den Satiren um aktualisierte Bibelszenen als Rahmen einer Antithese[21]. Auch in den Altargemälden der „Gesetz und Gnade"-Allegorie greift die lutherische Seite gleichzeitig von den verschiedenen geläufigen Formen der Typologie[22] das (paulinische) Schema der Antithese auf[23]. Der dabei gemeinte Bezug auf das „Gesetz" der römischen Kirche, die Werkfrömmigkeit[24], und die für das eigene Lager reklamierte „Gnade" („sola fides") wird nur gelegentlich ikonographisch expliziert, etwa durch die Kennzeichnung eines Teufels als Kardinal im Titelbild der Wittenberger Bibelausgabe 1541[25]; am folgenreichsten in den Versionen mit einem in die Mitte gesetzten

[19] Weinberg: Geisberg, 1974, Bd. III, S. 1087 (G. 1140); Schafstall: ibid., Bd. I, S. 202 (G. 221); Lazarus-Prasser: H. Wäscher, Das deutsche illustrierte Flugblatt, I, Dresden, 1955, Nr. 22 (vgl. die Verwendung des Gleichnisses, Luk. 16, in Brants „Narrenschiff", Kap. 17: „Vom unnützen Reichtum" (ed. H. J. Mähl, Stuttgart, 1964, S. 67ff.). – Wolf im Schafspelz: W. Wegner, Beitr. z. graphischen Werk Daniel Hopfers. Zeitschr. f. Kunstgesch. 20, 1957, S. 239–259, cf. 244f., 246f.

[20] H. Grisar-F. Heege, Luthers Kampfbilder, II: Der Bilderkampf in der deutschen Bibel (1522ff.). Freiburg, 1922; Ph. Schmidt, Fusstapfen der Geschichte in der Illustration von Luthers deutscher Bibel. „Luther. Jahrbuch der Luther-Gesellschaft, 36, 1965, S. 31–40. Zu Porträts von Zeitgenossen in Altargemälden: G. Pfeiffer, Judas Iskarioth auf Lucas Cranachs Altar der Schloßkirche zu Dessau. Festschrift Karl Oettinger (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 20) Erlangen, 1967, S. 389–400.

[21] Vgl. z. B. nach Mt. 6 „Wo ewer Schatz ist/do ist ewer hertz": Geisberg, 1974, Bd. IV, S. 1305 (G. 1351) oder Jeremias Vision: ibid., S. 1529 (G. 1574). und die Aufzählung bei C. Dodgson, Eine Holzschnittfolge Matthias Gerungs. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 29, 1908, S. 195–216, S. 210f.: „Biblische Gegenstände mit Anspielungen auf Religionsstreitigkeiten". Zur Rolle der Bibelparodien in der späteren Satire vgl. M. Bohatcová, Irrgarten der Schicksale. Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges. Prag, 1966, S. 15–17 und W. A. Coupe, The German Illustrated Brodsheet in the Seventeenth Century. Historical and Iconographical Studies. Baden-Baden, 1966, S. 195; 214–217.

[22] Vgl. Hoefer, 1971 (s. o. Anm. 13) S. 100

[23] Coupe, 1966, S. 204–212 zu den Anwendungsformen der Bildantithese. Vgl. auch R. Wildhaber, Das gute und das schlechte Gebet. Ein Beitrag zum Thema des Mahnbildes. „Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferung. Festschrift zum 65. Geb. v. Bruno Schiers (Veröff. d. Inst. f. mitteleurop. Kulturforsch. Marburg, Allgem. Reihe, Band 5) Göttingen 1967, S. 63–72.

[24] Dazu D. L. Ehresman, The Brazen Serpent. A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and His Workshop. „Marsyas", 13, 1966–67, S. 32–47. Ein vorreformatorisches Beispiel der Synagoge als „Lex" bei Hans Fries (R. L. Füglister, Das lebende Kreuz. Einsiedeln, 1964, S. 164f.).

[25] Ausst. Kat. Lukas Cranach. Basel, 1974 (D. Koepplin, T. Falk), Abb. S. 401. Die Gegenüberstellung von „Sinai" und „Sion", Moses' Gesetzesempfang und Gotteslamm der Passion, ist in Hans Sachs' Flugblatt „Sibnerley Anstöß der Welt so dem Menschen der Christum suchet ge-

Menschen, der sich – wie Herkules am Scheideweg der gleichzeitigen humanistischen Allegorie[26] – vom Gesetz zur Gnade wendet und die dem Betrachter nahegelegte Entscheidung suggestiv vorführt[27]. In diesem Typ wird das frühneuzeitliche Bild des sich selbst bestimmenden Menschen zur Identifikation des Publikums nicht mehr nur mit dem religiösen Urbild, sondern mit der eigenen Konfessionspartei eingesetzt und diese Partei durch die Verteufelung des Gegners legitimiert[28]. Kurt Reumann hat analysiert, wie im antithetischen Kampfbild der reformatorischen Satire die Verteufelung des Gegners, im ikonographisch präzisen Sinn, das Böse in den Machtbereich der eigenen Gruppe bringt: im Kampf gegen den irdisch faßbaren Gegner kann man die Teufelsangst aktiv überwinden[29]. In dieser Funktion stehen die „Gesetz und Gnade"-Allegorien auf einer Ebene mit den satirischen Kampfbildern, die einen biblischen Rahmen mit einer zeitgeschichtlichen Antithese konkretisieren. Für die zeitpolitische Auseinandersetzung wurde Freund und Feind mythisch gesteigert, der eigene Führer, Luther, als neuer göttlich inspirierter Prophet verklärt[30], dagegen die Mönche

gegnen" (Geisberg, 1974, Bd. 3, S. 943 : G. 985) als Weg eines Pilgers auf die konfessionspolemische Gegenwartslage bezogen, im Jahr 1526. Abb. 4

[26] F. Grossmann, Burlington Magazine, 103, 1961, S. 491; P. Bloch, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg, 1972, Sp. 395ff., vgl. Sp. 403.

[27] Schon Brant aktualisiert das Herkules-Exemplum der Wegewahl mit der Gegenüberstellung eines Weisen und eines Narren; in der Illustration (Kap. 107: „Vom Lohn der Weisheit": Ausg. Mähl, Stuttgart, 1964, S. 403 ff.) schweben über beiden eine Krone bzw. eine Narrenkappe, an einem „Gerät", das eine Verdinglichung des pythagoräischen Buchstabens Y darstellt (zu dessen Geschichte und Verknüpfung mit der Herkulesfabel: W. Harms, Homo Viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (Medium Aevum. Philolog. Stud. 21) München, 1970, S. 93; 163 ergänze die Brantsche Illustration zu Kap. 107 als wichtige Frühform der Motivtradition. Abb. 3

[28] Zur gleichen Zeit, als in Cranachschen Blättern ein katholischer Geistlicher mit einem Teufel auf der Schulter dem als Propheten verklärten Reformator gegenübergestellt wurde (Ausst. Kat. „Freiheit eines Christenmenschen" Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation. Berlin, 1967, Nr. 136, Farbabb. S. 159), bezog Luther die Vision des Astrologen Johannes Lichtenberger von dem Propheten, dem der Teufel einflüsternd aufsitzt, als Sinnzeichen seiner inneren Anfechtung auf sich: A. Warburg, Gesammelte Schriften, Bd. II, Lpzg. 1932, S. 515ff., Abb. 136ff.: Wittenberger Ausgabe von Lichtenberger, 1527; vgl. D. Kurze, Johannes Lichtenberger (gest. 1503). Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie (Historische Studien, Heft 379) Hamburg-Lübeck, 1960, S. 57–62; zum Teufel als Einbläser: S. 32, Anm. 191.

[29] K. Reumann, Das antithetische Kampfbild. Diss. Berlin, 1966, S. 32–35.

[30] Baldung, der Luther 1521 unter einer Taube darstellte, hat in Ulrich Pinders „Speculum Passionis", Nürnberg, 1507, fol. IX einen betenden Mann vor einem Kruzifix unter einer Taube gezeigt, als Illustration des Absatzes: „Memoria Passionis Domini conferuntur dona spiritus sancti et primo donum timoris" (Ausst. Kat. Baldung Grien, Karlsruhe, 1959, S. 301: II. 160; die bekannte Lutherdarstellung ibid. S. 375). Vgl. damit die Darstellung Luthers unter Taube vor dem Gnadenstuhl-Kruzifix in Peter Dells Relief von 1548 (W. Braunfels, Die Hl. Dreifaltigkeit (Lukasbücherei z. christl. Ikonographie, 6) Düsseldorf, 1954, Abb. 36). Zur Topik des Prophetenvergleichs: P. V. Brady, The Ambiguous „Newer Prophet". A. Sixteenth-Century Stock-Figure. Modern Language Review, 62, 1967, S. 672–679.

als Schöpfung des Teufels denunziert, der als „Gottes Affe" damit die Erschaffung der Menschen parodierte[31]. Dabei bezog man alle Gegner – „Papisten", Juden wie Türken – unterschiedslos in das „teuflische" Feindstereotyp ein[32].

In Wort und Bild arbeitete man zumeist mit expliziten Kontrastierungen. Es ist aber für das im späten Mittelalter zu beobachtende „Heiligen aller Lebensbeziehungen"[33] bezeichnend, daß es daneben auch die implizite „Typologie", d.h. Anspielung, gibt, Fälle also, in denen ohne eine textliche Verdeutlichung allein die formale Angleichung als ikonographisches Zitat eingesetzt wird. Mit der durch den Buchdruck intensivierten Vermittlung der Bibellektüre an den „gemeinen Mann" entsteht ein Publikum, das auch in metaphernhafter Verkürzung zitierte typologische Vergleiche und Anspielungen verstand[34], in kirchlichen Altarbildern ebenso wie in kirchen-
Abb. 5 kritischer und anderer politischer Satire. In realistischer Einkleidung bezieht Altdorfer so in der Bremer „Geburt Christi" die im Stall angelehnte Leiter durch Engelsfigürchen auf die Jakobsleiter[35]; mit einem gemalten Relief von David und Bathseba
Abb. 6 erwähnt Hinrik Fünhof bei dem „Verlöbnis der Cecilia" ein Gegenbeispiel zur Keuschheit der Heiligen[36]; und Gossaert läßt in der Wiener „Lukasmadonna" eine
Abb. 7 Statue des Moses den Betrachter anweisen, wie er die an „heiliger Stätte" ausgezogenen Schuhe des Evangelisten verstehen soll[37].

[31] H. Lixfeld, Eine konfessionelle Satire des Reformationszeitalters. Zur Wechselwirkung von Literatur und Volkserzählung. Alemann. Jb. 1971–72, Bühl, 1973, S. 93–104; zum Teufel als „Gottes Affe" A. Adam, Luther. Jb. d. Luther-Gesellschaft, 28, 1961, S. 104–9.

[32] Vgl. M. Gerungs Holzschnitte, bei Dodgson, 1908 (s.o. Anm. 21) Nr. 34, 38, 40, 42–3, 51–2, 55, 60. J. Brosseder, Luthers Stellung zu den Juden im Spiegel seiner Interpreten (Beitr. z. ökum. Theol. 8) München, 1972, S. 366 f., Anm. 44.

[33] Vgl. unten Anm. 117. Die das späte Mittelalter kennzeichnende Durchdringung des alltäglichen Lebens mit religiösen Formen erhellt anschaulich aus dem damals entstandenen Mahnbild der „geistlichen Hausmagd", die bei allen Verrichtungen die Erinnerung an Christus vor Augen hat: A. Spamer, Die geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionalliteratur. Göttingen, 1969.

[34] Daß solcher Umgang mit biblischen Texten schon in der theol. Literatur der Spätantike einsetzt, zeigte R. Herzog, Metapher-Exegese-Mythos. Interpretationen zur Entstehung eines biblischen Mythos in der Literatur der Spätantike. „Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption". Hrsg. M. Fuhrmann (Poetik und Hermeneutik, IV) München, 1971, S. 157–185. Zu unterscheiden davon bleibt die im 15. Jh. intensive politische Benutzung vertrauter religiöser Motive (zu Maximilian: E. Gothein, Politische und religiöse Volksbewegungen vor der Reformation. Halle, 1878, S. 85–95) und ihre publizistische Verbreitung mit der Bibellektüre (zum 15.–16. Jh. grundsätzlich: R. Engelsing, Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft. Stuttgart, 1973, S. 32–41; zum „bibel festen Bauern" der Reformationszeit bes. S. 36f. u. H. Trümpy, Die Reformation als volkskundliches Problem. „Kontakte und Grenzen. Festschrift G. Heilfurth". Göttingen, 1969, S. 249–258, cf. 251, Anm. 10).

[35] E. Ruhmer, A. Altdorfer. München, 1965, Abb. 30

[36] A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VI. München-Berlin, 1954, S. 139.

[37] M. J. Friedländer, Von Van Eyck bis Bruegel. Köln, 1956, Abb. 215. Zum literarischen „Bild im Bild": Hess, 1971 (s.o. Anm. 17) S. 105–111.

Die satirische Inversion einer implizierten Bibelstelle begegnet in der vorreformatorischen Kirchenkritik etwa bei dem Spottbild auf einen prassenden Abt, der in einem übergroßen Kinnbacken als Schlitten zur Abkühlung über Eis gezogen wird. Das ironische Spiel mit dem Durst, den der Abt wie einige bereits eingebrochene Mönche im Wasser stillen wird, setzt die Kenntnis des biblischen Berichts (Richter 15) von Simsons Kinnbacken (eines Esels) voraus, „mit welchem er als einem instrumento belli die Philister erleget und mit desselben Springquelle unverhofft erquicket worden“[38]. Eine dem heutigen Betrachter mühsam zu rekonstruierende Anspielung bezieht auch Sebastian Brant aus der Geschichte Samsons in sein Flugblatt der „Fuchshatz“ 1497 ein: das Bild der an den Schwänzen mit einer Fackel zusammengebundenen und angezündeten Füchse, die Samson in die Weinberge der Philister jagte[39]. In beiden Beispielen wird ein Genreobjekt nicht als Natursymbol spontan erfunden, etwa der Kinnbacken als Symbol tierischer Gefräßigkeit, sondern erscheint auf bestimmte biblische Situationen bezogen. An Brants Flugblatt ist dieses Verfahren umso bemerkenswerter, als in dem ausführlichen Text nicht auf das angespielte Modell hingewiesen wird.

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Ähnlich ist formale Angleichung in der kirchenkritischen Illustration „Von der Geistlichkeit“ im „Trostbuch“ des Petrarca-Meisters als ikonographisches Zitat benutzt. Mönche und Nonnen beten mit Rosenkränzen eine „Klosterkatze“ an und beachten Petrus nicht, der rechts darüber auf dem Berg die Schlüssel von Gott empfängt[40]. Zeitgenössisches Klosterwesen wird durch Konfrontation mit der göttlichen

Abb. 11

[38] Der Holzschnitt (Schramm Nr. 1960; Diederichs, I-s.u. Anm. 46 – Abb. 100) ist mit der Samsonszene etwa in der Lutherbibel zu vergleichen (Ph. Schmidt, Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700. Basel, 1962, S. 146, Abb. 83). Die im Text zitierte Paraphrase stammt aus der Beschreibung des schwedischen Friedensbanketts in Nürnberg 1649 (A. Schöne. Die deutsche Literatur, III: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. München, 1963, S. 352): aus dem Kinnbacken spritzte beim Festmahl Rosenwasser. Mit dem im Eselskinnbacken über Eis gezogenen Abt ist auch auf das bekannte Sprichwort angespielt: „Wenn es dem Esel zu wohl wird, geht er aufs Eis tanzen“.

Abb. 9

[39] Wäscher, 1955 (s.o. Anm. 19) Taf. I. Vorn in Bildmitte Fuchs mit brennender Fackel als Schwanz; vgl. in der 3 Textkolumne: „Dem (sc. Fuchs) für den schwantz an syner gburt Ein Fakkel brennend gewachsen ist. . Er würt anzünden myt sym schwantz All rich, all land, der erden gantz“. Aus dem biblischen Motiv macht Brant eine Fabel. Zur Ikonographie vgl. außer der Lutherbibel (wie vorige Anm.): R. A. Schröder, Die Bibel in der Kunst. Das Alte Testament. Bilderl. v. A. Heimann. Köln, 1956, Abb. 146.

[40] W. Scheidig, Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters. Berlin, 1955, S. 57. Geisberg 1974, Bd. IV, Taf. 1486, Nr. 1523–1 bildet ein ausgeschnittenes handkoloriertes Bild unter dem ungenauen Titel „Allegory of Papacy“ ab. Kulturgeschichtlich verallgemeinert erscheint die Darstellung auch bei J. Grand-Carteret, L' Histoire-La Vie-Les Moeurs et la Curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450–1900), Bd. II, Paris, 1927, S. 5, Abb. 8: und bei E. Rosenow, Wider die Pfaffenherrschaft. Kulturbilder aus den Religionskämpfen des 16. u. 17. Jahrhunderts, Bd. I, Berlin, 1904, S. 119 (ohne Quellenangabe und mit einem nicht zugehörigen Text). Zur „Klosterkatze“: Scheidig, S. 57; Balzer, 1973, S. 61 m. Anm. 300f.

Einsetzung der Kirche kritisiert[41]. Dem bildgewohnten Betrachter fiel dabei auf, daß Petrus hier die Schlüssel abweichend von biblischer Schilderung und ikonographischer Überlieferung erhält: auf einem Berg und von der aus den Wolken reichenden Gotteshand. Ohne eine textliche Bestätigung war Petrus dadurch auf das Vorbild des
Abb. 12 Moses beim Empfang der 10 Gebote auf dem Berg Sinai bezogen. Das Bildzitat ist Folgerung einer alten typologischen Koppelung von Moses und Petrus, als den Gesetzgebern des Alten bzw. Neuen Bundes[42]. Zugleich erscheint die Komposition als Ganzes auf biblischer Folie: während Moses auf Sinai mit Gott sprach, fiel das Volk in der Wüste vom Glauben ab und verehrte ein Goldenes Kalb. Die Anbetung der „Klosterkatze" zitiert diese Situation als Satire auf klösterliche Gebetsgewöhnung mit Rosenkranz[43]. Das Moment der historisch-satirischen Distanz zwischen gegenwärtiger Kirche und Petrus wird von dem Vor-Bild überformt, in dem die göttliche Legitimation des Gründers (Moses) mit dem Abfall des Volkes zeitlich zusammenfiel.

Bei der Betrachtung der Bildsatire vergewisserte das Aufspüren des biblischen Prototyps den Zeitgenossen (in dem ca. 1520 konzipierten, aber erst 1532 publizierten „Trostbuch") seiner Erfolgsaussicht im Glaubenskampf: dem römischen Zeremonialkult war die Spitze genommen, wenn man ihn als Gegenbild zum Tanz um das – von Moses zerschlagene – Goldene Kalb sah. Die Zuversicht auf die Überwindung des Gegners war im biblischen Prototyp umschrieben und legitimiert.

Ein komplexeres Beispiel der Transposition bietet das bekannte Flugblatt „Der
Abb. 15 arm gemein Esel", das Hans Sachs 1525 im Verlag von Hans Guldenmund herausbrachte. Es ist seit langem als zeitgeschichtliche Allegorie erkannt worden[44]. Nach

[41] Diese Gegenüberstellung begegnet in der Reformationssatire mehrfach (Passional Christi
Abb. 13 und Antichristi), handlungsmäßig zugespitzt in Fischarts Blatt „Malchopapo" (A. Hauffen. Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. Bln-Lpzg, 1922, Bd. II, S. 102ff.). Kämpft Petrus hier gegen seinen Amtsnachfolger als „Neuen Malchus", so hatte Holbein in seiner satirischen Passion den Angriff des Petrus auf Malchus selber antipapistisch gedeutet (A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. A., Lpzg, 1874, S. 397).

[42] C. A. Kneller, Moses und Petrus. „Stimmen aus Maria Laach", 60, 1901, S. 237–257.

[43] Vgl. das Titelbild zu Luthers Erklärung der Zehn Gebote, Basel, 1520 (Ausst. Kat. „Von der Freiheit eines Christenmenschen", 1967, Nr. 7, Abb. S. 20). Brant („Narrenschiff", Kap. 61 „Vom Tanzen": Ausg. Mähl, Stuttgart 1964, S. 215) hat das Goldene Kalb moralkritisch, Mathias Gerung konfessionspolemisch (Dodgson, 1908–s. o. Anm. 21–S. 210), ein deutsches Flugblatt Ende 15. Jh. antisemitisch aktualisiert (G. Liebe, Das Judentum in der deutschen Vergangenheit. Monogr. z. dt. Kulturgesch., 11. Lpzg, 1903, S. 36, Abb. 29). Im „Trostbuch" geht dem Bild „Von der Geistlichkeit" zum Kap. „Von der Weisheit" eine Darstellung der Götzenanbetung Salomons unmittelbar voraus, eine Szene, die mit der Anbetung des Gold. Kalbes exegetisch oft verglichen worden war. Der Zusammenhang beleuchtet den Ausgangspunkt des Petrarca-Meisters.

[44] G. Stuhlfauth, Drei zeitgeschichtliche Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Pencz. Zeitschrift für Bücherfreunde, NF 10, 1918–19, S. 233–248, cf. 244–48. St. weist zwei Nachschnitte des 16. und zwei Stiche des 17. Jhs. nach, mit abgeändertem bzw. ohne Text. Stuhlfauths Erklärung des Blattes vom Ausgang des Bauernkrieges her überholt die verschiedenartigen vagen Bestimmungen in der älteren Literatur (dazu Stuhlfauths Nachtrag, Zs. f.

dem Ausgang des Bauernkrieges erscheint der „gemeine Mann" hier als Esel, der zwar die „Gleißnerey", d. h. die Geistlichkeit in Gestalt eines Barfüßermönchs, abgeworfen hat, aber weiter vom „Wucher" geschunden und vom „Tyrannen" bedrückt wird. Die Texte klären das Verhältnis der drei Personifikationen rechts daneben zu dieser Gruppe: die „Vernunft" rät dem Esel, sich auch seiner beiden anderen Peiniger zu entledigen, während die „Gerechtigkeit", im Block gefangen, ihre Unfähigkeit zur Hilfe beteuert und den „gemeinen Mann" an das „Wort Gottes" verweist. Die Überschrift des Bilderbogens legt dem Esel die zusammenfassende Äußerung in den Mund: „Wer hat je grösser clag erhort, Der Tyrann mich erschröcklich sport, Dringt zwingt schetzt raupt brent darzu mordt Der Wucher drengt schindt auff alle orth, Jedoch tröstet mich Gottes wort Gott wer mich rechen hie und dort"[45]. – Das im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach nachgedruckte Blatt wird in modernen kulturgeschichtlichen Darstellungen gern verallgemeinernd als Zeitbild reproduziert[46]. In der Forschung ist nicht nur die Zuschreibung des Bildes umstritten[47], auch die zeitpolitische Stellungnahme wird aus dem Text ganz verschieden herausgelesen. Die Situation stellt sich in den Extremen einer westdeutschen Dissertation 1974 und einer ostdeutschen Publikation 1975 so dar: „Der hämische Spott, den Hans Sachs Ende 1525 auf die Bauern entlud, verrät die Fratze des noch einmal davongekommenen, selbstzufriedenen Siegers, der für ein solches Gedicht erst den Ausgang abwarten mußte"[48] bzw.: „Der arme gemeine Esel ist gleichsam Sachs' Gedenksäule für die Opfer des Bauernkrieges. Mit dieser Stellungnahme gehört Sachs zu den wenigen, sonst meist nur in Täuferkreisen zu findenden Ausnahmen, die sich von Luthers Mordaufforderungen gegen die revolutionären Bauern distanzieren"[49]. Unsicherheit zeigt sich schon bei der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Wort und Bild: Helene Henze meinte 1912, erst der Holzschnitt habe Sachs zu seinem Gedicht angeregt, während Mary Be-

Bfr., NF 11, 1919–20, S. 1, Anm. 2). Mit Luthers „Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel der Bauernschaft in Schwaben" (Weimarer Ausgabe, Bd. XVIII, 1908, S. 314) vergleicht den Sachs'schen Spruch Mary Beare, 1962 (s. u. Anm. 50).

[45] H. Sachs Werke, hrsg. A. v. Keller-E. Goetze, Bd. 24 (BLV, 220) Tübingen, 1900, S. 94f. (Enr. 22); Hans Sachsens Ausgewählte Werke, hrsg. P. Merker-R. Buchwald, Lpzg., 1911–24 (Nachdr. 1962), Bd. I, gegenüber S. 64 Farbabb.

[46] E. Diederichs, Hrsg., Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupfer- u. Holzschnitte. . Bd. I, Jena, 1908, S. 199, Abb. 675 („Allegorie gegen den Wucher"); Grand-Carteret, 1927 (s. o. Anm. 40) Bd. I, S. 65, Abb. 42 (ohne Text) als: „L'Etat du monde au XVIe Siécle".

[47] Heute überwiegt die Zuweisung an Peter Flötner (nach H. Röttinger, Die Bilderbogen des Hans Sachs. Stud. z. dt. Kg., 247, Strassburg, 1927, S. 38, Nr. 117a; zuletzt Geisberg, 1974, Bd. III, S. 775 (G. 813).

[48] P. Lucke, Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation (Göppinger Arb. z. Germanistik, 149) Göpp. 1974, S. 136f.

[49] Klaus Wedler, Klassenkampf und Bündnisproblematik in den Flugschriften, Fastnachtspielen und Zeitgedichten des Hans Sachs. „Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkriegs". Hrsg. G. Heitz, A. Laube, M. Steinmetz, G. Vogler. Berling, 1975, S. 303–332, cf. S. 314.

are bemerkt: „The difficulty about the illustration by itself is that its separate parts seem to have little or no connection with one another and only make sense when the poem is available. Probably in this case the illustration was made to fit the poem“[50].

Tatsächlich besteht hier eine enge Wechselbeziehung zwischen dem Gedicht und dem Holzschnitt: wenn etwa die „Vernunft“ den Esel auffordert: „Esel schau umb es leyt im schwanck Gleyssnerey“ oder „Tirannischer Gewalt“ sagt: „Wann ich sitz gwaltig auff dir forn“, so entspricht das konkret der visuellen Gestaltung. Der Textbeginn aber verknüpft den Sturz der „Gleißnerei“ (links außen) mit dem „Wort Gottes“ (rechts außen) in einer Weise, die im Bild nicht anschaulich gemacht ist: „Ach wie hat sich mein glück verkert Mich hat verwundet und versert Das Wort Gottes das scharpffe schwert Ich lig gantz trostlos auff der erd“. Demnach habe der Esel mit Hilfe des „Wortes Gottes“ die Geistlichkeit abgeworfen. Text und Bild sind also nicht ganz kongruent; der Text deutet auf eine Vorstellung, die im Bild nicht unmittelbar ausgeführt erscheint: der Esel und das Wort Gottes als Verbündete gegen den falschen Gottesdiener. – Es gibt in der Bibel eine exemplarische Situation, in der ein – plötzlich redender – Esel in göttlichem Auftrag einen ungetreuen Geistlichen abwirft und beschämt. Hans Sachs hat diese Bibelstelle 1524 angeführt in der „Disputation zwischen einem Chorherren und Schuchmacher, darin das Wort Gottes und ein recht christlich Wesen verfochten wird“[51]: „Strafet doch ein Esel den Propheten Balaam, Numeri XXII, warum sollt dann nicht einem Laien ziemen, ein Geistlichen zu strafen?“.

Der Hinweis auf den durch Israels Feinde bestochenen Propheten Balaam, dem ein Engel den Weg verstellte, war in den Auseinandersetzungen der Reformation ein häufig benutztes Exemplum. Schon Sebastian Brant zitierte im „Narrenschiff“ zum Thema „Wahrheit verschweigen“: „Der Engel hinderte Bileam Darum weil er die Gaben nahm Und wollte nicht die Wahrheit ehren. Darum musste sich sein Wort verkehren, Der Esel strafen den, der ritt“ (Kapitel 104), und eine Straßburger „Leien-Bibel“ faßt 1540 so zusammen: „Bileam reut zuletst dahin, Gottes grimmen fiel uff ihn. Hindern wollt der Engel gut. Gleich sein Esel reden thut“[52]. Ein elsässischer Ritter,

[50] H. Henze, Die Allegorie bei Hans Sachs. Halle, 1912, S. 156. M. Beare, Observations on Some of the illustrated broadsheets of Hans Sachs. German Life and Letters, 16, 1962–3, S. 174–185, cf. 179. W. Theis, Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs. München, 1968, S. 135f. folgt Beare, datiert aber trotzdem den „Esel“ auf 1526 (nach Keller-Goetze, die von der zweiten Ausgabe des Spruchs ausgingen). Zum Zusammenhang mit Luther: Beare (s. o. Anm. 44); Balzer, 1973, S. 170f.

[51] Werke, Ausg. Merker-Buchwald, Neudr. Lpzg., 1961, Bd. 2, 285–324, cf. 291. Dazu Balzer, 1973, S. 106f.; Lucke, 1974 (s. o. Anm. 48), S. 118f.

[52] „Narrenschiff“, Ausg. Mähl, 1964, S. 394; vgl. auch Kap. 92 (S. 341): „Überhebung der Hoffart“ mit Hinweis auf Bileam; ferner Brants Spott auf Reliquienschwindler, die Reste von Bileams Eselin vorzeigen (Kap. 63 „Von Bettlern“: S. 222). Die sprichwörtliche Geläufigkeit der Erzählung veranschaulicht Abraham a Santa Claras Satire auf die „Spiegelnärrinnen“, unter deren Kosmetik ihr Gesicht zu leiden hat, „daß es sich schier mit des Balaams Eselin möcht beklagen“ („Judas der Ertzschelm“, in „Huy und Pfuy der Welt“, hrsg. J. v. Hollander, München, 1963, S. 116). – Laien-Bibel des Straßburger Druckers Wendelin Rihel v. J. 1540, mit Holzschnitten von H. B. Grien. Eingel. u. hrsg. v. E.-W. Kohls, Marburg 1971 (o. Seitenzählung).

Mathias Wurm[53] publizierte nach einem Prozeß, den er mit einem Straßburger Kloster um mehrere Güter führte und verlor, im Jahr 1523 eine Schrift: „Balaams Eselin. Von dem Bann das er umb geldtschuldt und andere geringe Sachen nit mag christlich gefelt werden Und das aller gaystlicher Standt schuldig ist, der weltlichen oberkait zu gehorsamen ob sy Christen wöllen sein“[54]. Nach dem bildlichen Titel will der Verfasser selber das Eselein sein, Bileam ist ihm die bisher verblendete Geistlichkeit, der Engel mit dem Schwert das Wort Gottes. Mathias Wurm aktualisiert hier die schon in mehreren Stellen des Neuen Testaments (2 Petr. 2,15f; Jud. 11; Apok. 2,14) begründete Auslegung Balaams als eines falschen gottlosen Propheten bzw. des Esels als Bild des einfachen Gläubigen. Für Rupert von Deutz etwa ist Balaam der Typ des käuflichen, geizigen und einem Lasterleben ergebenen Priesters, die Eselin Vertreterin des niederen Volkes, wenn es die Leiter der Kirche der Untreue überführt und schilt[55]. Die Bileam-Episode war in der Reformationszeit zum festen Schlagwort[56] und Schlagbild (nach Aby Warburgs Ausdruck) geworden, in Flugschriften[57] ebenso wie im Schauspiel: im Titelbild eines 1545 gedruckten, auf Pamphilus Gengenbach zurückgehenden Fastnachtspiels „Der new Deutsch BILEAMS Esel. Wie die schön Germania durch arge list und zauberey ist zur Bäpst Eselin transformiert worden, Jetzunt aber, alß sie vom Wasser, auß dem Weissen Berg fliessent, getruncken, durch Gottes gnad schier wider zu ihrm rechten Auf sitzer kommen“ ist die Begegnung Bileams mit dem Engel zu einer Turnierszene umgebildet, in der Christus vor den Augen

Abb. 16

Abb. 17

[53] T. W. Röhrich, Mitteilungen aus der Geschichte der evangelischen Kirche des Elsasses. Bd. 3: Ev. Lebensbilder. Straßburg, 1855, S. 6–18;

[54] P. Hohenemser, Katalog der Flugschriftensammlung Gustav Freytag. Frankfurt, 1925, Nr. 3064; zu den verschiedenen Ausgaben: Michael A. Pegg, A Catalogue of German Reformation Pamphlets (1516–1546) in Libraries of Great Britain and Ireland, Baden-Baden, 1973 (Bibliotheca Bibliogr. Aureliana XLV), S. 305, Nr. 3938–3939.
Zu Wurms Begriff des „geistlichen Banns“: G. Blochwitz, Die antirömischen deutschen Flugschriften der frühen Reformationszeit (bis 1522) in ihrer religiös-sittlichen Eigenart. Archiv für Reformationsgeschichte, 27, 1930, S. 145–259, cf. S. 164f.

[55] Zur Auslegungsgeschichte: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 2, Stgt., 1954, Sp. 362–373 (H. Karpp), zur Eselin bes. 371f.; Gerd Heinz-Mohr, Gott liebt die Esel. Düsseldorf, 1972, bes. S. 70–78, zu Rupert von Deutz: S. 72f. Als gleichzeitiges Zeugnis vgl. in H. Cornelius Agrippa von Nettesheims antischolastischer „De Incertitudine et Vanitate scientiarum declamatio invectiva“ (1526) c. CII: „Ad encomium asini digressio“: „sic inque saepissime videt simplex et rudis idiota, quod videre non potest depravatus humanis scientiis scholasticus doctor“.

[56] „Balaamsknechte“ als Schimpfwort für Bischöfe: Eder, 1573, nach F. Lepp, Schlagwörter des Reformationszeitalters (Quellen und Darstellungen aus der Geschichte des Reformationsjahrhunderts, VIII) Lpzg., 1908, S. 5.

[57] In der Flugschrift „Luther und die Botschaft aus der Hölle“ sagt der Teufel: „Mir geschicht gleich wie Balaam, der maledeyen solt, und gebenedeyet“ (nach S. Ritter, Die kirchenkritische Tendenz in den deutschsprachigen Flugschriften der frühen Reformationszeit. Diss. Tübingen, 1970, S. 38, Anm. 5.)

der kirchlichen Würdenträger den Papst vom Esel stürzt. Das biblische Modell ist zum szenischen Kampfbild der reformatorischen Antithese zwischen Christus und dem Papst als Antichrist gestaltet[58].

Im Jahr des Sachsschen Bilderbogens 1525 beruft sich die Flugschrift „An die Versammlung gemeiner Bauernschaft" (Kapitel 7) bei der Frage „Ob eyn Gemayn jr oberhaupt möge entsetzen oder nit" darauf: „Must doch das lesterlich thier der Esel den falsche Propheten Baal straffen seiner gotlosigkeit. Numeri XXIII"[59]. Während Sachs 1524 und die Flugschrift im Frühjahr 1525 die Balaam-Geschichte für die Berechtigung des Widerstandes gegen ungerechte Obrigkeit anführen[60], mahnt der Nürnberger Dichter nach der Niederwerfung der Bauern zur Geduld in dem von Gott verhängten Leid. Entsprechend hat der Künstler das ikonographisch vorgeprägte Bild der Begegnung des auf dem Esel reitenden Balaam mit dem ihm den Weg verstellenden Engel mit Schwert[61] abgewandelt. Der Trost, von dem einen Peiniger befreit zu sein, soll den „gemeinen Mann" im Vertrauen auf Gottes gerechte Heilsführung darin bestärken, die beiden anderen „Balaamsknechte", Wucher und Tyrannei, zu ertragen. Aus der fast gleichzeitig in Dürers Werkstatt publizierten zeitkritischen Allegorie des „Michelfelder Teppichs"[62] nimmt der Künstler das Bild der gefangenen Gerechtig-

[58] Vgl. Short-Title Catalogue of Books printed in the German-speaking Countries and German Books printed in other Countries from 1455 to 1600 now in the British Museum. London, 1962, S. 62 (unter „Balaam"); Hohenemser, 1925 (s. o. Anm. 54), Nr. 4258. Die Titelillustration abgeb. im „Gemeinschaftskatalog deutscher Antiquare 1974", S. 80 (Fa. Schäfer, Zürich). Die Schrift erwähnt H. Schaller, Parodie und Satire der Renaissance und Reformation, „Forschungen und Fortschritte", 33, 1959, S. 183 ff.

[59] K. Kaczerowsky, Flugschriften des Bauernkrieges. Hamburg, 1970, S. 145ff. Vgl. H. Buszello, Der deutsche Bauernkrieg von 1525 als politische Bewegung. Mit bes. Berücksichtigung der anonymen Flugschrift „An die Versammlung gemayner Pawerschaft" (Stud. z. europ. Geschichte, VIII) Berlin, 1969.

[60] In der Abgrenzung gegen „Irrlehrer" wurde 2 Petr. 2, in dessen Zusammenhang (Vers 15 f.) das Beispiel Balaams angeführt ist, sowohl von Luther (Eyn Predigt und Warnung sich zu hüten für falschen Propheten) als auch von den Nürnberger Predigern (in ihrer Schrift: „Ein gut unterricht und getreuer Rathschlag") zitiert. Der Beginn dieses Kapitels ist auch unter Dürers gleichzeitig konzipierte „Vier Apostel" geschrieben (Ausst. Kat. A. Dürer. Nürnberg, 1971, Nr. 414, S. 211 f.).

[61] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, Stgt., 1948, Sp. 740–744 (K. Rathe); H. Aurenhammer, Lexikon der Christlichen Ikonographie, I, Wien, 1959–67, S. 276–280. Das in graphischen Darstellungen (Holbein 1524: Schmidt, Lutherbibel – s. o. Anm. 38 – S. 154) häufige Thema verfolgt bis ins 17. Jh.: F. W. Robinson, A Note on the Visual Tradition of Balaam and the Ass. „Oud Holland", 84, 1969, S. 238–244.

[62] W. Fraenger, Der Teppich von Michelfeld. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1, 1955, S. 183–211. F. erwähnt S. 210, Anm. 14 eine von Meder (Dürerkatalog, Nr. 241) aufgeführte Fassung des „Teppichs" mit dem Text des „Arm gemein Esel". Ein Exemplar dieses angeblich ersten Stadiums des „Teppichs" ist jedoch nicht mehr nachweisbar.

keit[63], die er zusammen mit der „Vernunft" zwischen die Ausgangspunkte der Bildkonfiguration, Esel und Engel, einschaltet und dialogisch aktiviert. Gerade die Einbeziehung, aber Zurückweisung der aufbegehrenden „Vernunft" und der hilflosen „Gerechtigkeit" steigert die an den Schluß gesetzte Aussage des „Gottesworts". Im Ersatz des Geistlichen durch „Wucher" und „Tyrann" konzentriert sich die Darstellung auf zwei spezifische Tendenzen der frühneuzeitlichen Wirklichkeit: den Zusammenhang zwischen Monetisierung und landesfürstlichem Territorialstaat. Der „Wucher" ist durch den gelben Ring am Kleid als Jude gekennzeichnet[64]. Aus der Nürnberger Sicht des Dichters Sachs spiegelt sich hierin der Umstand, daß jüdische Händler nach der Vertreibung aus der Stadt 1498–99 ihre Tätigkeit mehr und mehr auf die ländlichen Gebiete verlegten[65]. Hans Sachs war die zeitgenössisch aktuell diskutierte Problematik des Zinsnehmens (= „Wucher")[66] vertraut; in antikatholischer Polemik entwikkelt er die Frage an Hand der alttestamentlichen Kernpassage Deuteronomium 23, 20–21 im Jahr 1524 im Dialog über den Geiz[67]. Die Bezeichnung jüdischer Geldleiher als „Wucherer" war zeitgenössisch geläufig[68]. In christlicher Bildüberlieferung war Balaam bereits mit den gegenwärtig lebenden Juden in Zusammenhang gebracht worden[69]. Noch ein Flugblatt der Kipper- und Wipper-Zeit zeigt 1629 den „Korn- und Weinjuden" mit der programmatischen Unterschrift[70] von 2 Petr. 2,15f.: „Der Weg Balaams der Ungerechtigkeit"[71]. – Im Textpart des „Wortes Gottes" werden Trostbeispiele göttlicher Rache an ungerechter Herrschaft aus dem Alten Testament zitiert,

[63] Unter dem Gesichtspunkt der ohnmächtigen Gerechtigkeit vergleicht H. Zschelletzschky den „Arm gemein Esel" mit Behams kleinem Stich „Der Welt Lauf" von 1525 („Drei Sozialsatiren der ‚gottlosen Maler' von Nürnberg. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 7, 1961, S. 46–74, cf. 72ff.).

[64] Guido Kisch, The Yellow Badge in History. Historia Judaica, 19, 1957, S. 89–146, zu Süddeutschland im 15. Jh.: S. 108.

[65] Arnd Müller, Geschichte der Juden in Nürnberg 1146–1945 (Beiträge z. Gesch. u. Kultur der Stadt Nürnberg, 12) Nürnberg, 1968, S. 52 (zum Ring), 81ff. (Vertreibung), 88f. (H. Sachs).

[66] Anton Zirn, Stoffe und Motive bei Hans Sachs in seinen Fabeln und Schwänken. Diss. Würzburg, 1924, S. 12f.

[67] B. Nelson, The Idea of Usury. From Tribal Brotherhood to Univer sal Otherhood. Chicago-London, 1969, S. 29–56 zu Luthers Haltung in der Frage des Zinsnehmens in den Jahren 1523–25. Luthers Deuteronomium-Auslegung (WA, XIV, S. 654–56) ist für Sachs' Dialog über den Geiz 1524 (Balzer, 1973, S. 145ff.) und für das Flugblatt des „Esels" heranzuziehen.

[68] O. Frankl, Der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16., und 17. Jahrhunderts. Diss. Wien u. Mährisch-Ostrau-Leipzig, 1905, S. 85–118, zu Sachs bes. S. 91f.

[69] In einer Handschrift des 14. Jhs. erscheint Balaam mit Augenbinde neben einem Juden: Randall, 1966 (wie Anm. 6), S. 67 (St. Omer 5).

[70] Coupe (s. o. Anm. 21) Bd. II, 1976, Taf. 64.

[71] 2Petr. 2, 15f.: „Sie haben den geraden Weg verlassen und sich verlaufen, indem sie den Spuren Balaams, des Bosor Sohnes, folgen. Dieser liebte ungerechten Lohn, doch er empfing für seine Widersetzlichkeit Zurechtweisung: Ein stummes Lasttier redete mit Menschenstimme und wehrte so dem Unverstande des Propheten".

an keiner Stelle aber auf die exemplarische Situation, die Bileam-Erzählung, hingedeutet, die als formale und ideologische Konfiguration dem Bild zu Grunde liegt. Das zum Widerstand gegen kirchliche Herrschaft auffordernde Schlagwort des Bileam-Vergleichs erscheint einer veränderten Wirklichkeit angeglichen[72], in der es die Aufgabe übernehmen soll, den „gemeinen Mann" gerade im Erdulden irdischer Not des göttlichen Beistandes zu vergewissern[73]: wie Gott dem Esel half gegenüber dem falschen Balaam, so hat er den Armen von der „Gleißnerei" befreit und so wird er ihn auch gegenüber „Wucher" und „Tyrannen" rächen – im Jenseits.

Abb. 14

Die Ermahnung zum Ausharren in irdischem Leid verkündeten satirische Bilddrucke schon vor der Reformation, etwa mit der personifizierten „Gedultikeit" als Hüterin des Schicksalsrads, die in die Speichen greift und das Böse, den Fuchs als Papst und Antichrist, oben beläßt und den leidenden Gerechten unten[74]. Da in der Welt derzeit die Laster in Papst und Ordens-Geistlichkeit die Oberhand haben, kann, wer den Tugenden noch anhängt, in der primären Aussage des Holzschnitts „seine Zuflucht allein in der Klage zu Gott nehmen, zumal die große Geduldikeyt nichts anderes zu repräsentieren scheint als die allgemeine Gegebenheit, die es verhindert, daß die gegenwärtig Herrschenden nach Art der relativ gerechten Frau Fortuna vom Rad hinabgestürzt werden"[75]. Der Gehalt des Blattes für das gemeinte zeitgenössische Publikum verändert sich aber, wenn auch hier eine zu Grunde liegende biblische Motivstruktur gesehen wird. Wolfgang Harms hat bemerkt, daß in der Zuordnung von „Patientia" und „fides sanctorum" entscheidende Momente der Schilderung von Apok. 13 verwendet wurden: dem Ausharren „in patientia et fide sanctorum" (Apok. 13,10) folgt die endliche Überwindung des Antichrist und seines Propheten.

[72] Eine ähnliche Motivanpassung an den Ausgang des Bauernkriegs rekonstruierte H. Zschelletzschky (s. o. Anm. 63) für den „Teppich von Michelfeld": der ursprünglich positiv konzipierte Bauer spiegelte sich im Sachs-Beham-Flugblatt: „Luther und Handwerker" von 1524; erst 1525 sei er zum geschlagenen Bauern abgewandelt worden.

[73] Der „Arm gemein Esel" wird zwar besprochen bei Ingrid Schulze, Zum Problem der Verweltlichung religiöser Bildformen in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts und der Folgezeit. „Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa". Hrsg. J. Irmscher (Dt. Akad. d. Wiss, Sekt. Altertumswissenschaft, Schriften, Nr. 32) Berlin, 1962, S. 249–260, cf. 253 ff. jedoch nicht in dem hier interessierenden Sinn der präzisierbaren Formangleichung als ikonographisches Zitat. Zur Frage der Säkularisation bei Hans Sachs: Theis, 1968 (s. o. Anm. 50), S. 177, Anm. 6.

[74] W. Harms, Reinhart Fuchs als Papst und Antichrist auf dem Rad der Fortuna. Frühmittelalterliche Studien, 6, 1972, S. 418–440. In der älteren Literatur war das Blatt, auch bei Diederichs, 1908 (s. o. Anm. 46), I, Abb. 102, nur beiläufig als „Spottbild auf die Geistlichkeit" bestimmt worden. Vgl. auch Balzer, 1973, Anm. 207 u. 301.

[75] Harms, 1972, S. 433.

„Danach kann der, der die exegetische Verbindung von Patientia und Antichrist kennt, diesem Blatt die tröstliche, sogar siegessichere Aussage ablesen, daß auf die Patientia in ihrer Fortuna-Rolle Verlaß sei, daß durch sie als der Tugend der Heiligen und auch als der Tugend von deren Nachahmern im Kampf gegen den Antichrist ein Überdauern bis zum Ende der Antichrist-Herrschaft gewährleistet sei, auch wenn es in der Welt und auf diesem Blatt so scheinen mag, als habe der Antichrist endgültig die Macht ergriffen“[76].

Der Bilderbogen des „Arm gemein Esel“ von Hans Sachs entspricht aber nicht nur in der religiösen Verklärung irdischer Not und in der Technik, biblische Modelle zeitgeschichtlich zu konkretisieren, einer spätmittelalterlichen Praxis. Auch die dialogische Steigerung vom Argument des Versuchers zur Affirmation der Heilsgewißheit ist vorreformatorisch. In einer Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts werden die drei Stände Papst, Kaiser, Bauer von einem Engel zur Erfüllung ihrer Pflichten ermahnt: „Tu supplex ora, Tu protege, Tuque labora“, vom Teufel aber zur Auflehnung angestiftet: „Sis infidelis, Tu predo, Tuque crudelis“. Den Bauern ermuntert der Teufel, den Zehnten zu verweigern, weil er sonst nie reich werden könne; der Engel dagegen verspricht ihm ewiges Leben, wenn er ihn entrichte[77]. Dieser Dialog entspricht in seiner Rollenverteilung und Argumentationsstruktur den kontrastierenden Aussagen der „Menschlich Vernunft“ („Darumb schlag auff, mach eß nit lanck Ob du sie stürzest mit eim ranck Dann würd gering dein schwerer ganck“) und des „Wortes Gottes“ in Sachs' Flugblatt: „Darumb so sey nit widerspent drag dein selb creutz in dem elend“. Der Part, den in der spätmittelalterlichen Stände-Allegorie der Teufel als personifizierte Versuchung und als Widersacher des Engels spielte, übernimmt bei Sachs die „Menschliche Vernunft“ als Widerspieler des „Wortes Gottes“, eines Engels mit Schwert wie in der zugrundeliegenden Bileam-Erzählung. „Die Religion entspricht den Massen, deren geschichtlich notwendige Unterordnung nicht durch rationale Gründe motivierbar ist, sondern als Kreuz ertragen werden muß“[78].

Der reformatorischen Bildsatire steht zur Einkleidung ihrer spezifisch frühneuzeitlichen Interessenlage neben der Abwandlung christlicher Modelle[79] die humani-

[76] Harms, 1972, S. 436.

[77] F. Saxl, A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 5, 1942, S. 95; zu diesem Typ: W. Kemp, Du aber arbeite. Die Darstellung der drei Stände im 15. und 16. Jahrhundert. „Tendenzen“, 15, Nr. 98, 1974, S. 49–56.

[78] Max Horkheimer, Montaigne und die Funktion der Skepsis. (Zeitschrift für Sozialforschung 1938) Neudruck: M. H., Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie u. a. Aufsätze, Frankfurt, 1971, S. 96 ff., cf. S. 117.

[79] Gegenüber mittelalterlicher Kirchenkritik betont Wegner, 1957 (s.o. Anm. 19) S. 253 als das Besondere der reformatorischen Bildsatire ihre Verbindung mit bestimmten Bibeltexten, den „modernen unmittelalterlichen Subjektivismus, die selbstbewußte unmittelbare Berufung auf die als letzte anerkannte Autorität des Bibeltextes“.

stisch antikisierende Allegorie zur Verfügung[80]. Sedlmayr[81] verglich die „Gleichnisse und Anspielungen der höfisch-mythologischen Bildglorifikation mit den für unser Empfinden oft nicht minder künstlichen Zuordnungen der Typologie, zu der sie gewissermaßen ein säkulares Gegenstück bilden". So stellte Holbein in einem Flugblatt 1523 Luther ironisch distanziert[82] als „Hercules Germanicus"[83] dar und übertrug auf dieses „theomorphe Porträt"[84] frei die Umrißform der Laokoongruppe[85] – ohne inhaltlich kennzeichnende Absicht, wie sie 1546 in einer Spottmedaille[86] auf den von Schlangen umwundenen Papst als Antichrist deutlich ist: der Papst wird mit der Formparodie seines berühmtesten Antikenbesitzes getroffen[87].

Abb. 18

Abb. 19

Abb. 20

Eine besondere Verbindung geht das Zitat christlicher Bildformulierungen mit künstlerischer Antikenorientierung in Peter Vischers des Jüngeren 1524 gezeichneter

Abb. 22

[80] Vgl. Hans Blumenbergs Feststellung zur „Renaissance" (Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt, 1966, S. 77): „Natürlich hat auch hier das Instrumentarium der Deckungen, die sich der elementare Anspruch des Neuen durch Berufung auf die Autorität und Gültigkeit des Schon-Dagewesenen verschafft hat, Belege für eine bloße pagane Reaktion in Fülle bereit gestellt. Aber das Selbstmißverständnis der Renaissance als Wiederkehr des Alten und damit als Rückkehr zur unveräußerlichen Norm mitzumachen, kann kaum noch jemand geneigt sein".

[81] H. Sedlmayr, Zur Revision der Renaissance. S., Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I, Wien-München, 1959, S. 212.

[82] Zum Verhältnis Erasmus-Luther: B. Moeller, Die deutschen Humanisten und die Anfänge der Reformation. Zeitschrift für Kirchengeschichte 70, 1959, S. 46–61.

[83] Th. Burckhardt-Biedermann, Über Zeit und Anlaß des Flugblattes „Luther als Hercules Germanicus". Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 4, 1905, S. 38–44; vgl. Fritz Saxl, Holbein and the Reformation. „Lectures", London, 1957, S. 277–85.

[84] Donat de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42, 1968, S. 262–302, zum „Hercules Germanicus" S. 277f. Zum „theomorphen Porträt" äußert sich Erasmus selber im Kap. „De adulatione vitanda Principi" seiner „Institutio Principis Christiani" (E. v. R., Ausgew. Schriften, I, Darmst., 1968, S. 234): „Sic Alexandro Magno adulatus est Apelles pingens eum fulmen manu torquentem. Et Octavius Apollinis effigie pingi gaudebat". Zur gleichen Zeit mit dem Luther-Flugblatt wendete Holbein den Herkulesvergleich auf Erasmus an (W. S. Heckscher, Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle. „Essays in the History of Art presented to R. Wittkower". London, 1967, S. 128–148).

[85] F. Saxl, Burlington Magazine, 83, 1943, S. 275–79 leitet die Hauptgruppe von antiken Herkules-Hydra-Darstellungen her -via Pollaiuolo.

[86] Ausst. Kat. „Freiheit eines Christenmenschen" (s.o. Anm. 43) Nr. 100, Abb. S. 160.

[87] In der Cranachschen „Abbildung des Papsttums", 1545, die motivisch der Spottmedaille zu Grunde liegt, verhöhnt ein Landsknecht den Papst durch Herunterlassen der Hose und den Hinweis „Ecco qui Papa il mio belvedere", ein Wortspiel mit dem berühmten „Belvedere"-Hof, in dem sich mit anderen Antiken auch die Laokoongruppe befand (Grisar-Heege, Luthers Kampfbilder, IV: „Die Abbildung des Papsttums" und andere Kampfbilder in Flugblättern 1538–1545. Freiburg, 1923, S. 22 ff.). Als satirische Reaktion auf die spätere Ägyptenmode der römischen Kunst zu vergleichen die „Pyramide Papistique" (Rosenow, 1904 – s.o. Anm. 40 – S. 45, Abb. 25).

Allegorie auf die Reformation ein[88]. Das um die Christusgestalt im Hintergrund streng antithetisch angelegte Blatt zeigt rechts die zerfallende „sedes apostolica romana", aus der Luther, in heroischer Nacktheit mit dem „scutum fidei" (Ephes. 6) bekleidet[89], die Personifikationen des Gewissens [90], des Volkes[91] und der Jugend[92] herausführt, während links ein vor einem Palast thronender Herrscher von Justicia und den Verkörperungen der drei theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas[93] umgeben ist. Luther erscheint antikisierend als Held, ist zugleich aber mit dem signifikanten Griff ans Handgelenk der wartenden Gefangenen als Nachbild Christi interpretiert, der Adam und Eva aus der Vorhölle befreit[94]. Ein Flugblatt, das in Nürnberg zur gleichen Zeit herauskam, feiert Luther in Text und Illustration als Befreier des Volkes aus der Finsternis einer höllenartigen Höhle[95]. Wie sich in Vischers Lutherfi- Abb. 21
gur antikisierendes Aktporträt und die paulinische Metapher der „geistlichen Waffen" vertragen, so in der linken Bildgruppierung der Typus des Parisurteils[96] mit den theologischen Tugenden. Die Augenbinde, die Justicia dem Herrscher vorhält, deutet in diesem Zusammenhang auf die Stelle im 1. Korintherbrief 13, 12, wo Paulus die Hinfälligkeit und Beschränktheit irdischen Sehens mit den drei Tugenden Fides, Spes und Caritas verknüpft: „Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad

[88] R. M. Radbruch, Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit. 2. A. Göttingen, 1961, S. 64f.

[89] Zum Thema der „geistlichen Waffen" in Kobergers „Schatzbehalter": P. Weber, Beiträge zu Albrecht Dürers Weltanschauung. Straßburg, 1900, S. 22f., in Joh. Klebergers Medaillonbildnis von Dürer, 1525–26 und plastischen Medaillons: D. de Chapeaurouge, Aktporträts des 16. Jahrhunderts. Jahrbuch der Berliner Museen, 11, 1969, S. 161–177, cf. 165.

[90] Vgl. ikonographisch die Darstellung im Cod. Casanatense (F. Saxl, Festschrift J. v. Schlosser, 1927, S. 120), zur historischen Interpretation: Nelson, 1969 (s. o. Anm. 67 – passim).

[91] D. Wuttke, Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter (Beih. z. Archiv f. Kulturgesch., 7), Köln-Graz, 1964, S. 317 bezieht die Beischrift „spiritualis" fälschlich auf „Populus" statt auf „gladius", woneben sie erscheint. Mit der Formulierung „gladius spiritualis" beim gestürzten Papstkoloß ist die weltliche Herrschaft des Papstes nach der alten Zwei-Schwerter-Lehre gemeint.

[92] Vgl. damit H. Schöfflers Nachweise zur Generationsstatistik: „Wirkungen der Reformation. Religionssoziologische Folgerungen für England und Deutschland". Frankf., 1960, S. 126–132: „Die jugendlichste Fakultät".

[93] Zu den theol. Tugenden in der reformatorischen Ikonographie: F. Zink, Die dt. Handzeichn. b. z. Mitte d. 16. Jhs. (Kat. GNM) Nürnbg., 1968, S. 211f., Nr. 170 („Holbein"); Vogtherr: Geisberg, 1974, Bd. IV, S. 1418–19 (G. 1466–7); in der Publizistik: Ritter, 1970 (s. o. Anm. 57) S. 260–294.

[94] W. Loeschcke, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung. Festschrift für Peter Metz. Berlin, 1965, S. 46–73.

[95] Geisberg, 1974, Bd. III, S. 861 (G. 927).

[96] Nach dem Bildtyp des „Parisurteils" komponierte Vischer in einer Zeichnung den „Traum des Hercules": E. Panofsky, Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (Stud. d. Bibl. Warburg, XVIII) Leipzig-Berlin, 1930, S. 99ff. Abb. 41. Wuttke, 1964, S. 105ff.

faciem; nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec . . .“[97]. Das Blatt verbildlicht den Traum eines Nürnberger Humanisten von der friedlichen Integration des „gemeinen Mannes“, der als „Plebs“ hier im Typus des Karsthans mit geschultertem Flegel erscheint, in ein evangelisch geführtes Reich[98].

Die besondere Rolle biblischer Modelle in der Reformationssatire erklärt sich aus der dem Publikum vertrauten religiösen Bildersprache[99], die die Künstler allgemeiner als die humanistischen Themen voraussetzen konnten[100]. Beide Bildbereiche durchdringen einander motivisch aber vielfältig. Noch in einem Blatt auf Josephs II. Klosteraufhebung (1786) erscheint der aufklärerische Monarch als neuer Menschenfischer neben Petrus, der die Klosterangehörigen in einem Netz erbeutet[101]; zugleich sucht Diogenes mit der Laterne (rechts) nach dem Menschen: der Lichtstrahl fällt an den Würdenträgern vorbei auf eine Bettlerfamilie. Biblisches und antikes Exemplum sind hier im Thema der Menschensuche „bisoziiert“ (Arthur Koestler), der christliche Aspekt mit Textzitat, der antike nur bildmotivisch ausgewiesen.

Von der intensiven Präsenz bestimmter Bilder und Bildfelder her erklärt es sich, daß man zeitgeschichtlich neue Inhalte weithin verständlich in ihnen gestalten konnte. Die Bezugnahme der Bildsatire auf vorgeprägte Konfigurationen löste beim Betrachter Freude an der Aufdeckung der allegorisierenden Übertragung aus und konnte zugleich dem aktuellen Zeitbild einen legitimierenden Rahmen geben. Die zeitlich wechselnde Bevorzugung bestimmter Motive und Bildbereiche bezeugt schon 1521 zum Wormser Reichstag ein Beobachter für den Vertrieb „grosser gemalter brieffe . . . mit vil thiern un mülredlein“, wobei er die erwähnte Metapher ironisiert mit der Be-

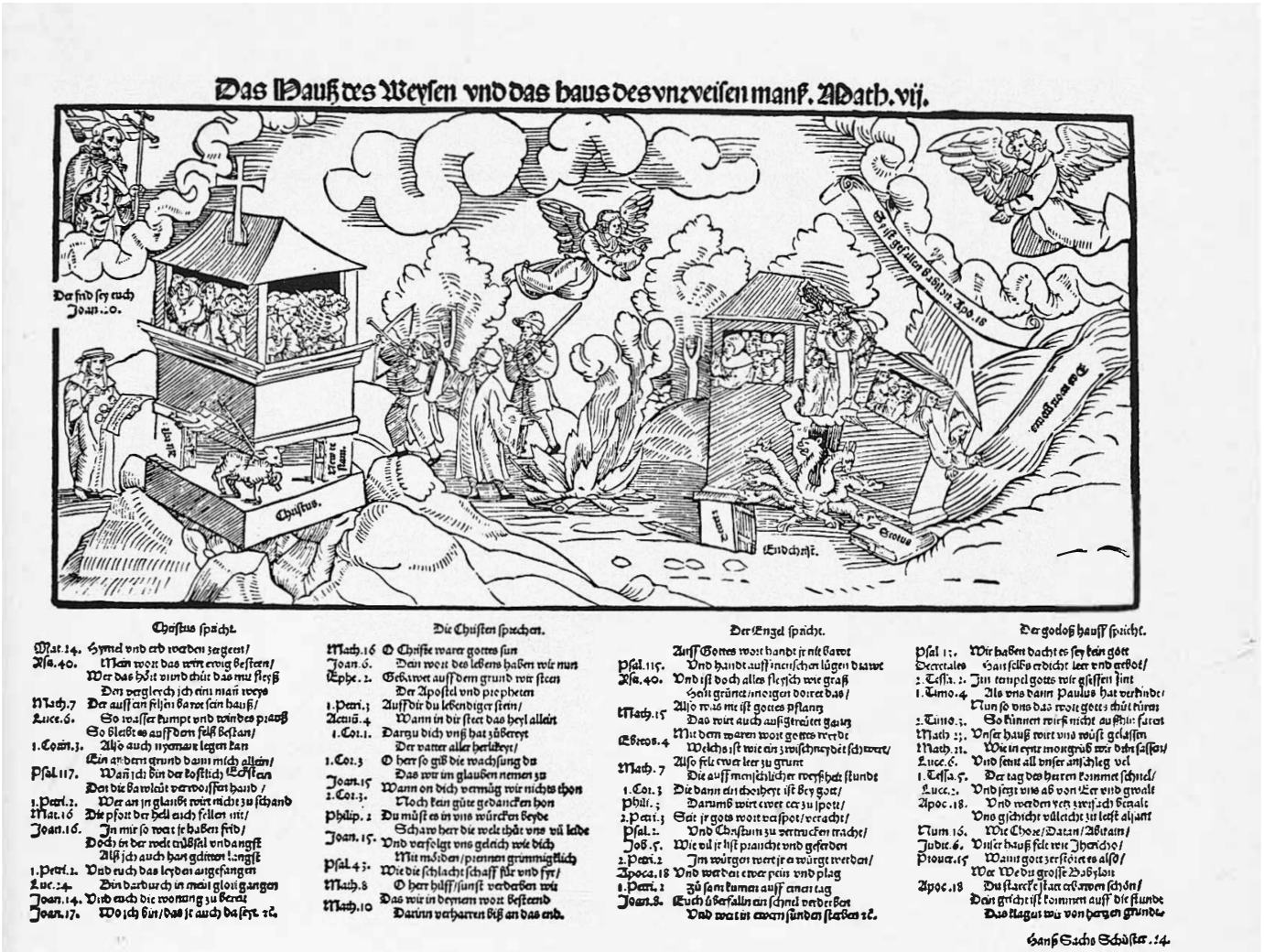
[97] Die verschränkten Arme der „Spes“ begegnen zeitgenössisch in Darstellungen von Müssiggängern; hier ist das Untätigsein mit dem Motiv theologisch aufgewertet (vgl. zu den Motivparallelen: S. Koslow, Art Bulletin, 57, 1975, S. 418–432, bes. Abb. 4–5; 7–8).

[98] Die Betonung der „ceremonie“ unter dem Papstkoloß fällt in die Zeit, als die Prediger der Nürnberger Hauptpfarren St. Sebald und St. Lorenz die Abschaffung der altkirchlichen Meßliturgie in einem Prozeß gegen den Bamberger Bischof durchsetzten (G. Pfeiffer, Die Einführung der Reformation in Nürnberg als kirchenrechtliches und bekenntniskundliches Problem. Blätter für deutsche Landesgeschichte, 89, 1952, S. 112–133).

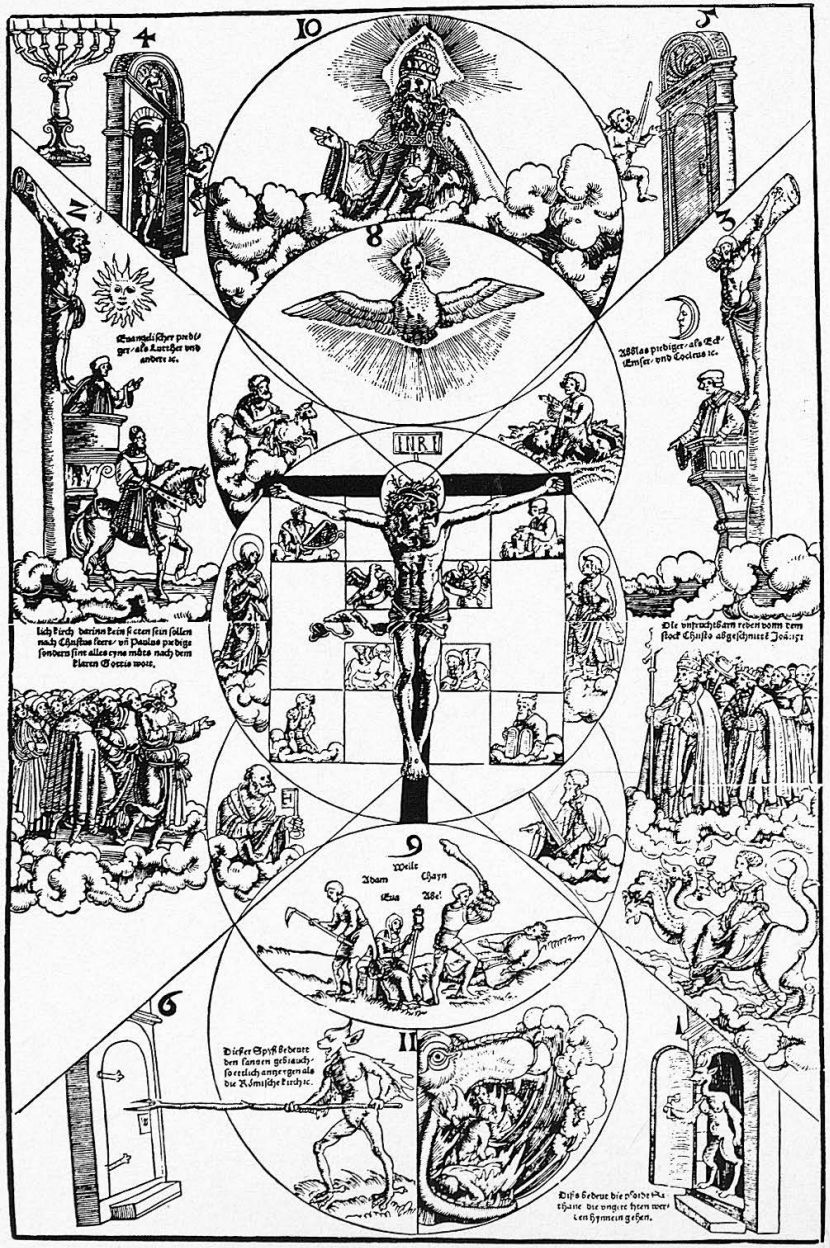
[99] Stopp, 1968 (s. o. Anm. 17) S. 60: „It is not enough to say that the predominantly Lutheran satirists found for their attacks on the whole papal hierarchy . . a stock of pictorial and textual images ready at hand from the Bible. . It was rather that the radical cause of the Reformers was immensely assisted by the fact that their revolt, though conducted against an allpervading if not all-powerful ecclesiastical system, *did* take place in an unbroken theological and mystical setting. . . . The mystical world – picture and the satirical method coalesced in this important field of pictorial expression“.

[100] Zur humanistischen Allegorie in der Satire des 17. Jhs. auch G. Langemeyer, Aesopus in Europa. Bemerkungen zur politisch-satirischen Graphik des Romeyn de Hooghe (1645–1706). Diss. Münster 1974.

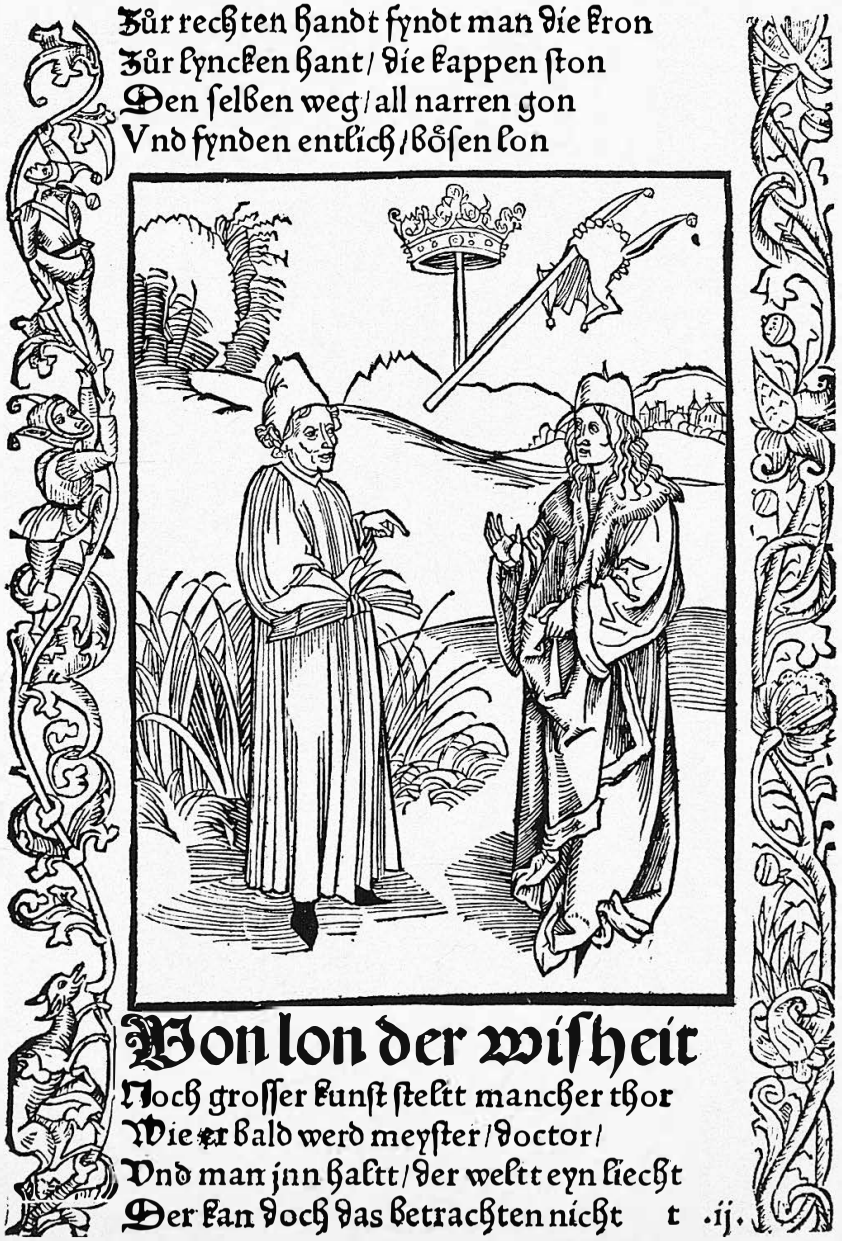
[101] Rosenow (s. o. Anm. 40) Bd. II, 1905, S. 779.



1. Hans Sachs, Flugblatt, Nürnberg, 1524



2. Flugblatt „Alte und neue Kirche“, Nürnberg, 1524



3. Sebastian Brant, Narrenschiff, Basel, 1493, Bild zu Kap. 107



4. Hans Sachs-Georg Pencz, Flugblatt, Nürnberg, 1526



5. Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 1507. Bremen, Kunsthalle



6. Hinrik Fünfhof, Johannesaltar, Lüneburg: Vermählung der Cecilia



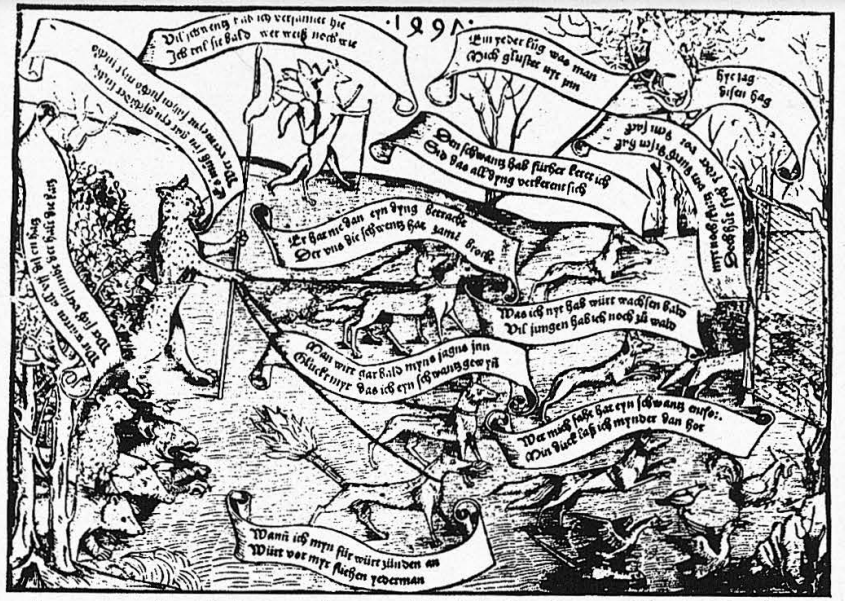
7. Jan Gossaert gen. Mabuse, Lukasmadonna. Wien, Kunsthistorisches Museum



8. Spottbild auf Mönche. Einblattholzschnitt, 15. Jh. Wien, Albertina.



9. Cranach-Werkstatt, Luther-Bibel, Wittenberg, 1524: Samson-Szenen



10. Sebastian Brant, Flugblatt „Fuchshatz“, 1497



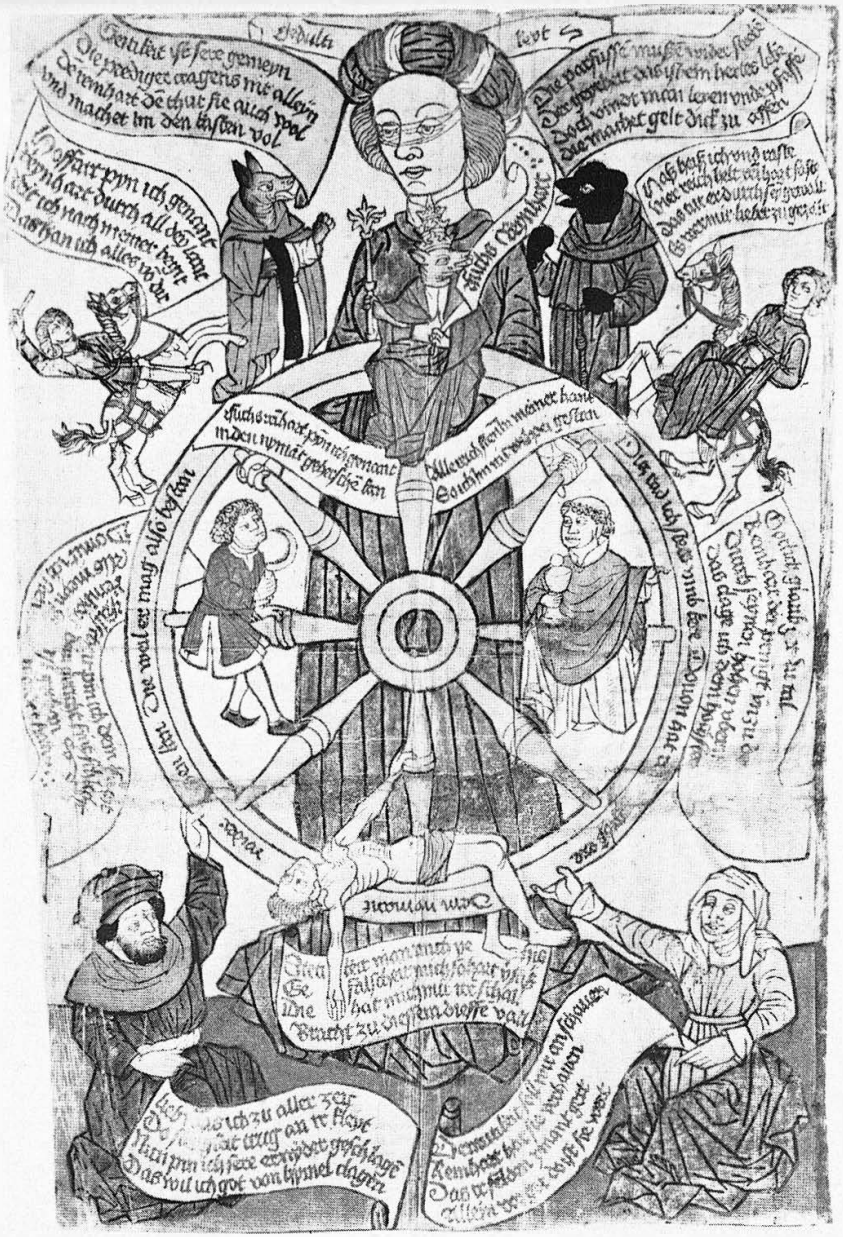
11. Petrarca, „Von der Artzney bayder Glück", Augsburg, 1532: „Von Geistlichkeit".



12. Luther, Erklärung der Zehn Gebote. Basel, 1520, Titelseite



13. Johann Fischart, Flugblatt, 1577



14. Allegorie der Geduld. Einblattholzschnitt, 15. Jh. Wien, Albertina



WEr hat gröſſer klag gehort/ Der Tyrann mich erſchröcklich ſport.
Dringt zwingt ſchetzt raubt prent darzu Mordt/ Der Wucherer dreugt ſchindt auff alle orth.
Jedoch tröſtet mich Gottes Wort/ Gott wer mich rechen hie vnd dort. Hanß Sachs.

¶ Geiſtliche Gleyßnerey.

OCh wie hat ſich mein Glück verkert
Mich hat verwundet vnd verſert
Das Wort Gottes das ſcharffe ſchwert
Ich lig gantz troſtloß auff diſer Erdt
Dem Eſel bin ich gantz vnwert
Der vor mein ſtim̃ gar gern hört
Vnd alles thet was ich jn lert
Der mich ſanfft trug vnd lieblich nehrt
Vnd mir mein ſchatz gantz reichlich mehrt
Da ich mein zeit in rhue verzert
Jetzunder der Eſel mich außſchert
Vnd ſein futter vor mir zuſpert.

¶ Menſchliche vernunfft.

Eſel ſchaw vmb es leyt im ſchwanck
Gleyßnerey die dir thet groß drangk
Noch leydeſt du gar bitter zwanck
Von gwalt vnd wucher ohne wanck
Die haben dich an fremſtr ranck
Vndreyten dich machtloß vnd krancк
Vnd verdienſt doch vmb ſie kein danck
Was hilfft deß Wort Gottes geſanck
Du bleybſt beſchwert wie im anfangk
Darumb ſchlag auff mach es nicht langk
Ob du ſie ſtürtzeſt mit eim rancк
Dann wirdgering dein ſchwerer ganck.

¶ Tyranniſcher gewalt.

Eſel du biſt darzugeborn
Daß du ſolt bawen wäiß vnd korn
Vnd du doch eſſen Dyſtel dorn
Darumb geh hin ohn alles morn
Wilt nicht mit lieb/ ſo muſt mit zorn
Wann ich ſitz gwaltig auff dir vorn
Vnd ſchlag dich dapffer vmb die Ohrn
Stupff dich darzu mit ſcharffen ſporn
Du biſt mein digen vnd geſchworn
Du muſt tantzen nach meinem horn
Der vernunfft rahte iſt gar verlorn.

¶ Finantziſcher wucher.

O Eſel ſchon ſelbs deiner heydt
Das in dich das fleiſch nit ſchneydt
Ich ſchindt vnd ſchab zu beyder ſeydt
Darumb würd ich von Rhom verjeydt
Jetz haſtu mich tragen lange zeyt
Gedultiglich an widerſtreyt
Sag was dein gumppen jetz bedeyt
Du wirſt dardurch gar nit erfreyt
Wie ſtarck dir die vernunfft tein ſchreye
Gewalt mich vbern rucken dreyt
Vnd nimpt mit mir gleiche beyt
Deßhalb ich ſicher auff dir reyt.

¶ Der arm gemeyn Eſel.

Kein ärmer Thier man auff Erden find
Ich muß arbeiten regen windt
Vnd gewinnen was all welt verſchlindt
Deß Haberſtroß man mir kaum gynt
Es ſitzen auff mir zwey böſe kindt
Das föder ſchlecht mich vmb den grindt
Sein ſcharffe ſporn ich entpfindt
Der hinder mich lebendig ſchindt
Das blut täglich von mir rindt

Valerius Maximus 6.

Rom. 13.
Baru: 2.
Eſaie 3.

Ach Gerechtigkeit hilff mir geſchwindt
Eh ich in dem jammer erplindt
Schlag vmb mich vnd wird vnbeſindt.

¶ Natürliche Gerechtigkeyt.

Ach Eſel ich erbarm mich dein
Ich merck dein noth die iſt nicht klein
Ich thet dir meiner hilffe ſchein
So ſchneydt mir nit das ſchwerdt e mein
Damit ich Tarquinum bracht pein
Jetz muß ich ſelb gefangen ſein
Von wucher Tyranney vnrein
Jr hertz iſt verhert wie ein ſtein
In darff gar niemand reden ein
Dein vnd mein elend ich bewein
Darumb ſo klag es GOTT allein
Der kan auß not dir helffen fein.

¶ Das Wort Gottes.

Eſel dich hat vernunfft verplendt
Daß du dein gwalt wilt widerſtendt
Den Gott zu ſtraff deiner ſünd hat geſent
Darumb ſo ſey nit widerſpent

Matth. 5. Trag dein ſelb Creutz in dem elend
Luce 9. Vnd bleib gedultig biß ins endt
Matth. 24 Wer vberwind der wird gekrönt
Apocal. 2. Halt du Gott ſtillbiß er dir wendt
Pſal. 37. Wucher Tyranniſch regiment
Rom: 12. Laß im die rach in ſeiner hendt
Deut: 32. Die rach iſt ſein/ die Schrifft bekent
Sapi: 6. Die gwaltig ehr mit krafft zutrent
Exod. 14. Pharao ſtürtzt er in Meeres grundt
Judic: 3. König Eglon wurd tödtlichen wundt
3. Reg: 22. König Achas blut leckten die Hundt
Da Jſrahel jr ieder ſchundt
Alſo noch heutzu diſer ſtundt
Erreth Gott ſein volck auß dem ſeblundt
Pſal: 37. Der Tyrannen wie grauſams thundt
Job: 24. Auch von deß wuchers ſchwinden funde
Eſaie 40. Macht Gott ſein armes volck geſunde
Deutt: 7. Als auch der Gleißnerey geſchwunde
Balt ſie Gott rüret durch ſein Mundt
Gott heltgetrewlich ſeinen bundt.

¶ Bey Georg Lanng Formſchneider.

15. Hans Sachs-Peter Flötner, Flugblatt „Arm gemein Esel“, Nürnberg, 1526 (2. Ausgabe, Exemplar Berlin)



17. Fastnachtspiel „Der new deutsch Bileams Esel“, Strassburg, 1545, Titelseite



Von dem Bann / das er vmb geldtschuld / vñ andre geringe sachen nit mag Christlich gefelt werden. Vñ das allergayst-licher stand schuldig ist / der weltlichen ober-kait zů gehorsamē / ob sy Christen wöllen sein durch Mathis Wurm von Geydertheym. M. D. xxiij.

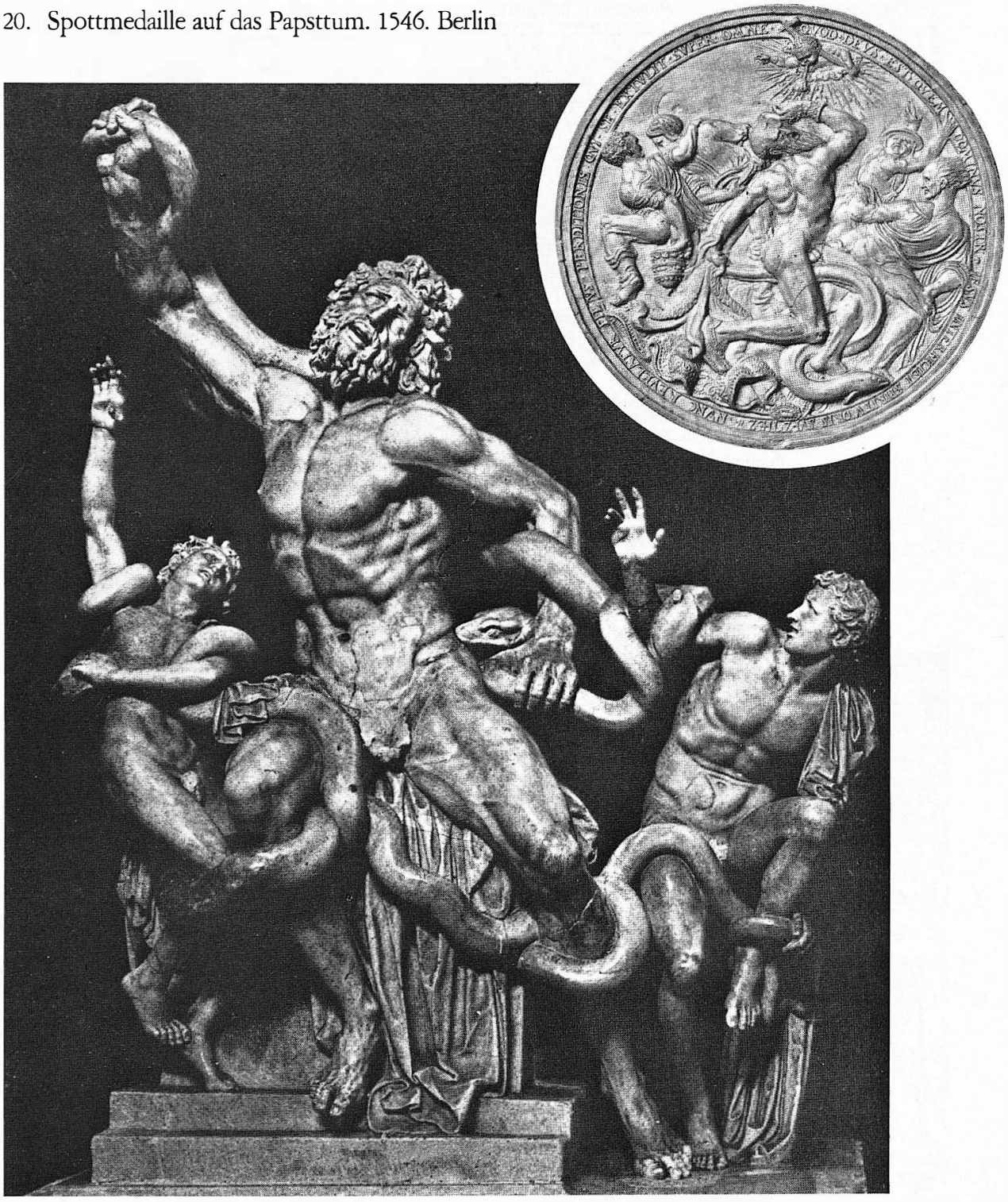
16. Mathias Wurm, Flugschrift. Strassburg, 1523: Titelseite



Germanum Alcidem tollentem monstra Luthera?
Hostem non horres impia Roma tuum?
Nè me vides, naso ut triplicem suspenderit unca
Geryonem, & lasset pendula crista caput?
Ecce ubi cæsus ferit qua mole sophistas,
[illegible]

Ecce cadit male sana cohors, cui cerberus ipse
Cedit, & in fauces fertilis hydra novas.
Quin igitur sortem agnoscis dominumq; pa[illegible]
Tendisti victas cui semel icta manus?
Errarum, tibi rede satis, sate, atq; repurga,
[illegible]

20. Spottmedaille auf das Papsttum. 1546. Berlin



19. Laokoon-Gruppe. Rom, Vatikanische Museen

¶ Auslüterung der Christglaubigen auß Egyptischer finsternüß

nemlichlicher lere in das gnaden reich lic[h]t des heyligen Euangelij / göttlicher lere vnd warheyt.



Das volck in der finster-

nüß zů Martino.

A

¶ Martine / kum zuhulff vns armen /
laß vnser elenddich erbarmen .
Das wir so lang gelegen sindt /
inn finsternüß / vnnd wo[r]denblindt.
Durch menschen lere / glatz vnnd gebot /
das wir nit recht erkant hant got.
Auch nit erkennet Jesum Christ /
das er allein der mytler ist.
vnd also erfüllt was vns geb[o]t.

B

Martinus Luther zum

armen volck in der finsternüß.

¶ Ich hab lang zeyt gelert vnd geschriben.
vnd das wort gottes emsig getriben.
Wider den Endechrist / vnd sein gnossen
das sie dann hat so seer verdrossen.
das sie mich hant verleut verschossen.
(Man leer von got hant sie verbannt /
mich vnd all Christen from verbant.
Der solch man leer angenommen hant.
Der bapst hat wirdlich vberkert /
inn den christenlanden wyt vmbgeyt.
(Mit falschen scheyn der maß gehert /
das sie sich wider got hand gesetzt.
Vnd un sein göttlich wort geschendt /
dar mit hant sie mir den tuck gewendt.
Je aber kompt der lieben kindt /
je die mit hand beschweret sindt.
Vnd gern derselben ledig weren /
dem rechten weg wil ich euch leren.
zů gottes Sun solt je euch keren.
Dann er der weg ist / vnd das leben /
dur[ch] den mich wurdt all sund vergeben.
So jr das glaubent jr verstaflich /
so werdent jr sein ewigflich
beyzun in sanes vatters reich.

C

Danckſagung des

volcks zů got.

¶ O vatter in der ewigkeyt /
groß lob vnnd danck sey dir geseyt /
Daß vns hast ein propheten gsandt /
der (Martin Luther ist genant.
Von dem wir sindt gefürt mit flyß /
auß jrthu[m] / vnd der finsternyß.
Vnn dnün sindt kom[m]en an den tag
der warhat / die verborgen lag.
So lange zeyt / vndn[i]emandt hat /
vnnd aber yetzt wurdt offenbar.
Das wir erkennen Jesum Christ /
das du durch yn vns gnedig bist.
Das wir durch sein gehorsam sterben /
ablas der sunden nit[z]t erwerben.
vnndnit in ewigkeyt verderben.
¶ Wir sagen auch / o Jesu Christ /
(der du zur vns gestorben bist
Vnnd vns da durch erlöst hast
vom tauffel / vnd der sundenlast)
(Mit danckparckerlobp[re]ß vnd eer /
das du vns hast (o myster her)
Erlöset vond erhalten port /
durch (Martin Luther / mit deym wort
Vnd vns den hymel offgeschlossen /
das den Endechrist hat[e]t ver drossen.
in d[a]s mb verbant verleut / verschossen

D

Der bapſt zu ſein cardinelen.

¶ O lieben bruder hoffent all /
das vnser Reych nit gar zefall.
Es ist[e]n (Munch in teutschen lande /
heyst Martin Luther / wyt bekant.
Der will zerstören vnser Reich /
mit schreyben / leren / vnnd der glach.
Er zeygt an all böß heymlich stuck /
wurfft vns / vnd vnßern gwalt zů ruck
Drumb wo[l]t nit wider yn schreyben /
vnd solliches nit[z]t seer ernstlich erreyben.
wirt vnser gwalt nit mögen bleyben.
(ach leyder.

E

Cardinall zum Bapſt.

¶ O berliger vatter hab gůt můt /
die sach solt noch wol werden gůt.
Wir hant den gwalt / gelt gůt vnd kunst /
duch wurt sein schreyben sin vmb sunst.
Dein heiligkeyt soll bald erfaren /
das wir kein arbeyt wöllen sparen.
(Mit schreyben / sch[r]eyen / schencken / leren /
inn allsenlert zu m ärgsten keren.
Darneben solt nit vnderlan.
den Furstenen[n]tlich liggen an.
(Mit flehen vnd bitt / mit schenck vñ gab.
in keynen weg nit lassen ab.
Die gleerten teutschen müssen schmyrren /
mit schenck vnd pfrun denzů der fierr
(Müssen erlich mit Cardinals hůrr geben /
erlich nur Bischtumb / vnd seer loben.
so werdent sie dest vester toben.

F

Der Eck zum Bapſt

mit dem gdärten deutschen.

¶ Wir heiliger vatter sind der kern /
der gleerten teutschen / wir thun s gern.
Wir nemen pfrunden / vnd gůt schenck.
vnnd brauchen all leb[e]s tenck
(Mit schreyben / schreyen / lestern / schenden
do mit wir s volck vom Luther wendt.
Bock emßer / vnd ich juncker Eck /
vnd vō franckfurt die gkrönte schmack.
Hans schmydt der vicker von Costentz.
der vilkt den zwinglin mit fuchs schwentz
Die er an seynen sel[e]o[r]en /
auß nat ragonem bracht vo[r]zorn.
Nochstraft der ratten kum g anher /
der wurt verbrennen Luther oler.
Von Leyptz auch hie ein sell ist /
(heyst bruder Alued) wolt geyst.
Es ist auch docker (Murnar hie /
der weyß die kunst / wo / wän / vnd wie.
Wie man den Luther soll beschweren /
den sol den halgkat hoch verehren.
Dann er dryfach en docker ist /
deß halb im keyner kunst gebrist.
Es ist auch docker Lanpim gloch /
heyst er schon nicht / so bilt er doch.
Ich hab auch erst in kurtzen tagen /
von eym heyst Cuchon hören sagen.
Der do on grundt der halgen geschrifft /
außgaist wil wort vnd neydisch gyfft.
(Mit schmutzen / stupffen / lestern schenden
vnd alle ding zum ergsten wenden.
Dann das ist auch die rechte kreyd /
das man so weyß sey / vnd gescheyd.
Das man nit sag den rechten grundt /
do mit die warheyt werde kundt.
Dwer dann der eychom solcher list /
gang vber auß an meyster ist.
So ist er wurdig (das ich hie[r]nn)
das du yn krönst mit edels stirn.
Dweyl er doch deiner heylig kat /
soauß d[e]r massen ist geneygt.
Erhoffe auch / du werdist yn bedenken /
vnd im etwas zu sondern schencken.
Dañich hab auch von im vernomen /
wie er in schwaben lande sey kom[m]en.
Vnd hab auß gwalt seine öberkeyt /
etlichen zů gtrgt schmach vnd leydt.
Die er hab gfangkruh hingefurt /
drumb das sie dich hant angerürt.
vnd die diebrimdt heyß zuzescheurt.
(Mit spitzen worten dich geschandt /
vnd dich deiner dechrist hant genant.
Noch weyß ich an gleerte man /
der im den seych[e]n rechtb[e]schenken kan.
Der ist von Basel / heyst wone ck.
drumb heiliger vatter nit erschreck.
die sich wurt noch gůt / biß nur fleck.

G

Der Bapſt zu doctor reichen.

¶ Dwalt dann die gleertesten sindt /
die man in deutschen landen findt.
So bitt ich / jr wolt thůn das best /
das ich mög bleyben in meym nest.

In mynem reich / brache vnd gewalt /
so soll euch werden wol bezalt.
(Magistru den Luthern vndu derein /
so wil ich dir das new kopff yetzt

H

Hano ſchmydt vicarius

zů Costentz.

¶ Noch eins / o heiliger vatter ist /
das dir zu diesser sach gebrast.
Dan losen Bann solt dwol verdecken /
das hauffen volck dann erschrecken.
Sant Peters gwalt solt zu[m] wenden /
do mit die vollen deutschen blinden.
Solt sie verbannen vnd verschiessen.
dañ das wurt sie gar seer verdrossen.
Vnddie von Zurch in sonderheyt /
dañ sie dir gantz hand abgesetzt.
Das mache ein ennig erlosen man /
heyst zwinglin / der nit ghe[r]n an /
¶ Noch eins das müsstu merken eben /
dem teuffel müsstu sie ergeben.
Thůstu das nit / so wyß an zorn /
das wem wir noch so hoch geschorn.
als vnßer erlün wert sein verlorn.

¶ Heilthůſ.

¶ Ob yemandt wer / den solch gedicht
verdrossen wolt (als offt beschicht /
Das dwarheyt neyd vnd haß gebirt.
vor auß wo man groß hansen rürt)
Der soll hie mercken vnd verstan /
das sie solches hant zů erst gethan.
Hie wider den sich[e]n / sönder gotz /
hant sie gebraucht im hon vnd spott.
Dañ sie ganz frefflich vnuerschampt /
das halig wort gottes hant verdampt.
(Mit gwalt / on recht vnd all geschafft /
drumb man sie billich wider treffe.
Dann hat er din g fogütem grundt /
in heyliger geschrifft / als sie sich thundt
Verstummen seer / mit worten hoch /
so wunderts mich / wo umb sie doch
Sie sich nit weren mit dem schwert /
vnd nit mit geschafft / wie man begert
Ja auch kein disputation /
wo mans begert lan furzich gon.
Sonder mit bannen / flůchen / sch[r]eyen
vnd nur gewalt thůndt solche steyen.
Als geschach zů (als ich hör sagen)
zů Basel yetzt in kurtzen tagen.
Da ein Franzoß hin kom[m]en ist /
zů disputieren wie an Christ /
Dem solchs abgeschlagen wart zů mol
von Bischoff / vnd der holen schol.
Dem pfarrern vnd gleerten all /
verbotten wurden gleychem fall.
Das keyner ind disputation /
zů disputieren solt eghon.
Solliches für war (inmeiner acht)
nur to pfaffen wenk verdächtlich mache.
Darinnbein Ersam weyser rat /
das widerthey[l] geh[o]rten hat.
Als ze mandt rat hür bewysen
drumb man sol Basell billich b[e]ysen.
Dañ sie do mit gemeint zů verstan /
das sie gern wolten wussens han
Der wachat / als gůt Christen leut /
die gott zů wissen vns gebeut.
Darumbb[e] yemandt erstoffen wer
von wegen seiner sal[e]chaler /
Dieer hat wider g[o]t vyß gspuwen /
der laß hinfuret sich solliche[s] ruwen.
Vnnd der der warheyt wider zů.
so gonnt er im seym hertzen rů w.
Dañ man wurt sich nit mer lan blenden /
vnd von der warheyt lassen wenden.
Dañ dwarheyt / die verborgen lag /
die kömpt yetzt an den liechten tag.
drumb lůg an yeder was er sag.

Nolle meum vaca. 1514.



22. Peter Vischer d. J., Allegorie auf die Reformation. Zeichnung, 1524, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten



23. Cranach-Werkstatt, Auferstehung Christi mit Mönchen als Grabeswächtern. Holzschnitt, 1522–1524.



24. Lucas Cranach, Passional Christi und Antichristi, Wittenberg, 1521: Schlußbild: Höllensturz des Papstes.



25. Martin Schongauer: Versuchung des Hl. Antonius. Kupferstich.

merkung: „aber ich acht es sein wintmülen“[102]. In der Praxis haben die Konfessionsparteien dabei für ihre Kampfbilder oft voneinander „jre eigene Wort, phrases, figuren und bildung gebraucht und von ihnen gelernet“[103]. Gerade im schnellen Schlagwechsel wird die Intensität der Anspielungen gesteigert: wenn im Hintergrund von Johannes' Nas' „Anatomia Lutheri“ bei dem betenden Luther um die Kleider gewürfelt wird, dann bezieht sich das nicht nur auf die um Christi Rock würfelnden Soldaten des Kreuzigungsbildes, sondern zugleich auch auf die Hose des unkeuschen Mönchs und auf den Vorwurf, „mit Gottes Wort zu würfeln“[104].

Während in den meisten Fällen das beigeschriebene Wort die Zielrichtung der Bildallegorie verdeutlicht, kann man einerseits beobachten, daß ein Bild in unveränderter Zweitverwendung erst nachträglich mit biblischen Texten „unterlegt“ wird[105], und haben wir andererseits bei der „Klosterkatze“ des Petrarca-Meisters und bei dem „Arm gemein Esel“ den ausschließlichen Einsatz der formalen Angleichung als ikonographisches Zitat festgestellt. Die Bildpublizistik verbreitete auch ältere Kunstwerke selber und beanspruchte ihren parodistisch-kritischen Gehalt[106] als Vordeutung auf die Auseinandersetzungen der eigenen Gegenwart. Der bekannteste Fall solch konfessionspolemischer Umdeutung historischer Bildwerke ist der Streit zwischen Johannes Fischart und den Katholiken um das Relief der sogen. „Tiermesse“ vom Straßburger Münster[107]. Aber schon im Holzschnitt der Dürer-Werkstatt nach dem „Teppich von Michelfeld“ (s. o. zur Übernahme der gefangenen „Gerechtigkeit“

[102] J. Carion, Prognosticatio, 1521 (G. Hellmann, Aus der Blütezeit der Astrometeorologie (Veröff. d. K. Pr. Metereol. Inst., Nr. 273) Bln, 1914, S. 15).

[103] J. Nas, Vorrede zur 4. „Centurio“: F. J. Stopp, Der religiös-polemische Einblattdruck „Ecclesia Militans“ (1569) des Johannes Nas und seine Vorgänger. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 39, 1965, S. 588–638, cf. S. 625: „Ein wunderbarlicher gegenwurff der Evangelischen Fürbildung .. „quatenus opposita iuxta se posita magis elucescant“.
Im Jahr 1529 brachte Sachs ein Flugblatt mit dem Papst als siebenköpfigem apokalyptischem Drachen heraus, Cochläus replizierte mit einem „Lutherus Septiceps“: G. Stuhlfauth, Das Bild als Kampflosung und als Kampfmittel in der Kirchengeschichte. „Wege und Ziele“, 2, 1917–18, S. 458–472; Ders., Zeitschrift für Bücherfreunde, NF 10, 1918–19, S. 238ff.

[104] Stopp, 1965, S. 598. In Fischarts Replik auf die „Anatomia“, dem „Barfüsser Secten-Kuttenstreit“ (Wäscher, 1955 -s. o. Anm. 19 – Taf. 18–19) ist das populäre Bild der um die Männerhose streitenden Frauen variiert (Warburg, 1932 –s. o. Anm. 28 – Bd. I, S. 180; an den Hof Heinrichs II. verlegt diese Szene ein Bild bei Grand-Carteret -s. o. Anm. 40 – S. 77, Abb. 5).

[105] Vgl. den „Lutherus Triumphans“, 1568, mit dem „Wunderwerck D. Martin Luthers“, 1618 (Stopp, 1965, Abb. 8 bzw. 9). In der Zweitausgabe sind die biblischen Bezüge neu eingeführt („Eine kurtze Abbildung auß der Weissagung des heiligen Propheten Danielis“). Vgl. Coupe, 1966 (s. o. Anm. 21) S. 208 m. Anm. 235.

[106] Vgl. die oben Anm. 6 angegebene Literatur.

[107] Hauffen, 1922 (s. o. Anm. 41) S. 102–107.

daraus im „Arm gemein Esel") wird ein objektiv kaum eine Generation alter Teppich zurückdatiert und seine Ständesatire als „heimliche" Vordeutung ausgegeben: „Dyse Figuren mit Jren darzugehörigen Reymen dye von eynem alten Tebich vor Hundert Jaren ungeverlich gewürckt und in dem Schloss Michelfeld am Rheyn zu mitfasten Im Tausent Fünffhundert und Vierundzwaintzig Jar gefunden, abgemalet und abgemacht sindt, zaygen an was dye alten der yetzigen leufft halben So sich täglich ereigen In irem Verstand gehabt und heymlich bey sich behalten haben"[108]. Das Kunstwerk selber wird hier zum Argument und als Präfiguration im zeitgenössischen Kampf reproduziert.

Viele der hier berührten Möglichkeiten und ihre Überschneidungen kann man im Werk Cranachs beobachten, der von Wittenberg aus die reformatorische Bildsatire begründete. Vorreformatorisch verwendet er als Titelbild zu Luthers Ausgabe der „Theologia Deutsch" die paulinische Antithese von Adam (Begräbnis) und Christus (Auferstehung)[109]. Mit der Dogmenkomposition „Gesetz und Gnade" aktualisiert er in den 20er Jahren diesen Ausgangspunkt konfessionspolemisch: Typologie konzentriert sich auf das antithetische Kampfbild[110]. 1521 hatte Cranach das „Passional Christi und Antichristi" als Folge von 13 Antithesen gestaltet[111], dabei aber nur in wenigen Fällen mit einem visuell schlagkräftigen Bildreim gearbeitet, so bei den hussitisch vorgeprägten und vielfältig weiterwirkenden Gegenüberstellungen von Fußkuß (Papst) und Fußwaschung (Christus)[112] bzw. reitendem Papst (auf Roß) und Christus
Abb. 24 (auf Esel)[113]. Im Schlußpaar des Passional hat Cranach den der Himmelfahrt Christi korrespondierenden Höllensturz des Papstes gegenüber dem Antichristbild der Schedelschen Chronik durch eine Paraphrase des berühmten Schongauerstichs der „Ver-
Abb. 25 suchung des Hl. Antonius" gesteigert[114] – ein Beispiel für die künstlerische Herausforderung durch die gestellte Aufgabe der antithetisch gruppierten Motivpaare.

[108] Zu den erhaltenen Resten des Originalteppichs: Betty Kurth, Zwei unbekannte Fragmente des Michelfelder Bildteppichs. „Die Graphischen Künste" NF 2, 1937, S. 27–31. Fraenger, 1955 (s. o. Anm. 62) analysierte die Veränderungen, die der Illustrator vornahm; bei Seitenverkehrung der Anlage läßt er die Bewegung auf die Gestalt Gottes hinführen, anstatt eines Abfalls von ihm zu den irdischen Ständen.

[109] Ausst. Kat. L. Cranach, Basel, 1974, S. 315, Nr. 207 (Abb. 249)

[110] Dazu Reumann, 1966 (s. o. Anm. 29) S. 37–45.

[111] s. o. Anm. 9

[112] K. A. Wirth, Festschrift Harald Keller, Darmstadt, 1963, S. 175–221.

[113] G. Fleming, Der reitende Papst in der Bildpolemik der Reformation. „Lucas Cranach. Colloquium Wittenberg 1972". Wittenberg, 1973, S. 149–151.

[114] Den „Antichrist"-Holzschnitt der Schedelchronik vergleicht Reumann, 1966, S. 41 mit den reformatorischen Blättern der „Zweierlei Predigt". Schongauers Antoniusstich hatte Cranach in seinem frühen Antonius-Holzschnitt (J. Jahn, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig, 1955, Taf. 9) abgewandelt.

Der Buchtitel „Passional" rückt die Kirchenkritik in die Perspektive der spätmittelalterlichen Vorstellung von der „fortwährenden Passion" Christi unter den Sünden der Menschen[115]. Reformatorische Blätter Cranachs und anderer Künstler spitzten Abb. 23
dies zu satirischen Passionen zu, bei denen Christus von Mönchen und Klerikern gemartert wird[116]. „Eine mächtige Religion entfaltet sich in alle Dinge des Lebens hinein und färbt auf jede Regung des Geistes, auf jedes Element der Kultur ab. Freilich reagieren dann diese Dinge mit der Zeit wieder auf die Religion: ja deren eigentlicher Kern kann erstickt werden von den Vorstellungs- und Bilderkreisen, die sie einst in ihren Bereich gezogen hat. Das „Heiligen aller Lebensbeziehungen" hat seine schicksalsvolle Seite"[117].

Die von der typologischen Exegese abgeleitete Aktualisierung biblischer Exempla mag, gemessen an einem metaphysischen Bezugssystem, erscheinen als „eine Verplattung der sakralen Themen: sie wurden auf die Daseinsebene des Zunft- und Stadtbürgers reduziert. Das religiöse Pathos wich einem sozialrevolutionären, die heiligen Figuren wurden aus ihrer hierarchischen Ordnung gerissen und in die Arena der politischen Interessen oder in den bürgerlichen Alltag gezerrt"[118]. Den hier polemisch bewerteten Prozeß der Säkularisierung[119] kann man geschichtlich als Funktionswandel der Allegorie bezeichnen[120]: die in der Analogietechnik der Typologie bzw. Exemplarik angelegte religiöse und politische Legitimation ist mit dem veränderten Medium ihrer künstlerischen Verbreitung im 16. Jahrhundert in die Hände des „gemeinen manns" gelangt und von ihm auf die Bedürfnisse seiner praktisch-moralischen Lebensbewältigung und geistlichen Selbstbestimmung bezogen worden[121]. Die Re-

[115] Zuletzt: W. S. Gibson, Imitatio Christi: The Passion Scenes of Hieronymus Bosch. „Simiolus", 6, 1972–73, S. 83–93.

[116] Cranach-Werkstatt: P. Drews, Der evangelische Geistliche (Monogr. z. dt. Kulturgesch., 12) Jena, 1905, S. 7, Abb. 2; Holbeins durch Wenzel Hollar überlieferte Folge: Woltmann (s. o. Anm. 41) S. 395–99. Flötner: Geisberg, 1974, Bd. III, S. 788–89 (G. 823–24) Kunzle, 1973 (s. o. Anm. 5) S. 30f.

[117] Jakob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Hrsg. R. Marx, Leipzig, 1928, S. 98.

[118] Rudolf Schlichter, Das Abenteuer der Kunst, Hamburg, 1949, S. 15.

[119] Schulze (s. o. Anm. 73); Pfeiffer (s. o. Anm. 20).

[120] Vgl. Theis, 1968 (s. o. Anm. 50), S. 177.

[121] Horkheimer, 1971 (s. o. Anm. 78) S. 115: „Die Funktion der Reformatoren bestand ja in der Introvertierung der Massenwünsche, im Abwenden der Forderungen der Beherrschten von den Herrschenden auf ihr eigenes Innere"! S. 117: „Dieselben historischen Tendenzen, die in der Religion den Menschen als Gewissen und Trieb in sich selbst entzweien, treiben in der Erkenntnistheorie zur Lehre vom rationalen Ich, das der Affekte Herr zu werden hat".

formationssatire steht in einem langfristigen Prozeß, heilsgeschichtliche Offenbarungsinhalte theologisch zu assimilieren und praktisch-politisch auf die zeitgenössische Lebenswirklichkeit hin zu öffnen, in „imitatio" wie in Satire[122]. Die jüngste Forschung hat die Fragen der Übertragbarkeit von typologischer Gestaltungsweise auf weltliche Dichtung intensiv erörtert, vornehmlich für die Germanistik[123]. Die Problematik von Kontrafaktur, Montage, Zitat und Parodie[124] zwischen figuraler Gestaltung und Säkularisation bedarf für die Bildformen weiterer Analyse[125].

[122] Vgl. Anm. 6 und E. Rotermund (Hrsg.), Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München, 1964, S. 52–59 zu Kontrafakturen; L. Röhrich, Gebärde-Metapher-Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung. Düsseldorf, 1967, S. 115 ff.: „Parodien im Bereich des Religiösen und des Volksglaubens".

[123] Vgl. außer den mehrfach zitierten Arbeiten von Schöne, Hoefer und Jentzmik: D. Sölle, Realisation, Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung. Darmstadt-Neuwied, 1973, S. 52 ff. (Auseinandersetzung mit Schöne).

[124] Harold Jantz, Kontrafaktur, Montage, Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung. „Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Intern. Germanistenkongr. Amsterdam 1965" Bern–München, 1966, S. 53–65.

[125] Über die Funktionen „typologischer" Angleichung neuer Themen an alte Bildformen: H. van de Waal, Drie Eeuwen vaderlandsche Geschied-Uitbeelding, 1500–1800. Een iconologische Studie. s'Gravenhage, 1952 (engl. Zusammenfassung: S. 312 f.) und die Besprechung von Jan Bialostocki (Art Bulletin, 53, 1971, S. 262–65).

Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik

Von Konrad Hoffmann (Tübingen)

I.

Die allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung der Emblematik liegt darin, daß sie eine riesenhafte Bilderenzyklopädie zugleich abbildender, deutender und praxisbezogen-normativer Wirklichkeitserschließung darstellt. [1] Ein Blick bereits in die Gliederung des monumentalen Handbuchs von Henkel und Schöne vermittelt einen Eindruck von ihrem umfassenden Anwendungsbereich, der vom Makrokosmos über Pflanzen und Tiere bis zur Menschenwelt und ihrer Geschichte und Mythologie reicht. [2] Mit den Worten eines barocken Emblemtheoretikers: *Nulla res est sub sole, quae materiam Emblemati dare non possit.* [3] So läßt sich motivgeschichtlich beobachten, daß viele Gegenstände der Natur und der menschlichen Erfahrungswelt zum ersten Mal in einem Emblem dargestellt, d.h. bildwürdig wurden. Die der Emblematik konstitutiv zugrunde liegende bildliche Erschließung der umgebenden Wirklichkeit ist nicht eine mehr oder weniger zufällige Erweiterung des mittelalterlichen Darstellungsrepertoires um vereinzelte Motive. Hierbei handelt es sich vielmehr um den zentralen kunstgeschichtlichen Vorgang, der zur Ausprägung des perspektivisch distanzierten, auf das betrachtende Subjekt bezogenen Raumbildes führte. Die Gegenstandsabbildung verbindet sich dabei immer mit einer Auslegung, die entweder im Bild selbst schon durch auffällige Motivgruppierung oder erst – in der literarischen Emblematik – mit Hilfe des begleitenden Textes faßbar ist, und zielt als orientierendes Leitbild damit auf die Lebenswirklichkeit menschlicher Verhaltensweisen in historisch variierender Intensität des Anspruchs und der Verbindlichkeit. [4] Zwar begegnen auf der Ebene der Auslegung oft auch tradierte Topoi antiker und mittelalterlicher Prägung wieder, doch generell besteht die Besonderheit der Emblematik, ihr nachmittelalterlicher Grundcharakter, in der Verbindung solcher Überlieferungen einerseits mit illusionistisch gemeinter Naturwiedergabe und andererseits mit einer Öffentlichkeit, innerhalb der sich der einzelne Mensch nach den durch Bücher und andere Medien verbreiteten bildersprachlichen Verhaltensmustern selbstverantwortlich orientieren soll. [5] Die Thementraditionen antiker und mittelalterlicher Exegese treten, soweit rezipiert, in der frühneuzeitlichen Emblematik in eine prinzipiell neuartige Verschränkung mit bildhafter, d.h. perspektivisch distanzierter, Naturdarstellung und moralisch-praktischem Wirklichkeitsbezug einer außerkirchlichen Öffentlichkeit. Die angestrebte Wirklichkeitstreue in der Wiedergabe äußerer Natur und der Öffentlichkeitsbezug als aktive Einwirkung auf menschliche Natur hängen dabei geschichtlich im Prozeß der Individualisierung untereinander zusam-

men. [6] In der Emblematik zeigt sich besonders zugespitzt das die frühneuzeitliche Kunst insgesamt kennzeichnende Wechselverhältnis zwischen ›Realismus‹ und Allegorie, zwischen ästhetischer Objektivierung und menschlicher Beherrschung von Natur.

Daran ist die in der neueren Forschung besonders von germanistischer Seite ausgeführte These einer Kontinuität von »mittelalterlichem Dingverständnis« und Emblematik zu messen. So schrieb Friedrich Ohly 1958 in seinem grundlegenden Aufsatz ›Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter‹: »Doch wenn auch die Emblembücher der Renaissance, die im Sprung über das Mittelalter hinweg unmittelbar auf die Antike zurückgriffen, neben die allegorischen Wörterbücher traten und deren christliche Sinnbildung zu verdrängen den Anschein hatten: die Barockzeit hat auch die bis zu Winckelmann hin lebendige Emblematik wieder mit dem mittelalterlichen Geist der Allegorie durchdrungen, wie den Mundus symbolicus des Filippo Piccinelli im 17. Jahrhundert« [7]. Ohly hebt zwar hier die Renaissance-Emblematik von den »allegorischen Wörterbüchern« des Mittelalters und ihrer »christlichen Sinnbildung« ab. Aber gerade seine statische Parallelisierung von Renaissance und Antike auf der einen bzw. Barock und Mittelalter auf der anderen Seite erscheint historisch undifferenziert. Andrea Alciati, der Autor des ersten Emblembuchs (1531), konnte seine geschichtliche Situation nicht verleugnen und ebenso wenig, das Mittelalter überspringend, die Antike fortsetzen wie Picinelli, den Renaissance-Humanismus überspringend, das Mittelalter. Ohlys Unterscheidung zwischen ›Renaissance‹ und ›Barock‹ hat dann Albrecht Schöne zugunsten einer idealtypischen Generalisierung zurücktreten lassen und für die Emblematik insgesamt formuliert: »Über solche Motivparallelen [sc.: ›Physiologus‹] hinaus aber deutet sich hier ein innerer Zusammenhang zwischen der Emblematik und der Symboltheologie des Mittelalters an, und man darf vermuten, daß die Nachwirkung mittelalterlicher Vorstellungen für die geistige Konzeption des Emblems bedeutsamer war als selbst die durch das humanistische, archäologisierende Interesse belebten ägyptisch-antiken Vorbilder. Denn wenn es richtig ist, daß das emblematische Bild eine potentielle Faktizität besitzt und eine ideelle Priorität gegenüber dem auslegenden Text, der einen höheren Sinn in ihm entdeckt, eine in der Res picta gleichsam angelegte Bedeutung aufschließt, so wird man das zurückbeziehen müssen auf die typologische Exegese und das allegorische Verfahren der mittelalterlichen Theologie, die alles Geschaffene als Hinweis auf den Schöpfer verstand und die von Gott in die Dinge gelegte Bedeutung, ihren auf die göttliche Sinnmitte hingeordneten heilsgeschichtlichen Bezug aufzudecken suchte. *Omnis mundi creatura, Quasi liber et pictura Nobis est, et speculum* schrieb im 12. Jahrhundert Alanus ab Insulis.« [8]

Schon an der sprachlichen Gleichstellung von »emblematischem Bild« und »Res picta« verrät sich, daß hier nicht unterschieden wird zwischen der *res significans* und ihrer Abbildung. Gerade im Moment der Bilddarstellung aber liegt ein tiefgreifender Unterschied zwischen mittelalterlicher Symboltheologie der *res* und der Emblematik, sowohl quantitativ als auch qualitativ im ›Realismus‹.

Mittelalterliche Dingauslegung ist in erster Linie im Wort greifbar, nicht in Illustrationen, zudem nicht in solchen, die sich durch ihre strukturelle Verzahnung mit dem Text suggestiv an eine lesekundige Öffentlichkeit wenden wie ein Emblem.[9]

Unabhängig von der Frage, wieweit sich die »potentielle Faktizität« der dargestellten *res* von der Texttradition mittelalterlicher Exegese herleiten läßt, erweist die Kunstgeschichte, daß die Priorität des Bildes als ästhetische Betrachtung und eigenräumlich konstruierte Abbildung subjektiv erfahrener Natur prinzipiell ein Phänomen der nachmittelalterlichen Kunst ist.[10]

Eine Verbindung wirklichkeitsbezogener Gegenstandsdarstellung mit einem ›höheren Sinn‹ ist erst in der niederländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts gegeben. Der Meister von Flemalle z. B. kennzeichnet Maria im Verkündigungsbild des Merode-Altars mit Hilfe ihrer detailgetreuen, realistisch plausiblen Umgebung, einer zeitgenössischen Wohnstube, deren alltägliche Gebrauchsgegenstände auch als geistliche Bedeutungszeichen gelesen werden können. So beziehen sich die geschnitzten Löwen an den Armstützen der Sitzbank auf die alttestamentliche Schilderung des salomonischen Thrones (trotz der auffallenden Unterschiede in der Zahl und Anordnung der Löwen) und die herkömmliche typologische Übertragung dieses Throns auf die Gottesmutter als *sedes sapientiae*; die in dem Zimmer gezeigten Wasserbehälter verweisen nach Stellen des ›Hohen Liedes‹ ebenso wie die Kerzen, die Lilien in der Tischvase und selbst das durch das Fensterglas ungetrübte Licht auf die theologische Vorstellung von Marias jungfräulicher Reinheit.[11] Auf dem Seitenflügel des Altars veranschaulicht der in einer zeitgenössisch ausgestatteten Schreinerwerkstatt arbeitende Joseph mit der von ihm hergestellten Mausefalle die augustinische Metaphorik, wonach Christus durch seine Menschwerdung den Teufel in die Mausefalle gelockt habe.[12] In einem anderen Bild dieses Malers erscheint Maria in einem häuslichen Zimmer vor einem geflochtenen Ofenschirm, dessen kreisrunde Form genau hinter ihrem Kopf das überlieferte Bedeutungszeichen des Nimbus zitiert und gegenständlich realisiert; zu der verweisenden Aussage gehört es dabei, daß der Ofenschirm die Gruppe von Mutter und Kind beschützt vor dem Kamin, der herkömmlich als Sitz des Bösen galt.[13] Erwin Panofsky hat für dieses Phänomen, das über die altniederländische Malerei (van Eyck) hinaus symptomatisch die allusiven Gestaltungsmöglichkeiten neuzeitlicher Wirklichkeitsabbildung beleuchtet, den Terminus »disguised symbolism« eingeführt. In seinem Buch ›Early Netherlandish Painting‹ setzte er zum Kapitel ›Reality and Symbol in Early Flemish Painting‹ das Motto des Thomas von Aquino in die Überschrift: *Spiritualia sub metaphoris corporalium*.[14]

»The more the painters rejoiced in the discovery and reproduction of the visible world, the more intensely did they feel the need to saturate all of its elements with meaning. Conversely, the harder they strove to express new subtleties and complexities of thought and imagination, the more eagerly did they explore new areas of reality.«[15] Schon innerhalb der religiösen Thematik unterscheidet sich die Bildkunst des 15. Jahrhunderts vom Mittelalter (Alanus ab Insulis bei

Ohly; Thomas von Aquino bei Panofsky) dadurch, daß traditionelle Metaphorik durch Einkleidung in die Verhältnisse der alltäglichen Wirklichkeit anschaulich realisiert ist. Die bildhaft deutende Wirklichkeitserschließung ist gleichzeitig auch erstmals auf profane Themen übertragen worden. [16] Die Spannungen zwischen dem übernatürlichen Anspruch der dargestellten Glaubensmysterien und der zeitgenössischen neuen Naturerfahrung deutet Meyer Schapiro an: »But in shaping a semblance of the real world about a religious theme of the utmost mysteriousness, like the Incarnation, the objects of the setting become significant of the unacknowledged physical realities that the religion aims to transcend through its legend of a supernatural birth. At the time of the Merode panel appear also the first secular paintings of the naked female body, a clear sign of the new place of art in the contending, affective life of the individual.« [17]

Die Verbindung von Abbildung und Deutung ist, auch und zunächst vornehmlich außerhalb religiöser Themen, einhundert Jahre später in der Emblematik durch die strukturelle Verknüpfung von Bild und Wort erfolgreich systematisiert worden. Eine zeitliche wie gattungsmäßige Vermittlung zwischen »disguised symbolism« und Emblematik ist beispielsweise ein deutscher Holzschnitt vom Ende des 15. Jahrhunderts: ein Verehrer einer nackten »Frau Venus« kniet zwischen Wort-Bild-Gruppierungen seines an unerwiderter Liebe leidenden Herzens; es erscheint von einem Pfeil durchstochen, in einer Flamme brennend, von einer Säge durchteilt, verwundet, gepreßt, gefangen, von der Frau mit Füßen getreten u. a. Dabei ist nicht nur die Zuordnung einer jeweils kommentierenden Beischrift zu den isolierten Bildzeichen ›proto-emblematisch‹, sondern auch die Bezugnahme auf menschliche Affektsituationen [18]. Die hier wie in der Emblematik mit der signifikativen Dingauslegung verbundene Bilddarstellung und moralistische Wendung an eine lesekundige Öffentlichkeit bezeugt den im Übergang von Spätmittelalter zu Frühneuzeit besonders intensiven Prozeß der Individualisierung und der ästhetisch wie psychologisch objektivierenden Naturbeherrschung. [19] Die Belastungen und Widerstände, die sich hierbei aus der mittelalterlichen Abwertung der sinnlichen Erfahrung als *curiositas* ergaben, verrät etwa Petrarca, wenn er bei der Besteigung des Mont Ventoux am 26. April 1336 bekennt: »Zuerst stand ich, durch einen ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, einem Betäubten gleich«, nach der Lektüre des Augustinuswortes aber (seinem Brief zufolge zufällig-providentiell im mitgetragenen Taschenbuch aufgeschlagen): »Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihrer selbst«, beschämt ist, »daß ich jetzt noch Irdisches bewundere.« [20] Über drei Jahrhunderte später sagt Grimmelshausens auf eine abgelegene Insel verschlagener Simplicissimus: »O wie oft wünschte ich mir, wann ich meinen Leib abgemattet hatte und demselben seine Ruhe geben mußte, geistliche Bücher, mich selbst darin zu trösten, zu ergötzen und aufzubauen, aber ich hatte solche drum nit; demnach ich aber vor diesem von einem heiligen Mann gelesen, daß er gesagt, die ganze Welt sei ihm ein gro-

Aere quandoq; ſalutem redimendam. LXXXV.



Et pedibus ſegnis, tumida & propendulus aluo,
Hac tamen inſidias effugit arte fiber.
Mordias ipſe ſibi medicata uirilia uellit
Atq; abiat, ſeſe gnarus ob illa peti.
Huius ab exemplo diſæs non parcere rebus,
Et uitam ut redimas, hoſtibus æra dare.

Abb. 1:
Alciati, Emblemata Nr. LXXXV

Quod non capit Chriſtus, rapit ſiſcus. LXII.



Exprimit humentes quas iam madefecerat antè
Spongiolas, cupidi Principis arcta manus.
Prouehit ad ſummum fures quos deinde cœrcet,
Vertit ut in ſiſcum quæ malè parta ſuum.

Abb. 2:
Alciati, Emblemata Nr. LXII



Abb. 3:
Alciati, Emblemata Nr. XV

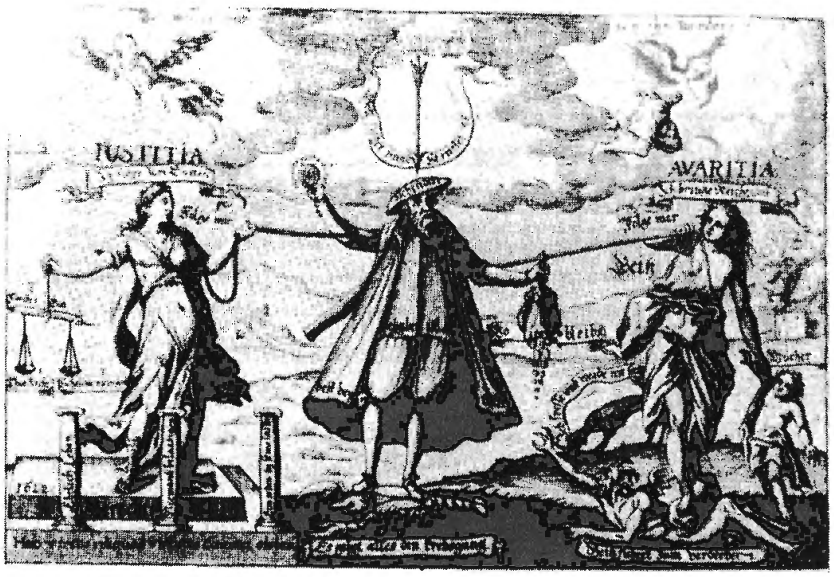


Abb. 4:
Flugblatt gegen jüdische Wucherer 1622



Abb. 5:
Skizzenbuch M. Pfinzing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bl. 26 RS.

Mutuum auxilium. XXII.



Loripedem ſublatum humeris fert lumine captus,
Et ſocij hæc oculis munera retribuit:
Quo careat alteruter, concors ſic præſtat uterq;,
Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes.

Abb. 6:
Alciati, Emblemata, Nr. XXII

Nec uerbo nec facto quenquam
lædendum. XIII.



Aſſequitur, Nemeſisq; uirum ueſtigia ſeruat,
Continet & cubitum duraq; frena manu.
Ne malè quid faciat, neue improba uerba loquatur:
Et iubet in cunctis rebus adeſſe modum.

Abb. 7:
Alciati, Emblemata, Nr. XIII

In victoriam dolo partam. IX.



Alacis tumulum lachrymis ego perluo uirtus,
Heu misera albentes dilacerata comas.
Saliet hoc restabat adhuc, ut iudice graeco
Vincerer, & causſa stet potiore dolus.

Abb. 8:
Alciati, Emblemata, Nr. IX

Desidiam abijcendam. XIIII



Quisquis ineris abeat, in choenice figere sedem,
Nos prohibent Samij dogmata sancta senis.
Surge igitur, duroq; manus adsuesce labori,
Det tibi dimensos crastina ut hora dies.

Abb. 9:
Alciati, Emblemata, Nr. XIV



Abb. 10:
Skizzenbuch M. Pfinzing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bl. 27 VS

In ſtrũlitatem ſibi ipſi damnoſam. XXXIX



Ludibrium pueris lapides iacientibus, hoc me
In triuio poſuit ruſtica cura nucem.
Quæ lucris ramis perſtrictoq; ardua libro,
Certatim fundis per latus omne petor.
Quid ſterili poſſet contingere turpius? eheu,
Infelix fructus in mea damna ſero.

Abb. 11:
Alciati, Emblemata, Nr. XXXIX

Cuſtodiendas uirgines. XLII.



Vera hæc effigies innuptæ eſt Palladis, eius
Hic Draco, qui dominæ conſtitit ante pedes.
Cur diuæ comes hoc animal? cuſtodit: rerum
Huic data, ſic lucos ſacraq; templa colit,
Innuptas opus eſt cura aſſeruare puellas
Peruigili, laqueos undiq; tendit amor.

Abb. 12:
Alciati, Emblemata, Nr. XLII



Abb. 13:
Alciati, Emblemata, Nr. LX



Abb. 14:
Alciati, Emblemata,
Antwerpen 1564

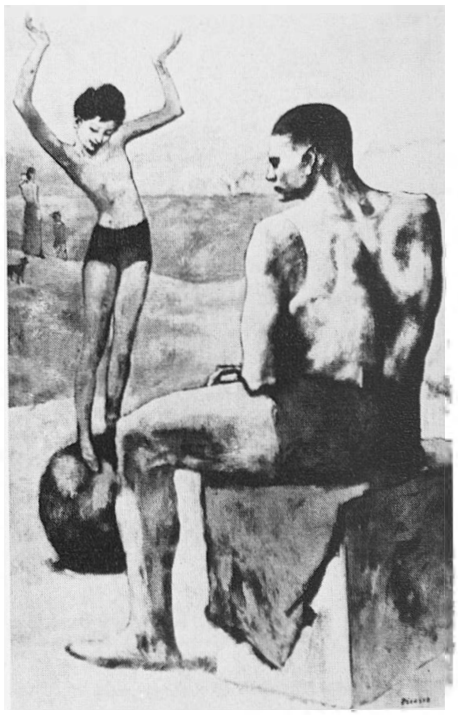


Abb. 15:
Picasso, Akrobaten,
Gemälde 1905

ßes Buch, darinnen er die Wunderwerke Gottes erkennen, und zu dessen Lob aufgefrischt werden möchte, als gedachte ich demselbigen nachzufolgen, wie wohl ich, sozusagen, nit mehr in der Welt war; die kleine Insul mußte mir die ganze Welt sein, und inderselbigen ein jedes Ding, ja ein jeder Baum! ein Antrieb zur Gottseligkeit, und eine Erinnerung zu denen Gedanken, die ein rechter Christ haben soll; also! sahe ich ein stachelecht Gewächs, so erinnerte ich mich der Dörnenkron Christi, sahe ich einen Apfel oder Granat, so gedachte ich an den Fall unserer ersten Eltern und bejammert denselbigen [...]« [21] Grimmelshausens Simplicissimus beruft sich hier auf die Autorität des theologischen Topos vom göttlichen ›Buch der Natur‹;[22] die Praxis aber, d.h. die Schilderung seiner einfühlenden Versenkung in die einzelnen Kontemplationsobjekte, verrät eine ästhetisch sensibilisierte und assoziative Naturbetrachtung. ›Mundus imago Dei‹, Titel auch von Emblembüchern,[23] erscheint bei Grimmelshausen in einem historisch aufschlußreichen Kontrast zu Petrarcas Verwendung des Augustinuszitats: ästhetische *curiositas* und allusive Topik des ›Buches der Natur‹ werden in der barocken Stilisierung neuzeitlicher Naturerfahrung miteinander versöhnt.[24] Entsprechend führt der Verfasser eines Emblembuches seine Interpretation eines Kornfeldes, aus dem eine der Ähren hervorragt, auf einen Einfall während eines Spaziergangs zurück. Ob authentisch oder literarische Fiktion, bezeugt die Schilderung ein ästhetisches Naturverhältnis als Organ emblematischer Bedeutungsentdeckung: »Als ich ein andermal durch die Felder spazierte, [...] sah ich unter vielen Ähren, die herabhingen und zu Boden gebeugt waren, eine, die zum Himmel sich aufreckte und stolz sich erhob. Die Ursache dieses Unterschiedes habe ich leicht eingesehen, denn diese eine war natürlich wegen ihrer leeren Hülsen leichter, jene aber wurden durch ihre dichteren Körner beschwert. Wir sehen daraus, daß nicht gewichtiges Wissen, sondern eingebildete Gelehrsamkeit hochmütig macht.« [25]

Den hierin wirksamen Zusammenhang der Emblematik mit einer ästhetisch kontemplativen, vom unmittelbaren Arbeitsdruck bäuerlichen und ritterlichen Landlebens entlasteten Naturbetrachtung kann eine Beschreibung der voraufgehenden Gegenposition, Ulrich von Huttens berühmter Brief an Willibald Pirckheimer, beleuchten.[26] Hutten schildert in dem Schreiben, das 1518 in Augsburg selbständig publiziert wurde [27], das Leben auf seiner Burg [28], um dem Nürnberger Patrizier seinen Verbleib im Hofdienst des Mainzer Erzbischofs zu begründen: »Ihr Bürger lebt in den Städten nicht nur angenehm, sondern auch bequem, wenn es Euch gefällt. Glaubst Du aber, daß ich jemals unter meinen Rittern Ruhe finden werde, und hast Du vergessen, welchen Störungen und Beunruhigungen die Männer unseres Standes ausgesetzt sind? [...] Währenddem gehen wir nicht einmal in einem Umkreis von zwei Joch ohne Waffen aus. Kein Vorwerk können wir unbewaffnet besuchen; zu Jagd und Fischfang können wir nur in Eisen erscheinen [...] Das sind unsre ländlichen Freuden, das ist unsere Muße und Stille [...]. Man hört das Blöken der Schafe, das Brüllen der Rinder, das Hundegebell, das Rufen der Arbeiter auf dem Felde, das Knarren und Rattern von Fuhrwerken und Karren; ja, wahrhaftig, auch das Heulen der Wölfe wird im

Haus vernehmbar, da der Wald so nahe ist. Der ganze Tag, vom frühen Morgen an, bringt Sorge und Plage, beständige Unruhe und dauernden Betrieb. Die Äcker müssen gepflügt und gegraben werden; man muß eggen, säen, düngen, mähen und dreschen. Es kommt die Ernte und Weinlese.« – Mit dieser Schilderung [29] sind wir, Augsburg 1518, in räumlicher und zeitlicher Nähe zur Veröffentlichung von Alciatis ›Emblemata‹, Augsburg 1531. Conrad Peutinger, dem Alciati seinen Band widmete, wird in dem Brief erwähnt; er hatte im Jahr zuvor Huttens kaiserliche Dichterkrönung rhetorisch inszeniert. Peutinger und Pirckheimer, der Adressat des Briefes, waren beide aktiv an der Hieroglyphik, dem Einzugsbereich der Emblematik, interessiert [30]. Huttens in humanistischem Latein stilisierte Beschreibung der heimatlichen Burg [31] zeigt die der städtischen Kultur fremdgewordene Lebensform des Ritters, die zur umgebenden Naturwirklichkeit noch nicht die Distanz ästhetisch-kontemplativer Metaphorisierung aufbringt wie der zitierte Emblematiker beim Spaziergang durch das Kornfeld. Im Umkreis der entstehenden Emblematik repräsentiert Huttens Bericht den Kontrast zu dem in der humanistischen Stadt- und Hofkultur, den Trägern und Rezipienten der frühen Emblematik, erreichten Stand der Naturbeherrschung, der in Wort und Bild häufig als Idylle verklärt erscheint. »Die ›Natur‹, das offene Land, das ja zunächst fast immer als Staffage für Menschen gezeigt wird, erhält in der Darstellung einen Sehnsuchtsschimmer, wenn die Verstädterung oder Verhöflichung auch der Oberschicht fortschreitet und die Scheidung von städtischem und ländlichem Leben fühlbarer wird« [32]. Unter diesen hier angedeuteten Bedingungen entstand die auch der Emblematik essentiell zugrunde liegende Möglichkeit zu eigenräumlicher Naturdarstellung als sinnlicher Einkleidung der Deutung und moralischen Verhaltensregulierung menschlicher Wirklichkeit. Nach dem geschichtlichen Wechsel beim Übergang vom feudalen Rittertum zum frühabsolutistischen Leben in Stadt und Hof bemißt sich auch der Funktionswandel mittelalterlicher Exegese und ihrer Topoi, soweit sie in der Emblematik rezipiert wurden.

II.

Für Alciati ist darauf zu verweisen, daß er in seiner juristischen Arbeit die historische Erfassung des römischen Rechtes anstrebte und von der scholastischen Exegese (Bartolus von Sassoferrato) kritisch abrückte [33]. Die Kategorie der *res significans* akzeptiert auch er, unter Berufung jedoch auf die Hieroglyphik: *Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata* [34]. In Alciatis ›Emblemata‹ läßt sich auch und gerade an den wenigen Fällen, in denen er ein Traditionsmotiv der mittelalterlichen Allegorese aufgreift, der charakteristische Unterschied in der Interessenrichtung beobachten [35]. Als Vergleichsbeispiel ist besonders das Motiv des Bibers aufschlußreich, das sich nach antiker Fabelüberlieferung als Topos bis in das

18. Jahrhundert hinein hielt [36]. In dem für die mittelalterliche Auslegung verbindlichen Text des ›Physiologus‹ heißt es ›Vom Biber‹ [37]:

Item est animal quod dicitur castor nimis mansuetum. Nam in medicina testiculi eius bene prodesse dicuntur contra diversas valitudines. Phisiologus exposuit naturam eius dicens: quia cum investigatus fuerit a venatore respiciens post se et videns venatorem morsu abscidit testiculos sibi proiciensque eos in faciem venatoris aufugit. Venator autem colligens testiculos desinit ultra persequi eum. Sin autem repente venator eum supervenerit et videns effugere non posse, erigit se et demonstrat virilia sua venatori, et cum viderit testiculos non habere, dimittit eum. Sic sine dubio omnes, qui volunt caste vivere in Christo, secent a se omnia vitia cordis et corporis et proiciant in faciem diaboli et vivant in Christo. Monet nos et apostolus dicens: Reddite omnibus debita, cui tributum tributum, cui vectigal vectigal, cui honorem honorem. Inprimis diabolo reddamus que sunt sua, id est renuntiantes illi et omnibus operibus eius et tunc demum ex toto corde conversi ad dominum reddamus illi tamquam patri nostro honorem, et cum suo adiutorio excutiamus a nobis vectigal et tributum diaboli ac adipiscamur fructus spiritales, id est caritatem in operibus bonis, in elemosinis, in visitationibus infirmorum, in consolatione pauperum, in laudibus dei et orationibus assiduis.

Alciati setzt über sein Biber-Emblem [Abb. 1] das Motto: *Aere quandoque salutem redimendam*, in Wolfgang Hungers deutscher Übertragung der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1542: »Das Leben etwo mit gelt abkauffen«; die Subscriptio: »Der Biber ein faul und schwer thier, Damit er sein leben erhalt, Wann in die hunnd eriagen schier, Beysst er im auss die hoden bald, Der man begert mit allem gwalt. Wer gelt nit spart, gar weyßlich thuet, Woelchs für das leben wird bezahlt: Das bluet ist wolfayl umb das guet« [38]. Gegenüber der geistlichen Perspektive der Fabel [39] im ›Physiologus‹ wird bei Alciati der Gesichtspunkt praktischer Lebensklugheit zur Selbsterhaltung betont [40]. Für Äsop [41] bestand die Moral der ursprünglichen Fabel darin, »daß gleicherweise auch kluge Menschen da, wo es sich um ihre Rettung handelt, keine Rücksicht auf ihr Besitztum nehmen«. Bei aller Ähnlichkeit zwischen Äsop und Alciati fällt doch auf, daß im Emblemtext spezifisch vom Geld als Rettungsmittel gesprochen wird gegenüber der Betonung des Besitzes in der griechischen Fabelversion [42]. Der Rückgriff auf die antike Textvorlage ist nicht bloße Wiederholung des Altertums; Alciatis Umakzentuierung Äsops hängt mit den neuen Bedingungen der eigenen Lebenswirklichkeit zusammen, auf die sich das Emblembuch als Orientierungshilfe des einzelnen bezieht.

Die zeitgeschichtlich neue Rolle der Geldwirtschaft spielt bei Alciati auch herein, wenn er in Emblem 62 [43] [Abb. 2] die Willkür eines Fürsten anprangert, der seine Untertanen durch Steuerbeamte ausbeuten läßt [44], um die reich gewordenen Steuerpächter dann selber anzuklagen und zu enteignen. Das Bild zeigt einen Herrscher, der einen vollgesaugten Schwamm ausdrückt, während im Hintergrund eine Enthauptung und ein an einem Galgen hängender Mann zu sehen sind. Den Vergleich des Fürsten mit einem ›Schwammausdrücker‹ entnahm Alciati Suetons Biographie des Vespasian [45]: »Man sagte ihm ebenfalls nach, er habe absichtlich gerade seine habsüchtigsten Steuerbeamten zu höheren Ämtern befördert, um diese nachher, wenn sie noch reicher waren, verurteilen zu können; es hieß allgemein, daß er sich ihrer wie Schwämme bediene, weil er sie,

wenn sie trocken sind, gleichsam anfeuchte und dann, vollgesogen, ausdrücke.« Alciatis Überschrift zu dem Bild: *Quod non capit Christus rapit fiscus* hat ihrerseits eine komplexe Vorgeschichte in römischem Recht und mittelalterlicher Theologie [46]. Dieses Beispiel bezeugt Alciatis Montage divergierender Traditionen aus seinem spezifischen zeitgeschichtlichen Interessenhorizont. Es macht zugleich auch die Querverbindungen von den ›Emblemata‹ zu seiner Tätigkeit als historischer Kommentator des römischen Rechts deutlich. Die Anspielung auf den römischen Tyrannen und das Zitat einer Maxime, die den Fiskus als Gegeninstanz zu Christus, d. h. der Kirche, transpersonal erhöht [47], treffen sich bei dem Juristen Alciati in der Kritik an der zeitgenössischen Praxis des Ämterkaufs bzw. Ämterverkaufs [48]. Neben Tierfabel (Biber) und Fürstenspiegel nutzt Alciati auch die Hieroglyphik zur Diskussion der in seiner Umwelt aktuellen Geldproblematik. Aus einer antithetischen Figur der ›Hypnerotomachia Poliphili‹ des Francesco Colonna, die den Gegensatz zwischen Schnelligkeit und Trägheit mit den kontrastierenden Attributen einer durch Flügel emporgezogenen und einer durch eine Schildkröte niedergedrückten Hand veranschaulicht, macht Alciati ein Kind, dessen emporweisende Hand die Flügel beibehält, während die andere Hand nun von einem Stein zur Erde gezogen erscheint, um damit die durch Armut verhinderte Entfaltung schöpferischer Begabung graphisch zu umschreiben: *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur* heißt die Inscriptio [49] [Abb. 3]. Diese in Emblematik [50] und Ikonologie [51] folgenreiche Bildtypik [52] der Armut als Hemmnis des *ingenium* [53] ist als eigene Aussage Alciatis gerade durch die Veränderung seiner hieroglyphischen Vorlage ausgewiesen [54]. Inhaltlich steht diese Aussage in Beziehung mit anderen Epigrammen, so wenn er das mythologische Motiv des ›Goldenen Vlieses‹ als *Dives indoctus* versteht [55] oder die aasvogelähnlichen Harpyien als Prototyp seines reichen Nachbarn auslegt, vor dem er sich dank seiner moralischen Integrität sicher weiß: *Bonis a divitibus nihil timendum* [56]. Wie intensiv sich die humanistischen Rechtslehrer mit ihrer wirtschaftlichen Umwelt und den Bedingungen des Frühkapitalismus dabei auseinandersetzten, ist in der Forschung schon für Alciatis Augsburger Freund Peutinger, den Adressaten der ersten Emblemsammlung, verfolgt worden [57].

Waren in dem Emblembuch die spezifisch neuen Tendenzen schon an der Umdeutung tradierter Materialien (Biber; Christus-Fiskus) festzumachen, so fällt Alciatis aktueller Zeitbezug um so stärker auf, wenn er sich mit konkreten politischen Themen befaßt. So behandelt er im ersten Epigramm des Buches das Wappen des Mailänder Visconti-Herzogs [58], im zweiten Bild widmet er dem Fürsten das Sinnzeichen der Laute als Mahnung zur Treue in Bündnissen [59], und im 6. Emblem ergänzt er diesen außenpolitischen Ratschlag durch die Forderung nach innerstaatlicher Einhelligkeit von Volk und Herrscher: *Consensu populi stantque caduntque duces* lautet die beschwörende Formulierung der Volkssouveränität in der Übertragung des hieroglyphischen Bildmaterials (Szepter zwischen zwei Tauben) auf die Wunschvorstellung der *concordia* [60]. Auf Alciatis Mailänder Ausgangssituation beziehen sich direkt Emblem

XXXIII [61] im Bilde des in Seenot geratenen Staatsschiffes und Emblem CIII mit der Landkarte Italiens als *Tumulus Ioannis Galeacij Vicecomitis, primi Ducis Mediolanensis* [62], während bei Emblem LVI mit dem Hinweis auf die Türkengefahr und der Huldigung an die »feste Eiche« Karl V. ein längerfristiger gesamteuropäischer Aspekt der Zeitpolitik thematisiert erscheint [63].

Daneben begegnen aus der Sicht des Juristen geläufige Themen eines Fürstenspiegels, etwa in der Deutung des Kentauren auf »Geheimhaltung von Kriegsplänen« [64] oder bei dem inmitten seiner gelehrten Räte, Alciatis Berufskollegen, thronenden Herrscher als Verkörperung »blinder« Gerechtigkeit [65]. Dabei schließt Alciatis Zeitbezug die Distanzierung vom Los eines am Fürstenhof untätig gefangenen und schlecht bezahlten Edelmannes [66] ebenso mit ein wie die Warnung an die Gelehrten vor gegenseitigem Neid [67]. Bei den im weiteren Sinn zeitpolitisch gerichteten Darstellungen fällt auf, daß Alciati mehrfach aus seiner Interessenlage Vorbilder mit ganz anderem Sinnbezug umdeutet, so wenn er das berühmte Zeichen des venezianischen Verlegers Aldus Manutius, den um einen Anker gewundenen Delphin [68] bzw. dessen Vorlage in der ›Hypnerotomachia‹ [69] auf die Verpflichtung des Fürsten zum Schutz der Untertanen bezieht, eine politische Dimension, die diesen Vorprägungen gänzlich fehlte. Entsprechend liest Alciati aus dem mythologischen Bild vom Sturz des Phaethon [70] eine Warnung vor Hochmut jugendlicher Herrscher heraus: »Noch manch Furst iung und unbedacht, offt durch ehrgeytz, und hochfart wennd zu gmaynem ungluck all sein macht, Und puest zu loetzt mit boesem ennd.« Umgekehrt nutzt er in einem Thema wie dem Selbstmord des Brutus [71] die politisch brisante Anwendungsmöglichkeit im Hinblick auf die Frage des Tyrannenmordes nicht, wenn er ihn als Exempel der von Fortuna überwältigten Virtus auslegt. Die zeitgenössische Rezeption hat hierin, wie offenbar bei Michelangelos gleichzeitiger Brutusbüste [72], den angebotenen Zeitbezug aufgegriffen, so auch, wenn Alciati das Thema von Herkules und den Pygmäen auf die Selbstüberhebung bezieht, es also warnend aus der Sicht der Pygmäen versteht, die Hofkünstler repräsentationsbewußter Territorialherren daraus aber ein mythologisches Kompliment für ihren Fürsten als neuen Herkules machen, wie Dosso Dossi für den Este-Herzog in Ferrara und Lucas Cranach d. J. für den sächsischen Kurfürsten [73]. Gerade dieses breite Spektrum der Benutzbarkeit verweist darauf, daß sich die politische Signifikanz der ›Emblemata‹ nicht auf die thematisch expliziten Situationsbilder beschränkt. Vielmehr strebt der zeitgenössisch führende Jurist mit dem durchgängigen Grundthema des Buches, der humanistischen Moralistik, die Durchsetzung akzeptierter oder unter den neuen Verhältnissen notwendig gewordener Verhaltensregeln an. Alciatis Maximen stellen sich dar als Zeugnisse und als Faktoren des in der frühen Neuzeit spezifisch intensivierten Zwangs zu individueller Selbstdisziplinierung, seien es die empfohlenen Vorsichtsmaßnahmen überlegter Zurückhaltung [74] im Bilde des ägyptischen Gottes Harpokrates (Nr. III: *In Silentium*) oder die Warnung vor Rache bei Nemesis und Polyphem ebenso wie bei den Fabelmotiven von Adler und Mistkäfer oder Rabe und Skorpion [75]. Die durch den Buchdruck erreichte

Öffentlichkeit wurde auch in ihren zeitspezifischen Möglichkeiten und Bedürfnissen der Selbstdisziplinierung bestärkt, wenn Alciati zu Mäßigung und Triebkontrolle in Liebe [76] und Essen [77], zu ehelicher Treue [78] oder dankbarer Elternliebe [79] und Beständigkeit in der Freundschaft rät [80]. Den Themenkatalog humanistischer Moralistik teilt Alciatis Emblemwerk mit anderen Publikationen, wie Brants ›Narrenschiff‹, z. B. in der Propagierung eines neuen Arbeitsethos [81] auch in der Erziehung [82]. Die Insistenz auf allseitiger Selbstbeherrschung, ikonographisch sehr verschiedenartig gefaßt bis hin zum ›Mißtrauen bei Geschenken eines Gegners‹ im Bilde von Hektor und Ajax [83], erscheint als Korrelat des auf Gelehrsamkeit und Arbeit sich berufenden Gloria-Ideals [84] (Nr. XLI: *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* [85]; Nr. XXIII: *Ex arduis perpetuum nomen* [86]). In diesem Sinne bestätigt Alciatis Praxis seine Theorie: er (bzw. ein Freund) hat seinen Wechsel von Italien nach Frankreich mit dem Pfirsich verglichen, der außerhalb seines Ursprungslandes erst geschätzt werde (Nr. XXX; analoge Moral bei der Arion-Geschichte Nr. XI: *In avaros vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* [87]).

Diese Auslegung des Pfirsichs auf ›Erfolg in der Fremde‹ [88] ist in ihrer selbstbewußten und zeitkritischen Ironie kein Einzelfall. Im programmatischen Schlußbild (der Ausgabe von 1542) bezieht Alciati den beliebiger Verwandlung fähigen Proteus implizit auf sich selbst in seiner Einstellung zu den »geschicht der iar vil tausent alt, Die yeder schreibt wie yms gefelt« (*Signa vetustatis, primaevi et praefero secli De quo quisque suo somniat arbitrio*) [89].

Zur Kontrolle des Alciatischen Standpunktes gegenüber dem Mittelalter ist ein Blick auf seine wenigen Embleme mit religiösen Bezügen erhellend. Dabei fällt zunächst auf, daß er diese Thematik anhand antiker Einkleidungen entwikkelt, indem er Ganymed als *In Deo laetandum* [90] und Merkur als göttlichen Wegweiser hinstellt [91] ohne irgendeine Verdeutlichung eines spezifisch christlichen Gottesverständnisses. Demgegenüber greift er für die Auslegung von Prometheus [92] die zeitsymptomatische Formel des spätmittelalterlich-humanistischen Fideismus auf: *Quae supra nos, nihil ad nos* [93] und umschreibt er mittels der antiken Fabel vom Esel, der die Verehrung der Menschen für das von ihm getragene Isisbild auf sich selbst bezog, einen ähnlichen Devotionstopos mit den Worten: *Non tibi sed religioni*, was Wolfgang Hunger 1542 durch den Zusatz »Ein unglert pfaff verstet es wol« polemisch konkretisierte [94].

Für Alciati hat der Überblick ergeben, daß er sich zwar auch auf ein signifikatives Dingverständnis stützt, sich darin aber nach eigener Aussage nicht durch mittelalterliche Exegese, sondern durch die Hieroglyphik legitimiert sieht. Gerade an den wenigen übernommenen Motiven wie der Biberfabel zeigte sich, daß Alciati das ›Buch der Natur‹ nicht als Spur eines göttlichen Schöpfers, sondern als vorbildliche Metaphern für neue Bedürfnisse menschlicher Verhaltensregelung in Staat und allen Lebensbereichen der Frühneuzeit las. Am Beispiel des Bibers etwa läßt sich sein exegetischer Richtungswechsel von geistlicher zu praktisch berechnender Lebenssicherung nicht abtrennen von den Veränderungen der gesamten Lebenswirklichkeit, mit denen Alciati gegenüber dem ›Physiolo-

gus‹ rechnet: mit dem ämtermäßig zentralisierten und geldwirtschaftlich kontrollierten Territorialstaat, an dessen Fürsten er sich – als publizistischer Ratgeber – sooft wendet, und mit dem im Buch angesprochenen literarischen Publikum und seinem Bedürfnis nach ›naturgetreuer‹ Verbildlichung der signifikativen *res*.

Das Verhältnis der Emblematik zur mittelalterlich-analogischen Auffassung der Schöpfung [95] kann nicht von den geschichtlichen Veränderungen der Träger, Medien und Praxis abstrahiert werden [96]. In Hinblick auf die Frage nach »Formen und Funktionen der Allegorie« läßt sich zur Entstehung der Emblematik zusammenfassend sagen, daß sowohl die Form, d. h. die Beziehung des Textes auf die anschauliche Bilddarstellung, als auch die Themen, d. h. die Interessenschwerpunkte der Moralistik, den veränderten Lebensbedingungen in der zeitgenössischen Realität funktional entsprachen. Die in Albrecht Schönes analytischer Definition bestimmten Merkmale des Emblems, »potentielle Faktizität« und »ideelle Priorität« der *pictura* gegenüber dem auslegenden Text, bezeugen, wenn man sie folgerichtig auf die *pictura* statt wie Schöne selbst auf die *res* bezieht, das spezifisch neuzeitliche Moment ästhetisch objektivierender Naturbeherrschung. Von der historischen Funktionserklärung der Form her zeigt sich als charakteristischer Unterschied der Emblematik zu den Texttraditionen mittelalterlicher Allegorese der ›Wunsch nach Schau‹: die Abbildung der umgebenden Wirklichkeit als Vehikel ihrer Deutung und zugleich ihrer Veränderung durch menschliches Handeln.

Alciati persönlich mag sich kaum und erst bei den späteren Ausgaben für die Illustration der ›Emblemata‹ interessiert haben [97], und zumindest Jörg Breus Holzschnitte zur Augsburger Urausgabe fallen im künstlerischen Anspruch gewiß nicht besonders auf, dennoch ist die langfristig von einem immer breiteren Publikumserfolg begleitete Emblematik [98] an die fundamentale Wechselbeziehung von Abbildung und Auslegung gebunden.

Das Phänomen der Emblematik reicht natürlich angesichts seiner weitverzweigten Voraussetzungen und Wirkungen über die Person des Bologneser Juristen Andrea Alciati wesentlich hinaus [99]. Aber gerade indem man sich auf Alciati und die Entstehungsbedingungen der Gattung konzentriert, kann man ihre historische Differenz gegenüber den voraufgehenden Allegorie-Traditionen klar erfassen. Auf der anderen Seite wird so auch der Funktionswandel in der späteren Emblematik, die im Rahmen einer thematischen Auffächerung auch wieder stark religiös fixiert erscheint, von dem *Emblematum Pater et Princeps*, Alciati, abgesetzt [100].

Im Zuge der Gegenreformation kam es weithin zur kirchlichen Übernahme neuzeitlicher künstlerischer Innovationen bei gleichzeitiger Insistenz auf signifikanten und demonstrativen Motiven der mittelalterlichen Tradition. Der solcherart synthetisierende Griff der Institutionen, der Kirche wie des ›Staates‹, nach der Emblematik wie etwa nach der Landschaftsmalerei und dem perspektivischen Illusionismus (z. B. in der Deckenmalerei) bezeugt, daß diese wirkungsästhetischen Mittel spezifischen Erwartungen und Bedürfnissen entsprachen.

Anmerkungen:

1 Im Hinblick auf den Wirklichkeitsaspekt grenzen Henkel-Schöne, 1976, S. XIV (nach Schöne, 1964, S. 32) das Emblem innerhalb eines weiter gefaßten Allegoriebegriffs folgendermaßen ab: »Während das konkrete Zeichen des allegorischen Bildes im strengen Sinne allein der Absicht dient, jenen abstrakten Begriff sinnfällig zu machen, auf den es verweist, also ganz und gar aufgeht in dieser Funktion, allererst lebensfähig wird durch die Bedeutung, für die es einsteht, zeigt sich die Res picta des Emblems existent vor aller Bedeutungsentdeckung, lebensfähig auch ohne den Sinnbezug, den die Subscriptio namhaft macht.« Vgl. zur Diskussion um Schönes idealtypische Emblemdefinition bes. Hessel Miedema: The term ›emblema‹ in Alciati, JWCI 31 (1968), S. 234–250, und Sibylle Penkert: Zur Emblemforschung (Besprechung von Henkel-Schöne, 1967, und Schöne, 1968), Göttingische Gelehrte Anzeigen 224 (1972), S. 100–120, bes. S. 109–113.

2 Henkel-Schöne, 1976, S. VI–VII. Vgl. als Gesamtüberblick Heckscher-Wirth; zu den Gliederungsprinzipien Henkel-Schönes: William S. Heckscher/Cameron F. Bunker: Besprechung Henkel-Schöne, 1967, RQ 23 (1970), S. 60–65, bes. S. 61f.; Penkert [s. Anm. 1], S. 108ff.

3 Bohuslaus Balbinus: Verisimilia (1687; 1710, S. 234), zit. nach Henkel-Schöne, 1976, S. XII, Anm. 4.

4 Dies umfaßt sowohl humanistische Moralistik des 16. Jh.s wie die ›Fachemblematik‹ des 17. Jh.s (religiös, politisch, Liebe u. a.). Vgl. zu Bildallegorien der Verhaltensmodellierung in Handschriftenillustrationen seit dem 13. Jh. Friedrich Naumann/Ewald M. Vetter: Zucht und schöne Sitte. Eine Tugendlehre der Stauferzeit mit 36 Bildern aus der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 389, ›Der Welsche Gast‹ des Thomasin von Zerclaere, Wiesbaden 1977.

5 Vgl. als Überblick zur ›angewandten Emblematik‹ zuletzt W. Harms/H. Freytag (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher, München 1975.

6 Vgl. Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (Soziologische Texte 54), Neuwied 1969, bes. S. 373–376.

7 F. Ohly, 1977, S. 1–31, cf. S. 28. Vgl. besonders auch die Betonung solcher Kontinuität in den Arbeiten von Harms, 1973, Mundus imago Dei; 1975, Der Eisvogel; 1977; ferner Jöns, S. 3–58, cf. bes. S. 29–58, zu weiteren bibliographischen Nachweisen für diese Kontinuitätsdiskussion S. 29, Anm. 2.

8 Henkel-Schöne, 1976, S. XVf. (nach Schöne, 1964, S. 44f., wo sich Schöne, S. 45, Anm. 1, auf F. Ohly beruft). Während Schöne mit seiner idealtypischen Emblemdefinition Heckscher-Wirth kritisiert, verweisen Heckscher/Bunker [s. Anm. 2] in ihrer Besprechung von Henkel-Schöne auf eine Definition der *regulae* der Theologie bei Alanus ab Insulis als *emblemata: propter internum intelligentiae splendorem dicuntur emblemata, quia puriore mentis acumine comprehendentur.* Vgl. auch Penkert [s. Anm. 1], S. 103.

9 Zu allegorischen Tierbildern in mittelalterlichen Handschriften vgl. z.B. das Material bei F. Ohly, 1977, S. 32–92 m. Abb. Gegen den Sprachgebrauch ›mittelalterliche Emblematik‹ wendet sich Penkert [s. Anm. 1], S. 110, Anm. 41.

10 Abgesehen von der Problematik einer Definition des ›Mittelalters‹ vgl. zur ›ästhetischen Haltung‹ in hochmittelalterlicher Kunst die Beobachtungen bei Meyer Schapiro: On the aesthetic attitude in romanesque art, in: Art and thought. Essays in honor of A. K. Coomaraswamy, London 1947, S. 130–150.

11 Erwin Panofsky: Early Netherlandish painting. Its origins and character. 2. Aufl.

Cambridge. Mass., 1958, Bd. I, S. 131–148, bes. 142f.; Millard Meiss: Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings, The Art Bulletin 27 (1945), S. 175–181.

12 Schapiro, 1970.

13 William S. Heckscher: The Annunciation of the Mérode altarpiece. An iconographic study, in: Miscellanea Jozef Duverger, Gent 1968, S. 37–65, cf. S. 52–55.

14 Panofsky [s. Anm. 11], S. 142.

15 Panofsky [s. Anm. 11], S. 142. Auf die methodische Kritik, die Otto Pächt, The Burington Magazine XCVIII (1956), S. 267ff., an Panofskys Konzept des »disguised symbolism« übt, ist in größerem Zusammenhang einzugehen. Vgl. zuletzt auch Detlef Zinke: Patinirs Weltlandschaft. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert (Europ. Hochschulschriften 6), Frankfurt a.M. 1977, S. 55ff.

16 Vgl. bes. das niederländisch geprägte Gemälde ›Der Liebeszauber‹ gegen 1480 (zuletzt Ausstellungskatalog: Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Köln 1970, S. 41f., Nr. 17 mit Farbtafel II).

17 Schapiro, 1970, S. 36.

18 W. L. Schreiber: Frau Venus und der Verliebte. Ein Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, Zs. f. Bücherfreunde 11 (1907–08), S. 380f. Farbabb. bei W. Brückner: Imagerie populaire allemande, Mailand 1969, Pl. 18.

19 Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, Antike und Abendland 24 (1978), S. 146–158.

20 Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften. Auswahl und Einleitung von H. W. Eppelsheimer, Frankfurt a.M. 1956, S. 80–89, cf. S. 84 u. S. 87. Zur Interpretation: Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963), jetzt in: Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze (Bibl. Suhrk. 379), Frankfurt a.M. 1974, S. 141–163, bes. S. 141–150; Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt a.M. 1966, S. 336–341.

21 Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, hg. H. H. Borcherdt, Stuttgart 1972, S. 690 (›Continuatio‹, cap. XXIII).

22 F. Ohly, 1977, S. 19, Anm. 32: Guibert von Nogent, PL 156, Sp. 29 D: *Gregorius Nazianzenus, vir mirabiliter eruditus, in quodam suo libro testatur se id habuisse consuetudinis, ut quidquid videret ad instructionem animi allegorizare studeret.*

23 Harms, 1973, Mundus imago Dei; zur religiösen Verwendung der Metapher ›Buch der Welt‹ bes. S. 240f. Zur Emblematik bei Grimmelshausen bibliographische Hinweise bei Penkert [s. Anm. 1], S. 115, Anm. 62.

24 Zu bildpublizistischen Verwendungen der christlich-metaphorischen Auslegung der alltäglichen Arbeitsumgebung vgl. Adolf Spamer: Die Geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionalliteratur, Göttingen 1969.

25 Nicolaus Taurellus: Emblemata Physico-Ethica. Nürnberg 1602, zitiert nach Schöne, 1964, S. 26, Anm. 2.

26 Ulrich von Hutten: Deutsche Schriften, hg. Peter Ukena, München 1970, S. 317–340: Brief an Pirckheimer in Übersetzung v. A. Holborn. Augsburg, 25. 10. 1518: »Des Ritters Ulrich von Hutten Brief an den Nürnberger Patrizier Willibald Pirckheimer, in dem er über sein Leben Rechenschaft ablegt«.

27 Der Brief erschien am 6. 11. 1518; Abb. des Titelblattes bei W. P. Eckert/Ch. v. Imhoff: Willibald Pirckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971, S. 339. Abdruck des Textes (S. 336–349) mit Erläuterungen auf S. 334–336.

28 Vgl. Arno Borst: Lebensformen im Mittelalter. Frankfurt/Berlin 1973, S. 173–176.

29 Hutten, [s. Anm. 26], S. 324–325.

30 Frühe Alciati-Rezeption im Nürnberger Humanismus belegt das Skizzenbuch des Patriziers Martin II. Pfinzing, der bei seinem Pariser Studienaufenthalt 1539 Bilder und Inscriptiones nach der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1534 kopierte. Das Skizzenbuch ist veröffentlicht bei Fritz Zink: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Die deutschen Handzeichnungen, Bd. I), Nürnberg 1968, S. 221–226, Nr. 178. Der Zusammenhang mit Alciati ist deutlich bei Blatt 26 RS [Abb. 5] (Zink, Abb. auf S. 226): Gruppe des Blinden und Lahmen als *mutuum auxilium* (in der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1542, die im reprografischen Nachdr., Darmstadt 1967, vorliegt und der leichten Zugänglichkeit wegen in diesem Aufsatz durchgängig zitiert wird: Nr. XXII, S. 60 [Abb. 6]); Nemesis: *Nec verbo ne facto quenquam laedendum* (Paris 1542: Nr. XIII, S. 42 [Abb. 7]); klagende Frau: *In victoriam dolo partam* (Paris 1542: Nr. IX, S. 34 [Abb. 8]: als *Virtus* gemeint); rechts unten auf dem Blatt ein sitzender Mann, ohne Beischrift (Paris 1542: Nr. XIIII, S. 44 [Abb. 9]: *Desidiam abijciendam*). Auf dem folgenden Blatt 27 Vs [Abb. 10] kopierte Pfinzing (Abb. bei Zink, S. 226) Alciatis Emblem (Paris 1542: Nr. XXXIX [Abb. 11]): Kinder mit Steinen und Knüppeln vor einem Nußbaum, ohne die Inscriptio: *In fertilitatem sibi ipsi damnosam* mit zu übernehmen. Die charakteristische Umdeutungsmöglichkeit eines gleichbleibenden Bildmotivs zeigt an diesem Emblem Holbeins Übernahme für das Druckerzeichen von Raymond Wolfe mit dem Motto: *Charitas* (vgl. K. Hoffmann: Hans Holbein d. J.: Die ›Gesandten‹, in: Fs. Georg Scheja. Sigmaringen 1975, S. 134 f., Anm. 11 m. Abb.). Alciati interpretierte das Leiden unter den angreifenden Kindern als Klage des Baumes *in malo* (Fruchtbarkeit verursache schlimmeres Leiden als Unfruchtbarkeit: cf. Schöne, 1964, S. 20), Holbein die Fruchtbarkeit des Baums *in bono*. Eine geistliche Auslegung dieses Emblems gibt Reusner (Henkel-Schöne, 1967, Sp. 228; da das Alciati-Vorbild ebd. Sp. 179 unspezifisch als ›Baum‹ eingeordnet ist, wird der Zusammenhang mit Reusners ›Nußbaum‹ übersehen). Auf diesem Blatt Pfinzings entspricht die Frau mit Drachen und Stab dem Emblem Alciati Nr. XLII [Abb. 12] (Pfinzing interpretierte den Stab durch Hinzufügung einer Querstange als Kreuz); ferner geht (Hinweis Peter Ries) der rechts daneben skizzierte Mann, der eine Schlange in der Hand hält, auf Alciatis Emblem Nr. LX [Abb. 13] zurück.

31 Stilistische Kennzeichnung und Abdruck des lateinischen Originaltexts bei Marianne Beyer-Fröhlich (Hg.): Aus dem Zeitalter des Humanismus und der Reformation (Dt. Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Selbstzeugnisse, Bd. 4), Leipzig 1931 (Nachdr. Darmstadt 1970), S. 60–82, cf. S. 63. Vgl. ferner H. O. Burger: Renaissance – Humanismus – Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext (Frankfurter Beitr. z. Germanistik, Bd. 7), Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969, S. 390.

32 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Bd.: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, 2. Aufl., Bern/München 1969, S. 283–301: »Blick auf das Leben eines Ritters«, Zitat auf S. 286.

33 Vgl. zum Zusammenhang: Guido Kisch: Forschungen zur Geschichte des Humanismus in Basel. Eine bibliographische Einführung und Übersicht mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsgeschichte, ArchK 40 (1958), S. 194–221; zu Alciati/Peutinger: Heinrich Lutz: Conrad Peutinger. Beiträge zu einer politischen Biographie (Abh. z. Gesch. d. Stadt Augsburg 9), Augsburg 1958, S. 129–131.

34 *De verborum significatione*, 1530; vgl. zuletzt Homann, S. 27; ebd., S. 125–127, eine Zusammenstellung der Äußerungen Alciatis zu seinen ›Emblemata‹.

35 Alciatis ›Emblemata‹ werden jeweils zitiert nach der lateinisch-deutschen Ausgabe Paris 1542, Nachdr. Darmstadt 1967 [s. Anm. 30], in der Übertragung von Wolfgang Hunger. Zur Entstehungsgeschichte des Buches vgl. zuletzt die Zusammenfassung einer alten und sehr verzweigten Diskussion bei Homann, S. 25–40.

36 Schon in der Antike entzog Sextius Niger »durch Nachweis der wirklichen anatomischen Verhältnisse der Fabel die Grundlage« (RAC 2, Stuttgart 1954, Sp. 230). Vgl. im 18. Jh. J. J. Winckelmann: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, S. 4: »Ein Mensch, der sich selbst übels thut, wurde in dem Bilde des Bibers vorgestellet, weil derselbe wie man irrig glaubte, sich seine Hoden abbeisset, und dadurch andern Thieren im Wasser, die jenes um eben dieses Theils willen nachfolgen, entgehet«. Schon Thomas Browne (zit. nach The Bestiary. A book of beasts, hg. T. H. White, New York 1960, S. 29) im 17. Jh.: »The originall of the conceit was probably Hieroglyphicall, which after became Mythologicall unto the Greeks and so set down by Aesop, and by process of tradition stole into a totall verity.«

37 ›Dicta Chrysostomi‹, Kap. 16 (XVII): De Castore, Friedrich Maurer (Hg.): Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa (nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus), Tübingen 1967, S. 84. Vgl. zur Tradition O. Seel: Der Physiologus, Zürich/Stuttgart 1960, Anm. 103–106 zu Nr. 23, S. 82 ff. Weitere Traditionsbelege außer Henkel-Schöne, 1967, Sp. 460, im RAC [s. Anm. 36], Sp. 229–230.

38 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXV, S. 190f. Das Bild der Erstausgabe, Augsburg 1531, und eine spätere deutsche Übersetzung von Jeremias Held bei Henkel-Schöne, 1967, Sp. 460.

39 Zur Bildtradition des Motivs: RDK II (1948), Sp. 517–518 (O. Schmitt); Otto Lehmann-Brockhaus: Tierdarstellungen der Fiori di Virtú, Mitt. des Kunsthist. Instituts in Florenz 6 (1940), S. 1–32, cf. S. 9 m. Abb. 5 u. Anm. 43: »Castoro-Pace«; diese Auslegung übernahm auch Leonardo da Vinci (Notebooks, hg. J. P. Richter, New York 1970, Bd. II, S. 316, Nr. 1222). Ferner: L. M. C. Randall: Images in the margins of Gothic manuscripts (California Studies in the History of Art 4), Berkeley/Los Angeles 1966, fig. 79. Vgl. damit Sebastian Brant [s. Anm. 42].

40 Eine öffentlichkeitsbezogene Verhaltensmoralisation bei Konrad von Würzburg: »Den Biber sollen Herren sich zum Muster nehmen, der freiwillig den Jägern gibt, warum sie ihn verfolgen; so soll ein Herr, den die Gehrenden mit ihren Bitten verfolgen, der Milde pflegen, ehe ihm die fortgesetzten fruchtlosen Klagen und Bitten zur Schande gereichen« (Lauchert, S. 199; zit. nach RDK [s. Anm. 39]).

41 Fabeln von Äsop und Äsopische Fabeln des Phädrus (Goldmann-Taschenbuch 591), München 1959, S. 30, Nr. 33; mit gleicher Deutung in die Sammlung ›Appendix Perottina‹ im 15. Jh. übernommen: Phaedrus: Liber Fabularum, lat.-dt. Ausgabe O. Schönberger, Stuttgart 1975, S. 150–153, Nr. 30.

42 Vgl. damit Sebastian Brants Äsop-Bearbeitung (Basel 1501; cf. Hueck, Abb. 11): *De Castoro ingenio: Dives ad astra petens imitetur castora: qui se Eunuchum ipse facit cupiens evadere damno Testiculi usque adeo medicatum intelligit inguem divitias locuples a se procul abjiciat sic liber ut in celum possit sine pondere abire* und Burchard Waldis, Esopus, Frankfurt 1548, mit der Moral: »Schwert, feur und alles ist zu leiden, wo man des todes far mag meiden. Auf dasz du retten mögst das leben, soltest ein Königreich aufgeben«, zit. nach A. Schirokauer (Hg.): Texte zur Geschichte der altdeutschen Tierfabel (Altdt. Übungstexte 13), Bern 1952, S. 46, Nr. 58 mit weiteren Nachweisen dazu auf S. 64.

43 Alciati 5 [s. Anm. 30], S. 140f.

44 »Ausbeutung der Untertanen« resümieren Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1355 zum Bild

der Urausgabe; hier auch zwei Beispiele der Rezeption in Emblembüchern aufgeführt.

45 Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1355. Vgl. Gaius Suetonius Tranquillus, Leben der Caesaren, Einl. u. Übers. v. A. Lambert, Zürich/Stuttgart 1955, S. 429 für die im Text zitierte Passage.

46 Ernst H. Kantorowicz: Mysteries of state. An absolutist concept and its late medieval origins, Harvard Theological Review 48 (1955), S. 65–91 (jetzt in E. H. K.: Selected Studies, Locust Valley, N.Y., 1965, S. 381–398, cf. 393–395); ders.: The king's two bodies. A study in medieval political theology, Princeton 1957, S. 173 ff.

47 Kantorowicz, Mysteries [s. Anm. 46], S. 395: »It was always this lingua mezzoteologica customary with the jurists which elevated the secular state into the sphere of ›mystery‹.«

48 R. Doucet: Les Institutions de la France au XVIe siècle, Paris 1948; Elias [s. Anm. 6], S. 285–287.

49 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XV, S. 46 f. Vgl. die Ausgaben 1531 und 1534 bei Volkmann, Abb. 32 bzw. 34, und Alciatis Ausgangspunkt in der ›Hypnerotomachia‹: Volkmann, Abb. 8. Zur Interpretation des hieroglyphischen Bildes Edgar Wind: Pagan mysteries in the Renaissance, Harmondsworth 1967, S. 103 (zu Abb. 54). Praz, S. 35 ff.; Harms, 1973, Rollenhagen, S. 53 f.

50 Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1023 f. Mit den Motiven ›Flügel‹ – ›Rose‹ ist die Kontrastierung variiert in der Übertragung auf *Natura* bei Sambucus: Ebd., Sp. 1534. Zur Verwandlung bei Daniel Cramer, 1630 mit der Inscriptio: *Velle, at non posse, dolendum est* und davon inspirierter außerliterarischer Umsetzung vgl. W. J. Müller: Nordelbingen 37 (1968), S. 15–17.

51 Bei einer weiblichen Gestalt die Alciatischen Attribute Flügel und Stein in Boudard, Iconologie, 1766, als: »Pauvreté préjudiciable aux talents« (Volkmann, Abb. 93; vgl. auch ebd. die Verlegersignets in Abb. 103–104). Zur Übernahme Alciatis bei Ripa, Iconologia und einer umdeutenden Erfindung Boissards: Harms, 1973, Mundus imago Dei, S. 233, Anm. 36.

52 Ein satirisches Flugblatt [Abb. 4] zeigt einen jüdischen »Kipper und Wipper« mit dem guten alten Geld, das seine eine Hand der Schwere des Edelmetallgehalts wegen nach unten zieht (mit aufgeschlitztem Beutel), und seiner leichten Kupferimitation in der erhobenen anderen Hand. Die polemisch aktualisierende Umdeutung nutzt eine beim Publikum vorausgesetzte Kenntnis der emblematisch-ikonologischen Überlieferung in den Inflationsauseinandersetzungen zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Abb. des Blattes bei Coupe, Bd. II, Pl. 107.

53 In Nürnberg [s. Anm. 30] übernimmt G. H. Rivius für den Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes seiner ›Newe Perspectiva‹ 1547 das Alciatische Bild, wobei er *ingenium* nicht mit der Armut, sondern mit dem Tod als Widersacher des Ruhms kontrastiert; Rivius kombiniert den antithetisch attribuierten Putto mit der von Dürers Pirckheimerstich (1524) her bekanntgewordenen Beischrift *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (zum antiken Ursprung dieses in der humanistischen Dichtung und Emblematik häufig angeführten Mottos verweist mich Ernst Zinn auf die ›Elegiae in Maecenatem‹, I, Vers 38, in der ›Appendix Vergiliana‹, hg. Frid. Vollmer: Poetae Latini Minores, vol. I. Bibliotheca Teubneriana. Lips., MCMXXI, p. 147). Am unteren Bildrand korrespondiert die Zeile: *Aurum probatur igni, ingenium vero Mathematicis*. Vgl. statt der irreführenden Teilabbildung bei Volkmann (Abb. 87) die Gesamtwiedergabe bei Ansgar Stöcklein: Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt, München 1969, Abb. 26.

54 Bei Mathias Holtzwart: Emblematum Tyrocinia, hgg. P. v. Düffel/K. Schmidt, Stutt-

gart 1968, S. 112, Nr. XLVII wird der »Reiche« durch den schweren Geldsack am Himmelsflug gehindert: »Besser arm und from dan Reich und böß« ist das deutsche Motto (S. 113) dieser Umdeutung Alciatis. Vgl. damit die geistliche Version bei Hugo Hermann: Pia Desideria: W. J. Müller: Nordelbingen 40 (1971), S. 105 m. Abb. 14a–b und das in der folgenden Anm. zitierte Motto des Alciati.

55 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXVII, S. 194f.

56 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CI, S. 224f.

57 Lutz [s. Anm. 33], bes. S. 136–143; zur unterschiedlichen Stellungnahme Peutingers und Pirckheimers zur Zinsproblematik: S. 108f.; dazu in größerem Zusammenhang: Benjamin Nelson: The idea of usury. From tribal brotherhood to universal otherhood, Chicago/London 1969, bes. S. 29–56.

58 Alciati [s. Anm. 30], Nr. I, S. 18f.; dazu Homann, S. 32f. m. Abb. 9–10.

59 Alciati [s. Anm. 30], Nr. II, S. 20f.; dazu Hoffmann [s. Anm. 30], S. 134f., Anm. 11; S. 146, Anm. 78.

60 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VI, S. 28f.; vgl. die Mahnung: »Drumb furst der deinen lieb erhalt«. Zu den Motivquellen die Hinweise bei Henkel-Schöne, 1967, Sp. 883f.; zur Rezeption in einer spanischen Ausgabe von Erasmus von Rotterdams ›Apophthegmata‹, Antwerpen 1549: Volkmann, S. 74.

61 Alciati [s. Anm. 30], S. 84f.

62 Alciati [s. Anm. 30], S. 228f.

63 Alciati [s. Anm. 30], S. 128f. Henkel-Schöne, 1967, Sp. 221 beziehen es direkt auf die Belagerung Wiens 1529; dagegen Homann, S. 30f.

64 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VIII, S. 32f. Vgl. die Aussage mit ebd. Nr. III, S. 22f. *(In Silentium)* und mit der jedem Kriegsplan konträren Friedensmahnung z.B. in Nr. XIX, S. 54f. *Ex pace ubertas,* während Alciati in Nr. XLV, S. 106f. Krieg als politisches Mittel einbezieht: *Arma procul iaceant, fas sit tunc sumere bellum Quando aliter pacis non potes arte frui* (Motto: *Ex bello pax;* vgl. Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1489f. und 1499f.).

65 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LIX, S. 134f. Zum Herrscher als »lex« oder »iustitia animata«: Kantorowicz, 1957 (s. Anm. 46), S. 133f. Ohne Augenbinde (wie erst in späteren Editionen) der Fürst hier auch in der Urausgabe 1531: Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1040. Vgl. damit auch Peter Vischers Allegorie auf den idealen Herrscher, dem die personifizierte *Iustitia* die Augen verbindet: Zeichnung von 1524 (Hoffmann, Abb. 22).

66 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CXI, S. 244f. Vgl. ebd. Nr. LXXXVIII, S. 196f.: Chamäleon als »Fursten heuchler« (das ideale Gegenbild: Nr. CVI, S. 234: »Der nit heuchlen kan«). Cf. P. M. Smith: The anticourtier trend in sixtennth-century French literature (Travaux d'humanisme et Renaissance 83), Genf 1966, und Hoffmann [s. Anm. 30], S. 147.

67 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XCIX, S. 220f. Vgl. zur literarischen und ikonographischen Behandlung des Neides als Korrelat des humanistischen Gloria-Ideals: A. Pigler: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst (Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien), in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 1 (1954), S. 215–235; William S. Heckscher: Reflections on seeing Holbein's portrait of Erasmus at Longford Castle, in: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 128–148, bes. S. 129 u. 132. Danach: Callahan [s. Anm. 89] zum Bild des Herakleskampfes in späteren Alciatiausgaben (ab 1546) als Allegorie des Neides nach Erasmus.

68 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XXI, S. 58f.

69 Wind [s. Anm. 49], S. 98–112, Abb. 52 (Aldus); 55 (Hypnerotomachia). Vgl. das

Bild der Urausgabe: Henkel-Schöne, 1967, Sp. 683; dazu Penkert [s. Anm. 1], S. 104, Anm. 23.

70 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXIIII, S. 144f.

71 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XL, S. 96f. Vgl. Erwin Panofsky: The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo (Studies of the Warburg Institute, XXVI), London 1961, S. 60 u. 63.

72 D. J. Gordon: Giannotti, Michelangelo and the cult of Brutus, in: Fritz Saxl 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England, hg. D. J. Gordon, London 1957, S. 281–296 (ohne Berücksichtigung von Alciati).

73 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XX, S. 56f. Vgl. C. J. van Hasselt/van Ronnen: Hercules en de Pygmeen bij Alciati, Dossi en Cranach, Simiolus. Kunsthistorisch Tijdschrift 4 (1970), S. 13–18.

74 Alciati [s. Anm. 30], S. 22f.

75 Nemesis: Nr. XIII, S. 42f. [s. Anm. 30]; Polyphem: Nr. XXXVII, S. 90f.; Adler-Mistkäfer: Nr. LIIII, S. 124f.; Rabe-Skorpion: Nr. LXXIIII, S. 166f. Zum Wandel des Verhaltensstandards in der historischen Realität als Hintergrund für die Motiverfindungen Alciatis grundsätzlich wichtig: Elias [s. Anm. 6], bes. S. 120–177; Ders. [s. Anm. 32], passim.

76 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VII, S. 30f.

77 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXVI, S. 192f.: Maus in Schneckenhaus gefangen: *Captivus ob gulam*.

78 Nr. X, S. 36f.; Nr. LXI, S. 138f.

79 Nr. V, S. 26f.

80 Nr. XII, S. 40f.

81 Nr. XIV, S. 44f.; Nr. XVII, S. 50f.

82 Nr. XXIIII, S. 64f.

83 Nr. CXIII, S. 248f.

84 Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen 1926. Die von Zilsel dabei herausgearbeiteten »dulderkultischen« Tendenzen sind etwa auch in Alciatis Emblem Nr. XXXIX, S. 94f. der *Fertilitas sibi ipsi damnosa* wirksam [s. Anm. 30].

85 Kurt Reichenberger: Ruhmesverlangen als Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit. Zur Interpretation eines Alciatemblems; Bibliothek und Wissenschaft 3 (1966), S. 219–228. Das hier analysierte Emblem mit der Bildkombination von Triton und Ouroboros-Schlange befindet sich bei Alciati [s. Anm. 30], auf S. 98f. (Nr. XLI).

86 Alciati [s. Anm. 30], S. 62f. Vgl. auch dazu P. Vàczy: Die menschliche Arbeit als Thema der Humanisten und Künstler der Renaissance, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 13 (1967), S. 149–176.

87 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XXX, S. 76f. Vgl. Henkel-Schöne, 1967, col. 236f. für das Bild der Urausgabe und literarische Quellennachweise. Das Arion-Emblem (Nr. XI) auf S. 38f.

88 Zu Albutius, der laut Überschrift dieses Lobgedicht auf seinen Freund Alciati schrieb, vgl. Homann, S. 32.

89 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CXV, S. 252f. Zu Alciatis hierin deutlicher »erasmischer Ironie« vgl. im Hinblick auf die persönlichen und literarischen Beziehungen beider Gelehrten: Virginia W. Callahan: The Erasmus-Alciati-friendship., Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies Louvain 1971 (Humanistische Bibl., Reihe I: Abh. 20), hgg. J. Ijsewijn/E. Keßler, München 1973, S. 133–141.

90 Nr. XXXII, S. 80f.

91 Nr. LXXVII, S. 172f.

92 Nr. XXVIII, S. 72f. Unter das Motto *Qui alta contemplantur cadere* rückt Alciati in gleichem Sinnbezug die Äsopische Fabel von dem an den Himmel schauenden Kranichjäger, der auf eine Schlange tritt und an ihrem giftigen Biß stirbt (vgl. die Version Sebastian Brants bei Schirokauer [s. Anm. 42], Nr. 41): Nr. LXXXIII, S. 186f. Zur zeitgenössischen Interpretation der Prometheuserzählung: Olga Raggio: The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses, JWCI 21 (1958), S. 44–62.

93 H. A. Oberman: Contra vanam curiositatem. Ein Kapitel der Theologie zwischen Seelenwinkel und Weltall (Theol. Studien 113), Zürich 1974, S. 9, Anm. 1.

94 Nr. XXXV, S. 86f. Vgl. zur zeitgenössischen Rezeption auch: Ilja Markx-Veldman: Theidol on the ass; Fortuna and the sleeper. Marten van Heemskerck's use of emblem and proverb books in two prints., Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 6 (1972–73), S. 20–28, bes. S. 20–25 mit Abb. 1–2.

95 Zu dem Glauben, daß alles Geschehen auf das planende Wollen und Wirken eines allmächtigen Gottes zurückgehe, bemerkt Ernst Topitsch: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik, München 1972, S. 248: »Zwar distanzierten sich die Humanisten gerne vom Mittelalter, doch in der Regel nur, um auf dieselbe antike Philosophie zurückzugreifen, aus der auch die Kirchenväter und Scholastiker geschöpft hatten.« Vgl. zu den Wandlungen des Analogiedenkens im Absolutismus Conrad Wiedemann: Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barners »Barockrhetorik«, in: Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur, Wolfenbüttel 1973, Bd. I, S. 21–51.

96 Zum Erwartungshorizont des Publikums gehört die ästhetische Komponente ebenso wie das literarische Bedeutungswissen, das für sich alleine genommen oft eher den – partiellen, daher verfälschenden – Eindruck einer Kontinuität aufkommen lassen kann. Von da her ist gerade bei der Emblematik, aber auch bei anderen Gattungen mit struktureller Verschränkung von Wort und Bild zu argumentieren (etwa zu Harms, 1975, Eisvogel.

97 Zur Differenz zwischen »ideeller Priorität der pictura« und faktischem Entstehungsprozeß von Emblembüchern: Miedema [s. Anm. 1]; Homann, S. 35–38.

98 Am Motiv ›Kugel und Kubus‹ läßt sich die langfristig verstärkende Wirkung durch emblematische Rezeption verfolgen: voremblematisch im italienischen Humanismus des Quattrocento als moralisches Bekenntniszeichen (Münze mit beischriftlicher Deutung auf *Varietas* als persönliche Imprese eines Bischofs von Chioggia: Josef Bernhart: Kugel und Würfel in Goethes Garten, in: Christliche Verwirklichung. Romano Guardini zum 50. Geburtstag dargebracht von seinen Freunden und Schülern, hg. K. Schmidhüs. [»Schildgenossen«, Beiheft 1], Rothenfels a. M. 1935, S. 258–266, cf. 266) bereits verbunden mit figürlicher Allegorie (Kaminfresko der Mantegna-Schule in Mantua mit Entscheidungssituation des von einer Matrone, auf einem Quader, zurückgehaltenen Jünglings vor Occasio, auf Kugel; als *Festina lente* interpretiert bei Wind [s. Anm. 49], S. 101f., fig. 53). Die breite von Heckscher im Blick auf Goethes Weimarer Gartendenkmal behandelte Emblematiktradition (zu ihr und Motivübernahme bei Rubens auch: Erwin Panofsky: »Good Government« or Fortune? The Iconography of a newly-discovered composition by Rubens, Gazette-des-Beaux-Arts, 6. Pér., 68, 1966, S. 305–326) könnte noch einem Frühwerk Picassos, 1905, mit zugrunde liegen: vgl. das Bild Merkurs auf Kubus neben Fortuna auf Kugel in der Antwerpener Alciati-Ausgabe von 1564 (Heckscher, Abb. 3 [Abb. 14]) mit Picassos Gemälde eines auf einer Kugel balancierenden Kindes neben einem Mann auf kubischem Block (A. Blunt/Ph. Pool: Picasso. The formative years. A study of his sources. London 1962, Abb. 153 [Abb. 15]). Für Michelangelos »Sogno« läßt sich in den frü-

hen Alciati-Illustrationen m. W. keine direkte emblematische Vorlage nachweisen. Gegenüber der Verfestigung der Motivgruppierung zur moralischen Antithese von Tugend (*Quadratus*) und Laster (*Fortuna*) hat Michelangelo, der sich im ›Brutus‹ zu gleicher Zeit vermutlich mit Alciatis Deutung der Figur auf den Kontrast von Virtus und Fortuna befaßte [s. Anm. 71 f.], im ›Sogno‹ den Kubus mit den in seinem Inneren aufgedeckten Masken jedenfalls nicht positiv gedeutet (Heckscher, S. 45 f., Abb. 2).

99 Harms, 1973, Mundus imago Dei, S. 224. Aus dem Interesse am Mittelalterbezug der Emblematik begründet es sich, wenn Jöns, S. 56 die »im Grunde unverbindliche Emblematik Alciatischer Prägung« subjektiv abwertet und verzeichnet.

100 Alciati als *Emblematum Pater* [...]: Balbinus [s. Anm. 3], zit. nach Henkel-Schöne, 1976, S. XVII, Anm. 10.
Das Wechselverhältnis zwischen verstärkter Naturbeobachtung, Pädagogik und theologischer Zielsetzung zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des Nicolaus Taurellus [s. Anm. 25], einem Protestanten: Homann, S. 105–122; zum katholischen Bereich der Gegenreformation vgl. über die Emblematik hinaus zuletzt auch Howard Hibbard: ›Ut Picturae Sermones‹: The first painted decorations of the Gesú; in: R. Wittkower/I. Jaffè (Hgg.): Baroque Art: The Jesuit contribution, New York 1972, S. 29–49.

Wort und Bild im ›Narrenschiff‹

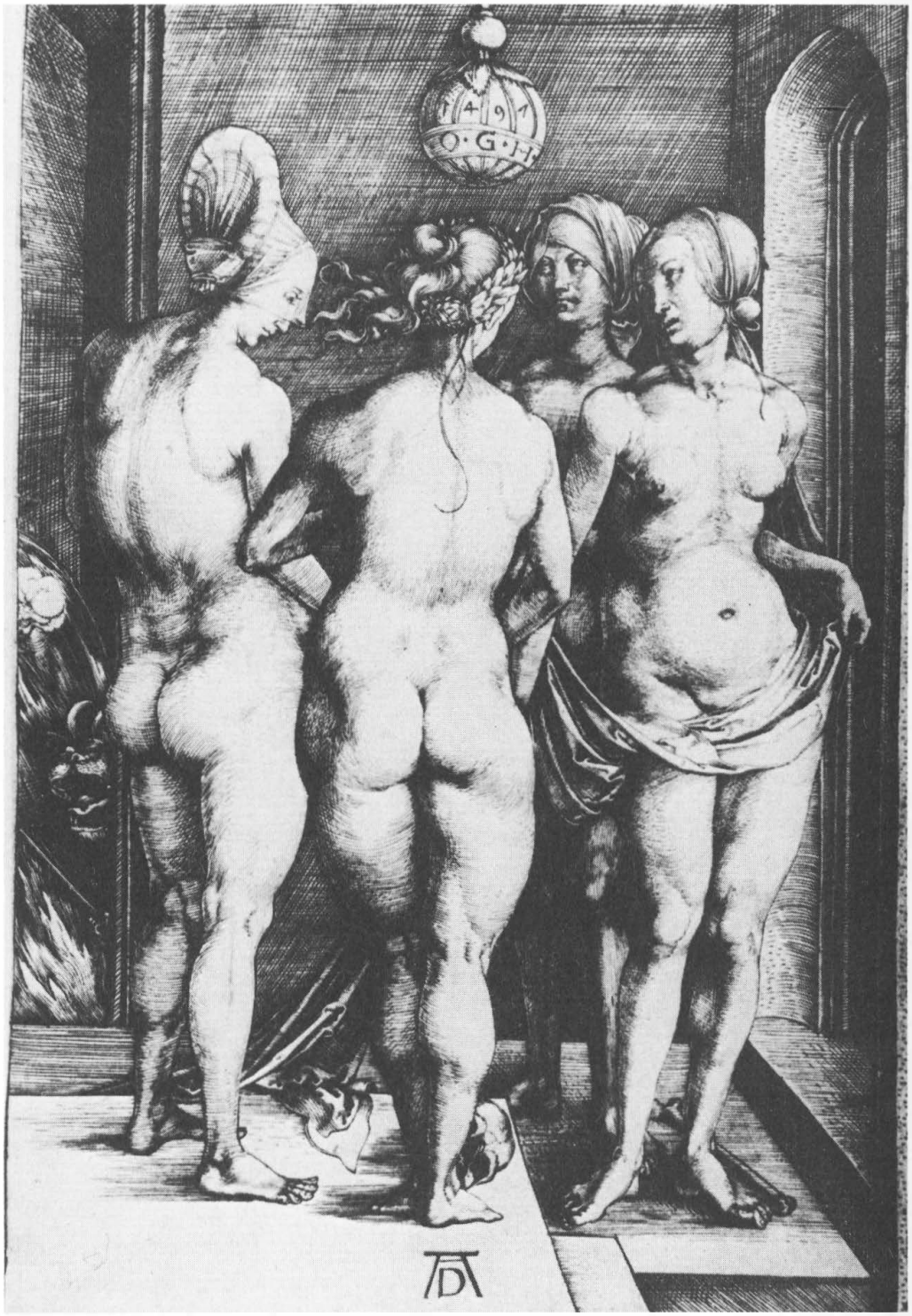
Von KONRAD HOFFMANN (Tübingen)

Die Forschung hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, welchen Anteil Dürer an der Illustration von Sebastian Brants ›Narrenschiff‹ hatte. [1] Für die umgekehrte Frage, welche Bedeutung denn das ›Narrenschiff‹ und die Zusammenarbeit mit Brant für Dürer hatte, interessierte man sich dagegen kaum. [2] Die Kunstgeschichte wertete die Texte Brants oft als eine Formgelegenheit, an der sich die Erfindungskraft des jungen Genies äußern konnte. [3] Die Germanistik hatte die Bewunderung für den überragenden Illustrator ihrerseits lange Zeit verinnerlicht und ihm eine derart souveräne Freiheit im Umgang mit dem vorgefundenen Wortmaterial attestiert, daß Brant die Kapitelüberschriften (*Motti*) häufig erst auf seine Holzschnitte hin verfaßt haben sollte. [4] Nun ist diese Auffassung zwar nicht mehr zu halten und die Priorität aller Textbestandteile gegenüber der Bebilderung an Hand sprechender Abhängigkeiten und nicht umkehrbarer Mißverständnisse zwischen Wort und Bild deutlich geworden. [5] Aber implizit schätzt man wohl immer noch Dürer erhaben über die »hölzernen« Reime mit ihrer »spätmittelalterlich-steifleinenen« Moralistik [6] oder unterstellt weiter, er habe sich hauptsächlich für die kompositorische Umsetzung der verstreuten Sprachbilder interessiert. Verschiedene Motive kommen also darin zusammen, daß die Frage nach Dürers Auseinandersetzung mit Brant und dem ›Narrenschiff‹ hinsichtlich seines eigenen Werkes keine Beachtung findet. [7] Dabei kennt man seit langem vereinzelte Anhaltspunkte dafür, daß die Arbeit am ›Narrenschiff‹ bei Dürer weiterwirkte. So findet man in seinem Schaffen wenig später visuelle Übertragungen, z. B. vom Astrologen-Paar Kap. 65 auf ein Bauernpaar oder vom Narr im Viehhof Kap. 14 auf den ›Verlorenen Sohn‹ [8], und ikonographische Weiterbildungen, besonders etwa im ›Traum des Doktors‹, 1498. [9] In seinem Frühwerk spielen Verwandlungen dieser Art eine größere Rolle als bisher angenommen [10]; so griff Dürer bei seinen sogenannten ›Vier Hexen‹ (1498) auf die ›Törichten Jungfrauen‹ seines Narrenschiffholzschnittes zu Kap. 106 zurück (Abb. 1–2) [11] und ging bei der Konzeption des ›Wappens des Todes‹ (1503) auch von seiner Gruppe der Venus mit Tod in Kap. 13 (*Von buolschafft*) aus (Abb. 3–4). [12] Handelt es sich dabei primär um Fortführungen eigener bildlicher Leitmotive Dürers selber [13], so zeigt sich zu einem späteren Zeitpunkt, ab 1509, in seinen Dichtungen [14] und, 20 Jahre nach der Publikation des Basler Buchs, 1514 im Melancholiestich daneben die inhaltliche Berührung Dürers und Brants in religiösen und erkenntniskritischen Grundpositionen ihres christlichen Humanismus und einer antischolastischen Skepsis, dem sogenannten ›Fideismus‹ (Abb. 7–8). [15] Gewiß sind diese Zusammenhänge nicht auf Dürer – Brant beschränkt, son-

dern stehen im Umfeld einer verzweigten Überlieferung der »negativen Theologie«, des *deus absconditus* und der *coincidentia oppositorum* zwischen Nicolaus Cusanus und Luther, wobei für Dürer vor allem auch Pirckheimer und Staupitz bedeutsam waren. [16]

Dennoch ist die konkrete Anwendung dieser zeitgenössischen Grundhaltungen, besonders zum Verhältnis von Glauben und Wissen, in bezug auf so zentrale Themenbereiche Dürers wie Tod, Astrologie [17] und Wunderdeutung [18] nicht abzutrennen von seiner Beschäftigung mit Brants Werk. Eine Gegenüberstellung etwa von Dürers Flugblatt ›Der Tod und der Landsknecht‹ (1510) [19] mit den Kapiteln 26, 85 und 86 des ›Narrenschiffs‹ vergegenwärtigt Entsprechungen in sehr spezifischen Vorstellungen über die persönliche Heilsnutzung einer erfüllten kurzen Lebenszeit (Abb. 9–10). [20] Zugrunde liegt hier wie im Melancholiestich die Frage nach der Reichweite menschlicher Erkenntnisfähigkeit. Im ›Narrenschiff‹ begegnete Dürer in breiter Anwendung die prinzipielle paradox und bilderreich zugespitzte Warnung vor der Überschätzung des menschlichen Verstandes als Mittel der Selbst-, Welt- und Gotteserkenntnis, mit anderen Worten: die Warnung vor »Narrheit« als menschlicher Selbstverabsolutierung aus einem zeitgebunden religiösen Blickwinkel. [21] Angesichts Dürers bildnerischer Umsetzung dieser satirischen Zeitrevue stellt sich die Frage nach dem literarisch und künstlerisch gestalteten Wirklichkeitsbezug des ›Narrenschiffs‹. [22]

Friedrich Zarncke hat in seiner grundlegenden Ausgabe 1854 die Bedeutung des Buchs als Inkunabel der »spezifisch bürgerlichen Literatur« umschrieben und aus der »klassischen« Bildformung des »bürgerlich-städtischen Geistes« seine »phänomenartige Wirkung« erklärt. [23] Seitdem galt das Werk weithin als kulturgeschichtliche Quelle und enzyklopädischer Zeitspiegel, dessen thematische Breite sowohl alltägliche Situationsmuster als auch vermeintlich allgemein-menschliche Züge gleichermaßen umfaßte: Trinken, Borgen, Spielen, Wünschen, weltliche Güter, Reichtum, Macht, Ehre, Studieren, Zorn, Wollust, Neid u. a. Eine derartige Öffnung zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit einer spätmittelalterlichen Stadt [24] begründete den Ruhm des ›Narrenschiffs‹ hinsichtlich seines ›Realismus‹. [25] In der Literaturgeschichte betonte dieser Begriff mehr den allgemeinen gesellschaftlichen Zeitbezug der Themen und Sprache, in der Kunstgeschichte die optische Wirklichkeitswiedergabe der begleitenden Illustrationen auf der Phänomenebene. [26] Bei der Kompetenzverteilung für Wort und Bild auf die zunehmend um gegenseitige Abgrenzung bemühten Disziplinen erfaßte so die Philologie die Brantsche Leistung stärker als satirischen Realismus, die Kunstgeschichte die Bebilderung abstrakt als illustrativen ›Naturalismus‹. Für die Literaturforschung konzentrierte sich Brants gattungsspezifischer Vorstoß auf die vereinheitlichende Funktion des Narrenbegriffs in der scheinbar chaotischen Lockerheit des thematischen Spektrums: Brant versteht den »Narren« nicht als gesellschaftlichen Außenseiter (Kranker, Irrer), sondern als Inbegriff des Zeitgenossen, dem er die angetroffenen Verhältnisse aus dem Impuls zu ihrer Verbesserung im Warnspiegel vorhält. [27] Für das kunsthistorische Verständnis der Holzschnitte dagegen war die genaue Wiedergabe der anschaulichen Umgebung zentral, und dabei konnte



1. Albrecht Dürer: ›Vier Hexen‹, Kupferstich, um 1498



2. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 106



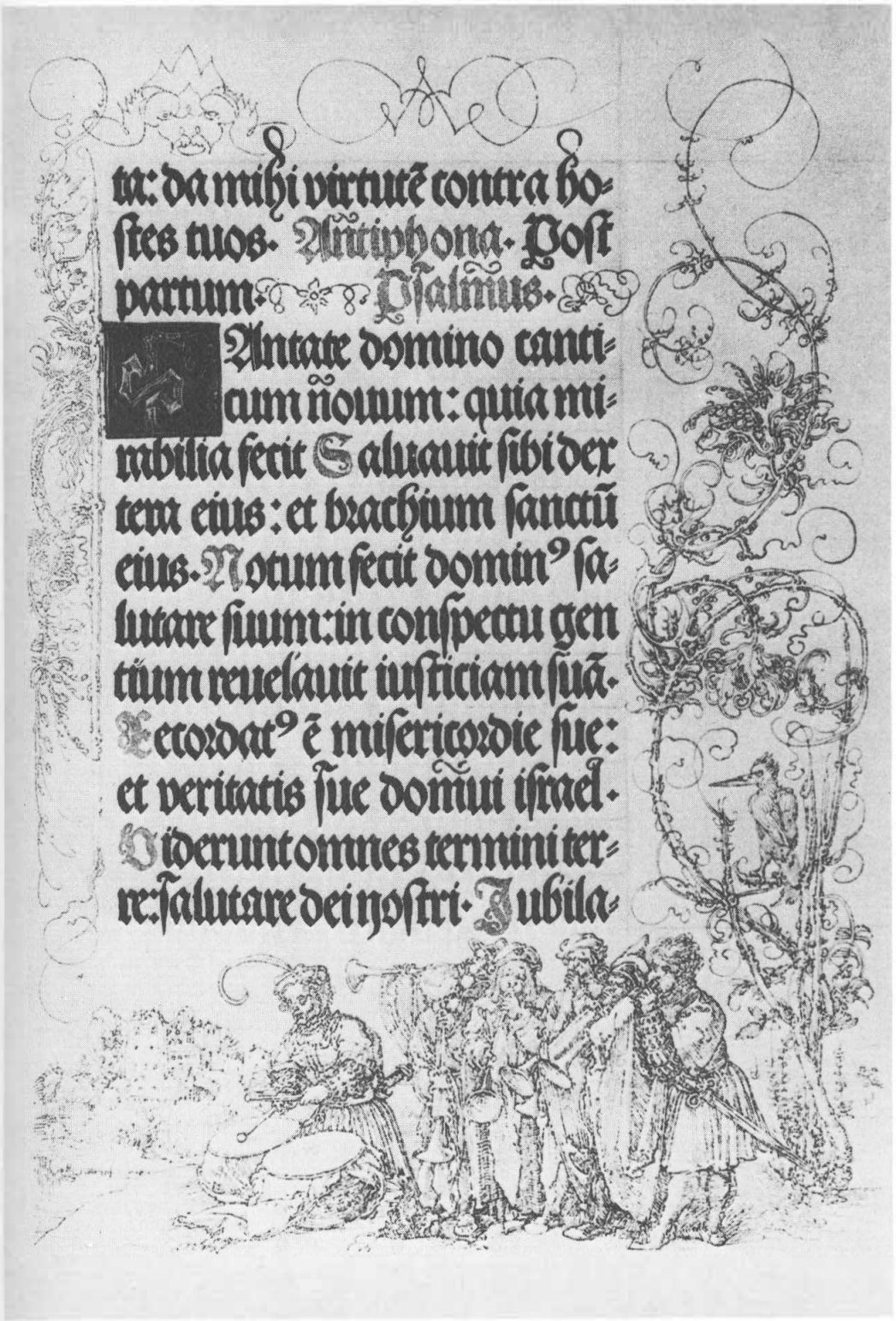
3. Albrecht Dürer: ›Wappen des Tods‹, Kupferstich, um 1503



4. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 13



5. Albrecht Dürer: ›Der Sultan‹, Kupferstich, um 1495



6. Albrecht Dürer: Gebetbuch Kaiser Maximilians I, Randzeichnung zu Ps. 98



7. Albrecht Dürer: ›Melencolia‹, Kupferstich 1514



8. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 66



9. Albrecht Dürer: ›Tod und Landsknecht‹, Holzschnitt 1510



10. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 85

der »Narr«, der oft nur schwach durch sein Kappenattribut gekennzeichnet ist, höchstens als gedankenbildliches Einsprengsel und didaktisch-metaphorischer Rahmenanlaß erscheinen, als folgenloser Sprung auf eine Auslegungsebene. Vom Bild her figuriert der Narr so als Deutungskürzel in der ansonsten visuell vertrauten und stimmigen Umgebung des Betrachters (abgesehen von allegorischen Figuren verschiedener Bildszenen), von der literarisch-gedanklichen Konzeption her ist er jedoch signifikant als kritische Instanz zur Durchleuchtung eben dieser sozialen Realität. Die wissenschaftsgeschichtliche Sonderentwicklung von Literatur- und Kunstgeschichte hat somit nicht nur zu Konkurrenz um die anteilsmäßige Priorität von Wort oder Bild geführt, sondern Brants Zielsetzung der Narrensatire als Weg menschlicher Selbsterkenntnis [28] paradox pervertiert: der Augenschein der gegebenen Situation, um dessen satirische Aufschlüsselung und damit auch Aufhebung es Brant geht, gilt als Bewertungsmaßstab für die gestalterische Umsetzung (›Wirklichkeitsnähe‹). Thesenhaft überspitzt wäre demgegenüber zu sagen, daß die Bilder nicht trotz, sondern gerade wegen der leitmotivischen Narrenkappe des jeweiligen Titelakteurs realistisch sind: sie decken dadurch den Schein des faktisch Sichtbaren auf und zeigen das für Brant Falsche und Schlechte gerade im Gewohnten und gut Vertrauten auf. Das Wechselverhältnis von Zustandsschilderung und menschlicher Selbsterkenntnis, »Narrheit« und »Weisheit«, Blindheit und Erleuchtung durchzieht Brants Texte und bestimmt zugleich die Rollenzuweisung an Wort und Bild mit. Schon im Titel der Vorrede wird die Zielsetzung des Werks umschrieben als *verachtung und straff der narheyt, blintheyt, yrrsal und dorheit* und weiterhin durchgehend mit optischen Metaphern bezeichnet: *Es lebt die Welt in finstrer Nacht Und tut in Sünden blind verharren* (Ausg. Mähl, 1964, S. 7); *blindlings an den Wänden gehn* (K. 2, S. 16); *O armer Narr, wie bist Du blind* (K. 3, S. 19); *Der ist vor Narrheit wohl ganz blind* (K. 6, S. 28); *Verachtend Predigt sowie Lehre, Als ob er gar nicht säh noch höre* (K. 11, S. 45); *Und im Verstand ist so erblindet* (K. 20, S. 79); *Wenn die Begierde macht uns blind* (K. 26, S. 100); *Wird er auf beiden Augen blind* (K. 30, S. 111); *In Wahn und Blindheit ganz ernarrt* (K. 38, S. 139); *Denn viel sind an sich selbst erblindet* (K. 46, S. 163); *Die Welt in Üppigkeit ist blind* (K. 47, S. 168) u. ä. Brant vormuliert die zentralen Anliegen in dieser Bildlichkeit, die Selbstverfehlung (*In den Spiegel sieht er stets wie toll, Und kann doch nicht bemerken das: Daß er 'nen Narren sieht im Glas*: K. 60, S. 213) ebenso wie die Gottesverfehlung (*Drum ist verborgen Gottes Gericht, Seine letzten Gründe weiß man nicht, Je mehr man die zu erforschen begehrt, Je weniger man davon erfährt, Und wer da wähnt, er hab sie enthüllt, Ist recht mit Finsternis erfüllt*: K 57, S. 204). Entsprechend zieht sich durch den Text die Metaphorik von Falschheit, Lüge, Betrug, Täuschung und Schein, mit der Brant die dringliche Umkehr des Betrachter-Lesers von den gewohnten Verhältnissen, den skeptischen Abstand vom geläufigen Erscheinungsbild seiner sozialen Umwelt bewirken will, einer zunehmend durch Schriftlichkeit und Druckerzeugnisse mitgeprägten Umwelt. [29] In einer häufig angeführten Stelle der ›Vorrede‹ – und nur hier – spricht Brant von den Bildern, die er *hier gemacht* habe und in denen Schriftverächter und Unkundige ihr Wesen erkennen könnten. Auf Grund differenzierter Kon-

textanalysen kann man festhalten, daß Brant dabei weder sich selbst als Bildkünstler [30] noch sein Publikum als leseunkundig versteht; vielmehr avisiert er ein gebildetes Laienpublikum als Adressaten, im Unterschied zu den für die Schrifterklärung (hl. Schriften) zuständigen Geistlichen. [31] Er stellt in der ›Vorrede‹ sein Werk den neuerdings im Druck verbreiteten Ausgaben religiöser Schriften gegenüber, zu denen er bemerkt: *daß niemand bessert sich davon: Ja, Schrift und Lehre sind veracht't, Es lebt die Welt in finstrer Nacht und tut in Sünden blind verharren*. Und eben hierauf bezieht er kontrastierend seine eigene Publikation des ›Narrenschiffs‹. In offensichtlicher Ironie nimmt hier die Formulierung: *Wär jemand, der die Schrift veracht't, Oder einer, der sie nicht könnt lesen, Der sieht im Bilde wohl sein Wesen* die eingangs erhobene Zeitklage auf: *Ja, Schrift und Lehre sind veracht't* und weist die zweite Bestimmung (*oder einer, der sie nicht könnt lesen*) vor auf den »Büchernarren« des ersten Kapitels: *Da ich viel Bücher um mich sehe, Die ich nicht lese und verstehe*. [32] In deutlich umkehrender Anspielung auf die berühmte Unterscheidung Gregors d. Gr. zwischen Wort und Bild für die religiöse Verkündung der Gotteserkenntnis an Leser und *idiotae* [33] stellt Brant hiermit das »Narrenschiff« der zeitgenössisch neuen publizistischen Hochkonjuktur religiösen Schrifttums entgegen und empfiehlt die Bilder als Mittel der Selbsterkenntnis den von ihm eindringlich gegeißelten (Kap. 1: »Büchernarr«; Kap. 11: *verachtung der gschrift* [34]; Kap. 103: *Vom endkrist* vornehmlich) »Verächtern der Schrift« – gleichfalls ironisch. [35] Denn im Bild erkennt der »Schriftverächter« und »Unkundige« »sein Wesen« als Narr leicht an der durchgängigen Schellenkappe, während er zur Entschlüsselung der Bildaussage sofort wieder auf die Lektüre der begleitenden Schrift angewiesen war. Die Spannung zwischen Alltagsmilieu und Narrenrolle (und gelegentlich weiteren gedanklichen Bildmomenten), auf die Brants Bildredaktion den Illustrator festlegte, kann nach verschiedentlichen Forschungsdiskussionen auch ursprünglich – wie heute – nur vom Textverständnis her aufgelöst worden sein, sei es bei Illustrationen mit eingefügten Wortbestandteilen, sei es bei Bildern, die zu verschiedenen Kapiteln verwendet wurden, oder schließlich bei Darstellungen, wo nur die Dichtung über die Auslegung visuell unklarer oder mehrdeutiger Motive entscheiden konnte. [36]

Der auf die Betrachtung des Bildes beschränkte Benutzer ist vom ›Narrenschiff‹-Dichter als einer angesprochen, der sich – gerade auch durch dieses Verhalten – als Narr *im molen* wiedererkennt, ohne die Arbeit der Bildentschlüsselung und läuternden Selbsterkenntnis mitzuvollziehen, die der Autor seinerseits mit dem Werk vorlegt und verfolgt. Die textliche wie optische Annäherung an die eigene Wirklichkeit, der sprachliche wie optische Bezug auf die Gegenwartssituation des Publikums, ist mit satirischer Verfremdung im Narrenstereotyp des scheinbar »normal« Handelnden als selbst- und sozialkritische Herausforderung angelegt. Neben der einheitlich leitmotivischen Minimaldistanzierung des optischen Ausgangspunktes durch die Narrenrolle verwenden Brant und die Illustratoren vielfältige allegorische Sprach- und Bildzitate sowie Darstellungsmittel als flankierende Spannungsträger. Auf zwei konträre Einsatzformen, Angebote von visueller bzw. von literarischer Überlieferung her, soll stellvertretend hingewiesen werden, in den Darstellungen zu Kapitel 13 und Kapitel 107.

Im Bild zu Kapitel 13 *Von buolschafft* (Abb. 4) erscheint Venus, wie sie als geflügelte Herrscherin Menschen und (als) Tiere am Narrenseil führt, deren Selbstverblendung durch den blindlings Liebespfeile verschießenden Cupido mythologisch repräsentiert wird. [37] Venus, die nach dem Motto des Kapitels ihre Klienten »täuscht, trügt, verführt« [38], macht die Verblendung selbst dadurch anschaulich, daß sie von dem personifizierten Tod präsentiert, »vorgeschoben« wird, der als gestikulierendes Skelett neben ihr hervortritt. [39] Die Verblendung der erotisch bildfixierten Minnesklaven, als durchgängige Blindheit der »Narren« Brants zentrales Thema, ist im Anschluß an spätmittelalterliche Bildkonventionen (*Vanitas*, »Frau Welt«) als zugleich optische und zeitliche Antithese zwischen verführerischer Frauenschönheit und makabrem Gerippe, zwischen Gegenwart und ungewiß drohender Zukunft pointiert. [40] Brant hat in seinem Text diese Kontrastierung scheinhaft präsenter irdischer Freuden und einer dem Menschen unsichtbaren, jenseitigen Bestimmung mannigfach variiert. So gestaltet er in Kapitel 107 (Abb. 11) den Gedanken im topischen Bild der Lebenswege und der Entscheidung des Hercules zwischen Tugend und Laster (Wollust), nicht ohne anschließend die höchsten Repräsentanten menschlicher Weisheit – Pythagoras, Plato, Sokrates – dem »finstern Schein« irdischer Nacht zuzuweisen, weil ihr Bemühen, Weisheit auf Erden sichtbar zu finden, die göttliche Weisheit verfehle. Im Bild ist der Kontrast zwischen dem Weisen und dem Narren durch die asketische Kleidung und das Buch des »Lehrers« und den Modeluxus des jugendlichen »Schülers« angedeutet wie auch mit den an »Stöcken« [41] über ihnen schwebenden Attributen, Krone und Kappe, die das Motto des Kapitels aufnehmen: »Zur rechten Hand sieht man die Krone, zur linken Hand die Kappe stehn; Den letzteren Weg die Narren gehn und kommen so zu schlimmem Lohne«. [42] Die »Stöcke«, an denen Krone und Kappe hängen, sind demnach in Abstimmung auf die durchgehende Bildvorstellung des Kapitels als Wege gemeint und beziehen sich auf die durch Hercules im Text exemplarisch repräsentierte Entscheidung zwischen Weisheit, in der Krone christlich akzentuiert [43], und Narrheit. Die Auffassung der »Stöcke« als Wege und ihre Anordnung als Gabelung nach einer gemeinsamen Ausgangsstrecke, als Scheideweg in Richtung auf die divergierenden Zielattribute von Weisheit und Narrheit, legt in diesem Zusammenhang die Erklärung nahe, daß Brant den Illustrator hiermit ein traditionelles Bild der Entscheidung menschlicher Willensfreiheit zwischen den gegensätzlichen Möglichkeiten des Lebenswegs zitieren läßt. Gemeint ist das pythagoräische Y, bei dem die Buchstabengestaltung des sich gabelnden Schaftes seit der Antike in diesem Sinn allegorisch verstanden wurde. [44] Brant spricht in dem Kapitel zwar nachdrücklich vom Bild der Weggabelung als ständiger Entscheidungssituation im Ablauf des menschlichen Lebens, zitiert aber weder hier noch in dem der Illustration zugrunde liegenden Motto explizit diesen Topos. Offenbar konnte er dessen Kenntnis bei seinem Publikum voraussetzen. Ähnlich verfuhr er in der durch seinen Schüler Jacob Locher 1497 besorgten lateinischen Ausgabe des ›Narrenschiffs‹, der ›Stultifera Navis‹. [45] Dort ist das Herculesthema, das Brant bis hin zu einem 1512 in Straßburg bezeugten Schauspiel beschäftigte [46], aus Kapitel 107 herausgelöst und in einer mehrteiligen



11. A) Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 107

FOLIO

De prẽmio ſapientię.
Poſſumus ad dextram palmę ſpectare coronam:
Ad leuam mitrę cernimus auriculas.
Ecce ſiniſtrorſum fatuorũ maxima turba
Pergit: & exitii prẽmia iuſta capit.

De uia ſe licitatis.

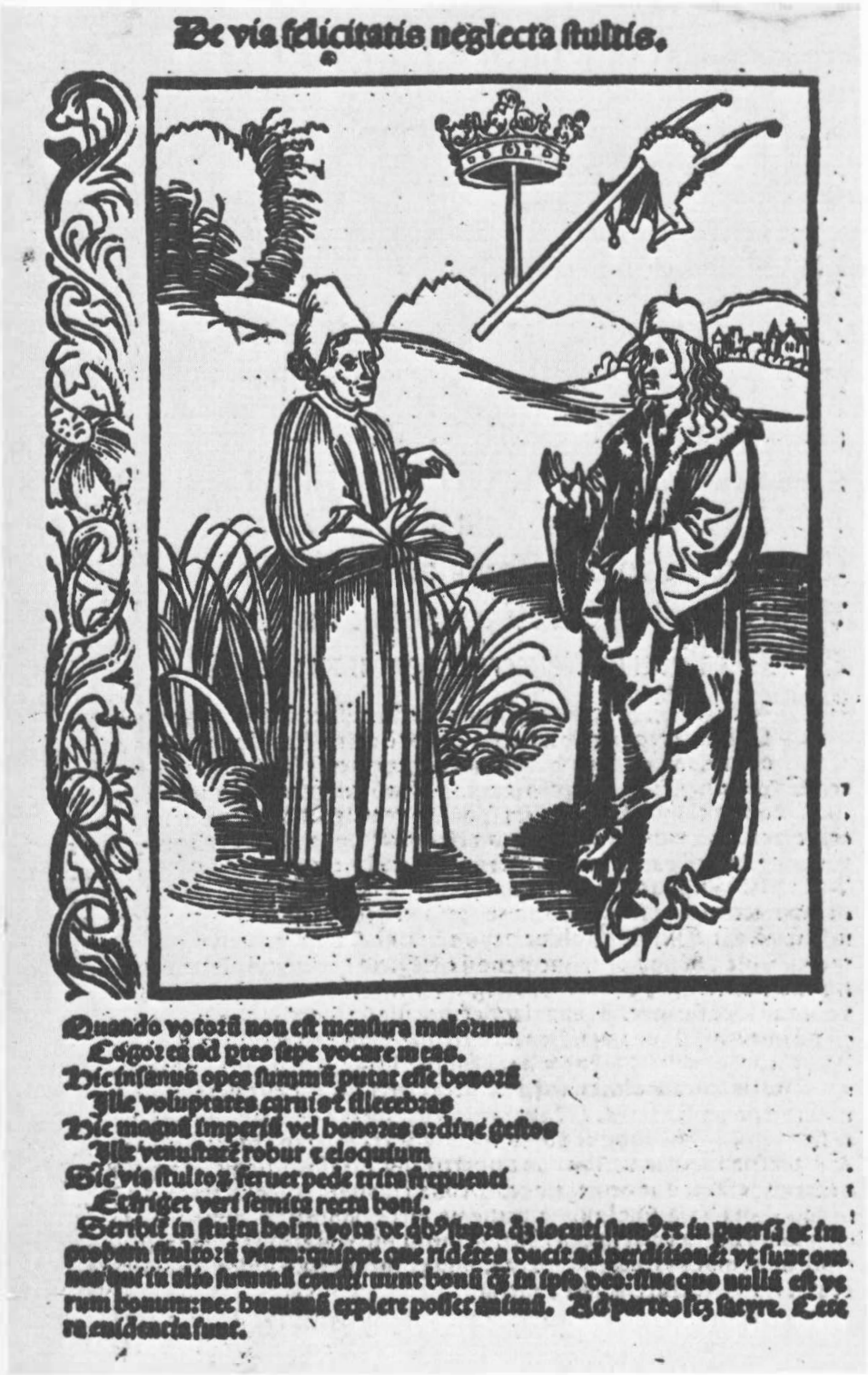
Eſt uia q̃ uidetur hoi recta: & nouiſſima ei⁹ ducũt ad mortẽ. Spatõ ſa ẽ uia quę ducit ad pditõez. Angusta uero & arta q̃ ducit ad uitam & pauci mueniũt eã. Initium bonę uię facere iuſticiã cũ placuerit dño uię hois inimicoſ quoq; ei⁹ conuertet ad pacẽ. Melí⁹ ẽ parũ cũ iuſticia q̃ multi fruct⁹ cum iniquitate.



Prouer. xvi.
Matth. vii.
Iob. xxvii.
Tobie. iiii.

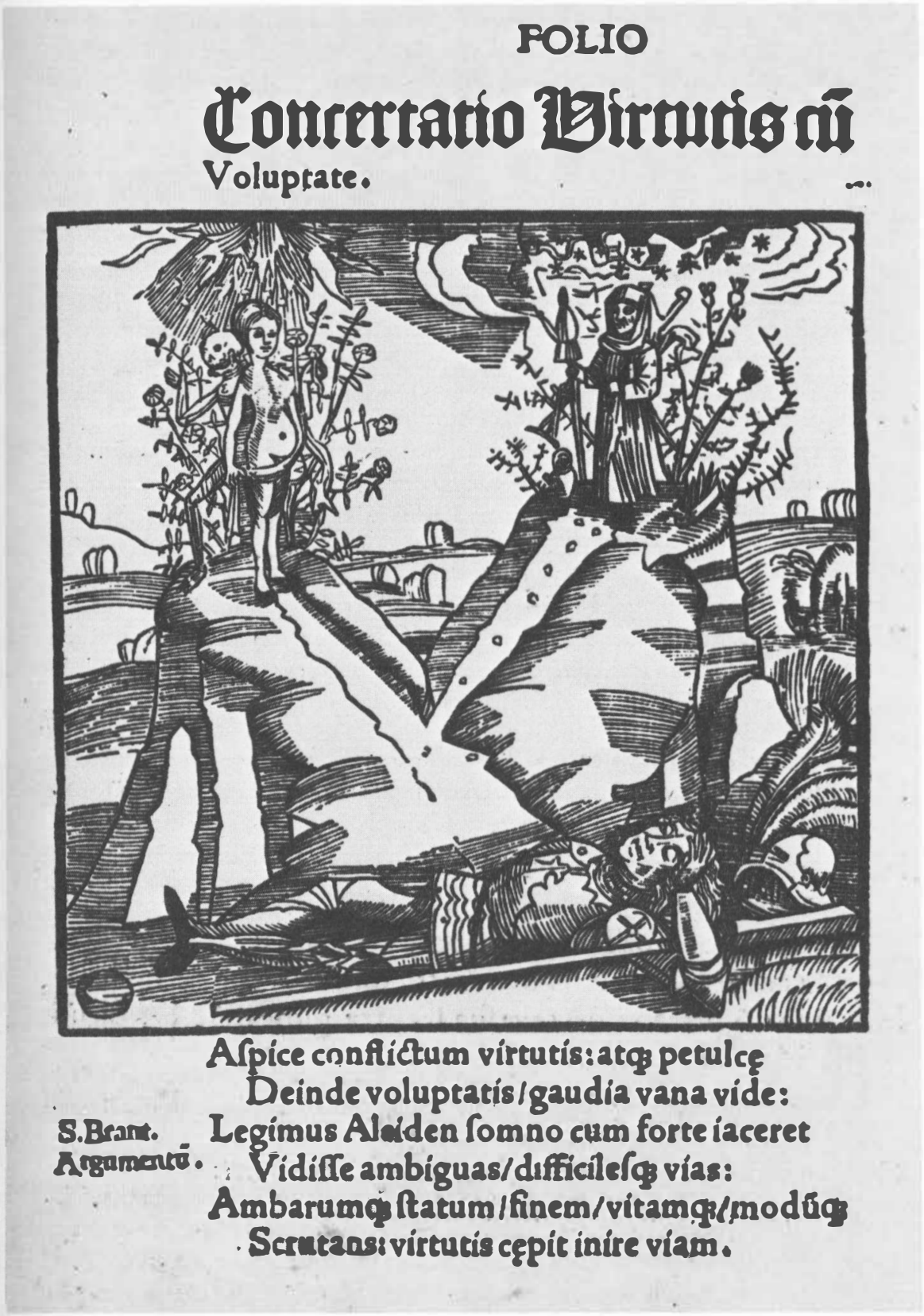
O ſtulti (veniam petimuſq; damuſq; viciſſim)
Parcite ſi uos nunc noſtra thalia ferit:
Iam cano iuſtitię quę prẽmia: quanta ſophię
Munera largiri conſtituiq; decet.

B) Brant–J. Locher: ›Stultifera Navis‹, Paris 1497: Kap. 107



C) Brant–J. Badius: ›Stultifera Navis‹, Paris 1507: Kap. 107

Concertatio virtutis cum voluptate eigens gestaltet, zu deren Anfangsbild mit der Herculesentscheidung Brant selbst ein neues *argumentum* beisteuerte (Abb. 12). In dem Holzschnitt aber erscheinen dem träumenden Helden *Virtus* und *Voluptas* auf zwei Hügeln, die als die Gabelung des Buchstabens Y angeordnet sind, auch hier wieder ohne Bestätigung durch den begleitenden Text [47] – ein paralleles Indiz für den vorausgesetzten Kenntnishorizont des Publikums. [48] Dieses in der ikonographischen Humanismusforschung gründlich analysierte Bild [49] ist demnach nicht nur in seinem literarischen Kern, der Herculesfabel, sondern auch mit der graphischen Demonstration der »littera pythagorica« aus dem 107. Kapitel der deutschsprachigen Erstausgabe (dessen Bild und übriger Text in der ›Stultifera Navis‹ beibehalten wurden) mit entwickelt [50], wobei der Illustrator nach Brants Bildregie [51] die mythologische Erzählung mit dem Y der Landschaftsdisposition optisch und argumentativ integrierte. In Dürers Holzschnitt von 1494 dagegen verzichtete Brant noch für das deutschsprachige Lesepublikum auf die mythologische Ikonographie und ließ zum Disput des Weisen und des Narren den »philosophischen Buchstaben« in einer gesonderten Ebene als Träger der divergierenden Lohnattribute hinzusetzen: eine optische Verschränkung zwischen den Weg-Linien des abstrakt schwebenden Y und der Landschaftsformation darunter ist nicht angestrebt, selbst die Kennzeichnung der Buchstabenarme als unterschiedliche Wege (breit, schmal) kaum durchgeführt. Mit dem Y als Weg-Antithese nimmt Brant im Bild die Aussage des Kapitels auf, mit den Attributen die im ganzen Werk abgewandelte Spannung zwischen Narrheit und Weisheit, die im Bilde der den Narren predigenden gekrönten ›Weisheit‹ zu den Kapiteln 22 bzw. 112 auch szenisch begegnet. In Wort und Bildregie zu Kapitel 107 verschränkte Brant seine leitmotivische Antithese von Narrheit und Weisheit, Trug und Wahrheit, Blindheit und Licht [52] zugleich mit dem Exemplum des Hercules und dem pythagoräischen Buchstaben unter dem Aspekt des bivium. Sieht man seine Texte und Bildkonzepte 1494, Kapitel 107, und 1497, zur *Concertatio* in der ›Stultifera Navis‹, zusammen, so zeichnet sich neben den antiken Zeugen (Xenophon, Cicero, Basilius) auch Petrarca als mögliche Quelle ab, bei dem sich die erste nachantike Behandlung des Herculesmotivs mit einem Bild der Wegsituation findet. [53] Denn hier wird zum ersten Mal präzis von einem Scheideweg, bivium, gesprochen anstatt von zwei selbständigen getrennten Wegen, und zwar offenbar in Rückbezug auf die lange literarische Tradition des Y als bivium. [54] Bei Petrarca, einem von Brant hochgeschätzten und gerade in diesen Jahren (1496) edierten Autor [55], war in ›De vita solitaria‹ [56] zu lesen: *Ipse Hercules in solitudine sanum illud consilium vite cepit, cuius libro priore mentionem feci, quando velut in bivio diu multumque hesitans at postremum spreta voluptatis via semitam virtutis arripuit quam indefesse gradiens non ad humane modo glorie verticem, sed ad opinionem divinitatis evectus est*. [57] Die Bildvorstellung, auf die hin Petrarca die Entscheidungssituation des Hercules mit dem Y als bivium akzentuierte, ließ Brant in der *Concertatio*-Illustration anschaulich gestalten. [58] Bei der Zuordnung des Y zum Weisen und Narren und ihren Lohnzeichen dagegen konnte Dürer die Weg-Bedeutung des Buchstabens noch nicht in das Raumbild selbst miteinbeziehen, sondern die beiden Ebenen der Genregruppe



12. Brant–Locher: ›Stultifera Navis‹, Basel 1497 *Concertatio*

und ihrer allegorischen Durchleuchtung nur abstrakt, nämlich pragmatisch unvermittelt parallelisieren. Gerade in dieser Hinsicht aber nimmt die Illustration zu Kapitel 107 eine Sonderstellung im Bildzyklus des ›Narrenschiffs‹ insgesamt ein. Ohne die dritte Zeile des Kapitelmottos mit ihrem Hinweis auf den Weg-Aspekt zu beachten, blieben die Betrachter im Sinn von Brants ›Vorrede‹ »Verächter der Schrift« und wurden von den auf der Oberfläche ungereimten bzw. unreimbaren Widersprüchen – schwebende »Stöcke« in wirklichkeitsnahem Raumbild – ihrerseits »genarrt«.

Brants literarisch inspirierte Bildregie war hier der Ausgangspunkt für den innerhalb des ›Narrenschiffs‹ wohl »emblematischsten« Holzschnitt. [59] In Kapitel 13 andererseits hatten wir beobachtet, wie das gleiche Ziel, die warnend hinter den sichtbar gegebenen Schein gerichtete Perspektive, vom Künstler im Anschluß an optische Vorprägungen direkt visualisiert wurde: Venus als blendende Puppe des Marionettenspielers Tod läßt die Minnenarren sich selbst verfehlen. Innerhalb des mit diesen Beispielen abgesteckten Spektrums variieren die Möglichkeiten der interpretierenden Zuordnung von ›Genre‹ und ›Allegorie‹ und die jeweiligen Initiativen Brants und der Illustratoren. In Kapitel 13 selbst ist so das Nebeneinander von Mensch und Tieren am »Narrenseil« eine sowohl durch Bildvorlagen als auch durch das (seinerseits ikonologisch mitinspirierte) Kapitelmotto nahegelegte satirisch-allegorische Einblendung in die mythologische Bildebene von Venus und Tod, während umgekehrt Mensch und Tier je für sich das konkrete ›Genre‹ abgeben gegenüber der mythologischen Venus und der Personifikation des Todes. Zu Kapitel 65 greift Dürer mit dem Fuchsschwanz am Gürtel des betrügerischen Sterndeuters [60] (Abb. 13) ein im direkt zugehörigen Text hier nicht erwähntes Motiv auf, das jedoch abgestimmt erscheint mit seiner Verwendung als Hauptmotiv in Motto und Illustration eines früheren Kapitels, Nr. 41 (Abb. 14). Nicht motivisch, sondern als Auslöser eines parodierenden Bildzitats erweist sich die Wechselbeziehung Brants und Dürers in Kapitel 103 (Abb. 15) schließlich: der *endkrist* sitzt auf dem Schiff, das gemäß der Schlußzeile Brants kieloben im Meer treibt, und bezieht sich damit zugleich über Brants Text hinaus auf seine kennzeichnende Bestimmung als »falscher Christus«, insofern er auf dem Schiffskiel wie auf dem Regenbogen thront, dem ikonographisch konventionellen Zeichen des zum Gericht wiederkehrenden Christus, und damit auch auf den Untergang der Narren in der »Sintflut« unter dem Zeichen seines falschen Bundes. [61]

Neben dem ›Narrenschiff‹, das allein schon mit seinem ungeheuren Erfolg [62] einen beachtenswerten Faktor in der Sozialgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts darstellt, hat Brant in einer ausgedehnten Produktion illustrierter Flugblätter [63] Wort und Bild wirkungsbewußt verschränkt und in der gesellschaftlichen und politischen Meinungsbildung des Stadtbürgertums zur öffentlichen Stützung der Position und Pläne Maximilians intensiv eingesetzt. [64] Das ›Narrenschiff‹ galt in der Forschung lange geradezu als redaktionelle Zusammenfassung solcher »Fliegender Blätter« [65], in jedem Fall aber hängt es mit Brants expliziter politischer Publizistik funktional und thematisch vielfältig zusammen im Bezug der behandelten Probleme zur sozialpsychologischen, wirtschaftlichen und reichspolitischen Situation [66] seiner Zeitgenossen in der städtischen Alltagskultur.



13. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 65



14. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 41



15. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 103

Mit der negativen Didaktik der Bildsatire [67] greift Brant in den Alltag ein, indem er dem durch das neue Medium der Drucktechnik [68] so unabsehbar verstärkten Informations- und Anschauungsbedürfnis [69] und -stoff die umgebende Wirklichkeit als universelles Narrenspektrum zuführt und ihre Anpassung an das neue Weisheitsideal oder Verhaltensmuster [70] mit der betrachteten Rollenzuweisung an Wort und Bild indirekt, aber wirksam mit vorantreibt. Gegenüber der kirchlichen Tradition des religiösen Bildgebrauchs zu dinglicher Heilsvermittlung vertritt das ›Narrenschiff‹ die Wendung an die »Öffentlichkeit« des städtischen Laienpublikums. [71] Bei aller retrospektiven Weltanschauung des »konservativen Humanisten« [72] trägt Brants Arbeit als politischer Publizist diesen Bedingungen und den veränderten Entwicklungsmomenten seiner sozialen Umwelt Rechnung. Zugleich bezeugt seine funktionale Nutzung der Bildsatire hierbei das Interesse, das Schauverlangen der Zeitgenossen mit Belehrung, Unterhaltung und »Motivation« zur Stabilisierung des mit der Zeitkritik angestrebten Wertsystems zu befriedigen und zu steuern. [73]

Das Schauvergnügen am Bild aber – und sei es auch an der Produktion eines in der späteren Würdigung ästhetisch so erhöhten Künstlers wie Albrecht Dürer – ist für Brants öffentliches Wirkungsinteresse angewiesen auf das steuernde Wort. Den bloß Betrachtenden klärt er angesichts der – heute um so stärker erfahrbaren – Wirkungen der Bilderflut über seine »Narrheit« auf, denn *wer yeman der die gschrifft veracht Oder villicht die nit künd lesen Der siecht im molen wol syn wesen*.

Anmerkungen

1 Vgl. den Überblick zur Forschungsgeschichte bei Friedrich Winkler: Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Berlin 1951 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. 36), S. 102–113.

2 Allgemein konstatiert den bleibenden Eindruck des ›Narrenschiffs‹ auf Dürers spätere Arbeit hinsichtlich der »Fülle der Namen und Begriffe aus der antiken Mythologie und Philosophie« F. Anzelewsky: Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980, S. 39. Zu einer späten Begegnung Dürers mit Brant, in Antwerpen 1520, und einer allgemein darauf bezogenen Porträtzeichnung (F. Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. IV, Berlin 1939, Nr. 817) vgl. P. Kalkoff. Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905) 474 ff.

3 Winkler [wie Anm. 1]; zur Diskussion um Dürers Anteil und sonstige Basler Arbeiten auch die Winkler-Rezension von H. Joachim. Art Bulletin 35 (1953) 66–68; Horst Kunze: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Textband. Leipzig 1975, S. 382–40 (zum ›Narrenschiff‹) und zuletzt die in Anm. 26 zitierten Titel.

4 Am ausführlichsten vertritt diesen Standpunkt Eva Maria Marxer: Text und Illustration bei Sebastian Brant und Konrad Celtis. Diss. (masch.) Wien 1960.

5 Hellmut Rosenfeld: Sebastian Brant und Albrecht Dürer. Zum Verhältnis von Bild und Text im Narrenschiff. Gutenberg-Jahrbuch 47 (1972) 328–336. Die Priorität der Motti demonstriert Rosenfeld besonders am Beispiel der Kap. 5 und 35, wo Dürer den Brantschen Wortlaut von seinem anderen Dialekt her mißversteht. Vgl. auch Barbara Tiemann: Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich. DVjs. 47 (1973) 598–644, hier 606 f. m. Anm. 31 u. 32.

6 Erwin Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton 1955, S. 30; ähnlich bereits Panofsky [wie Anm. 47], S. 173; dagegen z. B. H. J. Mähl in seiner ›Narrenschiff‹-Ausgabe. Stuttgart 1964 (Reclams Universal-Bibliothek), S. 512.

7 Parallel zum Genieverständnis Dürers setzte im 19. Jahrhundert die Abwertung des Brantschen Werkes als bloße Fleißarbeit und Kompilation ein. Daß man sich dabei fälschlich auf sein Selbstzeugnis von den ›Nachtwachen‹ berief, analysiert mit einer Klärung des hier vorliegenden humanistischen Topos dichterischer Arbeitsethik Manfred Lemmer: Ich hab ettwan gewacht zu nacht. Zum ›Narrenschiff‹-Prolog, Vers 90. In: Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag. Berlin 1974, S. 357–370.

8 Winkler [wie Anm. 1], S. 20; Panofsky [wie Anm. 6], S. 30.

9 Erwin Panofsky: Zwei Dürerprobleme. Münchner Jahrbuch für bildende Kunst. N. F. 8 (1931) 1–17.

10 Zu Dürers Selbstwiederholung im Frühwerk generell auch F. Anzelewsky: Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers. Diss. (masch.) Berlin 1955, S. 111–114. Zu Dürers bekannten Rückgriffen in späteren Arbeiten auf frühe Werke (z. B. Hintergrund der ›Pupila Augusta‹ von 1496–98, im ›Antonius‹-Stich von 1519) vgl. auch die Verwandlung des unvollendeten ›Sultan‹-Stichs (Unikum Amsterdam um 1496; K. A. Knappe: Dürer. Das Graphische Werk. Wien 1964, Nr. 18) in einer Kopfgroteske des Gebetbuchs Maximilians, fol. 50 recto zu Ps. 98, links oben (Abb. 5–6).

11 Zur Deutung des Stichs vgl. Ausst. Kat. A. Dürer. Nürnberg 1971, Nr. 514. Vergleichbar die rhythmisierte Frauengruppe zwischen Portal (rechts) und Drachen mit Höllenfeuer.

12 Zum Stich vgl. Ausst. Kat. A. Dürer. 1971, Nr. 467. Richard Bernheimer: Wild Men in the Middle Ages. Cambr./M. 1952, S. 183–185. Vgl. die verwandelte Stellung der großen Flügel am Wappenhelm, die Rolle des Totenschädels, Details bis hin zur Armhaltung der Frau. Zum Holzschnitt s. u. Anm. 37 ff.

13 Eine thematische Reihe bilden so bei unterschiedlichsten Bildformen z. B. auch Darstellungen zum ›Schwätzen im Chor‹ im ›Ritter vom Turn‹ (Winkler [wie Anm. 1], Taf. 46 unten), im ›Narrenschiff‹-Kap. 91 (Ausg. Mähl, S. 336 ff.) und in der Zeichnung der sogen. ›Engelsmesse‹ von ca. 1500 (vgl. Ausst. Kat. Dürer. 1971, Nr. 378).

14 Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Hg. von H. Rupprich. Bd. 1. Berlin 1956, S. 129, Nr. 3, Zeilen 23–40 (zum Thema ›Weisheit‹) und die ausführlichen Ratschläge zu moralisch-lebensklugem Verhalten: ›Von der bösen Welt‹ (S. 133 f., Nr. 9); ›Der Schulmeister‹ (S. 140 f., Nr. 22) und ›Wer oren hab, der merck und hör‹ (S. 142 f., Nr. 29). Eine sprachliche Reminiszenz an das ›Narrenschiff‹, Kap. 111, v. 39 ff. vermutet bei einem kunsttheoretischen Text Dürers H. Rupprich im Bd. 2 seiner Ausgabe des ›Schriftlichen Nachlasses‹. Berlin 1966, S. 125, Anm. 4 zu S. 121, Z. 46–49.

15 Konrad Hoffmann: Dürers ›Melencolia‹. In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann. Hg. von W. Busch/R. Haussherr/E. Trier. Berlin 1978, S. 251–277 mit Bezugnahmen auf Kap. 15 (Babelturm–Sintflut), Kap. 65 (Astrologie), Kap. 66 (Narr mit Zirkel), Kap. 103 (Regenbogen *endkrist*); zum ›Fideismus‹ vgl. Hoffmann [wie vorstehend], Anm. 33–38; Philip L. Sohm: Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge. Studies in the History of Art 9 (1980) 13–32, cf. 25 ff. (auf Sohms Deutung des Stichs ist hier nicht einzugehen).

16 Gerlinde Wiederanders: Albrecht Dürers theologische Anschauungen. Berlin 1976, bes. S. 20–28; zum theologischen Umfeld auch die Verweise bei K. Hoffmann: Hans Holbein d. J. In: Die ›Gesandten‹. Festschrift für Georg Scheja. Sigmaringen 1975, S. 133–150.

17 Dieter Wuttke: Sebastian Brants Verhältnis zur Wunderdeutung und Astrologie. Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geb. Berlin 1974, S. 272–286; Hoffmann [wie Anm. 15], S. 267 m. Anm. 126; Gaier [wie Anm. 20], S. 236 (ohne Kenntnis Wuttkes).

18 Zur ›Wunderbaren Sau von Landser‹ bei Dürer nach einem Flugblatt Brants vgl. Ausst. Kat. Dürer. 1971, Nr. 448. Als Hintergrund zu Dürers Zeichnung der ›Zwillin-

ge von Ertingen‹ (ibid., Nr. 450) auch die Stellungnahmen Brants zu den ›Wormser Zwillingen‹ 1495 (D. Wuttke: Wunderdeutung und Politik. In: Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift O. Herding. Stuttgart 1977 (Veröffentlichungen d. Kom. f. gesch. Landeskunde Baden-Württemberg. Reihe B; Forschungen. 92), S. 217–244).

19 Rupprich [wie Anm. 14], Bd. 1, S. 137 f., Nr. 13; zum Zusammenhang von Dürers Text mit Brants *Martialis hominis tumultuariique militis et mortem contemnentis jactatio* in den ›Varia Carmina‹ (1498) nach Paul Weber, vgl. Ausst. Kat. Dürer, 1971, Nr. 379. Vgl. auch Hoffmann [wie Anm. 15], S. 254.

20 Ulrich Gaier: Zur Pragmatik der Zeichen in Sebastian Brants Narrenschiff. In: L'Humanisme allemand (1480–1540). München–Paris 1979 (Humanist. Bibl. Reihe I. Abh. 38), S. 231–259, cf. 232–235; Mähl [wie Anm. 13], S. 490 f.

21 Vgl. die detaillierte Nachzeichnung des Brantschen Begriffssystems und Vorstellungsfeldes, dessen Besonderheiten dabei jedoch mehr strukturalistisch unter sprach- und zeichentheoretischen Prämissen als nach ihren historischen Bedingungen entfaltet werden, bei Gaier [wie Anm. 20], S. 231–243.

22 Zur anhaltenden Wirksamkeit verschiedenartiger »Grundstrukturen des 15. Jahrhunderts« in Dürers Gesamtwerk wären generell von hier aus auch Georg Kauffmanns Überlegungen (Albrecht Dürer und die Kunst des 15. Jahrhunderts. In: Verbum et Signum. Festschrift F. Ohly, München 1975, Bd. II, S. 437–450) mitzubedenken.

23 Sebastian Brants Narrenschiff. Hg. von Friedrich Zarncke. Leipzig 1854 [Nachdruck: Hildesheim 1961], S. LXXVI.

24 Rainer Gruenter: Die ›Narrheit‹ in Sebastian Brants Narrenschiff. Neophilologus 43 (1959) 207–221, cf. bes. 209.

25 Brant gewann seine konkrete Erfahrung der zeitgenössischen Umgebung auch auf mehreren Reisen, die er zur Vorbereitung einer großangelegten Landesbeschreibung unternahm (Konrad Varrentrapp: Sebastian Brants Beschreibung von Deutschland und ihre Veröffentlichung durch Caspar Hedio. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Nf XI (1896) 228–308). Sein Kenntnishorizont geht oft verschlüsselt in das ›Narrenschiff‹ ein, z. B. mit der beiläufigen und terminologisch irreführenden Erwähnung der Entdeckung Amerikas in Kap. 66, v. 53 gegenüber seiner sonstigen präziseren Beschäftigung mit dem aktuellen Thema (E. H. Zeydel: Sebastian Brant and the Discovery of America. Journal of English and German Philology 42 (1943) 410 f.). Daraus resultierende Probleme historischer Rekonstruktion vergegenwärtigt z. B. R. Chadraba–K. Stejskal: Dürer und der bäuerische Marsyas. In: Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Hg. von E. Ullmann u. a. Leipzig 1971, S. 133–151.

26 Zur kunstgeschichtlichen Beurteilung von Dürers Basler Arbeit erbringen nach Winkler [wie Anm. 1] vor allem die Untersuchungen eines neugefundenen Sebastian-Flugblattes differenzierende Anhaltspunkte und Vergleichsmöglichkeiten mit der voraufgehenden lokalen Kunstübung, vgl. Wolfgang D. Wackernagel/Vera Sack/Hanspeter Landolt: Sebastian Brants Gedicht an den heiligen Sebastian, ein neuentdecktes Basler Flugblatt. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 75 (1975) 7–50, cf. Landolt, S. 38–50, bes. S. 39–45 zur Wirklichkeitsdarstellung; Frank Hieronymus: Sebastian Brants ›Sebastians-Ode‹, illustriert von Albrecht Dürer. Gutenberg-Jahrbuch 52 (1977) 271–308.

27 Mähl [wie Anm. 6], S. 461–521 als informativ abwägende Zusammenfassung.

28 Formulierung nach P. Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. I: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Hamburg 1949, S. 227–239 zum ›Narrenschiff‹.

29 Die zeitkritische Warnung vor ›Falschheit‹ bei Narrendarstellungen (als ein Beispiel gegen 1480 vgl. F. Zarncke: Zur Vorgeschichte des Narrenschiffs. Serapeum 4 (1868) 49–54, cf. 50 f., Nr. 5) als Spruchband einer Einzelgestalt im Unterschied zu den ›Genreszenen‹ im ›Narrenschiff‹ . Vgl. auch H. Rosenfeld, Sebastian Brants ›Narrenschiff‹ und die Tradition der Ständesatire, Narrenbilderbogen und Flugblätter des 15. Jahrhunderts. Gutenberg-Jahrbuch 40 (1965) 242–248.

30 *har gemacht* in v. 25 im Sinne von ›hergesetzt‹ oder ›angebracht‹; vgl. E. H. Zeydel:

Notes on Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹. Modern Language Notes 58 (1943) 340–346, cf. 340 f; Kunze [wie Anm. 3], S. 383f.

31 Tiemann [wie Anm. 5], S. 623. Die Rolle des Publikumsbezugs in Brants Arbeitsweise skizziert E. H. Zeydel: Sebastian Brant and his public. Germanic Studies in honor of E. H. Sehrt. Coral Gables 1968 (Miami Linguistics Series. 1), S. 251–264.

32 Unter dem Aspekt des täuschenden Scheins im Umgang mit institutionalisiertem Bildungsprestige (Lateinische Phrasen u. a.) steht die differenzierte Analyse des »Büchernarren« bei Günter Hess, Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts. München 1971 (MTU. 41), bes. S. 349–360.

33 Zuletzt dazu (nach Schultz, Fraenger u. a.) Tiemann [wie Anm. 5], S. 622–630: ›Illustratio im Narrenschiff‹ (s. u. Anm. 59).

34 Wuttke [wie Anm. 17], S. 275.

35 Gaier [wie Anm. 20], S. 251.

36 Rosenfeld [wie Anm. 5], S. 330f. am Beispiel von Kap. 58 u. 57. Auch bei Brants Vergiledition hat es der angesprochene *indoctus* mit übergelehrten Kommentaren zu tun (Theodore K. Rabb: Sebastian Brant and the first illustrated edition of Vergil. The Princeton University Library Chronicle 21 (1960) 187–199).

37 B. Hinz: Innerlichkeit und ihre äußerlichen Bedingungen. Das humanistische Bildnis des Justinian und der Anna von Holzhausen. Städel-Jahrbuch, NF (1975) 97–110, cf. 99ff.

38 Marxer [wie Anm. 4], S. 34–40, bes. 38ff.

39 In der bildparallelen Anordnung des Figurenzugs, wie die Komposition in der Straßburger Ausgabe (1497) verändert wird, entfällt diese optische Aussagemöglichkeit (C. Belz: The Illustrations in the Grüninger edition of the Stultifera Navis, 1497. The Princeton University Library Chronicle 23 (1961) 16–23, cf. fig. 1) entsprechend den Bildvorlagen noch ohne die Todespersonifikation (Stich als Vorlage besprochen bei H. Rosenfeld: Die Narrenbilderbogen und Sebastian Brant. Gutenberg-Jahrbuch 45 (1970) 298–307).

40 Zum ikonologischen Kontext der ›Falschen Minne‹ H. W. Janson: Apes and ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952 (Studies of the Warburg Institute. 20), S. 204–211.

41 Zarncke [wie Anm. 23], S. 102.

42 Winkler [wie Anm. 1], S. 26; Marxer [wie Anm. 4], S. 277–280, cf. 279 zu Krone und Kappe: »Im vierzeiligen Motto gibt Brant die hier erforderliche Bilderklärung, hält aber dennoch an der Vorstellung der Wegkreuzung, des Scheideweges fest, mit der er im Text die Entscheidung zwischen Gut und Böse veranschaulicht hatte und die der Illustrator nicht weiter berücksichtigte«. Gleichfalls nur von den Attributen und dem Motto her verweist auf Matthäus 25, 33 bzw. 25, 41 (Rechts-Links bei Gericht) Karin Singer: Vanitas und Memento Mori im Narrenschiff des Sebastian Brant [Motive und Metaphern]. Diss. Würzburg 1967, S. 106.

43 Vgl. Zarnckes Kommentar [wie Anm. 23], S. 454.

44 Wolfgang Harms: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges. München 1970 (Medium Aevum. Phil. Studien. 21); ders.: Das pythagoräische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts. Antike und Abendland 21 (1975) 97–110. Mit Bezug auf unser Beispiel vgl. bereits K. Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Hg. von J. Nolte. Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung. 2), S. 189–210, cf. 193, Anm. 27.

45 Günter Heidloff: Untersuchungen zu Leben und Werk des Humanisten Jacob Locher Philomusus (1471–1528). Diss. Freiburg. München 1975; zur *Concertatio* nur kurz auf S. 152.

46 Zur verzweigten Diskussion um vermutlich zwei ›Tugendspiele‹ Brants vgl. Dieter Wuttke: Deutsche Germanistik und Renaissanceforschung. Bad Homburg v. d. H./ Berlin/Zürich 1968 (Respublica literaria. 3), S. 33 f.; Wuttke [wie Anm. 64], S. 174–176.

47 Erwin Panofsky: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig/Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg. XVIII), S. 52–68.

48 Ein konkretes zeitgenössisches Rezeptionszeugnis ist mir für keine der beiden Brantschen Y-Gestaltungen bekannt; ikonographische Analogien gibt es jedoch sowohl zum Y mit Dingzeichen für Belohnung (Krone) und Strafe (Harms [wie Anm. 44]) als auch zum verlandschaftlichen Y: schon 1496 in einer Mailänder Donatus-Grammatik zu einer Darstellung eines jugendlichen Fürsten in einer nach Hercules modellierten Entscheidungssituation; dazu zuletzt E. Panofsky: Renaissance and renascenses in Western Art. Upsala 1960 (Figura. 10), S. 177 f., Anm. 5.

49 Vgl. bes. D. Wuttke: Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500. Köln/Graz 1964 (Beih. z. Arch. f. Kulturgesch. 7), S. 114–131; Ausst. Kat. L. Cranach. Bd. II. Basel 1976, S. 626f., Nr. 533 (D. Koepplin) mit Bibliographie.

50 Die ›Voluptas‹ der *Concertatio*-Illustration ist dabei offenbar nach der Venus-Tod-Gruppe zu Kap. 13 ›Narrenschiff‹ gestaltet (entgegen den allgemeineren Vergleichen zu ›Vanitas‹ bei Panofsky [wie Anm. 47], S. 55, Anm. 3). Zu dem für die ›Generationsstile‹ und Phasenfolge im deutschen Frühhumanismus symptomatischen Verhältnis Brant–Locher am Gestaltwandel des Herculesmotivs nach Panofsky vgl. H. O. Burger: Renaissance–Humanismus–Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik. 7), S. 287–289.

51 Panofsky [wie Anm. 47], S. 55, Anm. 1; Mähl [wie Anm. 6], S. 507 f. Daß Brants Motivanregung beim Illustrator in anderen Fällen mit einem bloßen Hinweis, z. B. auf ›Neithart Fuchs‹ zu Kap. 53 *Von nyd und has* Mißverständnisse bewirken konnte, demonstriert Rosenfeld [wie Anm. 5], S. 335; vgl. bereits Zeydel [wie Anm. 30], S. 342.

52 An der Kapitelfolge von Nr. 100 bis zum Schluß des Buchs läßt sich eine differenzierte Planung um die zentralen Themen der Falschheit, Wahrheit und Weisheit mit Querverweisen, Reprisen und Akkumulation der Bildmotive und Beispielfiguren herausschälen: E. H. Zeydel: Some literary aspects of Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹. Studies in Philology 42 (1945) 21–30, bes. S. 24–26.

53 Die Stellen angeführt und erläutert bei Klaus Heitmann: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. Köln/Graz 1958 (Studi Italiani. 1), S. 222.

54 Theodor E. Mommsen: Petrarch and the Story of the Choice of Hercules. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16 (1953) 178–192; hier zitiert nach Th. E. Mommsen: Medieval and Renaissance Studies. Ed. E. F. Rice. Ithaca/N. Y. 1959, S. 175–196, cf. 184 ff.

55 Brants Gedicht ›De Francisci Petrarchae laude et praestantia‹ (zur Petrarca-Ausgabe 1496 und in den ›Varia Carmina‹ 1498) bei Zarncke [wie Anm. 23] S. 188, Nr. 66. Petrarca-Benutzung im ›Narrenschiff‹ konstatiert A. Farinelli: Petrarca und Deutschland in der dämmernden Renaissance. Köln 1933 (Veröffentl. d. Petrarca-Hauses. 1. R., Abh. 1), S. 63, Anm. 57.

56 Ein Gedicht Brants ›Exhortatio ad lectorem de vita solitaria‹ bei Zarncke [wie Anm. 23], S. 182, Nr. 23 und ein Onuphriusgedicht ›De variis heremi cultoribus‹ stimmen mit dem Petrarca-Lob in der auch sonst bezeugten Neigung zu gelehrter Einsamkeit überein (vgl. E. H. Zeydel: Johannes a Lapide and Sebastian Brant. Modern Language Quarterly 4 (1943) 209–212).

57 Petrarca: De vita solitaria 2, 9, 4. In: Opera. Basel 1581, p. 283 nach Mommsen [wie Anm. 54], S. 182 f., Anm. 24.

58 In Brants Umgebung führt Wimpheling (Adolescentia. Ed. O. Herding. München 1965, S. 222–228) »Hercules am Scheideweg« (S. 223, Z. 34–224, Z. 12; nach Basilius) und das »bivium Pythagoraicum« (S. 224, Z. 23–S. 228, Z. 17; nach Lactanz) separat nacheinander auf.

59 Zur Diskussion über die Beziehungen des ›Narrenschiffs‹ zur Emblematik vgl. H. Homann: Studien zur Emblematik des 16. Jh.s. Utrecht 1971, S. 13–23; Tiemann [wie Anm. 5]. Homann geht von Albrecht Schönes idealtypischer Emblemdefinition in

bezug auf die »ideelle Priorität« der *pictura* aus und stellt demgegenüber im ›Narrenschiff‹ fest, daß der Text dort nirgends seinen Ausgang von der *pictura* genommen habe, »ja abgesehen von der ›Vorrede‹ findet sich im ganzen ›Narrenschiff‹ kein Hinweis, daß er überhaupt von ihrem Vorhandensein weiß«. Homann folgt hier Schönes Verwechselung von *pictura* und *res* (vgl. K. Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik. In: W. Haug (Hg.). Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. III), S. 515–534, bes. S. 516 f.). Während Homann das ›Narrenschiff‹ also wegen der seiner Auffassung nach relativen Beziehungslosigkeit zwischen Text und Bild von der Emblematik absetzt, interpretiert Tiemann umgekehrt gerade dies, die lockere Zusammenfügung von Wort und Bild, als Grundzug der emblematischen Struktur, die zwei verschiedene Arten der *illustratio* eines in der *inscriptio* formulierten moralischen Themas kombiniere und aus der Tradition »mittelalterlicher Pictura-Poesie-Literatur« auch das ›Narrenschiff‹ erkläre. Aber auch Tiemann unterscheidet nicht zwischen *res* und *pictura*, wenn sie in dem objektivistisch gefaßten Begriff der *illustratio* den gemeinsamen Nenner von Wort und Bild des ›Narrenschiffs‹ erkennt (»Erhellung durch Bilder und exempla im humanistischen Sinn fließen in eins« [S. 623 ff.]).

60 Wuttke [wie Anm. 17].

61 Hoffmann [wie Anm. 15] bes. Referenzen in Anm. 60–61 (Gruenter; Vetter); ferner: Peter Skrine: The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's ›Narrenschiff‹. Modern Language Review 64 (1969) 576–596, cf. 589 f.

62 Zur literarischen Wirkungsgeschichte bibliographische Nachweise in Manfred Lemmers ›Narrenschiff‹-Ausgabe. 2. Aufl. Tübingen 1968 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. NF 5), S. XXVII.

63 P. Heitz (Hg.): Flugblätter des Sebastian Brant. Straßburg 1915 (Jahresgaben der Gesellschaft für Elsäss. Lit. III).

64 Zuletzt mit ausführlichen Literaturhinweisen: Dieter Wuttke: Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zu Brants Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492. In: Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt. Hg. von O. Herding u. R. Stupperich. Boppard 1976 (Dt. Forschungsgemeinschaft. Kom. f. Humanismusforschung. Mitteilung. III), S. 141–176.

65 Rosenfeld [wie Anm. 29 und Anm. 39].

66 In differenzierender Bezugnahme auf Zarnckes (S. XL) Betonung auch der allgemeinmenschlichen Zielpunkte die materialreiche Übersicht von Ludwig Singer: Die wirtschaftlichen und politischen Tendenzen des Narrenschiffes und einiger anderer Dichtungen des Sebastian Brant. Prag 1896 (35. Programm der 1. Dt. Staats-Realschule in Prag), S. 1–32. Zuletzt die Einleitung Claus Traegers zur ›Narrenschiff‹-Ausgabe. Leipzig–Frankfurt, 1980, S. 2–22.

67 Mähl [wie Anm. 6], S. 496.

68 Vgl. Albrecht Timm: Das Bild als publizistisches Mittel vor der Verbreitung des Buchdrucks. Publizistik 1 (1956) 274–278 und den zusammenfassenden Überblick bei Kunze [wie Anm. 3].

69 Zur Diskussion über das spätmittelalterliche Schauverlangen in der allegorischen Dichtung z. B. R. Gruenter: Zum Problem des Allegorischen in der deutschen ›Minneallegorie‹. Euphorion 51 (1957) 2–22, cf. 20 ff.

70 Dazu aufschlußreich Dieter Kartschoke: Weisheit oder Reichtum. Zum Volksbuch von Fortunatus und seinen Söhnen. In: Literatur im Feudalismus. Hg. von D. Richter. Stuttgart 1975 (Literaturwissenschaft u. Sozialwissenschaften. 5), S. 213–259, cf. zum ›Narrenschiff‹ S. 220–227.

71 Zeydel [wie Anm. 31].

72 William Gilbert: Sebastian Brant. Conservative Humanist. Archiv für Reformationsgeschichte 46 (1955) 145–167.

73 Eine Orientierung Brants an den Empfehlungen der rhetorischen Theorie zum Bildgebrauch (»docere, delectare, movere« übergeordnet) erwägt, angeregt durch Gaiers Textanalysen zum ›Narrenschiff‹ 1966, ohne spezifische Vermittlungsindizien Vera Sack [wie Anm. 26], S. 31 f.

Abbildungsnachweise

Nr. 8, 9: Fotoatelier J. Anders, Berlin
11A, 15: München, Bayer. Staatsbibliothek
11B–C, 12: Tübingen, Universitätsbibliothek
Die übrigen Vorlagen sind Reproduktionen nach Sekundärliteratur (Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen, Frau Monika Kaierle).

Funkkolleg KUNST

Das Wissenschaftliche Team:
Werner Busch (Vorsitz)
Tilmann Buddensieg, Wolfgang Kemp, Jürgen Paul
Charles G. Rump (Assistenz)

Studienbegleitbrief 8

Herausgegeben vom
Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen

in Verbindung mit
dem Saarländischen Rundfunk,
Radio Bremen,
dem Hessischen Rundfunk,
dem Süddeutschen Rundfunk,
dem Südwestfunk
sowie dem Westdeutschen Rundfunk

Redaktion des DIFF:
Peter Schmoock (Koordinator)
Gabi Dolff-Bonekämper
Kirsten Fast
Harri du Bois
Goetz-Peter v. Zitzewitz

Redaktion des SR:
Hans Jürgen Koch (verantwortlich)
Jürgen Albers

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Inhaltsverzeichnis

Kollegiatenforum 5
Einführung in Studienbegleitbrief 8 9

Das Bild als Herrschaftskritik KONRAD HOFFMANN **20.**

Vor der 20. Kollegstunde zu bearbeiten 11
Allgemeine Einführung 11
Gliederung der Kollegstunde 12
Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen 13

Während der 20. Kollegstunde zu bearbeiten 14
Gliederung der Kollegstunde 14
Arbeitsunterlagen 14

Nach der 20. Kollegstunde zu bearbeiten 21
Zusammenfassung der Kollegstunde 21
20.1. Zur Entstehung der politischen Bildsatire 21
20.1.1. Spottbild auf Mönche 22
20.1.2. Sebastian Brants „Narrenschiff“ 24
20.2. Herrschaftskritik und Reformationspropaganda 29
20.2.1. Kritik am Ablaßwesen 31
20.2.2. Die typisierende Ständesatire 33
20.2.3. Reformation und Bild 34
20.2.3.1. Die Bilderlehren 36
20.2.3.2. Die Selbstverantwortlichkeit des Betrachters 37
20.2.3.3. Die künstlerischen Folgen 39
20.3. Zum Funktionswandel der heutigen Bildsatire 41

Das Bild als Herrschaftskritik 20.

Autor der Studieneinheit: Konrad Hoffmann



Konrad Hoffmann (47), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie 1957–1964 an den Universitäten Bonn, Berlin, München und London (Warburg Institute). Promotion Bonn 1964. Habilitation Tübingen 1971. Hauptforschungsgebiete: Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Veröffentlichte Arbeiten zu ikonographischen Themen (zunächst der mittelalterlichen Kunst), mit ikonologisch-kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, und zur Wissenschaftstheorie.

Vor der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

Politische Bildsatire gilt weithin als ein Randbereich der Kunst und als ästhetisch eher uninteressanter Gebrauchsartikel. Eine solche Einschätzung verkennt jedoch die besondere Rolle dieser Gattung. Sozialpsychologisch war die Bildsatire ein wesentlicher Faktor der öffentlichen Meinungsbildung in der gesamten Entfaltungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Und ästhetisch haben die Gestaltungsprinzipien der Bildsatire und der späteren Karikatur entscheidend zu den künstlerischen Stilrichtungen unseres Jahrhunderts beigetragen. Man nutzte über lange Zeit die Möglichkeiten der satirischen Bildersprache zu gesellschaftlicher Erziehung und politischer Propaganda. Moral und Politik sind die Felder der Satire. Das vorgefundene Umfeld sollte auf bestimmte neue Normen und Ziele verpflichtet werden – es war Überzeugungsarbeit zu leisten. Über Jahrhunderte fiel dabei dem Bild, und hier besonders der Bildsatire, eine überaus wichtige Rolle zu.

Die Sprache der Bildsatire zielt einerseits darauf, unmittelbar verständliche Situationsschilderungen zu liefern. Figuren und Handlungsschemata sollen sich dem Betrachter unverwechselbar einprägen. Dazu bedarf es einer klaren, einfachen, sich an die alltäglichen Erfahrungen des Betrachters wendenden Bildersprache. Andererseits sind die Inhalte der Bildsatire politisch nicht selten höchst brisant. Die neuen Wahrheiten sind dann nur indirekt, verschlüsselt auszusprechen. Dazu bedient sich die Bildsatire der Allegorie und der Wortkommentierung. Zum einen nutzt sie dafür den überlieferten allegorischen Apparat zumeist religiöser Kunst, zum anderen sucht sie nach einfachen bildlichen Analogien für Namen und Begriffe. So ist ihre Sprache zugleich realistisch abbildend wie auch eine eigenständige Zeichenkonvention. Je schlagkräftiger jedoch ihre Zeichen sind, desto eher werden sie in den verfügbaren Argumentationsschatz ihrer Zeit übergehen. Das Zeichen kann zum unmittelbar verständlichen Kürzel für vielschichtige Zusammenhänge werden; mit ihm ist es möglich, plakativ und treffend zu argumentieren. Insofern kann die Bildsatire als Instrument politischer Pädagogik den Kämpfen um Sicherung und Umverteilung von Herrschaft besonders gut dienen.

Ihre erste und kaum wieder erreichte Blüte hatte die Bildsatire in den religionspolitischen Kämpfen der Reformationszeit. Hier entwickelte sie ein Instrumentarium der bildlichen Argumentation, das im Grundsatz bis heute Gültigkeit hat. Besonders in

Zeiten politischer Unruhen und Umbrüche hatte die Bildsatire Hochkonjunktur: nach der Reformationszeit, im Dreißigjährigen Krieg, im holländischen Freiheitskampf im 17. Jahrhundert, in der Phase der Industrialisierung in England, in der Französischen Revolution oder der Revolution von 1848 in Deutschland, aber auch in der antisemitischen Karikatur des Nationalsozialismus.
Ihre einschneidendste Veränderung und Erweiterung als Gattung erfuhr sie im englischen 18. Jahrhundert, als sie eine Synthese mit der Karikatur einging. Seit diesem Zeitpunkt gibt es auch in der Bildsatire die Karikatur des individuellen Porträts; aus dieser Synthese entstand die moderne Zeitungskarikatur.

Wenn in dieser Studieneinheit unser besonderes Augenmerk der Reformationszeit gilt, so nicht nur, weil bereits hier das Repertoire der Bildsatire weitgehend ausgebildet ist, sondern weil gerade die Entstehungsgeschichte der Gattung ihre Formen, Argumentationsweisen und Grundsätze, vor allem aber auch deren Herkunft, besonders deutlich machen kann.

Lernziele

Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,

- die historischen Voraussetzungen der Bildsatire zu begründen;
- die Entwicklung und den Funktionswandel der politischen Bildsatire hinsichtlich ihrer öffentlichen Wirksamkeit, ihrer medialen Bedingungen und ihrer Gestaltungsmittel darzustellen;
- die Bildsatire als Muster eines situationsbezogenen Kunstwerks und Kampfmittels einzuschätzen.

Gliederung der Kollegstunde

1. Wie greift Kunst in gesellschaftliche Auseinandersetzungen ein, und welche Wirkung hat sie im politischen Umfeld?

Der erste Teil behandelt den Streit, der um drei Zeichnungen von George Grosz entbrannte: Der Künstler wurde wegen Gotteslästerung angeklagt. Die Zeichnungen zeigen, wie Bilder Herrschaft kritisieren können und wie diese Kritik aufgenommen wird. Es wird erläutert, welche Voraussetzungen und konkreten Auswirkungen das Verhältnis zwischen Kunstpraxis, Staat und Kirche heute hat, und welche es früher hatte.

2. Die historischen Wurzeln der Gattung Bildsatire in der Zeit vor der Reformation

Im zweiten Teil wird dargelegt, wie erst die Erfindung der Druckgraphik eine große Verbreitung der satirischen bildlichen Darstellungen ermöglichte und man damit die Öffentlichkeit erreichte, die für die moderne Bildsatire typisch ist. *„Das Narrenschiff"* von Sebastian Brant wird vorgestellt – ein nicht im engeren Sinne herrschaftskritisches Werk, bei dem weder die weltliche noch die geistliche Obrigkeit Ziel des Spotts sind, sondern allgemeinmenschliche Schwächen und Fehler. Schon hier aber war die Möglichkeit gegeben, die moralischen Leitbilder mit der Praxis der Obrigkeit zu vergleichen.

3. Druckgraphik in der Reformation und allgemeine Darstellungs- und Wirkungsweise der Bildsatire

Der dritte Teil beschreibt, wie durch die Reformation die Bildsatire einen bedeutenden Aufschwung nahm: die verschiedenen Kontrahenten, mächtige geistliche und weltliche Herren, aber auch starke Volksbewegungen, verbreiteten ihre Positionen in Wort und Bild. Anspruch und Wirklichkeit der Kirche wurden ebenso scharf gegeneinandergesetzt wie im 20. Jahrhundert bei George Grosz.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Sebastian BRANT (1458–1521), deutscher Dichter und Humanist. Verfaßte gelehrthistorische Arbeiten und lateinische Gedichte; wurde aber vor allem berühmt wegen seiner Moralsatiren und Flugblätter. *„Das Narrenschiff"* (1494) stellt Laster und Torheiten in Gestalt von Narren in gereimten Texten dar. Seine weite Verbreitung verdankt es vor allem den Holzschnittillustrationen, die zu einem gut Teil von Albrecht DÜRER stammen.

Johann ECK (1486–1543), altkirchlicher Theologe, schrieb gegen LUTHERS Thesen die *„Obelisci"* („Spießchen") und veranlaßte dadurch das Leipziger Streitgespräch 1519 mit KARLSTADT und LUTHER.

ERASMUS von Rotterdam (1465/6–1536), bedeutender Humanist. Als Textkritiker, Herausgeber und Grammatiker hat er die neuzeitliche Philologie mitbegründet. Er bekämpfte die kirchlichen Mißbräuche und stand der Reformation zunächst freundlich gegenüber; er wandte sich erst von ihr ab, als er sah, daß LUTHER in einen unüberbrückbaren Gegensatz zur Kirche geriet.

George GROSZ (1893–1959), deutscher Maler und Graphiker. Mit seinen Gemälden und vor allem mit seinen graphischen Arbeiten stellte er die Mißstände der Gesellschaft der Weimarer Republik (1919–1933) dar. Zielscheibe seiner beißenden Bildsatiren waren vor allem Armee, Kirche und Großbürgertum. 1932 emigrierte er nach Amerika.

Jan HUS (1370–1415), tschechischer Reformator. Bekämpfte die Verweltlichung der Kirche, ohne zunächst ihre Lehre anzugreifen. Anfangs gewann er weite Kreise des Volkes für sich, auch den König und den Erzbischof. 1411 wurde er jedoch exkommuniziert und 1415 auf dem Konstanzer Konzil als Ketzer verbrannt.

Walter MEHRING (1896–1981), deutscher Schriftsteller. Mitarbeiter der „Weltbühne", mußte 1933 emigrieren; übte in Gedichten und Chansons schonungslose Zeit- und Gesellschaftskritik.

Philipp MELANCHTHON (1497–1560), deutscher Reformator. Schloß sich 1521 LUTHERS Kampf an und wurde dessen Hauptmitarbeiter; war seit 1529 an allen wichtigen Religionsverhandlungen beteiligt und versuchte, die Reformation auf friedlichem Weg durchzuführen. Von großer Bedeutung war er als Organisator des Hochschul- und Lateinschulwesens, als „Praeceptor Germaniae" (Lehrer Deutschlands), in den protestantischen deutschen Ländern.

Kurt TUCHOLSKY (1890–1935), deutscher Schriftsteller. Emigrierte 1929 nach Schweden, wurde 1933 ausgebürgert. Er war Mitherausgeber der *Schaubühne* (später *Weltbühne*), vertrat als Satiriker und Zeitkritiker einen pazifistischen Humanismus. Er bekämpfte in seiner satirischen Prosa, seiner Lyrik und seinen Chansons jede Art von Spießertum, Militarismus und Nationalismus.

John WICLIF (1320–1384), Professor der Theologie in Oxford, der bedeutendste Vorläufer der Reformation. Er richtete scharfe Angriffe gegen die Verderbtheit des Klerus und forderte die Bildung einer von Rom unabhängigen Nationalkirche. Sein steigender Radikalismus (Papst als Antichrist) stieß auf immer stärkeren Widerspruch. Auf dem Konstanzer Konzil wurde er als Ketzer verdammt (1415).

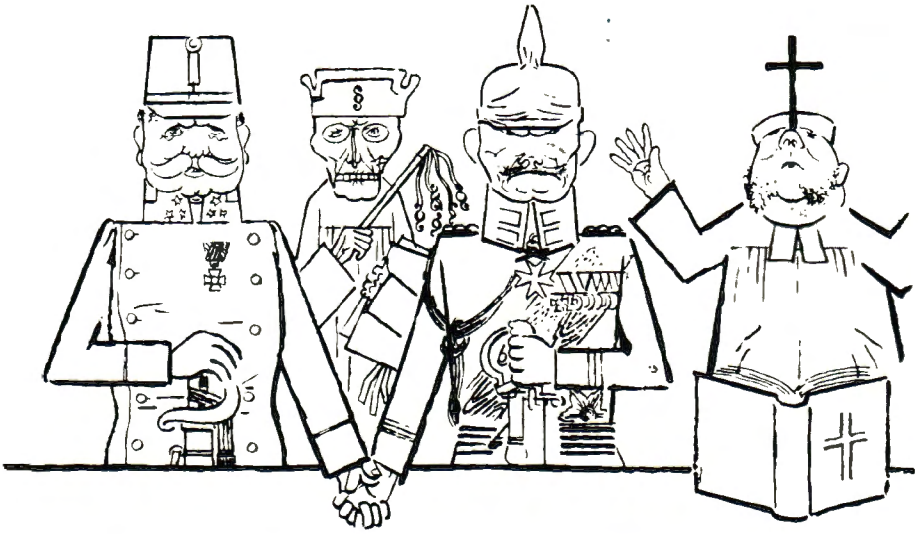
Während der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

Gliederung der Kollegstunde

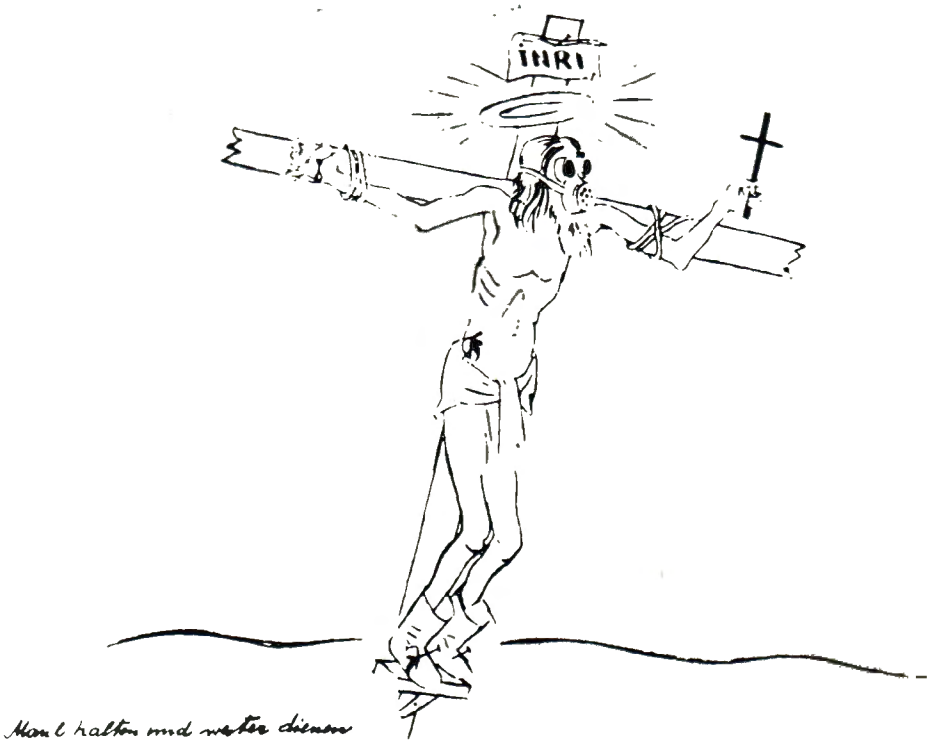
1. *Wie greift Kunst in gesellschaftliche Auseinandersetzungen ein, und welche Wirkung hat sie im politischen Umfeld?*
2. *Die historischen Wurzeln der Gattung Bildsatire in der Zeit vor der Reformation*
3. *Druckgraphik in der Reformation und allgemeine Darstellungs- und Wirkungsweise der Bildsatire*

Arbeitsunterlagen

1 George Grosz: Seid untertan der Obrigkeit. Mappe „Hintergrund", 1927, Blatt 2



2 George Grosz: Christus mit Gasmaske. Mappe „Hintergrund", 1927, Blatt 10

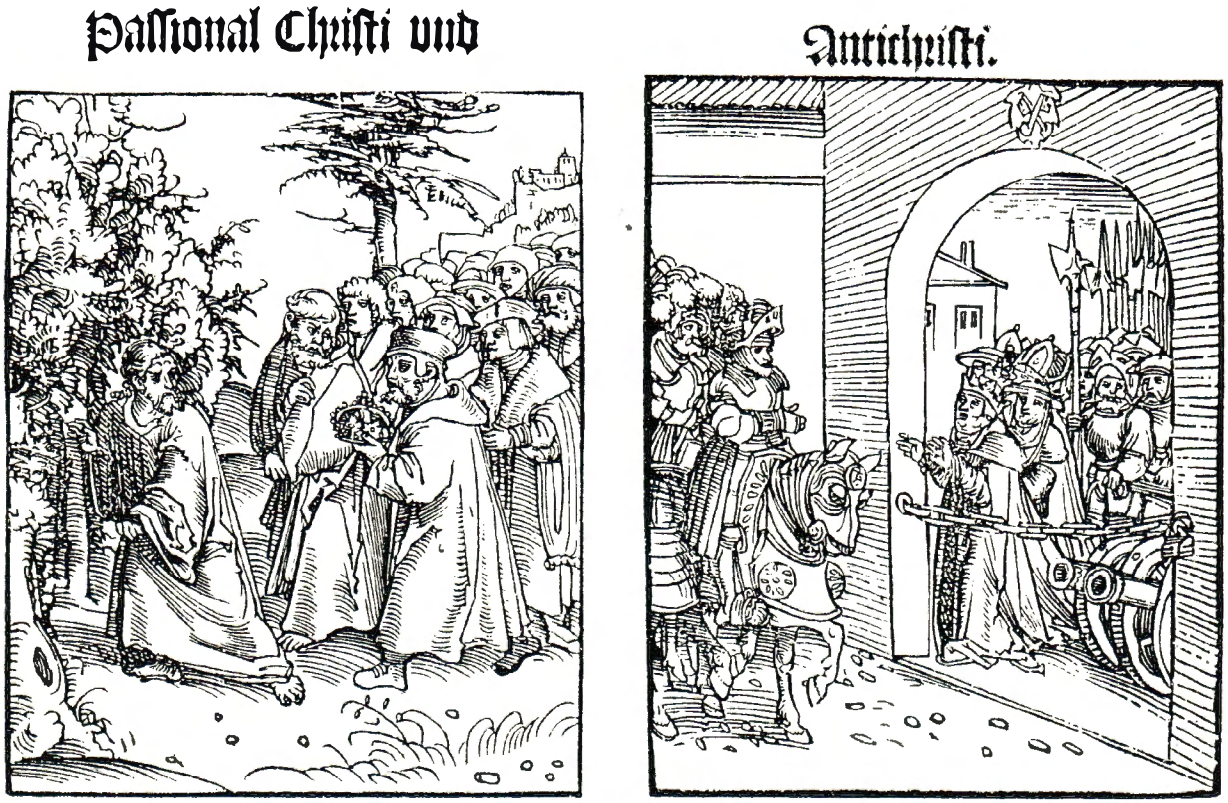


Tobias Stimmer: Parodistische Tiermesse aus dem Straßburger Münster. Holzschnitt. Gegen 1570

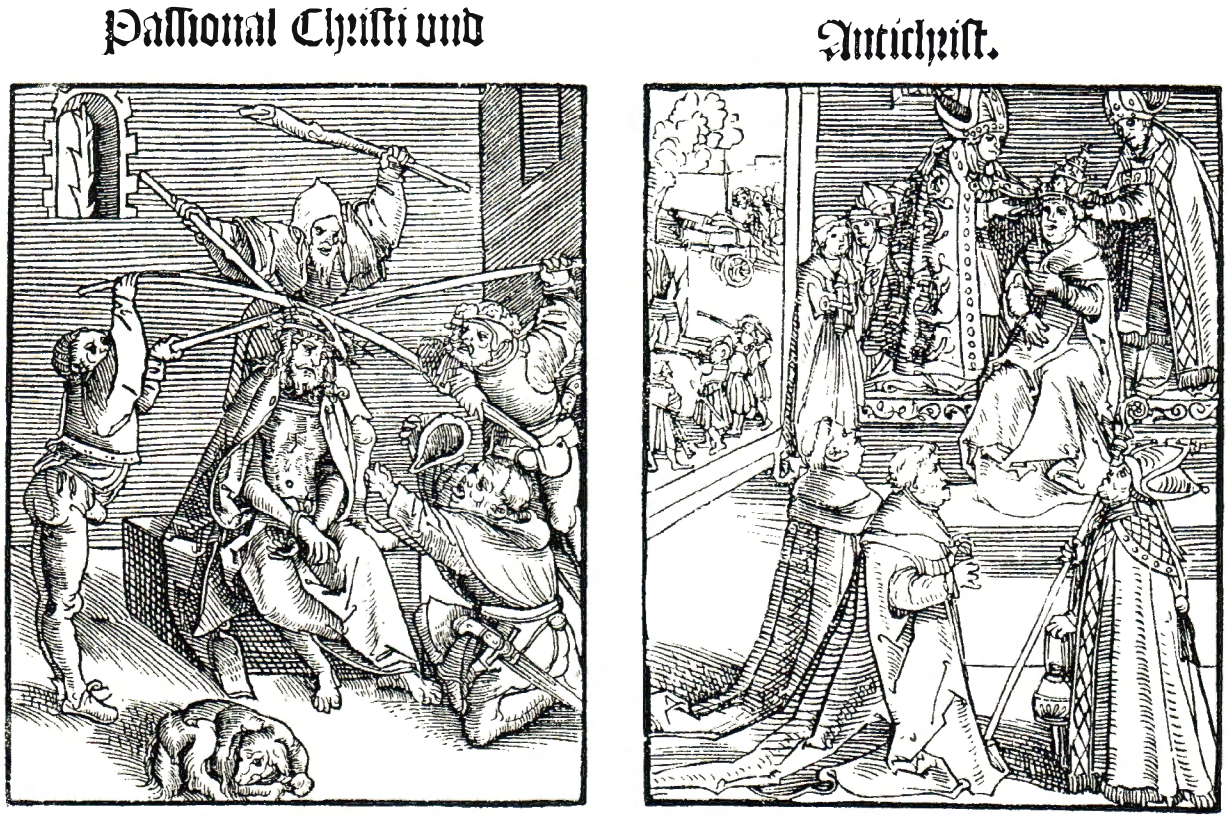
3



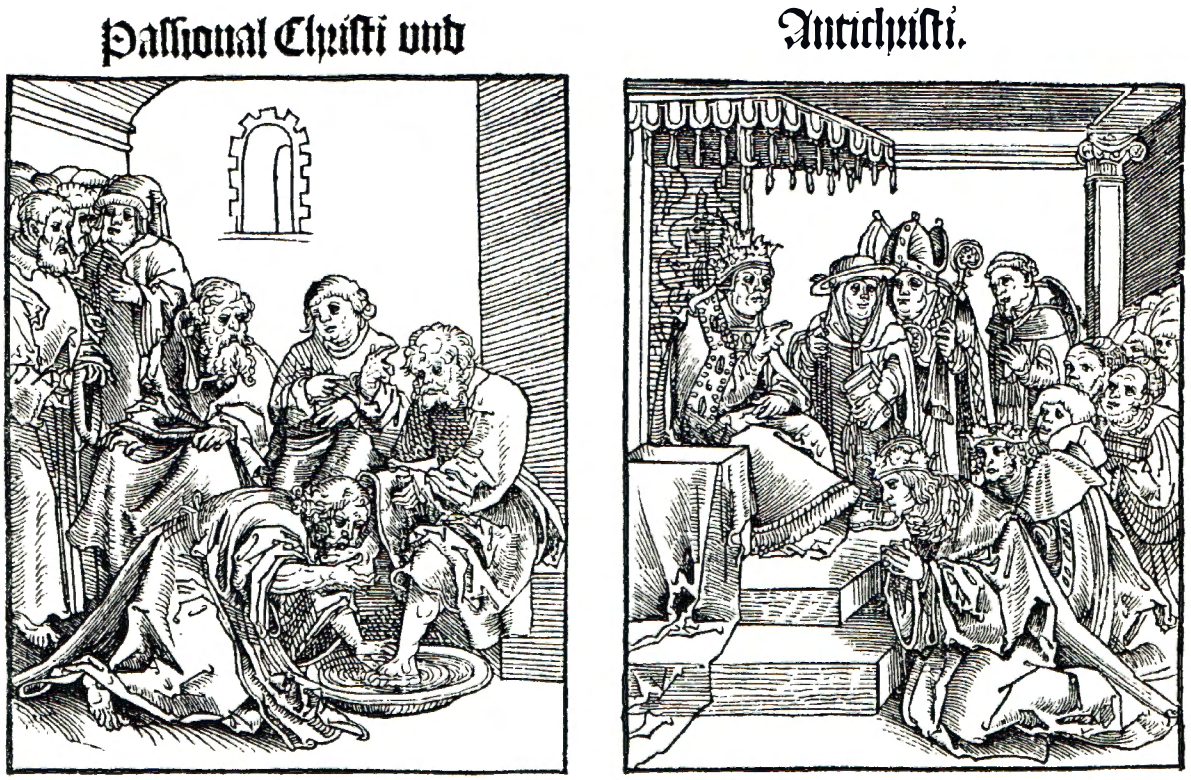
4 Lucas Cranach: Passional Christi und Antichristi. Wittenberg 1521



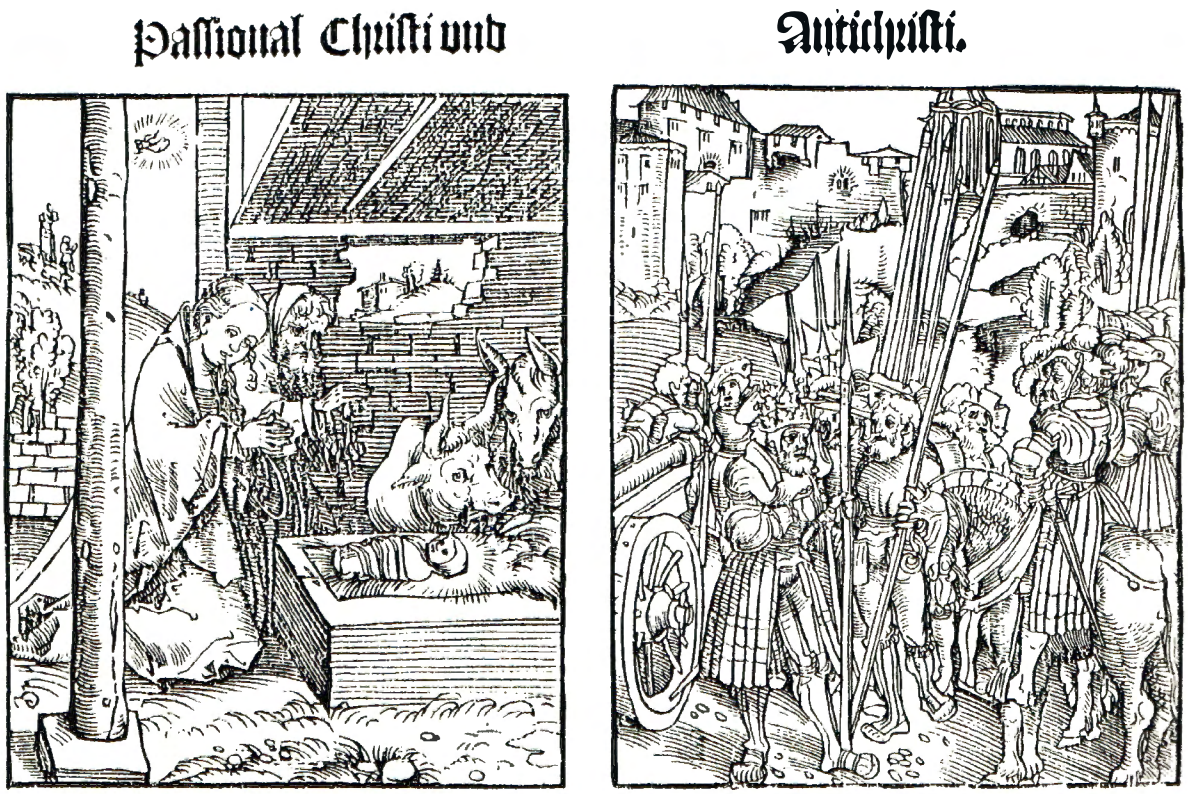
(a)



(b)

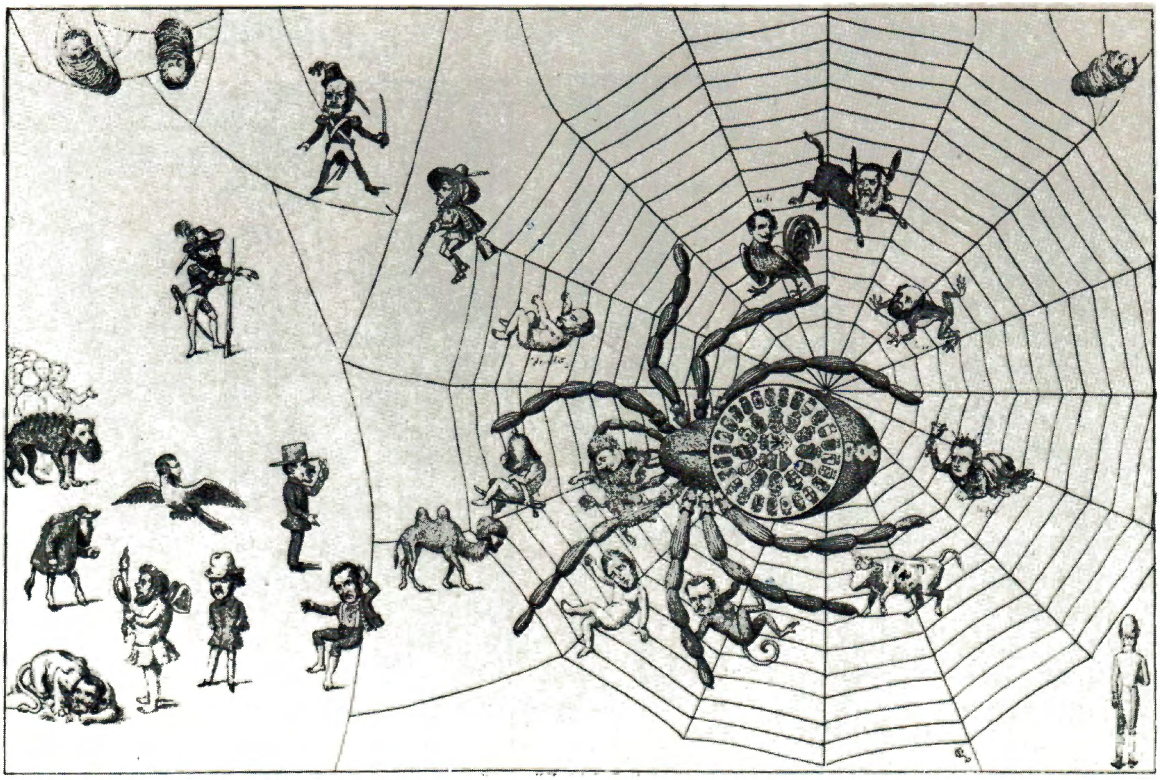

Passional Christi und
Antichristi.

(c)


Passional Christi und
Antichristi.

(d)

5 Adolf Schrödter: Deutsche Reichswappenspinne. Lithographie. 1848



6 Horst Haitzinger: Karikatur auf Brandt/Scheel. 1970



Laokoon und seine Söhne im Kampf mit den Schlangen. Marmorwerk der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros. Mitte 1. Jahrhundert. Rom, Vatikanisches Museum

7



◁ *AU 5* zeigt eine Lithographie aus dem Jahre 1848: „Die Deutsche Reichswappenspinne": Abgeordnete der Rechten in der Nationalversammlung gehen den Monarchisten unter Führung Preußens ins Netz. *AU 6* zeigt eine moderne Zeitungs-Karikatur von Horst Haitzinger. Um diese beiden Karikaturen mit der Bildpraxis des Mittelalters vergleichen zu können, finden Sie in Ihrem Studienbegleitbrief „Abbildungen" als Abb. 106 ein anonymes Spottblatt von 1521 auf Papst Leo X. und auf Luthers theologische Gegner sowie, als Abb. 108, das „Siebenhäuptige Papsttier", ein Flugblatt von 1530. Im Unterschied zu gegenwärtiger Praxis steht in Mittelalter und beginnender Neuzeit noch nicht die Karikatur des individuellen Porträts im Vordergrund (besonders auf Abb. 106 sind die Dargestellten sicher nicht an typischen Gesichtszügen zu erkennen), vielmehr bildet ein inhaltlicher Bezug den Ausgangspunkt.

Der aufgrund von Formvergleichen Hans Holbein zugeschriebene Holzschnitt auf Abb. 109 in Ihrem Studienbegleitbrief „Abbildungen" zeigt Luther im Ordensgewand und mit starker Tonsur als deutschen Herkules, wie er über die zu Boden geschlagene Schar von Vertretern der mittelalterlich-scholastischen Theologie und Philosophie ausschreitet. Bei Holbein hat dieser Vergleich eine ironisch-distanzierende Funktion gegenüber Luther. Außerdem steigert Holbein für den humanistischen Benutzerkreis die kritische Pointierung. Er ließ im Umriß der Hauptfiguren die berühmte hellenistische Laokoon-Gruppe *(AU 7)* anklingen.

8 Tobias Stimmer: Papstkopf als Gorgonenhaupt. Holzschnitt. 1577



Nach der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Eingangs wurden drei Blätter von George Grosz beschreibend und erläuternd vorgestellt und der dem Künstler wegen der Publikation dieser Bilder gemachte Gotteslästerungsprozeß angeführt. Der Kern der Aussage der Bilder zielte auf die konkret zugespitzte Spannung zwischen dem offiziellen Gottesbild von Kirche und Regierung und dem Kriegsalltag der Untertanen – womit auch das Problem der Studieneinheit bezeichnet ist: das Bild als Herrschaftskritik. Grosz' Verurteilung fand in der Presse ein starkes Echo und machte so die politische Funktion der Herrschaftskritik anschaulich. Der große Widerhall, den Grosz mit der Verknüpfung von „totem Christus" und „Soldaten" auslöste, war in der Lebenswirklichkeit und den politischen Spannungen des Publikums nach dem Ersten Weltkrieg begründet: Die Bildform erinnerte an die tausendfach errichteten Gedenkkreuze der Soldatengräber und stellte zugleich die Not der durch Hunger und chemische Waffen bedrohten Zivilbevölkerung der systematisch verbreiteten Kriegstheologie gegenüber. Grosz hatte die Öffentlichkeit und Obrigkeit dadurch herausgefordert, daß er das religiöse Heilsbild direkt mit dem Jetzt und Hier des Kriegsalltags zusammensah. Er kämpfte dagegen, daß in der neuen Staatsform wiederum die militaristischen Kräfte des Kaiserreichs die Oberhand gewännen.
Grosz' Werk ist nicht nur durch persönliche und zeitgeschichtliche Voraussetzungen geprägt, sondern es unterliegt auch den Bedingungen der Bildgattung „Satire". Die politische Bildsatire hat ihre eigene Geschichte. Mit der Erfindung der Druckkunst setzten satirische kirchenkritische Darstellungen ein, und zwar sowohl auf einzelnen Flugblättern als auch in der Buchillustration mit Holzschnitten. Als Beispiel für einen besonders zupackenden satirischen Realismus wurde *„Das Narrenschiff"* (1494) von Sebastian Brant vorgestellt: Der Künstler geht auf die veränderten Bedingungen der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung im städtischen Alltag ein. Auf diese Weise sollen moralische, religiöse und politische Normen in der neuen Lebenswirklichkeit breit durchgesetzt werden. Die kritischen Beanstandungen beziehen sich dabei auf den Lebenswandel und das praktische Verhalten der Zeitgenossen aller sozialen Gruppen. Die politische Didaktik im Medium der Druckgraphik wird von da an zu einer öffentlichen Einrichtung. Die gezielte Heraushebung von Mißständen in der gesellschaftlichen Praxis dient als pädagogisches Instrument: Sie soll Umkehr, Verbesserung und Anpassung bewirken. In der Entscheidung des Einzelnen wird die Handlungsnorm der Obrigkeit verankert.
Durch die Spaltung der Kirche seit der Reformation boten sich der Kritik im folgenden neue Möglichkeiten: Wenn im *„Narrenschiff"* der Antichrist noch dem Papsttum entgegengesetzt worden war, so wird bei Luther Christus dem Papst, als dem Antichristen, gegenübergestellt. Diese Polemik wurzelt in den kirchenkritischen Bewegungen des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts in England und Böhmen. Das hier behandelte *„Passional Christi und Antichristi"* wurde zu einer der erfolgreichsten Waffen im Bilderkampf der Reformation. Die intensive Bildpropaganda der reformatorischen Gruppen mit ihrer Kritik an der Geld- und Kriegsherrschaft der römischen Kirche, am Aufwand der „käuflichen Kirche" ist nur die Außenseite: Nach innen wird das gleiche Instrumentarium, die Bildpublizistik, verwendet, um die Verhaltensnormierung im praktischen Leben durchzusetzen. An einzelnen dieser Beispiele aus der Reformation wurde deutlich, daß die hauptsächlichen Bildbereiche noch der heutigen Karikatur im Reformationskampf entwickelt wurden, etwa die Verspottung von Zeitgenossen durch Tiergestalt oder durch ihre Einbindung in geläufige Mythen, welche die Unangemessenheit ihres Anspruchs deutlich machten.

Zur Entstehung der politischen Bildsatire

20.1.

Entwicklung

Die Entstehung der politischen Bildsatire ist entscheidend an die technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten mit Buchdruck und Holzschnitt gebunden. Mit ihrer Hilfe wurde es möglich, ein breites Publikum mit Bildern zu erreichen; diese Bilder wiederum konnten der Befestigung oder aber der Korrektur von Herrschaft dienen. Historisch handelt es sich dabei zunächst um die Kritik an der geistlichen Herrschaft. Auf diesem Wege hoffte man die weltliche Macht zu stabilisieren. In diesem Prozeß, der Reformation, beginnt die Entflechtung der bisherigen Durchdringung von geistlicher und weltlicher Herrschaft. Die politische Satire begleitet

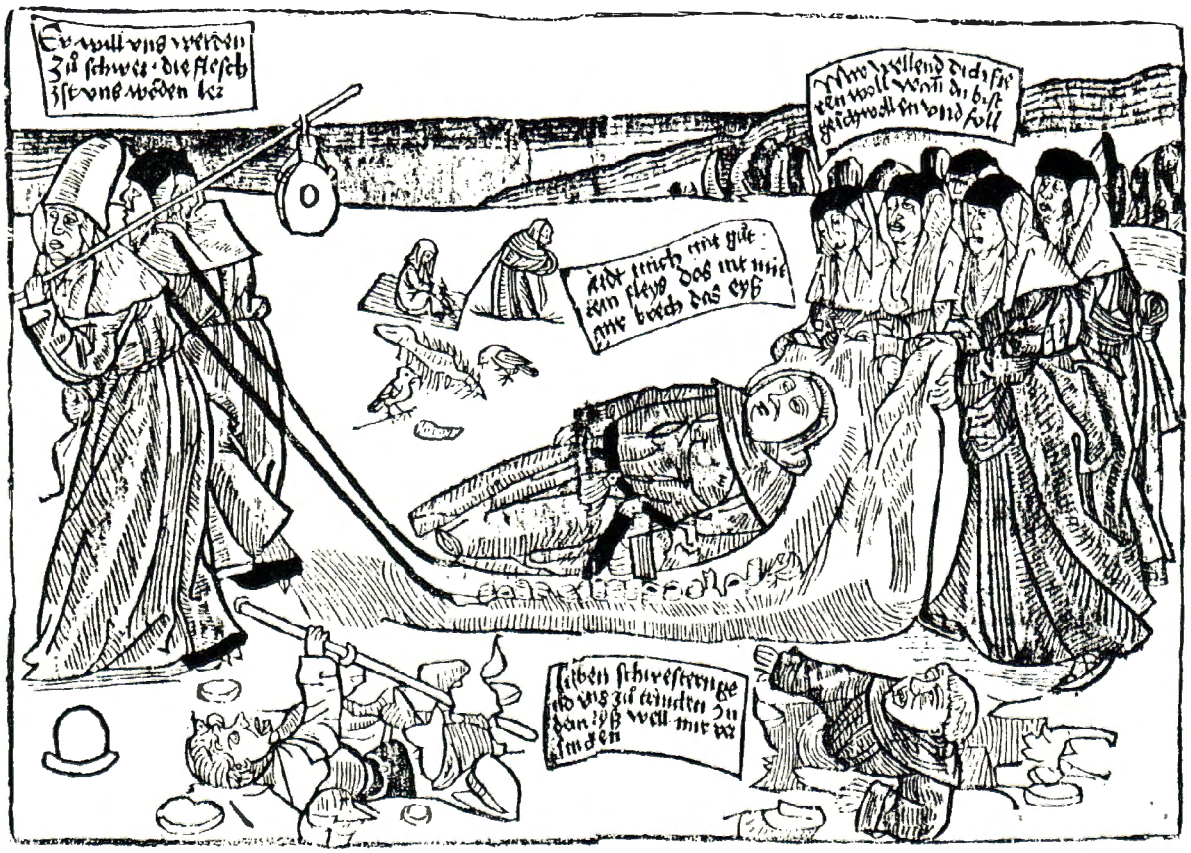
und unterstützt diesen Prozeß, indem sie Motive und Vorstellungen der verbreiteten geistlichen Tradition auf die konkreten Verhältnisse der Gegenwart überträgt. Man näherte sich der Wirklichkeit des Benutzers auch, indem man an seine Kenntnisse der kirchlichen Vorgänge und der Bibel anknüpfte. Daneben erreichte man Breitenwirkung besonders dadurch, daß man den Bildern eine konkrete, ja derbe Charakterisierung des Alltäglichen zugrunde legte.

20.1.1. Spottbild auf Mönche

Beispiel 1

Wir wollen uns den Sachverhalt an einem Beispiel des Klerikerspotts aus der Zeit vor der Reformation deutlich machen. Ein Holzschnitt des späten 15. Jahrhunderts zeigt einen von der Mahlzeit erschöpften Abt, der sich – in einem übergroßen Backenknochen als Schlitten – von Klosterfrauen über einen zugefrorenen See ziehen läßt.

Abb. 1: Spottbild auf Mönche. Einblattholzschnitt. 15. Jahrhundert. Wien, Albertina



Diese Darstellung folgt zum einen einer geläufigen Thementradition, in der die Laster der Mönche dargestellt wurden: ihnen wurden Völlerei, Trunksucht und Unkeuschheit vorgeworfen. Die hauptsächliche Kritik des Mittelalters am Klerus bestand darin, daß ihm ein allzu großer Widerspruch zwischen dem Anspruch des geistlichen Amtes und seiner ausschweifenden Lebensweise vorgehalten wurde. Diese Kritik drang in Ansätzen auch in Form von Parodien und Drolerien in die Ausstattung der Kirchen und die Illustration der Bücher ein, die für den Gottesdienst benutzt wurden. In diesem Sinne ist in dem Holzschnitt auch das paradoxe Hauptmotiv des Backenknochens zu verstehen, mit dem die Gefräßigkeit der Mönche verhöhnt wird. Im Unterschied zu früheren Mönchssatiren ist diese Darstellung allerdings sehr viel realistischer. Die Komposition rechnet räumlich-anschaulich mit der alltäglich-praktischen Wahrnehmung, der Schwere des „vollen" Abtes auf der Eisdecke, und wählt zeitlich-psychologisch einen „fruchtbaren" Moment, die Erwartung nämlich, daß die Hauptgruppe gleich in das Wasser einbrechen wird – wie in der Beischrift formuliert und in den Begleitern vor Augen gestellt wird. Ihr spöttischer Dialog und karikierter Gesichts- und Körperausdruck unterstützen das ironische Spiel mit dem Durst und der Gefahr, ihn im Eiswasser stillen zu müssen.

Hier allerdings beruht der Appell an den Betrachter nicht nur in der Erfassung der Wirklichkeitssituation, die sich aus Wort und Bild zusammen abzeichnet. Über die Lesefähigkeit hinaus setzt der Künstler nämlich beim Beschauer die Kenntnis der Bibel voraus: Das Hauptmotiv, der übersteigerte Kinnbackenknochen, bezieht die Szene auf ein bedeutsames biblisches Vorbild. Nach *Richter 15* konnte Simson nach dem Kampf gegen die Philister Gott für die Hilfe und Befreiung aus Feindeshand danken:

> [16]Damals sagte Simson: Mit dem Kinnbacken eines Esels habe ich sie gründlich verprügelt; mit einem Eselskinnbacken habe ich tausend Männer erschlagen. [17]Als er das gesagt hatte, warf er den Kinnbacken weg; daher nannte man den Ort Ramat Lehi (Kinnbackenhöhle).
> [18]Weil er großen Durst hatte, rief er zum Herrn und sagte: Du hast deinem Knecht diesen großen Sieg verliehen; jetzt aber soll ich vor Durst sterben und den Unbeschnittenen in die Hände fallen. [19]Da spaltete Gott die Höhle von Lehi, und es kam Wasser daraus hervor, so daß Simson trinken konnte. Seine Lebensgeister kehrten zurück, und er lebte wieder auf. Deshalb nennt man die Quelle bei Lehi bis zum heutigen Tag „Quelle des Rufers".
> [20]Simson war zur Zeit der Philister zwanzig Jahre lang Richter in Israel.

In unserem Holzschnitt ist der Kinnbacken auf einen zeitgenössischen Kirchenfürsten bezogen. Die Trunksucht des Abtes wird gerade dadurch bloßgestellt, daß der Kinnbacken den Betrachter auf das Beispiel des alttestamentlichen Helden zurückverweist: Ließ Gott dem erschöpften Kämpfer in der Wüste Wasser aus seiner Waffe hervorsprudeln, so bricht der verkommene Kleriker auf dem Kinnbacken in das Wasser ein. Als aktuelle Umsetzung einer alttestamentlichen Figur ist die Verhöhnung des Abtes letztlich typologisch zu verstehen. So wie nach der christlichen Lehre Ereignisse des Alten Testamentes prophetisch auf das Heilsgeschehen des Neuen Testamentes verweisen, so verweist hier die Anspielung auf das Alte Testament auch noch in der Parodie auf den eigentlichen Sinn christlichen Wirkens. Die Geläufigkeit und Übertragbarkeit des biblischen Modells werden beim Benutzer vorausgesetzt, ja der Erfolg der Satire hängt wesentlich von seiner kombinatorischen Aktivität ab.

In unserem Falle war die Bibelstelle zudem sprichwörtlich verfügbar. So erschien noch 1649 bei dem schwedischen Friedensbankett in Nürnberg der Kinnbacken Simsons, „mit welchem er als einem instrumento belli die Philister erleget und mit desselben Springquelle unverhofft erquicket worden".[1] Aus dem Kinnbacken spritzte beim Festmahl Rosenwasser. Damit war ein weiteres Moment der Steigerung gegeben; denn wie Simson sich als siegreicher Gotteskämpfer verstand, so verstanden sich die Evangelischen bei Abschluß des Dreißigjährigen Krieges ebenfalls als christliche Krieger.

Als Gemeinsamkeit zwischen Simson und dem Kleriker ist in der Satire des 15. Jahrhunderts zudem das Moment des Unverhofften miteinkalkuliert, hier das plötzliche Einbrechen ins Wasser. Und nur von der Kenntnis des biblischen Vorbildes her erschließt sich ein weiterer Punkt des Vergleichs. Bei Simson ist die Rede von dem Kinnbacken eines Esels. Der Betrachter konnte den Knochen entsprechend als Eselsschlitten auffassen und den Abt im Sinne eines verbreiteten Sprichwortes begreifen: als den Esel, der auf das Eis geht, wenn es ihm zu wohl wird.

Das betrachtete Blatt ist ein besonders zugespitztes Beispiel für den Rätselcharakter, in dem hier Wirklichkeitsbild und geistliches Zitat als Herausforderung und Aktivierung des Benutzers überlagert erscheinen. In dieser Hinsicht ist es übertragbar auf allgemeine Bereiche der Satire mit ihrer vom Künstler berechneten „Überdeterminierung" der Aussage. Als Kritik von Herrschaft zeigt das Bild die Bemühungen, die in der Zeit vor der Reformation unternommen wurden, um die

1 Albrecht Schöne: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. München 1963, S. 352.

klerikalen Lebensformen moralisch zu erneuern. Es ist kunsthistorisch interessant, wie hier Gegenstände der alltäglichen Gebrauchswelt als Verweise durchsichtig gemacht werden. Die Ausweitung der Realitätsabbildung, wie sie in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts erfolgt, arbeitet wesentlich mit solch aufschließender Mehrdeutigkeit der Einzeldinge.[2]

Im Zusammenhang mit der Fragestellung des Funkkollegs verdeutlicht unser Beispiel zudem, wie sich in der Gestaltung eines einzelnen Werks – das hier gerade seines „durchschnittlichen" Kunstwertes wegen besonders aufschlußreich ist – die verschiedenen Funktionen durchdringen: die Mobilisierung der religiösen Bildgewohnheit, der typologischen Auslegung, bedient sich der „naturalistischen" abbildenden Formpräzisierung als eines Mittels der öffentlichen Erziehung. Das Aufzeigen kirchlicher Laster soll das stadtbürgerliche Publikum durch ein Gegenbild auf eigene Arbeits- und Tugendnormen verpflichten.

20.1.2. Sebastian Brants „Narrenschiff"

Beispiel 2

Das sicherlich berühmteste Werk, das es sich in erster Linie zur Aufgabe macht, diese stadtbürgerlichen Tugend- und Arbeitsnormen herauszustellen, ist Sebastian Brants *„Narrenschiff"*, zuerst 1494 erschienen.[3] Die Bedeutung des Buches hat man darin gesehen, daß es den Beginn der „spezifisch bürgerlichen Literatur" markiert.[4] Zudem hat man aus der „klassischen" Bildformung des „bürgerlich-städtischen Geistes" seine „phänomenartige Wirkung" erklärt.[5] Daher gilt das Werk weithin als kulturgeschichtliche Quelle und umfassender Zeitspiegel. Es ist thematisch sehr breit angelegt und umfaßt sowohl alltägliche Situationsmuster als auch vermeintlich allgemein-menschliche Züge gleichermaßen: Trinken, Borgen, Spielen, Wünschen, weltliche Güter, Reichtum, Macht, Ehre, Studieren, Zorn, Wollust, Neid u. a. Daß die zeitgenössische Lebenswirklichkeit einer spätmittelalterlichen Stadt hier in ihrer ganzen Breite gezeigt wird, begründete den Ruhm des *„Narrenschiffs"*.

Brant versteht den „Narren" nicht als gesellschaftlichen Außenseiter (Kranken, Irren), sondern als Verkörperung des Zeitgenossen. Ihm hält er die bestehenden Verhältnisse im Warnspiegel vor, um so zu ihrer Verbesserung aufzufordern. Um den Holzschnitten eine breite öffentliche Wirkung zu ermöglichen, war die genaue Wiedergabe der zeitgenössischen Lebenssphäre entscheidend wichtig. Dabei ist der „Narr" oft nur schwach durch seine Narrenkappe gekennzeichnet. Sie ist als kurzer Hinweis auf die Bedeutungsdimension der Szene in die sonst vertraute Umgebung des Betrachters eingesetzt. Von der angestrebten Aussage her ist der Narr jedoch als kritische Instanz zur Durchleuchtung eben dieser sozialen Wirklichkeit zu verstehen. Brants Zielsetzung ist die Narrensatire als Mittel menschlicher Selbsterkenntnis. Er nutzt dafür den Augenschein der gegebenen Situation, um dessen satirische Aufschlüsselung und damit auch Aufhebung es ihm eigentlich geht. Die Bilder sind also nicht trotz, sondern gerade wegen der leitmotivischen Narrenkappe realistisch. Sie decken dadurch den Schein des Sichtbaren auf und zeigen das für Brant Falsche und Schlechte gerade im Gewohnten und Vertrauten. Das Wechselverhältnis von Zustandsschilderung und menschlicher Selbsterkenntnis, „Narrheit" und „Weisheit", Blindheit und Erleuchtung durchzieht seine Texte und bestimmt zugleich die

2 Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its origins and character. Cambridge/M. 1958, Bd. 1, S. 131–148.

3 Vom *„Narrenschiff"* liegen Ausgaben vor u. a. von H. J. Mähl (Hrsg.), ins Neuhochdeutsche übersetzt von H. A. Junghans, Stuttgart 1964, sowie in den „Neudrucken deutscher Literaturwerke" (Neue Folge 5) von Manfred Lemmer, Tübingen [2]1968.

4 Friedrich Zarncke in seiner Ausgabe des *„Narrenschiffs"*, Leipzig 1854 (Nachdruck: Hildesheim 1961), S. LXXVI.

5 Friedrich Zarncke, ebenda (s. *Anm. 4*).

Rollenzuweisung an Wort und Bild mit. Schon im Titel der Vorrede wird die Zielsetzung des Werkes umschrieben als „verachtung und straff der narheyt, blintheyt, yrrsal und dorheit".

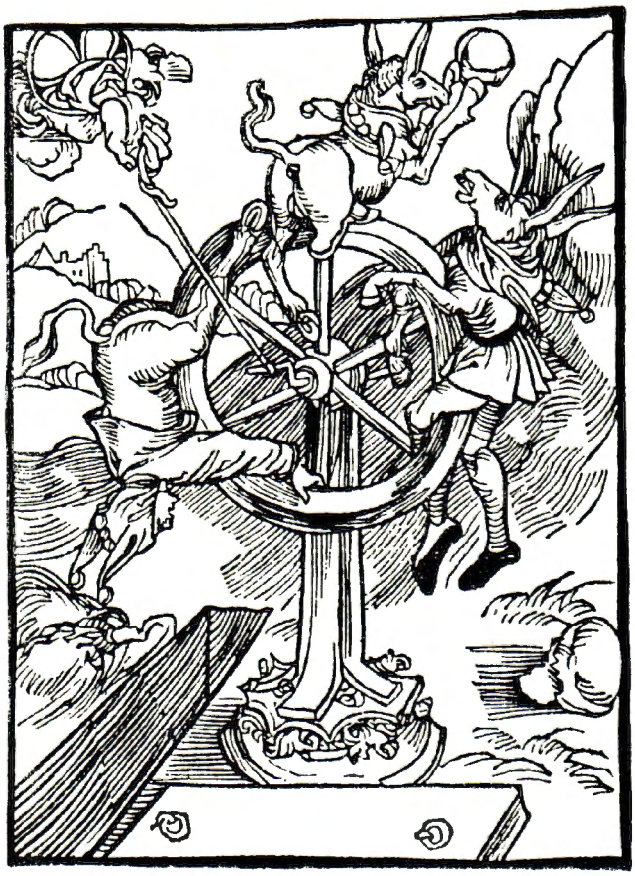
Entsprechend zieht sich durch den Text der Hinweis auf Falschheit, Lüge, Betrug, Täuschung und Schein, womit BRANT die dringliche Umkehr des Betrachters von den gewohnten Verhältnissen, den skeptischen Abstand vom geläufigen Erscheinungsbild seiner sozialen Umwelt bewirken will, einer zunehmend durch Druckerzeugnisse mitgeprägten Umwelt. In der „Vorrede" – und nur hier – spricht er von den Bildern, die er „hier gemacht" habe, damit in ihnen die Schriftverächter und die Unkundigen ihr Wesen erkennen könnten. BRANT hat dabei weder sich selbst als Bildkünstler noch sein Publikum als leseunkundig verstanden; vielmehr richtet er sich an ein gebildetes Laienpublikum, im Unterschied zu den für die Schrifterklärung traditionell zuständigen Geistlichen, die sich gerade an den Ungebildeten wenden. Er stellt in der „Vorrede" sein Werk den neuerdings im Druck verbreiteten Ausgaben religiöser Schriften gegenüber. Zu diesen bemerkt er: „daß niemand bessert sich davon: Ja, Schrift und Lehre sind veracht't, Es lebt die Welt in finstrer Nacht und tut in Sünden blind verharren." Und eben hierauf bezieht er kontrastierend seine eigene Publikation des *„Narrenschiffs"*. In offensichtlicher Ironie nimmt hier die Formulierung: „Wär jemand, der die Schrift veracht't, Oder einer, der sie nicht könnt lesen, Der sieht im Bilde wohl sein Wesen" die eingangs erhobene Zeitklage auf: „Ja, Schrift und Lehre sind veracht't". In deutlich umkehrender Anspielung auf die berühmte Unterscheidung GREGORS des Großen zwischen Wort und Bild für die religiöse Verkündigung der Gotteserkenntnis an Leser und des Lesens Unkundige empfiehlt BRANT die Bilder als Mittel der Selbsterkenntnis den von ihm eindringlich gegeißelten „Verächtern der Schrift" – gleichfalls ironisch. Denn im Bild erkennt der „Schriftverächter" und „Unkundige" „sein Wesen" als Narr leicht an der durchgängigen Schellenkappe, während er zur Entschlüsselung der Bildaussage sofort wieder auf die Lektüre der begleitenden Schrift angewiesen war.

Das Narrenschiff stellt allein schon mit seinem überwältigenden Erfolg einen beachtenswerten Faktor in der Sozialgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts dar. Daneben hat BRANT in einer ausgedehnten Produktion illustrierter Flugblätter Wort und Bild wirkungsbewußt verschränkt und in der gesellschaftlichen und politischen Meinungsbildung des Stadtbürgertums zur öffentlichen Stützung der Position Kaiser MAXIMILIANS stark eingesetzt. Das *„Narrenschiff"* galt in der Forschung lange geradezu als redaktionelle Zusammenfassung solcher „Fliegenden Blätter". In jedem Fall aber hängt es mit BRANTS politischer Publizistik funktional und thematisch vielfältig zusammen: durch den Bezug der behandelten Probleme zur sozialpsychologischen, wirtschaftlichen und reichspolitischen Situation seiner Zeitgenossen in der städtischen Alltagskultur.

Entgegen der kirchlichen Tradition, in der das Bild allein dazu diente, um die Heilstatsachen zu vermitteln, wendet sich das *„Narrenschiff"* an die „Öffentlichkeit" des städtischen Laienpublikums, versucht vor allem auf das nicht-kirchliche Leben einzuwirken. Bei aller rückwärts gewandten Weltschau des „konservativen Humanisten" trägt BRANTS Arbeit als politischer Publizist diesen Bedingungen und den veränderten Entwicklungen seiner sozialen Umwelt Rechnung. Zugleich bezeugt seine funktionale Nutzung der Bildsatire hierbei das Interesse, das Schauverlangen der Zeitgenossen mit Belehrung, Unterhaltung und „Motivation" zur Stabilisierung des mit der Zeitkritik angestrebten Wertsystems zu befriedigen und zu steuern.

In Kapitel 56 des *„Narrenschiffes"*, betitelt „Vom Ende der Gewalt", entwirft Sebastian BRANT eine allgemeine Zeitdeutung. Zur Stärkung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse zielt seine Mahnung hier auf das Vergänglichkeits-

Abb. 2: Illustration zum 37. Kapitel, „Von Glückes Zufall", aus Sebastian Brants „Narrenschiff"



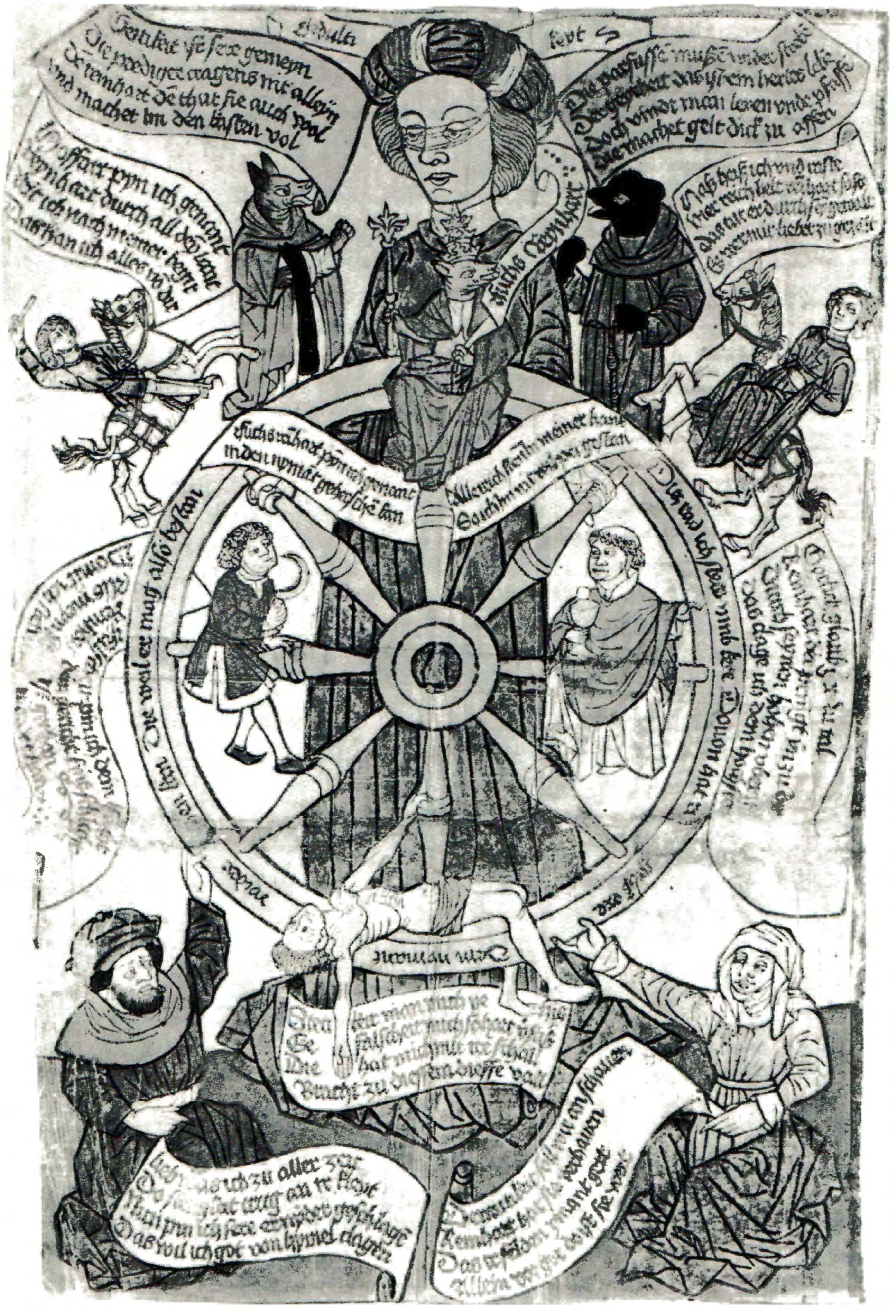
bewußtsein der Amtsträger. Ein langer Beispielkatalog verblendeter, überheblicher und gescheiterter Machthaber aus Mythos, Bibel und alter Geschichte ist in das Schema der Weltreiche gebunden und mündet in den Wunsch, das römische Reich möge sich unter Gottes Schutz zur Weltherrschaft entfalten. Die Kritik an der Vermessenheit des Menschen unterstreicht die Geltung der göttlichen Weltordnung. Auch die Herrscher sind durch die Bußpredigt des „Memento mori" (Gedenke des Todes) betroffen. Das Kapitel „Vom Ende der Gewalt" macht so Gebrauch von der universellen Ständesatire des „Totentanzes". Als Illustration verwendet BRANT dazu den Holzschnitt vom 37. Kapitel: „Von Glückes Zufall", wieder. Das Glücksrad ist mit närrischen Mischwesen aus Mensch und Tier besetzt – in Kapitel 56 wird als Beispiel NEBUKADNEZAR erwähnt: „Nach Gottes Macht hatt er Begier und ward verwandelt in ein Tier". Die aus den Wolken reichende Hand Gottes dreht das Rad; von ihm fällt ein Narr kopfüber in ein offenes Grab – eine Verbindung von Zeichen und Wirklichkeit ähnlich dem zuerst betrachteten Beispiel des Abtes auf dem „Schlitten".

Die Hinfälligkeit politischer Herrschaft vor einer als absolut erachteten Instanz: Tod, Fortuna oder Gott, wird angesichts der Sterblichkeit der Herrschenden wie der Untertanen offenbar. Der Verweis auf ein Jenseits kann dabei gerade auch zur Rechtfertigung der gegenwärtigen sozialen Lage benutzt werden. Das Leiden unter ungerechter Herrschaft qualifiziert den Einzelnen zu „ewiger Belohnung".

Wir wollen zu diesem zentralen Themenbereich weitere Gestaltungen des Glücksrads vor und in der Reformation betrachten. Ein Einblattholzschnitt des 3. Viertels des 15. Jahrhunderts greift die Motivik auf, bringt aber eine abweichende Verbindung des Fortunarads mit der Tiersatire *(Abb. 3)*. Die Personifikation der „Geduld" hält hierbei mit verbundenen Augen das Schicksalsrad vor sich. Der Papst als „Fuchs Reinhart" thront in Herrscherpose auf dem Rad zwischen einem Dominikaner-Wolf (domini canes: Hunde des Herrn; Hund–Wolf) und einem Franziskaner(Barfüßer)-Bären. In den Beischriften wird der Reineke-Papst seiner weltlichen Herrschaft ebenso bezichtigt wie die Ordensvertreter der Habsucht. Zusammen mit Hoffart und Neid, die daneben in den beiden Reiterfiguren auf dem Rad verkörpert sind, unterdrückt und verrät die mörderische „Falschheit" (mit Sichel, auf der Speiche links) des gegenwärtigen Weltregiments die in ihrem Elend klagend vorgeführten Tugenden der Stetigkeit (fast unbekleidet liegender Mann unter dem Rad), der Glaubenstreue (Priester mit Kelch), der Liebe und Demut.

Die in der beherrschenden Stellung der Geduld zusammengefaßte Aussage des Blattes wendet die biblische Verheißung, daß „Geduld und Glaube der Heiligen" (Apk 13,10) den verfolgten Menschen ein Überdauern bis zur Vernichtung ihrer Unterdrücker ermöglichen, auf die gegenwärtige Lage der Kirche an. Der Bezug auf die Herrschaft des Antichrist, wie sie in der „Geheimen Offenbarung" geschildert ist, wird in dem Bildaufbau nicht anschaulich gemacht. Glaubenszuversicht und Geduld im ungerechten Zustand der gegenwärtigen Welt umschreiben einen religiösen Trost für die Unterdrückten – und den Aufruf zur moralischen Reform der Herrschaftsträger. Darin entspricht das Blatt der auf die Obrigkeit gerichteten Darstellung „Vom Ende der Gewalt" im Narrenschiff.

Abb. 3: Das Rad der Geduld. Einblattholzschnitt. 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Wien, Albertina



Demgegenüber nutzt eine Flugschrift auf dem Höhepunkt des Bauernkrieges im Mai 1525 das Glücksrad als Titelbild, um die Hoffnungen des evangelischen gemeinen Mannes im Kampf gegen die kirchliche Herrschaft vor Augen zu führen. Fortuna dreht das Rad zwischen den Kriegstruppen „Hie Pawrßman gut Christen" (Infanterie) und „Hie Romanisten und Sophisten" (Kavallerie). Auf das Rad geflochten wie im Strafvollzug erscheint der Papst. Auch hier finden wir einerseits die göttliche Fügung als höchste Autorität: „Hier ist des Glücksrads Stund und Zeyt, Gott weyst wer der oberist bleybt", andererseits die direkte zeitgeschichtliche Berufung auf das Vorbild der republikanischen Schweiz (in der Unterschrift „Wer

Abb. 4: Flugschrift 1525: „Hie Pawrßman gut Christen", „Hie Romanisten und Sophisten"



meret Schwytz – Der herren gytz").[6] Die reformatorische Bildpropaganda hat diese Spannung zwischen dem Absolutismus des verborgenen Gottes und der menschlichen Herrschaftspraxis in der Kritik am Papsttum zugespitzt. Diesen unmittelbar tagespolitischen Bezug der reformatorischen Bildsatire gilt es im folgenden herauszuarbeiten.

Aufgabe 1

Welche Elemente der politischen Bildsatire bilden sich bei ihrer Entstehung heraus?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

6 Flugschriften des Bauernkrieges. Hrsg. von Klaus Kaczerowsky. Hamburg 1970, S. 143ff.

Herrschaftskritik und Reformationspropaganda

20.2.

Wandel

Seit den Ablaßthesen und verstärkt seit seinem Auftreten vor dem Wormser Reichstag führte LUTHERS Angriff auf die Kirche zu einer entscheidenden politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung in Deutschland. Entsprechend stieg das aktive Interesse an den allgemeinen Fragen der Zeit bei weiten Volksschichten, vor allem dem Stadtbürgertum. Zugleich verstärkte sich das Bedürfnis nach informierender, bekenntnishafter und mobilisierender Äußerung einer öffentlichen Meinung. Von den städtischen Zentren dieser Zeit aus – vor allem von Basel, Augsburg, Nürnberg, Straßburg, Wittenberg und Erfurt – kamen geistliche und nichtgeistliche Autoren und Künstler diesem Bedürfnis entgegen und fanden für ihre Arbeiten bei den großen Verlags- oder Druckhäusern und vielen handwerklichen Werkstätten, bei Buchmalern und Formschneidern bereitwillige Aufnahme. In rascher Folge und mit aktuellem Situationsbezug veröffentlichten sie eine Flut von Einblattdrucken und Broschüren, sogenannte Flugschriften und Flugblätter. Bei der Ausbreitung der Reformation griffen mündliche, schriftliche und bildliche Formen der Vermittlung in neuartiger Weise ineinander.

Am deutlichsten ist die zahlenmäßige Veränderung bei den Druckerzeugnissen zu fassen. Seit der Ablösung des Lateinischen durch die deutsche Sprache ist die Entwicklung durch die anwachsende Zahl der Titel und die Erhöhung der Auflagenzahlen gekennzeichnet. So wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Jahr durchschnittlich 40 deutsche Titel gedruckt, wogegen sich für 1519 schon mindestens 111 und für 1523 sogar mindestens 498 Titel nachweisen lassen. Diese Zahlen umfassen alle Erscheinungsformen des Tagesschrifttums.[7]

Im Rahmen der damaligen Gebrauchsliteratur waren dies vornehmlich Flugschriften und Flugblätter. Es wurde ein breites Spektrum literarischer Gattungen, Muster und Stilmittel benutzt: neben Predigten besonders Prosadialoge in Gesprächsbüchlein, Briefe, Sendschreiben, Spruchgedichte und politische Lieder.

Bei der Meinungsbildung und Verständigung innerhalb der reformatorischen Bewegung sind die wichtigsten Literaturformen, Flugschrift und Flugblatt, nach der Gebrauchssituation zu einem großen Teil aus mündlicher Vermittlung hervorgegangen und haben auf diese wieder zurückgewirkt.[8] Predigt und Lied stehen dabei nur stellvertretend für den weitverzweigten Bereich dieser Kommunikation in geselligem Gespräch und öffentlicher Disputation an den verschiedensten Treffpunkten im städtischen Alltagsleben, im Gasthaus und beim Kirchgang, auf Marktplatz und Straße, bei der Arbeit gleicherweise wie durch Ausruf und Verkündigung von Rathaus und Kanzel. Die Lektüre des Tagesschrifttums beschränkte sich daher keinesfalls auf stilles Lesen durch Einzelne, sondern war weitgehend Vorlesen und forderte die inhaltliche Diskussion in größeren Zuhörergruppen. Diese zeitgenössische Verwendung wird in den Veröffentlichungen selbst mehrfach angesprochen.

Mit der Massenproduktion der Gebrauchsliteratur, der Verwendung der Volkssprache, der Verschränkung zwischen gedrucktem und gesprochenem Wort hängt der andere große Wirkungsfaktor der Reformationspropaganda vielfältig zusammen – das Bild. Ja, innerhalb der reformatorischen Öffentlichkeit und für das Verständnis der neuen Lehre beim gemeinen Mann spielten die Illustration des Titelblattes und vor allem der graphische Bestandteil eines Flugblattes, die Bebilderung durch Holzschnitte, eine entscheidende Rolle. Die visuelle Erfassung des im Text ausgeführten Gedankens durch Betrachten und „Lesen" des Bildes war bei

7 Rolf ENGELSING: Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft. Stuttgart 1973, S. 32–41.

8 Robert W. SCRIBNER: For the sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation. Cambridge 1981, S. 1–13.

einer wesentlich breiteren Bevölkerungsschicht eingeübt als das Lesen von Texten. (Lesen konnten höchstens 5% der Bevölkerung.) Die meisten Menschen waren im Lesen auch verschlüsselter Bildzeichen in der Kirche unterwiesen worden. Mit der Wendung an den gemeinen Mann aber unterstützte das Bild als situationsbezogenes Kampfmittel der Massenkunst in der Reformationsphase von 1517–1525 eine negative Charakterisierung dieser alten Kirche selber.

Der Einsatz von Bildzeichen wurde im Zusammenspiel von Sprechen, Hören, Schauen, Lesen, Streitgespräch und Handeln zu einem wesentlichen Instrument der reformatorischen Propaganda. Schlagwort und „Schlagbild" ergänzten sich in der Breitenwirkung auf den gemeinen Mann. Aus der aktuellen Frontstellung der evangelischen zur römischen Kirche erklärt es sich, daß Kritik und Selbstdarstellung zugleich in gegensätzlichen Bildkonzepten vorgetragen wurden. Mit schematisch vereinfachten Gegenüberstellungen konnte das Verhältnis zwischen altem und neuem Glauben propagandistisch wirksam vermittelt werden. Die Bilderfindungen nahmen in vielerlei Weise Rücksicht auf die Erwartungen des gemeinen Mannes: mit der Darstellung der gegenwärtigen Auseinandersetzungen im biblischen Gleichnis, durch die Nutzung mittelalterlicher und aktuell geläufiger Vorlagen, bei der Aufnahme bildhafter Vorstellungen und Zeichen aus der Laienfrömmigkeit und der Volkskultur. Darin traf sich der Motivkreis der „Verkehrten Welt", des Narren und des Karnevals, mit der breit verwendeten Bildtechnik der Satire.

Dabei traten die zentralen theologischen Gehalte der evangelischen Lehre zunächst zurück hinter der erhöhenden Darstellung Luthers als Leitfigur und als Gegenspieler zum Papst, dem zum Antichristen gefaßten Feindbild. Als Teufel oder Antichrist übernimmt der Papst hier die Rolle der widergöttlichen Gewalt. Die propagandistische Aktualisierung dieses christlichen Gegensatzes von Gott und Teufel stellt dem Bildbenutzer in Aussicht, im Kampf gegen die alte Kirche seine eigene Teufelsangst zu bannen. Heilsgeschichte wird gegenwärtig gesetzt; mit deren bildhafter Konkretisierung ziehen die reformatorischen Strategen in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung die wirksamste Folgerung aus dem Angebot, das die traditionelle Typologie bereitstellte.

Abb. 5: Hans Holbein der Jüngere: „Bilder des Todes", Lyon 1538

Væ væ væ habitantibus in terra.
APOCALYPSIS VIII

Cuncta in quibus ſpiraculum vitæ eſt, mortua ſunt.
GENESIS VII



Moriatur ſacerdos magnus.
IOSVE XX

Et epiſcopatum eius accipiat alter.
PSALMISTA CVIII



In der breiten Darstellung des Alltäglichen, das als religiös durchdrungen verstanden wurde, und durch die Auffassung vom ungewissen Einbruch des Todes ins Leben weicht etwa auch Hans Holbeins des Jüngeren Folge der *„Bilder des Todes"* von den Totentanz-Zyklen des 15. Jahrhunderts ab. Die Serie insgesamt ist durch die gesteigerte Annäherung der Darstellungen an das Erscheinungsbild der unmittelbaren Umgebung gekennzeichnet. „Genreszenen" werden zum Ort des möglichen Erscheinens des Todes. Den Papst ereilt der Tod hier in einer Szene, in der er seine weltliche Macht beweist, nämlich bei der Krönung des Kaisers. Nach dem Vorbild der entsprechenden Szene aus Cranachs *„Passional Christi und Antichristi"* ist sie gekoppelt mit dem Fußkuß des Kaisers vor dem Papst, wobei zudem der fliegende Teufel mit dem Ablaßbrief die reformatorische Tendenz verstärkt.

Die theologische Aussage des Antichrist-Mythos wird dem umworbenen Zeitgenossen durch die drastische Steigerung der abbildenden Leistung nahegebracht – sie hat einen sowohl realistischen als auch fiktiv-grotesken Charakter.

Kritik am Ablaßwesen 20.2.1.

Aspekt 1

In der kritischen Situation der frühen Reformation, als die lutherische Bewegung unter entschiedenem Erfolgsdruck stand, war die Bildsatire ein wichtiges propagandistisches Mittel. Sie war vor allem Satire auf geistliche Herrschaft, auf das Papsttum und die Bischofshöfe. Sie diente der Stabilisierung weltlicher Macht, der Macht der protestantischen Landesfürsten. Zu der Entlastung des Bürgers gehörte wesentlich die Abwehr kirchlicher Geldforderungen im *Ablaß*.

Theologisch setzte die Lehre der mittelalterlichen Kirche die Unterscheidung der Sündenschuld von der Sündenstrafe voraus. Während die Sündenschuld durch die Absolution im Beichtsakrament vergeben wird, soll die Sündenstrafe durch eigene Bußleistungen abgegolten werden. Der „Ablaß" galt als Ersatz dieser Leistungen. Dabei sollte der Papst über das Recht verfügen, aus dem „Heilsschatz" der Kirche die Verdienste Christi und der Heiligen einem Menschen zukommen zu lassen, um so vor Gott einen Ersatz für dessen erlassene Bußleistung zu erwirken. Mit der Einführung von Geldbußen löste sich der Ablaß zunehmend von der Beichte und ließ sich zugleich auf alle zeitlichen Sündenstrafen übertragen und damit fürbittweise auch bereits Verstorbenen zuwenden, um den Aufenthalt der erretteten Seelen im Fegefeuer, ihrem angeblichen Läuterungsort, abzukürzen oder zu vermeiden.

Luthers Kritik in seinem *„Sermon von Ablass und Gnade"* setzt an dieser Ausdehnung des Ablasses auf die Sündenstrafen ein. Er trifft damit Entwicklungen, die zur Vermehrung des Ablasses als kirchlicher Sondersteuer und bei zunehmender Ablaßhoheit der Landesfürsten praktisch zur Finanzierung territorialer Gemeinschaftsaufgaben wie Krieg oder Brückenbau geführt hatten. Auf die Verwendung der Ablaßgelder als Einnahmequelle geistlicher wie weltlicher Herrschaft hat sich die Kritik auch im publizistischen Fortgang des Ablaßstreites nach 1517 gerichtet. Im anhaltenden Meinungskampf gegen den Ablaß greift die reformatorische Seite häufig auf biblische und altkirchliche Ausgangspunkte zurück. Zwei Beispiele können uns das Bild des Kampfes gegen den Ablaß vorführen:

- Ein Flugblatt von etwa 1530 nutzt das spätmittelalterliche Andachtsbild des auf dem Altar inmitten seiner Leidenswerkzeuge erscheinenden Schmerzensmannes – ein Typus, der vor allem als Vision Papst Gregors des Großen in der frühen Graphik mit Ablaßgebeten weit verbreitet war – zugleich zu einer Attacke auf Papst und Ablaß (vgl. SBB „Abbildungen", Nr. 108). Der siebenköpfige Drache der Apokalypse (Kap. 13) wird mit einem Papstkopf zwischen je zwei Kardinälen, Bischöfen und Mönchen an Stelle Christi gezeigt. Eine große Geldtruhe, unter

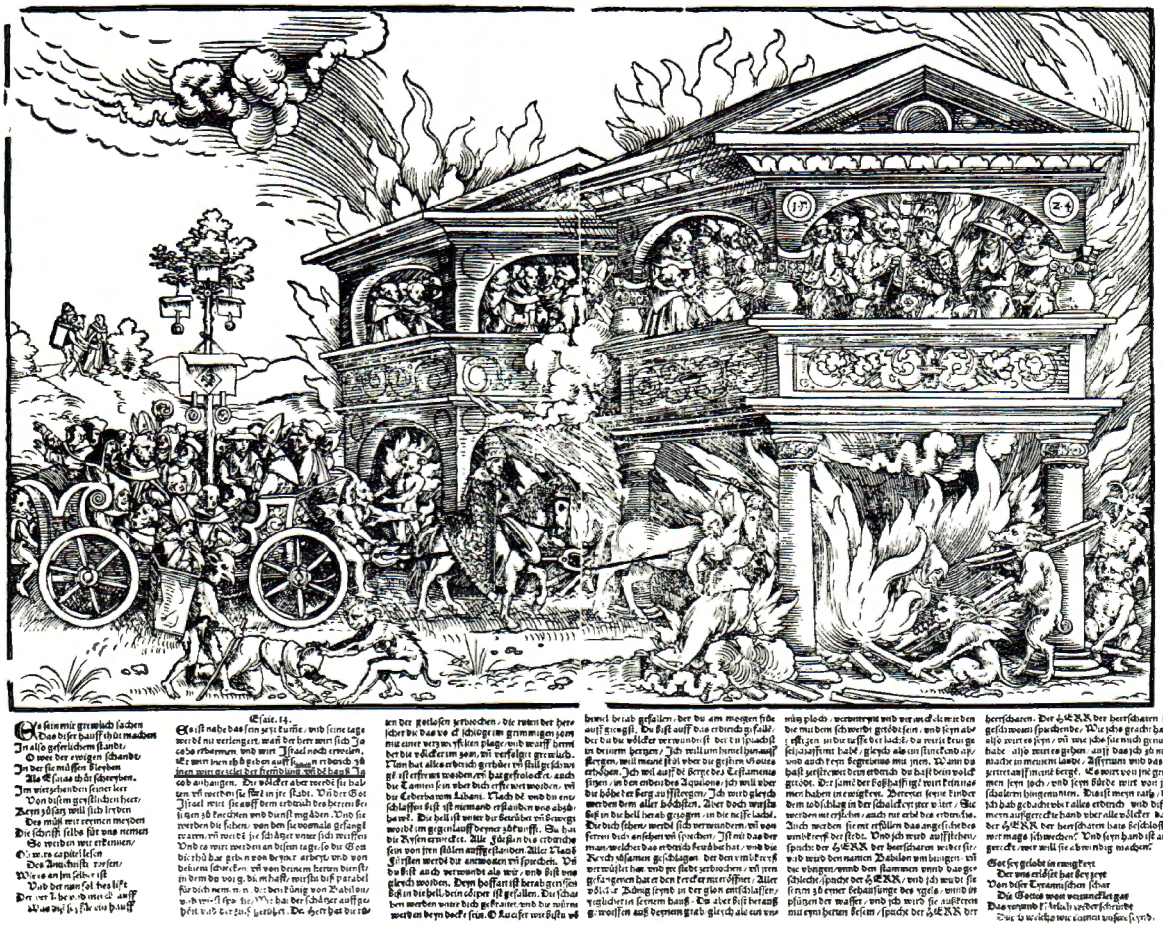
welcher der Teufel liegt, dient als Altar mit Ewigem Licht. Mit dem Vorhängeschloß der Geldtruhe verbindet der Betrachter das päpstliche Wappen der gekreuzten Petrusschlüssel. Inmitten der Waffen Christi hängt am Kreuz ein übergroßer Ablaßbrief mit der Aufschrift „Umb gelt ein sack vol ablas". Der Illustrator wendet hierin eine paulinische Bildvorstellung von der Erlösungstat Christi gegen den Papst als Antichrist:

> „Er hat den Schuldschein, der gegen uns sprach, durchgestrichen und seine Forderungen, die uns anklagten, aufgehoben. Er hat ihn dadurch getilgt, daß er ihn an das Kreuz geheftet hat. Die Fürsten und Gewalten hat er entwaffnet und öffentlich zur Schau gestellt; durch Christus hat er über sie triumphiert." (Brief an die Kolosser, 2,14f.)

Die Darstellung, die auch in Drucken ohne Text bzw. als Buchillustration bezeugt ist, weist mit dem bärtigen Papstkopf und dem Mediciwappen auf CLEMENS VII. (1523–1534).

• Die Kritik an der Ablaßverwendung formuliert Hans Sebald BEHAMS Flugblattillustration 1524: *„Von der Höllenfahrt des Papstes"* mit Blick auf einen anderen Schwerpunkt. BEHAM läßt den Papst prunkvoll in die Hölle einziehen, deren aufwendige Architektur die künstlerische Repräsentation im zeitgenössischen Rom parodiert. Papst JULIUS II. hatte zur Finanzierung des Neubaus der Peterskirche 1507 einen neuen Ablaß ausgeschrieben, der erstmals nicht nur in einzelnen Ländern, sondern in der ganzen Christenheit verkündet werden sollte, um auf diese Weise auch der universellen Bedeutung des Gotteshauses über dem Petrusgrab Rechnung zu tragen. Die tempelähnliche Kirchen- oder Palastanlage der Hölle ist in BEHAMS Komposition das Reiseziel der klerikalen Hierarchie, die sich im Triumphwagen um einen Fastnachts- oder Maibaum mit aufgehängten Papstbullen und Ablaßbriefen schart. Das mittelalterliche Bild des reitenden Papstes, das traditionell die weltliche Herrschaft der Kirche betonte, ist hier vom Nürnberger Faschingsbrauch, dem Schembartlauf, satirisch überlagert, bei dem eine „Hölle" durch die Stadt gezogen wurde. Das Blatt verspottet damit drastisch die kirchlichen Versprechungen, mit Hilfe von Ablässen der Sündenstrafe zu entgehen, und

Abb. 6: Hans Sebald Beham: Von der Höllenfahrt des Papstes. Flugblatt. 1524



stellt die Höllenfahrt der alten Kirche gegen die Höllenfahrt Christi – die nach der reformatorischen Lehre die zentrale Erlösungstat des erniedrigten Gottessohnes ist. Von ihr hatte LUTHER 1517 in seinen beiden letzten Ablaßthesen zusammenfassend geschrieben:

„Ermahnen soll man die Christen, daß sie ihrem Haupt Christus durch Strafen, Tod und Hölle hindurch zu folgen trachten, und so lieber durch viel Trübsal in den Himmel einzugehen, als durch unerschütterte Sorglosigkeit ihrer Sache sicher zu sein."[9]

Die unter das Bild gesetzte Vision des Propheten Jesaja aus dem 14. Kapitel behandelt die göttliche Rache an den Unterdrückern des auserwählten Volkes. Das biblische Modell wird durch die einleitenden Verse auf die gegenwärtige Unterdrükkung der „Evangelischen" durch den „Antichrist" und sein „geystlich heer" bezogen.

20.2.2. Die typisierende Ständesatire

Aspekt 2

In der reformatorischen Bildsatire gibt es gelegentlich die Darstellung individueller Porträts, aber die Gesichtszüge sind nicht im Sinne neuzeitlicher Karikatur übertrieben oder verzerrt; das Porträt hat rein abbildende Funktion, man will den Dargestellten erkennen können. Bei weitem jedoch überwiegen typisierende Darstellungen, die Standesvertreter oder Vertreter von Institutionen (Bauer, Bürger oder Mönchs- bzw. Papsttum) charakterisieren sollen.

Erhard SCHÖNS Flugblatt *„Teufel mit Sackpfeife"* um 1530 wurde in kulturgeschichtlichen Darstellungen des Reformationszeitalters unzählige Male als eindrucksvolle Frühform physiognomischer Karikatur wiedergegeben *(Abb. 7)*. Dabei galt sie aber bezeichnenderweise ebenso als Verspottung des altkirchlichen Mönchswesens wie auch als „beste und bösartigste Luther-Karikatur".[10]

Die antirömische Zielrichtung der Satire ergibt sich nicht nur aus der Person des Künstlers Erhard SCHÖN, der sich mit vielen Arbeiten maßgeblich an der Bildpropaganda für die Reformation beteiligte, sondern auch aus der Beischrift. Der Teufel erwähnt im Gothaer Exemplar hier „vil fabel trewm und Fanthasey", die er „vor zeytten" aus solchen „Pfeiffen" pfiff. Er beklagt damit einen vergangenen Zustand, von dem er aber im Vertrauen auf die menschliche Schwäche hofft, daß er bald wieder eintrete. In der bildlichen und literarischen Motivgeschichte war der Dudelsack überwiegend der Welt von Rausch, Begierden und Leidenschaften zugeordnet worden. Nach der dabei überwiegenden moralisch negativen Bewertung greift die Polemik beider Glaubensseiten das Musikinstrument früh auf für die Darstellung des Teufels oder Mönchs. Erhard SCHÖN steigert die Wirkung des Motivs dadurch, daß er das Instrument selbst als Mönchskopf ausgestaltet und über die zähnefletschende Maske des Teufelsbauches setzt und so die Verschlingung von Mönch und Teufel zu einem einzigen zweiköpfigen Monstrum vorgibt. Aus LUTHERS persönlicher Erfahrung der Wirklichkeit dämonischer Gewalten wird der Teufel zum allgegenwärtigen Instrument des Bösen, das den Geistlichen zu ökonomischer und politischer Ausnutzung seines Amtes zu verführen sucht. Seit der Konfessionsspaltung steckt der Teufel im Detail – im Alltag der politischen Bildsatire.

Die Ausbreitung der Herrschaftskritik in der politischen Bildsatire ist historisch nur zu verstehen, wenn man sich die Bildauffassung der Reformation und ihre allgemeinen Konsequenzen für die Kunstpraxis klarmacht.

9 G. BOTT / G. EBELING / B. MOELLER: Luther. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt 1983, S. 107.

10 Hans DOLLINGER: Lachen Streng Verboten. Die Geschichte der Deutschen im Spiegel der Karikatur. München 1972, S. 17.

Abb. 7: Erhard Schön: Teufel mit Sackpfeife. Flugblatt. Um 1530



20.2.3. Reformation und Bild

Aspekt 3

Das Thema „Reformation und Bild" löst im allgemeinen Bewußtsein häufig die Vorstellung einer negativen Bilanz aus. Erinnerungen an das alttestamentliche Bilderverbot kommen da zusammen mit Nachrichten über Bilderstürme in der reformierten Kirche (vgl. STE 5). Zumal aus kunstgeschichtlicher Sicht gilt daher die Reformation weithin vor allem als verantwortlich für das Ende der altkirchlichen Bilder- und Schmuckfreudigkeit, als Ursache für den Entzug künstlerischer Arbeitsaufträge und als auslösendes Moment für den Einbruch einer frostig-sinnenfeindlichen Askese.

Man beruft sich dafür gern auf die verzweifelte Klage des alternden ERASMUS von Rotterdam: „Ubicumque regnat Lutheranismus ibi litterarum est interitus" („Wo das Luthertum herrscht, gehen die Künste zugrunde"). Die einseitige Bevorzugung des Wortes soll demnach besonders im deutschsprachigen Kulturgebiet zu einem verhängnisvollen und nachhaltigen Verfall künstlerischer Produktivität geführt haben.

Am zugespitztesten hat so der bekannte Philosoph und Soziologe Alexander RÜSTOW, nach einem anderen Wort des ERASMUS, von der „Lutherana tragoedia artis", der Tragödie für die Kunst durch das Luthertum, gesprochen.[11] Anläßlich der großen Ausstellung zu Hans BALDUNG GRIEN in Karlsruhe 1959 musterte er entsprechend die altdeutsche Kunst und arbeitete einen angeblich unbestreitbaren Abstieg bei allen bekannten Künstlern heraus. DÜRER habe zwar selbst in seinem Spätwerk, der Münchener Tafel der *„Vier Apostel"* (1526), durch die angestückte Beischrift auch bereits das Wort dem Bild-Zeichen übergeordnet und so der bildenden Kunst im Bereich des Religiösen einen tödlichen Stoß versetzt. Sein früher Tod im Jahre 1528 habe ihm jedoch das tragische Schicksal von Künstlern wie GRÜNEWALD, CRANACH, HOLBEIN und BALDUNG erspart, nämlich „in der kühlen Luft der Wortgläubigkeit eines bilderfeindlichen Protestantismus sich selbst überleben zu müssen": GRÜNEWALD habe zuletzt nur noch zurückgezogen, traurig und künstlerisch unfruchtbar gelebt; HOLBEIN sei mit seiner ungebrochenen Produktivität vor dem Konfessionshader in die weltliche Bildnismalerei (und auf Empfehlung des ERASMUS von Rotterdam an Thomas MORUS nach England) ausgewichen, verrate aber im Erstarren zu eisiger Kälte und Schärfe, die seine Werke ausstrahlten, nachdrücklich die negative Wirkung der Reformation; bei CRANACH schließlich sei der gleiche Abstieg als Zug ins Hausbackene unverkennbar.

Diese Skizze ist in vieler Hinsicht aufschlußreich als Ausgangspunkt für unsere Frage nach dem Verhältnis von Reformation und Bild. RÜSTOWS Beitrag zeigt zunächst, daß er unter „Bild" Kunst im heutigen Sinn versteht und ästhetisch bewertet. In den Auseinandersetzungen der Reformation jedoch ging es um das Bild – genauer die Gottes-, besonders die Christusdarstellung – als einen religiösen Gebrauchsgegenstand.

Sodann beklagt RÜSTOW, daß sich der Schwerpunkt von kirchlicher zu weltlicher Bildproduktion verlagerte, spricht von Zertrümmerung der altkirchlichen bilderfreudigen Tradition und spielt damit ERASMUS von Rotterdam gleichsam als objektive Wahrheitsinstanz gegen LUTHER und seine Auflösung der „Una Sancta" aus. RÜSTOW steht in der „abendländischen" Tendenz der kulturpolitischen Diskussion nach dem Zweiten Weltkrieg und versteht so den historischen Prozeß der Ablösung des Mittelalters als „Verlust der Mitte" (im Gefolge von Hans SEDLMAYRS Buch von 1948).

Demgegenüber hatte 1916 Georg DEHIO eine „Krise der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert" festgestellt, sie aber im wilhelminischen Nationalismus des Ersten Weltkriegs nicht mit dem Einschnitt der Reformation begründet, sondern mit einem Verlust der Eigenständigkeit der deutschen Künstler gegenüber der aus Italien importierten Renaissance.[12]

Übereinstimmend betonen beide Autoren aber einen Qualitätsverfall der deutschen Kunst seit dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts. In der Tradition der ästhetischen und geschichtsphilosophischen Spekulation des Idealismus verstehen sie dies weitreichend als Übergang der schöpferischen Führungsrolle von den Bildkünsten auf die Literatur und die Musik. Überspitzt und verkürzt ausgedrückt: ohne den durch die Renaissance bzw. Reformation bedingten Zusammenbruch der bildenden Kunst kein GOETHE und kein BACH als höchster Ausdruck des „Volksgeistes". Im Hinblick auf den künstlerischen Rang werden solche Urteile mit subjektiver Eindringlichkeit emotional gewendet: RÜSTOW bezeichnet den durch die Reforma-

11 Alexander RÜSTOW: Lutherana Tragoedia Artis. *Schweizer Monatshefte* 39 (1959), S. 891–906.

12 Georg DEHIO: Die Krise der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert. *Archiv für Kulturgeschichte* 12 (1916), S. 1–16.

tion bewirkten Verfall der Kunst als einen „katastrophalen Umschlag des geistigen Klimas von warm zu kalt, von Sommer zu Winter". Ästhetische Normen dieser Art waren in der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts mit der Ausbildung einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise grundsätzlich ausgeschaltet worden. Alois RIEGL, der Wiener Kunsthistoriker der Jahrhundertwende, hatte gegen die klassizistische Lehre die bis dahin verachteten Epochen der Spätantike und des Barock zu Ansehen gebracht und mit der Kategorie der „Verfallszeiten" insgesamt aufgeräumt; für ihn bedeutete jede künstlerische Hinterlassenschaft „vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt"; ein Kunstwerk könne sich „nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt als Verfall darstellen, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt".[13] Eine derart differenzierende Wahrnehmung sieht seitdem am Spätwerk HOLBEINS, CRANACHS und BALDUNGS nicht den Verfall irgendeiner Blüte, sondern – mit RIEGLS Ausdruck – ein verändertes „Kunstwollen" und spricht stilgeschichtlich hier etwa von „Manierismus".

Mit diesem Kriterium der Qualität hängt nun eng die Frage der Quantität zusammen. Und hier ist die Tatsache unbestreitbar, daß ab etwa 1525–30 der Umfang der künstlerischen Produktion auffällig nachläßt. Als Erklärung dafür spielen neben der direkten Einwirkung der reformatorischen Bilderpraxis mehrere Faktoren in der Diskussion eine Rolle: hingewiesen wird auf politische, wirtschaftliche und soziale Gründe für den Rückgang an Aufträgen in einer Periode, in der künstlerische Arbeit noch überwiegend bei größeren Werken an einen Mäzen gebunden und der Künstler zumeist noch als Handwerker organisiert war. Dies betrifft besonders die Situation Deutschlands im späteren 16. Jahrhundert; zudem bleibt bei allgemeiner Betrachtung der anschließende Einschnitt des Dreißigjährigen Krieges mitzuberücksichtigen.

Von daher ist die Frage nach „Reformation und Bild" insgesamt abzuwandeln nach den besonderen Bedingungen, unter denen sich sowohl der Protestantismus als auch die Kunstübung in einer Nation, Landschaft, Bekenntnisgruppe oder gesellschaftlichen Schicht jeweils historisch konkret entwickelten. Wegen der vielfältigen Verflechtungen der Umstände läßt sich die Reformation also keinesfalls pauschal als Tragödie für die Kunstentwicklung hinstellen. Dies belegt nicht nur die häufige direkte Einwirkung protestantischer Religiosität auf die Gestaltung von Bildthemen (zu denken ist etwa an die Ikonographie des Alten Testaments, an die Abendmahlsdarstellung oder die ausgesprochen häufig dargestellte Allegorie von Gesetz und Gnade). Schon allein der Hinweis auf die große Entfaltung künstlerischer Möglichkeiten im protestantischen Holland des 17. Jahrhunderts, besonders auf die Rolle REMBRANDTS als Gestalters reformatorischer Glaubenshaltung, widerspricht der Rüstowschen These. In Holland ergänzen die republikanische Staatsform und der international ausgedehnte Handel als politische und ökonomische Voraussetzungen die durch die Konfession gegebenen Voraussetzungen entscheidend. Nur so konnte es zu einer Kunstblüte kommen. Man muß sich klarmachen, daß dies in einem Land geschah, in dem der Calvinismus den kirchlichen Bildgebrauch bekanntlich grundsätzlich ablehnte, der weltliche Bildgebrauch dadurch jedoch in nie gekanntem Maße zunahm (vgl. dazu STE 26).

20.2.3.1. *Die Bilderlehren*

Merkmal 1

Was nun die zu Grunde liegenden Bilderlehren anbetrifft, so kann man – über die unmittelbare Zeitsituation und Umgebung LUTHERS hinaus – erst recht nicht von einer „Lutherana Tragoedia artis" sprechen. In der Kirche des späten Mittelalters formulierten Bilder nicht nur die verschiedenen Erlösungsvorstellungen, sondern

13 Alois RIEGL: Spätrömische Kunstindustrie (1901). Darmstadt ^{3}1964, S. 11.

waren selbst weithin zu Mitteln religiöser Heilsvergewisserung geworden. Indem man ein Bild stiftete, glaubte man ein gutes Werk zu verrichten. Daraus entwickelte sich einer der verbreitetsten Wege, um sich Gott und den heiligen Fürbittern zu empfehlen. Allerdings diente das religiöse Bild, wie wir in Studieneinheit 7 gesehen haben, durch die Anbringung des eigenen Bildnisses oft auch dazu, das gesellschaftliche Ansehen des Stifters zu erhöhen. Der kirchliche Rahmen der religiösen Leistung und die Verbreitung der Privatfrömmigkeit förderten so am Vorabend der Reformation die künstlerische Produktion in besonderem Maße.

LUTHER hat sich von Anbeginn gegen das Heilsvertrauen auf Bilder gewendet. Dies war der eigentliche Kernpunkt seiner Auffassung. Er lehnte die überkommene Erwartung ab, sich Verdienste vor Gott erwerben zu können, indem man Bilder stiftete. Beim Gottesdienst hielt er Bilder für entbehrlich; vor allem sah er die Gefahr in den damit verbundenen verschiedenartigen Formen der Bildverehrung, wie sie auch im Ablaß und überhaupt in der viel verbreiteten Wundergläubigkeit zum Ausdruck kam. Nach seinem Verständnis von Glauben und Kult kam es ihm auf ein geistliches Leben aus dem Wort Gottes an. Dies bedeutete besonders, bei den Bildern das religiöse „Leistungsdenken" auszuschließen. LUTHER mußte seine Haltung in der Frage der Bilder aber nicht nur der alten Kirche gegenüber durchsetzen, sondern auf der anderen Seite auch bereits früh gegen andere Vorkämpfer der Reformation behaupten, gegen KARLSTADT und vor allem ZWINGLI, deren Bilderverdammung und -bekämpfung sehr viel weiter gingen (vgl. STE 5).

In KARLSTADTS Flugschrift *„Von Abtuhung der Bilder und daß kein Bettler unter den Christen sein soll"* etwa wird die Ablehnung der Bilder, als Werkzeugen des Götzendienstes, streng biblisch mit dem Hinweis auf die Zehn Gebote begründet.[14] Unter Berufung auf das Erste Gebot formuliert er seine Hauptthesen, die Anfang 1522 in Wittenberg als direkte Aufforderung zum Bildersturm gesehen wurden (vgl. SBB 2, S. 40ff.).

Auf die Nachricht von den Wittenberger Unruhen hin kehrte LUTHER am 6. März 1522 gegen den Willen seines Landesherren, des sächsischen Kurfürsten FRIEDRICH der Weise, dorthin zurück. Mit einer Folge von acht Predigten, die er in der Woche nach dem Sonntag „Invocavit" hielt, trat er der von KARLSTADT ausgelösten Bewegung entgegen. Die vierte Predigt, vom 12. März, galt der Bilderfrage, und dieser „Sermon von den Bildnissen" fand die mit Abstand größte Verbreitung, auch in Einzeldrucken. Er hatte in lutherischen Kreisen kanonische Geltung. Wie KARLSTADT, den er nicht namentlich nennt, verurteilt LUTHER hier zwar die altkirchliche Werkfrömmigkeit beim Stiften und Verehren von Bildern, die davon ausging, durch das Stiften von Bildern Sündenvergebung und Heilsgewißheit zu erlangen. Im Gegensatz zu KARLSTADT verteidigt er jedoch die Benutzung von Bildern zur Gedächtnisübung und zur Vermittlung frommer Vorstellungen. Vor allem aber lehnt er ihre gewaltsame Beseitigung entschieden ab; denn in Wittenberg sei die Bildanbetung längst überwunden und die blindwütige Zerstörung der überkommenen Bildwerke daher in keiner Weise gerechtfertigt.

Die Selbstverantwortlichkeit des Betrachters **20.2.3.2.**

Merkmal 2

LUTHER sieht die Funktion der Bilder darin, „zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen" zu dienen.[15] Der entscheidende Punkt seiner Überlegungen betrifft die Selbstverantwortlichkeit des Menschen im Umgang mit den Bildern.

14 Vgl. den Abdruck in dem Band „Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden". Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit. Hrsg.: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nördlingen 1983, Nr. IX.

15 Zu LUTHERS Äußerungen vgl. Hans PREUSS: Martin Luther. Der Künstler. Gütersloh 1931, hier S. 57.

Und diese Aussage unterstreicht der Reformator wirkungsvoll mit drastischen Vergleichsbeispielen. So schreibt er im April 1522, wenige Wochen nach der Fastenpredigt zur Frage der Anbetung:

„Findet man doch wohl, die Wein und Brot, Gold und Silber mißbrauchen und für Abgott haben, wie Paulus sagt: Quorum Deus venter est. Sollt man darum alle Bäuche, Gold und Wein erstechen und schänden? So müßt man auch Sonne, Mond und Sterne vom Himmel reissen, denn sie sind in der Schrift ja hart verboten anzubeten als kein anderes. Ja man müßte auch keine Überkeit [Obrigkeit], weder Vater noch Mutter, leben lassen, denn man dieselben mit Kniebeugen ehret gleich als Gott selber und oft mehr sie fürchtet und liebt denn Gott selber."
In der Predigt hatte er den Gedanken so formuliert: „Der Wein und die Weiber bringen manchen in Jammer und Herzeleid, wollen wir darum den Wein verschütten und die Weiber umbringen?", und 1525 malt er die Konsequenzen der Bilderfeindlichkeit extrem aus: „Dann dürfte man auch keine Münzen mit Bildern schlagen, dürfte in kein Wasser, in keinen Spiegel schauen, ja man müsste den Leuten die Augen ausstechen."

Den zentralen Gesichtspunkt, nicht den Bildern, sondern dem Betrachter die Verantwortung zu geben, betont gleichzeitig Dürer in der Vorrede zu seiner Lehrschrift von der *„Unterweisung der Messung";* er führt an, daß Bilder nicht von sich aus zum „afterglauben" verführen, wie ja auch ein „frommer" Mann nicht dadurch zum Mord angestiftet werde, daß „er ein Waffen an seiner Seiten trägt".[16]

Ein satirisches Flugblatt zeigt in gleicher Tendenz Bilderstürmer, die sich an den „Ölgötzen" vergreifen und an ihnen als Sündenböcken ihr eigenes moralisches Fehlverhalten rächen: „Und yetzund wil uns mancher fressen der doch sein selbst so gar vergessen". Die *„Klagrede der armen verfolgten Götzen"* kommentiert der Holzschnitt in der Darstellung eines betont reich gekleideten Bürgersmanns, dessen üppiger Lebenswandel durch zwei ihn begleitende Frauen und seinen Geld- und Weinvorrat anschaulich gemacht wird: ihm ragt ein übergroßer Balken aus dem Auge, nach dem biblischen Bildwort: „Warum siehst du den Splitter im Auge deines Bruders, aber den Balken in deinem Auge bemerkst du nicht?" (Mt 7, 3 bzw. Lk 6, 42).

Abb. 8: Erhard Schön: Klage der armen verfolgten Götzen. Flugblatt 1529



Luther faßte die Selbstverantwortung des Einzelnen im Umgang mit Bildern als Bewährung „christlicher Freiheit" auf: Bilder sollen Menschen nicht beherrschen, weder im Sinne einer Institution, der „käuflichen Kirche", noch als Triebwünsche des Betrachters. Diese beiden Aspekte wurden damals in den Angriffen gegen die römische Kirche zusammengesehen. So in der berühmten Flugschrift *„Neu-Karsthans"* (1521), in welcher der Bauer im Dialog mit dem Ritter Franz von Sickingen den kirchlichen Ausstattungsluxus als Verschwendung und Herrschaftsprunk ablehnt und zugleich von den Altarbildern bekennt, sie brächten „auch oft böse Gedanken in anschauwung der fräulichen bildungen auf den altaren, dann kein bulerin mag sich üppiclicher oder unschamhaftiklicher becleiden oder zieren dann sie iezund die muter Gottes, sant Barbaram, Katharinam und andere heiligen formieren".[17]

16 Albrecht Dürer: Unterweisung der Messung (1525). Neudruck: Nördlingen ²1983.
17 A. E. Berger (Hrsg.): Die Sturmtruppen der Reformation. Flugschriften der Jahre 1520–1525 (1931). Darmstadt 1964, S. 188.

Die künstlerischen Folgen **20.2.3.3.**

Merkmal 3

Der Abbau des Kultes und die neuartige öffentlich-propagandistische Nutzung der Bilder gingen gleichermaßen aus der reformatorischen Kritik an der alten Kirche hervor. Zugleich aber trägt die Konzeption des Bildes, wie sie von LUTHER entwickelt wird, der damals veränderten Kunstpraxis selbst, besonders etwa der eines DÜRER, Rechnung. LUTHER wertet Bilder theologisch gesprochen als neutral und gesteht ihnen so einen Eigenbereich zu, in dem sie selbständige Wirkungsmöglichkeiten und didaktische Mittel entwickeln konnten. LUTHERS Auffassung ergänzt sich mit den gewandelten Vorstellungen und Entfaltungsmöglichkeiten künstlerischer Arbeit auf der Grundlage der empirischen wie mathematisch-theoretischen Wissenschaften (Proportion, Anatomie, Perspektive). Sie geht zusammen mit der Definition des Bildes als geometrischer wie literarisch-intellektueller Konstruktion.

Wenn DÜRERS *„Unterweisung der Messung"* (1525) nicht zufällig an LUTHERS Wittenberger Bilderpredigt anklang, so verrät sich darin die historische Position der Reformation: sie eröffnet dem Bild einen relativen Eigenraum im Hinblick auf den Einsatz der Mittel wie auch auf den Gebrauch und löst es aus der kirchlichen Rolle als Vermittler guter oder böser Jenseitskräfte. Wie die theoretische Begründung der Kunstpraxis so kennzeichnet die Reformation einen Schritt der Rationalisierung in die Neuzeit. Daher ist die Bedeutung der Reformation für die Vorgeschichte des modernen Kunstverständnisses nicht zu unterschätzen, auch wenn dieses selbst die Reformation zu einer Tragödie für die Kunst erklärt hat. Das Mißverständnis mag sich von daher erklären, daß modernes Kunstverständnis von einem autonomen Bereich der Kunst ausgeht, in dem die Kunst ihre Gegenstandsbereiche und deren Auffassung selbst bestimmt, während LUTHER das Bild im wesentlichen als bloß hinweisendes Zeichen versteht, das heißt, die visuelle Gestalt als Mitteilung von etwas außer ihr Liegendem faßt und daher oft auch direkt mit dem begleitenden Wort verbindet – in Allegorien theologischer Lehren ebenso wie in der propagandistischen Bildpublizistik. Langfristig kommt dieses Bildverständnis auch ohne jede äußerliche Koppelung mit Beischriften oder Texten aus. In der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts wird nach Zielsetzungen der protestantischen Ethik ein übergreifendes Bild der Wirklichkeit ohne jede literarische Didaktik entfaltet. Allerdings verzichtet diese Kunst nicht auf die Nutzung überlieferter Zeichenbedeutung, auf eine Sprache der Bilder, wie sie sich in der → *Emblematik* verdichtet hat. Dem realen Gegenstand wird so eine über seine bloße Dingbedeutung hinausgehende verweisende Dimension zugesprochen.

Schon LUTHER hat teil an der optischen Orientierung der Wahrnehmung, die man für das 16. Jahrhundert als einen besonderen Zug herausgearbeitet hat. LUTHER geht von einer eindringlichen, ja unwillkürlichen und lebhaften Vorstellungskraft des Menschen aus und formuliert so in realistischer Selbstbeobachtung:

„Denn ich wolle oder wolle nicht, wenn ich Christum höre, so entwirft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde das am creutze henget, Ist nu nicht sunde, sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ym augen habe? Syntemal das hertze mehr gillt, denn die augen und weniger soll mit sunden befleckt seyn denn die augen, als das da ist der recht sitz und wonunge Gottes."[18]

LUTHER sah die Heilsgeschichte geradezu als Folge sinnbildlicher Vorwürfe und konnte das Innere im Äußeren, den göttlichen Verweis im sinnfälligen Zeichen entdecken: im Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen im Paradies, in den Fellen der Stammeltern, in der Arche Noah, im Regenbogen, in der Beschneidung, der Himmelsleiter Jakobs, der Feuer- und Wolkensäule, der ehernen Schlange, in den Cherubim über der Bundeslade, im Ephod (den zwölf Steinen auf dem Brustschild des Hohenpriesters), im Fell Gideons. In der anschaulichen Vorstellung

18 Hans PREUSS: Martin Luther (s. *Anm. 15*), S. 57.

einzelner sprechender Dinge und Situationen läßt sich die Betrachtungsweise LUTHERS, „vom Äusseren zum Inneren", durchaus neben die Emblematik, die literarisch-graphische Sinnbildkunst, stellen.

Die positiven künstlerischen Folgen der Reformation erschöpfen sich nicht in ihrer Wirkung auf die bisher erwähnten kunstgeschichtlichen Bereiche der satirischen Bildpropaganda im Konfessionskampf und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Man kann vielmehr in einem sehr viel weiteren und generelleren Sinne von reformatorischem Einfluß auf die Kunst sprechen. Vor kurzem machte eine breit angelegte Ausstellung der Hamburger Kunsthalle unter dem Titel „Luther und die Folgen für die Kunst" derartige Auswirkungen bewußt. Sie reichten bis hin zur Vorstellung von der sinnbildlichen Erschließung der umgebenden Natur aus christlicher Heilserwartung, wie sie der romantischen Landschaftsmalerei eines Philipp Otto RUNGE und Caspar David FRIEDRICH mit zugrunde liegt, und selbst bis zu den Anstößen, die auf die Entwicklung der gegenstandslosen Malerei eines MONDRIAN und KANDINSKY ausgingen.[19] Die Funktionsverlagerung religiöser Überlieferung in direkt weltliche Aufgaben bezeichnet die weitestreichenden Folgen der Reformation für die Kunst: Mit der Umsetzung sakraler in profane Aussagemöglichkeiten erschließt sie dem zu Selbstverantwortung motivierten Betrachter neuzeitliche Welterfahrung durch bildnerische Verwandlung des Augenscheins. Jacob BURCKHARDT spricht in seinen *„Weltgeschichtlichen Betrachtungen"* einmal von der stilprägenden Kraft religiöser Kunsttraditionen für weltliche Aufgaben:

„Enorm ist aber der Wert des Gleichartigen in der Kunst für die Bildung des Stils; es enthält die Aufforderung, im Längstdargestellten ewig jung und neu zu sein und dennoch dem Heiligtum gemäss und monumental, woher es denn kommt, dass die tausendmal dargestellten Madonnen und Kreuzabnahmen nicht das Müdeste, sondern das Beste in der ganzen Blütezeit sind. Keine profane Aufgabe gewährt von ferne diesen Vorteil. An ihnen, die eo ipso stets wechseln, würde sich nie ein Stil gebildet haben; die jetzige profane Kunst lebt mit davon, dass es heilige Stile gegeben hat und noch gibt; man kann sagen, dass ohne Giotto Jan Steen anders und vermutlich geringer wäre."[20]

Über vielfältige Austauschbeziehungen dieser Art zwischen religiösem und weltlichem Bereich hat die Reformation, besonders im deutschen und niederländischen Raum, im Bildverständnis und Bildgebrauch einen langfristigen Modernisierungsprozeß begleitet und unterstützt.

Ebenso aber blieb, LUTHER zum Trotz, ganz außerhalb von Konfessionen und Lehren daneben magisches Bildverständnis erhalten – im Alltag heute noch etwa in der Verwendung von Christophorus-Figuren zu entdecken, die man als Amulett in so manchem Auto findet.

Aufgabe 2

Charakterisieren Sie die Haltung der Reformation zum Bild.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

19 W. HOFMANN (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. München 1983.

20 Jacob BURCKHARDT: Weltgeschichtliche Betrachtungen (1905). Ausgabe R. MARX. Leipzig 1928, S. 106.

Abb. 9: „Das ‚Ebenbild Gottes' mit Gasmaske". Foto aus Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege". 1924



Zum Funktionswandel der heutigen Bildsatire

20.3.

Wirkung

In der Kollegstunde gingen wir von dem spektakulären Gotteslästerungsprozeß der Weimarer Republik gegen George Grosz aus. Bei den Auseinandersetzungen beriefen sich dessen Anwälte auf alte Traditionen der antiklerikalen Bildpolemik. Der Rückgriff auf Formen und Motive der Vergangenheit ist entsprechend auch in der politischen Bildsatire selber bis heute sehr verbreitet.

Wir wollen uns abschließend anhand einiger Beispiele fragen: Was ist dabei in der Geschichte der Gattung gleichgeblieben, und was hat sich hier zwischen Reformation und Gegenwart geändert?

Die politische Bildsatire war im reformatorischen Konfessionskampf besonders durch *ein* Mittel geprägt: die Konfrontation einer göttlichen Norm, vor allem in der Person des leidenden Christus, mit der Wirklichkeit des zeitgenössischen Umfeldes. Das Urbild Christus diente den Evangelischen – so etwa im *„Passional Christi und Antichristi"* – dazu, die weltliche Macht der römischen Kirche als *„Reich des Bösen"* zu entlarven. Die aufgerissene Kluft zwischen Evangelium und aktueller Kirchensituation eröffnete einen Abgrund, vor dem sich das neu formierte Glaubenslager dem geängstigten Betrachter als Retter anbieten konnte. Die satirische Antithese war somit ein propagandistisches Instrument der Didaktik und Missionierung. In der Machtkonkurrenz zwischen katholischem und protestantischem „Gottesreich" wurde sie gezielt eingesetzt. Wir hatten uns zudem klargemacht, wie damit auch auf die Arbeitsmoral des Bildpublikums eingewirkt wurde. Erziehungsziele im religiösen und im wirtschaftlichen Verhalten verfolgte die satirische Bildpresse durchgängig.

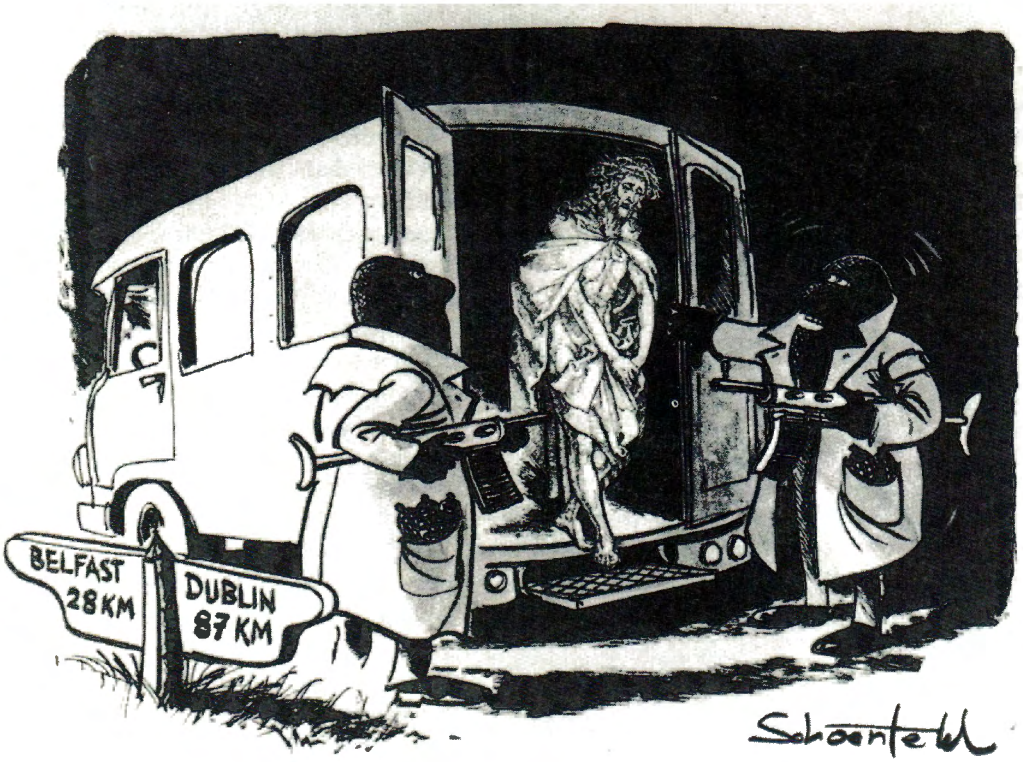
Demgegenüber bezieht sich Grosz in seiner Attacke gleichermaßen auf Kirche und Staat. Gerade vor der jahrhundertelangen Verflechtung kirchlicher und politischer Interessen und Einrichtungen erklärt sich die Breitenwirkung seines Angriffs, der Gotteslästerung als Majestätsbeleidigung in der jungen Republik. Christus mit der Gasmaske war eben keine kirchlich vermittelbare Instanz mehr. Die etablierte metaphysische Grundlage der zentralen gesellschaftlichen Institutionen war damit in Frage gestellt. Diese Distanz gegenüber dem kirchlichen Anspruch auf Heilsvertretung macht die Gottesbilder der Vergangenheit für Grosz und für heutige Karikaturisten neu verfügbar. Grosz' *„Christus mit Gasmaske"* bezieht das Passionsthema auf den Soldaten, wie er in Ernst Friedrichs Foto-Mahnbuch *„Krieg dem Kriege"* (1924) als „Das ‚Ebenbild Gottes' mit Gasmaske" gezeigt worden war.[21]

Ähnlich sind Collagen der gegenwärtigen politischen Bildsatire angelegt. Als Gefangenen in den nordirischen Konfessionskrieg versetzt Karl-Heinz Schoenfeld 1977 den Dürerschen Christus des „Ecce Homo" (Grosz veröffentlichte eine Mappe mit diesem Titel!) *(Abb. 10)*.

Von grundsätzlich außerkirchlichen Positionen her wird heute religiöse Praxis als Stützfaktor politischer Aggression offengelegt und angegriffen. Darin liegt der Funktionswandel der Gattung „Bildsatire" und ihrer Herrschaftskritik gegenüber den Zeiten – Spätmittelalter und Reformation –, in denen sie ausgeprägt worden ist.

21 Nachdruck: Frankfurt 1980. „Das ‚Ebenbild Gottes' mit Gasmaske" befindet sich hier auf S. 131 (und auf dem Umschlag).

Abb. 10: Karl-Heinz Schoenfeld: Dürers „Ecce Homo" im nordirischen Konfessionskrieg. 1977



Aufgabe 3 Welche Elemente der reformatorischen Bildsatire lassen sich noch in der Neuzeit ausmachen?

04

KÖRPER, EROS UND TOD. BAUSTEINE ZU EINER HISTORISCHEN ANTHROPOLOGIE VISUELLER KULTUR

Hildegard Frübis

Konrad Hoffmann, Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit,
in: Antike und Abendland, Bd. XXIV, 1978, S. 146-158.

Konrad Hoffmann, Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes, in: Heinrich von Stietencron (Hg.), Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und ihre Bewältigung in den Religionen, Düsseldorf 1979 (Patmos Paperbacks), S. 101-110.

Konrad Hoffmann, Stilwandel der Skulptur und Geschichte des Körpers. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Karl Clausberg, Dieter Kimpel et al. (Hg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Gießen 1981 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaft, Bd. XI), S. 141-144.

Konrad Hoffmann, Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht,
in: Fortschritte der Kieferorthopädie, Bd. 44, H.5, 1983, S. 343-350.

Konrad Hoffmann, „Vom Leben im späten Mittelalter“.
Aby Warburg und Norbert Elias zum ‚Hausbuchmeister‘,
in: Städel-Jahrbuch NF, Bd. 12, 1989, S. 47-58. [Neudruck in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte seines Werkes, Frankfurt/M. 1996 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1149), S. 240-263.]

Konrad Hoffmann, Holbeins Todesbilder, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge, München 1990 (Zeit Zeuge Kunst); S. 97-110. [Neudruck in: Klaus Schreiner (Hg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), S. 263-282.]

Die in diesem Abschnitt zusammengestellte Auswahl von Aufsätzen Konrad Hoffmanns aus der Zeitspanne von 1978 bis 1990 umkreisen die Bildthemen von Körper, Eros und Tod. Sie stehen stellvertretend für sein Interesse an diesem weitgespannten Themen- wie Bildrepertoire, das er über gut zwei Jahrzehnte verfolgte und das er immer wieder – angeregt durch den erweiterten (kulturhistorischen) Forschungskontext – neu kombinierte.

Zugleich stehen die ausgewählten Arbeiten stellvertretend für seinen methodisch-reflektierten Zugang, der seine Vorgehens- und Arbeitsweise maßgeblich bestimmte. Die Bildthemen von Körper, Eros und Tod begleiten zugleich das lebenslange Interesse Hoffmanns an Künstlern wie dem „Hausbuchmeister", Hans Holbein und Albrecht Dürer. Hierbei ist zu beobachten, dass es ihm nie um eine lediglich monographische Annäherung an diese Künstler und ihre Kunst ging. Für ihn hätte eine solch reduzierte Betrachtungsweise das Schreckgespenst des „Homo clausus" abgegeben – um eine Formulierung von Norbert Elias aufzunehmen, die Hoffmann häufiger zitierte.[1] Vielmehr ist zu verfolgen, wie er diese Künstler – genauer ihre Werke – mit Themen und Fragen konfrontierte, die aus der Zeitgenossenschaft des aufmerksamen Beobachters – als den er sich durchaus verstand – hervor gingen. Seine Aufmerksamkeit bezog sich sowohl auf die aus der Lebenswirklichkeit gegriffenen Phänomene wie die Modellierung des Körpers[2], von Tod und Erotik[3] als auch auf die Einbettung dieser – der eigenen Gegenwart entnommenen – Beobachtungen in den Wissenschaftsprozess. Im Sinne der Schärfung des Blicks wie der gedanklichen Reflexion konfrontiert er die Themen der Lebenswelt mit den Anregungen und Spannungen, die sich aus den zeitgenössischen Diskussionen der Forschung bzw. durch die „(Wieder)Entdeckung" anregender Denker ergab – was ihn meist über die Fachgrenzen der Kunstgeschichte hinaus führte. Zum Thema „Tod" sind dies vor allem Georges Devereux[4] und Philippe Ariès[5]; in Referenz auf die Themen von „Eros" und „Körper" ist an erster Stelle Norbert Elias[6], aber auch John Berger[7] und Sigmund Freud[8] zu nennen – ohne dass letztere direkt zitiert werden.

Auffallend zu beobachten war bei der Re-Lektüre der Texte, dass es Konrad Hoffmann immer wieder ein Anliegen war, die künstlerischen Artikulationen nicht von ihren Lebenswirklichkeiten („Sitz im Leben") zu trennen, wobei er sich vor allem dagegen verwehrte, sie zu „toten Objekten" einer unreflektierten Einfühlungsästhetik werden zu lassen. Für den erotischen Bilderkreis der Frühen Neuzeit bedeutete dies, dass er seine Ausgangsbeobachtungen – ohne vorschnelle Aktualisierungen vorzunehmen – durchaus auch vom Blick auf die zeitgenössischen Bilderwelten leiten ließ, „wo das Bild über alle Medien (Film, Fernsehen, Illustrierte, Pin-Up-Foto, Werbung) in die erotische Vorstellungswelt eingreift."[9] Weitere – zugleich gegenwärtig

1 Hoffmann, Konrad: „Vom Leben im späten Mittelalter". Aby Warburg und Norbert Elias zum ‚Hausbuchmeister', in: Städel-Jahrbuch NF, Bd. 12, 1989, S. 47-58, hier S. 54 (online-edition 2019, S. 349).

2 Vgl. die Aufsätze ‚Stilwandel der Skulptur' (online-edition 2019, S. 368-371) und ‚Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht' (online-edition 2019, S. 372-379).

3 Vgl. seine Aufsätze wie Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis, Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes (online-edition 2019, S. 339-357), zu Holbein (online-edition 2019, S. 392-405).

4 Angst und Gewalt in den Verhaltenswissenschaften, engl. Erstausgabe The Hague: Mouton, 1967.

5 Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, dt. Erstausgabe Hanser: München/Wien, 1976.

6 Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2 Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969.

7 Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Erste dt. Auflage Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1974.

8 Das Unbehagen in der Kultur, Erstausgabe Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930; Jenseits des Lustprinzips, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920.

gewendete wie historisch kombinierende – Aufmerksamkeit fand die Konfrontation mit den Axiomen von „Natürlichkeit“ und „Selbstverständlichkeit“ im Verhältnis zum eigenen Körper oder die scheinbar ganz dem privaten angehörende Gestaltung von Erotik: „Zwar erscheint einem modernen Menschen nichts selbstverständlicher und unvermittelter als das Verhältnis zu seinem Körper und die Gestaltung seiner Erotik – und kaum etwas mag ihm dabei ferner liegen als der Gedanke an die Bildwelt des sogenannten ‚klassischen Altertums'. Aber doch hängt das eine mit dem anderen zusammen.“[10] Beim Thema der nachantiken Todesbilder und der mit ihnen auf das engste verknüpften Themen von Angst und Gewalt kommt es zur Kontrastierung mit dem ganz anders gelagerten Anspruch der eigenen Gegenwart auf den „natürlichen Tod.“[11] In dieser Form der kontrastierend verfahrenden Annäherung an geschichtlich tradierte Bildfindungen zeigt sich die gewinnbringende (historische) Distanznahme, die Hoffmann hinsichtlich der Kunst wie ihrer Interpretation vehement verfochten hat. Dabei ging es ihm nicht um eine abgeklärt-neutralisierende kunsthistorische Betrachtungsweise. Geschärft werden sollte – durch das vergleichende Sehen wie dessen historische Einbettung – der Sinn für die Differenzen zwischen dem „Damals“ und dem „Heute“ und die daraus resultierenden (feinen) Unterschiede. Geleitet wurde dieses Anliegen vom Misstrauen gegenüber dem „naiven“ Bildbetrachten einer idealisierenden Kunstgeschichte, die letztlich unreflektiert von der zeitlichen wie räumlichen Unmittelbarkeit der Wahrnehmung wie des Sehens ausgeht. Historische Verortung und Distanznahme werden im Prozess des unterscheidenden Sehens – die in ihr Schulung auf Panofsky wie Warburg zurückgeht – zu den zentralen Parametern der, die Bilder stets aktuell haltenden, Hoffmannschen Bildanalyse. In Kombination mit ihrer Einbettung in die (Kultur) Geschichte führt dieses bildanalytische Vorgehen weg von der scheinbaren Vertrautheit des „Bildes“ und hin zu seiner „Verfremdung “ – öffnet dabei aber zugleich die Bilder wie die Geschichte für das Unbekannte bzw. bislang nicht Gesehene, das eben nicht aus der Unmittelbarkeit des Sehens und Empfindens zu gewinnen ist.

Damit wird ein zentrales Thema von Hoffmann sichtbar, dass sowohl seine Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gegenstand selbst wie mit der Kunstgeschichte als Wissenschaft lebenslang bestimmte: Die Zeitgebundenheit des meist im natürlichen und überzeitlichen verorteten menschlichen Sehens und Wahrnehmens. Die Verkennung der „(....) Variabilität menschlichen Sehens, die Geschichtlichkeit des scheinbar Ungeschichtlichen“[12] – in der kunsthistorischen Forschung wie auch in anderen Wissenschaftszweigen oft übergangen – hat er immer wieder zum Ausgangspunkt seiner Analyse historisch gewordener Bildmotive wie der von Körper, Eros und Tod gemacht. Dabei ging es ihm sowohl um die künstlerische Gestaltung des Bildmotivs – die Ikonografie – als auch die damit verknüpfte Bedeutung – ihre Veränderungen, Abspaltungen, Überformungen sowie die daraus hervor gegangenen Neukreationen. Häufig nur in Neben- und Halbsätzen angedeutet, zieht sich dieses Thema wie ein roter Faden durch seine Arbeiten. Dieser lässt sich sowohl in den publizierten Aufsätzen wie in der Erinnerung an Seminare und Doktorandenkolloquien der 1980/90er Jahre wieder erkennen: Das Beharren auf der Historizität der Kunst und der darin enthaltenen „Fremdheit“ der Bilder, die gerade nicht im zeitlich wie räumlichen Kurzschluss des einfühlenden Betrachtens erschlossen werden können.

Wie Hoffmann schon 1986 in der Veröffentlichung „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich“ konstatiert, gibt es eine Annäherung an die historisch überlieferten Bildlichkeiten – in Form und Inhalt – nur um den Preis: „(...) der „bildsprengende(n) und dadurch bildentfaltende(n) Rekonstruktion der uns fremden Konfiguration, der Vergangenheit (...).”[13] Dieser Satz könnte auch über seiner Auseinandersetzung mit dem von ihm hoch geachteten Norbert Elias stehen. Im Kontext der Themen von Körper, Erotik und Tod

9 Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, in: Antike und Abendland, Bd. XXIV, 1978, S. 146-158, hier S. 146 (online-edition 2019, S. 339).

10 Hoffmann, Antikenrezeption 1978, S. 146 (online-edition 2019, S. 339).

11 Konrad Hoffmann: Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes, in: Heinrich von Stietencron (Hg.), Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und ihre Bewältigung in den Religionen, Düsseldorf 1979 (Patmos Paperbacks), S. 101-110 (online-edition 2019, S. 358 - 367).

12 Konrad Hoffmann: ‚Geschichte des Sehens' heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, hier S. 76 (online-edition 2019, S. 15).

13 „Erst die bildsprengende und dadurch bildentfaltende Rekonstruktion der uns fremden Konfiguration, der Vergangenheit, macht bewusst erfahrene Zeitgebundenheit produktiv und die toten Objekte des ästhetisch einfühlenden Augenblicks fruchtbar für Gegenwart und Zukunft.“ Hoffmann, Konrad: „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich“. Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehner-Rodiek (Hg.): Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte, Rheinbach-Merzbach 1986, S. 179-188, hier S. 185 (online-edition 2019, S. 26).

ist Elias der allgegenwärtige Stichwortgeber, was sich schon in der Verwendung von Termini wie „Verfeinerung der Affekte“ oder „Affektmodellierung“ und „Selbstzwang“ niederschlägt. Welch große Bedeutung die Auseinandersetzung mit Elias für Hoffmann hatte, ist schon im Titel seines Aufsatzes „Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit“ von 1978 abzulesen. Die dort geführte Diskussion zu den Zeichnungen des „Hausbuchmeisters“ hält Hoffmann jedoch nicht davon ab, Elias einer genauen und kritischen Betrachtung zu unterziehen. Insbesondere wenn es um dessen Inanspruchnahme der Bilder geht. Da Elias und insbesondere die Auseinandersetzung mit ihm exemplarisch für Hoffmanns Vorgehen der ‚kritischen Reflexion’ steht, soll diese im Folgenden etwas ausführlicher vorgestellt werden. Die fundamentale Bedeutung von Elias und seiner erst 1969 neu aufgelegten Schrift „Über den Prozeß der Zivilisation“[14] für die historischen Kultur- und Geisteswissenschaften wird von Hoffmann anerkennend konstatiert, doch zugleich deren „Mängel“ zum Thema gemacht: „Elias belegt (von der einschlägigen kunsthistorischen Forschung bisher unbemerkt) seine zentrale These zum Zivilisationsprozess, die Verwandlung vom Fremdzwängen der feudalen Kriegergesellschaft zum Selbstzwang in der absolutistischen Hofgesellschaft und Stadtkultur, anschaulich mit der ‚Folge von Zeichnungen, die unter dem nicht ganz adäquaten Namen »Mittelalterliches Hausbuch« bekannt wurde.’ (...) Er berührt damit einen aktuellen Trend, daß er ikonographische Zeugnisse heranzieht – dies trifft die Praxis der neueren kultur-, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Forschungsarbeit, vor allem auch der französischen aus dem Kreis der Annales mit Georges Duby und Philippe Ariès – und besonders Bilder, die die Alltagserscheinungen der vergessenen Lebensformen und der menschlichen Umwelt betreffen. In diesen Bildern will man *Spuren der Wirklichkeit* wiederfinden (Hervorhebung d. Autorin), und mit einer ganz unkonventionellen Aufmerksamkeit ist man konzentriert auf Sachverhalte wie den Gebrauch von Messer und Gabel beim Essen, das Schneuzen und Spucken oder das Verhalten im Schlafraum.“[15] In ausführlichen Bildvergleichen mit dem niederländischen (Planeten)Blockbuch und anderen Vorlagen wie dem Meister E.S. legt Hoffmann dann das unreflektiert-naive Bildverständnis von Elias offen: Die Heranziehung von Bildern als Quelle ohne deren historische Bedingtheit angemessen zu berücksichtigen. Mit seiner kritischen Revision von Elias’ Bildgebrauch ging es Hoffmann allerdings nicht darum, dessen Aufgabenstellung zu diskreditieren:[16] „Die Detailkritik an seinem Abschnitt über das ‚Hausbuch’ ist aber darum generell aufschlussreich, weil in der bisherigen kunsthistorischen Elias-Rezeption wesentlich das gleiche erfolgte: bei der Übertragung des Prozesses der Zivilisation bzw. der Höfischen Gesellschaft auf kunstgeschichtliche Sachverhalte wurden Bilder an die Stelle lebender Figurationen bzw. Partner gesetzt. Im Effekt hat diese Symptom-Übertragung Elias’ prinzipiellen Impuls erstickt und sein Konzept der langfristigen Interdependenzketten an das einseitige Innen-Außen polarisierende Sehen verraten, an die ästhetische Bildlähmung des von Elias lebenslang bekämpften ‚Homo clausus’.“[17]

Trotz der differenziert vorgebrachten Kritik am Bildgebrauch von Elias, war es Konrad Hoffmann nicht an einer generellen Zurückweisung von Elias und seinen Forschungen gelegen. Ganz im Gegenteil. Vielmehr wollte er sie in einer „korrigierten“ Wendung für das Fach Kunstgeschichte nutzbar machen. Dies, so bleibt festzuhalten, gilt ganz generell für seine Auseinandersetzung – meist über die Fachgrenzen hinaus – mit Forschungen der Vergangenheit wie der Gegenwart. Er setzte auf Vermittlung und Überbrückung von Ungereimtheiten – in diesem Falle von Elias – um so seine Konzeption einer kritisch-reflektierenden Kunstgeschichtsschreibung weiter zu treiben. Schon 1978 hatte Hoffmann seine Parameter formuliert: „Das ‚Recht zur Geschichtserkenntnis vom eigenem Boden’ ergibt sich für die Kunstgeschichte aus einer ‚Ikonologie des Sehens’, um die beiden in der gegenwärtigen Forschungslage dissoziierten Pole paradox zu koppeln, mit anderen Worten: aus der Einsicht, daß der ‚eigene Boden’ der Kunstwissenschaft, nur der eine gemeinsame Boden aller historischen Forschung sein kann.“[18] Einer heutigen in „turns und trends“ verfahrenden

14 Das Werk wurde bereits 1939 von Elias abgeschlossen. Die durch die Machtergreifung der Nazis erzwungene Emigration nach Paris und dann nach Großbritannien bedeutete allerdings einen enormen Einschnitt für die Rezeption der Arbeit. Erst mit der Neuauflage 1969 wurde das Werk wiederentdeckt und zählt seitdem zu einem der bedeutendsten Werke der Soziologie des 20. Jahrhunderts.

15 Hoffmann, Vom Leben im späten Mittelalter, 1978, S. 50 (online-edition 2019, S. 383).

16 Vgl. ebd., S. 54 (online-edition 2019, S. 387).

17 Ebd. 54 (online-edition 2019, S. 387).

18 Konrad Hoffmann: ‚Geschichte des Sehens‘ heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, hier S. 77 (online-edition 2019, S. 16).

19 Hoffmann, Geschichte des Sehens heute, 1977, S. 78 (online-edition 2019, S. 17).

Kunstgeschichte kann man diesen durchaus kulturanthropologisch unterfütterten Willen zum Erkennen „der visuellen Spuren vergangenen Lebens“[19] nur empfehlen.

KONRAD HOFFMANN

Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit

In einer Vorlesungsreihe über die Erotik in der Antike hat auch die Beschäftigung mit nachantiker Kunst ihren Platz*. Denn die künstlerische Rezeption der Antike war ein entscheidender Faktor für die Ausbildung des erotischen Bilderkreises und damit zugleich auch für den Prozeß der abendländischen Zivilisation selber. Zwar erscheint einem modernen Menschen nichts selbstverständlicher und unvermittelter als das Verhälnis zu seinem Körper und die Gestaltung seiner Erotik — und kaum etwas mag ihm dabei ferner liegen als der Gedanke an die Bildwelt des sogenannten «klassischen Altertums»[1]. Aber doch hängt das Eine mit dem Anderen zusammen. Es ist bekannt, wie tief heute das Bild über alle Medien (Film, Fernsehen, Illustrierte, Pin-Up-Foto, Werbung) in die erotische Vorstellungswelt und Wirklichkeit eingreift, wie sehr es als Stimulans von Vor- und Ersatzlust die menschliche Erfahrung und Selbstgestaltung in der Lust zu verhindern und zu überflügeln droht[2].

Nun läßt sich die Entstehung des erotischen Bildes als Faktor im Zivilisationsprozeß in das 12. Jahrhundert zurückverfolgen[3]. Ein französischer Historiker sprach davon, die Liebe sei eine Erfindung des 12. Jahrhunderts[4]. Er pointierte damit den Umstand, daß damals unter den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Integrationstendenzen an Fürstenhöfen eine spezifische Form nachantiker Erotik in Erscheinung trat: der Komplex der höfischen Liebe und des Minnesangs als die freiwillige Erniedrigung des Mannes vor einer höherstehenden, ihm schwer erreichbaren Frau[5]. «Neu ist gegenüber der früheren, desintegrierten Phase, daß sich reiche, mächtige, kultivierte Höfe bilden. Dem entspricht es, daß in der Kriegergesellschaft erst die Beziehung des sozial niedrigerstehenden und abhängigen Mannes zu der sozial höherstehenden Frau jenen zu einem An-Sich-Halten, zur

* Der Aufsatz geht auf den kunsthistorischen Schlußbeitrag zu einer Ringvorlesung des Philologischen Seminars der Universität Tübingen im Sommersemester 1975 zurück und ist Ernst Zinn gewidmet.

1 Zum «sogenannt» vgl. E. Schmalzriedt, Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee. München, 1971.

2 Th. W. Adorno, Sexualtabus und Recht heute. In: Adorno, Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt/M., 1963, S. 99—124.

3 Vgl. als ein Beispiel das «Paar vom Bussen» (Ausst. Kat. «The Year 1200», New York, 1970, Nr. 111).

4 D. de Rougemont, Love. «Dictionary of the History of Ideas». Studies of Selected Pivotal Ideas. Ed. by Ph. Wiener. New York, 1973, Bd. III, S. 94—108, zu Charles Seignobos' Bonmot S. 97. Vgl. damit A. Borst, Lebensformen im Mittelalter. Frankfurt—Berlin, 1973, S. 61—72.

5 N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2. A. Bern—München, 1969; zur Auseinandersetzung mit Elias' methodischer Konzeption vgl. V. Rittner, in: D. Kamper, Hrsg., Abstraktion und Geschichte. Rekonstruktionen des Zivilisationsprozesses. (Reihe Hanser, 187) München, 1975, S. 83—125; ferner H.-U. Wehler, Geschichte als historische Sozialwissenschaft. Frankfurt, 1973, S. 30 m. Anm. 43.

0003-5696/78/2400-0010$02.00
Copyright by Walter de Gruyter & Co.

Versagung, zur Bändigung der Triebe und damit zur Umformung nötigt. Es ist kein Zufall, daß sich in dieser menschlichen Situation als gesellschaftliches, nicht nur als individuelles Phänomen das herausbildet, was wir ‹Lyrik› nennen, und — ebenfalls als gesellschaftliches Phänomen — jene Umformung der Lust, jene Tönung des Gefühls, jene Sublimierung und Verfeinerung der Affekte, die wir ‹Liebe› nennen. Hier entstehen nicht nur ausnahmsweise, sondern gesellschaftlich-institutionell verfestigt, Kontakte zwischen Mann und Frau, die es auch dem stärkeren Mann unmöglich machen, sich die Frau einfach zu nehmen, wenn er Lust hat, die dem Mann die Frau unerreichbar oder schwer erreichbar machen, und zugleich, weil sie höher steht, weil sie schwer erreichbar ist, vielleicht besonders begehrenswert. Dies ist die Situation, dies die Gefühlslage des Minnesangs, in dem von nun an immer wieder durch die Jahrhunderte hin die Liebenden etwas von ihren eigenen Empfindungen wieder erkennen[6].» Hiermit wird ein spezifischer Aspekt erotischer Konstellationen aus den sozio- und psychogenetischen Zusammenhängen verständlich. Zur Situation der erotischen Affektmodellierung im 12. Jahrhundert ist dabei an die kirchlichen Parallelen bzw. Reaktionen zu erinnern, die sich mit den Stichworten Zölibat und Marienkult benennen lassen.

Waren somit im 12. Jahrhundert Bedingungen der nachantiken Erotik herausgebildet, so stellt sich hier die Frage nach der Rolle der künstlerischen Antikenrezeption: Was trug die antike Bildwelt zur Konstituierung des neueren erotischen Bildes bei? Hierbei ist zu differenzieren zwischen der Ikonographie, d. h. mythologischen Bildthemen als Einkleidung erotischer Situationen, und der Orientierung an antiker Form. Der volle erotische Gehalt antiker Kunstwerke konnte nur im Zusammenspiel von Thema und organisch-sinnlicher Körpergestaltung wirken, nur dann also, wenn Form und Inhalt einer Antike zusammen rezipiert wurden. Kunsthistorisch heißt das: erst in der von Italien ausgehenden «Renaissance» seit dem frühen 15. Jahrhundert. Die volle Erfassung der Antike nach Form und Inhalt unterscheidet die sich konstituierende Neuzeit von den mittelalterlichen «Renaissancen». Bei diesen war nach Panofskys «principle of disjunction» die klassische Vorlage dissoziiert worden, also entweder die antike Form mit einem christlichen Thema verbunden oder ein antikes Thema in nicht-antiker Form dargestellt worden[7]. Die italienischen Humanisten konnten demgegenüber erstmals die Antike als Totalität erfassen, nicht weil sie die Vergangenheit wiederholten bzw. wiederbeleben wollten, sondern weil sie ihr in historisch bewußter Distanz gegenübertraten[8]; dabei isolierten sie die Antike als einen Kulturwert an

6 Elias, 1969, Bd. II, S. 111. Zum Minnesang auch die historische Interpretation von J. LeGoff, Das Hochmittelalter (Fischer Weltgeschichte, 11), Frankfurt, 1965, S. 176—180.

7 E. Panofsky, Renaissance and renascenses in Western Art. (Figura, 10) Uppsala, 1960, bes. S. 84 ff. Vgl. zu Panofskys Analogisierung der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion mit dem historischen Distanzbewußtsein der «Renaissance» gegenüber der Antike die anläßlich von Panofsky-Saxl, Classical Mythology in Medieval Art (Metropolitan Museum Studies, IV, 2; 1933), der Erstveröffentlichung dieser Interpretation, geäußerte Kritik Gombrichs («A Bibliography of the Survival of the Classics», Bd. 2: The Publications of 1932—33, ed. by the Warburg Institute. London, 1938, S. 100 f., Nr. 395).

8 Nach A. von Martin, Soziologie der Renaissance (urspr. 1931), 3. A., München, 1974, S. 84 f. Vgl. auch Hans Blumenberg, Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt, 1966, S. 78: «Daß die Neuzeit weder die Erneuerung der Antike noch ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln ist, bedarf nicht mehr der Erörterung». So gesehen hat die Wahl des programmatischen Titels für Aby Warburgs «Gesammelte Schriften»: «Die Erneuerung der heidnischen Antike» dem zählebigen antiquarischen Mißverständnis seiner kulturwissen-

sich und lösten die im Mittelalter noch unmittelbar weiterwirkenden Verbindungen. Mit der Proklamation der Antike als Ideal standen die Humanisten zeitgeschichtlich in einer Position, die sich zugleich gegen zwei Fronten richtete: einmal gegen die alte geistliche Bildungsschicht, die die Antike nur jeweils partiell dem eigenen Wertsystem einordnete, aber nicht als Eigenbereich erfaßte; zum anderen gegen den praktisch-nüchternen Realismus der neuen Kaufmannsschicht als Kulturidealismus[9].

Der humanistische Künstler bediente sich der antiken Bilder zur Gestaltung seiner neuzeitlichen Erotik. Dieser Prozeß setzt im Norden wesentlich mit Dürers Schaffen ein. In der reichen und ikonographisch sehr verzweigten Minnedarstellung des hohen und späten Mittelalters[10] war es nicht zur Reintegration der antiken Bildformen mit den antiken Themen gekommen[11]. Für den Stand der deutschen Graphik unmittelbar vor Dürer vergegenwärtigt dies gegen 1480 ein kolorierter Holzschnitt[12], der einen verliebten Jüngling als Verehrer einer nackten Frau vorführt, die zwar die zeitgenössische «Frau Venus» meint, aber nicht nach einer antiken Venus gestaltet ist. Das Blatt wandelt die Selbsterniedrigung des verliebten Mannes vor der Frau in einem Streumuster emblematischer Leidenszeichen seines Herzens vielfältig ab. Motivische Anleihen aus der religiösen Bildersprache klingen auch in dem Bittspruch des Jünglings an: «O freulein hubsch und fein, Erloß mich auß der pein und schleus mich in die arm dein[13].» Die Darstellung umschreibt spielerisch-spöttisch die im höfischen Minnesang begründete erotische Konfiguration von Mann und Frau[14].

Die Rezeption der antiken Bildprägungen erfolgt auf dem Hintergrund des spätmittelalterlichen Bilderkreises der «Weibermacht»[15]; der Themenbereich der höfischen Liebe erscheint dem städtischen Publikum ironisch verwandelt und auf ikonographische Über-

schaftlichen Fragestellung Vorschub leisten können. Von «Wiederbelebung einer früheren Zeit» spricht anläßlich der «Renaissance» z. B. noch A. Nitschke, Leistungen der Geschichtswissenschaft, in: G. Schulz, Hrsg., Geschichte heute. Positionen — Tendenzen — Probleme. Göttingen, 1973, S. 24—68, cf. S. 48.

9 Vgl. außer v. Martin (s. Anm. 8) auch L. Kofler, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft (Soziol. Texte, 38), Darmstadt-Neuwied, 1974, S. 170—190.

10 H. Kohlhaussen, Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 9, 1942, S. 145—172; auch P. Metz, Gotische Minnedarstellungen. Sitzungsberichte der Kunstgesch. Gesellschaft zu Berlin, N. F., H. 12, 1963—4, S. 12 f.

11 Zu Italien vgl. E. B. Cantelupe, The Anonymous «Triumph of Venus» in the Louvre: An Early Italian Renaissance Example of Mythological Disguise. The Art Bulletin, 44, 1962, S. 238—242.

12 Abb. 1. — W. L. Schreiber, Frau Venus und der Verliebte. Ein Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert. Zeitschrift für Bücherfreunde, 11, 1907—8, S. 380 f.; Farbabb.: W. Brückner, Imagerie populaire allemande, Mailand, 1969, fig. 18. Verehrungsszenen von Liebenden vor «Eros» in der voraufgehenden Buchmalerei (L. M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley-Los Angeles, 1966, figs. 395—402). Zu Venus im 15. Jahrhundert: D. Huschenbett, Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus in Moriskentanz und Fastnachtspiel. Festschrift Josef Dünninger. Berlin, 1970, S. 585—603.

13 Zum Austausch zwischen religiöser und profaner Liebesmetaphorik J. Schwietering, Der Tristan Gottfrieds von Straßburg und die Bernhardinische Mystik. Wiederabdruck in: Schwietering, Mystik und höfische Dichtung im Hoch-Mittelalter. Darmstadt, 1962, S. 1—35.

14 Zur Bildüberlieferung der höfischen Liebesthemen zuletzt Hella Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 47, 1973, S. 645—663.

15 F. Maurer, Der Topos von den «Minnesklaven». Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 27, 1953, S. 182—206.

lieferungen christlicher[16] wie antiker[17] Szenen übertragen[18]. Ein Holzschnitt von Hans Wandereisen stellt um 1520 einen Juristen mit einem Juden und einer schönen Frau zusammen unter die erklärende Überschrift: «Der Jurist mit seinem buch, der Jud mit seinem gsuch und das unter der Frauen Fürtuch, Die drei Geschirr machen die ganze Welt irr[19].» Das Bildmotiv bezeugt ausdrücklich den Zusammenhang geschichtlicher Bedingungen der neuzeitlichen Erotik: wie der Jurist auf die spätmittelalterliche Rezeption des römischen Rechts und auf die Herausbildung des gelehrten Advokatenstandes hindeutet, der Jude auf die gleichzeitige Ausbreitung des Geldverkehrs, so verrät die emotionale Selbstreflexion über das Leiden unter dem «Geschirr» der weiblichen Reize die Affektmodellierung, die zu diesen Entwicklungen in Gesellschaft und Wirtschaft parallel verläuft.

Mit der Verfügung über antike Bildquellen eröffnet sich dem humanistischen Künstler die «dionysisch-apollinische Doppelherme der Antike» (Warburg). Diese Grundpolarität durchzieht sowohl das Werk einzelner Künstler als auch die formalen Orientierungen der Neuzeit insgesamt («Renaissance» — «Barock»; Poussinisten — Rubenisten u. a.). Bei Dürers mythologisch-erotischen Bilderfindungen läßt sich der — häufige — Weg vom «Dionysischen» zum «Apollinischen» verfolgen. Aby Warburg hat an der Zeichnung des «Orpheustodes» Dürers Rezeption der über das oberitalienische Quattrocento vermittelten antiken Pathosformeln gezeigt[20]. Gegen das Winckelmannsche Bild der Antike als Träger eines Ideals «edler Einfalt und stiller Größe» demonstriert Warburg exemplarisch, «daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten». Warburg bezeichnete seinen Beitrag als «einen vorläufigen Fundbericht über die ersten ausgegrabenen Stationen jener Etappenstraße, auf der die wandernden antiken Superlative der Gebärdensprache von Athen über Rom, Mantua und Florenz nach Nürnberg kamen, wo sie in Albrecht Dürers

16 J. C. Hutchison, The Housebook Master and the Folly of the Wise Man. The Art Bulletin, 48, 1966, S. 73—78 zum zeitgeschichtlichen Kontext. Zur gleichzeitigen Allegorie der «Lust»: E. Kosmer, The «noyous humoure of lecherie». The Art Bulletin, 57, 1975, S. 1—8.

17 Zum Aristoteles-Phyllis-Thema und seinem mittelalterlichen Ursprung: W. Stammler, Der Philosoph als Liebhaber. In: Stammler: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter. Berlin, 1962, S. 12—44.

18 Die satirische Bildvorstellung des «Minnesklaven» überträgt ein Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. (Philadelphia) auf «Plato»: ein «Amor» steht auf einem Buch mit der Aufschrift «Platonis Opera» und zieht sich die Binde von den Augen. E. Panofsky (Studies in Iconology. 1939. 2. A. N. Y., 1962, S. 128 m. Abb. 106; Renaissance and renascenses, 1960 — s. o. Anm. 7 — S. 190; Problems in Titian mostly iconographic. N. Y., 1969, S. 135, Anm. 61) interpretiert das Bild umgekehrt als Sieg der «platonischen Liebe» über die blinde Sinnlichkeit. Dagegen spricht neben Cranachs breitem Bildrepertoire der «Weibermacht» besonders die Art, wie der kleine «Amor» den Pfeil hält und dabei zugleich mit dem Finger auf seine Scham weist, eine Anspielung auf die sprachliche Bildlichkeit des Gliedes als Pfeil.

19 Abb. 2. — M. Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut, 1500—1550. Rev. and ed. by W. L. Strauss. New York, 1974, Bd. III, S. 1436, Nr. 1480—4 (entspricht Geisbergs dt. Erstausgabe, München, 1923—30, Nr. 941). Ein anderes Beispiel, um 1537, bei Heinrich Vogtherr d. J. (ibid., S. 1424—25, Nr. 1472—1474, auf der rechten Hälfte — S. 1425 — des Bilderbogens die letzte Gruppe der unteren Reihe). Die wohl von Wandereisens Einzelholzschnitt ausgehende Komposition Vogtherrs bezieht sich, wie es in der Unterschrift dazu heißt, auf «ein altes Sprüchwort».

20 Abb. 3. — A. Warburg, Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Bd. II, Leipzig—Berlin, 1932, S. 445—449.

Seele Einlaß fanden. Dürer hat diesen eingewanderten antitikischen Rhetorikern zu verschiedenen Zeiten verschiedenes Recht zugestanden.»

An Dürers «Orpheustod» zeigt sich (nach der mantegnesken Vorlage) gegenüber der antiken Bildprägung der erregten thrakischen Mänaden ein Akzentwandel, der Hinweis auf die homoerotischen Neigungen des scheinbaren Keuschheitsmärtyrers. Edgar Wind[21] hat an dem Blatt die satirischen Züge herausgearbeitet[22] und damit zugleich eine Distanzierung des neuzeitlichen Interpreten gegenüber der antiken Bildfassung des Mythos. Das Beispiel macht einen allgemeinen Befund anschaulich: antike Pathosformeln gewinnen in der nachantiken Umwelt eine neue psychologische Aufgabe. Die Darstellung von Affekten ermöglicht im Zeitalter der Affektbändigung, dem Zivilisationsprozeß, eine erinnernde Kompensation im Bild und hat kathartische Funktion[23]. Dabei ist die antike Thematik in erotischen Szenen zunächst nur eine Einkleidung[24] neben anderen, neben Hexen[25], Wilden Leuten[26], Moriskentanz[27], Bauern[28], Narren und Vanitassatire[29]. Die Darstellung der — in der zeitgenössischen Realität mehr und mehr tabuisierten — Leidenschaften bedient sich antiker Bildformeln bei fast allen diesen Themen; sie gibt aber im Gegensatz zur Antike keine (oder nur verschwindend wenige) sexuelle bzw. pornographische Szenen[30]. Auch im

21 E. Wind, «Hercules» and «Orpheus»: Two Mock-Heroic Designs by Dürer. Journal of the Warburg Institute, 2, 1938, S. 206—218; vgl. K. Hoffmann, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 26, 1972, S. 5 ff.

22 Vgl. mit Dürers «Orpheustod» die ähnliche Konfiguration in Israel von Meckenems Stich «Der verhexte Ehemann» (H. Kauffmann, in: Anzeiger des Germ. Nationalmuseums 1940—1953, Nürnberg—Berlin, 1954, S. 18—61, cf. S. 57, Anm. 58). Dürer verfremdet die zeitkritische Ehesatire all'antica; zum entsprechenden Schritt von Meckenems «Spottwappen» zu Dürers Stich der reitenden Hexe: Hoffmann (s. o. Anm. 21 — S. 10 f.).

23 E. Rotermund, Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert. H. R. Jauss (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. (Poetik und Hermeneutik, III) München, 1968, S. 239—269.

24 Die Berührungen mythologischer und genremäßiger Veranschaulichung von «Weibermacht» zeigt (wie Anm. 22) auch ein Vergleich des Bauernpaares Meckenems (M. Lehrs, Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands. N. Y. 1969, Abb. 649) mit Cranachs «Herkules und Omphale» (J. Rosenberg, Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä. Berlin, 1960, Nr. 57).

25 G. F. Hartlaub, H. B. Grien: Hexenbilder (Reclam Werkmonographien, 61) Stuttgart, 1961.

26 R. Bernheimer, Wild Men in the Middle Ages. A. Study in Art, Sentiment, and Demonology. Cambridge/M., 1952, bes. 121—175; zur Rolle der Venusvorstellung vgl. die Besprechung von W. S. Heckscher, Art Bulletin, 35, 1953, S. 241—243, bes. 242.

27 Huschenbett (s. o. Anm. 12).

28 R. M. Radbruch, Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit. 2. A. Göttingen, 1961, bes. 71 ff. Besonders anspielungsreich Ambergers «Altes Bauernpaar», 1526: die Umkehrung des vornehmen Paares mit Falken durch die Eule und den obszönen Doppelsinn des «voglers», zugleich auch Zitat des «Eulenspiegel» (Radbruch, S. 51 ff., Abb. 10) Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, VI, 1973, Sp. 267—322, zum erotischen Kontext Sp. 308 f.; ferner: E. de Jongh, Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen. Simiolus, 3, 1968—59, S. 22—74. Vgl. auch Anm. 30 unten.

29 H. W. Janson, Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20) London, 1952, bes. S. 199 ff., S. 261 ff.

30 J. A. Levenson — K. Oberhuber — J. L. Sheehan, Early Italian Engravings from the National Gallery of Art. Washington, 1973, Appendix A: S. 526 für einen ital. Stich mit Phallus-Vögeln. Vgl. D. O. Frantz, ‹Leud Priapians› and Renaissance Pornography. Studies in English Literature 1500—1900, 12, 1972, S. 157—172.

Bereich des Bildes wird der Anblick sexueller Handlung nicht toleriert. Es zeigt sich hier die gegenüber der Antike auffällige Intimisierung der sexuellen Triebäußerungen, ihre Verlegung hinter verschlossene Türen im Prozeß der Zivilisation[31]. So erweist ein motivischer Vergleich erotischer Akteure, daß ein antiker Satyr sich erregt einer schlafenden Nymphe nähert (in dem allegorischen Holzschnitt der «Hypnerotomachia Poliphili»)[32], der zeitgenössische Orgelspieler (in Tizians Bildern) dagegen die nackte Venus bloß betrachtet[33]. Zumeist wird der Betrachter aber ganz aus der Darstellung ausgeschlossen und um so deutlicher in der Realität vorausgesetzt und angesprochen[34]. Dürer besaß ein Exemplar der «Hypnerotomachia Poliphili» und zeichnete nach der erwähnten Illustration eine Quellnymphe; er ließ den begehrlichen Satyr fort und fügte am Brunnenrand eine Inschrift hinzu, die sich mahnend an den Betrachter wendet: «Hier liege ich schlummernd, die Nymphe des Ortes, der heiligen Quelle Hüterin, während ich das Gemurmel des einschmeichelnden Gewässers vernehme. Hüte dich, wer du auch seist, der den Brunnentrog berührt, meinen Schlaf zu stören, und ob du nun daraus trinkst oder dich wäschst — schweige»[35].

Dürers Quellnymphe ist ein kennzeichnendes Beispiel eines konstruierten Idealakts[36], dessen verschiedene Körperteile aus mehreren Vorbildern eklektisch zusammengefügt und nach einer Proportionsgeometrie errechnet wurden. Bei aller betonten Wendung an den Betrachter ist der nackte Frauenleib doch zugleich in mehrfacher Hinsicht von ihm distanziert: thematisch als antikisierende Allegorie, formal als konstruierter Idealakt. Das humanistische Aktbild abstrahiert von der Individualität der — fast ausschließlich als erotisches Objekt dargestellten — Frau, richtet sich dagegen an den betrachtenden Mann als ein Individuum, das sich vor dem Werk einübt in die von ihm mehr und mehr geforderte Beherrschung von Körper und Affekt. Die sinnlich greifbare Frauenschönheit wird im antikisierenden Akt zugleich nahegebracht und distanziert[37]. Das Spiel mit dem ambivalenten Wirklichkeitsbezug, im Sinn der Dürerschen Beischrift, umfaßt Augenschein und Konstruktion, Realität und Illusion. Es verrät die Freude an neuen Verfeinerungen der emotionalen Selbstreflexion und bezeugt gerade damit neue Bedrängnisse[38].

Diese Analyse wird dadurch gestützt und für die Zeichnung der Quellnymphe unmittelbar bestätigt, daß Dürer selbst kurz vorher eben diesen Gesichtspunkt der Affekt-

31 Elias, Bd. I, S. 230—263.
32 Vgl. zuletzt: E. B. Macdougall, The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type. Art Bulletin, 57, 1975, S. 357—365.
33 E. Panofsky, Problems in Titian, mostly iconographic. New York, 1969, S. 122—125.
34 Ausst. Kat. Albrecht Dürer. Nürnberg, 1971, S. 161, Nr. 282.
35 Abb. 4. — W 663: D. Koepplin — T. Falk, Ausst. Kat. L. Cranach, Basel, 1974, S. 421 ff.
36 E. Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer. 4. A. Princeton, 1955, S. 242—284; Ausst. Kat. A. D., Nürnberg, 1971, S. 240—262.
37 Vgl. auch J. Berger (u. Mitarbeiter), Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Hamburg, 1974, S. 58 ff.
38 Eine frühe Kritik am Eklektizismus der klassizistischen Kunsttheorie äußert u. a. F. Bacon (Essays, übers. G. Böcker, München, 1927, S. 173 f.; Kap. 42 «Von der Schönheit»): «Jede außerordentliche Schönheit hat irgendeine Absonderlichkeit in ihrem Ebenmaß, weshalb schwer zu entscheiden ist, ob Apelles oder Albrecht Dürer der größere Tor war, von denen der eine eine ideale Gestalt nach geometrischen Proportionen, der andere ein Idealgesicht dadurch herstellen wollte, daß er von verschiedenen Gesichtern die schönsten Teile herausnahm. Solche Bildungen dürften niemandem außer dem Maler, der sie geschaffen hat, gefallen».

kontrolle in einem Gedicht «Von der bösen welt» hervorhob und besonders auch auf die erotische Selbstbeherrschung bezog: «Wer aller welt will obligen Und kann im selbst nit ansiegen Wie aller wellt böß stuck zu aller frist zaiget daz nichts guets an im ist ... Wer bey schön frawen nackent leidt Und überwindt sich mit selbst streit Daz sein hertz kein bewegnus geidt, Wer unrechtlich wird geschlagen Und kann daz mit fraiden tragen. Wer den lieb hat, der im böß thuet Der hat eins frommen mannes mueth. Also spricht hie Albrecht Dürer: Wer ganz bös ist, der ist guets lehr»[39].

Von hier aus fällt Licht auf Dürers erotische Darstellungen[40], von dem frühen Versuchungsbild «Der Traum des Doktors»[41] über die Radierung «Der Verzweifelte», eine rätselhafte Versammlung männlicher Gestalten um eine schlafende nackte Frau[42], bis hin zu dem Holzschnitt «Der Zeichner des liegenden Weibes», den man auch unter autobiographischer Perspektive als eine Selbstinterpretation Dürers zu seinem künstlerisch-ethischen Prinzip der Distanzierung durch Konstruktion verstehen kann[43]. Die hier umrissene Problematik gilt jedoch über Dürers Werk hinaus für den weiteren Bereich des antikisierenden Aktbildes im europäischen Humanismus bzw. Individualismus. So müßte man z. B. auf Cranachs plastisch intensiv gemalter «Venus» von 1509 die Beischrift: «Pelle Cupidineos toto conamine luxus Ne tua possideat pectora caeca Venus» als Hohn mißverstehen[44], wenn man sich nicht die sozio- und psychogenetischen Bedingungen der neuen Affektkontrolle vergegenwärtigt. Die Möglichkeit bzw. das Bedürfnis, der Darstellung der Venus eine solche Inschrift beizufügen[45], unterscheidet das Aktbild der Renaissance von der Antike. Beischriften und verschiedene ikonographische Koppelungen, vor allem mit der Figur des Todes und des Narren, dienen gegenüber den rezipierten antiken Bildern der

39 H. Rupprich (Hrsg.), Albrecht Dürer: Der Schriftliche Nachlaß, Bd. I, Berlin, 1956, S. 133 f.

40 Vgl. auch Dürers gezeichnete Allegorie der guten und bösen Gedanken von Menschen beim Chorgebet, mit anschaulichen Verkörperungen ihrer Triebvorstellungen (sogen. «Engelsmesse»: Ausst. Kat. A. D., 1971, Nr. 378). Das Erbauungsbuch «Der Ritter vom Turn», für dessen Baseler Druckausgabe Dürer gleichzeitig Illustrationen lieferte (Ausst. Kat. 1971, Nr. 153), enthält Moralisationen gegen ablenkende wollüstige Gedanken beim Gottesdienst als Erziehungsratschläge des Vaters an seine Töchter (J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. 8. A., Stuttgart, 1961, S. 173—175).

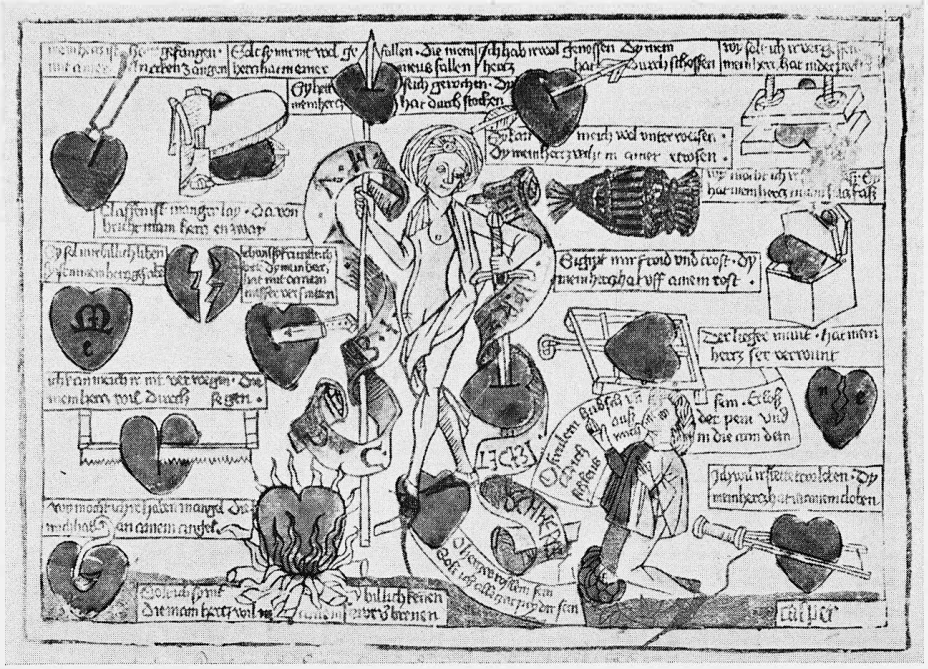
41 Ausst. Kat. 1971, Nr. 459. Die ikonographisch bildintern dem schlafenden «Doktor» erscheinende Venus ist formal deutlich auf den Betrachter bezogen. Bei dem bekannten Leipziger Gemälde «Liebeszauber» (gegen 1480) ist der durch den Hintereingang das Gemach des nackten Mädchens betretende Jüngling «Spiegelung» des Betrachters, dem sich die Schöne zeigt (zuletzt: Ausst. Kat. «Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein». Köln, 1970, S. 41 f., Nr. 17 mit Farbtafel II). Satirisch zugespitzt erscheint dieser Realitätsbezug im Stich «Die Umarmung» des «Meisters MZ» (Lehrs, 1969 — s. o. Anm. 24 — Abb. 593), wo sich der Betrachter in den von der Frau umarmten, vom Rücken gesehenen Mann einfühlen sollte, unterstützt durch den deutlich auffordernden Blick des Mädchens.

42 Zuletzt: Ch. de Tolnay, L'Omaggio a Michelangelo di Albrecht Dürer (Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, Quad. Nr. 163) Rom, 1972.

43 Ausst. Kat. A. D., 1971, Nr. 645.

44 M. J. Friedländer — J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932, Nr. 21. Vgl. die Warnung in den Bildern des «Amor als Honigdieb»: «Sic etiam nobis brevis et peritura voluptas Quam petimus tristi mixta dolore nocet» (Friedländer-Rosenberg, Nr. 202; vgl. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance. Harmondsworth, 1967, S. 91, Anm. 31).

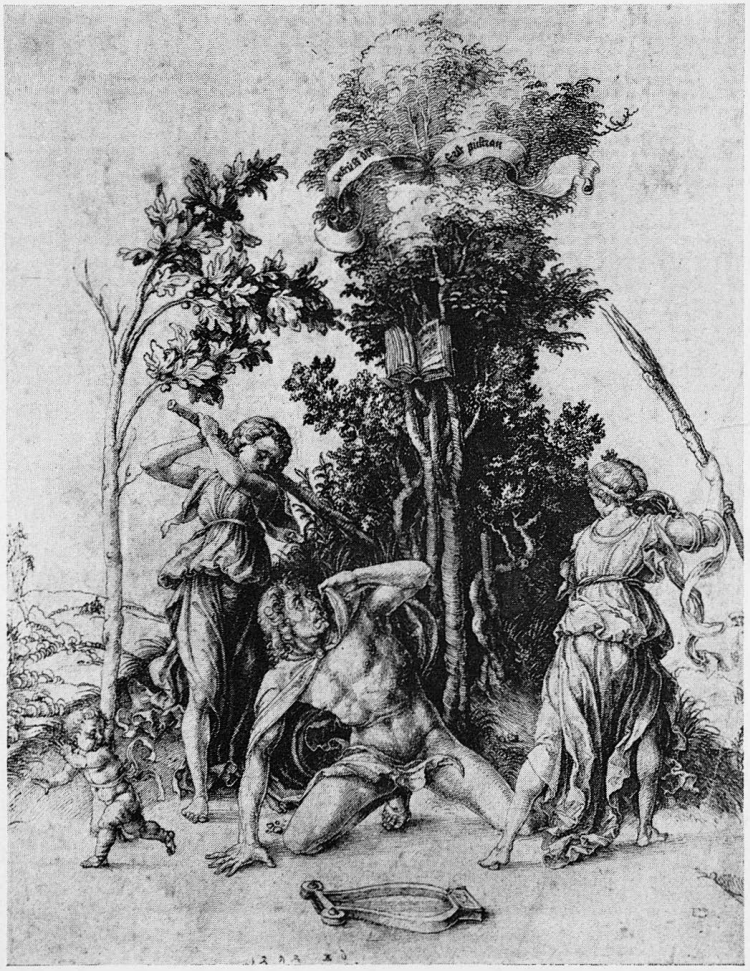
45 Vgl. auch J. A. Emmens, «Eins ist nötig» — Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts. «Album Amicorum J. G. van Gelder», The Hague, 1973, S. 93—101, cf. 95 f. zu Aertsen.



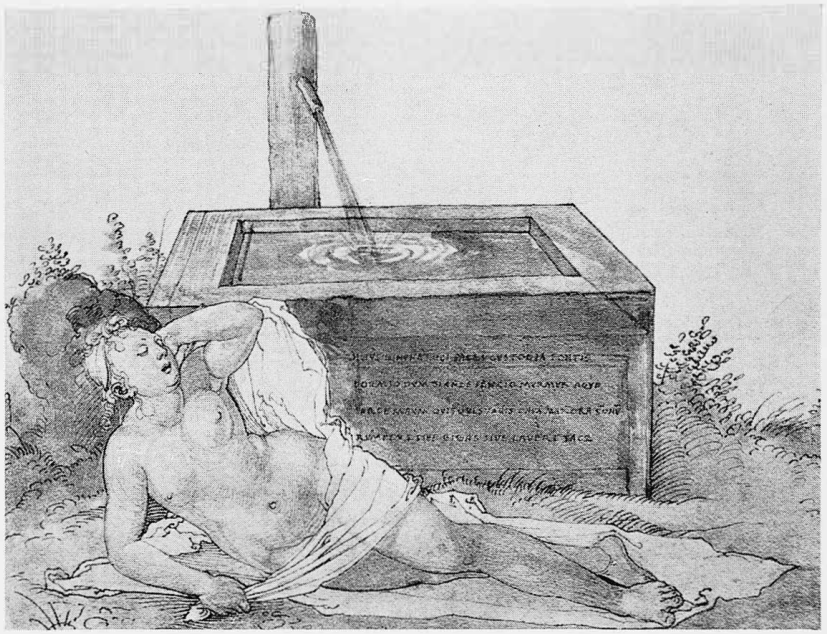
▲ 1. Holzschnitt, Regensburg, 1480: Frau Minne und Verliebter. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett



2. Hans Wandereisen: Jurist, Jude und Frau. Holzschnitt ca. 1520 ▶



◀ 3. Albrecht Dürer: Orpheustod, Zeichnung, 1494. Hamburg, Kunsthalle



4. Albrecht Dürer: Quellnymphe, Zeichnung, 1914. Wien, Kunsthistorisches Museum



5. Michelangelo: Madonna Doni. Florenz, Uffizien



6. Donatello-Schule: Faun mit Bacchuskind. Relief. Florenz, Palazzo Medici-Ricardi



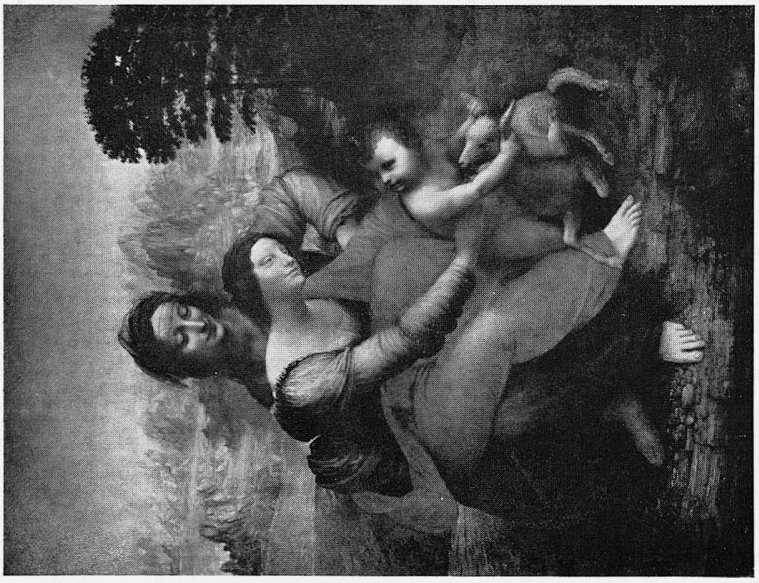
8. Leonardo: Zeichnung Windsor Nr. 12540



7. Donatello-Schule: Diomedes-Relief, Florenz, Palazzo Medici-Ricardi



10. Donatello: Madonna in den Wolken, Boston, Museum of fine Arts



9. Leonardo: Annaselbdritt, Paris, Louvre



11. Bresciannino: Annaselbdritt. Ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



12. Mantegna-Schule: «Occasio»-Allegorie, Mantua, Palazzo Ducale

Erotik als Warnsysteme. Den Künstlern standen antike Bilder erotischer Thematik vom Mittelalter[46] bis in unsere Tage in festen Prägungen vor Augen. Die relative Konstanz läßt sich leicht etwa für Darstellungen des Parisurteils belegen. Dabei ergab sich zunehmend ein Spielraum formaler Übertragungsmöglichkeiten[47]. Das Bildschema des Parisurteils griff im frühen 15. Jahrhundert ein oberrheinischer Maler für die Komposition des Frankfurter «Paradiesgärtleins» auf, und zu Beginn unseres Jahrhunderts legte es Picasso (nach Rubens) den «Demoiselles d'Avignon» zu Grunde[48]. Beide Künstler waren an der Zuordnung betrachtender Männer und schöner Frauen interessiert, und die Übertragung war weniger ikonographisches Zitat als die inhaltliche Variation einer visuell mehrdeutigen Konfiguration.

Gerade an der freien Vorlagenwahl von Künstlern läßt sich beobachten, welche persönliche Funktion auch einzelne antike Bildwerke selber — im Unterschied zur antiken Typenprägung des «Parisurteils» — für neuzeitliche Betrachter gewinnen konnten. Dies gilt auch für Antiken, die ursprünglich keine manifeste erotische Bedeutung hatten, solche Bedeutung aber in einer Umwelt mit verändertem Wertsystem privat annehmen konnten. So gewann für Leonardo ein antikes Gemmenbild des Diomedes, das von der Donatello-Werkstatt in einem Relieftondo für den Hofzyklus des Florentiner Palazzo Medici monumental kopiert worden war, einen persönlichen Anreiz als Darstellung eines schönen nackten Jünglings. Die Wertung der Homoerotik hatte sich gegenüber der Antike gewandelt, und in diesem Bereich bewirkte der nachantike Zivilisationsprozeß für den Einzelnen eine verschärfte Spaltung zwischen öffentlicher und privater Sphäre. In einer Zeichnung eines Jünglings hat Leonardo die Orientierung an der antiken Diomedesfigur mit dem Modellstudium verbunden[49]. Leonardos Interesse an der antiken Bilderfindung geht nicht nur daraus hervor, daß er das Motiv des sitzenden Jünglings in seinem Spätwerk mehrfach

46 Vgl. A. Rumpf, Art. «Eros, Eroten», Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 6, Stuttgart, 1966, Sp. 339—341.

47 Die Szene wurde im 15. Jh. mehrfach zu festlichen Einzügen aufgeführt (Huizinga — s. o. Anm. 40 — S. 453 f.), 1529 in Dom Herings Relief als «mythologisches Bildnis» auf eine Fürstenhochzeit bezogen (Kat. «Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatl. Museen Berlin-Dahlem». München, 1957, Nr. 354, Abb. 56) und in Peter Vischers d. J. «Reformationsallegorie» 1524 auf die Gruppierung eines Herrschers mit den drei theologischen Tugenden angewendet (K. Hoffmann, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: «Kontinuität und Umbruch in Theologie und Frömmigkeit zu Beginn der Reformation», Hrsg. J. Nolte (Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Bd. 2), Stuttgart 1978, S. 189—210, cf. 204—206.

48 Zu anderen Voraussetzungen des Bildes in der humanistischen «Vanitas»-Ikonographie: G. Bandmann, Picasso. Les Demoiselles d'Avignon (Reclam Werkmonographien z. bild. Kunst, 109) Stuttgart, 1965.

49 Abb. 7 und 8. — K. Clark (with the assistance of C. Pedretti), The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of H. M. the Queen at Windsor Castle. London, 1968, S. 98, Nr. 12 540; K. Clark, Leonardo and the Antique. «Leonardo's Legacy. An International Symposium», ed. C. D. O'Malley. Berkeley-Los Angeles, 1969, S. 1—34, cf. 28 f. Zwischen dem zu Grunde liegenden antiken Chalcedon und dem Relieftondo der Donatelloschule (U. Wester — E. Simon, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz. Jahrbuch der Berliner Museen, 7, 1965, S. 15—91), den Clark überhaupt nicht erwähnt, unterscheidet B. Polak, A. Leonardo Drawing and the Medici Diomedes. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14, 1951, S. 303 f. Die Abwesenheit der Gemme aus Florenz seit 1494 (Vertreibung der Medici) und die ständige leichte Zugänglichkeit des Medici-Hofs sprechen für den Relieftondo als Leonardos Vorlage.

abwandelte, für Johannes den Täufer ebenso wie für Bacchus[50]. Für die Studie nach dem Diomedes läßt sich nämlich auch beobachten, daß Leonardo sie in einem thematisch ganz anderen Zusammenhang auf die Darstellung einer Frau übertrug, auf die Marienfigur in seinem Gemälde der «Annaselbdritt». Die Ähnlichkeit ist deutlich in der federnden Rhythmisierung mit dem angezogenen linken und dem flach ausgestreckten rechten Bein[51]. Die Verwandlung der Jünglingsstudie in der Maria der «Annaselbdritt» lag für Leonardo nahe. Denn auf seinem Zeichnungsblatt (Windsor 12 540) befand sich darunter die Skizze eines Kindes mit einem Lamm, die in den Umkreis der vorbereitenden Varianten zur «Annaselbdritt» gehört[52]. Es wurde in mehreren Fällen, gerade auch zur Genese der «Annaselbdritt», nachgewiesen, wie die zufällige Vereinigung verschiedener Entwürfe auf älteren Studienblättern Leonardo zu neuen Kombinationen und Erfindungen anregte[53]. So sah er hier offenbar die Kind-Lamm-Gruppe mit der sitzenden Gestalt darüber zusammen und fügte sie in die «Mulde» vor deren angezogenem Bein. Die bewegte Haltung der Maria entspricht dabei mehr dem sprungbereit zur Rettung des Palladium vorgebeugten Diomedes des Medici-Reliefs als Leonardos Jünglingsstudie danach. Die Marienfigur des Pariser Gemäldes setzt daneben ein anderes Bildwerk Donatellos voraus, das Bostoner Relief der «Madonna in den Wolken»; die Entsprechung ist vor allem im Zusammenklang von Körper und (an der Hüfte gebauschtem) Gewand und in der Bewegung von rechtem Arm und Bein auffällig[54]. Leonardo verschmolz hier das antike Bild des schönen Knaben mit dem der Madonna. Angeregt durch seine Studienzeichnung und ihre Nähe zur Skizze von Kind und Lamm beschäftigte er sich wohl erneut mit dem Diomedesrelief selbst und fand so die formale Konzeption der Marienfigur des Annenbildes.

Die Beobachtung dieses Zusammenhangs läßt sich durch einen Blick auf Michelangelos «Madonna Doni» konkretisieren. Mit diesem Tondo hatte Michelangelo einerseits auf

50 Wie bei der Skizze im Pariser «Manuskript A» (J. P. Richter, ed., The Notebooks of Leonardo da Vinci. Reprint Dover, New York, 1970, Bd. I, Pl. XXII, 4) und der Windsor-Zeichnung Nr. 12 648 (dazu Clark-Pedretti, 1968) ist auch bei den kauernden Besiegten unter dem Pferd des Entwurfs für das Trivulziodenkmal (Clark, Leonardo and the Antique, S. 13, Abb. 10) an die Bewegungsform des Diomedes zu denken.

51 Abb. 9. — Vgl. auch die früheren Zeichnungen: A. E. Popham, The Drawings of Leonardo da Vinci. London, 1963, Nr. 16; 44—45; 105.

52 Clark-Pedretti, 1968, verbinden die Zeichnung mit einer früher in Weimar befindlichen Studie des Leonardokreises zu einer «Madonna mit zwei spielenden Kindern»; vgl. dagegen J. Wasserman in der Besprechung von Clark-Pedretti, Burlington Magazine, 1974, S. 113.

53 M. Aronberg, A New Facet of Leonardo's Working Procedure. Art Bulletin, 33, 1951, S. 235—239; E. H. Gombrich, Leonardo's Method for Working out Compositions (1953). Abgedruckt in: Gombrich, Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1966, S. 58—63.

54 Abb. 10. — Vgl. zuletzt, auch zum Rückgriff auf dieses Relief in der florentinischen Malerei gegen 1500, H. W. Janson, The Sculpture of Donatello. 2. A. Princeton, 1963, S. 86—88; Ders., Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 11, 1966, S. 29, Anm. 2; M. Warnke, Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 1968, S. 61 ff. In der starken Vorbeugung und der leidenschaftlichen Gestik ist mit Leonardos Marienfigur auch die Mutter mit totem Kind links unten in Duccios «Bethlehemitischem Kindermord» der «Maestá» zu vergleichen. Die Möglichkeit eines Zusammenhangs ist durch Leonardos Aufenthalt in Siena gegeben und könnte durch den Hinweis auf Michelangelo gestützt werden, der gleichzeitig im «David» eine Duccio-Reminiszenz (aus den «Frauen am Grabe») verwandelte (J. Wilde, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 4, 1932, S. 41—64, cf. 55—57, Abb. 9—10).

Leonardos Karton von 1501 zum Annengemälde (s. u.) reagiert, andererseits Leonardo zur Steigerung der Bewegungskontraste und der Plastizität der Figuren in dem Gemälde (seit 1508) herausgefordert[55]. Nun übernahm bereits Michelangelo im Doni-Tondo ein Formmotiv aus dem donatellesken Reliefzyklus des Palazzo Medici. Mariens abgewinkelter rechter Arm, die Stellung des Kindes auf ihrer rechten Schulter und seine Greifbewegung in ihr Haar setzen deutlich das Relief des Fauns mit dem Bacchuskind voraus, innerhalb des Reliefzyklus das — übrigens pseudoantike — Gegenstück zum Diomedestondo[56]. Diese Ableitung wird auch durch die übereinstimmende Tondoform und durch die im Hintergrund von Michelangelos «Heiliger Familie» dargestellten nackten Jünglinge unterstrichen. Es scheint demnach für Leonardo, als habe ihn die Auseinandersetzung mit Michelangelo während ihres gemeinsamen Florentiner Aufenthaltes in den Jahren 1501—1506 dazu veranlaßt, seine Diomedes-Nachzeichnung bei der Entwurfsarbeit an der «Annaselbdritt» wieder aufzugreifen.

Diese Formübernahme beleuchtet die innere Vorgeschichte des Gemäldes, die Sigmund Freud 1910 in seiner Schrift «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» rekonstruierte[57]. Die Überblendung des Bildes der Mutter, Christi bzw. darein projiziert Leonardos, mit der Formvorlage des schönen antikisch verklärten Jünglings ergänzt Freuds Erklärung des Annenbildes aus der spezifischen Genese von Leonardos Homosexualität. Ähnliches gilt für Michelangelo. Das Beispiel verdeutlicht in unserem Zusammenhang, wie intensiv ein antikes Bild den besonderen erotischen Interessen seines neuzeitlichen Betrachters angepaßt werden konnte. Freuds Analyse läßt sich weiterhin dadurch intensivieren, gerade auch im Hinblick auf das Problem der Antikenrezeption, daß man Leonardos (oben als Vorlage für Michelangelos «Modonna Doni» erwähnten) Karton der «Annaselbdritt» von 1501 berücksichtigt[58]. Das verlorene Werk ist durch eine zeitgenössische Beschreibung und ein Gemälde eines Leonardo-Schülers, Bresciannino, überliefert[59]. Die Beschreibung bestätigt die Aussage der Komposition: Anna hindert Maria daran, das Kind vom Lamm,

55 Abb. 5. — Vgl. zuletzt J. Wasserman, Michelangelo's Virgin and Child with St. Anne at Oxford. Burlington Magazine, 111, 1969, S. 122—131.

56 Abb. 6. — Wester-Simon, 1965 (s. o. Anm. 49), S. 17. Zum Zusammenhang mit den «Ignudi» der Sixtinischen Decke: Clark, 1969 (s. o. Anm. 49), S. 28. Vgl. mit dem Faun-Tondo: Ch. de Tolnay, Michel-Ange. Paris, 1951, Taf. 78 u. 89. Dieses formalmotivische Vorbild der Doni-Madonna schränkt die Plausibilität einer allegorischen Auslegung der Körperhaltung ein (M. Levi d'Ancona, The Doni Madonna by Michelangelo. An Iconographic Study. The Art Bulletin, 50, 1968, S. 43—50).

57 Vgl. die Ausgabe in: S. Freud, Bildende Kunst und Literatur (Studienausgabe, hrsg. v. A. Mitscherlich — A. Richards — J. Strachey, Bd. 10) Frankf., 1969, S. 88—159. Zur kunsthistorischen Kritik: M. Schapiro, Leonardo and Freud. An Art-Historical Study. Journal of the History of Ideas, 17, 1956, S. 147—178; zur Diskussion zuletzt: J. J. Spector, Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst. München, 1973, S. 65—74.

58 Dazu Schapiro, 1956, S. 168 ff.

59 Abb. 11. — W. Suida, Leonardo und sein Kreis. München, 1929, S. 131, Abb. 131. Zuletzt: K. Clark, Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1969, S. 100, Anm. 72. Zu Raffaels Auseinandersetzung mit dem Karton: A. Schug, in: Pantheon, 25, 1967, S. 470—482, cf. 477 f.

dem Symbol seines Todes, wegzuziehen[60]. Der Bildentwurf von 1501 stellt die wissende Anna über die emotional eingreifende Maria[61], die prophetisch inspirierte Alte über die jugendliche Mutter[62]. Der Bildgedanke entspricht Freuds These über Leonardo selber, wonach der Künstler seine ursprünglich erotischen Triebenergien in einem universellen Wissens- und Forscherdrang sublimiert habe[63]. Der Karton von 1501 ordnet Maria und Anna einander in einer Weise zu, die sich durch eine zentrale Maxime Leonardos kennzeichnen läßt: «Nessuna cosa si puó amare né odiare, se prima non si ha cognition di quella» («Man hat kein Recht, etwas zu lieben oder zu hassen, wenn man sich nicht gründliche Erkenntnis seines Wesens verschafft hat»)[64]. Während Leonardo für sich selbst mit «gründlicher Erkenntnis» empirische Forschung meinte, weist er in der religiösen Allegorie der Hl. Anna die Weitsicht einer höheren Offenbarung des Heilsplanes zu[65], gegenüber Mariens mütterlich nahsichtiger Fürsorge um ihr Kind. Leonardos verlorener Karton von 1501 bzw. Bresciannos Kopie danach läßt sich nun motivisch mit einem Fresko der Mantegna-Schule vergleichen, das ursprünglich den Kamin eines Mantuaner Palastes schmückte[66]. Von Mailand aus war es Leonardo wohl zugänglich[67]. Eine Matrone hält hier

60 L. Beltrami, Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci. Mailand, 1919, S. 65 f., Nr. 107: Brief des Karmelitermönchs Pietro da Nuovellara vom 3. 4. 1501 an Isabella d'Este. Ein Gedicht des Bologneser Humanisten Girolamo Casio ist offenbar eine Versifikation des Novellara-Briefes; in Casios «Libro Intitulato Cronica Ove si tratta di Epitaphie di Amore e di Virtute» (British Museum: 241. d. 8.), in dem das Gedicht auf Leonardos «Annen»karton im 3. Buch, S. 126 recto steht, findet sich S. 11 verso ein Nachruf auf Novellara. Vgl. zur Interpretation des Novellara-Briefes: Schapiro, 1956, S. 168 ff.; E. H. Gombrich, Aims and Limits of Iconology, in: Gombrich, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1972, S. 16.

61 Zur Marienfigur des Kartons weist Schapiro, 1956, S. 170, Anm. 88 auf eine «Madonna» Botticellis hin. Daneben ist auch an Filippino Lippis Berliner Allegorie der Musik zu denken, in der Gruppierung der Frau, die sich zu den Putten und dem Tier hinabbeugt. Leonardo hatte sich mit Lippis Komposition in seinen Entwürfen zur stehenden Leda auseinandergesetzt, ungefähr gleichzeitig mit dem Annenkarton. Vgl. T. Buddensieg, Raffaels Grab, «Munuscula dicipulorum. Festschrift Hans Kauffmann», Berlin, 1968, S. 45—70, bes. 53; Wind, 1967 (s. o. Anm. 44), S. 167 f., Anm. 60.

62 Die Vorstellung, Maria wolle die Passion ihres Sohnes verhindern, begegnet in Italien seit dem 13. Jahrhundert, aber sowohl literarisch bei Pseudo-Bonaventura (Meditations on the Life of Christ, ed. R. Green — I. Ragusa, Princeton, 1961, S. 305 f.; 308 f.; 327), als auch ikonographisch nur in Szenen der Passion, nicht — wie bei Leonardo bzw. seinem Exegeten Novellara — der Kindheit Christi: J. H. Stubblebine, Guido da Siena. Princeton, 1964, S. 50, Abb. 26 u. 59; M. Meiss, Giotto and Assisi. New York, 1967, S. 18.

63 Freud, 1969, bes. S. 100—108.

64 Freud, 1969, S. 100 m. Anm. 3; ähnliche Stelle: S. 101 m. Anm. 1.

65 Zu den allgemeinen Zusammenhängen, in denen die spätmittelalterliche Kirche die Hl. Anna theologisch aufwertet, vgl. Schapiro, 1956, S. 158—162.

66 Abb. 12. — Ausst. Kat. A. Mantegna. Mantua, 1961, Nr. 54, Taf. 72 mit der älteren Literatur, in der eine Datierung gegen 1490 angenommen wird. Mit einer Notiz Leonardos brachte das Fresko zusammen: Warburg, 1932 (s. o. Anm. 20) Bd. I, S. 150 f., Anm. 3; mit Leonardos Zeichnung einer Nymphe (Popham, Nr. 103): R. van Marle, Iconographie de l'art profane. Bd. II, Brüssel, 1928, S. 185 und L. Goldscheider, Leonardo da Vinci. Life and Works. Paintings and Drawings. London, 1959, S. 162 f. zu Taf. 47. Zu Leonardos Beschäftigung mit Mantegna: P. Meller, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 9, 1959—60, S. 124.

67 Zu Leonardos Verbindungen von Mailand nach Mantua: M. Cartwright, Isabella d'Este. Bd. I, London, 1903, S. 170 f.

einen Jüngling zurück, der der «Occasio» nacheilt. Die Göttin der «Gelegenheit»[68] wendet sich in stürmischer Bewegung und mit flatterndem, über ihrem rechten Bein emporgehobenen Gewand zurück; dem Jüngling erscheint die verlockende Nymphe im Bild der pathetisch bewegten Antike[69]. Das Mantuaner Fresko repräsentiert die ethische Maxime der Selbstbeherrschung und Affektkontrolle. Seine ursprüngliche Funktion im Palast des Marchese Biondo verweist uns darauf, daß der nachantike Zivilisationsprozeß, die Internalisierung von Fremdzwängen im Zuge fortschreitender gesellschaftlicher Integration, seit dem 12. Jahrhundert vornehmlich das höfische Milieu zum Schauplatz hatte[70]. Die Ähnlichkeit zwischen Leonardos Karton von 1501 (Anna hält Maria zurück) und der mantegnesken Allegorie der Selbstkontrolle (Matrone hält Jüngling zurück) macht deutlich, welche generelle Gemeinsamkeit in Thema und Interesse hier vorliegt. In der Mantuaner Allegorie bezeichnet die Nymphe «Occasio» gerade jene Leidenschaftlichkeit, zu der die Antike faszinierende Bildprägungen bereitstellte — und um deren Distanzierung es in der zeitgenössischen Wirklichkeit des Betrachters mehr und mehr ging. In der Auseinandersetzung mit der Antike, der Erinnerung sowohl wie der Bändigung, analysierte der Mensch in der frühen Neuzeit sich selbst und seine Affektivität. Das Medium des Bildes spielte dabei eine wichtige Rolle. Dem modernen Betrachter verstellt ein Vorurteil gegen spätere akademisch-klassizistische Kunst den Blick dafür, daß die Antikenrezeption, in Form und allegorischer Erfindung, der Selbstanalyse des neuzeitlichen Menschen diente[71]. Die Einkleidung eigener Probleme und Interessen in antike Vorprägungen ist nicht als das «Nachleben» der Antike und ihrer Topoi beschaulich zu entschärfen. «Das anthropologische Interesse sprach sich nicht schlechthin aufgrund empirischer Selbst- und Fremdbeobachtung aus, sondern artikulierte sich weitgehend mit Hilfe überlieferter oder neuentdeckter älterer Doktrinen[72].» Hinter weiten Bereichen der Antikenaufnahme steht eine Begründung, die Montaigne, ein Meister der Selbstbeobachtung, in seinem Essay «Von der Erfahrung» formulierte: «Ich möchte lieber

68 Leonardo befaßte sich selbst intensiv mit dem Thema der Fortuna in allegorischen Entwürfen (Popham, Nr. 125; vgl. auch die Aufzeichnung: Richter — s. o. Anm. 50 — Bd. II, Nr. 1177), besonders zu der Zeit der Arbeit an der «Annaselbdritt»: A. Marinoni, I Rebus di Leonardo da Vinci. Raccolti e interpretati. Florenz, 1954, S. 139 Nr. 13; 16; 94; L. Reti, «Non si volta chi a stella è fisso», Le «imprese» di Leonardo da Vinci. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 21, 1959, S. 7—54.

69 Vgl. aus den Jahren 1504—8 Leonardos Zeichnung einer heftig bewegten Mänade (Nymphe): Popham, Nr. 126. Zur Interpretation auch E. H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography. London, 1970, S. 100 ff. Besonders verwandt erscheint der Mantuaner «Occasio» Michelangelos Statue des «David-Apollo» (vgl. zu ihr Ch. de Tolnay, The Medici Chapel. Princeton, 1948, S. 96 f.). Die Möglichkeit eines individuellen Zusammenhangs wäre zu prüfen.

70 S. o. Anm. 5. Vgl. Leonardos Aufzeichnung (Richter, II, Nr. 1192): «Es gibt keine größere, aber auch keine kleinere Herrschaft als die über sich selbst» (ähnlich: Richter, Nr. 1188—89; 1191 u. a.). Zum historischen Zusammenhang, in den auch die oben Anm. 39 zitierte Äußerung Dürers gehört, auch N. Elias, Die höfische Gesellschaft. Neuwied—Berlin (Soziologische Texte, 54), bes. S. 358 ff.; S. 371—375. Die Wahl eines Kamins für die ethische Allegorie hängt wohl mit der Auffassung des Kamins als Sitz böser Kräfte zusammen (W. S. Heckscher, The Annunciation of the Merode Altarpiece. An Iconographic Study. Miscellanea J. Duverger, Gent, 1968, S. 37—65, bes. 54 f.).

71 W. Dilthey, Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Dilthey, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation (Ges. Schr., 2) 7. A., Stuttgart, 1964, S. 416—492.

72 Rotermund (s. o. Anm. 23), S. 241.

von mir etwas Richtiges verstehen als von Cicero. In der Erfahrung an mir selbst finde ich genug Stoff, aus dem ich Weisheit schöpfen könnte, wenn ich ein guter Schüler wäre. Wer im Gedächtnis behält, wie weit der Zorn, den er erlebt hat, gegangen ist, und wozu alles er durch dieses Fieber verführt worden ist, erkennt die Häßlichkeit dieser Leidenschaft deutlicher, als wenn er im Aristoteles davon liest, und der Widerwillen dagegen ist besser begründet[73].»

Wir haben Kunstwerke der frühen Neuzeit in ihrer Funktion für ihre Schöpfer und Betrachter behandelt. Es bleiben zwei hiermit eng verknüpfte Fragen offen. Welche Beziehung hatten die antiken Vorlagen ihrerseits ursprünglich zur erotischen Verhaltensregelung ihrer eigenen Entstehungssituation? Und welche Rolle spielt die Aufnahme historischer Aktdarstellungen in unserer Gegenwart? Zur Beurteilung der heutigen Situation kann Montaignes Kriterium beitragen, der Gesichtspunkt, inwieweit das Bild als Erfahrungsträger den Menschen entlastet.

Ich fasse in fünf Punkten zusammen:

1. Im Prozeß der Verwandlung von Fremdzwängen in Selbstzwänge, ob man ihn mit Jacob Burckhardt «Entdeckung des Individuums», mit Max Weber «Rationalisierung» oder mit Norbert Elias «Prozeß der Zivilisation» nennt, kommt es zur Tendenz, sich den Umweltverhältnissen in einen Traumbereich zu entziehen, in Enklaven des einfacheren Lebens halb im Spiel, halb im Ernst (Arkadien als Wunschland humanistischer Nostalgie).

2. Daraus ergibt sich die zunehmende Rolle der erotischen Bildwelt überhaupt wie auch speziell ihrer Antikisierung als Affekt-Entlastung des Betrachters.

3. Dabei wirkt sich die generelle Zweipoligkeit der Antikenauffassung aus: einerseits klassisches Pathos zur kathartischen Bewältigung der Affekte im Zeitalter der Affektbändigung; andererseits klassische Ruhe: der Idealakt als eklektisch-intellektuelle Konstruktion, die die dargestellte Frau entindividualisiert und dem Mann Lustgewinn aus der verfeinerten Selbstreflexion vermittelt.

4. Der Prozeß der Antikenrezeption zeigt für die Erotik zwei Phasen. Ausgangspunkt war die Herausbildung des höfischen Liebesbegriffs im 12. Jahrhundert; für ihn wurde Antike (Ovid) literarisch rezipiert. Die Beanspruchung der klassischen Bildüberlieferung ist der zweite Schritt; er zielt auf die suggestive Verbindung mythologischer Thematik mit organisch-sinnlicher Körpergestaltung.

5. Eine wesentliche Folge des Zivilisationsprozesses ist die Spaltung zwischen einer privaten und einer öffentlichen Sphäre für den Einzelnen. Welche persönliche Funktion antike Werke für neuzeitliche Betrachter gewinnen konnten, läßt sich auch am Verhältnis von Künstlern zu ihren Vorlagen beobachten. Wichtig ist, daß Antiken, die ursprünglich keine manifeste erotische Signifikanz besaßen, in einer Gesellschaft mit verändertem Bezugssystem solche Bedeutung gewinnen konnten.

73 Michel de Montaigne, Die Essais. Ausgew., übertr. und eingel. v. A. Franz (Reclam UB). Stuttgart, 1969, S. 362.

Konrad Hoffmann

*Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes**

Wenn man sich mit historischen Bildzeugnissen der Todesauffassung im Kontext von Angst und Gewalt beschäftigt, überträgt man dabei notwendig die eigene Einstellung – Todesangst – auf die früheren künstlerischen Bewältigungsversuche des Gegenstandes, in stärkerem Maß, als dies implizit und zumeist unbewußt bei Geschichtsforschung immer der Fall ist.[1] Das heutige Erkenntnisinteresse an dem kunsthistorischen Thema, der Entstehung der Todesdarstellung, ist orientiert an dem Zielbild des natürlichen Todes, als einer geschichtlich noch einzulösenden Aufgabe. Diese Zielvorstellung umgreift einerseits die Ausschaltung aller politischen und gesellschaftlichen Gewalteinwirkungen im weitesten Sinn, die den meisten Menschen die volle Verwirklichung ihrer organisch-physiologisch bedingten Lebensmöglichkeit verwehren (durch Krieg, Verkehr, Krankheiten u. a.); anderseits meint sie, in der Erfahrungsweise der Lebenden, den Abbau von Todesangst durch Einsicht in den konsequent und ausschließlich natürlichen Ursachenkomplex menschlicher Endlichkeit. [2]
In der Geschichte der Todesauffassung bedeutet der Übergang vom ‚Mittelalter' zur ‚Neuzeit' sozialgeschichtlich gesprochen die Ablösung feudaler Gesellschaftsstrukturen durch aufkommende bürgerlich-kapitalistische Organisations-und Lebensformen, einen starken Impuls zu

* Vgl. als allgemeine themengeschichtliche Übersicht: *J. Bialostocki*, Kunst und Vanitas, in: Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft (Fundus-Bücher, 18), Dresden 1966, 187–230;
T. S. R. Boase, Death in the Middle Ages. Mortality, Judgment and Remembrance, London 1972;
G. Pochat, Besprechung Wentzlaff-Eggebert, Triumphierender und besiegter Tod: Konsthistorik Tidskrift XLVI (1977) 65–71.

1 *G. Devereux*, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften (Orig. Ausg. DenHaag-Paris 1967), München 1973.
2 *W. Fuchs*, Todesbilder in der modernen Gesellschaft (Suhrkamp Taschenbuch 102), Frankfurt 1972.

rationaler Todesbewältigung;[3] in diesem Zusammenhang entstehen auch die nachantiken Todesdarstellungen.[4]

Dabei entsprach der Todesangst auf der Seite der Gewalt auch, zunächst überwiegend, die religiöse Vorstellung eines Jenseits bzw. deren irdische Institutionalisierung in der Kirche. Die Jenseitsprojektion von Strafe und Belohnung spiegelt sich entsprechend in den kirchlichen Verwendungszusammenhängen, in denen das Todesbild anfänglich erscheint.[5] In der mittelalterlichen Kunst läßt sich darüber hinaus bei dem eschatologischen Bilderkreis die allmähliche Zuordnung von Teufel und Tod beobachten, die Koppelung bzw. auch Annäherung der älteren Personifikation mythischen Terrors mit dem jedem einzelnen Betrachter bevorstehenden Ende.[6]

Die detailliert ausgeführten Höllenvisionen früher literarischer und ikonographischer Prägung waren das Resultat einer intensiven didaktischen Bemühung um das gläubige Individuum: Abschreckung sollte individuelle Schuld verhindern. Zugleich sollten Paradiesesvisionen den einzelnen Gläubigen zu kirchlich gefordertem Normverhalten motivieren.

Die zunehmende Institutionalisierung der Kirche, die mit dem Ablaß auch zu einer Institutionalisierung von Gnade geführt hatte und die in ihrer Frontstellung gegen Reformbestrebungen auch zu einer Kollektivierung der Abweichler (Ketzer, Reformbewegungen) führte, engte jedoch den innerkirchlichen Spielraum für die subjektive Glaubensauslegung ein. Bei gleichbleibendem didaktischem Engagement werden Höllendarstellungen, wie die begleitenden isolierten Andachts- bzw. Warnbilder (Tafelbild; Graphik), in der Folgezeit zunehmend auch außerhalb des Kirchenbaus und der Liturgie in privatem Rahmen für die subjektive Kontemplation eingesetzt. Die hierin angelegte Wendung kirchlich tradierter Bildvorstellungen an die individualisierte Todesangst wird von den Reformatoren vielfältig verstärkt: Im lutherischen Dogmenbild erscheint der ‚homo' gelegentlich im Anschluß an humanistische Entscheidungsallegorien (‚Herkules am Scheideweg')

3 Zuletzt, mit Anführung von Bibliographie, *Fuchs*, a. a. O. 50–82: „Genese moderner Bilder".

4 Vgl. außer den in der Vorbemerkung angeführten Titeln die Ausstellungskataloge ‚Europe in Torment: 1450–1550'. Providence, Rh. I., 1974, 71–119; und ‚Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art', Ann Arbor 1975–76.

5 Vgl. auch *E. Döring-Hirsch*, Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums (Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur, Bd. II), Berlin 1927.

6 Als Überblick zuletzt der Ausstellungskatalog ‚Diables et diableries. La représentation du diable dans la gravure des XV^e et XVI^e siècles', Genf 1976.

bildintern als Modell des Benutzers zwischen ‚Gesetz' und ‚Gnade': Der Teufel ist hierbei oft zeitgeschichtlich konkret mit der konfessionellen Gegengruppe identifiziert (Papst-Antichrist), der Besteller eines Bildepitaphs mit dem in der Auferstehung über die Personifikation des Todes triumphierenden Christus.[7] Die Individualisierung der Frömmigkeit geht hierin gleitend zur Profanierung über, wenn Teufel und Dämonen konfessionspolemisch und moralkritisch auf zeitgenössisch aktuelle Verhältnisse angewendet werden.[8]

Die Ambivalenz von religiöser und profaner Interessenrichtung ist mit dem Aufstieg bürgerlicher Schichten und dem in diesem Kontext entstehenden Todesbild über einen langen Zeitraum verknüpft. Eine schematische Trennung beider Bereiche, der religiösen und der natürlichen Todesvorstellung, verbietet sich schon angesichts der gleichzeitigen Verbürgerlichung der (vorreformatorisch zunehmend ‚käuflichen') Kirche selbst. So kann man auf der einen Seite bereits bei den frühen ‚Totentänzen' darauf verweisen, daß mit der Reduzierung des christlichen Todes auf das ‚Makabre', das heißt auf körperlichen Verfall, und mit der kirchenkritischen Abwendung von sozialer Hierarchie tendentiell eine Verweltlichung einsetzt;[9] ähnlich bestreitet schon zu Beginn des 15. Jahrhundert Johann von Tepl im ‚Ackermann aus Böhmen' mit überraschender Konsequenz die theologische Rechtfertigung des Todes als „der Sünde Sold"[10]. Auf der anderen Seite läßt sich noch im Frankreich des 18. Jahrhunderts gerade zum Thema der Todesbewältigung die Spannung zwischen ‚Aufklärung' und ‚Glaube' verfolgen.[11]

Gerade an der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit mochte damals ein scharfsichtiger Beobachter wie Montaigne resignieren.[12] Er

7 Zuletzt *Cr. Harbison*, The Last Judgment in Sixteenth-Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and the Reformation (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York-London 1976; dazu die Besprechung von *Chr. Andersson*, Art Bulletin LX (1978) 553–555.

8 *K. Hoffmann*, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: J. Nolte, Hrsg., Kontinuität und Umbruch (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, 2), Stuttgart 1978, 189–210.

9 *Fuchs* (wie Anm. 2), 60 f.

10 *Johannes von Tepl*, Der Ackermann. Hrsg. Willy Krogmann (Deutsche Klassiker des Mittelalters, NF, 1), Wiesbaden 1964.

11 *B. Groethuysen*, Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich, Bd. I: Das Bürgertum und die katholische Weltanschauung (Nachdruck der Ausgabe Halle/Saale, 1927), Frankfurt 1978 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 256), 93–142.

12 *M. Horkheimer*, Montaigne und die Funktion der Skepsis (Zeitschrift für Sozialforschung 1938), in: Horkheimer, Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie u. a. Aufsätze (Fischer Bücherei 6014), Frankfurt 1971, 96–143.

konnte zugleich aber zur bewußten Einübung des Individuums in den unvermeidlichen Tod raten:[13] „Nur ein Phantast kann damit rechnen, daß er einmal an dem Kräfteverfall sterben wird, den das Greisenalter mit sich bringt, und sich vornehmen, so lange zu leben. Ist das doch die seltenste von allen Todesformen und die ungebräuchlichste. Nur diesen Tod nennen wir natürlich; wie wenn es gegen die Natur wäre, daß sich jemand den Hals bricht, daß er bei einem Schiffbruch ertrinkt, daß er plötzlich von der Pest oder von einer Lungenentzündung dahingerafft wird; und wie wenn es nicht gerade ein Charakteristikum unserer Naturanlage wäre, daß wir allen diesen Schäden ausgesetzt sind. Durch solche schönen Worte sollten wir uns nichts weismachen lassen: da soll man doch wohl lieber natürlich nennen, was üblich, gewöhnlich und allgemein ist?“

Dabei mahnt Montaigne den Einzelnen angesichts des ihm von so vielen unvorhersehbaren Gewalten her drohenden Todes zur bewußten und dauernden Vorbereitung auf das bevorstehende Ende als Bewältigung von Todesangst: „Wenn man so vorher an den Tod denkt, ist man gegen ihn zweifellos besser gewappnet; und dann ist es doch auch schon ein Gewinn, wenn wir den Weg bis zu ihm ohne Aufregung und ohne Angst gehen können.“[14] In diesem Zusammenhang führt Montaigne auch die didaktische Rolle von Memento-Zeichen an: „Wie die Friedhöfe neben den Kirchen und gewöhnlich in den verkehrsreichsten Teilen der Stadt angelegt sind, um das Volk, wie Lykurg sagt, die Frauen und Kinder daran zu gewöhnen, daß sie sich vor einem Toten nicht gruseln, und damit wir durch den ständigen Anblick von Gerippen, Gräbern und Leichenzügen an unsere Sterblichkeit gemahnt werden; und wie bei den Ägyptern, am Ende der Feste, ein Ausrufer den Versammelten ein großes Gerippe hinhielt mit dem Ruf: ‚Trink und sei fröhlich, denn wenn du tot bist, siehst du so aus’, so habe ich mich daran gewöhnt, den Tod vor mir zu haben; ich denke nicht nur an ihn, sondern ich rede auch fortgesetzt von ihm.“ [15]

Der Humanist Montaigne ist uns hierin kein zuverlässiger Chronist, und dies weniger mit seinen antiken Zitaten als mit seiner individualistisch-didaktischen Interpretation einer anders begründeten und teilweise schon vergangenen Realität, in der der Umgang mit Tod und Toten bruchlos zur Lebenswirklichkeit menschlicher Gemeinschaften

13 *M. de Montaigne*, Die Essais. Ausgew., übertr. u. eingel. v. A. Franz (Reclam Universalbibliothek 8308-12), Stuttgart 1969, 152 f.: „Über das Alter“; *Fuchs* (wie Anm. 2), 74.
14 *Montaigne*, a. a. O. 58: Essay ‚Philosophieren heißt sterben lernen’.
15 *Montaigne*, a. a. O. 58.

gehört hatte. Boccaccio schildert diesen Zustand und seine Auflösung unter den Bedingungen der Großen Pest: „So nahmen die Überlebenden notgedrungen Verhaltensweisen an, die den früheren Bürgergewohnheiten zuwiderliefen. Es war Brauch gewesen – wie es noch heute ist –, daß sich die Frauen aus der Verwandtschaft und Nachbarschaft im Totenhaus versammelten, um dort mit den nächsten Angehörigen die Totenklage zu halten; anderseits versammelten sich draußen vor der Tür die Männer, Angehörige, Nachbarn und andere Bürger in Menge, und je nach dem Stand des Toten erschien dort auch die Geistlichkeit. Der Tote wurde von Männern seines Standes auf die Schultern gehoben und mit Leichengepränge, Kerzen und Gesängen zu der Kirche getragen, die er vor dem Tod angegeben hatte. Als nun die Pest immer gefährlicher wurde, unterblieben diese Bräuche ganz oder zum größten Teil, und sehr andere traten an ihre Stelle. Die Leute starben nicht nur, ohne von vielen Frauen umgeben zu sein; es gab ihrer genug, die ohne Zeugen aus diesem Leben schieden, und nur ganz wenigen wurden die mitleidigen Klagen und bitteren Tränen ihrer Verwandten zuteil."[16]

In dem weitreichenden Prozeß, der zur Absonderung der Sterbenden und Toten von der öffentlichen Teilnahme der Gesellschaft führte, ist die Pest nur ein einzelner auslösender Faktor; dahinter stehen die komplexen sozialen und politischen Entwicklungen, die mit der Herausbildung des Bürgertums zur Individualisierung beitrugen.[17] Analog erweist sich auf der theoretischen Ebene das Todesbewußtsein als Korrelat des Ich-Bewußtseins,[18] wie es in Montaignes Reflexion am deutlichsten greifbar wird. An Montaignes spezifischer Differenz zu dem mittelalterlichen Todesbrauchtum läßt sich ein für die Entstehung der Todesdarstellung entscheidender Umstand erkennen: Tod und Sterben beginnen zu der Zeit als Bildthemen eine besondere Rolle zu spielen, als sie realiter aus dem öffentlichen Blickfeld mehr und mehr zurückgedrängt wurden. Schon im 13. Jahrhundert setzt eine symptomatische Änderung im Bestattungsbrauch ein: Legte man bis dahin den Toten mit unverhülltem Gesicht direkt in einen Steinsarkophag, so wird vom 13. Jahrhundert an (besonders im Norden) „das Antlitz des Verstorbenen den Blicken entzogen, sei es dadurch, daß der Leichnam vollstän-

16 *Boccaccio*, Decamerone, vgl. *A. Borst*, Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt 1973, 113–118; Zitat: 114.

17 *N. Elias*, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde, Bern-München ²1969.

18 *R. Romano – A. Tenenti*, Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation (Fischer Weltgeschichte 12), Frankfurt 1967, 116–124.

dig ins Leichentuch gewickelt, sei es, daß er in einen Schrein aus Holz oder Blei gebettet wurde – einen Sarg“[19].

Weicht man also seitdem bei der öffentlichen Aufbahrung dem Blick des Leichnams und seiner Zurschaustellung aus, so setzt gleichzeitig in der Bildkunst seine Darstellung in um so pointierterer Weise ein: Der Themenkreis des ‚Makabren', mit dem chronologischen Schwerpunkt im 15. Jahrhundert, konzentriert sich auf das Phänomen des von Getier zerfressenen Leichnams als didaktisches Warnbild.[20] Kunsthistorisch erscheint hier körperlicher Verfall als ‚Formgelegenheit' für realistisch-akribische Darstellung menschlicher Skelette. Für den zeitgenössischen Betrachter kompensierte das Bild aber einen ihm in seiner Erfahrungswirklichkeit zunehmend entzogenen Anblick, und gerade aus dem daraus resultierenden Aspekt des Überraschungsmoments durch den ‚unwirklichen', ungewohnten Tod zogen Künstler vielfach inhaltliche Folgerungen, etwa mit seiner Darstellung als paradoxe Erscheinung im Spiegelbild bis hin zu Holbeins berühmter Anamorphose eines Totenschädels bei den ‚Gesandten'. [21]

Der Kontrast zwischen Leben und Tod, historische Realität, wird ikonographisch zumeist in der Gegenüberstellung einer nackten Frau oder eines Liebespaars mit der Todespersonifikation zugespitzt.[22] Dieser Bilderkreis, der zunehmend den erotischen Aspekt der vom ‚Tod' überraschten, angesprochenen oder schließlich (bei Baldung) geküßten Frau[23] hervorkehrt, macht deutlich, wie die neuen künstlerischen Themenbildungen ästhetisch Erfahrungsmöglichkeiten kompensieren, die in der sozialen Realität einer fortschreitenden Tabuisierung unterwor-

19 *Ph. Ariès*, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München 1976, 93–108: ‚Huizinga und die makabren Themen', bes. 97 f.

20 *J. Huizinga*, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart ^{8}1961 (Kröners Taschenausgabe Bd. 204), Kap. XI, 190–208: ‚Das Bild des Todes'.

21 *K. Hoffmann*, Hans Holbein d. J.: Die „Gesandten“: Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, hrsg. A. Leuteritz, B. Lipps-Kant, I. Nedo, K. Schwager, Sigmaringen 1975, 133–150; vgl. 139.

22 Kat. ‚Love and Death' (wie Anm. 4); Ausst. Kat. ‚Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Kunstkammern', Berlin (Skulpturenabteilung Dahlemer Museen) 1977, 142–147.

23 Zuletzt *D. Koepplin*, Baldungs Basler Bilder des Todes mit dem nackten Mädchen: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35 (1978) 234–241; zu Baldungs Abwandlung des Bildgedankens beim ‚Sündenfall': *W. Hartmann*, Hans Baldung's „Eva, Schlange und Tod“ in Ottawa: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 15 (1978) 7–20. Baldung verschränkt Erotik und Tod wohl auch mit dem Entkleidungsmotiv (im Gemälde ‚Tod und Frau') im Doppelsinn der Entblößung und der metaphorischen Vorstellungstradition vom Ablegen des Körpers als des ‚Gewandes der Seele'.

fen wurden: Angesichts der Tendenz zur Verpönung öffentlicher Nacktheit hat insofern das erotische Aktbild[24] hier den gleichen ‚irrealen' Charakter wie das Bild des Todes.[25]

Wenn Philippe Ariès für den Zeitraum des 16.–18. Jahrhunderts von einer Angleichung von Eros und Thanatos sprechen kann, so folgt die ästhetische Erotisierung des Todes aus den gleichen zugrunde liegenden Wahrnehmungsbedingungen öffentlicher Distanzierung.[26] Zur Erklärung der Totentanzfolgen hat man dagegen „christlich-positiven Bildzauber" herangezogen und auf den „Wunsch nach Schau" hingewiesen: „Wie der Assyrer Sanherib dem Pestgott Smintheus eine Bildsäule errichtete, damit sein von der Pest ergriffenes Heer durch den Aufblick zum Pestgott gerettet werde, wie Moses in der Wüste eine eherne Schlange errichtete, damit, wer von giftigen Schlangen gebissen wurde, durch den Blick auf die eherne Schlange gesunde, so wurden alle mittelalterlichen Totentanzgemälde errichtet, um den von der Pest Bedrohten die Gnade heilbringender Schau zu gewähren."[27] Eine solche hypothetisch unterstellte „heilbringende, todabwehrende Schau durch den Anblick des Todes" als magischer Sympathiezauber wird schon auf der ikonographischen Ebene nicht der Fülle gleichzeitig begleitender Todesdarstellungen (etwa dem seit dem 13. Jahrhundert geläufigen Bild der ‚Begegnung der Drei Lebenden und der Drei Toten') gerecht, vor allem aber läßt dieser Erklärungsansatz die hier angedeuteten historischen Voraussetzungen des keineswegs auf das Todesmotiv beschränkten Schaubedürfnisses außer acht. In seiner moralisch-didaktischen Tendenz und der Ständesatire entspricht der ‚Totentanz' zudem nicht primär einer kirchlich-religiösen Perspektive, oder mit Tenentis Worten: „Das neue Todesbewußtsein konnte nicht in die christliche

24 *K. Hoffmann*, Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit: Antike und Abendland 24 (1978) 146–158.

25 In vielen Beispielen wird der schöne Frauenleib durch den dahinter erscheinenden Tod als Trug und Schein entlarvt, in moralisierendem Kontext ein Symptom der historisch fortschreitenden Distanzierung vom umgebenden Augenschein (vgl. zu diesem religiös geprägten Topos des ‚contemptus mundi' auch etwa den Textbeleg bei *Huizinga* – wie Anm. 13 – 194 m. Anm. 12). Im Vergleich mit Baldungs Komposition interessiert besonders Dürers Holzschnitt zu Kap. 13 ‚Von Buhlschaft' in Sebastian Brants ‚Narrenschiff', Basel 1493, der eine breite Nachwirkung zeitigte (*H. W. Janson*, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance [Studies of the Warburg Institute 20], London 1952, 206 f.): Eine gespenstisch agierende Todespersonifikation präsentiert ‚Frau Venus' als verführerische Attrappe den ‚Minnesklaven'.

26 *Ariès* (wie Anm. 19), 99–103.

27 *H. Rosenfeld*, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung, Köln-Graz ²1968 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3), 299.

Sehweise eingeführt werden; der Totentanz war eine der ersten kollektiven Äußerungen der neuen Profankultur."[28] Mit satirischer Provokation erscheint dem Einzelnen, im Ständezusammenhang, sein makabres Ebenbild, und in der gestisch-szenischen Vielfalt der Reaktionen auf die Begegnung mit dem Tod vermittelt die Bildfolge des ‚Totentanzes' ebenso wie die Serie der Anfechtungen und Trostverheißungen, mit denen die ‚Ars Moriendi' den Sterbenden – in Bild und Leben – konfrontierte und zu eigenem Abwägen zwischen den antithetischen Angeboten Gottes und des Teufels herausforderte, [29] ein analytisches Spektrum menschlicher Natur.

Gerade durch das Bildmaterial gewinnt diese Gattung ihre Bedeutung als Beitrag zu künstlerischer wie emotionaler Natur –, das heißt auch Selbstbeherrschung. Die Darstellung der äußeren Natur (des ‚Makabren') wie die Vergegenwärtigung humaner Affekte (des Zorns, der Ungeduld, der Verzweiflung u. a. in den ‚Ars Moriendi'-Blockbüchern) setzt eine spezifische Natur- und Selbstdistanzierung, in Kunst und Verhalten, voraus und will sie beim Rezipienten, vornehmlich dem Sterbenden selbst, fördern.[30] In der ‚Ars Moriendi' erscheint der Mensch in der Entscheidungssituation zwischen den kirchlich vermittelten Möglichkeiten persönlichen Heils oder Verschuldens, von Reue oder Sündenstrafe. Die individualisierte Todesangst ist hier in Text und Bild eingebunden in eine kirchlich getragene Jenseitsperspektive. Zugleich bezeugt die Gattung der ‚Sterbekunst'-Bücher aber durch ihre Verbreitung im literarisch-graphischen Medium des Druckers auch die neue außerkirchliche Öffentlichkeit des Lesepublikums.

Bei den ‚Totentänzen' geht die Massenrezeption (ursprünglich angestrebt im Wandbild, später als Buchveröffentlichung, am bekanntesten von Holbein) mit satirischer Kritik an den – kirchlichen und weltlichen – Amtsträgern öffentlicher Gewalt zusammen. Der personifizierte Tod konzentriert seinen Angriff dabei auf die Standesattribute der Herrschaft und relativiert damit die politische und soziale Hierarchie der ständisch-repräsentativen Öffentlichkeit im Blick auf die ‚privat-demokratische' Gleichheit aller Menschen vor dem Tod. In Massenrezeption

28 *Romano-Tenenti* (wie Anm. 18), 120 bzw. 121.

29 *R. Rudolf*, Ars Moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens (Forschungen zur Volkskunde 39), Köln-Graz 1957; *H. Zerner*, L'art au morier: Revue de l'art XI (1971) 7–30; *I. Lavin*, Bernini's Death: The Art Bulletin 44 (1972) 158–186, vgl. 163 ff.

30 Zur entsprechenden „vorhaltung der pilder" von Christus und Heiligen am Sterbebett: *R. Rudolf* (Hrsg.), Thomas Peuntners „Kunst des heilsamen Sterbens" nach den Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek (Texte des späten Mittelalters 2), Berlin-Bielefeld-München 1956, 97 f.

und Ständerevue bezeugt der ‚Totentanz' die historische Wechselbeziehung zwischen Öffentlichkeitssphäre und Individualisierung.
Als Reaktion auf die Ständekritik des ‚Totentanzes' erscheint der repräsentative Typus des ‚Doppeldeckergrabes', in dem unten ein ‚makabrer' Leichnam gezeigt wird, oben der mit den Insignien seiner Herrschaft ausgestattete verstorbene Amtsträger ‚al vif'. Damit wird die Unterscheidung zwischen sterblichem Individuum und überdauernder Institution, Tod des Einzelnen und transpersonaler Kontinuität der ‚dignitas' visualisiert. Die individualisierte Todesangst erscheint mehr in Ruhm und Fortbestand politischer (kirchlicher wie weltlicher) Gewalt als in einem religiös geglaubten Jenseits kirchlicher Tradition und Bildwelt[31] aufgehoben.
Die Entstehung des neueren Todesbildes fällt in den Zeitraum, der nach der historischen Verhaltensforschung gekennzeichnet ist durch den zunehmenden gesellschaftlichen Zwang zu individuellem Selbstzwang. Auf der einen Seite dieses dialektischen Prozesses steht die Herausbildung von ‚Staat' als kollektiver Monopolisierung von Gewalt, [32] auf der anderen Seite die Individualisierung, auch von Todesangst.[33]
In religiöser Formulierung hat das individualisierte Todesverständnis und das in seinem Dienst entstandene Bild als Medium anschaulich erinnernder Angstbewältigung zur historisch fortschreitenden Sozialdisziplinierung des Einzelnen und damit zur Ausgestaltung eines ideell überhöhten Freiraums beigetragen. Aus den gleichen geschichtlichen Voraussetzungen erweiterte sich daneben in Renaissance, Humanismus und Aufklärung die Vorstellung des natürlichen Todes.

31 *E. H. Kantorowicz*, The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology, Princeton 1957, 432–437; *E. Panofsky*, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, hrsg. H. W. Janson, Übers. L. L. Möller, Köln 1964, 70–74; *H. Bredekamp*, Autonomie und Askese, in: Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel, Apitzsch, Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Edition Suhrkamp 592), Frankfurt 1972, 88–172, vgl. 147–169.

32 *Elias* (wie Anm. 17), bes. Bd. II.; *P. Lucke*, Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 149), Göppingen 1974, 33–43.

33 Eine aufschlußreiche Verschränkung zwischen religiös bewältigter Todesangst (Bild 12: „Iustitia iudicante fortitudo mortis timorem eiicit") und Gewalt (Schlußbild 14: Verklärung des gestorbenen ‚Homo' als Sieger über den Tod, mit Herrschaftsinsignien von den Tugenden investiert) enthält ein allegorisches Erbauungsbuch des späten 15. Jahrhunderts in England, das ‚Chaundler Manuscript' („Liber apologeticus de omni statu humanae naturae", ed M. R. James, Roxburghe Club, 1916).

Zum Abbau von Angst und Gewalt im Ideal des natürlichen Todes können vergangene Bilder auch in heutiger Rezeption anregen und mit den Mitteln ästhetischer Distanzierung und satirischer Didaktik[34] dem Vergessen von Tod und Geschichte entgegenwirken.[35]

34 *Rosenfeld* (wie Anm. 27), 300, sieht in dem satirischen Moment eine epigonal säkularisierte Verfallsphase des ‚Totentanzes' gegenüber dessen angeblich ‚kultisch-magischer' Prägung und wertet von da her besonders Holbeins ‚Totentanz' scharf ab. Die besondere Gestaltungsmöglichkeit Holbeins wäre demgegenüber in der verstärkt realistischen Einkleidung der didaktischen Aussage zu analysieren: die daraus resultierende satirische Ambivalenz vergegenwärtigt etwa in Bild Nr. 34 (‚Nunne') der eine Kerze am Altar auslöschende Tod: ‚Lebenslicht', Verdunkelung des Schlafgemachs zur Liebesnacht mit dem am Bettrand sitzenden Jüngling, und zugleich auch möglicherweise eine Anspielung auf die geläufige metaphorische Gleichung von ‚Kerze' und männlichem Glied.

35 Zu heutigen Vermittlungsmöglichkeiten der kunsthistorischen Problematik: ‚Der Tod zu Basel. Didaktische Ausstellung im Kunstmuseum Basel. Arbeitsmaterialien', Basel 1979.

Konrad Hoffmann

STILWANDEL DER SKULPTUR UND GESCHICHTE DES KÖRPERS

ÜBERLEGUNGEN ZUM FORSCHUNGSSTAND

1

Die Kategorie der „Körperlichkeit" spielt in der kunstgeschichtlichen Interpretation der hochmittelalterlichen Skulptur eine zentrale Rolle. Grundlegend für viele neuere Behandlungen des Themas blieb Panofskys Charakterisierung (1924) des gotischen „Körperstils" gegenüber dem romanischen „Massenstil". Der Begriff Körperlichkeit dient dabei nicht nur als entwicklungsmäßiger Zielpunkt einer weitgespannten künstlerischen Problemgeschichte, sondern fungiert unverkennbar auch als Wertkategorie: in dem Sinne, daß in der Kunst des 13. Jahrhunderts („Kathedrale" in Frankreich bzw. „Staufische Klassik" in „Deutschland") einerseits eine weitgehende Annäherung an die – implizit noch immer normativ idealisierte – Antike zu beobachten sei, andererseits eine spezifische Integration des Bildwerks (als Säulenfigur, im Portal u.a.) in den struktiven Zusammenhang des entsprechend gliederhaft als Bildträger organisierten Bauwerks erreicht werde. Geläufige Topoi kunsthistorischer Beschreibung wie „Lösung vom Grund, Befreiung der Gestalt, Belebung, Monumentalisierung, Beseelung, Lebensnähe" halten für die Skulptur des 13. Jahrhunderts ein Geschichtsbild fest, das hier einen Fortschritt in Richtung auf positive Endpunkte (wie „Realismus" oder „Renaissance") konstatiert und darin Folgeerscheinungen der „Protorenaissance", des „Humanismus des 12. Jahrhunderts" begrüßt und gegen gotisierende „Rückschläge" in der späteren Entwicklung abhebt („Reduktion der plastischen Dichte und Substanz", Verzicht auf „Körperlichkeit" u.ä., wie in dem vertraut gewordenen Vergleich zwischen Bamberger Domskulpturen des 13. Jahrhunderts und dem dortigen Hohenlohe-Grab ca. 100 Jahre später).

2

Allgemein weniger bekannt, aber seit Panofskys Darstellung der deutschen Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts in der Forschung gleichermaßen erörtert wurde die Korrelation dieses Stilwandels zur gleichzeitigen psychologischen Lehre. Die Veränderung der Körperdarstellung wurde in Beziehung gesetzt zu der in Traktaten des 12. bis 13. Jahrhunderts greifbaren Diskussion über das

Verhältnis von Körper und Seele. Hier zeichneten sich Erklärungsmöglichkeiten für die bildliche Differenzierung humaner Emotionen ab (Übernahme antik formulierter Darstellungstypen für Freude, Trauer u.a. in Physiognomie und Gestik aus byzantinischer Kunst: Koehler, 1941) ebenso wie für die Konzeption der ausdrucks- und bewegungshaft vereinheitlichten, achsial verselbständigten und raumgreifend agierenden Figur. Die geistesgeschichtliche Parallelisierung zwischen Bildkunst und scholastischer Anthropologie konnte auf historische Vermittlungen, etwa bei Kathedralbau und Kathedralschule in Chartres fixiert werden (Katzenellenbogen).

Wilhelm Koehler führte im Einzelnen die Schriften des Hugo von St. Victor, Wilhelm von St. Tierry, Isaac von Stella und Alcher von Clairvaux an (ca. 1130 - 1160) und betonte als ihr gemeinsames Interesse: „the effort to get beyond the radical dualism of body and spirit in Augustine's psychology".

3

Der Forschung stellt sich die Aufgabe, die Parallelen von Bildkunst und Psychologie auf die Realgeschichte des Körpers in der gleichzeitigen Umgebung zurückzubeziehen. Im Zuge einer „realistischen Wendung" der Psychologie und einer zunehmenden historischen Orientierung anthropologischer Fragestellungen hat sich in der Forschung der letzten Jahre auch eine intensive Diskussion zur „Geschichte des Körpers" abgespielt. Ein kommentierender Überblick zu verschiedenen Ansätzen, Erkenntnisinteressen und Anwendungen liegt in dem von Dieter Kamper und Volker Rittner edierten Sammelband „Zur Geschichte des Körpers" (Reihe Hanser 212, 1976) vor; in kunstgeschichtlicher Sicht hat bisher W. Kemp einen Interpretationsversuch zur Körpersprache und Affektdarstellung im 18. Jahrhundert unternommen. Für die Behandlung der mittelalterlichen Skulptur kann näherhin an Untersuchungen zu historischen Verhaltensformen (zum Beispiel Arno Borst, Lebensformen im Mittelalter, 1973; Arbeiten A. Nitschkes) wenigstens im Quellenangebot angeschlossen werden. Besondere Bedeutung für die Relativierung der kunstgeschichtlichen, eigentlich ästhetischen Würdigung der „Körperlichkeit" mittelalterlicher Skulptur kommt Horkheimer / Adornos fragmentarischer Aufzeichnung „Interesse am Körper" (im Anhang zur „Dialektik der Aufklärung") zu. Die kunsthistorische Kategorie der „Lebensnähe", wie sie zuletzt anläßlich der Stauferausstellung besonders für die Naumburger Stifterfiguren herausgestellt wurde (Sauerländer), korrespondiert der Formel vom „Wunsch nach Schau", die aus der Literaturgeschichte (Elevation der Hostie; Fronleichnamsprozession im 13. Jahrhundert eingeführt) Eingang in die Kunstgeschichte fand (Sedlmayr, Kathedrale; Rosenfeld, Totentanz).

Seines bildmagischen Primärverständnisses wie auch der kunstwissenschaftlichen Panegyrik entkleidet, deutet der „Wunsch nach Schau" für dialektische Geschichtsbetrachtung auf die Diskrepanz zwischen zunehmender Sozialdiszi-

plinierung des Körpers als gesellschaftlichen Arbeitsfaktors auf der einen Seite und gesteigerter ästhetischer Sensibilisierung („Anspruchsniveau" Warnkes) und Kompensation auf der anderen. Beide Tendenzen spielen sich gleichzeitig „am Körper" ab, an Hand und Auge – idealtypisch abstrakt und vorläufig ausgedrückt. Der soziologischen Begründung des veränderten Sehens und Darstellens kommt die einschlägige Literatur über die Bauten entgegen, an denen die „körperlichen" Skulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts erscheinen (zuletzt Warnke). Die Überlegungen zur Forschungskritik stellen selber keinen positiven Anspruch zur konkreten Erklärung historischer Einzelbeispiele, sondern offene Fragen: wie steht es bei der bildlichen Verklärung des realiter beherrschten und tabuisierten Körpers sozialgeschichtlich mit der Differenzierung der beteiligten Gruppen, mit dem Verhältnis von künstlerischer Produktion und Rezeption im Zuge der Arbeitsteilung?; wie erklärt sich die Schere zwischen formgeschichtlichen Wandlungen, zum Beispiel dem „Rückschritt" der plastischen Körperdarstellung und dem durchgängigen Zivilisations-, das heißt zugleich Individualisierungs- und Kollektivierungsprozesses („Öffentlichkeit")? Welche Rolle spielen dabei die unterschiedlichen Möglichkeiten der einzelnen Kunstgattungen bzw. deren technische Veränderungen?

Über die hier wiedergegebene Thesenzusammenfassung hinaus konnte das Marburger Referat noch nicht weiter ausgearbeitet werden. In der ausführlichen Diskussion spielte besonders die Frage eine Rolle, inwieweit die Bauskulptur des französischen 13. Jahrhunderts im Lichte von Horkheimer/Adornos Gesichtspunkten als kompensatorische Verklärung einer realhistorisch zunehmend verschärften Bedürfnissituation aufgefaßt werden könne und wie sich ein derartiger Erklärungsansatz zu der spontanen ästhetischen Würdigung der Werke auch durch den gegenwärtigen Betrachter (einschließlich spezialisiertem Kunsthistoriker) verhalte. Hierbei klang die Meinung an, der „evidente künstlerische Wert" der Kathedralklassik müsse gegenüber destruktiver Hinterfragung in Schutz genommen werden. Bis zu einer ausführlicheren Behandlung der damit berührten kunsthistorischen, wissenschaftsgeschichtlichen und erkenntniskritischen Fragen nur die folgende Auflistung zugrunde gelegter Titel (etwa in der Reihenfolge ihrer Erwähnung im Text);

Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, München, 1924 .

Wilhelm Koehler, Byzantine Art in the West, Dumbarton Oaks Papers, 1, 1941 S. 61-87, besonders S. 85 ff. (Zitat: S. 85).

Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism (Latrobe, 1951), London, 1957.

Adolf Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ – Mary – Ecclesia, Baltimore, 1959, besonders S. 43 f.

Gerhart B. Ladner, Ad Imaginem Dei, The Image of Man in Medieval Art, Latrobe (Pa), 1962, besonders S. 53-58.

„The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. Catalogue written and edited by Konrad Hoffmann. New York, 1970, p. XXXIII – XLIII („Introduction").

„Zur Geschichte des Körpers. Mit Beiträgen von Volker Rittner, August Nitschke, Rudolf zur Lippe, Michel Foucault und Luc Boltanski (Reihe Hanser:

Perspektiven der Anthropologie. Herausgegeben von Dietmar Kamper und Volker Rittner) München 1976. Zur mittelalterlichen Skulptur vergleiche darin Nitschkes Beitrag („Der Ausgangspunkt menschlicher Aktivität": S. 67-90) besonders S. 75 ff.

Martin Warnke, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt, 1976.

Arno Borst, Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt-Berlin, 1973.

Ausstellungs-Katalog: „Die Zeit der Staufer, Geschichte – Kunst – Kultur", Bd. I, Stuttgart, 1977 (Hg. R. Haussherr), Nr. 452, S. 332 ff., cf. S. 334 (W. Sauerländer): „Die Figuren sind von einer sonst im 13. Jahrhundert nirgends erreichten Wirklichkeitsnähe. Gut lebensgroß, in der getreu wiedergegebenen Tracht ihrer Zeit, in Haltung und Ausdruck eindringlich charakterisiert, wirken sie noch auf den heutigen Betrachter, wie wenn sie als reale Gestalten im Chor anwesend wären. Ihr allgegenwärtiger Ruhm, die zahlreichen Ausdeutungen, zu denen sie immer von neuem verlockt haben, erklären sich aus diesem Eindruck einer unvergleichlichen, dem Bildzauber nahekommenden Lebensnähe".

Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente (1947), Frankfurt, 1971, S. 207-211. Vergl. S. 208: „Die Befreiung des europäischen Individuums erfolgte im Zusammenhang einer allgemeinen kulturellen Umwandlung, die im Innern der Befreiten die Spaltung desto tiefer eingrub, je mehr der physische Zwang von außen nachließ. Der ausgebeutete Körper sollte den Unteren als das Schlechte und der Geist, zu dem die andern Muße hatten, als das Höchste gelten. Durch diesen Hergang ist Europa zu seinen sublimsten kulturellen Leistungen befähigt worden, aber die Ahnung des Betrugs, der von Beginn an ruchbar war, hat mit der Kontrolle über den Körper zugleich die unflätige Bosheit, die Haßliebe gegen den Körper verstärkt, von der die Denkart der Massen in den Jahrhunderten durchsetzt ist, ...

Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, „corpus" unterschieden."

Vergl. dazu auch Volker Rittner: Horkheimer – Adorno, Die Dialektik der Aufklärung. Die unterirdische Geschichte des Abendlandes und das Verhältnis von Körper, Herrschaft und Zivilisation; in: Dietmar Kamper (Hg.), Abstraktion und Geschichte. Rekonstruktionen des Zivilisationsprozesses (Reihe Hanser 187) München, 1975, S. 126-160.

Wolfgang Kemp, Die Beredsamkeit des Leibes, Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation. Städel-Jahrbuch, NF, Bd. 5, 1975, S. 111-134 (hier auch generelle methodische Bemerkungen zu verschiedenen Forschungsansätzen der historischen Sozialpsychologie, besonders Elias' Arbeiten zum Zivilisationsprozeß, im Hinblick auf kunstgeschichtliche Anknüpfungsmöglichkeiten).

Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950, besonders S. 311-313.

Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 3), 2. A. Köln-Graz, 1968, S. 298-300.

Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht

Konrad Hoffmann, Tübingen

Aus kunstgeschichtlicher Sicht ist das Profil eine Darstellungsform. Der prinzipielle Unterschied zwischen der Darstellung und dem Dargestellten, also zwischen Bild und Leben, hat in der historischen Abfolge der Kunstpraxis eine zentrale Rolle gespielt; er stellt sich für einen Kunsthistoriker auch als Hauptproblem, wenn Kunstwerke in der Kieferorthopädie zum Vergleich mit dem Menschen herangezogen werden [1]. Die Proportionen, mathematisch formulier- und geometrisch demonstrierbare Größenverhältnisse, beziehen sich einerseits auf den *Gegenstand der Darstellung*, in unserem Falle auf den Menschen, genauer noch — in medizinischem Interesse hier — auf seinen Kopf, und andererseits gelten sie für die *Darstellung des Gegenstandes*. An einem Beispiel ausgedrückt, ist es etwas völlig anderes, ob man fragt: wie verhält sich normalerweise bei einem ruhig vor mir stehenden Menschen die Länge der Stirn zur ganzen Kopflänge? oder ob man fragt: wie soll ich auf meinem Zeichenblatt die Länge der Stirn im Verhältnis zur Gesamtlänge des Kopfes bemessen? In *Panofskys* [2] Ausdrucksweise handelt es sich hier um den Unterschied zwischen den „objektiven" und den „fakturalen" Proportionen: objektive, deren Ermittlung der künstlerischen Gestaltung voraufgeht, fakturale, die als künstlerisches Konstruktionselement im Arbeitsvorgang selbst gewonnen werden. Am Verlauf der Kunstentwicklung hat *Panofsky* gezeigt, wie die Unterscheidung zwischen fakturalen und objektiven Proportionen nur in der altägyptischen Kunst gegenstandslos ist: hier fallen beide zusammen, weil der Künstler von den drei Bedingungen abstrahiert, die sich bei der Umsetzung des Gegenstands in das Bild stellen: von der Bewegung, die innerhalb des organischen Körpers die Maße des betroffenen Glieds ebenso wie der übrigen Teile verändert; von der Verkürzung, unter der der Künstler den Gegenstand wahrnimmt, und schließlich von der im natürlichen Sehvorgang analogen Verkürzung, mit der ein Betrachter das fertige Bild erblickt und die durch eine planmäßige Abwandlung der objektiven Proportionen ausgeglichen werden muß. Die griechische Kunst legt im Unterschied zur ägyptischen diese Voraussetzungen zugrunde, und systematisiert wird solches Vorgehen in der frühen Neuzeit, der sog. Renaissance. Anstatt eines Proportionsschemas, das mit der Bestimmung der objektiven Maßverhältnisse auch die „fakturalen" unabänderlich festlegt, wurden die Maßverschiebungen infolge organischer Bewegungen und die Verkürzung infolge des Sehvorgangs beachtet und auch dem optischen Eindruck des Betrachters durch Ausgleichsmittel Rechnung getragen.

Mit anderen Worten: der Proportionslehre wurde nur insoweit Geltung verschafft, als sie dem Künstler Freiheiten zugestand, die objektiven Maßverhältnisse von Fall zu Fall nach seinem Ermessen zu variieren; sie wurde auf die Rolle einer reinen Anthropometrie eingeschränkt. Die intensivierte Messung der objektiven Proportionen ging Hand in Hand mit der Freisetzung ihrer künstlerischen Anwendung, eine Trennung, die von *Polyklets* Kanon bis zu den Wissenschaftlern — Theoreti-

Fortschr. Kieferorthop. 44 (1983), 343—350 (Nr. 5)

kern — Künstlern der Renaissance hin zunehmend beobachtet werden kann: bis zu Alberti, Francesco di Giorgio, Leonardo und Dürer. Bei *Dürer* hat sich die Proportionsforschung, wie er sie in den „Vier Büchern von menschlicher Proportion" zu Ende seines Lebens niederlegte, schon wegen ihrer Akribie und Differenziertheit von der künstlerischen Anwendbarkeit gelöst; in der Bestimmung des sogenannten „Trümlein", seiner kleinsten Maßeinheit von weniger als einem Millimeter, zeigt sich, daß hier trotz der Personalunion von Künstler und Wissenschaftler die anatomische Anthropometrie den Zusammenhang mit der Praxis so gut wie völlig verloren hat. Zugleich wird aber in der historischen Rückschau für uns deutlich, daß die Arbeitsmethoden und Ergebnisse der Künstler eine folgenreiche Grundlage darstellen für die Entfaltung von Einzelwissenschaften, der Anthropologie, Kriminologie und Biologie [3]. Aber letztlich auch der Kieferorthopäde: *eine* konkrete Vermittlung von *Dürer* zur Kieferorthopädie läuft zum Beispiel über den klassizistischen preußischen Bildhauer *Gottfried Schadow*. Sein immer noch *Dürer* verpflichtetes Lehrbuch „Polyclet oder von den Maßen des Menschen", Berlin 1834, erlebte große Verbreitung bis zu einer 11. Auflage 1909, und hieran, genauer gesagt an *Schadows* Beschreibung der vertikalen Gesichtseinteilung in eine obere Partie von den Augenbrauenlinien bis zum Subnasale und eine untere von diesem Punkt bis zum Gnathion, als einen „klassischen Kanon" schließt die zahnmedizinische Fachliteratur an seit *Gustav Korkhaus (A. M. Schwarz; Liselotte Kirchner)*, der auf dieser Folie, als normativer Vorgabe, die Veränderungen der Untergesichtshöhe bei vertikalen Gebißanomalien demonstriert [4].

Die Distanz zwischen Bild und Leben, ebenso wie die zwischen Kunst und Wissenschaft, hat Auswirkungen auf die heutigen Wahrnehmungsweisen. Denn, gemessen an der alltäglich praktischen Lebenserfahrung, macht das Profil als Bildform jetzt verstärkt den Eindruck des Unnatürlichen (Verzicht auf die unterschiedlichen Gesichtshälften, auf Bewegung und Ausdruck) (vergleiche Abb. 1 und 2).

Wann sieht man schon normalerweise jemand im reinen Profil? In der Kunstgeschichte läßt sich dieser grundsätzliche Aspekt, die Verfremdung und Distanzierung, als Erhöhung wie Abwertung in vielfachen Anwendungen beobachten. Als vorherrschende Gattung ist das Profilbildnis in der frühen Neuzeit entstanden, im 14. Jahrhundert in Italien als Übernahme der Vorbildtradition antiker römischer Münzen und Medaillen, wie sie gelegentlich von den Dargestellten im Porträt bekenntnishaft vorgewiesen werden *(Memling* [5]).

Es bezeugt einen morphologischen Realismus, der die italienischen Maler des 15. Jahrhunderts — nach *Jacob Burckhardts* berühmter Formulierung — auszeichnet als die Entdecker der Welt und des Individuums und der für den authentischen Dokumentationswert eines Profilbildnisses in einer Anweisung *Leonardo da Vincis* besonders klar zu greifen ist: „Wenn die Gestalt von Nase, Mund, Kinn und Stirn dem Gedächtnis überliefert wird, so ergibt sich daraus ein verlässliches Bildnis." Der gleiche Leonardo war es nun aber auch, der mit Hilfe von Profilaufnahmen die Möglichkeiten der Karikatur erschloß und in einem breiten erfinderischen Spektrum systematisch variierte hinsichtlich der Ausdrucksgehalte — ohne Bildnisanspruch für einen bestimmten Zeitgenossen, sondern als Exploration eines affektbetonten



Abb. 1. Johann Ehrenfried Schumann: Bildnis Goethes, Frankfurt, Goethe-Museum.

Bildvokabulars — Kunst hier als rhetorische Wirkungsästhetik im Dienst der Wissenschaft, der Psychologie. Als Demonstrationsmittel der grotesken Kombinatorik eignet sich für Leonardos Phantasie besonders die Profilstellung des Kopfes; sie ist aber nur eine Möglichkeit für eine synthetisierende Kunstpraxis, die empirische Einzelbeobachtungen zusammenführt, um sich so einer als Ganzes visuell nicht vorfindbaren Norm oder Idea anzunähern, die Grundlage aller späteren klassizistischen Regelbindung.

Was die Verfremdung des Dargestellten für den Betrachter eines Profilbildnisses angeht, so läßt sich schon an den Beispielen der italienischen Frührenaissance Mehrfaches feststellen: zum einen die steigernde Idealisierung, indem die Umrißlinie des Individuums einem kalligraphischen Ornament eingeschrieben resp. geopfert wird, gleichsam das verklärende Gegenstück zur karikierenden Auswertung eines Linienmusters. Der optische Reiz einer abstrahierenden Konfiguration verselbständigt sich als Durchdringung des Realen mit dem Ideal. Zum anderen gilt eine Überschneidung ähnlich auch für den Aspekt der Zeit: der Verewigungsanspruch, der hinter der Ausprägung des eigenständigen individuellen Porträts steht, bezieht sich hier in vielen Fällen auf die im Bild dargestellten Verstorbenen (zum Familiengedächtnis oft in zyklischen Reihen einer Hausausschmückung). Den imaginären, abgehobenen Darstellungsbereich der Profilierten kennzeichnet es dabei grundsätzlich nach seinem Realitätscharakter, daß ein Blickkontakt zwischen dem Abgebildeten und dem Betrachter vermieden wird [6]. Dies ist wohl der hauptsächliche Faktor für die ange-



Abb. 2. Annonce. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.4.1983.

merkte „Künstlichkeit" der Profilansicht im Rahmen aktueller Alltagserfahrung. Mit uralten magischen Vorstellungen hängen dann auch ikonographische Konventionen zusammen, wonach Personen, die böse Kräfte vertreten — wie in der christlichen Mythologie Judas beim Abendmahl und beim Verrat oder Satan bei der Versuchung Christi — und deren Blick sich der Betrachter daher nicht aussetzen will, weil er ihm gefährlich werden kann, nicht in Vorderansicht dargestellt werden dürfen [7]. Umgekehrt wird die von einer zentral und frontal plazierten Figur ausgehende Blickwirkung auf den Betrachter oft als Attribut Gottes verklärt, der omnipräsenten „figura cuncta videntis"[8]. Dies macht ein Bericht der „Legenda aurea" anschaulich, der berühmten mittelalterlichen Sammlung der Heiligenleben, in der Anekdote eines „Herrn", der mit seinem Schreiber in die Hagia Sophia zu Konstantinopel ging: „... und da sie vor dem Bild des Erlösers stunden, sah der Herr, daß das Bild seine Augen auf den Schreiber gerichtet hielt und ihn mit Fleiß ansah. Darob verwunderte er sich und hieß den Jüngling auf die rechte Seite treten, da wandte das Bild die Augen wieder um und sah den Schreiber unverwandt an. Der Herr beschwor ihn, daß er ihm sage, was er um Gott verdient habe, daß das Bild ihn also anblicke; er antwortete, er sei sich keiner guten Tat bewußt, denn daß er Christus vor dem Teufel nicht hätte verleugnet" [9].

Eine generelle Symbolik der Positionen: Frontal, Profil oder Dreiviertelansicht, mit verschiedenen Übergangsstufen, läßt sich jedoch nicht voraussetzen. Die Darstellungsmittel hängen von den jeweiligen Stilmöglichkeiten im Kontext ab, und ein Künstler kann diese Instrumente gezielt einsetzen, um so verschiedene Aspekte hervorzuheben [10]. Als ein Beispiel: ein karolingisches Manuskript, das Sakramentar von Marmoutier (Schule von Tours, Mitte 9. Jh.), zeigt auf einer Buchseite den Abt Raganaldus, wie er die Mönche seines Klosters zusammen mit den Laien segnet — alle erscheinen, wie er selber, im Profil; bei der Darstellung der hierarchischen Rangstufen der Kirchengemeinschaft präsentiert der gleiche Miniator dagegen die Standesvertreter unterschiedlich: vom Bischof, sitzend in der Mitte, strikt frontal über variierte Höhe, Größe, Stellung und Blick — bis hinab zu den niedrigsten Akteuren am Rand — und im Profil. In diesem Fall bezog der Künstler die Formtypen auf zwei verschiedene Darstellungsarten, eine zuständliche Repräsentation bzw. eine Handlung. Frontalität und Profil standen als interpretierende Gestaltungsweisen aber auch bei ein und demselben Thema zur Verfügung und Auswahl. Als ein Beispiel dafür zeige ich zwei Darstellungen der Anbetung der Könige von zwei französischen Kirchenportalen des 12. Jahrhunderts: einerseits Saint Gilles, wo die Gruppe von Maria und Kind achsial im Zentrum des Tympanons thront und ihr die huldi-

Fortschr. Kieferorthop. 44 (1983), 343—350 (Nr. 5)

genden Könige als flankierende Attribute (parallel zur Szene mit dem Traum Josephs) zugeordnet erscheinen; andererseits das Bogenbild des burgundischen Neuilly-en-Donjon, wo die Sitzgruppe aus der Mittelachse der Reliefffläche gerückt ist und in Seitenansicht innerbildlich der Profilstellung der Könige entspricht — der damit betonte Charakter der Handlung wird kompositorisch auch durch das Triumphmotiv der Throngruppe über den Tieren hervorgehoben. An diesem Beispiel kann man schließlich die Wertschätzung der traditionellen Bildmuster ablesen. Denn im 13. Jh. verwarf ein spanischer Bischof, *Lukas von Tuy*, das ,,neue einäugige Bild der Gottesmutter" als Machwerk der Häretiker. Der Kleriker nahm wohl an, die Profildarstellung solle Mariens Häßlichkeit vergegenwärtigen, nach der Glaubenslehre der Ketzer, Christus habe seine Demut mit der Wahl einer so häßlichen Mutter unter Beweis stellen wollen. Wenn der Theologe hier die Einäugigkeit kritisierte, bezog er sich speziell darauf, daß dadurch der Unterschied zwischen der göttlichen und den irdischen Personen verwischt, die Aura und Distanz des altehrwürdigen frontalen Kultbildes in Frage gestellt wurde. Es ging ihm wohl nicht um eine Verurteilung der Profilansicht als ästhetisches Mittel schlechthin [11]. Wie die Praxis des Künstlers war auch deren hier einmal greifbare Kritik an den spezifischen Kontext gebunden. Dies zeigt auch der Vergleich mit der wahrscheinlichen Quelle. *Quintilian* berichtet in seinem Handbuch der Rhetorik (der Institutio oratoria, II, XIII, 12): ,,Bei einem Gemälde ist das Gesicht, en face dargestellt, am eindrucksvollsten. Apelles hat jedoch Antigonos im Profil gemalt, um die Verunstaltung durch das fehlende Auge zu verbergen." Ein Kompliment an die Virtuosität des Malers als Vergleichsbeispiel für die Aufgabe des Redners. Denn ,,. . . so müssen auch beim Reden einige Dinge verdeckt werden, sei es, daß sie nicht gesagt werden dürfen oder daß man die Dinge in ihrer Bedeutungsschwere gar nicht darstellen kann" [12]. Auch ich kann wohl — in 22 Minuten — mein Thema nicht erschöpfen, sondern zum Abschluß nur noch eine Zusammenfassung unter allgemeiner Perspektive versuchen.

Die Kieferorthopädie verfügt über den modernen Zugriff auf das ,,imginäre Museum", um einem Menschen entgegen den Gesichtsdeformationen zu einem harmonischen Bildäußeren zu verhelfen. *Liselotte Kirchner* hat dafür in ihrem Beitrag „Die Schönheit der harmonischen oro-facialen Beziehungen" *Kants* Begründung der idealistischen Ästhetik zitiert: ,,Schön ist, was durch seine bloße Form ein interesseloses Wohlgefallen erregt" [13]. Die Grundlagen für solchen Umgang mit historischen Kunstwerken (die Moderne wird meist ausgeklammert) sind weder von der Medizin noch von der Kunstgeschichte her wissenschaftlich reflektiert [14]; die ,,Geometrie der Schönheit" wird nach dem Brauch vergangener Jahrhunderte in Normtypen berechnet und eine Verbindung zwischen Ägypten, Griechenland, italienischer Renaissance über einen Musterkatalog an heutigen Patienten versucht. In den Worten eines Arztes, der ein Buch über die ,,Harmonie der Gesichtszüge" schrieb: ,,In diesen Seiten verlassen wir den wissenschaftlichen Rahmen und streifen ab in die bezaubernde Welt der schönen Künste." Beim Vergleich zwischen Kunstbild und Kundengesicht heißt es werbend: ,,. . . doch wird der Patient vom Modell nicht begrenzt. Er kann es übertreffen, namentlich durch intelligenteren Gesichtsausdruck" [15].

Die eklektizistische Harmoniegläubigkeit hat dagegen *Francis Bacon* schon zu Beginn des 17. Jh. kritisiert, weil sie den Ausdruck des Individuellen der schönen, meßbaren Form, dem Gesetz opfere: „Der beste Teil der Schönheit kann weder durch ein Gemälde ausgedrückt noch auf den ersten Blick erfaßt werden. Jede außerordentliche Schönheit hat irgendeine Absonderlichkeit in ihrem Ebenmaß, weshalb schwer zu entscheiden ist, ob Apelles oder Albrecht Dürer der größere Tor war, von denen der eine eine ideale Gestalt nach geometrischen Proportionen, der andere ein Idealgesicht dadurch herstellen wollte, daß er von verschiedenen Gesichtern die schönsten Teile herausnahm. Solche Bildungen dürften niemandem, außer dem Maler, der sie geschaffen hat, gefallen" [16]. *Bacon* kritisierte die Gesetzesorientierung bildender Künstler [17]. Die Kunstgeschichte steht gegen die ästhetische Koppelung vergangener Werke und heutiger Menschen als lebende Bilder, insofern Ärzte sich damit als Wissenschaftler und zugleich als Künstler legitimieren wollen [18]. Daher verstehe ich Kunstgeschichte eher als Warnung davor, die Mitmenschen medizinisch als lebende Bilder nach den Gesetzen der Physiognomik, Ästhetik und des Bildzaubers zu vermessen, und zitiere abschließend eine jüdische Tradition [19] dafür: Gilt hier nicht auch die Scheu, einen Menschen mit dem Meterstab zu messen, weil man die Toten messe für den Sarg?

Die Problematik der Menschenvermessung hat in der Geschichte der Harmonie-Ästhetik eine ganz konkrete Bedeutung bekommen, einen Übergang vom Bild zum Leben. Vor 200 Jahren, 1776, schrieb *Winckelmann* in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums": „In der Bildung des Gesichts ist das sogenannte griechische Profil die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit" [20]. Der Historiker *George Mosse* hat dargelegt, wie dieser Begriff „Schönheit" seit dem 18. Jh. zu einer Schablone wurde und schließlich in den „arischen Typ" der Nationalisten und Nationalsozialisten ausmündete. „Manche der bedeutenderen rassekundlichen Schriften, etwa die *Hans F.K. Günthers* in den dreißiger Jahren, wiederholten ganz einfach Ideen und Beschreibungen, die bei *Winckelmann* zu finden sind, und reklamierten sie als Monopol der arischen Rasse. Man erfand Apparate, um damit die richtigen Proportionen des Gesichts zu vermessen und die Menschen danach auf ihren Wert einzustufen. Diese Tendenz setzte am Ende des 19. Jh. ein und wurde bald auf die Klassifizierung der Spezies Mensch angewendet" [21].

Zusammenfassung

Aus kunstgeschichtlicher Sicht ist das Profil eine Darstellungsform. Die Proportionslehren beziehen sich auf Probleme der künstlerischen Bildkonstruktion, nicht unmittelbar auf den dargestellten Gegenstand selber. Als Darstellungskonvention waren dem Profil im Rahmen des jeweiligen Stil- und Formvokabulars auch besondere inhaltliche Bedeutungsmöglichkeiten zugeordnet. Es distanziert den Dargestellten vom Betrachter, zumeist in erhöhender Absicht (Verewigung), oft aber auch als Kritik (Anfänge der Bildniskarikatur seit Leonardo). Die seit der Renaissance zunehmenden Profilstudien der Künstler dienten als Grundlagen verschiedener Einzelwissenschaften (Anthropologie; Kriminologie; Biologie; Medizin). Als „experimentelle" Bildform erscheint das Profil in der alltäglichen Lebensgewohnheit daher heute besonders „unnatürlich". Damit stellen sich Fragen: welche Rolle spielt die „Geometrie der Schönheit" in der heutigen Medizin? Wird der Patient zum „lebenden Bild", der Arzt an ihm zum „Künstler"? Im Referat werden diese Zusammenhänge an Hand kunstgeschichtlicher Anwendungsbeispiele und ihrer Verwertung in kieferorthopädischer Fachliteratur zur Diskussion gestellt.

Fortschr. Kieferorthop. 44 (1983), 343—350 (Nr. 5)

Summary

Seen from the standpoint of art history, the profile is a specific compositional form. The various theories of proportion deal with problems regarding the geometric constitution of an artwork and do not refer directly to the subject depicted. The profile as a conventional compositional form could take on special significance, the context of which depended on the stylistic and formal vocabulary of the respective period. The profile promotes in general the effect of distance between the subject and the viewer, in most cases to enable the exaltation of the portrayed person (as an immortalization), yet also to facilitate criticism (portrait caricature as initiated by Leonardo). Starting in the Renaissance, artist emphasized more and more the study of profiles; these served as basic material for various other sciences (anthropology, criminology, biology, medicine). As an "experimental" composition, the profile appears today to be an especially "unnatural" form, not corresponding to the everyday customary fashion of looking at people. The following questions arise: What is the importance of the "geometry of beauty" for modern medicine? Is a patient in a sense a "living artwork", the doctor a "creative artist"? In this lecture, these issues will be discussed and illustrated with examples showing their application in profiles throughout the history of art and also in the professional orthodontic literature.

Résumé

Du point de vue de l'histoire de l'art, le profil est une forme de représentation. Les théories de la proportion se rapportent à des problèmes de construction artistique, pas à l'objet représenté lui-même. Dans le cadre d'un style et des formes données, le profil, comme forme de représentation conventionnelle, pouvait avoir des significations particulières: il créa une distance entre le contemplateur et la personne représentée, le plus souvent pour élever celle-ci (immortalisation), mais aussi comme critique (commencements de la caricature depuis Léonardo). Les études de profil exécutées par des artistes, de plus en plus nombreuses depuis la Renaissance, servaient de base pour plusieurs sciences (anthropologie, criminologie, biologie, médecine). Comme forme de représentation «expérimentale», le profil nous semble aujourd'hui particulièrement «peu naturel».

Il en résulte les questions suivantes: Quel rôle la «géometrie de la beauté» joue-t-elle dans la médecine moderne? Le malade devient-il un «tableau vivant», le médecin un «artiste»? L'exposé veut mettre en discussion ces problèmes à l'aide d'exemples puisés dans l'histoire de l'art et de leur utilisation dans la littérature de l'orthopédie maxillo-faciale.

Schrifttum und Anmerkungen

1. *Kirchner, L.:* Die Schönheit der harmonischen oro-facialen Beziehungen. Dtsch. zahnärztl. Z. 13 (1958), 865-877. Der Aufsatz, auf den mich Frau Prof. *Dausch-Neumann* hinwies, berücksichtigt noch nicht *Panofskys* grundlegende Studie von 1921 (vgl. folgende Anm.). Ebenso die für die phototechnische Erfassung des Profils informative Dissertation: *Jürgen Themann:* Profil- und Enfacestudien bei Progenie und Deckbiß. Tübingen 1974.
2. *Panofsky, E.:* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Monatshefte für Kunstwissenschaft 14 (1921), 188-219; jetzt in *E. Panofsky:* Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 68-124.
3. Vgl. den Sammelband: Der „vermessene" Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft. Moos, München 1973.
4. *Dausch-Neumann, D.:* Die vertikale Dreiteilung des Gesichts. Fortschr. Kieferorthop. 25 (1964), 301-304.
5. *Lipman, J.H.:* The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento. Art Bulletin 18 (1936), 54-102. — *J. Pope-Hennessy:* The Portrait in the Renaissance. (Bollingen Series XXXV 12) Princeton 1966, bes. S. 35-50.
6. *Frey, D.:* Dämonie des Blickes. Abh. d. Geistes- und Sozialwiss. Kl., 1953, Nr. 6; Akad. d. Wiss. u. Lit., Mainz 1953. — *Alfred Neumeyer:* Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.
7. *Staude, W.:* Die Profilregel in der christlichen Malerei Äthiopiens und die Furcht vor dem bösen Blick. Archiv für Völkerkunde 9 (1954), 287.
8. *Neumeyer, A.:* (s. Anm.6) *E.H. Gombrich,* Art and Illusion, 2. A., N.Y. 1961, S. 113; 276.
9. Die Legenda Aurea des *Jacobus de Voragine,* aus dem Lat. übers. von *R. Benz* (Jena 1917), Heidelberg o.J., S. 358 (im Abschnitt „Von des heiligen Kreuzes Findung").

10. Dazu auch mit den folgenden Beispielen: *Meyer Schapiro,* Words and Pictures (Approaches to Semiotics, 11), Den Haag-Paris 1973, S. 37-49; „Frontal and Profile as Symbolic forms".
11. *Schapiro:* 1973, S. 43 (s. vorherige Anm.).
12. Vgl. die Ausgabe in Goldmanns Klassikern „Über Pädagogik und Rhetorik." Eine Auswahl aus der „Institutio oratoria, übertr., eingel. u. erl. v. *M. Giebel,* München 1974, S. 99.
13. Vgl. S. 865 der oben (Anm. 1) zitierten Studie.
14. Zu diesem Diskussionsbereich *H. W. Knipping — H. Kenter:* Heilkunst und Kunstwerk, Probleme zwischen Kunst und Medizin aus ärztlicher Sicht. Stuttgart 1961. — *H. Schadewaldt* u. a.: Kunst und Medizin, Köln 1967.
15. *Baud, Ch. A.:* Harmonie der Gesichtszüge. Eine Studie über Schönheit, kosmetische Gesichtschirurgie und Mienenspiel. Basel-München 1982; die Zitate S. 97.
16. *Bacon:* Essays, übetr. v. *G. Böcker,* München 1927, S. 173 f. (Kap. 43: „Von der Schönheit").
17. Vgl. *Panofsky, E.:* Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924). 2. Ausg. Berlin 1960, S. 99, Anm. 161.
18. *Kirchner:* (wie Anm. 1), S. 877 Schlußsatz: „... wonach ein Zahnarzt nicht nur ein guter Arzt sein sollte, sondern auch zugleich ein fähiger Ingenieur und ein begabter Künstler". Zur Kritik dieser Position vgl. *Walter Wuttke:* Die Herrschaft von Künstlern — zur ärztlichen Methodenlehre. In: *M. Doehlemann,* Hrsg.: Wem gehört die Universität? Gießen 1977, S. 177-200.
19. *Horkheimer, M., Th. W. Adorno:* Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente (Ausg. Fischer Taschenbuch). Frankfurt 1971, S. 210 (aus der Aufzeichnung „Interesse am Körper").
20. *Winckelmann, J. J.:* Geschichte der Kunst des Altertums, Bd. 4. Hrsg. *Heinrich Meyer* und *Johann Schulze,* Dresden 1811, S. 182.
21. *Mosse, G. L.:* Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt-Berlin 1976, S. 40f. Vgl. zu diesem Bereich auch das Material von *Georg Glowatzki* (S. 107—121: Wissenschaftl. Anthropometrie), *Ernst Röhm* (S. 147-160: Forensische Anthropometrie) und *Hans W. Jürgens* (S. 161-179: Anthropometrie in Industrie und Arbeitswissenschaft) i. d. ober. Anm. 3 zit. Sammelband. — Vgl. den Übergang der Ästhetik in Politik bei der medizinischen Beanspruchung von Kunstgeschichte, wenn *L. Kirchner* (wie Anm. 1) 1958 zum Bamberger Reiter ausführt: „Aus germanischen Quellen stammt der Sinn für das herrische Dasein, die ritterlich heldische Erscheinung und die körperliche Kraft."

Anschr. d. Verf.: Prof. Dr. *Konrad Hoffmann,* Zwehrenbühlstraße 35, 7400 Tübingen.

Fortschr. Kieferorthop. 44 (1983), 343—350 (Nr. 5)

»Vom Leben im späten Mittelalter«

ABY WARBURG UND NORBERT ELIAS ZUM ›HAUSBUCHMEISTER‹

Von Konrad Hoffmann

In dem kaum noch überschaubaren Forschungslabyrinth zum sogen. ›Hausbuchmeister‹[1] haben wenige historische Bezugspunkte Geltung erlangt: neben der Fixierung der Wagenburg im ›Hausbuch‹ auf die Neusser Fehde von 1475 so vor allem die Erklärung der Berliner Zeichnung als Darstellung Maximilians I. in Brügge 1488 (Abb. 1, 2). Als chronologische und kunstgeographische Anhaltspunkte stützen sie maßgeblich die Überlegungen zur Rekonstruktion der Vita und Entwicklung des Künstlers. Die Bestimmung des Berliner Blattes auf die Friedensmesse und das Festbankett, die die dreimonatige Gefangenschaft des jungen Königs in der flandrischen Stadt am 16. Mai 1488 beendeten, geht auf Aby Warburg zurück[2]. Warburg beobachtete die Bildnishaftigkeit der Hauptfigur in beiden Szenen und wertete die lebendige Darstellungsweise »als unmittelbares Dokument des Gesichtssinnes« und als »den eigentümlichen Augenblicksstil des Zeichners«. Er setzte die Anwesenheit des Illustrators bei dem Ereignis voraus, das »nur im Augenblick seines sichtbaren Geschehens den Eindruck historischer Bedeutsamkeit erwecken konnte«. Die von Warburg angenommene Augenzeugenschaft des ›Hausbuchmeisters‹ 1488 in Brügge, vielleicht als Begleiter eines adeligen Gefolgsmannes Maximilians, hat sich in der Forschungsliteratur seitdem überwiegend durchgesetzt[3]. Dagegen hatte in einer kurzen Vorbemerkung zu Warburgs Veröffentlichung schon Max J. Friedländer die Zeichnungen stilistisch »sehr nahe an die Jahrhundertwende herangerückt« und zu den »späteren oder spätesten Arbeiten« des Meisters gerechnet. Die historische Sicht schätzte die ›Unmittelbarkeit‹ der Zeichnung anders ein als der Formvergleich ihres Duktus. Das seit der Publikation von 1911 nicht ausgetragene Dilemma, wie denn die ›Lebensnähe‹ des Meisters zu deuten sei: als konkrete Augenzeugenschaft oder als imaginativ umsetzende Beobachtungsstärke, berührt über die Einordnung des Berliner Blattes hinaus einen zentralen Aspekt des Interesses an diesem Künstler: die intensive Erfassung umgebender Lebenswirklichkeit erscheint als sein hauptsächliches Kennzeichen, wie es sich noch in der Benennung (nach Huizinga) der Amsterdamer Ausstellung 1985 niedergeschlagen hat: »s'Levens Felheid« (in der englischen Ausgabe des Katalogs: »Livelier than Life«).

Warburg hat in der Analyse der Zeichnung sein zentrales Forschungsinteresse an Porträt und Festwesen, der in lebenden Bildern gesteigerten Wirklichkeit, zu archivalisch präzisierender Erinnerungsarbeit und ikonologischer Verifikation seiner Intuition aktiviert[4]. Friedländer war von der »ungeduldigen Vortragsweise«, der »lockeren und dreisteren Strichführung« in seiner eigenen Nähe zum umgebenden Impressionismus (Liebermann) betroffen – was den »Hausbuchmeister« in seiner so oft herausgestellten Nähe zu Rembrandt der modernen künstlerischen Erfahrung erschloß. Auf die Berliner Skizzenseite bezogen, wurde die Diskrepanz von zeitgeschichtlicher (Warburg) und formanalytischer Datierung (Friedländer) verschiedentlich dadurch ›gelöst‹, daß man stilkritische Bedenken zugunsten des historischen Ereignisdatums unterdrückte[5] oder umgekehrt die zeitgeschichtliche Referenz aufgab[6].

Trotz einzelner Ungenauigkeiten in den Realien[7] bleibt Warburgs Interpretation des Skizzenblattes thematisch schlüssig. Eine spätere Entstehung, aus der Erinnerung des Künstlers oder auch ›nur‹ aus seiner durch analoge Bildmuster angeregten Vorstellung[8], ist damit freilich nicht ausgeschlossen. Die szenisch-symbolische Repräsentation von Brügge hat sich gewiß auch nachhaltig der breit beteiligten Öffentlichkeit und Erinnerung eingeprägt. Huizinga vergegenwärtigt eine markante Situation daraus: »Während der Gefangenschaft Maximilians zu Brügge 1488 steht auf dem Markte vor den Augen des gefangenen Königs die Folterbank auf einer hohen Estrade, und das Volk kann nicht genug bekommen, die des Verrats verdächtigten Magistratspersonen immer wieder in der

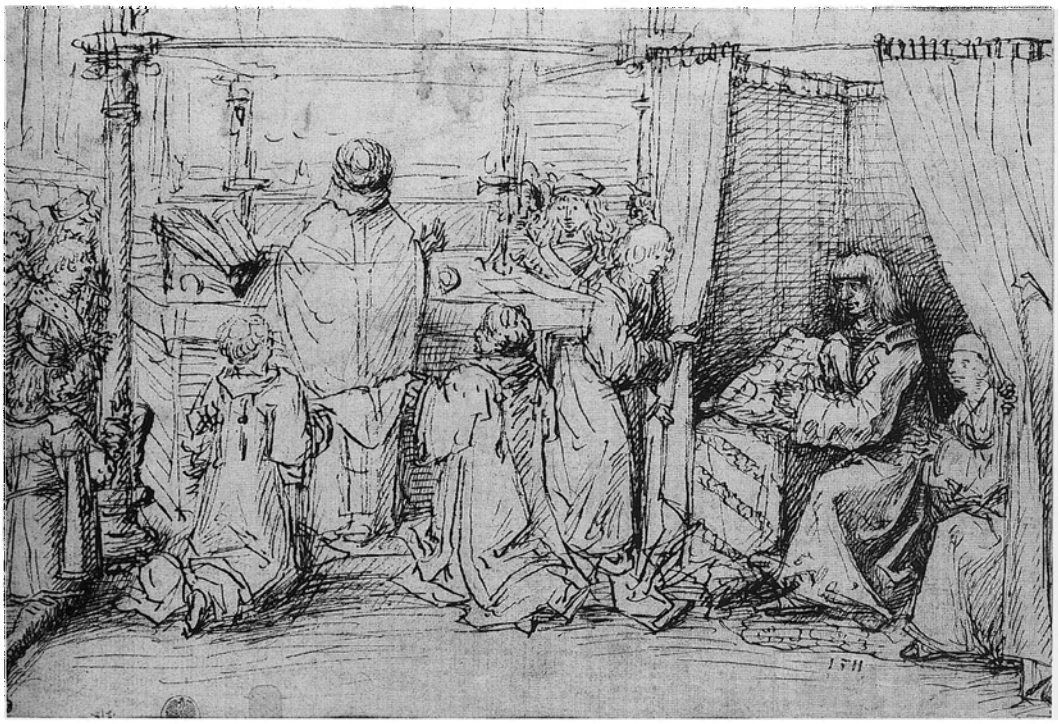


1 Hausbuchmeister, König Maximilian in Brügge 1488, Zeichnung. Vorderseite: Beim Friedensbankett. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Folter zu sehen, und verzögert die von jenen erflehte Hinrichtung, nur um immer wieder neue Quälereien auszukosten«[9].

Als Momentaufnahme des Augenzeugen kann man die angestrebte Aussage der Zeichnungen also wohl kaum hinreichend charakterisieren[10]. Die zeremoniöse Typisierung der beiden Mahlsituationen, des kirchlichen wie weltlichen Friedensessens, stellt ikonologisch eine selbstbewußte Herrschaftsrepräsentation dar[11]. Selbst bei spontaner Skizzierung 1488 in Brügge ginge das Blatt zudem weniger auf die persönliche Initiative des Zeichners als auf einen ›Reportage‹-Auftrag zurück. Und bei Maximilians ausgeprägter legitimistischer Neigung zu autobiographischer Rühmung in Wort und Bild entfallen auch Warburgs Zweifel an einem Überlieferungsinteresse der Beteiligten zu einem späteren Zeitpunkt[12].

Mit Warburgs Kategorie der bildprotokollarischen Momentaufnahme dominiert eine moderne, an der Fotografie orientierte Wirklichkeitswahrnehmung und



2 Hausbuchmeister, König Maximilian in Brügge 1488, Zeichnung. Rückseite: Bei der Friedensmesse. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

zugleich eine psychologische Einfühlung, als sei der Künstler – für den Betrachter – handgreiflich nahe bei den Vorgängen zugegen gewesen. Auf dieser Basis wird der ›Hausbuchmeister‹ bis heute sozial nobilitierbar, ›hoffähig‹[13], und zugleich in der Innerlichkeit seiner lebhaften Situationsvermittlung zum Vorläufer Rembrandts stilisiert[14].

Die Suggestionskraft künstlerischer Vergegenwärtigung wird von Warburg »beim Ereignis genommen«, der damit Goethes frühe Erfahrung bestätigt: »Ein großer Maler wie der andere lockt durch große und kleine empfundene Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt«[15].

Warburg resümierte seine Interpretation: »Ein Vergleich mit den erzählenden Geschichtsquellen läßt den eigentümlichen Augenblicksstil des Zeichners deutlich hervortreten«. Ein solcher vergleichender Ansatz ist bei den Darstellungen des sogen. ›Mittelalterlichen Hausbuchs‹ nicht gegeben, weder bei den Planetenkinderbildern noch bei den ›Ritterszenen‹[16]. Das historische Interesse ist daher hier versucht, das Bild selber ohne Textfolie als Geschichtsquelle zu nehmen[17]. Die Risiken eines solchen Vorgehens verdeutlicht das Buch von Norbert Elias: ›Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes‹. Das Werk, ursprünglich in der Emigration des Autors 1936 abgeschlossen und 1939 kurz vor Kriegsbeginn in Basel veröffentlicht, hat seit seiner Neuauflage 1969 eine fundamentale Wirkung in den historischen Kultur- und Geisteswissenschaften ausgeübt[18]. Die Rekonstruktion des Zivilisationsprozesses verschränkt geschichtliche Kollektivdynamik mit seelischen Prozessen und erklärt gegenwärtige Verhaltensmuster aus langfristigen gesellschaftlichen Abläufen, das individuelle ›Benehmen‹ aus Wandlungen der sozialen Machtbalance. In der neueren Diskussion nimmt Elias'

Werk eine Stellung ein wie früher Jacob Burckhardts ›Kultur der Renaissance in Italien‹ und Johan Huizingas ›Herbst des Mittelalters‹[19]. Es ist daher wohl lohnend, zum ›Hausbuchmeister‹ von dieser historiographischen Situation auszugehen. Denn Elias belegt (von der einschlägigen kunsthistorischen Forschung bisher unbemerkt) seine zentrale These zum Zivilisationsprozeß, die Verwandlung von Fremdzwängen der feudalen Kriegergesellschaft zum Selbstzwang in der absolutistischen Hofgesellschaft und Stadtkultur, anschaulich mit der »Folge von Zeichnungen, die unter dem nicht ganz adäquaten Namen ›Mittelalterliches Hausbuch‹ bekannt wurde«. Elias beschließt den ersten Band seiner Arbeit mit diesem, wie er das Kapitel überschreibt, »Blick auf das Leben eines Ritters«[20]. Er berührt damit einen aktuellen Trend, daß er ikonographische Zeugnisse heranzieht – dies trifft die Praxis der neueren kultur-, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Forschungsarbeit, vor allem auch der französischen aus dem Kreis um die ›Annales‹ mit Georges Duby und Philippe Ariés – und besonders Bilder, die die Alltagserscheinungen der vergangenen Lebensformen und der menschlichen Umwelt betreffen. In diesen Bildern will man Spuren der Wirklichkeit wiederfinden, und mit einer ganz unkonventionellen Aufmerksamkeit ist man konzentriert auf Sachverhalte wie den Gebrauch von Messer und Gabel beim Essen, das Schneuzen und Spucken oder das Verhalten im Schlafraum. Für Norbert Elias sind diese Alltagssymptome Indizien einer geschichtlichen Entwicklungsmechanik, für die er zumeist Begriffe geprägt hat, die heute weithin Allgemeingut in der Diskussion geworden sind: Termini wie Sozio- und Psychogenese Affekthaushalt und Triebmodellierung, Fremdzwang und Selbstzwang, Peinlichkeitsschwelle und Monopolmechanismus.

Der Ausgangspunkt des Zivilisationsprozesses, das mittelalterliche Rittertum als Gegenpol zur höfischen und zur modernen bürgerlichen Affektregulierung, wird für Elias in den Bildern des ›Hausbuchs‹ wachgerufen. Den exzeptionellen Wert der Darstellungen sieht er in ihrer quellenmäßigen Authentizität. »Denn ob man in dem mittelalterlichen Krieger nur den ›edlen Ritter‹ sah und nur das Große, Schöne, Abenteuerliche und Pathetische an diesem Leben im Gedächtnis behielt, oder ob man in dem mittelalterlichen Krieger nur den ›Feudalherrn‹ sah, den Bauernschinder, und allein das Wilde, Grausame, Barbarische an seinem Leben hervortreten sah, unter dem Druck der Wertungen und Sehnsüchte aus der Zeit des Betrachters verzerrte sich meist das einfache Bild des Lebensraumes dieser Schicht« (S. 284).

Elias setzt voraus, man finde dagegen in den Zeichnungen des Wolfegger Codex den ritterlichen Lebensraum, die Dinge, die der Ritter um sich hatte, und zugleich auch die Art, wie er sie sah. Er betont so zunächst die Darstellung des offenen Landes (»kleine Dörfer, Äcker, Bäume, Wiesen, Hügel, kleine Flußläufe, häufig die Burg«) – demgegenüber kaum etwas, das städtisch anmutet. Der ritterliche Lebensraum ist ihm hier also gegenständlich präsent und in der Art, wie die Natur ohne jeden Sehnsuchtsschimmer der Verklärung dargestellt werde. Es geht um den Unterschied zwischen ritterlichem und absolutistisch-höfischem Publikum. Für dieses zeigte man vieles nicht mehr, was es auf dem Lande, also in der ›Natur‹, wirklich gibt: »man zeigt die Hügel, aber nicht mehr den Galgen und den Gehenkten; man zeigt die Äcker, aber nicht mehr den zerlumpten Bauern – alles peinlich und unangenehm Gewordene verschwindet aus den Zeichnungen für die höfische Oberschicht, ebenso wie aus der Sprache alles ›Gemeine‹ und ›Vulgäre‹ verschwindet« (S. 286). In den Zeichnungen des ›Hausbuchs‹ dagegen sei das noch anders: Galgen, zerlumpte Knechte, mühsame Arbeit, Bauern, Bettler, Krüppel, Tölpel seien noch nicht peinlich, sondern ganz selbstverständlich wie ein Storchennest oder ein Kirchturm. Beim ›Saturn‹: »Ein armer Kerl weidet ein gefallenes Pferd aus. Die Hose ist ihm beim Bücken etwas heruntergerutscht, das Gesäß guckt vor und eine Muttersau hinter ihm schnuppert daran«. Zum Bereich der Gewalt und des Todes: der Galgen ist keineswegs hervorgehoben. Er ist da wie der Bach oder wie ein Baum. Als Symbol der Gerichtsherrschaft des Ritters gehört er zur Kulisse seines Lebens. Er mag nicht besonders wichtig sein, aber jedenfalls ist er auch nicht besonders peinlich. Verurteilung, Hinrichtung, Tod, das alles ist viel gegenwärtiger in diesem Leben; auch das alles ist noch nicht *hinter* die Kulissen verlegt« (S. 288). Zum Bereich der Armut und der Arbeitenden analysiert Elias die Darstellung des Bergbaus: »Zankende Werkleute neben dem Burgherren. Pöbel schlägt sich, der Herr hat damit nichts zu tun. Er lebt in einer anderen Sphäre«. Patriarchalisches Herrenbe-

wußtsein und selbstsichere Verachtung des anderen seien durch den Anblick des Kontrastes befriedigt, ja in ihrer Lebenslust gesteigert worden. »Im Unterschied zum Mittelalter ließen sich zu späterer Zeit die Oberschichten so etwas nicht mehr zeichnen. »Es war nicht schön. Es gehörte nicht in die Kunst. Und allenfalls bei Holländern, die mittelständische Schichten und ausgesprochen unhöfische Schichten repräsentieren, etwa bei Breughel, findet man dann noch in späterer Zeit einen Peinlichkeitsstandard, der ihm erlaubt, Krüppel, Bauern, Galgen oder Leute, die ihr Geschäft verrichten, aufs Bild zu bringen. Aber da verbindet sich dieser Standard mit ganz anderen, sozialen Empfindungen, als hier bei der spätmittelalterlichen Oberschicht« (S. 290). Daß diese Blätter noch nicht »sentimentalisch« sind, will Elias auch an den Szenen des Liebeslebens herausstellen: erotische Beziehungen erscheinen hier viel unverdeckter als in späterer Zeit, die Nacktheit noch nicht so mit Schamgefühlen belegt, daß man sie auf dem Bild zur Umgehung der inneren und äußeren gesellschaftlichen Kontrolle gewissermaßen nur als Kostüm der Griechen und Römer sentimentalisch in Erscheinung treten lassen kann. Das Bild der Nacktheit durchbreche nicht Tabus, um heimlich aus gepreßter Seele der im Leben versagten Wunscherfüllung zu dienen. Auch hier verraten die Darstellungen mit ihrem Scham- und Peinlichkeitsstandard einen gesellschaftlichen Zustand der – relativen – ›Naivität‹ (S. 295 f.).

Bei der Einschätzung der Zeichnungen verkennt Elias zunächst, daß das ›Hausbuch‹ nicht für einen adeligen, sondern für einen bürgerlichen Besteller bestimmt war, einen ›Büchsenmeister‹ (Kriegsingenieur)[21]. Die dafür angeführte Evidenz in der von ihm benutzten Standardausgabe, Bossert-Storck 1912, hat er nicht berücksichtigt. Damit entfällt seine tragende Annahme vom ›Hausbuchmeister‹ als einem Künstler, »der zum Unterschied von vielen seiner Handwerksgenossen die Welt mit den Augen des Ritters sah und sich weitgehend mit deren sozialen Wertungen identifizierte« (S. 285)[22]. Die auffälligen satirischen Züge besonders in den Liebesszenen des ›Hausbuchs‹, die zuletzt wieder Jane Hutchison deutlich benannt hat, ließen sich vom anschaulichen Befund her mit Elias' Prämisse einer affirmativ-ritterlichen Grundhaltung des Zeichners gar nicht in Einklang bringen.

Elias geht bei der Auswertung der Darstellungen von der Voraussetzung aus, es handele sich dabei um unmittelbare ›Momentaufnahmen‹ umgebender Lebenswirklichkeit[23]. »Man hat unmittelbar das Empfinden, etwas wirklich Erlebtes vor Augen zu haben; man hat dieses Empfinden, weil diese Blätter noch nicht ›sentimentalisch‹ sind. Hier wird einfach erzählt, wie der Ritter die Welt sieht und fühlt«. Damit blendet Elias den damals längst bekannten Umstand aus, daß der Hausbuchmeister keine anschaulichen Einheitsbilder in der Wirklichkeit beobachtete, sondern aus der konglomerathaften Addition einzelner attributiver Zeichen nach dem niederländischen (Planeten-)Blockbuch (Abb. 3) und anderen Vorlagen (Meister E. S.) zusammensetzte[24]. Die genetisch zu Grunde liegende räumliche Disparatheit sieht man seinen Kompositionen der Gruppenszenen – in unterschiedlicher Art – noch deutlich an, am auffälligsten bei ›Iupiter‹ (Abb. 4) und ›Merkur‹. (Gesamtanordnung



3 Niederländisches Blockbuch, Jupiter.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



4 Das mittelalterliche Hausbuch, ca. 1475–1485, Jupiter, fol. 12a
Wolfegg, Slg. Erbgraf Waldburg-Wolfegg

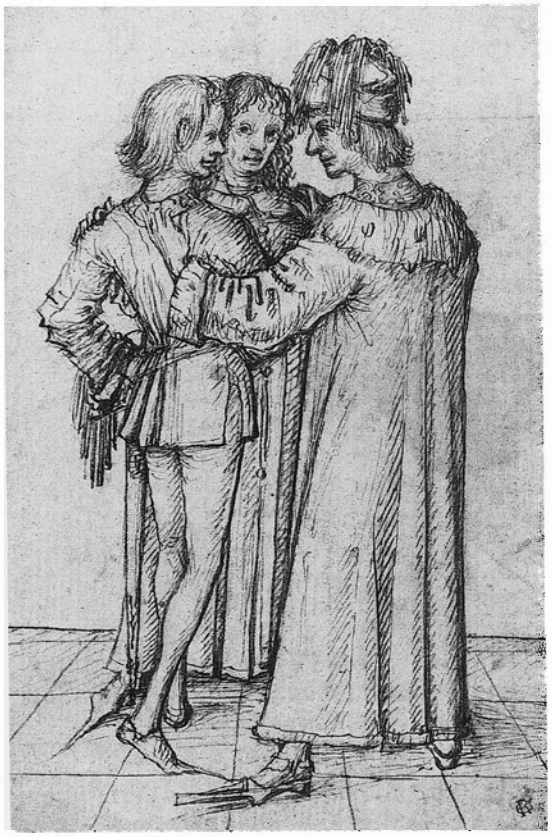
mit zweihügeliger Landschaftsformation; Auswahl der Motive.) Die erzählerische Verschmelzung separater, astrologisch kennzeichnender Attribute bestimmt aber alle Darstellungen der Planetenkinder als Pseudo-Genreszenen (besonders klar bei dem Liebespaar der ›Venus‹ mit dem sich umwendenden Mann!)[25], weil hier kein räumlich, zeitlich und handlungsmäßig durchgehender Zusammenhang gegeben ist, trotz der motivischen ›Vernetzungen‹, die im ›Hausbuch‹ angestrebt erscheinen (so etwa in den vielfältigen Bezugnahmen zwischen den reitenden Planetengöttern am Himmel und Reiterfiguren am Boden; vgl. auch die antithetische Plazierung des vom Abdecker ausgenommenen Pferdekadavers in der Bildmitte vorn unter Saturn; die Spiegelung der Bogenschützen bei ›Jupiter‹). Wenn Elias daher z. B. bei der Beschreibung des ›Saturn‹-Blattes die am Gesäß des Abdeckers schnuppernde Sau als realistisches Genresymptom eines Verhaltensstandards nimmt, ignoriert er den Ausgangspunkt: das Schwein als Attribut Saturns in der zugrunde liegenden Bildtradition[26].

Die intensive Wirklichkeitserfassung wird nun aber keineswegs grundlos als unterscheidendes Merkmal des ›Hausbuchmeisters‹ angesehen. Dies darf freilich nicht im Sinne späterer Genredarstellungen als ›Momentaufnahme‹ des Alltags oder einmaliger Situationen (Brügge 1488) mißverstanden werden. Vielmehr nimmt der Künstler prägnante Ausschnitte (in der Skizzenweise der Musterbuchtradition) nach seiner Beobachtung auf und fügt sie in vorgeprägte Schemata ein. Solches Vorgehen läßt sich in seinem Schaffen vielfach verfolgen. Ein Bogenschütze (Erlanger Zeichnung: Frankfurt, 1985, Nr. 129) wird so bei den Jupiter-Kindern integrierbar und zugleich kompositorisch dem ›Sagittarius‹ am Himmel entgegengesetzt; die ›raufenden Marktweiber‹ (Frankfurter Zeichnung: Frankfurt, 1985, Nr. 126) beim Überfall der ›Mars‹-Kinder auf ein Dorf eingesetzt; ›Drei Männer im Gespräch‹ (Abb. 5) (Berliner Zeichnung: Frankfurt, 1985, Nr. 123) als ›Luna‹-Kinder (links unten) (Abb. 6), das (in der Konfiguration ähnliche) Liebespaar in Rückenansicht (Leipziger Zeichnung: Frankfurt, 1985, Nr. 122) bei den ›Sol‹-Kindern (rechts unten, mit anderen höfischen Paaren als Zufügung zum niederländischen Blockbuch)[27].

Ähnlich erscheinen die ›Ringenden Bauern‹ (Frankfurt, 1985, Nr. 63) unter den ›Sol‹-Kindern wieder. Solche Zusammenhänge wurden gewiß zu Recht auch in der Zuschreibungsdebatte als individuelle Vergleichsmomente angeführt; aufschlußreicher aber beleuchten sie den synthetisierenden Erfindungs- und Arbeitsprozeß des Zeichners, dessen Resultate sich einer direkten Lesbarkeit als Widerspiegelung eben grundsätzlich entziehen[28].

Wenn wir abschließend fragen, welche Resultate die kritische Betrachtung von Elias' ›Blick auf das Leben eines Ritters‹ erbrachte, so sind drei verschiedenartige Punkte herauszustellen: einmal im Hinblick auf den ›Hausbuchmeister‹; dann zur Bedeutung der Kunstgeschichte für Elias; und schließlich umgekehrt nach der Bedeutung von Elias' Arbeit für die kunsthistorische Forschung. Elias hat den ›Hausbuchmeister‹ mit dem dargestellten Szenarium ›ritterlichen Lebens‹ identifiziert. Dabei hat er am ›Hausbuch‹ den topi-

schen Ausgangspunkt der ›planetarischen Anthropologie‹ und die Distanz zum feudalen Milieu verkannt: die Darstellungen enthalten in ihrer Mehrschichtigkeit offene und verdeckte Satiren auf ›Ritterleben‹ sowie für einen Büchsenmeister professionell interessante Formulare: Gelegenheitspanoramen aus dem Blickwinkel eines Festingenieurs[29]. Auch bei den in höfischem Kontext gearbeiteten Einzelblättern des Meisters ist die fiktionale und normative Seite, der Modellcharakter eines retrospektiv und legitimierend beschworenen Ritterideals von der Forschung auf breiter Basis erkannt und eine rekonstruierende ›Renaissance‹ der ›ritterlichen‹ Vergangenheit als steigerndes Wunschbild nachgewiesen worden[30]. Weder von der Auftraggeberseite noch vom Künstler her kann demnach eine anschaulich gegebene Wirklichkeit ›ritterlichen Lebens‹ so vorausgesetzt werden, wie Elias sie idealtypisch den Darstellungen ablesen will[31]. Die innere Widersprüchlichkeit seines ›Hausbuchmeisters‹ zwischen individuell eindringlichem Beobachter und passiv-neutralem ›Sprachrohr‹ des ›Ritters‹, zwischen ›Genie‹ und ›Handwerker‹, steht in der romantisch-utopischen Tradition des Idealbildes vom Handwerkerkünstlertum, dem zugleich ›schlichten‹ und ›schöpferischen‹ Zeugen einer verklärten, weil verlorenen Zeit[32].



5 Hausbuchmeister, Drei Männer im Gespräch, Zeichnung, um 1480.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



6 Das mittelalterliche Hausbuch, ca. 1475–1485, Luna, fol. 17a
Wolfegg, Slg. Erbgraf Waldburg-Wolfegg

Elias, der sich seit dem Studium[33] und besonders in seinen frühen Arbeiten mit kunsthistorischen Fragen beschäftigte[34], hat bei der Auswertung des ›Hausbuchs‹ das verfügbare Wissen über den Künstler und sein Werk ausgeblendet. Daß er den bürgerlichen Hintergrund[35] des ›Hausbuchs‹ gegen die ihm vorliegenden Informationen ignorierte, ist dabei mehr als ein

faktenbezogener Detaillapsus. Das ›Detail‹ hängt mit seiner prinzipiellen Annahme einer durchgehenden Führungsrolle der Oberschichten im Zivilisationsprozeß zusammen, einer heute zunehmend in ihrer Fragwürdigkeit und Einseitigkeit durchschauten These[36]. Auf seinem eigenen soziologischen Feld hat ihn so die bildhaft verkürzte Anschauung der kunsthistorischen ›Quelle‹ in die Irre geführt. In der Benutzung des ›Hausbuchs‹ folgt Elias beim ›wörtlichen‹ Lesen der Bilder einem ›ästhetischen Grundprinzip‹ der Historie, einem in seinem theoretischen Ansatz des ›Zivilisationsprozesses‹ zugunsten der analytischen Konstruktion aufgegebenen bildhaft-epischen Moment[37]. Die Kunstgeschichte hat ihrerseits Elias' Ansätze zumeist mit struktureller Analogisierung anzuwenden versucht, sei es auf motivischer, formaler oder kunstkritischer Ebene[38].

In motivischer Hinsicht hat so Warnke die Konfiguration von Poussins ›Salomonsurteil‹ (1649) als einen »gemalten Königsmechanismus« gedeutet, als (im Sinn von Ernst Bloch) künstlerische Vorwegnahme der in der »höfischen Gesellschaft« (Elias 1969) unter Ludwig XIV. realisierten Balance der um die Macht konkurrierenden Gruppen[39]. Mit Blick auf eine zunehmende formale Distanzierung und Abstraktion hat man dann Elias' eigene Andeutungen zur Perspektivillusion auf den Gestaltungswandel von Bildaufgaben (z. B. des Stillebens in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts) übertragen[40] oder seinen Aspekt der Peinlichkeitsschwelle für die Begriffs- und Normbildung der künstlerischen Geschmackskonventionen herangezogen[41].

Elias' grundsätzliche Herausforderung für die Kunstgeschichte liegt im Nachweis der radikalen prozessual-langfristigen Mobilität scheinbar allgemein-menschlich statischer Verhaltenstypen[42]. In der Heranziehung von Bildern als Quellen hat er selber deren historische Bedingtheit nicht angemessen berücksichtigt. Am Beispiel der als ›Blick auf das Leben eines Ritters‹ beanspruchten Darstellungen im ›Mittelalterlichen Hausbuch‹ wurde hier das Instrumentarium Elias' kritisiert, damit aber nicht die Aufgabenstellung diskreditiert, wie dies jüngst Hans-Peter Duerr anstrebte[43].

Elias selbst ging von einem ›naiven‹ Illustrationsverständnis der Bilder als darstellender Quellen aus. Er verfehlte damit die historische Evidenz als Symptom des Zivilisationsprozesses. Er nahm Bilder für ›Leben‹. Die Detailkritik an seinem Abschnitt über das ›Hausbuch‹ ist aber darum generell aufschlußreich, weil in der bisherigen kunsthistorischen Elias-Rezeption wesentlich das Gleiche erfolgte: bei der Übertragung des ›Prozesses der Zivilisation‹ bzw. der ›Höfischen Gesellschaft‹ auf kunstgeschichtliche Sachverhalte wurden Bilder an die Stelle lebender Figurationen bzw. Partner gesetzt. Im Effekt hat diese Symptom-Übertragung Elias' prinzipiellen Impuls erstickt und sein Konzept der langfristigen Interdependenzketten an das einseitig Innen-Außen polarisierende Sehen verraten, an die ästhetische Bildlähmung des von Elias lebenslang bekämpften ›Homo clausus‹[44].

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. zusammenfassend den Ausstellungskatalog ›Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts‹. Amsterdam/Frankfurt, 1985, darin den forschungsgeschichtlichen Überblick von Jane Hutchison »Ex ungue Leonem«, S. 11–29 und die Bilanz des Initiators: Jan Piet Filedt Kok, Über den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder den Hausbuchmeister. Forschungsergebnisse der Ausstellungen in Amsterdam und Frankfurt. Städel-Jahrbuch, N. F., 11, 1987, S. 117–126 (mit Berücksichtigung auch der Besprechungen von Ausstellung und Katalog, besonders derjenigen von Holm Bevers (Simiolus) und John Rowlands (Kunstchronik)).

[2] Aby Warburg, Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten ›Hausbuchmeisters‹. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 32, 1911, S. 180–184 (mit einer ›Vorbemerkung‹ M. J. Friedländers); wiederabgedruckt in Warburgs ›Gesammelten Schriften‹: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Bd. 1, Leipzig–Berlin, 1932, S. 231–239 (mit Nachträgen im Anhang: S. 384f.).

[3] Zuschreibung und historische Erklärung übernommen: Das Mittelalterliche Hausbuch, Hg. v. H. Th. Bossert u. W. F. Storck, Leipzig, 1912, S. 31, Anm.; Max Lehrs, Geschichte und

Kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert, Bd. 8, Wien, 1932 (Nachdr. Nendeln, 1969), S. 80; Ausst.-Kat. ›Dürer and his time‹ (Berlin), Washington 1965–66, S. 40 f., Nr. 7 (F. Anzelewsky); Ausst.-Kat. Frankfurt 1985, S. 233; Nr. 124: S. 240. Hier auch die Nachweise für neuerdings vorgebrachte Bedenken: 1968 schrieb R. Becksmann die Skizzen einem »zweiten Zeichner des Hausbuchs« zu, und Jane Hutchison wird S. 240, Anm. 4, mit der Äußerung zitiert, daß »vor allem die gekonnte Perspektive … Zweifel an einer Zuweisung an den Hausbuchmeister begründet«.

4 Warburg verwendet hier auch den Begriff ›ikonologisch‹: vgl. die Zusammenstellung Dieter Wuttkes in seiner Ausgabe Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden, 1979, S. 631.

5 Bossert-Storck, 1912, S. 46, Anm.: »Stilistisch möchte man, wie auch Bär und Friedländer empfinden, bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts gehen. Wenn jedoch die Ausführungen Warburgs, die mit Sorgfalt und Scharfsinn geführt sind, richtig sind, wird man stilkritische Einwände zugunsten einer besser fundierten historischen Datierung fallen lassen«. Schwierig erscheint es K. G. Boon (Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, S. 55) für die Zeichnung »ihren Platz im Gesamtwerk des Künstlers zu begründen«.

6 Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, Der Hausbuchmeister. Städel-Jahrbuch, 9, 1935–36, S. 13–96, cf. 33 f. akzeptiert Warburgs Bestimmung auf Maximilian, nicht aber die Deutung auf Brügge 1488, weil derartige Szenen zum Repertoire der Hofminiaturisten gehörten. Aus dem Hinweis auf eine Darstellung von 1457 (Tavernier, für Philipp den Guten) folgert er: »Die sogen. zweite niederländische Reise des Hausbuchmeisters fällt damit weg«. Jane C. Hutchison, The Master of the Housebook. New York, 1972, S. 92 interpretiert Solms-Laubachs in diesem Punkt undeutliche Stellungnahme als eine Datierung der Berliner Zeichnung vor 1488.

7 Daß es sich bei der ›Friedensmesse‹ nicht um ein »feierliches Hochamt« und bei dem Messornat des Zelebranten nicht um ein »Pallium« handeln kann, geht aus dem im Anhang (Ges. Schr., 1932, S. 384 u. 385) mitgeteilten Brief J. Friedrichs an Warburg hervor. Außerdem verwechselt Warburg Maximilians Betstuhl mit einem eigenen »Altar« (bei der ersten Erwähnung des »hohen Altarkissens«: 1932, S. 235 hatte Warburg ein Fragezeichen dazugesetzt). Schließlich erscheint seine Behauptung, die »anwesenden Laien« »blicken gespannt« auf Maximilian hin, visuell kaum einleuchtend.

8 Für die Messe: Solms-Laubach, 1935–36 (wie Anm. 6), Abb. 45 und die in Anm. 19 erwähnte Aegidius-Messe (dazu jetzt W. M. Hinkle, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28, 1965, S. 110–144, cf. 111 f.). Für das ›Festmahl‹: Anzelewsky (wie Anm. 3: Ausst.-Kat. Wash.); ders., in: J. Bialostocki, Hg., Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte, 7), Berlin, 1972, S. 256 zu Taf. Nr. 173; darüberhinaus Holbeins ›König‹ in den ›Bildern des Todes‹ (1526).

9 Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 11. A., Stuttgart, 1975, S. 25. Das hier zit. 1. Kapitel Huizingas gab den Titel her für die Amsterdamer ›Hausbuchmeister‹-Ausstellung 1985: »s'Levens Felheid« (»Die Spannung des Lebens«).

10 Sollte allerdings die »auffällig fehlende« linke Arm-Partie Maximilians an der Festtafel eine spontane Verzeichnung sein?

11 Warburg (1932, S. 238, Anm. 1) nimmt hypothetisch eine Verbindung zwischen beiden Szenen auch darin an, daß dem König Fisch als Fastenspeise (am Freitag, den 16. Mai 1488) serviert wird.

12 Warburg, 1932, S. 238, Anm. 3 mit Bezug auf die im Text erwähnte »eigentümliche Flugblattstimmung«: »Eine geplante Illustration zu einer wesentlich später erschienenen Chronik anzunehmen (was ja mit berechtigten stilkritischen Erwägungen besser zusammengehen würde), ist schon deshalb schwierig, weil keine der beiden Parteien – da Maximilian den erzwungenen Eid nicht hielt und der flandrische Aufstand bereits um 1492 als unterdrückt anzusehen ist – Grund hatte, gerade diese Ereignisse der Nachwelt später noch mit illustrativem Nachdruck zu überliefern«. Dagegen ist die ›heldische‹ Perspektive überstandener Anfeindungen als ein Leitinteresse Maximilians anzuführen wie in dem von Warburg zuvor (S. 235) zitierten ›Teuerdank‹.

13 »Wie hoch dieser große Unbekannte zu seiner Zeit geschätzt wurde, bezeugt eindrücklich jenes Blatt. Ein Künstler, der bei diesen Ereignissen zugelassen war, gehörte zu den besten und am meisten bekannten im damaligen Europa«: Doris Schmidt, Besprechung der Frankfurter Ausstellung, in: Süddeutsche Zeitung, 16. 10. 1985, Nr. 239, S. 45.

14 Über die »zwei Handzeichnungen«, die »auf eine der schicksalschwersten Stunden hinweisen, welche der große, von der Ungunst der Zeit so oft verfolgte Maximilian hatte«: »Diese dramatischen Stunden behandelt der Meister in zarter, lokkerer Manier, in Bildern, in denen das noch nicht gebannte Unheil im ernsten Antlitz des schwergeprüften Kaisers spürbar wird, zwei Zeichnungen im Werk des Hausbuchmeisters, die ihn auffällig in die Nähe Rembrandts rücken«. Johannes Graf Waldburg-Wolfegg, Das mittelalterliche Hausbuch, Betrachtungen vor einer Bilderhandschrift. München, 1957, S. 35. Ähnlich in Hinblick auf Rembrandt zuletzt etwa Gottfried Sello, Besprechung der Frankfurter Ausstellung, in: Die Zeit, Nr. 41, 4. 10. 1985, S. 62.

15 Goethes Werke (›Hamburger Ausgabe‹, Hg. E. Trunz), Bd. 12, München, 1978 (8. A.),: »Nach Falconet und über Falconet« (S. 23–28), S. 25. Auch im kennerschaftlichen Blick K. G. Boons unterstreicht der »außerordentlich spontane Charakter der Zeichnung« Warburgs Identifizierung als Brügger ›Momentaufnahme‹: Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, S. 61, Anm. 11.

16 Zum ›Hausbuch‹ den informativen Überblick Jane Hutchisons im Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, Nr. 117, S. 205–221. Die Textmaterialien des Bandes müssen erst noch unter weiteren Horizonten der Gattungsgeschichte und Traditionsvermittlung untersucht werden, im Rahmen der Andeutungen bei Gerhard Eis, Mittelalterliche Fachliteratur. Stuttgart, 1962,

S. 20f. (zur Bebilderung hier S. 67). Auch die kunstgeschichtlich relevante Frage nach der redaktionellen Struktur des ›Hausbuchs‹ als einer möglicherweise nachträglichen Kompilation ursprünglich separater Bestandteile bedarf näherer Prüfung (vgl. dazu Bertrand Gille, Ingenieure der Renaissance, Wien–Düsseldorf, 1968, S. 106–109).

17 Die Darstellungen des ›Hausbuchs‹ sind bis heute unvermindert beliebt als kulturgeschichtliche Illustrationen in Büchern über das Mittelalter, vom ›Leben in der Gotik‹, Hg. Heinz Thiele, München, 1946, Taf. 5; 19; 37–38; bis zu Harry Kühnel, Hg., Alltag im Spätmittelalter, 2. A., Graz–Wien–Köln, 1985, Abb. 9. Besonders fatal ist die Verzerrung der Bildquelle dabei, wenn die einzelnen Kompositionen beliebig zerstückelt werden, wie generell in Arno Borsts ›Lebensformen im Mittelalter‹, Frankfurt–Berlin, 1973. Der nur über das spezifische Medium vermittelbare geschichtliche Gehalt wird in solcher Verfügungspraxis über Agentur-Versatzstücke gründlich aufgelöst.

18 Vgl. ›Materialien zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie‹. Hgg. P. Gleichmann, J. Goudsblom u. H. Korte. Frankfurt, 1979, bes. J. Goudsblom, Aufnahme und Kritik der Arbeiten von Norbert Elias in England, Deutschland, den Niederlanden und Frankreich (S. 17–100), außerdem den Bd. 2 der ›Materialien‹: Macht und Zivilisation, Frankfurt, 1984 mit Elias' ›Notizen zum Lebenslauf‹ (S. 9–82) und Hermann Korte, Über Norbert Elias Frankfurt, 1988 mit ausgedehnter Dokumentation.

19 Dazu J. Goudsbloms Beitrag in ›Macht und Zivilisation‹ (wie vorige Anm.) 1988, S. 129–147: ›Zum Hintergrund der Zivilisationstheorie von Norbert Elias: Das Verhältnis zu Huizinga, Weber und Freud‹.

20 Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Zweite, um eine Einleitung vermehrte Auflage. Bern–München, 1969 (Suhrkamp Taschenbuchausg. Frankfurt, 1976 unverändert und seitengleich), S. 283–301: ›Blick auf das Leben eines Ritters‹. Vgl. auch den fast unveränderten Abdruck unter dem Titel ›Vom Turnier zum Ritterspiel: Zivilisierung als Verhöflichung‹ in dem Band N. Elias-Eric Dunning, Sport im Zivilisationsprozeß. Studien zur Figurationssoziologie, Hg. W. Hopf, Münster, 1983, S. 47–78. Noch 1988 erwähnt Elias (›Die Zeit‹, Nr. 25, 17.6.1988, S. 37f., hier S. 38) diesen Abschnitt zustimmend: »Mein Kommentar berichtet einfach, was da zu sehen ist« (vgl. zum Kontext, gegen Duerr, unten Anm. 26).

21 Bossert-Storck, 1912, S. 14–15; Ausst.-Kat. Frankfurt 1985, S. 205. Vgl. zu Aufzeichnungen und repräsentativem Grabmal eines spätmittelalterlichen Kriegsingenieurs: H. Jankuhn, H. Boockmann, W. Treue, Hgg., Deutsche Geschichte in Bildern von der Urzeit bis zur Gegenwart (Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 5, 1967) Sonderausg. Wiesbaden, 1981, Taf. 252 mit Kommentierung auf S. 686f.

22 Die Vermutung (Elias, S. 285), bei dem Maler unter den ›Merkurkindern‹ liege ein Selbstbildnis des Künstlers vor, unterschätzt den Toposaspekt des Motivs. In der zugehörigen Anm. 114 bezieht sich Elias auf Bossert-Storck, 1912, S. 20, wo der bürgerliche Charakter des Wappens betont wird. Er will aber daraus gerade umgekehrt eine Bestätigung des ›rittertreuen‹ Künstlers (anhand der satirischen Wappen) ableiten. Wie sich die höfische Wahrnehmung des Auftraggebers in einem naturalistischen Ensemble des 15. Jahrhunderts auswirkt und zugleich ein gegenüber der faktischen Lage signifikant abweichendes Wunschbild ergibt, skizziert die Analyse der Limburgschen Monatsbilder der ›Trés Riches Heures‹ des Duc de Berry (z. T. ihrerseits an Elias orientiert) bei Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen, 1979, S. 122–151, bes. 138–141.

23 Seine Kategorie der ›Unmittelbarkeit‹, die Leben und Bild einander gleichstellt, spricht Elias, S. 291 aus: »Das Peinlichkeitsempfinden der mittelalterlichen Oberschicht verlangt noch nicht, daß alles Vulgäre hinter die Kulissen des Lebens und damit auch der Bilder verdrängt wird«.

24 Den Kontraktionsprozeß zeilenförmig gereihter Attribute zum ›Genre‹ demonstriert für das ›Hausbuch‹ Fritz Saxl, Probleme der Planetenkinderbilder; Kunstchronik und Kunstmarkt, 54, 1919, S. 1013–1021; vgl. Hutchison im Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, S. 207 und zum analogen methodischen Problem die Forschungsdiskussion zur ›Wiener Genesis‹ (Wickhoff-Weitzmann-Clausberg).

25 Daher geht eine Beschreibung in die Irre, die eine Erzähleinheit unterstellt; so zur ›Venus‹-Szenerie Hutchison im Frankfurter Ausst.-Kat. 1985, S. 212: »im Hintergrund liebt sich ganz ungeniert ein Bauernpaar im Gebüsch, von einer Drehleier und Posaune musikalisch begleitet« oder Waldburg-Wolfegg, 1957 (s. o. Anm. 14), S. 13 zum ›Saturn‹-Blatt mit der Alten und den Gefangenen: »Die Hexe … raunt dem Paar … ungute Worte zu« (vgl. bei Waldburg-Wolfegg, 1957 die hierneben an den Seitenrand als Vignette plazierte Umzeichnung der ›Hexe‹!). Den beliebigen Einfühlungsspielraum solcher Betrachtungsweise macht es deutlich, wenn zu dem sich umwendenden »Liebhaber in actu« Elias unterstellt: »Er sieht sich noch einmal um, ob niemand in der Nähe ist« (S. 294f.). Diese Detailverlebendigung des Blockbuchschemas (Lippmann, 1895, Tafel c. v) hat keine erzählerische Verankerung in der Gesamtdisposition, ganz abgesehen von dem Selbstwiderspruch in Elias' Betonung der ›naiven‹ Mentalität bäurisch-freien Liebens. Vgl. unten Anm. 31 zur Kontroverse mit Duerr.

26 Erwin Panofsky – Fritz Saxl, Dürers ›Melencolia I‹. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig–Berlin, 1923 (Studien der Bibliothek Warburg, 2), S. 121–136, cf. 123; 132, Anm. 2. Zu einer Darstellung eines Schweins als Fäkalienbeseitiger, von 1543: Hans Peter Duerr, Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, 1), 2. A., Frankfurt, 1988, S. 170, Abb. 108.

27 Inhaltlich können derartige Motivkorrespondenzen Deutungshilfen anbieten wie zwischen der Hintergrundsgruppe der ›Minneburg‹ des ›Hausbuchs‹ und dem Wappen mit kopfstehendem Bauern (Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, Nr. 89) oder aus der Distanz ungewöhnliche Gestaltungsakzente be-

wußt machen: so der Abdecker des ›Saturn‹-Blattes gegenüber dem ›Hl. Georg zu Fuß‹ – Frankfurt, 1985, Nr. 34 – in der Plazierung des Mannes über dem Tier (vgl. die voraufgehenden Versionen des zu Fuß kämpfenden Hl. Georg: Ausst.-Kat. ›Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik‹ (Holm Bevers), München–Berlin, 1986–87, Nr. 63 mit Vergleichsabb. auf S. 58).

28 Die vereinheitlichende Bildredaktion separater Attributzeilen (analog in den ländlichen Szenen des ›Hausbuchs‹ herausgestellt von Hans-Joachim Raupp, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier, 1986, S. 180ff.) schränkt auch eine Herleitung der Planetenbilder von den begleitenden deutschen Versen ein. Vgl. Hutchison im Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, S. 215, Anm. 20: hier wird aus dem Fehlen von Schwimmern bei der ›Luna‹ der Kasseler Handschrift der Fehlschluß gezogen, die Verse seien die Quelle für die Hausbuch-Planetenbilder. Vgl. dagegen das niederländische Blockbuch (Lippmann, 1895, Tafel c. VII bis hin zu den Würfelbechern auf dem Tisch des »paders« – Hutchison versteht dies irrig nur als »Schwimmer«, nicht als »Quacksalber«, »Bader« im weiteren Sinn). – Die Entwicklung des Genrebildes wird hierbei an Hieronymus Boschs ›Quacksalber‹-Szene greifbar: L. Brand Philip, The Peddler by Hieronymus Bosch. A Study in Detection. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 9, 1958, S. 1–81, cf. 22f. m. Abb. 18).

29 Zur ›Wasserburg‹ mit der Allusion des Fischfangens: Hutchison im Ausst.-Kat. Frankfurt, 1985, S. 215, Anm. 23; Waldburg-Wolfegg, 1957 (wie Anm. 14), S. 9; zur ›Hirschjagd‹ (mit der merkwürdigen formalen Ähnlichkeit zwischen dem Hirsch und dem im Hintergrund sich zum Bad entkleidenden Bauern) die im Stich (Kat. Frankfurt Nr. 67) hereinspielenden Konnotationen (dazu auch Christian Müller, Studien zur Darstellung und Funktion ›wilder Natur‹ in deutschen Minnedarstellungen des 15. Jahrhunderts. Diss. Tübingen, 1982, S. 51ff.). Zur ›planetarischen Anthropologie‹ Gustav Radbruch, Planetarische Kriminalanthropologie. Beziehungen der Astrologie der beginnenden Neuzeit zum Strafrecht, in: Derselbe, Elegantiae juris criminalis. Sieben Studien zur Geschichte des Strafrechts. Basel–Leipzig, 1938, S. 12–25. Radbruch geht von der Planetenbildfolge des ›Hausbuchs‹ aus.

30 Keith P. F. Moxey, Das Ritterideal und der Hausbuchmeister, im Ausst.-Kat. Frankfurt 1985, S. 39–51; in weiterem Ausgriff dazu auch die Beiträge von Horst Wenzel, Alls in ain summ zu pringen. Füetrers ›Bayerische Chronik‹ und sein ›Buch der Abenteuer‹ am Hof Albrechts IV. sowie Gerhild Scholz-Williams, Historiam narrare: Geschichte und Mittelalter-Rezeption im spätmittelalterlichen Deutschland, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion. Hg. P. Wapnewski (Germanistische Symposien. Berichtsbände, VI) Stuttgart, 1986, S. 10–31 bzw. S. 32–45.

31 Zur Kritik an Elias auch Duerr, 1988 (wie Anm. 26), S. 34–37, in einem seinerseits freilich kritiklos-beliebigen Umgang mit Bildzeugnissen aus einem unhistorischen, ja letztlich anthropologisch-mythisierenden Erkenntnisinteresse.

32 Die individuelle Durchdringung eines geläufigen Themas zeigt besonders klar sein ›Jüngling und Tod‹ (wozu im Frankfurter Ausst.-Katalog, 1985, Nr. 58 Maria Wenzels schöne Analyse unberücksichtigt bleibt: ›Der Jüngling und der Tod‹ vom Meister des Hausbuchs, in: Beiträge für Hans Gerhard Evers, Darmstadt, 1968, S. 83–99.
Bernhard Schubert, Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie. Königstein, 1986. Den ›schöpferischen‹ wie zugleich ›schlichten‹ Künstler betont besonders Richard Grauls Einleitung zur Ausgabe ›Das Hausbuch. Bilder aus dem deutschen Mittelalter‹ (Insel-Bücherei, Nr. 452) Leipzig, um 1935.

33 Zu seinem Rigorosum im Nebenfach Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder: Goudsblom, 1979 (s. o. Anm. 18), S. 66, zum Termin: 26. 6. 1922: Korte, 1988 (s. o. Anm. 18), S. 76. Da Pinder 1920–21 von Breslau nach Leipzig überwechselte, kann Elias ihn nur in den Wintersemestern 1919/20 und 1920/21 gehört haben und müßte Pinder die Prüfung als ›Externer‹ abgenommen haben.
Ein Referat in Marianne Webers Kreis 1925–26 zur ›Soziologie der gotischen Architektur‹, das Elias in seinen ›Notizen zum Lebenslauf‹, 1984 (s. o. Anm. 18), S. 25 resumiert, läßt an Pinders bekanntes ›Blaues Buch‹ (1910) ›Deutsche Dome‹ denken. In Heidelberg arbeitete Elias mit Karl Mannheim zusammen, der sich damals intensiv mit dem Generationsproblem beschäftigte und in der ›Kölner Vierteljahresschrift für Soziologie‹, VII, 1928, S. 17ff. dabei auch Pinders bekanntes Buch (1926) kritisch berücksichtigte.

34 Vgl. einen ausführlichen Diskussionsbeitrag zu Thurnwalds Kongreßvortrag 1928 über ›Die Anfänge der Kunst‹ (Korte, 1988, S. 106ff.) und einen Aufsatz 1935 über ›Kitschstil und Kitschzeitalter‹ (Goudsblom, 1979, S. 21 m. Anm. 2).

35 Vgl. dazu in größerem Zusammenhang Edgar Zilsel, Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft. Frankfurt, 1976 mit der Übersicht des Herausgebers Wolfgang Krohn auf S. 23–25: ›Ingenieure und Künstler‹.

36 Volker Rittner, Besprechung zu Elias, Prozeß der Zivilisation, in: Dieter Kamper–Volker Rittner, Hg., Zur Geschichte des Körpers (Reihe Hanser 212) München, 1976, S. 204–207, cf. 206; Andreas Wehowsky, Uns beweglicher machen als wir sind. Überlegungen zu Norbert Elias, in: Ästhetik und Kommunikation, Jg. 8, Heft 30, Dez. 1977, S. 8–18.

37 Volker Rittner, Norbert Elias: Das Konzept des Zivilisationsprozesses als Entsatz des epischen Moments durch das konstruktive, in: Dietmar Kamper, Hg., Abstraktion und Geschichte. Rekonstruktionen des Zivilisationsprozesses (Reihe Hanser 187) München, 1975, S. 83–125. Rittners wichtige Erschließung Elias' von Benjamin aus läßt sich mit einem neuerdings bekanntgemachten Briefwechsel zwischen beiden näher beleuchten (vgl. D. Schöttker, Norbert Elias und Walter Benjamin. Ein unbekannter Briefwechsel und sein Zusammenhang, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 42, 1988, S. 582–595).

38 Vgl. (als Ergänzung auch zu der umfangreichen Bibliographie – s. o. Anm. 18 – der Elias-Rezeption) z. B. W. Kemp, Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches

und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, in: Städel-Jahrbuch, NF, 5, 1975, S. 111–134, cf. S. 131 Vorbemerkung.

39 Martin Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte. Luzern–Frankfurt, 1979, S. 35–44: Poussins ›Urteil des Salomo‹: Ein gemalter Königsmechanismus. Kritisch dazu Held-Schneider (s. folgende Anm.) S. 63–66.

40 Jutta Held–Norbert Schneider, Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?, in: J. Held, Hg., Kunst und Alltagskultur. Köln, 1981, S. 55–71. Zur komplementären Funktion bildnerischer Affektpräsentation vgl. auch zu Held-Schneider, S. 59f. meinen Tübinger Vortrag (1975): K. Hoffmann, Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, in: Antike und Abendland, XXIV, 1978, S. 146–158.

41 Ernst H. Gombrich, Visual Metaphors of Value in Art, in: Gombrich, Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of art. London–New York (1963), 1971, S. 12–29, cf. S. 18 und bes. S. 21.

42 Gombrich (wie vorige Anm.), Anm. 25 (auf S. 164) bemüht Elias gegen einen »historischen Biologismus«, den er in ›Art and Illusion‹, 1961, S. 20 auf Spengler und Sedlmayr zurückführt. Vgl. dagegen K. Hoffmann, ›Geschichte des Sehens‹ heute, in: Attempto. Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen, 59–60, 1977, S. 76–80, cf. 79, Anm. 12f.

43 Duerr will gegen den »Mythos vom Zivilisationsprozeß« mit Hilfe des Genesis-Mythos zum *Wesen* des Menschen (Scham) zurückfinden: 1988 (s. o. Anm. 26), S. 12.

44 Erst nachträglich wurde mir zugänglich: Eric Dunning, Comments on Elias' ›Scenes from the Life of a Knight‹, in: Theory, Culture and Society, 1987.

HOLBEINS TODESBILDER

KONRAD HOFFMANN

An Holbeins Bildzyklus, einem wirkungsgeschichtlich herausragenden Faktor der frühneuzeitlichen Laienkultur, hat die auffällige Verschränkung zwischen Leben und Tod die modernen Betrachter irritiert.[1] Helmut Rosenfeld[2] wertete seinen Realismus als Preisgabe des »Numinosen« und »Magischen« an bürgerliche Profanität ab, und noch in der jüngsten Spezialforschung wirkt die Annahme nach, zwischen den religiösen Rahmenszenen und der alltäglichen Situationsdramatik bestehe eine Kluft.

Mit dieser nostalgischen, ja faschistischen Prämisse des Traditionsverrats[3] wird der Kern von Holbeins Erfindung verkannt, auch hinsichtlich der Bildbeziehungen der zumeist vernachlässigten Bibelzitate in der Erstausgabe des Buches, Lyon 1538.

Holbein vergegenwärtigt den im Leben verborgenen Tod. Dem betroffenen Menschen erscheint der Tod aktuell variiert in seiner zeitgeschichtlich konkreten Umgebung und sozialen Praxis; der Tod wird dem Menschen, wenn überhaupt, im Sterben sichtbar. Mit welcher Intensität und zugleich Trennschärfe Holbein die Geschehensebenen von Lebenden und Toten ineinander verschränkt, zeigt be-

[1] Zuletzt: Frank Petersmann, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d.J. (Diss. Osnabrück), Bielefeld, 1983; Frank Hieronymus, Basler Buchillustration 1500-1545. Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Basel 1984 (Oberrheinische Buchillustration, 2), Nr. 441, S. 495-497. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, vol. XIVA: Hans Holbein the Younger. Roosendaal, 88, S. 202-206, Nr. 99, Vgl. dagegen aber die Hinweise bei Jean Wirth, La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l´art germanique dé la Renaissance. Genf, 1979, S. 123-129.

[2] Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung Entwicklung, Bedeutung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 3) 2. A., Köln-Graz, 1968, S. 283-293:
»Holbeins Auflösung des Totentanzes aus dem Geiste der Renaissance«.

[3] Mit den Monographien Pinders (1952) und Waetzoldts (1938; als »Blaues Buch« 1958) reicht die NS-Rezeption Holbeins in die Nachkriegszeit (vgl. z. B. Pinder, S. 40 über H. »als Bruder bei den Menschen der altgeheiligten Urform tätigen Lebens, bei Ackerbau und Kampf, Friede und Krieg«; Waetzoldt, 1958, S. 12-13 entspricht in der Betonung des »Magischen« etc. den weltanschaulichen Kategorien Rosenfelds, dessen Totentanzbuch zuerst 1954 herauskam).

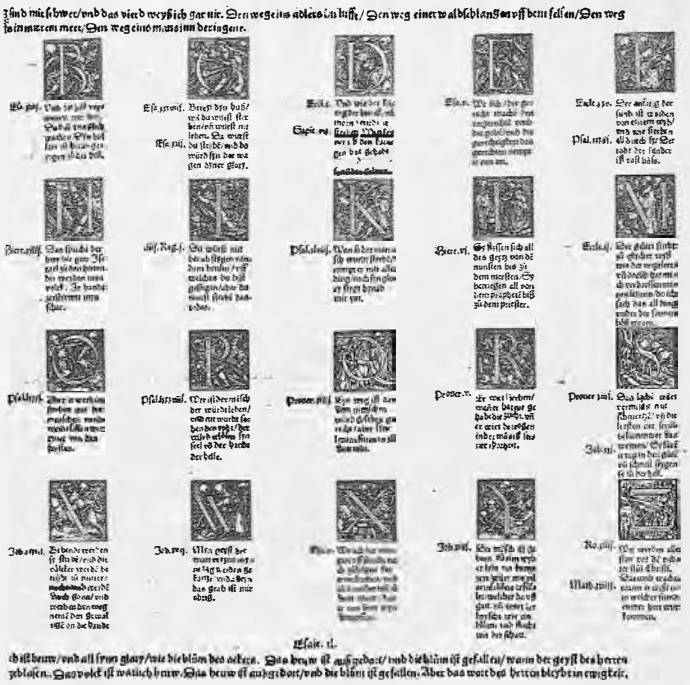
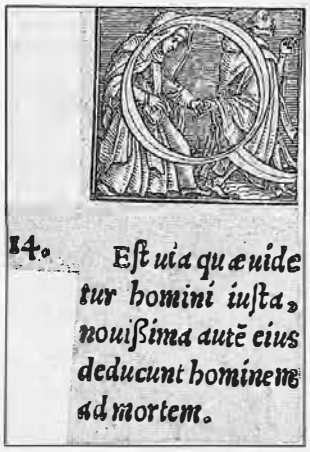


Abb. 1: Holbein, Todesalphabet, Deutsche Ausgabe

sonders deutlich die Szene der »Spieler«: über dem in der Erregung getroffenen Mann wehrt der Tod den Teufel des Gewinners (rechts) ab, in einer den Beteiligten unsichtbaren Parallelität seiner Gebärden zu dem linken Spieler, der gegen den Teufel anzureden scheint. Die Blindheit gegen den Tod ist Holbeins beißender Kommentar zum »Sternenseher« (»Hans-Guck-in-die-Luft«), und das Ausbleiben des herbeigesehnten Todes wird dem »Armen« (wie Hiob: Kap. 3, 20f.) zum schlimmsten Leid – scheinbar endlos. Holbeins »Realismus«, ob nun als »Verfall« abgewertet oder als zeitkritisches Spektrum gewürdigt, ist in der innerbildlichen Durchdringung von Leben und Tod ein auf den Betrachter bezogenes Verweissystem. Denn im Gegensatz zu dem dargestellten Menschen kann und soll der Bildbetrachter durchgängig den Tod wahrnehmen, wie er sprengend in den Alltag eingreift.

Zur Veranschaulichung des im Leben verborgenen Todes bedient Holbein sich eines metaphorischen Realismus, der im Zusammenspiel von Bild und Text eine mehrschichtige Aussage als satirisches Instrumentarium erschließt. Holbein hat den Tod (bzw. den Toten) durchweg als Begleiter oder Ersatzmann eines Lebenden rollenmäßig in die Umgebung des Menschen einbezogen – und damit ein Wechselverhältnis zwischen Leben und Tod, den Übergang, gestaltet. Zumeist fügt sich der Tod erzählerisch in die typische Szene ein: als Diener (König, Kaiserin, Gräfin), Musiker (Herzogin, Edelfrau), Hofnarr (Königin), Ministrant (Pfarrer) oder – in variierender Motiva-

tion – als Beteiligter, Begleiter (Bischof, Domherr, Altweyb, Arzt, Schiffman, Ackerman), Helfer (Altmann) oder Assistent (Sternenseher). Der Tod hat die Menschen im Blick, wird seinerseits aber nur selten, und dann im letzten Moment, als Übergang »in ictu oculi« wahrgenommen. Während er in den zahlreichen Überfallsituationen auf geistliche wie bürgerliche Händler vom erstarrenden Opfer abgewehrt erscheint (Mönch, Kaufmann, Krämer, Reicher; analog in den feudalen Kampfgruppierungen mit Graf, Ritter und Edelmann), fungiert er vielfach innerbildlich unbemerkt als didaktischer Kommentator für den Betrachter (Vertreibung, Adam, Papst, Kaiser, Kardinal, Richter, Ratsherr, Fürspräch). Dabei ist die Einkleidung des Todes in den dramatischen Erfahrungshorizont der im Ständetypus individualisierten Lebensverhältnisse aber gegenüber den früheren Totentänzen prinzipiell als Zusammenprall der beiden Ebenen, als paradox zugespitzter Übergang charakterisiert.[4] Die auslösende Macht des Todes wird über die seelische Wirkung auch in Unglückssituationen vermittelt, bei denen der Knochenmann den Menschen abholt ohne ihn zu berühren (neben den Berufsbildern – Pfarrer, Arzt u. a. – speziell beim Reichen; beim Kärrner signifikant mit dem zusammengebrochenen Pferd): in der Durchsichtigkeit eines Experiments vergegenwärtigt Holbein damit gesetzmäßige Abläufe der Verstrickung; in singulärer Drastik beim »Trinker«, dem der Tod in die Kehle eingießt (als bürgerliches Pendant zum tafelnden »König«), während sich – rhythmisch







korrespondierend – davor ein anderer Mann übergibt.

Holbeins metaphorischer Realismus zielt auf die im Verweis den (räumlichen) Augenschein (zeitlich)

Oben: Abb.2: Holbein, Todesalphabet, Buchstabe X, lateinische Ausgabe

Unten: Abb.3: Holbein, Todesalphabet, Buchstabe I, lateinische Ausgabe

Mitte: Abb.4: Holbein, Todesalphabet, Buchstabe Q, lateinische Ausgabe

[4] J. Gantner, Der Mensch im Angesicht des Todes. Zu den Basler Totentänzen. (1940), in: Gantner, Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion. Bern, 1958, S. 59-72, cf. 69; »und die kleinen Blätter beben förmlich unter dem Zusammenprall der beiden Welten in ihnen«

[5] Im »Bischof« geht Holbein ausnahmsweise von der metaphorischen Traditionsebene, der des Hirten-Vergleichs, aus. Die von Petersmann, 1983, S. 199f. alternativ betrachteten Erklärungen (untreuer Hirte vernachlässigt Herde bzw. Herde wird durch Tod des Hirten zerstreut) können bei dem in der früher reformatorischen Kirchenkritik zentralen Bild gleichermaßen zutreffen (vgl. zur Ablehnung der Stellvertretungspraxis der Bischöfe auch das Holbein in der »Papst«-Darstellung leitende »Passional Christi und Antichristi«, verbunden mit dem anschaulich betonten Hinweis auf die »Widder und Lämmer« als biblisches Gleichnis der jenseitigen Strafandrohung.

durchbrechende Selbstreflexivität der Szene.[5] So dient dem Pfarrer beim Versehgang der (eigene) Tod als Ministrant; über den korrupten Richter bricht der Tod den Stab; Adam hilft er beim Baumfällen,[6] also wie beim »Ackermann« bei der todbringenden Arbeit. Mit minimaler »Verschiebungsenergie«(Freud) geht der Künstler bei der ironischen Umdeutung von Schlüsselmotiven zu Werke.[7] Berufsattribute wie die Sanduhr des Predigers (und im Alphabet satirisch der Dirne) oder der Totenschädel des Gelehrtenmilieus (»Sternseher«) werden als Bumerang entlarvend dynamisiert. Mit der Ambivalenz sprachlicher wie graphischer Bildlichkeit legt Holbein satirische Situationsantithesen an: auf dem Weg zum Stundengebet (Hora) schlägt dem »Domherrn« das letzte Stündlein (»Ecce appropinquat hora« – aus dem Kontext der Passionsgeschichte Christi zitiert); den Ratsherrn läßt der Tod über die Schaufel des abgewiesenen Armen stolpern – macht dessen Arbeitsgerät zum Werkzeug des Totengräbers; dem mit Ämtern und Seelenheil handelnden Kardinal entreißt er den Hut, um ihn sprichwörtlich in seiner Schamlosigkeit zu entblößen und damit zugleich seinem barhäuptigen Geschäftspartner gleichzustellen.[8]



Abb.5: Holbein, Todesalphabet, Buchstabe T, lateinische Ausgabe

Holbeins Realismus erweist sich also als transparente Einkleidung des »jenseitigen« Todes, nicht als dessen »Verlust« im Oberflächen-Erscheinungsbild zeitgenössischer Alltagswirklichkeit. Mit der strukturellen Doppelebene der Bildanlage ist der entscheidende Gestaltungshebel Holbeins bezeichnet, sein bis in die motivischen Details hinein flexibles Erfindungsprinzip anspielungs-reicher Konfigurationen: szenische Handlungsbilder als erzählerische Aktivierung metaphorischer Tradition. Wenn der Tod der Gräfin eine Halskette von Menschenknochen umlegt, wird der

[6] Mit dem Baum entwurzelt sich der arbeitende Adam selber; auf biblischer Grundlage des Vergleichs von Mensch und Baum (Hiob, 14, 7-10) entfaltet Geiler von Kaysersberg den Bildbereich: »Das buoch arbore humana. Von dem menschlichen baum gepredigt... darin geschicklich und in Gotteslob zu lernen ist des Holtzmeeyers des dots frölich zu warten«. Strassburg 1521. Als »Holtzmeyer« begegnet der Tod auch in der Illustration (vgl. damit auch Urs Grafs Holzschnitt von 1524: Tod im Baum über Kriegern und Dirne; Major-Gradmann, Nr. 151). Vgl. Volker Honemann, Der Tod bei Geiler von Kaysersberg, in: Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance-Literatur, Bd. 1, Hg. v. J. Hagg, Salzburg, 1987 Analecta Cartusiana, 117), S. 90-107.

[7] Vgl. auch z.B. die Bildbeziehung in Urs Grafs Holzschnitt der »Käuflichen Liebe« (Major-Gradmann, Nr. 127) zwischen einem die Frau betastenden Alten, der Früchteschalen davor und dem scheinbar an seinen Knochen nagenden Totenschädel darunter (als »vernaschendem« Zahn der Zeit!).

[8] Erasmus von Rotterdam, Adagiorum Chiliades, III4,67:»Nudo Capite« E.v.R. Schriften, Ausg. W. Welzig, Bd. 7, Darmstadt, 1972, S. 568f. in dt. Übersetzung: »Etwas unbedeckten Hauptes tun heißt, daß man es offen und ohne alle Scham tut. Denn wenn einer etwas tat, dessen er sich schämen mußte, pflegte er sein Haupt zu verhüllen.«) In der Entgegensetzung von Kleriker und Laien mit antithetisch plazierten Büchern und dem Kontrast zwischen bedecktem und entblößtem Kopf orientierte sich Holbein hier offenbar an Behams Satire auf das Mönchtum v. 1521 (Ausst. Kat. »Martin Luther und die Reformation in Deuschland«, Germanisches National-Museum Nürnberg, 1983, S. 250, Nr. 316), unter Umverteilung der Motivakzente im neuen Zusammenhang.

Topos vom Körper als Gewand der Seele erzählerisch umgesetzt zum Sterben als Kleiderwechsel.[9] Die im Bett von Knochenmännern mit einem Ständchen abgeholte Herzogin führt den alten Vergleich zwischen Schlaf und Tod szenisch vor Augen.[10] Das gegenbildliche Aufbrechen der Lebenssituation zum Tod kristallisiert sich in generellen sprachlichen Bedeutungsantithesen (der »Fürspräch«, d. i. Anwalt wird vom Klienten bezahlt, bezahlt dies aber seinerseits mit dem Leben[11]) ebenso wie in Kontextnuancierungen herkömmlicher Detailattribute (so die erotische Perspektive in dem vor der »Edelfrau« auf dem Becken trommelnden Tod[12]). Die Ironie reicht dabei bis in Formbezüge, so die Entsprechung bei der »Äbtissin« zwischen dem Federbarett ihres Todes-Galans und dem Türbeschlag der Kirche, zwischen der Gebärde des »Krämers« und einem Wegstock im Hintergrund oder zwischen der Bittstellerin und dem Tod, von denen beiden sich der »Herzog« gleichermaßen abwendet.[13] Die gewohnten Bildmuster der »Totentänze« nutzt Holbein distanzierend in szenischen Einzelaktionen, den Tanz so als Zugriff des Tod-Narren bei der »Königin« und die Musik als Metiereiner öfters zugefügten zweiten Todesfigur (z. B. Herzogin, Krämer,[14] Altweyb) oder eines – darauf verweisenden – lebenden Akteurs (Braut; Nonne[15]). Nach dem Schema der spiegelnden Strafe macht Holbein das Ende des »Räubers« (in flagranti) wie des »Reichen Manns« (der im Tod seinen mit dem Geld das Leben raubenden Meister findet) zeitkritisch durchsichtig. In visuellen Termini läßt der Künstler so das Erscheinungsbild der Umgebung vielschichtig transparent werden, so wie Erasmus von Rotterdam in seiner Nähe sprachbildlich operiert, wenn er z. B. die Schulstube als Sorgenhaus, Tretmühle und Folterkammer erschließt.[16] Ja noch in die Morphologie des Kompositionsduktus erstreckt sich Holbeins Einsatz

[9] Vgl. das Entkleidungsmotiv in Baldungs Balser »Tod und Frau«; dazu: K. Hoffmann, Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes. In: H. v. Stietencron, Hg., Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und Bewältigung in den Religionen. Düsseldorf, 1979, S. 101-111, cf. 106, Anm. 23.

[10] Vgl. Behams Holzschnitt »Tod und Liebespaar«, 1522 (von Burgkmair her., s.u. Anm. 48), zus. mit den wenig späteren »Todesbetten« Peter Flötners abgeb. bei Wirth, 1979 (s.o. Anm. 1), figs. 124-126.

[11] Die besondere Rolle des Geldes in Holbeins Zyklus (bei kirchlichen wie bürgerlichen Vertretern: Kardinal, Mönch; Fürspräch, Richter, Reicher) ist in ihrer dialektisch flexiblen Kritik u.a. auch von Erasmus´ Hohn auf den »Totenpfennig« zu bedenken »Lob der Torheit«, Kap. 40. Ausg. Welzig, Bd. II, Darmstadt, 1975, S. 99; vgl. Ausst. Kat. »Münzen in Brauch und Aberglauben« Germanisches National-Museum Nürnberg, 1982, S. 94-105.

[12] Vgl. etwa die satirische Plazierung der Kerze in Körpermitte vor dem Waldbruder im Groß-Basler Totentanz..

[13] Den Herzogshut parodiert die Bürgerkrone des Tods. Die Gegenbewegung zwischen Kopf und Händen des Herzogs erscheint angelegt in Figuren wie dem »Vorsprech« des oberdeutschen »Doten Dantz mit Figuren«, Ende 15. Jh. (»Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser. Frankfurt, 1982 [Insel Taschenbuch 647], S. 178).

[14] Zu dem hier gezeigten Instrument: Kathi Meyer-Baer, Music of the Spheres and the Dance of Death, Studies in Musical Iconology. Princeton, 1970, S. 304; allgemein zur Bedeutung und Typologie der Musikszenen in Holbeins Folge: Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern-München, 1980, S. 135-139.



Abb.6:: Holbeins Initialen mit Todesdarstellungen, ohne begleitenden Text

von Ambivalenzen, wenn etwa die Figurenverflechtung des »Krämers« als Buchstabe eines Figurenalphabets lesbar zu sein scheint (als »K«).

Einen näheren Aufschluß zur ursprünglichen Konzeption der *Bilder des Todes* bietet in der Tat Holbeins »Totentanz-Alphabet«.[17] In der zupackenden Schärfe der Satire stehen die kleinformatigen Visionen den Buchbildern nicht nach: beim Arzt (M) etwa mit einem ein Uringlas gerade selber füllenden Tod; bei der Dirne, der der Buchstabe S in den Leib zu dringen scheint, mit einem die Sanduhr auf der Hinterseite balancierenden Todes-Kunden ihres Stundengeschäfts. Das Alphabet insgesamt wurde bisher als Schmuckmuster verkannt, als Typenkatalog einzelner Initialen, wie sie seit August 1524 im Basler und auswärtigen Buchdruck bei verschiedenen Texten verwendet wurden.[18]

[15] Bei der »Braut« (H. A. Schmid, Hans Holbein d.J., Textband I, Basel, 1948, S. 264, Abb. 85) und der »Nunne« ist der erotische Aspekt der Musik evident. Zur komplexen Bildlichkeit der Kerze (Auslöschen zur Liebesnacht; Verlöschen des Lebenslichts; Kerze als »Glied«) außer Hoffmann, 1979 (s.o. Anm. 9) S. 110, Anm. 34 auch W. S. Heckscher, The Annunciation of the Merode Altarpiece. An Iconographic Study, in: Miscellanea Jozef Duverger, Gent, 1968, S. 37-65, cf. 61-64. Zur Aussage des Fensters in dem Todeskontext vgl. Jerem. 9, 20f. (s.u. Anm. 49).

[16] »Lob der Torheit« (s.o. Anm. 11), Kap. 49, S. 118-119.

Aus drei erhaltenen Exemplaren, die in deutscher (Coburg; Karlsruhe) und lateinischer Sprache (Oxford) Bibelstellen zu jedem Buchstaben sowie als Über- und Unterschrift der ganzen Seite bringen,[19] läßt sich aber seine primäre Funktion als Flugblatt erschließen. Der entscheidende Punkt daran ist, daß es sich bei mehr als der Hälfte der Zitate um die gleichen Bibeltexte handelt, die in der ersten Buchausgabe der »Todesbilder« 1538 wiederbegegnen (im Gegensatz zu den »Probedrucken« von 1524-26, die nur die standesbezeichnenden Überschriften enthalten).[20] Nichts beleuchtet die intendierte Reformationspropaganda schlagender als der Umstand, daß dabei der gleiche Textpassus einmal für einen Narr (Buchstabe R) und einen Trinker (Buchstabe T oder urspr. ein Spieler – »X«), das andere Mal aber für Abt und Prediger benutzt wird.

In der Folge der Buchstaben wird mit Wort und Bild der Weg des Menschengeschlechts von Adam bis zum Weltgericht durch die Klassen der Gesellschaft vorgeführt. Die Rahmentexte bauen von Frage (oben) zu Antwort (unten) eine beziehungsvolle Spannung auf. Am oberen Blattrand bildet Prov. 30 (18-19) den Titel:

»Drey ding sind mir schwer und das vierd weyß ich gar nit. Den weg eins adlers in luft. Den weg einer waldschlangen uff dem felsen. Den weg eines schiffs inmittem meer. Den weg eins mans inn der iugend«.[21] Unten steht Jesaias 40 (6-8):

»Alles fleysch ist heuw und all synn glory

[17] Zuletzt mit ausführlicher Behandlung von Einzelmotiven: Petersmann, 1983 (s.o. Anm. 1), S. 133-149.

[18] Waetzoldt, 1938, S. 75, behauptet gegen alle längst verfügbare Evidenz (s.u.), »daß die einzelnen Großbuchstaben ja niemals nebeneinander in ihrer alphabetischen Reihenfolge gesehen wurden«. Entsprechend ist in den »Reichsdrucken« (Nr. 240; vgl. das »Handbuch«, 1928, S. 140-141) die Zeilenanordnung des Alphabets umgestellt und von dem originalen Quer- auf zwei hochformatige (u. wohl einzeln käufliche) Blätter verteilt! In einzelnen Initialen »gemischter« Alphabete hatte Holbein schon 1520 Berufsbilder des Totentanzes dargestellt (ein »G« mit Tod als Koch: Hollstein XIV B, S. 81, Nr. 124: G2). Vom »Totentanzalphabet« ist zuerst der Buchstabe »N« im Basler Buchdruck, August 1524 bezeugt (Hollstein, XIVB, Nr. 146, S. 138) in Wittenberg und Nürnberg »D« und »J« bereits 1525 (Koegler, Jb. Pr. Kslg., 28, 1907, S. 95 zu Schmid, ibid, 20, 1899, S. 258).

[19] A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Bd. 2. A. Leipzig, 1876, S. 199, Nr. 252; von hier ist die inzwischen überholte Besitzangabe »University Galleries« für das Oxforder lat. Exemplar übernommen bei Hollstein, XIV B, Nr. 146, S. 137. Bei Hollstein ist das Coburger Blatt auf S. 136 reproduziert, zum Karlsruher Exemplar die bibl. Zitatangabe der Überschrift: »Proverbirum XXX« nicht erwähnt (Passavant, Peintre graveur, III, S. 373, Nr. 3a kannte das Karlsruher Blatt noch nicht).

[20] Thema und Text stimmen überein bei »Gebein aller Menschen« (A; gemeinsam nur Apk. 8, 13; im Alphabet kommt davor 1 Kor. 15; im Buch 1538 danach Gen. 7, 22); Kaiser (C); König (D); Kardinal (E); Königin (G); Graf (K); Reicher (N); Edelmann (P); Nonne (Q); Ritter (V); Kind (Y); und Gericht (Z). Im Alphabet-Flugblatt beziehen sich bei den Buchstaben T (Trinker) und X (Spieler) die Beischriften so deutlich auf die jeweils andere Szene, daß hier offenbar die ursprüngliche Planung mit der umgekehrten Zuordnung rekonstruiert werden muß. – Woltmanns kurze Bemerkung (1876, S. 199 zu Nr. 252, unter B, über die teilweise Übereinstimmung der Bibelstellen wurde in der Holbein-Forschung seither übergangen).

[21] Im »Narrenschiff« Sebastian Brants, Kap. 64 »Von bosen wibern«, Z. 70-74 (ed. F. Zarncke, Leipzig, 1854. Nachdr. Hildesheim 1961, S. 63f.) heißt es nur am Ende des Zitats inhaltlich abweichend: »Eyn man der noch hat kyndesch ler« (vgl. die moderne Fassung in der von H. J. Mähl besorgten Ausgabe der Reclam Universal Bibliothek,

Fortsetzung nächste Seite

wie die blum des ackers. Das heuw ist ausgedorrt und die blum ist gefallen wann der geyst des herren hat inn sy geblasen. Das volck ist warlich heuw. Das heuw ist ausgedort und die blum ist gefallen. Aber das wort des herren bleybt in ewigkeit«.[22]

Die Überschrift formuliert mit dem Textzitat Prov. 30 einleitend ein fragendes Staunen über den Menschen: auf der Folie von Adler, Schlange und Schiff bekennt der biblische Autor zum Weg des Menschen: »das weyss ich gar nit«. Der Jesaias-Passus gibt darauf die Antwort mit dem das Alphabet in Wort und Bild zusammenfassenden Hinweis auf die Vergänglichkeit des Menschen. Damit verbindet das Zitat aber im abschließenden Vers eine das ganze Flugblatt legitimierende Pointe: gegenüber der Hinfälligkeit der Menschen wird die Unvergänglichkeit des Wortes Gottes betont.

Die Ewigkeit des Gotteswortes, materiell konkretisiert in seinen Elementen, den Buchstaben des Alphabets, fängt die in den einzelnen Initialen vorgeführte Todesrevue der Menschheit auf. Der in der frühen Reformation zunächst vom sächsischen Hof bekenntnishaft eingesetzte Kampfruf nach Jes. 40 (»Verbum Domini Manet in Aeternum«)[23] erscheint so als Lösung der im Flugblatt gestellten Rätselfrage, sowohl thematisch auf die Todesbilder als auch medial auf die Buchstaben bezogen, an denen sie erscheinen. Hier liegt kein Zieralphabet vor, sondern ein reformatorisches Flugblatt,[24] das die Kampfparole Jes. 40 im Durchgang des Alphabets am Totentanz der zeitgenössischen Gesellschaft aktuell einsetzt. Der »weg des mans« erschließt sich als Selbsterkenntnis in menschlicher Vergänglichkeit an dem im Alphabet, dem Buchstaben-Weg des Materials, elementar vermittelten Wort Gottes und seiner glaubensmäßig erfahrbaren Unvergänglichkeit.

Holbeins beide Todes-Zyklen, Alphabet wie Buchbilder, wurden bekanntlich gleichermaßen von Hans Lützelburger (gest. 1526) in den Holzstock geschnitten.[25] Sieht man die »Probedrucke« der (nicht realisierten) deutschsprachigen Erstausgabe unter diesem Aspekt, so läßt sich für die einzelnen Todesbilder eine Buchseite erschließen, auf der sie zwischen der je-

Fortsetzung

Stuttgart, 1964, S. 229). Diesen Vulgata-Übersetzungen gegenüber hat Luther aus dem Hebräischen die Stelle so verdeutscht: »Und eins Manns weg an einer Magd« (in der von H. Volz bearb. Wittenberger Ausg. 1545, Darmstadt 1972, Bd. I, S. 1135).

[22] Frederick J. Stopp, Verbum Domini Manet in Aeternum. The dissemination of a Reformation slogan, 1522-1904. In: S. S. Prawer, Hrsg., Essays in German Language, Culture and Society. London, 1969, S. 123-135, zur Aktualität dieser Stelle (in der lat. Fassung).

[23] Die deutsche Version »Gottes wort bleibt ewig«, z. B. auf dem Titelblatt von Luthers erster Gesamtausgabe der Bibel, Wittenberg, 1534 verbreitet sich dann auch losgelöst vom Kontext bei Jes. 40 (Stopp, 1969 – wie vorige Anm., S. 133, Anm. 8).

[24] Zu Holbeins Flugblattillustrationen (Luther als Hercules; Christus das Evangelische Licht; Ablasshandel) zuletzt u. sehr ausführlich Hieronymus, 1984 (wie Anm. 1), Nr. 353-355, S. 360-368; Ausst.-Kat. »Martin Luther und die Reformation in Deutschland« Nürnberg 1983, Nr. 317 S. 250f.

[25] Zu den verschiedenen Alphabet-Drucken Lützelburgers vgl. die zusammenfassenden Angaben bei Hieronymus, 1984, Nr. 293a, S. 301.

weiligen Standesbezeichnung und einer Bibelstelle erschienen, die eine politisch-soziale Zeitkritik im Sinne der Reformatoren vorbrachte.[26]

Die beiden wohl gleichzeitig entworfenen Folgen stimmen darin überein, daß sie im Gegensatz zu den bisherigen »Totentänzen« den innerbildlichen Dialog zwischen Tod und Mensch aufgeben und sich im Sinne von Moralsatire (»Narrenschiff«) und Gattungstradition des Flugblatts, appellierend an den Betrachter-Leser wenden.[27] Auch auf der Scheide eines Schweizerdolchs, die in mehreren Entwurfskopien und Nachbildungen überliefert ist, hat Holbein – wohl in den gleichen Jahren 1523-24, einen Totentanz dargestellt.[28] Bei der waagerecht an der rechten Hüfte getragenen Waffe[29] erscheinen von der Spitze links ausgehend 6 Paare von Mensch und Tod: Kind, Mönch, Dirne, Landsknecht, Herrscherin und Kaiser.[30] Der Totentanz auf der Dolchscheide unterscheidet sich prinzipiell von der geläufigen Themenwahl für diese Repräsentationsgattung, sei es himmlischem Beistand oder Vorbildern im Kampf, sei es renommierende Landsknechtserotik.[31] Eine realpragmatische Sinnabsicht als martialischer Ansporn scheidet hier natürlich aus, gegenüber dem im Bild gezeigten Tod ebenso wie gegenüber seinen Opfern.[32] Der Totentanz am Dolch vergegenwärtigt zugespitzt, »schneidend« vielmehr die Machtlosigkeit seines Trägers gegenüber dem Tod – darin gleichgestellt dem Bildreigen der Menschen, wird er wie ein Kind, ein Landsknecht oder ein Kaiser,

[26] Es fällt auf, daß die Bibelstellen nicht in der wohl schon erreichbaren Luther-Übersetzung gegeben sind. Zu Holbeins Beteiligung an der Illustrierung der Basler Ausgaben und zu seiner Stellung in der Basler Reformation: Hans Reinhardt, Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 34, 1977, S. 229-260, bes. 239-245.; Hieronymus, 1984, Nr. 395, S. 416f.

[27] Die Frage nach dem Konzeptor des Textrprogramms ist offen. Im Hinblick auf eine breitere Auswertung fällt z. B. die Verwendung von Jes. 38,1 (in beiden Holbein-Zyklen beim »Kaiser«) auf der Titelseite von Erasmus' »De praeparatione ad mortem«, 1534 auf: Ausst. Kat. Erasmus v. R., Basel, 1986, S. 216f., Nr.: H3; Abb. S. 94. Vgl. aber, auch im Blick auf die programmatische Verwendung von Jes. 40 in der »Unterschrift«, den Jesaiaskommentar von Joh. Oekolampadius (März 1525 bei Cratander in Basel erschienen mit Holbeinscher Ornamentierung: Ausst. Kat. »Die Malerfamilie Holbein in Basel«, Basel, 1960, Nr. 416, S. 326). Bemerkenswert daneben u.a. auch die ironische Umpointierung von Ecclesiastes 4,2 bei der »Äbtissin« (»Laudavi magis mortuos quam viventes«) im Sinn von Pamphilus Gengenbachs aktueller Zeitkritik in »Die Totenfresser« (1521-22: Augsburg/Straßburg).

[28] E. A. Gessler, Eine Schweizerdolchscheide mit der Darstellung des Totantanzes. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums Zürich 1930, S. 82-96; H. A. Schmid, Hans Holbein d.J., Basel – 1945-48, Bd. I, S. 256; Bd. III, Abb. 70-72, 75-76 (mit H.s anderen Entwürfen); Ausst.-Kat. Deutsche Kunst der Dürerzeit. Dresden 1971, S. 226, Nr. 399. Ferner den noch unveröff. Kat.text Christian Müllers zu den Basler Zeichnungen.

[29] Hugo Schneider, Der Schweizerdolch. Zürich 1977.

[30] Die Satire entspricht den »Bildern des Todes«: der Tod setzt so beim Kaiser den Fuß triumphierend auf den Reichsapfel (nicht als bloßes

Fortsetzung nächste Seite



Abb.7: Holbein, Totentanz, Matthäus, XXVI imagines Mortis, Lyon 1538, Domherr

auf die Selbsterkenntnis verwiesen. Mit dem Bildprogramm wird die Handwaffe zur moralischen Metapher des Seelenkampfes, vom äußeren Gegenüber auf den inneren Feind des Selbst bezogen.[33] Nun war in Holbeins Umgebung eine übertragene Begriffsverwendung des Dolches als moralischer Handwaffe aktuell geläufig. Erasmus von Rotterdams seit 1518 zunehmend verbreitetes »Enchiridion militis christiani«, das berühmte Handbüchlein der Laienfrömmigkeit, bot sich in bewußter Sprachambivalenz als geistlicher Dolch für den christlichen Seelenkampf des Menschen dar.[34] Das für einen Geschützgießer pädagogisch bestimmte Werk stellt in humanistischer Sicht [35] einen allegorischen Waffentausch dar, antwortet soziologisch auf die Prunkwaffe des zeitgenössischen Ritters mit der Umdeutung zur Devotion.[36] Mit der Bildprogrammatik des Totentanzes interpretiert Holbein den repräsentativen Dolch als Denkzeichen des »miles christianus«: die ikonologische Funktion des Totentanzes trifft sich mit der erasmischen Dolch-Allegorese in der auf die Vergänglichkeit [37] gerichteten menschlichen Selbsterkenntnis.[38] Dieser humanistische Interessenrahmen ist den erasmischen Leitmotiven entsprechend von

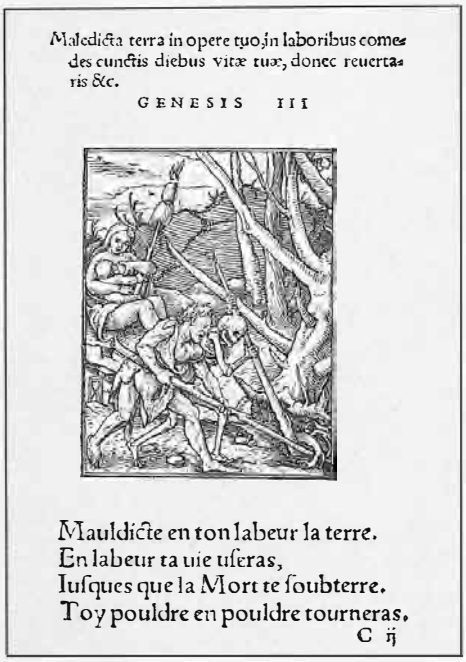


Abb. 8: Holbein, Totentanz, Genesis III Imagines Mortis, Lyon 1538

Fortsetzung

»Wegschleudern«, wie Woltmann, 1976, I, S. 260 schreibt) oder nimmt der Herrscherin den Hund an der Leine ab (vgl. im Basler Prediger-Totentanz den Blinden«, dem der Tod vor der Grube die Hundeleine durchschneidet – wie die Parze seinen »Lebensfaden«).

[31] Vgl. Dürers Zeichnung W 716 mit Hl. Michael; Urs Grafs zahlreiche Entwürfe (Hollstein, Bd. XI, bearb. v. J. Rowlands, 1977, S. 21-29, Nr. 20ff.) mit Motivanalogien zu Holbein (Schmid – s.o. Anm. 28).

[32] Woltmann (s.o. Anm. 19) 1876, I, S. 260 überspielt die Problematik: »Was kann sinnreicher sein, als den todbringenden Dolch mit diesem Bilde von der Allgewalt des Todes zu schmücken?«.

[33] Vgl. die »Consciencia« in Peter Vischersgleichzeitiger Reformationsallegorie, die Luther mit der paulinischen Glaubensrüstung feiert: Dieter Wuttke, Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 7), Köln-Graz 1964, S. 316-318 zu Abb. 10; Andreas Wang, Der »miles christianus« im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, 1) Bern-Frankfurt, 1975 hier z. B. m. Abb. 6 (Titelbild zu Ulrich Krafft, Der geistlich streit, 1517).

[34] Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Hrsg. W. Welzig, Darmstadt, 1968, bes. »Einleitung« S. X; S. 98; vgl. O. Schottenloher, Erasmus, Johann Poppenruyter und die Entstehung des Enchiridion militis christiani. Archiv für Reformationsgeschichte, 45, 1954, S. 109-116.

[35] Zu den Ausgaben in Basel: Hieronymus 1984, Nr. 184, S. 152; Nr. 377, S. 392f.

[36] Eine detaillierte Moralallegorese zu Schwert und Scheide entwickelt Geiler von Kaysersberg im »Buoch Granatapfel«, Straßburg 1511: »die siben schwert der laster« – verborgen unter »die siben schaiden, das ist under die gestalten der guten Tugenden«. Zu den Illustrationen: Ausst. Kat.-Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, S. 332ff., Nr. XIV; Burgkmair: Hollstein, V, S. 90f., Nr. 280-281.

[37] Holbein entwickelte die Konzeption seines Todebildes in Entwürfen mit einem Tugend-Laster-Programm: Hieronymus, 1984, Nr. 400, S. 425; Nr. 401, S. 439; Hollstein, XIV A, Nr. 40, S. 44; Nr. 46, S. 64.

Fortsetzung nächste Seite

Holbein zeitkritisch realisiert mit der betonten Satire auf Mönch und Krieger. Erasmus' bekannte Leitinteressen spiegeln sich hier, die Kritik am Mönchtum (vor allem in der zeitgenössisch berühmt-berüchtigten Stelle des »Enchiridion«: »Monachatus non est pietas, sed vitae genus«[39]) und seine Friedensbemühungen. Angesichts der durchgängigen Aufmerksamkeit des Basler Gelehrten für die geistliche Metaphorik und bei seiner bekannten Wertschätzung aufwendiger Schmuckgegenstände als Erinnerungs- und Freundschaftsgaben liegt es nahe, Holbeins Entwurf der Dolchscheide mit Totentanz in Verbindung zu sehen mit einem solchen beredten Geschenk für Erasmus, nach der geläufigen Praxis humanistischer Devisen in der ständisch herausgehobenen Wohnkultur.[40]

Holbeins verschiedene Bearbeitungen des Todesbildes hängen untereinander enger als bisher gesehen zusammen, auch nach Erfindung und Funktion: im aktuellen Zeitbezug, der substantiellen Textorientierung und der humanistischen Laienfrömmigkeit der alltäglichen Gewissensmodellierung.[41] Im Zyklus der *Bilder des Todes* setzt er mit einem zweipoligen Realismus satirischer Metaphorik den im Leben verborgenen Tod als Instrument einer kirchenkritischen Selbstdisziplinierung des Benutzers ein. Die bildhafte Spannung der szenischen Situationsdramatik ist dabei einerseits aus der Totentanztradition und ihren Ableitungen entwickelt: zeigen solche Einzelszenen des jungen Dürer und Baldungs die Todesfigur als attributive Zufügung, so fällt demgegenüber Holbeins »Implosion« des Todes in die Lebens-

Fortsetzung

[38] Vgl. die bekannte Forschungsdiskussion zu Dürers »Ritter, Tod und Teufel« in der Bezugnahme auf die Schrift des Erasmus; in Urs Grafs Illustration der Basler Ausgabe 1

[39] In der oberen Anm.34 zit.Ausgabe: S.370

[40] Zu den bezeugten und erhaltenen Dolchen des Erasmus – Besitzes die Zusammenstellung Elisabeth Landolts im Ausst.-Katalog Erasmus v. Rotterdam, Basel (Hist.Museum) 1986, S.265f.,Nr.H 68.

[41] Das zum »Wappen des Todes« in Holbeins Folge abschließend gewählte Wort Eccl.VII,40: »Memorare novissima et in aeternum non peccabis« erörtert für die gleichzeitige Vanitasvorstellung Wuttke,1964 (s.o.Anm.33) S.319-321.

[42] Emile Mâles Hinweis auf das Gedicht »Mors de la pomme« und französische Stundenbuchillustrationenals eine Holbeinsche Inspirationsquelle(von A.Pfister, 1927 und H.Reinhardt 1977aufgegriffenen; s. die Angaben bei Hieronymus, 1984, Nr.441,S.495ff.) wird von Petersmann, 1983, s.o.Anm.1, nicht beachtet. Vgl.das einschlägige Bildmaterial im Ausst.-Katalog»Imagesof loveand Death in late Medieval and Renaissance Art«, Michigan Museum of Art, Ann Arbor 1975; aufschlussreich auch Mair von Landshut`` s Stich v. 1499 (Ausst. Kat. »From a Mighty Fortress.Prints, Drawings and books in the age of Luther 1483-1546, bearb, v. Ch.Andresson und Ch.Talbot,Detroit,1983, Nr.169, S.304.)

[43] Koegler (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 4, 1911, S. 398f.) hat am Vergleich zwischen Holbeins »Domherrn« und »Narrenschiff«, Kap. 44 die Benutzung der Straßburger Ausgabe von 1494 nachgewiesen. Vgl. zu weiteren Motivverbindungen Petersmann, 1983 (s.o. Anm. 1).

Fortsetzung nächste Seite



Abb.9: Holbein, Totentanz, Jerajas XV, Iyon, 1938, Imagines mortis Prediger

wirklichkeit um so stärker auf.[42] In der Bildgestaltung schließt Holbeins Konzeption des doppelschichtigen Szenendramas andererseits wesentlich an eine thematisch weitergefaßte satirische Ständerevue an, nämlich an Sebastian Brants *Narrenschiff*. Dieser Zusammenhang geht über die offensichtlichen Motiv- und Kompositionsanleihen hinaus, die sich in seinem Werk seit den Randzeichnungen zu *Erasmus´ Lob der Torheit* finden.[43] Das mit seinen überwiegend Dürerschen Holzschnitten berühmte Narrenschiff bedeutet allgemein kunstgeschichtlich eine Zäsur in der anschaulichen Erschließung der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Dürers Bildgedanke zielt auf eine paradoxe Koppelung des Narren mit dem vertrauten Alltagsmilieu.[44] In Brants didaktischem Sinne soll der Betrachter an den Bildern eine differenzierend geschärfte Wahrnehmung der Wirklichkeit erreichen und die Verborgenheit des Lasters, seine Selbstvergessenheit, gerade in der Folie des Allernächsten aufdecken können. Die Wiedergabe der umgebenden Lebensverhältnisse wird mit der Narrenfigur entgegen der vorherrschenden kunstgeschichtlichen Oberflächenmorphologie [45] – nicht eingeschränkt, sondern vielmehr gerade hintergründig fundiert.

Dabei fügt der Illustrator mit der kennzeichnenden Kappe des jeweiligen Akteurs einen Deutungshinweis in die Genreszene ein, der auf die Textausführung überleitet. Die Normalität des Narren springt vor allem bei seiner Gegenüberstellung mit dem Tod in die Augen. [46] Nach dem Strukturprinzip des Narrenschiffs, der Verunsicherung des Betrachters an der selbstreflexiven Wirklichkeitsmontage,[47] hat Holbein eine paradox gespannte Bildsequenz des im Leben verborgenen Todes gestaltet. Von den szenischen Einzelableitungen des Totentanzes prägten ihn dabei die zeitgenössischen Entwürfe wie Dürers *Ritter, Tod und Teufel* (1513) und besonders als frühe Augsburger Erfahrung Hans Burgkmairs berühmter Farbholzschnitt von 1510 mit dem ein Liebespaar überfallenden Tod.[48] Geflügelt zum Zeichen seines jenseitigen und jähen Ein-

Fortsetzung

Darüber hinaus: Holbeins »Krämer« gegenüber »Narrenschiff«, Bild zu Kap. 21 (mit Wegkreuz in Zuordnung zur Figur).

[44] Konrad Hoffmann, Wort und Bild im Narrenschiff, in: »Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit«. DFG-Symposium 1981, Hrsg. L. Grenzmann – K. Stackmann, Stuttgart 1984, S. 392-422.

[45] Vgl. bes. Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt. Berlin, 1951

[46] Narrenschiff, Kap. 13: Venus – Tod (vgl. Holbeins »Papst«); Kap. 85 (zum Text in Hinblick auf Holbeins «Wappen des Todes»: Petersmann, 1983, S. 126f.); Kap. 94. Kap. 5 (»Haintz Narr«) vor bzw. in dem ausgehobenen Grab – vgl. mit »Blindem« in Basler Prediger-Totentanz, Dürer-Entwürfen (L. Tucher), Baldung (Basler »Frau und Tod«-Gemälde) sowie »Altmann« und »Kaiserin« in Holbeins »Bildern des Todes«.

[47] Vgl. hinsichtlich »Genremilieu« mit Holbeins »Totentanz« bes. Bildes des »Narrenschiffs« wie die zu Kap. 27, 73 und 93; den »Armen« (Kap. 17); die Trinker (Kap. 16) und Spieler (Kap. 77, hier bis hin zu der auffällig zurückgelehnten Haltung des jeweiligen Hauptakteurs). Die Brant leitende Moralthematik der menschlichen Selbsterkenntnis repräsentativ formuliert bes. in Kap. 66.



Abb. 10:
Zwei Schweizerdolche, 1572 und 1585 mit Totentanzdarstellungen

brechens würgt die all'antica mythisierte Gestalt in einer ausgestorbenen Stadt einen gepanzerten Jüngling und hält an dem mit den Zähnen umklammerten Gewandzipfel eine verzweifelte Frau von der Flucht ab. Mit dem Pathos klassischer Affektrhetorik setzt Burgkmair dabei offenbar eine biblische Vision in ein Formvokabular anspruchsvoller Modernität um. In ihren entscheidenden Motiven entspricht sein Bild der Schilderung, die der Prophet Jeremias (Kap. 9, 20f.) von der Rache Gottes an seiner abgefallenen Stadt gibt: »Durch unsere Fenster stieg der Tod; in unsere Burgen drang die Pest und würgte Kinder auf der Straße und auf dem Markte junge Männer«. Dieses Blatt vergegenwärtigt Ausgangspunkte für Holbeins Erfindung komplexer Paradoxe [49] – über die Forminspiration in der frühen Augsburger Italienrezeption hinaus, wie sie sich auch am Vergleich der heraldischen Außenepitaphien der Fuggerkapelle mit Holbeins *Wappen des Todes* beobachten läßt. Mit solcherart visuell hintergründigen Gestaltungshorizonten vermochte Holbein Paradoxa erasmischer Prägung ins Bild zu setzen.[50]

Modernes Sehen spaltet diese synthetischen Konstrukte üblicherweise in seinen polaren Bestandteile auf, trennt am Zyklus so die religiösen Rahmenszenen von den »profanen« Genrebildern.[51] Wie konkret Laienfrömmigkeit und alltägliche Lebenspraxis nach Bild und Funktion aber ineinandergreifen, macht der ursprüngliche Kontext der Erfindungen, der genetische Zusammenhang der *Bilder des Todes* mit der Reformationspropaganda des »Ewigen Gotteswortes« im Todesalphabet und mit der erasmischen Allegorese des »Enchiridion« im Entwurf der Dolchscheide bewußt.

[48] Zum geflügelten Tod vgl. auch die Zuordnung der geflügelten Frau Venus zum Tod in »Narrenschiff«-Bild zu Kap. 13 (und Dürers Stich von 1503 »Wappen des Todes« danach). In den bisherigen Behandlungen (T. Falk im Ausst. Kat. H. Burgkmair, Augsburg 1973, Nr. 41a; Ausst.-Kat. »Images of Love and Death«, 1975 – s.o. Anm. 42 – Nr. 32, S. 72f.) wird ein Zusammenhang mit der Pest vermutet.

[49] In den Holbeinschen Kompositionen zeigen vor allem der »Mönch« und der »Kaufmann« die Umsetzung der Burgkmairschen Darstellung. Von der Betonung des Fensters bei Jerem. 9 auch die Bildinszenierung der »Nonne« zu bedenken.

[50] »Lob der Torheit« (s.o. Anm. 11), Kap. 29, S. 61 zu den Silenen des Alkibiades: »Was von außen Tod ist, wird Leben, von innen gesehen, und umgekehrt«; S. 63: »Und du, was weinst du um den verstorbenen Vater? Lache doch lieber! Er fängt ja erst an zu leben, dieweil das Leben hienieden nichts ist als ein Tod!«.

[51] Petersmann, 1983, zusammenfassend auf S. 278; entsprechend in der allgemeinen Literatur zum Totentanz, so zuletzt: Uwe Pörksen, Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert. Vorüberlegungen zu einer Rezeptionsgeschichte als Rezeptionskritik, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion. Hrsg. P. Wapnewski (Germanist. Symposion, VI) Stuttgart, 1986 S. 245-262, cf. 251.

05

EXEMPLARISCH: BILD-LEKTÜREN KONRAD HOFFMANNS

Maike Christadler

Konrad Hoffmann, Zu van Goghs Sonnenblumenbildern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 31, H.1, 1968, S. 27-58.

Konrad Hoffmann, Hans Holbein d.J.: Die ‚Gesandten', in: Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant et al. (Hg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 133-150.

Konrad Hoffmann, Poussins ‚Treppenmadonna', in: kritische berichte, Bd. 7, H. 4/5, 1979, S. 15-48.

Konrad Hoffmann, ‚Die Folgen des Krieges': Rubens 1638 bis heute, in: Hans Jügen Häßler, Heiko Kauffmann (Hg.), Kultur gegen Krieg, Köln 1986 (Kleine Bibliothek, Bd. 383), S. 156-160.

Die folgende Gruppe von Texten, die verschiedenen Künstlern, Themen und Epochen gewidmet sind, zeigt exemplarisch Interessensfelder und methodisches Vorgehen Konrad Hoffmanns. Selbst wenn methodische Überlegungen nicht im Zentrum dieser Texte stehen, so sind sie doch gerade beispielhaft für sein Verständnis von kunstgeschichtlicher Forschung.

Hoffmann geht zunächst jeweils von der Beobachtung eines ungewöhnlichen Elements (formal oder inhaltlich) im Bild aus, das seine Aufmerksamkeit fesselt (gemäß Warburgs „Der liebe Gott steckt im Detail“ - wobei hier der Teufel nach Macho und Weigel als verschwiegener Widerpart immer mit präsent ist.[1]). Um die Qualität seiner Beobachtung einschätzen zu können, bildet er anschließend mit ungeheurer Bilderkenntnis Motivreihen, die zum Vergleich herangezogen werden. Für Unterschiede und Ähnlichkeiten werden dann historische Begründungen gesucht, die ein kulturgeschichtliches Spektrum von Medien heranziehen, aber nie das Bild im Kontext aufheben. Vielmehr wird in Hoffmanns Texten immer wieder deutlich, wie intensiv Bilder ihren eigenen spezifischen Beitrag zu einer gesellschaftlichen Verständigung leisten.

Zum Kontext und den Quellen, die Hoffmann heranzieht, gehören theologische Disputationen, politische Ereignisse, Künstlergeschichte und Körpergeschichte ebenso wie Fragen nach Funktionen von Kunst und ihren Auftraggebern. Beispielhaft dafür ist hier sein Aufsatz zu Holbeins „Gesandten“ (1975) zu nennen, in denen er formal-perspektivische Beobachtungen mit dem theologischen Schrifttum eines der Dargestellten, Georges de Selve, in ein interpretatorisches Verhältnis stellt.[2]

Immer lassen Hoffmanns Analysen die Gesellschaftsrelevanz von Kunst erkennen, es geht ihm um die Verortung und um das Verstehen des sich künstlerisch ausdrückenden Subjekts (oder des Kunst wahrnehmenden Subjekts) in seiner oder ihrer Zeit. In diesem Anspruch des Verstehen-Wollens liegt das Engagement des aktuellen Betrachters, der mithilfe einer „historischen Sozialpsychologie […] aus der Form, das heißt aus den visuellen Spuren vergangenen Lebens, den Sinn, das heißt den geschichtlichen Prozess und in ihm sich selbst begreifen [kann].“[3]

Bilder sind für Hoffmann Speicher von Affekten ebenso wie von Ideologien (seien sie politisch oder theologisch); immer stehen sie in einem Bezug „zur visuellen und politischen Wirklichkeit des Betrachters“[4] – und selbstverständlich des Künstlers. Sie sind für Hoffmann Kommunikationsmedien und Agenten der Kultur in der sie entstehen. Damit wird auch vorgeführt, dass ein idealistischer Kunstbegriff immer schon die historische Bildanalyse verfehlen muss.

Bei Hoffmann tragen Bilder – ganz in der Tradition Warburgs – Aufladungen, die aus der historischen Reihe ihrer visuellen Varianten herrühren. Erst die Aufschlüsselung von zugrunde liegenden Bildformen und deren Bedeutungen, gibt einem komplexen visuellen Artefakt eine semantische und affektive Dichte, die es als ‚Zeugen‘ anthropologischer Verflechtungen sichtbar werden lassen.

1 Sigrid Weigel, Wolfgang Schäffner, Thomas Macho (Hg.), „Der liebe Gott steckt im Detail“. Mikrostrukturen des Wissens, Paderborn 2003.

2 Konrad Hoffmann, Hans Holbein d.J.: Die ‚Gesandten‘, in: Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant et al. (Hg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 133-150 (online-edition 2019, S. 441-460).

3 Konrad Hoffmann: ‘Geschichte des Sehens’ heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, hier 78 (online-edition 2019, S. 15-19, hier 17).

4 Konrad Hoffmann, Poussins ‚Treppenmadonna‘, in: kritische berichte, Bd. 7, H. 4/5, 1979, S. 15-48, hier 24 (online-edition 2019, S. 461-494, hier 470).

So ist Hoffmanns Lektüre der van Goghschen Sonnenblumen (1968) auf der Folie von Emblematik und absolutistischer Herrscher- und Künstlerpanegyrik gleichermaßen aufschlussreich für das Verständnis von van Goghs Bildproduktion wie für die kulturgeschichtliche Bedeutungsvielfalt der Sonnenblume.[5] Es verwundert nicht, dass Hoffmanns starkes Interesse an ‚philologischer' Arbeit, die er jedoch durchaus visuell verstand, an die (germanistische) Semiotik eher anschlussfähig war als an die vorherrschende Kunstwissenschaft.

Bilder werden immer wieder von Hoffmann als Medien einer ideologisch verstrickten Kommunikation kenntlich gemacht, die ohne das Bewusstsein der Zeitgebundenheit ihrer Betrachter in den Dienst eines herrschenden Diskurses gestellt werden (können). „Nur aus der Erfahrung der Jetztzeit nimmt ein gegenwärtiger Betrachter das Erbe der Vergangenheit wahr."[6] schreibt Hoffmann in seinem kurzen Rubens-Text und zitiert verschiedene Interpretationen von „Die Folgen des Krieges" (1986). Die Autoren, so zeigt Hoffmann, berufen sich auf die Zeitlosigkeit der Kunst, um mithilfe von ästhetischen Kategorien Positionierungen ihrer Leser und Leserinnen in aktuellen Diskursen zu erreichen. Diesen 'Vereinnahmungen' von Kunst kann man nur das Bewusstsein gegenüberstellen, dass (kunst) historisches Schreiben interessengeleitet ist und es einer präzisen historischen Analyse bedarf, um einem Kunstwerk seinen eigenen Bedeutungskontext zurückzugeben. Dass Hoffmann die intrinsische Zeitgenossenschaft auch des Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin (also auch seine eigene) eben nicht nur als theoretische Reflexion versteht, macht er ebenfalls in dem Rubens-Text deutlich: er verortet den Maler und Diplomaten Rubens als Kriegsgegner und endet seinen Beitrag zu dem Sammelband „Kultur gegen Krieg" mit einem Appell an die Abrüstung – auch des Imaginären Museums.

5 Konrad Hoffmann, Zu van Goghs Sonnenblumenbildern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 31, H.1, 1968, S. 27-58 (online-edition 2019, S. #). An diesem frühen Aufsatz zu van Goghs Sonnenblumen lässt sich exemplarisch die Reaktion auf Hoffmanns kunsthistorischen Ansatz ablesen. Als Vortrag bei einem Kunsthistorikerkongress zum ersten Mal vorgestellt, ging es in der Diskussion vor allem um die „Überinterpretation" - van Gogh habe über Farbe und Form, nicht über gelehrte Inhalte, nachgedacht. Vergleiche in Analogie dazu Martin Gosebruchs Beurteilung von Bandmanns Interpretation von Picassos Demoiselles (Kunstchronik 1966, S. 306f.): „Zuviel gelehrtes Wissen angesichts von Bildern, deren Grundgefüge solcher Belastung gar nicht ausgesetzt werden wollte – ergibt methodische Überinterpretationen." William Heckscher dagegen weist nachdrücklich auf die überzeugende Argumentation Hoffmanns hin: siehe die Korrespondenz im Nachlass Heckschers (vgl. die Hinweise von Tobias Eckmann: http://www.warburg-haus.de/wp-content/uploads/2017/05/Tobias-Eckmann.-Sonnenblume-im-Heckscher-Archiv.pdf) Im Gegensatz zur Germanistik, hat die Kunstgeschichte den Aufsatz nicht intensiv rezipiert. So schreibt Nils Büttner noch 2002, dass der Text in der Kunstgeschichte nicht ausreichend berücksichtigt worden sei. In: „'….is said to follow the light of the sun.' Van Dycks Selbstbildnis mit der Sonnenblume", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 65(2002) 24- 42, hier Anm. 10, S. 26.

6 Konrad Hoffmann, ‚Die Folgen des Krieges': Rubens 1638 bis heute, in: Hans Jügen Häßler, Heiko Kauffmann (Hg.), Kultur gegen Krieg, Köln 1986 (Kleine Bibliothek, Bd. 383), S. 156-160, hier S. 156 (online-edition 2019, S. 495-499, hier S. 495).



1. Vincent van Gogh: Sonnenblumen, 1888. London, Tate Gallery

Konrad Hoffmann

Zu van Goghs Sonnenblumenbildern

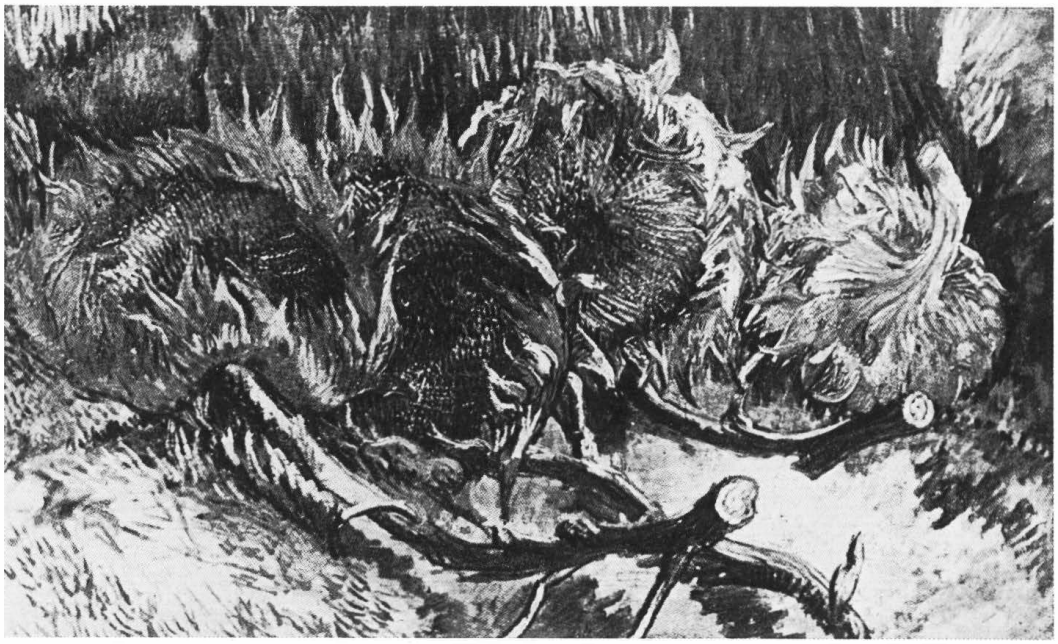
Dem Andenken meines Schwagers
Dr. Karl Peter Curtius (29. 7. 1935—12. 1. 1968)

Im August 1888[1] malte Vincent van Gogh in Arles sechs „Sonnenblumen"-Stillleben, nach diesen im Januar 1889 variierende Repliken[2]. Alle Bilder zeigen eine Vase auf einer schmalen, bis zum vorderen Bildrand reichenden Standfläche vor einer tief herabgezogenen Wand. Die Anzahl und die Verteilung der Blumen in der Vase differieren bei den verschiedenen Fassungen. Während van Gogh in zwei Exemplaren nur drei respektive fünf Blumen wählte[3], sind es bei den übrigen Bildern zwölf bis vierzehn[4]. Wir beschränken unsere Beschreibung auf die „Sonnenblumen" der Tate Gallery, London, vom August 1888 (Abb. 1)[5]. Vor dem gelben Hintergrund ist die Blumenvase horizontal in zwei Farbzonen geteilt. Dabei entspricht ihr



2. Claude Monet: Sonnenblumen, 1881. New York, Metropolitan Museum

oberer intensiv gelber Teil der Standfläche, der hellere untere Teil der aufgehenden Wand im Hintergrund darüber. Diese Entsprechung der Farbwerte verklammert das Bildgefüge von Standfläche, Hintergrund und Vase. Auch nimmt der blaue Teilungsstrich zwischen den beiden Farbpartien der Vase Bezug auf die Linie, die Standfläche und Hintergrund voneinander abgrenzt. Über die ganze Breite des Bildes zieht sich somit eine blaue Linie hin, um die sich der farbliche Chiasmus entwickelt. Indem diese Linie der bauchigen Vorwölbung der Vase folgt, wird die Bildmitte plastisch betont. Die Mittelachse wird auch dadurch hervorgehoben, daß in der Mitte der Vase über dem blauen Strich einige weiße Farbtupfen eine aufgerichtete Form ergeben. Die drei großen Blumenkelche darüber weichen freilich von der Mittelachse ab. Bei der mittleren Blume sind im Blütenkranz die oberen Blätter gelb, die unteren grün — vergleichbar der Gruppierung der zwei verschiedenen gelben Farbzonen, fahl und intensiv, übereinander an der Vase unten. Eine so klare Gegenüberstellung von Grün und Gelb in den Blättern zeigen die anderen Blumen nicht. Die Verteilung der blattlosen Blüten zwischen den vielteilig ausgezackten spitzen Blättern der anderen ergibt eine locker rhythmisierte Gruppie-



3. Vincent van Gogh: Abgeschnittene Sonnenblumen, 1886. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

rung. Beim Londoner Bild läßt sich also eine bewußte kompositorische Gliederung beobachten, die innerhalb der Dynamik des Ganzen die einzelnen Blumen differenziert. Nicht nur variieren die Wachstums-Zustände der Blumen mit und ohne Blätter, die Gattungen gefüllt und ungefüllt. Auch ihre Stellungen: frontal, nach unten oder oben gerichtet, überschnitten, geben dem Bilde eine besondere Vielfältigkeit, die wie in einem Spektrum die optischen Möglichkeiten der Pflanze umfaßt. Vor der klaren Disposition der großen Farbflächen züngeln die „Strahlenkronen" der Blumen durcheinander; eine ist nach links unten wie in Angriffsstellung geduckt. Die Außenkontur aller Blumen ordnet sich zu einer Kreisform, die die blaue Linie auf der bauchigen Vase und die Stellung der Künstlersignatur „Vincent" einbezieht[6].

Van Goghs Arleser „Sonnenblumen" von 1888 haben einen unmittelbaren Vorläufer in Claude Monets „Sonnenblumen in Vase" von 1881 (New York, Metropolitan Museum, Abb. 2)[7]. Die motivische Ähnlichkeit zu van Goghs Bildern ist auffällig: auf einem Tisch steht eine Vase, aus der sich viele Blumen schwungvoll in einem großen Kreismuster ausfächern. Stilistisch freilich besteht zwischen Monet und van Gogh ein großer Unterschied: bei Monet, 1881, ein verschwimmender Reichtum an Farbtönen, ein bewegtes Gegenspiel der warmen gelben Blumen-Ovale mit den züngelnden Blättern; bei van Gogh, 1888, eine abstraktere Kontrastierung der Farbflächen bei linearer Gliederung und stärkerer Betonung von kahlen Blumenkelchen. Van Gogh selbst ging jedoch in seinen früheren Stilleben der Pariser Zeit von Monets impressionistischer Bildform aus. Das Pariser Blumen-Stilleben von 1886[8] zeigt auch das räumlich unklare Motiv der überschnittenen Tischecke vor bewegt-farbigem Grund. Schon in diesem frühen Bild aber kündigt sich van Goghs persönlicher Stil an in den kräftigen pastosen Pinselstrichen und der farblichen Verhärtung des Hintergrundes. In einem ähnlichen Stilleben, heute in Mannheim[9], vereinigte van Gogh um 1887 Rosen und Sonnenblumen in einer Vase (Abb. 4). Dabei läßt sich die Art, wie die vier Sonnenblumen in einer Kurve die Rosen überragen, mit den Münchener „Sonnenblumen" von 1888[10] vergleichen. Dort sind die Sonnenblu-



4. Vincent van Gogh: Rosen und Sonnenblumen, 1887. Mannheim, Kunsthalle

men mit Blättern in ähnlicher Anordnung über und hinter den niedrigeren blätterlosen Sonnenblumen gegen den Hintergrund gesetzt. Trotz der zunehmenden Entfernung von Monets Bild hat van Gogh, dessen Bruder in Paris Monet förderte [11], vermutlich ein Sonnenblumen-Stilleben des Impressionisten gesehen; für das heute in New York befindliche Bild, dessen frühe Besitzverhältnisse nicht [12] bekannt sind, kann das jedoch ebensowenig sicher nachgewiesen werden wie für die „Sonnenblumen", die Monet 1883 innerhalb seines dekorativen Zyklus' der „Jahreszeiten-Blumen" für Durand-Ruels Salon malte [13]. Van Gogh erwähnt in einem Brief [14]: „Gauguin me disait l'autre jour, qu'il avait vu de Claude Monet un tableau de tournesols dans un grand vase japonais très beau, mais — il aime mieux les miens." Gauguin sah Monets „Sonnenblumen", möglicherweise das New Yorker Bild, jedoch zu einer Zeit, als van Gogh seine eigenen Sonnenblumenbilder bereits gemalt hatte.

Der Bildtyp des Sonnenblumen-Stillebens in Vase ist insgesamt äußerst selten [15]. 1882 malte Hans Thoma ein solches Bild [16], wobei offen bleiben muß, ob er etwa ein Bild Monets kannte (Abb. 5). Die geringe Anzahl der Blumen in der Vase bei Thoma stimmt mit Monets Bild in Durand-Ruels Salon und mit van Goghs beiden frühesten Bildern vom August 1888 in Arles überein.

Vor den „Sonnenblumen in Vase" von Arles hatte sich van Gogh bereits in seiner Pariser Zeit mit dem Thema Sonnenblumen beschäftigt. Dabei handelt es sich in vier Bildern [17] um die Darstellung von abgeschnittenen verblühten Blumen, die — nebeneinander liegend — das



5. Hans Thoma: Sonnenblumen, 1882

Querformat der Leinwand füllen. Die Verteilung der großen Kelchrundungen im Bild des Kröller-Müller-Museums (Abb. 3) erinnert im kompositorischen Duktus an van Goghs Bild der „Vogelnester" (1885)[18] und an die frühe Zeichnung einer Fischtrocknerei mit großen Körben von 1882[19]. Als Folge dunkel klaffender Löcher erwecken die liegenden Blumen eine Stimmung von Einsamkeit und Vergänglichkeit. Der Abstand in der Auffassung zu Monet ebenso wie zu den Arleser Bildern ist auffällig. Die Sonnenblumen malte van Gogh sowohl in Paris als auch in Arles nach der Natur[20]. Auch in dem Bild eines Bauerngartens[21] und der Zeichnung einer Baracke[22] stellte van Gogh in der Pariser Zeit Sonnenblumen dar. Jedoch erst in der Provence hat er der Sonnenblume einen besonderen Rang in seinem Schaffen gegeben, nachdem er die Lichtfülle der südlichen Landschaft in dieser Pflanze verdichtet erfahren hatte. Gegenüber dem Mannheimer Stilleben (Sonnenblumen zusammen mit Rosen) werden die „Liegenden Sonnenblumen" zwar schon zum alleinigen Gegenstand eines Bildes, bleiben aber noch gleichgeordnet unter den vielen anderen gleichzeitigen Blumenstudien[23]. In Arles bedeuten die „Sonnenblumen in Vase" stilistisch und der Auffassung nach einen ganz neuen Ansatz.

Van Gogh bestimmte die „Sonnenblumen in Vase“ zum Schmuck des Ateliers, das er sich für die gemeinsame Arbeit mit Gauguin — und, wie er hoffte, noch weiteren Künstlern [24] — im „Gelben Haus“ in Arles einrichtete. „Dans l'espoir de vivre dans un atelier à nous avec Gauguin, je voudrais faire une décoration pour l'atelier. Rien que des grands Tournesols. A côté de ton magasin, dans le restaurant, tu sais bien qu'il y a une si belle décoration de fleurs, là je me rappelle toujours le grand tournesol dans la vitrine [25].“ Im einzelnen schreibt er über die Bilder: „J'y songe de décorer mon atelier d'une demi-douzaine de tableux de Tournesols, une décoration où les chrômes crus ou rompus éclateront sur des fonds divers, bleus depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi, encadrés de minces lattes peintes en mine orangé. Des espèces d'effets de vitraux d'église gothique [26].“ An anderer Stelle: „Une des décorations de soleils sur fond bleu de roi est ‚auréolée‘, c. à. d. chaque objet est entouré d'un trait coloré de la complémentaire du fond, sur lequel il se détache [27].“

Van Gogh variierte zwar bald den ursprünglichen Plan, indem er die „Sonnenblumen“ dem Gästeraum (für seinen Bruder und auch Gauguin), dem Atelier aber eine Folge von Bildnissen zudachte [28]. Auch dazu aber sollte es nicht mehr kommen, weil sich das Projekt des Künstlerhauses nach wenigen Wochen gemeinsamer Arbeit mit Gauguin zerschlug. Um Weihnachten 1888 verließ Gauguin Arles, nachdem van Goghs Nervenkrankheit zum ersten Mal hervorgetreten war. Nach seiner (vorläufigen) Genesung plante van Gogh, die „Sonnenblumen“ als Außenflügel eines Triptychons zu verwenden, dessen Mitte die „Berceuse“ einnehmen sollte, von der er zu Anfang des Jahres 1889 mehrere Versionen malte. Eine Skizze (Abb. 6) in einem Brief an seinen Bruder hält diesen Entwurf fest [29]. Van Gogh schreibt dazu: „Je m'imagine ces toiles juste entre celles des Tournesols, qui ainsi forment des lampadaires ou candelabres à côté de même grandeur.“ Bei der Konzeption der „Berceuse“, die mit einer Leine eine (nicht dargestellte) Wiege schaukelt, ging van Gogh von einer Frauengestalt der bretonischen Sagenliteratur aus [30]. Er sah in ihr ein Trostbild für Matrosen auf hoher See, die sich nach der Heimat sehnen und an ihre Kindheit zurückdenken, und wünschte sich für sein Werk in diesem Sinn eine volkstümliche Verbreitung.

Wiederum ein Jahr später, am 12. Februar 1890, bemerkt van Gogh zu zwei Sonnenblumenbildern: „Mettons que les deux toiles de tournesols qui actuellement sont aux Vingtistes ayent de certaines quálités de couleur et puis aussi que ça exprime une idée symbolisant ‚la gratitude‘. Est-ce autre chose que tant de tableux de fleurs plus habilement peints et qu'on n'apprécie pas encore assez, les Roses trèmières, les Iris jaunes du père Quost. Les magnifiques bouquets de pivoines dont est prodigue Jeannin [31]?“

In den hier nach ihrer zeitlichen Abfolge zitierten Äußerungen meint van Gogh stets die Stilleben der „Sonnenblumen in Vase“ vom August 1888 oder deren Repliken. Ähnlich charakterisierende Aussagen zu den voraufgehenden Pariser Stilleben von 1887 der verblühten Sonnenblumen sind uns vom Künstler nicht überliefert.

Die drei unter sich so verschiedenen Bestimmungen der Bilder, als Zyklus für das Atelier (resp. — sekundär — den „Gästeraum“), als Rahmung der „Berceuse“, als Sinnbild der „Dankbarkeit“, lassen darauf schließen, daß das Thema der Sonnenblumen sich für van Gogh nicht in Formproblemen erschöpfte, sondern daß er mit ihnen bestimmte Bedeutungen veranschaulichen wollte. Bei Monet und Thoma ebenso wie in van Goghs Mannheimer Stilleben der „Rosen und Sonnenblumen“ fehlt ein Hinweis auf eine inhaltliche Aussageabsicht der Sonnenblumen. In van Goghs Bild des „Bauerngartens“ und seiner Zeichnung der Baracke ist die Sonnenblume vornehmlich vom realen Bildgegenstand her bedingt. Die verblühten Sonnenblumen von 1887



6. Vincent van Gogh: Skizze zum Triptychon mit „Berceuse" und Sonnenblumen, 1889

sind ein sprechendes Natursymbol für die Vergänglichkeit des Schönen, im Kontrast der welken, liegenden Pflanzen zu ihrer voraufgegangenen Größe und Lichtfülle. Erst in Arles stehen die Sonnenblumen in einer spezifischen Funktion und einer inhaltlichen Korrelation: Als Atelierdekoration verkörpern sie ein künstlerisches Selbstbekenntnis van Goghs, der sie in einem Brief als „seine Blumen" bezeichnet [32]. Ein Blick auf das weitere Bildprogramm des „Gelben Hauses" kann das verdeutlichen.

Die Ausstattung des Ateliers mit sechs Sonnenblumenbildern diente van Goghs Absicht, mittels der Dekorationen aus dem „Gelben Haus" ein Künstlerhaus zu machen [33]: „. . . je voudrais tout de même par la décoration en faire une maison d'artiste." Die Verteilung der Blumenstilleben über die Wände des Ateliers hätte den Innenraum in einer abstrahierenden Weise als „Garten" erscheinen lassen — eine Vorstellung, die in der früheren und zeitgenössischen Kunst und Literatur oft begegnet [34]. Bereits Mörike hatte sich, nach der Beschreibung Stifters, sein Atelier so eingerichtet (in den zwei „Paphos" und „Eldorado" genannten Zimmern), daß „rings im Halbkreise eine Blumenwildnis stünde, und mitten darin säße ich mit meiner Staffelei" [35]. Van Gogh selbst plante für das Zimmer Gauguins im „Gelben Haus" eine Darstellung des „Gartens des Dichters". Zwar handelt es sich dabei, wie die Skizzen dafür zeigen, um ein einzelnes Bild [36] und nicht um einen Zyklus über den ganzen Raum. Interessant bleibt jedoch die Analogie des Bildthemas „Garten des Dichters" für Gauguins Zimmer zur geplanten Disposition des Ateliers als Sonnenblumen-„Garten". Van Gogh schrieb an Gauguin über dessen Zimmer [37]: „Pour la chambre où vous logerez j'ai bien exprès fait une décoration, le jardin d'un poète . . . Le banal jardin public renferme des plantes et buissons qui font rêver aux paysages où l'on se représente volontiers Botticelli, Giotto, Pétrarque, le Dante et Boccace. Dans la décoration j'ai cherché à démêler l'essentiel de ce qui constitue le caractère immuable du pays [38]. Et j'eusse voulu peindre ce jardin de telle façon que l'on penserait à la fois au vieux poète d'ici (ou plutôt d'Avignon) Pétrarque et au nouveau poète d'ici — Paul Gauguin."

Der Zimmerschmuck für Gauguin stimmt mit dem Atelier nicht nur im Garten-Aspekt überein, sondern auch als Reflektion über das Künstlertum. Van Goghs Auffassung des Malers Gauguin als Dichter schließt an einen traditionellen kunsttheoretischen Topos an, der mit der Formel „Ut Pictura Poesis" umschrieben ist [39]. Obwohl van Gogh die Rolle als Dichter auch als seine eigene Aufgabe betrachtete [40], behielt er diese Bezeichnung im „Gelben Haus" Gauguin vor und huldigte so der Bemühung des Freundes um eine neue, symbolistische Kunst, deren präraffaelitische Prototypen er im Brief aufzählt [41].

Für sich selbst wählte van Gogh (freilich als Zeichen einer Künstler*gemeinschaft*) nicht einen literarischen Bildvorwurf, sondern ein Natursymbol, die Sonnenblume. Als Atelierprogramm wird diese Blume aber zum Symbol seiner Kunst — und so ist sie bis heute auch verstanden oder empfunden worden. In ihrer programmatischen Absicht — einen Raum mit einem Zyklus nur einer einzigen Blumenart auszustatten — ist van Goghs Atelierdekoration mit „Sonnenblumen" der in der Kunst des 19. Jahrhunderts wichtigen Gattung der Atelierbilder vergleichbar, die durch Attribute oft kunsttheoretische Bekenntnisse der jeweiligen Maler bekunden sollten [42]. Van Gogh kannte Courbets Atelierbild, eine „Allegorie Reelle", deren komplexen Sinngehalt und historischen Hintergrund M. Winner aufgezeigt hat [43]. Fantin-Latour betonte 1870 in seiner Darstellung von Manets Atelier in Batignolles neben der Staffelei eine Statuette der Minerva [44]. Der allegorisierenden Deutung des künstlerischen Schaffens (und oft der Darstellung einer Mehrzahl oder Gemeinschaft befreundeter Künstler) in diesen gemalten Ateliers entspricht van Goghs Ausgestaltung seines realen Ateliers durch den Zyklus der „Sonnenblumen"-Bilder [45]. Der Gemeinschaftsbezug der Sonnenblume tritt in ihren späteren Verwendungen (Gästeraum, Rahmung der „Berceuse") losgelöst von dem Kunstsymbol hervor; er liegt auch van Goghs Andeutung zugrunde, die Sonnenblumen repräsentierten die „Idee der Dankbarkeit".

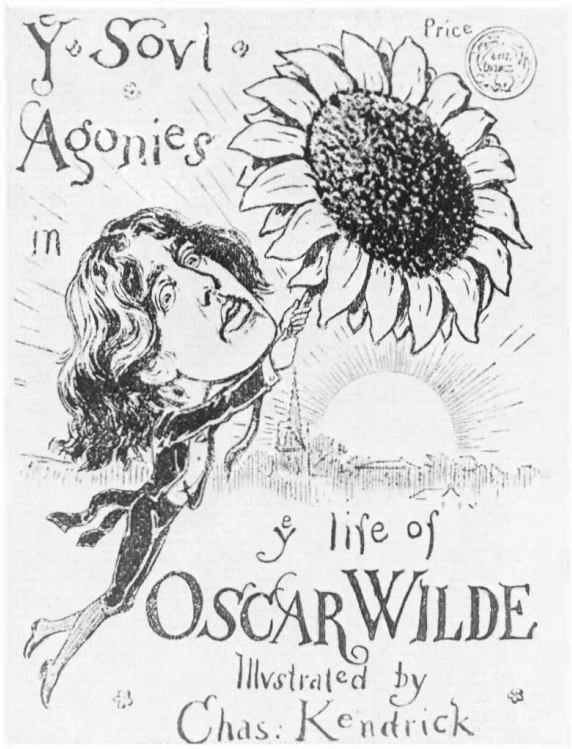
Bei der Frage nach van Goghs Quellen für diese Ausdeutungen der Sonnenblumen ist zunächst davon auszugehen, daß die Sonnenblume gegen Ende des 19. Jahrhunderts in besonderem Maße „Mode" wurde. „De zonnebloem, in het algemeen symbol van levenslust en idealisme, is evenzeer als de lelie de bloem van het fin-de-siècle geweest . . . Wie zich respecteerde en en vogue wilde blijven, sierde zijn salon met vazen zonnebloemen, meestal gecombineerd met pauweveren [46]." Zu der Popularität der Sonnenblume trug neben der gelben Farbe ihre Form bei, die zu ornamentaler Gestaltung besonders anregen konnte, am deutlichsten in Beardsleys Vignetten zu „Morte d'Arthur".

Die modische Aktualität der Sonnenblume verdeutlichen am eindrucksvollsten zeitgenössische Karikaturen auf Oscar Wilde. Schon im Jahre 1880 zeigt eine Satire im „Punch" eine Dame und einen Herrn in Betrachtung eines neuen Bildes in einem eleganten Raum: Eine liegende Frau, die in einer Hand Lilien hält, mit der anderen nach Sonnenblumen in einer Vase greift (Abb. 7). Die Unterschrift lautet: „Reaction in Aesthetics" [47]. Besonders die amerikanische Kritik nahm sich während Wildes Amerika-Tournee 1882 der Sonnenblume an. So erscheint auf einem „Plakat" Wilde auf der Bühne neben einer Vase mit Sonnenblumen; auf einer Karikatur trägt Wilde nicht nur im Knopfloch eine Sonnenblume, auch aus einer Vase und selbst aus einem Stiefel ragen diese hervor [48]. Am weitesten geht eine Darstellung „Oscars", wie er am Stengel einer Sonnenblume durch die Luft fliegt (Abb. 8) [49].

Eine andere Karikatur zeigt den jungen Dichter auf zwei Spielkarten, von denen die eine eine Sonnenblume als Abzeichen trägt mit der Beischrift: „Let me tell you the reason why we love the lily and the sunflower [50]." Bei Wildes Auftritt in der Harvard-Universität karikierten



7. „A Reaction in Aesthetics", Karikatur im „Punch", 1880



8. Chas. Kendrick, Titelblatt zu Oscar Wilde, 1881

ihn 50 Studenten, die mit Sonnenblumen zu seinem Vortrag kamen [51]. Schon bevor Oscar Wilde die Sonnenblume als Zeichen der „Ästheten" propagierte, war in England eine „esoterische" Symbolik dieser Blume verbreitet. William Blake, der in vieler Hinsicht auf die Anfänge der „Art Nouveau" in England eingewirkt hat, widmete der Sonnenblume ein Gedicht seiner „Songs of Experience" und stellte sie als Blütenthron in der Illustration seines Werkes „Jerusalem" vor Augen [52]. Lord Byron besaß ein Siegel mit dem Bild der Sonnenblume und dem Motto „Elle vous suit partout" und beschrieb dieses im „Don Juan" als den Ring einer Frau [53]. Edward Burne-Jones stellte 1863—1869 neben die verwandelnde Zauberin Circe betonte Sonnenblumen [54] in einem Bild, dem sein Freund Dante Gabriel Rossetti ein Sonett widmete:

> „Dusk-haired and gold-robed o'er the golden wine
> She stoops wherein, distilled of death and shame
> Sink the black drops; while, lit with flagrant flame
> Round her spread board the golden sunflowers shine [55]."

Van Gogh war in den siebziger Jahren in England und konnte den dortigen „Kult" der „Ästhetischen Bewegung" erleben, von dem aus die genannten Zeugnisse der Sonnenblume zu verstehen sind [56].

Wenn man van Gogh auch nicht zu den „snobistischen Ästheten des Fin-de-Siècle" zählen kann, so hat er doch auch noch in seiner Pariser Zeit viel Gelegenheit gehabt, durch den Kunsthandel, Ausstellungen, Bücher, Presse und persönliche Kontakte mit den neuen künstlerischen

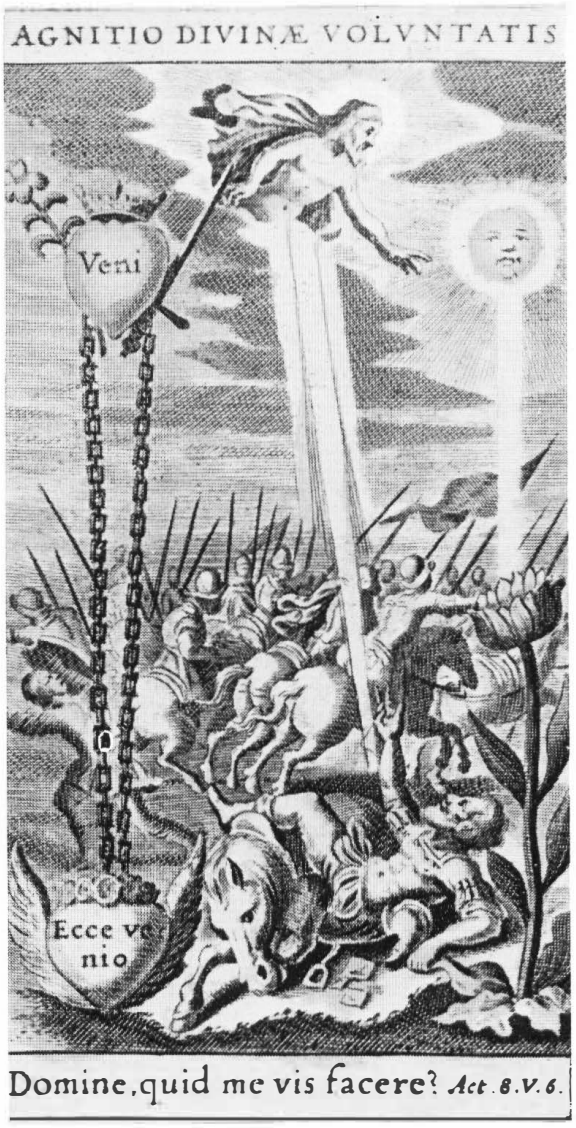


9. Anton van Dyck: Selbstbildnis mit Sonnenblume, um 1640. Sammlung des Duke of Westminster

Richtungen und Ereignissen bekannt zu werden. Und trotz seiner Absicht, in Arles dem Pariser Kunstbetrieb zu entgehen, ist es wohl kein Zufall, daß seine Atelierausstattung mit Sonnenblumen in die Anfänge der Zeit fällt, da Sonnenblumenvasen zu den modischen Requisiten in Salons gehörten. Für die Einschätzung van Goghs ist es wichtig, daß er mit der Wahl der Sonnenblumen nicht allein stand oder sich gar gegen seine Zeit wandte. Im modernen Bild von dem tragischen Künstlertum van Goghs spielen die sehr populären „Sonnenblumen" eine hervorragende Rolle als sein persönliches quasi-religiöses Symbol[57]. Darüber darf nicht vergessen werden, daß van Gogh ein Thema aufgriff, das in seiner Umwelt aktuell war und so seinen Werken die Aufmerksamkeit weiterer kunstinteressierter Kreise hätte sichern können. Dabei waren, trotz der häufig dekorativen Stilisierung der Sonnenblume, dem Künstler und Publikum des späten 19. Jahrhunderts noch überkommene Bedeutungen der Sonnenblume vertraut, die heute bereits verlorengegangen sind und historisch wieder erschlossen werden müssen. Für die drei verschiedenen Bestimmungen, die van Gogh seinen Sonnenblumenbildern nacheinander gab, soll dies im Folgenden versucht werden.

In der älteren Symbolik bezeichnete das Heliotropium im Anschluß an Ovids Erzählung von Clytia die Zuwendung des Menschen zum Geliebten, zur Freundesgemeinschaft oder zu Gott[58]. Die Grundvorstellung, die Zuwendung des Niederen zum Höheren, wurde auch auf den loyalen Untertan bezogen, der seinem Fürsten folgt[59]. Entsprechend galt die Sonnenblume auch als

Sinnbild der Malerei, die in der „Imitatio" der Natur folgt. Joost van Vondel hat diesen Gedanken in seinem Gedicht zum Fest der Amsterdamer Lukasgilde 1654 deutlich ausgesprochen[60]. Schon vor Vondels Gedicht hatte sich Anton van Dyck (gest. 1641) in seinem letzten Selbstbildnis mit einer großen Sonnenblume dargestellt (Abb. 9)[61]. Mit der einen Hand weist der Maler auf die Blume, die als sein Pendant die rechte Hälfte der breitformatigen Komposition einnimmt. Mit der anderen hält van Dyck eine große, goldene Halskette empor[62].



10. Jeremias Drexel: „Heliotropium". Titelbild (nach R. Sadeler, 1627)

Schon in der Titelillustration zu Jeremias Drexels Erbauungsbuch „Heliotropium — seu conformatio humanae voluntatis cum divina" begegnet die Kette zusammen mit der Sonnenblume als emblematisches Attribut (Abb. 10)[63]. Wie bei Drexel veranschaulichen in van Dycks Selbstbildnis Kette und Sonnenblume die Zuwendung des Menschen zum Höheren, bei van Dyck in spezifischer Anwendung des Gedankens auf die Malerei, die der in der Natur offenbarten göttlichen Schönheit folgt. Bruyn und Emmens haben van Dycks „Selbstbildnis mit Sonnenblume" im Sinn von Vondels Gedicht als Pictura-Allegorie gedeutet[64]. Vergleichbar erscheint auf dem Rahmen zu Ferdinand Bols Selbstbildnis, wohl von 1669, im Rijksmuseum Amsterdam in besonderer Betonung eine Sonnenblume[65]. Der schlafende Amor neben dem Maler erinnert an die Zuordnung von Cupido (irdischer Liebe) und Heliotropium bei Otto van Veen[66]. Schon im Jahre 1654 hatte sich Ferdinand Bol zusammen mit seiner ersten Frau zu seiten einer großen Sonnenblume dargestellt (Selbstbildnis im Louvre, Abb. 11)[67]. Das Pariser Bildnis Bols ist gleichzeitig mit Joost van Vondels erwähntem Gedicht zum Fest der Amsterdamer Lukasgilde entstanden, in dem die Sonnenblume auf die Malerei bezogen wird. Bol und Vondel arbeiteten 1659 bei den Aufführungen zum Empfang der Kurfürstin von Brandenburg 1659 in Amsterdam zusammen[68]. Eine unmittelbare Ableitung der Sonnenblume in Bols Pariser Selbstbildnis von Vondel ist daher anzunehmen — neben der möglichen Orientierung Bols an van Dycks Selbstbildnis. In beiden Selbstbildnissen Bols weist die Sonnenblume zugleich auf die Liebe und die Idee der Malerei.

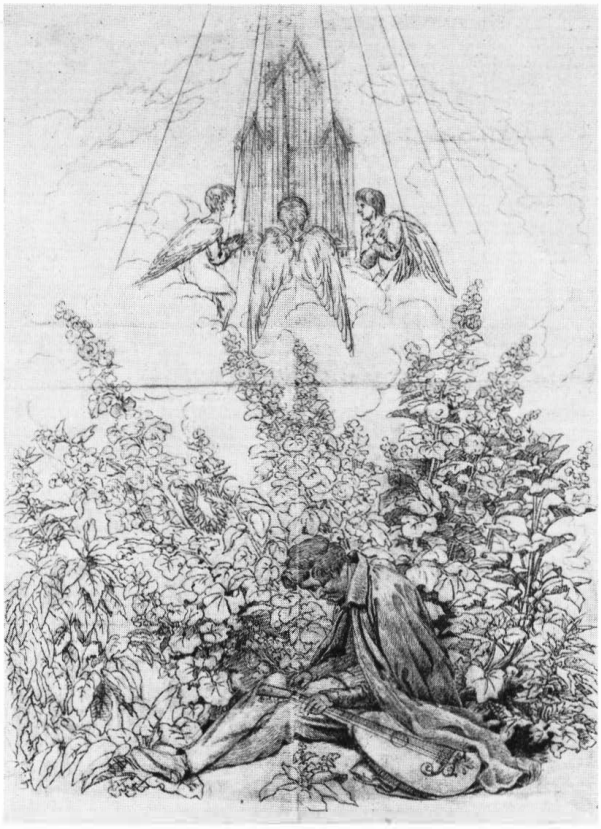


11. Ferdinand Bol: Selbstbildnis mit Frau, 1654. Paris, Louvre

Insofern diese Malerselbstbildnisse des niederländischen 17. Jahrhunderts die Sonnenblume als Emblem der Malerei aufweisen, sind sie die eigentlichen Vorläufer für van Goghs Konzeption der Atelierdekoration mit Sonnenblumen. Van Dyck und Bol gehören zu den Künstlern, die van Gogh in besonderer Weise schätzte[69]. Ausdrückliche Erwähnungen der Selbstbildnisse mit Sonnenblumen finden sich in van Goghs Briefen zwar nicht. Die Bildnisse Bols in Amsterdam und Paris konnten ihm aber vom Augenschein her bekannt geworden sein. Von van Dycks Selbstbildnis gibt es nicht nur Wenzel Hollars Radierung[70], sondern auch mehrere gemalte Kopien[71], so daß mit einer weiteren Verbreitung des Bildgedankens gerechnet werden darf. In van Goghs Familie waren drei Kunsthändler, und er selbst hatte sich längere Zeit im Kunsthandel betätigt. Eine breite Kenntnis von Bildern, Kopien, Nachstichen und Reproduktionswerken läßt sich von daher bei ihm voraussetzen.

Van Dyck und Bol verkörperten für van Gogh neben Rembrandt das niederländische 17. Jahrhundert, das er als die eigentliche „Blütezeit" der Malerei betrachtete und sich für sein eigenes Schaffen vorbildhaft vor Augen stellte. Auch biographisch sieht van Gogh das Erlebnis der südlichen Landschaft in Arles auf der Folie seiner Erinnerungen an die Jugendjahre in Holland[72].

Die Auffassung der Sonnenblume als Attribut des Künstlers blieb jedoch nicht auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts beschränkt. In der deutschen Kunst der Romantik begegnet die Sonnenblume wiederum in dieser Gedankenverbindung. Auf Caspar David Friedrichs Hamburger Zeichnung „Der Traum des Sängers"[73] ist ein junger Dichter in einer Wiese nieder-





12. Caspar David Friedrich: Der Traum des Sängers. Zeichnung um 1820, Hamburg, Kunsthalle
13. Ernst Josephson: Harfespielender Jüngling unter Sonnenblume. Zeichnung

gesunken, zu seiten einer hohen Sonnenblume, die mit der Neigung ihres Hauptes dem Umriß des Menschen folgt (Abb. 12). Über der Wiese machen Engel an einer himmlischen Orgel den Ursprung der künstlerischen Eingebung anschaulich. In Friedrichs Zeichnung repräsentiert — oder zumindest: begleitet — die Sonnenblume die Inspiration des Künstlers, die als Zuwendung zum himmlischen Bereich dargestellt ist. Gestützt wird diese Interpretation durch eine literarische Quelle, eine Stelle in E. Th. A. Hoffmanns Künstlernovelle „Ritter Gluck" von 1808, die der Zeichnung Friedrichs (1820) um zwölf Jahre vorausgeht[74]. Hier heißt es: „Ich saß in einem herrlichen Tal und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter — Gluten strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden, und ich im Kelche." Jutta Hecker schreibt über die Novelle „Ritter Gluck": „Die Sonnenblume ist die Musik, die heilige Kunst. Die ganze Novelle ist wie eine große Fuge über das Thema: durch Inspiration schaut der Künstler das Ewige. Das Symbol der Sonnenblume ist die letzte und strahlendste Variation[75]." Auch die Schilderung der räumlichen Situation („Ich saß in einem herrlichen Tal", bei Hoffmann; die Wiese in Friedrichs Zeichnung) stimmt in beiden Werken überein. Nach der romantischen Auffassung von der Musik als der höchsten Kunst[76] ist hier die Sonnenblume



12. Adolphe Crespin: Werbeplakat. Brüssel um 1895

Symbol der künstlerischen Inspiration schlechthin, ohne die spezifische Bindung an die Malerei, die bei den niederländischen Bildnissen zu beobachten war. Die Romantik hat das emblematisch fixierte Attribut umgeprägt zum Natursymbol für geistiges Erleben im subjektiven Sinn[77]. In die Nachfolge von Friedrichs Blatt gehört die Zeichnung des schwedischen Malers Ernst Josephson, die einen Harfe spielenden Jüngling unter einer hohen Sonnenblume zeigt (Abb. 13)[78]. In Aubrey Beardsleys Vignette „The Cello Player" von 1893 klingt die Verbindung eines Musikers mit einer Sonnenblume in ein dekoratives Muster aus[79]. Wie bei Friedrichs Zeichnung von 1820 begegnet aber bei dem belgischen Schriftsteller Guido Gezelle der Vergleich der dichterischen Inspiration mit der Zuwendung der Sonnenblume zur Sonne: „Zooals de zonnebloem de antrekking tot de zon ondergaat als haar natuurwet, zóó de steeds meer mystiek denkende en voelende dichter den hunker zijner ziel naar God[80]."

In zwei auffallend ähnlichen Äußerungen setzen Wackenroder und Ingres die Sonnenblume in Beziehung zum „Reich der Kunst". Wackenroder schreibt in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders": „Wohl ein jeglicher Mensch hat im Reiche der Kunst einen besonderen Lieblingsgegenstand, und so habe auch ich den meinigen, zu welchem mein Geist sich oft unwillkürlich, wie die Sonnenblume zur Sonne, hinwendet[81]." Von Ingres wird der Ausspruch überliefert: „Mon cœur s'est toujours tourné vers eux (i. e. Mozart, Raffael und andere künstlerische Leitbilder), comme l'heliotrope se tourne vers le soleil[82]." Daß die Sonnenblume aber auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch als Attribut der „Pictura", also in engerem Sinn vergleichbar den holländischen Malerselbstbildnissen des 17. Jahrhunderts, begegnen kann, zeigt ein Werbeplakat des Brüsseler Malers Adolphe Crespin aus den Jahren 1892—1896 (Abb. 14)[83]. Eine junge Frau steht hier als Personifikation der Malerei mit Palette zwischen den Motti „Imitation", „Invention" und „Interpretation". Der Bildrahmen ist — wie bei Ferdinand Bols Selbstbildnis und vielen anderen holländischen Bildrahmen des 17. Jahrhunderts — mit Sonnenblumen besetzt. Die Blume bezieht sich dabei in gleicher Weise auf die „Pictura" wie der Pfau zu deren Füßen, der in der älteren Kunst als Attribut des Gesichtssinnes begegnet[84]. Die Zusammenstellung von Sonnenblumen und Pfauenfedern weist auf die erwähnte Ausstattung zeitgenössischer Salons des „Fin-de-Siècle" zurück, in denen diese beiden Motive seit Whistlers „Peacock Room" von 1873 einzeln und zusammen vorkamen[85]. Roland Holsts Erstlingswerk, eine Lithographie von 1892, zeigt ein junges Mädchen vor Pfau und Sonnenblume[86]. Indem Crespin von einer solchen Darstellung ausgehend Mädchen, Pfau und Sonnenblume wieder in einen allegorischen Zusammenhang einordnet, verhält er sich ähnlich wie van Gogh gegenüber Monet. Beide beziehen die





15. Paul Gauguin: Bildnis van Goghs beim Malen der „Sonnenblumen", Dez. 1888.
16. Paul Gauguin: Selbstbildnis („Les Miserables"), Sept. 1888. Amsterdam, Stedelijk Museum
Amsterdam, Stedelijk Museum

zeitgenössisch beliebte Sonnenblume auf die Idee der Malerei. Die reale Verbreitung dieser Vorstellung gerade im flämischen Bereich vermag eine belgische Schilderung von ca. 1890 zu vergegenwärtigen. Hier wird erzählt, wie die jungen Mädchen an einer Kunstschule zusammensaßen, eine Sonnenblume oder Pfauenfedern in Händen hielten und über Fragen der Kunst diskutierten [87].

Van Gogh steht nicht passiv im Zusammenhang der im späten 19. Jahrhundert verbreiteten ästhetizistischen „Sonnenblumen-Mode". Sein Vorbild hat umgekehrt auch viel zu dieser Entwicklung beigetragen. Über die zeitgenössische Aktualität als Requisit erhob er, geprägt von der subjektiven Natursymbolik der Romantik, die Sonnenblume zum Zeichen der — oder besser: seiner — Malerei und entsprach darin den genannten niederländischen Malerselbstbildnissen des 17. Jahrhunderts. Ja, es scheint, daß van Dycks Londoner „Selbstbildnis mit Sonnenblume" in der nächsten Umgebung van Goghs in Arles vorbildlich wirkte. Gauguins Bild seines Freundes beim Malen der „Sonnenblumen" zeigt van Gogh im Dreiviertelprofil, wie er auf die Blumen im Vordergrund blickt (Abb. 15) [88]. Im Breitformat und als Darstellung eines Malers mit Sonnenblume erinnert dieses Gemälde an van Dycks Selbstbildnis. Die Gestik van Goghs — sein zur Staffelei ausgestreckter Arm — läßt sich mit dem Zeigegestus van Dycks vergleichen. Auf dem als Pendant zugehörigen Selbstbildnis Gauguins (mit Emile Bernards Profilbildnis in der rechten oberen Ecke) zeigt die Kopfhaltung des Malers Verwandtschaft mit der Stellung van Dycks im Londoner Selbstbildnis [89] (Abb. 16), die Einfügung des Freundes E. Bernard in die rechte obere Bildecke mit der Stellung der Sonnenblume bei van Dyck. Gauguin war — wie van Gogh — in London gewesen und konnte van Dycks Bildnis kennen [90].

Im September 1888 malte Gauguin in Pont-Aven sein Selbstbildnis, im November in Arles das Bildnis van Goghs. Schon im September schickte er das Selbstbildnis als Freundschaftsbild an van Gogh und plante die zugehörige Darstellung des Freundes. Im November aber malte van Gogh nicht mehr an den Sonnenblumenbildern — und blühte diese Blume ja auch nicht. Daraus ist zu schließen, daß Gauguin mit der Darstellung van Goghs beim Malen der „Sonnenblumen" kein realistisches Situationsbild, sondern eine Charakteristik des Freundes gab. Auch Gauguin war sich also des Symbolsinns der Sonnenblumen bewußt. Indem er sie in ein Freundschaftsbild einbezog, betonte er den zweiten Aspekt, um den es van Gogh selbst schon bei dem Atelierprogramm ging: den Gedanken der Gemeinschaft [91]. Diese Zielsetzung spricht sich später in der Bestimmung der Sonnenblumen für den Gästeraum ebenso aus wie in der Zuordnung zur „Berceuse". Ovid (Metamorphosen, IV) leitete das Heliotropium von der Nymphe Clytia ab, einer Geliebten Apollos. Nachdem der Sonnengott sie verlassen hatte, schaute sie ihm unverwandt nach und sei schließlich von mitleidigen Göttern in eine Pflanze verwandelt worden, die sich immer der Sonne zukehren konnte [92]. Von daher galt das Heliotropium, die Sonnenblume, seit dem 16. Jahrhundert im modernen botanischen Sinn [93] als Sinnbild der Liebe und Freundschaft [94]. In einem deutschen Roman des 18. Jahrhunderts wird geschildert: „Jener malte eine Sonnenblume mit der Überschrift: ‚Sequitur suum'. ‚Wie dieser ist die Sonne, So bist Du meine Wonne', anzudeuten, daß ein Verliebter niemals seinen geliebten Gegenstand aus den Augen lasse, sondern sich gleich einer Sonnenblume nach demselben beständig kehre und wende [95]."

Van Gogh malte die Sonnenblumen im Atelier als Zeichen einer Künstlergemeinschaft. Er verband so die beiden Traditionen von der Sonnenblume als Zeichen der Kunst und als Sinnbild der Gemeinschaft, der „Liebe" im weiteren Verständnis. Der Plan einer Künstlergemeinschaft stellt van Gogh in eine Tradition mit früheren gleichgerichteten Bestrebungen des 19. Jahrhunderts bei den deutschen Romantikern und den englischen Präraffaeliten [96]. In diesen beiden





17. Johannes Benk: Clytia zwischen Sonnenblumen. Marmor und Bronze, 1885, Wien, Burgtheater
18. B. v. d. Helst: Junge Frau mit Sonnenblume. Basel, Slg. Fischer-Boelger

Künstlergruppen war auch die Darstellung der Sonnenblume verbreitet gewesen (Friedrich, Runge resp. Rossetti, Burne-Jones, Morris). Für van Gogh kommt dabei der Kunst der Präraffaeliten unmittelbare Vorbild-Bedeutung zu. Erst van Gogh selbst aber verschmolz das Bild der Sonnenblume mit seinem Plan der Künstlergemeinschaft, verband zwei Bereiche, die bei den Romantikern und Präraffaeliten nebeneinander herliefen[97]. Bildgeschichtlich ist von Goghs Zuordnung der Frauengestalt „Berceuse" zu den Sonnenblumen von der Tradition der Clytia-Ikonographie aus zu verstehen und von deren Ableitungen. Aus der barocken Kunst[98] sei nur Watteaus Bild[99] genannt. Die Nymphe sitzt hier auf dem Erdboden und schaut zur Sonne empor; eine Sonnenblumenstaude neben ihr deutet auf ihre spätere Verwandlung voraus. Die Vorstellung von der mythologischen Figur Clytia begegnet in Frankreich noch um 1864 in einer plastischen Gruppe Henri Chapus auf einer Ausstellung in Dijon[100]. Um 1885 schuf Johannes Benk eine Clytia-Figur (in Marmor und Bronze)[101] für den Kaisergang zur Hoffestloge des neuerbauten Burgtheaters in Wien: eine kaum bekleidete junge Frau steht zwischen zwei hohen Sonnenblumen, in deren Kelchen elektrische Glühbirnen angebracht sind — und so den antiken Mythos mit der modernen Technik „realisieren" (Abb. 17). Schon früh löste sich die Sonnenblume von diesem mythologischen Ausgangspunkt und bezeichnete in Frauenbildnissen einen Hinweis auf die Liebe[102]. Bei B. v. d. Helsts Bildnis einer Frau mit Sonnenblume[103] unter-

streicht deren auf das Herz hinweisender Gestus diesen Sinn (Abb. 18). Die Verbindung der Sonnenblume mit der irdischen und himmlischen Liebe ist bis ins späte 19. Jahrhundert hinein ununterbrochen zu verfolgen [104]. In Caspar David Friedrichs Münchener Bild des „Sommers" steht neben dem Liebespaar in der Laube eine Sonnenblume [105]. G. H. Schubart gibt davon eine zeitgenössische Beschreibung: „Wir ruhen zum ersten und vielleicht wohl zum letzten Male aus in einer gänzlich seligen Genüge. Denn siehe, unter den Rosen und Lilien stand auch die Sonnenblume, welche mit treuem Haupt dem Gang des ewigen Lichtes folgt. Ein tieferes Sehnen in uns ward noch nicht befriedigt [106]." Es ist charakteristisch, wie hier die Bedeutung der Sonnenblume (zu seiten des Liebespaares) zugleich auf die menschliche und die religiöse Liebesidee bezogen erscheint.

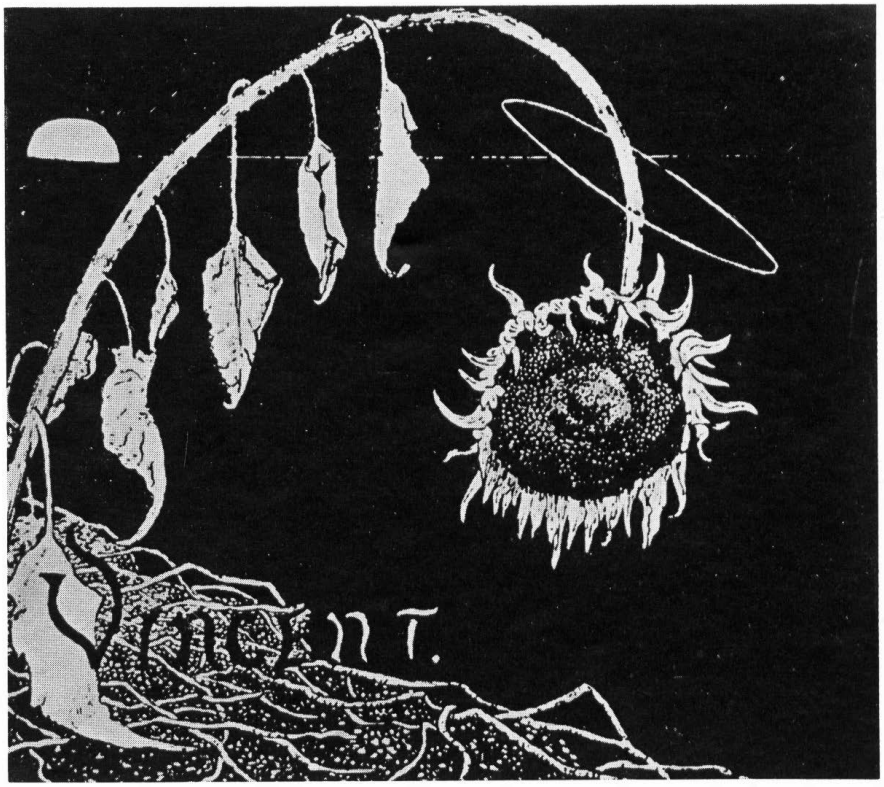
In Runges „Hülsenbeckschen Kindern" [107] weist die Sonnenblume im Vordergrund auf die Liebe in der Familiengemeinschaft. Runge verwendet die Sonnenblume in seinen allegorischen Kompositionen der „Tageszeiten" [108] und spricht zugleich in seinen Aufzeichnungen [109] davon, diese Blume repräsentiere den Heiligen Geist — in der für ihn charakteristischen religiösen Auffassung der Natur [109a].

Die Sonnenblume als Bild der Liebe begegnet auch in Darstellungen des späten 19. Jahrhunderts aus der zeitlichen und räumlichen Nähe zu van Gogh. Im Jahre 1886 malte Toorop ein Paar („Seduction") auf einem Feld unter Bäumen vor einer großen Sonnenblume [110] entsprechend C. D. Friedrichs „Sommer". Thorn-Prikker stellte auf einer Zeichnung [111] (mit dem Titel „Harba Lori Fa") [112] 1892 drei Mädchen unter einer Sonnenblume dar, fast gleichzeitig mit zwei thematisch verwandten Kompositionen Roland Holsts [113].

Van Gogh betonte bei der „Berœuse" zwischen den Sonnenblumen die Idee der Gemeinschaft und beschwor die Kindheitserinnerung mit dem Motiv der Wiege. Die Bezeichnung der rahmenden Blumen als „Fackel oder Kandelaber" reflektiert van Goghs Bestimmung des Bildes für Matrosen auf hoher See, indem sie auf den „Leuchtturm", das zur Heimat weisende Licht, deutet. Im Jahre 1893 vergleicht August Vermeylen die Liebe in platonischem Sinn unmittelbar nacheinander mit Flammen und mit Sonnenblumen: „En de woorden des dichters ze zijn als hooggepunte vlammen die optongen naar de geheimen. Zij zijn als wondere tuin van zonnebloemen die hen aangezicht keeren naar de onbekende Goden [114]."

Analog verleiht der „Berceuse"-Planung van Goghs die Übernahme des Triptychon-Schemas einen religiösen Hintergrund.

Von der religiösen Auffassung der Sonnenblume leitet sich auch van Goghs letzte Deutung seiner Bilder, als Symbol der Dankbarkeit, ab. Im 17. Jahrhundert bezeichnete das Heliotropium mit emblematischer Bestimmtheit religiöse Begriffe wie „Christi Actio, Imitatio Nostra" [115], „Conformatio humanae voluntatis cum divina" [116], „Agnitio divinae voluntatis" [117]. In volkstümlichen Andachtsbildern [118], dem Kirchenlied [119] und der Erbauungsliteratur [120] wird die emblematische Auffassung der Sonnenblume als Bild der Gott zugewandten menschlichen Seele bis in das 19. Jahrhundert hinein tradiert [121]. So sagt im Jahre 1852 ein englischer Prediger: „Christian life is as the turning of the sunflower to the sun" [122], und schreibt J. B. Friedreich 1859 in seiner „Symbolik und Mythologie der Natur": „Das Streben dieser Blume nach der Sonne, folglich nach Oben, ist geeignet, sie auch zum Symbole des Verlangens des Menschen nach Oben, zu Gott, zu machen [123]." Bezeichnend im Hinblick auf van Gogh ist der Umstand, daß die ursprünglich ausschließlich religiös fixierte Bedeutung der Sonnenblume in dieser Tradition im 19. Jahrhundert allgemein ethisch interpretiert wird. So spricht A. Breysig 1830 im „Wörterbuch der Bildersprache" davon, daß die Sonnenblume die Dankbarkeit bezeichne [124].



19. Roland Holst: Titelblatt des Van-Gogh-Kataloges. Amsterdam, 1892

Van Goghs letzte Äußerung zu den Sonnenblumen-Bildern steht in dieser Tradition [125]. Spezifisch kann man für van Gogh auf seine Verwurzelung im väterlichen Pfarrhaus hinweisen. Die letzte niederländische Ausgabe von Jeremias Drexels „Heliotropium seu conformatio humanae voluntatis cum divina" z. B. erschien 1796 [126], war also in der Jugend seines Vaters noch zeitgemäß. Auch sonst ging ein breiter Strom von religiöser Erbauungsliteratur mit vielen traditionellen Themen und Metaphern in das 19. Jahrhundert hinein [127]. In der Bibliothek oder der Predigt des Vaters konnte van Gogh damit in Berührung kommen. Jugendeindrücke solcher Art wirkten in seiner späteren Kunst stark nach [128]. In einem berühmten Stilleben stellte van Gogh die bei Jesaias, Kap. 53, aufgeschlagene Bibel Emile Zolas Novelle „Joie de Vivre" gegenüber und bezog so den leidenden Gottesknecht des alttestamentlichen Propheten auf die moderne Umwelt, ja auf seine eigene Lage [129]. Carl Nordenfalk hat gezeigt, wie van Goghs ganzes Leben von der Neigung zu sinnbildlicher Betrachtung der Wirklichkeit durchzogen ist, und betont, daß sich unter diesem Gesichtspunkt seine Frühzeit als religiöser Prediger und die spätere Tätigkeit als Maler zu einer inneren Einheit zusammenschließen [130]. Den Schlußsatz von van Goghs Predigt 1876 in Isleworth: „When every one of us goes back to daily things and daily duties, let us not forget that things are not what they seem, that God by the things of daily life teacheth us higher things" [131] kann man daher als Schlüssel für den Realismus und die Thematik seiner Malerei betrachten. Sein Anliegen, die Wirklichkeit als Träger einer höheren Bedeutung sichtbar zu machen, folgt einer Tendenz der altniederländischen Malerei [132]. Emile Bernard schrieb über van Gogh [133]: „Die Briefe, die er mir aus Arles schrieb, sind oft eine Art christlicher Abhandlungen, in denen der malerische Naturalismus als positivi-





20. Heinrich Campendonk: Pierrot mit Sonnenblume. 1925, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum

21. Josef Steib: Selbstbildnis

stische Ergänzung der religiösen Idee erscheint. ‚Christus arbeitete in lebendigem Fleisch' schrieb er mir, und das hatte für ihn ein wenig Ähnlichkeit mit seiner Malerei dick aufgetragener und verarbeiteter Pasten, über die er im gleichen Brief anläßlich Rembrandts und Frans Hals sprach." Gegenüber der Tradition und im Gegensatz zur retrospektiv-konservativen Ikonographie Bernards selbst aber kam es van Gogh auf die zeitgenössisch moderne Aktualität seiner Themen an. Charakteristisch dafür ist sein Plan, „eines Tages eine Romanbuchhandlung zu malen mit der gelben rosa-roten Auslage am Abend, und die schwarzen Passanten — das ist ein wesentlich modernes Motiv. Weil das auch im bildlichen Sinn als ein solcher Lichtherd erscheint. Seht, das wäre ein Motiv, das sich zwischen einem Ölbaumgarten und einem Kornfeld gut ausnehmen würde: die Saat der Bücher, der Drucke. Dies liegt mir sehr am Herzen, um es zu machen als ein Licht in der Finsternis [134]." Bezeichnend ist auch die folgende Beschreibung einer Winterlandschaft in einem frühen Brief: „So sieht man hier um die Gärten, Felder und Äcker die schwarzen Dornhecken. Und mit dem Schnee dieser Tage machte das den Eindruck von Buchstabenschrift auf weißem Papier, vergleichbar den Seiten des Evangeliums [135]." In die stark und unmittelbar empfundene natürliche Erscheinung, die ihn interessierte, sah van Gogh eine Bedeutung, die ihm aus der Erinnerung, auch seiner vielseitigen literarischen Belesenheit, assoziativ zufloß [136]. Auch die Sonnenblumen waren für ihn ein „wesentlich modernes Motiv", sowohl im Hinblick auf die ästhetische Bewegung des „Fin-de-Siècle" als auch in der von ihm aufgesuchten südlichen Landschaft mit ihren Bauerngärten, in der impressionistischen



22. Rudolf Nehmer: Selbstbildnis an Staffelei mit Sonnenblume. Ausstellungsplakat, Freiberg, 1959

Pariser Malerei (Monet) ebenso wie in der religiösen Weltsicht seines Vaterhauses. Aus seiner eigenen Situation heraus kam der Impuls zur Wahl der Sonnenblumen in Arles 1888. Wenn er die Blume aber zum Symbol seiner Malerei, seines Gemeinschaftsstrebens und seiner „Weltfrömmigkeit" — drei Gesichtspunkte, die für ihn eng untereinander verflochten waren, insofern er seine Kunst als „religiös" gerichteten Auftrag an der Gemeinschaft empfand [137] — erheben konnte, stand er, mehr oder minder im einzelnen bewußt, in einer vielfältigen Tradition [138].

Die hier einzeln verfolgten Aspekte der Sonnenblume als Zeichen der Kunst, der Gemeinschaft und des „Dankes" sind bei van Gogh natürlich nicht so isoliert wie in der Analyse. Schon in der Beschreibung des Atelierprogramms ist ja auch der Gemeinschaftsgedanke und ein religiöser Bezugspunkt gegeben, wenn er vom „Nimbus" spricht und an die Wirkung gotischer Kirchenfenster erinnert [139]. Erst in den späteren Bestimmungen treten nur mehr einzelne Aspekte hervor [140].

Das Bewußtsein von van Goghs umfassender Symbolik der Sonnenblumen blieb aber nach seinem Tod lebendig. Mit der untergehenden Sonne verband Roland Holst auf dem Umschlagbild des Gedächtniskataloges 1892 eine trauernd geneigte Sonnenblume mit Nimbus und der Beischrift „Vincent" [141] (Abb. 19). Van Gogh selbst hatte bei seinen „Sonnenblumen" von dem „Nimbus der Komplementärfarben" gesprochen, Gauguin 1889 sich selbst unter einem Heiligenschein dargestellt [142]. Roland Holst kannte das Bild sicher ebenso wie Gauguins Bild „Van Gogh beim Malen der Sonnenblumen" [143]. Auch die Erinnerung an van Goghs Bild des Sämanns vor der tief am Himmel stehenden Sonne scheint ihn beim Entwurf des Katalogtitels geleitet zu haben [144]. Wie bei Clytia meint hier die Sonnenblume den durch seinen Tod verwandelten Menschen. Insofern ist der Katalogumschlag Roland Holsts ein Gedächtnisbild [145]. Bei van Goghs Beerdigung wurden Sonnenblumen und gelbe Dahlien auf den Sarg gelegt [146].

„Seit van Gogh im Strahlen der Sonnenblume den Widerschein des Gestirns Apollos gesehen hatte, seit er gerade diese Blume als Symbol der zur Sonne sich hebenden Erdkraft gestaltet

hatte, war die Sonnenblume in sonderbarer Einhelligkeit ein bevorzugter Stimmungsträger moderner Maler geworden[147]." Spezifischer als die breite Nachwirkung, besonders bei den Malern der „Brücke", ist die Wiederkehr der Sonnenblume in drei Malerselbstbildnissen des 20. Jahrhunderts[148]. Im Jahre 1925 malte Heinrich Campendonk einen Pierrot, der deutlich selbstbildnerische Züge trägt[149] (Abb. 20). Neben ihm ist in eine Vase eine große Sonnenblume gestellt, ein symbolisches Attribut (der „Verwandlung") wie das Reh am unteren rechten Bildrand. Im Jahre 1940 malte sich Josef Steib (1898—1957), wie er mit der rechten Hand dem Betrachter die Blüte einer Sonnenblume entgegenhält (Abb. 21)[149a]. Auf einem Ausstellungsplakat des Malers Rudolf Nehmer in Freiberg (Sachsen) von 1959[150] ist das Selbstbildnis des Künstlers an der Staffelei begleitet von einem Zahnrad und einer Sonnenblume, zwei Kreisformen, die die Verbindung von Natur und Technik im künstlerischen Schaffen zu propagieren scheinen (Abb. 22). In diesen drei Bildnissen lebt van Goghs ursprünglicher Impuls zu den „Sonnenblumen"-Bildern fort, die Auffassung dieser Blume als Sinnbild der Malerei.

Für van Gogh aber wie für alle früheren und späteren Maler von Sonnenblumen gilt die Bemerkung: „Das Heliotropium, die Sonnenblume, in die Clytia verwandelt wurde, hat anders ausgesehen (als die moderne Sonnenblume). Weiß Gott, ob sie als Sinnbild so lange fortgelebt hätte, wenn nicht die malerisch so dankbare große neue Blume auf den Plan getreten wäre[151]."

Anmerkungen

1 Ausstellungskatalog „Vincent van Gogh", München, 1956, Nr. 128.

2 Zu van Goghs Arbeitsweise und Repliken: M. Roskill, Van Gogh's „Blue Cart" and his creative process, „Oud Holland", 81, 1966, 3—19;
H. L. C. Jaffé, Variationen und Wiederholungen im Œuvre von van Gogh, „Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes", Akten des 21. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn, 1964), Bln., 1967, Bd. II, 152—154.

3 De la Faille, Cat. Rais. Paris-Brüssel, 1928, (= F) Nr. 453 u. 459, die beiden frühesten Arleser Stilleben.

4 F 454—458.
Vgl. K. Badt, Die Farbenlehre van Goghs, Köln, 1961, S. 75, 85.

5 M. Schapiro, V. v. Gogh, Stgt., 1954, S. 65—66.

6 Die Namensaufschrift erscheint in Arles betonter als im Frühwerk.

7 W. Seitz, C. Monet, Köln, 1960, S. 113; Ch. Sterling — M. Salinger, French Paintings. A. Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, III: XIX—XXth Centuries, N. Y., 1967, S. 132 f.

8 W. Uhde, V. v. Gogh: 50 Gemälde in Farben, Köln, 1955, Taf. 2.

9 F 250, H. 289; cf. „Kunsthalle Mannheim. Verzeichnis der Gemäldesammlung", M. 1957, Nr. 59, Farbtafel 12.

10 S. o. Anm. 1.

11 W. Weisbach, V. v. Gogh, Basel, 1951, Bd. II, S. 20.

12 Frdl. Mitteilung von E. Meyer, Metropolitan Museum, v. 31. 1. 67.

13 M. Faré, La Nature Morte en France, I, Genf, 1962, S. 275; Abb. Ausst.-Kat. „Le Groupe des XX et son temps". Brüssel-Otterlo, 1962, Pl. XX; vgl. G. H. Hamilton, Painting and Sculpture in Europe (1880 to 1940 [Pelican History of Art], 1967, S. 60 m. Anm. 50 [auf S. 364 f.]).

14 Verzamelde Brieven, III, Nr. 563, S. 361 f., weitere Äußerungen über Monet: ibid., Nr. 483, S. 210; Nr. 501a, S. 241.

15 Auf Delfter Keramik-Tellern des 17.—18. Jahrhunderts begegnet häufig im Schalengrund die Darstellung einer Vase mit großen Sonnenblumen (?). Mehrere Exemplare solcher Teller befinden sich heute in einem Schrank in den Ausstellungsräumen des Rijksmuseums Kröller-Müller, Otterlo. Freilich begegnen mit den Blumen zusammen auch hohe Farn(?)blätter und sind die Sonnenblumen selbst weitgehend stilisiert. Inwieweit diese Keramik als eventuelle Anregung für van Goghs „Sonnenblumen" in Frage kommt, möchte ich offenlassen. Der Zeitabstand zwischen seiner holländischen Jugend, in der er Beispiele davon gesehen haben könnte, und dem Datum der Arleser Stilleben wäre allein kein Gegeneinwand. Cf. C. H. de Jonge, Oud Nederlandse Majolica — Deelfts Aardewerk, Amsterdam, 1947.

In freilich ganz anderer Form erscheint eine Sonnenblume (zusammen mit einer Schwertlilie) auf einem Teller Th. A. C. Colenbranders, cf. Ausst.-Kat. „Jugendstil der Sammlung K. A. Citroen, Amsterdam", Darmstadt, Hess. Landesmus., 1962, S. 131, Nr. 284. S. auch Anm. 104.

16 H. Thode, Hans Thoma (Klass. d. Kunst, Bd. 15), Stgt.-Lpzg., 1909, S. 177. In Thomas Gemälde „Parsifal" aus dem gleichen Jahr (ibid., S. 197 unten) tragen die beiden äußeren Mädchen vorn im Tanzreigen eine Sonnenblume im Haar.

17 Aufgeführt im Ausst.-Kat. „V. v. Gogh", München, 1956, Nr. 110.

18 Ibid., Nr. 90.

19 Ibid., Nr. 25.

20 Verz. Br. III, Nr. 526, S. 288, mit der Bemerkung van Goghs, daß er früh aufstehen mußte, um die Blumen zu malen.

21 F 388, H 282 (wohl von 1886).

Vgl. damit Thorvald Niss (1842–1905), „Sonnenblumen am Strand" von 1887 (auf der Abb. im „Blauen Buch": „Dänische Maler von Jens Juel bis zur Gegenwart", Lpzg., 1911, Abb. 56, ist die unter der Signatur angebrachte Jahreszahl nur schwer zu entziffern).

22 F 1141; cf. D. Cooper, Zeichnungen und Aquarelle von V. v. G., Basel, 1954, Abb. 19. Im Garten eine Frauenfigur. Vgl. zum Typus J. H. Maris „Hühnerfütterndes Mädchen im Garten" von 1866 im Rijksmuseum, Amsterdam (Album Rijksmuseum, s. d.: „120 Schilderijen", Pl. 103), zur Datierung: Thieme — Becker, Künstlerlexikon, Bd. 24, 1930, S. 113 f. In der gleichzeitigen holländischen Literatur begegnet das Thema „Mädchen mit Sonnenblume" bei A. A. Beekman, Uit een Tiendagschen veldtocht in Overijssel, „Eigen Haard", 1880, S. 310: „Toen mijn oog viel op zoo'n groote zonnebloem, die dichtbij stond, en, zoo, oudtanteachtig als een bespiedend monstervog op Elsje neerzag, toen kon ik hat niet helpen als ik iets onderdrukte wat naar een zucht geleek."

23 Ausst.-Kat. „V. v. Gogh", München, 1956, Nr. 98–100 u. a.

24 Verz. Br. III, Nr. 534, S. 298.

25 Verz. Br. III, Nr. 526, S. 288.

26 Verz. Br. IV, B 15, S. 223. Zu van Goghs Vergleich der Sonnenblumen-Dekoration mit gotischen Kirchenfenstern vgl. die Bezeichnung der gotischen Rosenfenster als „Marigold"-(eine Bezeichnung auch für Sonnenblume)Window: H. J. Dow, The Rose-Window, Warburg Journal, XX, 1957, S. 268, mit Hinweis auf „Oxford English Dictionary". — Zur Auffassung gotischer Kirchenfenster im Frankreich des 19. Jh., cf. J. R. Johnson, The Radiance of Chartres, London, 1964, 26—52: „The Stained-Glass Theories of Viollet-le-Duc."

27 Verz. Br. III, Nr. 527, S. 289 f.

28 Verz. Br. III, Nr. 534, S. 299.

29 Verz. Br. III, Nr. 592, S. 422; vgl. K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Hdlbg., 1959, S. 65.

30 Verz. Br. III, Nr. 574, S. 382; vgl. dazu C. Nordenfalk, Van Gogh and Literature, Warburg Journal, X, 1947, 132—147, bes. 144 f.

31 Verz. Br. III, Nr. 626a, S. 500; vgl. auch Nr. 625, S. 496.

32 Verz. Br. III, Nr. 573 (vom 23. 1. 1889), S. 381: „Tu sais que Jeannin a la pivoine, que Quost a la rose trémière, mais moi j'ai un peu le tournesol."

33 Verz. Br. III, Nr. 537, S. 306; cf. D. Cooper, The „Yellow House" and its significance, „Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der Gemeente s'Gravenhage", 8, 1953, 94—106. In dem Brief berichtet van Gogh, wie ihn die Lektüre der literarischen Beilage des „Figaro" vom 15. September 1888 mit der Schilderung eines impressionistischen Hauses in Argenteuil zur Nachahmung

anregte. Auch Monet wohnte in Argenteuil, cf. R. Walter, Gazette des beaux-arts, LXVIII, 1966, 332—342.
Noch in St. Rémy äußert sich van Gogh über die Beschreibung eines ähnlichen Hauses von H. Conscience (Verz. Br. III, Nr. 602, S. 445).

34 E. Börsch-Supan, Das Motiv des Gartenraumes in Dichtungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Deutsche Vierteljahresschrift für Lit.-Wiss. u. Geistesgesch., 39, 1965, 87—124; dies., Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Bln., 1967. In dieser großangelegten Motivgeschichte fehlt der Hinweis auf van Goghs Blumenzyklus im Atelier ebenso wie auf sein Bild „Der Garten des Dichters"; vgl. aber bes. S. 12 zur Auflösung des traditionellen „Gartenraumes" im späteren 19. Jahrhundert.

35 Börsch-Supan, 1965, S. 92; Stifter, Gesammelte Werke, Wiesbaden, 1959, Bd. I, 44 f.

36 Ausst.-Kat. „V. v. Gogh", München, 1956, Nr. 129.

37 Verz. Br. III, Nr. 553a, S. 345; vgl. auch ibid., Nr. 556, S. 350; Nr. 541, S. 315.

38 Van Goghs Formulierung, er wolle den wesentlichen und unveränderlichen Charakter der Landschaft in seinem Bilde festhalten, spiegelt die im letzten Drittel des 19. Jh. sehr populäre Anwendung der Milieutheorie auf kulturgeschichtliche Phänomene. Vgl. dazu H. Keller, Kunstgeschichte und Milieutheorie, Festschrift C. G. Heise, Bln., 1950, 31—54, der van Goghs Bemerkung jedoch nicht erwähnt. Van Gogh war über Fromentin mit der Milieutheorie Hippolyte Taines vertraut (s. u. Anm. 72).

39 Van Gogh liebte es, Parallelen zwischen Malern und Dichtern herzustellen, cf. J. Seznec, Literary Inspiration in van Gogh, „Magazine of Art", 43, 1950, 282—288; allgemein: R. W. Lee, Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, Art Bulletin, 22, 1940, 197—269; zu den Wandlungen des Begriffs im frz. 19. Jh.: G. P. Mras, Delacroix's Theory of Art, Princeton, 1966, 33 ff.

40 Seznec, 1950.

41 Vgl. H. R. Rookmaker, Synthetist Art Theories, Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and His Circle, Amsterdam, 1959.

42 I. Wirth, Das Atelierbild in der deutschen und französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, „Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft", Berlin, 1953—54, S. 15—17.

43 M. Winner, Gemalte Kunsttheorie, „Jahrbuch der Berliner Museen", 4, 1962, 151—185.

44 Ausst.-Kat. „Französische Malerei des 19. Jahrhunderts von David bis Cezanne", München, 1964—65, Nr. 106; vgl. ibid., Nr. 209: Prudhon, „Minerva erleuchtet Wissenschaften und Künste".

45 Vgl. auch F. Würtenberger, Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert, „Miscellanea Bibl. Hertzianae" (Röm. Forschungen, 16), Mü., 1961, 502—513.

46 B. Polak, Het Fin-de-Siècle in de nederlandse schilderkunst, s'Gravenhage, 1955, 60.

47 Vyvyan Holland, Oscar Wilde. A Pictorial Biography, London, 1960, S. 31; vgl. die Darstellung mit E. Heckels „Genesender" im Triptychon von 1919 (s. u. Anm. 125); vgl. auch ibid., S. 33.

48 Ibid., S. 47.

49 Ibid., S. 35.

50 Ibid., S. 38; vgl. die Sonnenblume auf der Piquetkarte von Löschenstrohl, Wien, 1806: C. P. Hargrave, A History of Playing Cards (Repr.), N. Y., 1966, 144.

51 Frank Harris, Oscar Wilde. His Life and Confessions, N. Y., 1918, vol. I, 76—77. Oscar Wilde verwendet auch in seinen Gedichten die Sonnenblumen-Metapher: „Her Voice" (1881) („Swore that two lives should be like one . . . as long as the sunflower sought the sun"): O. Wilde, The Works, ed. and introd. by G. F. Maine, London-Glasgow, 1957, 776; „Apologia" (1881) spricht von „The daisy — followed with wistful eyes the wandering sun, Content if once its leaves were aureoled" (ibid., p. 774).

52 Zu Blakes Gedicht: G. M. Harper, The source of Blake's „A Sunflower", Modern Language Review, XLVIII, 1953, 139—142; zur Illustration: A. Blunt, Blake's Pictorial Imagination, Warburg Journal, 6, 1943, S. 206 u. Pl. 61f—g. Zu Blakes Nachwirkung: R. Schmutzler, Blake and Art Nouveau, Architectural Review, CXVIII, 1955, 91—97. Noch Paul Nash wurde zu seinen „Sonnenblumen"-Bildern von 1943—45 von Blakes Gedicht inspiriert (Digby, Meaning and Symbol in Three Modern Artists, London 1955, 180—186, figs. 54 ff.).
Vgl. mit Blakes Illustration Grandvilles „Blumenfräulein" (A. Rümann, Das illustr. Buch des 19. Jh., Lpzg., 1930, S. 110, Abb. 103).

53 „Sie schrieb auf goldgerändertes Papier dies billet doux
Ihres Siegels Zier Die Sonnenblum: ‚Elle vous suit partout'

Auf einem Carneol stand die Devise."
Anm.: „Lord Byron besaß selbst ein Siegel mit diesem Motto."
Byron, Don Juan, übers. v. O. Gildemeister, Bremen, 1845, S. 65, Nr. 198.

54 O. v. Schleinitz, E. Burne-Jones, Bielefeld-Lpzg., 1901, Abb. 31, S. 39.

55 Catalogue of the New Gallery Exhibition of the Works of Sir Edward Burne-Jones, London, 1898—99, 49—50; cf. M. R. Scherer, The Legends of Troy in Art and Literature, London, 1964, 164.

56 Rodeti, Oscar Wilde, 1948, S. 34, 170.

57 F. Novotny, Die Popularität van Goghs, „Alte und Neue Kunst", Wien, II, 1953, 46—54; E. Scheyer, Bespr. des „Catalogue of Color Reproductions of Paintings 1860—1965, Paris, Unesco, 1966; in: „Art Quarterly", XXIX, 1966, 321 ff., bes. 323: „Taking into consideration fashion and promotion, snobbism and sensational factors outside the true art experience, it is not surprising that Van Gogh (with 90) and Picasso (with 91) run neck and neck in the popularity contest. Van Gogh's ‚Sunflowers' is available in four different versions. In the houses of the middle class they seem to have become what their tragic creator wanted them to be: symbolic flaming candles of a universal religious search."

58 M. Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery, Rom, 1964, 109, 135, 146 ff., 157, n. 1, 225; G. de Tervarent, Attributs et Symbols dans l'art profane 1450—1600, t. II, Genf, 1959, 385 s. v. „Tournesol".

59 R. R. Wark, A Note on Van Dycks Selfportrait with a Sunflower, Burlington Magazine, 1956, 53.

60 J. Bruyn — J. A. Emmens, De zonnebloem als embleem in een schilderijlist. Bulletin van het Rijksmuseum, Amsterdam, 3, 1955, 3—9; dies., The Sunflower again, Burlington Magazine, 1956, 96.

61 A. Schaeffer, A. v. Dyck (Kl. d. K.), Stgt.-Lpzg., 1909, S. 401; vgl. außer den in den beiden vorigen Anmerkungen genannten Arbeiten: G. de Tervarent, Van Dyck and the Sunflower, „Message", A Belgian Review, Sept., 1943, 35—36; E. K. Waterhouse, Painting in Britain 1530 to 1790 (Pelican History of Art), 1954, 54, Pl. 50. Van Dycks Selbstbildnis mit der Sonnenblume wurde 1899 auf der Antwerpener Van-Dyck-Ausstellung gezeigt, cf. M. Rooses, Fünfzig Meisterwerke von A. v. Dyck, Lpzg. 1900, S. 78. — Die Ähnlichkeit von van Dycks „Selbstbildnis mit der Sonnenblume" und Tizians (früher „Ariost" genanntem) Männerbildnis der National Gallery, London, wurde bereits bemerkt von Cecil Gould, The sixteenth century Venetian Schools (Nat. Gall. Catalogues), London, 1959, 115. Wahrscheinlich erwarb van Dyck dieses Bildnis Tizians kurz vor seinem Tode. Gould vermutet in dem Londoner Bild eine Selbstdarstellung Tizians und verweist auf ihre Einwirkung auf zwei Selbstbildnisse Rembrandts aus den Jahren 1639—40. In dem Bilderverzeichnis aus van Dycks Nachlaß von 1644 wird das Tizian-Bild freilich als „Ariost" aufgeführt. Vgl. zur Orientierung van Dycks an Tizian zuletzt: R. W. Lee, Van Dyck, Tasso, and the Antique, „Studies in Western Art, Acts of the 20th Intern. Congr. of the History of Art", Princeton, 1963, vol. III, 12—26.
Van Dyck stellte auch den ihm befreundeten Sir Kenelm Digby zusammen mit dem Attribut der Sonnenblume dar, cf. Tervarent, 1943.
In dem nach van Dycks Selbstbildnis mit Sonnenblume gemalten Selbstbildnis R. Walkers (Waterhouse, Painting in Britain, 1954, Pl. 50 B) nimmt eine Merkur-Statue den Platz der Blume ein. Bruyn — Emmens, 1956, betonen, daß Merkur als Gott der Künste dem Pictura-Sinn der Sonnenblume bei van Dyck auch inhaltlich entspricht.

62 Bruyn — Emmens, 1956, erinnern an die „Goldene Kette" nach Homer; cf. dazu P. Levèque, Aurea Catena Homeri, Une Etude sur l'allegorie grecque (Ann. Litt. Univ. Besancon, 27), Paris, 1959. Die Kette begegnet bereits auf einem früheren Selbstbildnis van Dycks (Schaeffer, Kl. d. K., S. 173); dort weist der Maler jedoch nicht auf sie hin. Vgl. schon die Selbstbildnisse Vasaris und A. Mors mit Ketten (L. Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts, Wien, 1936, Nr. 127 resp. 129)! — Im Hinblick auf die Vermutung (s. u. Anm. 88), Gauguin habe sich an van Dycks Bild orientiert, ist zu erwähnen, daß Dante Gabriel Rossetti dem Bildnis einer jungen Frau, die eine Halskette emporhält, den Titel „Aurea Catena" gab (J. Jessen, D. G. Rossetti, 1905, S. 73, Abb. 55).

63 Nach R. Sadeler, 1627, cf. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Lieferung, 56, col. 957, Abb. 12 (s. v. „Erbauungsbuch"); zu Drexels Werk auch S. C. Chew, The Pilgrimage of Life, New Haven-London, 1962, 179 f. Vgl. auch die Verbindung von Herz und Sonnenblume in einem Emblem

der Konviktskirche Ehingen (Donau): K. A. Wirth, Religiöse Herzemblematik, in dem Sammelwerk: „Das Herz, II: Im Umkreis der Kunst", Fa. Dr. Thomae, Biberach, 1966, Abb. S. 100—103.

64 In van Dycks Selbstbildnis erweckt die große Sonnenblume den Eindruck eines Spiegels; vgl. Malerselbstbildnisse vor Spiegeln (Hartlaub, Zauber des Spiegels, Mü., 1952, S. 181 f.); in Mary Cassatts Bild „Mutter und Kind" von 1905 (Washington, National Gallery of Art, Catal. „French Paintings from the Chester Dale Collection", Wash., 1948, p. 45) entspricht die große Sonnenblume am Kleid der Frau dem Handspiegel des Kindes, die ganze Gruppe wiederum sitzt vor einem Wandspiegel.

65 Bruyn — Emmens, 1955, Abb. 1; vgl. außer den dort genannten Vergleichsbeispielen auch den holländischen Bilderrahmen (wohl um ein Frauenporträt) des 17. Jahrhunderts, den L. L. Möller im Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 7, 1962, S. 34, bespricht. Zur thematischen Verschränkung von Bild und Rahmen im 16.—17. Jh. K. Bauch, Der frühe Rembrandt, Bln., 1960, S. 84, Anm. 65.

66 Bruyn — Emmens, 1955, Abb. 3; zum Verständnis des schlafenden Cupido auf dem Selbstbildnis ist der Umstand interessant, daß sich Bol mit Frau und Kind in einem Bilde der Sammlung G. J. Willink, Winterswijk, als Paris, Venus und Cupido darstellte: H. v. Hall, Portretten van nederlandse beeldende Kunstenaars. Repertorium. Amsterdam, 1963, S. 32, Nr. 38 (zum Amsterdamer Selbstbildnis, ibid., S. 32, Nr. 24).

67 H. v. Hall, Portretten, 1963, S. 32, Nr. 35; Bruyn — Emmens (1955, S. 3) Behauptung: „De zonnebloem komt op geen enkel ander zelfportret van Bol voor" trifft demnach nicht zu. Vielleicht könnte also doch die Sonnenblume in den beiden Selbstbildnissen auch eine etymologische Anspielung auf den Namen Bol (= Sonne) sein, cf. G. Kauffmann, Poussin-Studien, Bln., 1960, S. 95.

68 Vgl. E. W. Moes, F. Bol, Thieme — Becker, Künstlerlexikon, Bd. 4, Lpzg., 1910, 238—40.

69 Über van Dyck: Verz. Br. I, Nr. 22, S. 23; III, Nr. 443, S. 123; besonders: IV, B. 14, S. 221, von August 1888; über Bol: Verz. Br. III, Nr. 435c, S. 94.

70 F. W. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, vol. VI, Amsterdam, o. J., S. 116, Nr. 296 (s. v. „After van Dyck").

71 Schaeffer, A. v. Dyck (Kl. d. K.), S. 516 zu S. 401.

72 Verz. Br. III, Nr. 511, S. 260. Van Gogh war in seiner Einstellung zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beeinflußt von Eugene Fromentins 1870 erschienenem Buch: „Les Maitres d'Autrefois", cf. Verz. Br. II, Nr. 332, S. 294—95, 297. Vgl. A. R. Evans, The Literary Art of E. Fromentin, Baltimore, 1964, bes. S. 41 f.

73 H. v. Einem, C. D. Friedrich, Bln., 1950, S. 75, Abb. 59; G. Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln-Opladen, 1960, S. 133, Abb. 60.

74 E. Th. A. Hoffmann, Ritter Gluck (sämtl. Werke, Hist.-Krit. Ausgabe von C. G. v. Maassen, München, 1914, Bd. I, S. 23 f.). — Van Gogh erwähnt E. Th. A. Hoffmann (zusammen mit E. A. Poe) in Verz. Br. III, Nr. 518, S. 272.

75 J. Hecker, Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik (Jenaer Germanistische Forschungen, Bd. 17), 1931, S. 56. Vgl. zuletzt auch R. Mühlher, E. Th. A. Hoffmann und die bildkünstlerische Darstellung des Jenseits, „Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der Univ. Graz", Bd. I, Graz, 1965, S. 69—105, bes. S. 79 ff. zur „Musikalischen Malerei".

76 G. Matoré, Les notions de l'art et de l'artiste à l'epoque romantique „Revue des Sciences Humaines", 1951, 120—136.

77 Vgl. allgemein: H. Ladendorf, Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts, „Festschrift Dr. h. c. E. Trautscholdt", Hamburg, 1965, 173—188, bes. 176 über die Abwendung von „der festen Verabredung in der barocken Ikonographie".

78 N. G. Sandblad, Oossen som Plantrade ett träd. Studier i K. Isaaksons figurkonst. „Symbolister", III (Konsthist. Tidsskrift, XXXII), Stockholm, 1957, S. 232 m. Abb. Vgl. C. Nordenfalk, Van Gogh och Josephson, „Ord och Bild", LIII, Stockholm, 1944, S. 293.

79 N. Pevsner, Pioneers of Modern Design, N. Y., 1949, S. 55, Abb. S. 56; H. H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln, 1963, S. 130, Abb. 13.

80 Guido Gezelle, Dichtwerken, ed. Baur, Amsterdam, 1950, XXXVI.

81 Wackenroder, Herzensergießungen, 166 (zit. bei Grimm, Wörterbuch, s. u. Anm. 95).

82 Zitiert bei A. Mongan, Ingres and the Antique, Warburg Journal, X, 1947, S. 11. Noch für Redon „it seems clear that flowers and vision, singly and combined, had complex meanings: the eye turned

to light as a flower" (J. Viola, Redon, Darwin and the Ascent of Man, „Marsyas", XI, N. Y., 1962—64, S. 42—57, cf. S. 52 zur „fundamental association of ideas: eye, flower, vision and art", die an E. Th. A. Hoffmanns Schilderung erinnern kann).

83 Ausst.-Kat. „Europäischer Jugendstil", Bremen, Kunsthalle, 1965, Nr. 267, Abb. S. 175. Nach R. Koch (The Poster Movement and „Art Nouveau", Gazette des beaux-arts, vol. 99, 1957, S. 285—296, bes. 290 ff.: „The death of Duyck in 1896 marked the end of Crespins production of posters") wäre das Jahr 1896 der Terminus ad quem. Vgl. auch das Plakat Fernand Khnopffs für die Brüsseler Ausstellung der „XX", 1891: eine Frau mit Lilie und Stab, der in dem Wort „ART" endet (R. Koch in: „Marsyas", VI (1950—53), N. Y., 1954, S. 72—74). „Pictura" auch in H. Christians Plakat für „L'Art Decoratif", 1895: P. Wember, Die Jugend der Plakate 1887—1917, Krefeld, 1961, Nr. 187.

84 Vgl. die „Ars" vor Sonnenblumen („Zeitschr. f. Innendekoration", Inserat in „Kunst für Alle", 11, 1. 2. 1896, vor S. 129) und die Sonnenbl. an Bings „Salon der Neuen Kunst" (ibid. S. 204). 1910 malte M. Pechstein seine Frau vor Sonnenbl. (Buchheim, Künstlergem. Brücke, 1956, Abb. 341) (s. o. Anm. 66).

85 Polak, 1955, 60.

86 Polak, 1955, 238. Vgl. auch Victor Hagemanns Initiale, die ein Kind über einer Sonnenblume darstellt, in „Van Nu en Straks", Nr. VIII—X, 1893—94, S. 33.

87 L. Couperus, „Noodlot", De Gids, 1890, IV, S. 16: „We friseerden ons tot ragebollen, kleeden ons in slappe gewaden van damast en brokaat met kolossal pofmouwen en zaten bij elkaar dwaasheden te debiteeren over kunst. Wie heelden een zonnebloem of een pauweveer gracieus in onze blanke vingertjes en waren allerdolst." Zitiert bei Polak, 1955, S. 170.

88 G. Wildenstein, Paul Gauguin, I: Catalogue, Paris, 1964, Nr. 296; H. v. Hall (s. o. Anm. 66), 1963, S. 112, Nr. 43; A. Meyerson, Van Gogh and the School of Pont-Aven, „Konsthist. Tidsskrift", XV, 1946, 135—149; Ausst.-Kat. „Gauguin and the Pont-Aven Group", London, 1966, Nr. 14—15, Pl. 2. Gauguin schreibt über das Bild: „J'eus l'idee de faire son portrait entrain de peindre la nature morte qu'il amait tant des tournesols. Et le portrait terminé, il me dit: C'est bien moi, mais devenu fou" (Avant et après, p. 13)! Vgl. damit van Goghs Brief vom 25. Mai 1889, Verz. Br. III, Nr. 592, S. 422: Als Gauguin ein Exemplar der „Sonnenblumen" van Goghs wünschte, erfüllte van Gogh diesen Wunsch nur unter der Bedingung, daß Gauguin ihm ein ebenso bedeutendes Werk von sich im Tausch dafür gäbe, weil er sich erinnerte, daß „Gauguin die ‚Sonnenblumen' erst schätzte, nachdem er sie lange Zeit betrachtet hatte".
Vgl. auch Verz. Br. III, Nr. 605, S. 458, v. 10. 9. 1889.

89 Eine vergleichbare Kopfhaltung begegnet in Gauguins vorhergehendem Oeuvre nicht. Vgl. zu diesem Formmotiv: A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Bln., 1965. Vgl. auch das Selbstbildnis J. E. Scheffers mit Kette und in ähnlicher Kopfhaltung: „Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere", Katalog, Wien, 1924, Nr. 338, Abb. S. 166 (von ca. 1820).

90 Im Jahre 1885: R. Goldwater, Gauguin, Köln, 1957, S. 46.

91 Im Jahre 1901 malte Gauguin zwei Bilder mit Sonnenblumenvasen auf einem Stuhl (Wildenstein, s. o. Anm. 88, Nr. 602—603) — wie schon 1880 ein Blumen-Bouquet auf einem Stuhl (ibid., Nr. 49). Formal lehnt sich Gauguin 1901 an sein Frühwerk an, insofern der Stuhl beide Male abgeschnitten wiedergegeben ist. Die Wahl des Bildthemas „Stuhl" aber und die Darstellung von Sonnenblumen, die in Gauguins übrigem Oeuvre sehr selten begegnen (1888: Van Goghs Bildnis; 1889: Karibische Frau; 1901: Stilleben mit „Hoffnung" nach Puvis de Chavannes) lassen vermuten, daß Gauguin dabei an van Goghs Bilder von seinem und des Freundes Gauguin leeren Stuhl, von November—Dezember 1888 in Arles, dachte; cf. zu diesem „Diptychon": Nordenfalk, Warburg Journal, 1947; D. de Chapeaurouge, Das Milieu als Porträt, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXII, 1960, 148 ff. Hier sind die Stühle ganz wiedergegeben und in ihrer Schrägstellung als Pendants aufeinander bezogen — ähnlich wie Gauguins gleichzeitige Freundschaftsbildnisse. Der Typus des Lehnstuhls stimmt bei van Gogh 1888 und bei Gauguin 1901 überein. — Freilich war die in der europäischen Kunstwelt zu dieser Zeit fixierte Zuordnung der Sonnenblumen zu van Gogh in Tahiti 1901 nur Gauguin selbst bekannt, als er die Bilder malte. Übrigens gehört Gauguins „Pour faire un bouquet" von 1882 zu den Quellen für van Goghs „Stühle" von 1888 — außer den von ihm selbst in einem Brief 1882 erwähnten Werken (Nordenfalk, 1947, S. 147, n. 2).
Vgl. Alfred Leithäusers Gemälde „Roter Gartenstuhl" (mit Zeitung, Fisch und großer Sonnenblume als Requisiten): „Große Kunstausstellung München 1950", Kat. Nr. 405, Abb. S. 58.

92 Thesaurus Linguae Latinae, Bd. 6, 3; 1936—1942, cols. 2595—96: Varro, rust. 1, 46: „quos flores vocant heliotropia ab eo, quod ad solis ortum mane spectant et eius iter ita sequuntur ad occasum, ut ad eum semper spectent". Ähnlich Plinius, Nat. Hist. 2, 109; 18, 252; 22, 57. Vgl. auch Zedler, Universallexikon, Halle-Lpzg., 1735, Bd. 11, S. 1273—1275 s. v. „Heliotropium".

93 J. Friedrich, Die Sonnenblume, Lpzg., 1900. Der botanische Name ist „Helianthum".

94 G. Lesky, Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Vorau, o. J., S. 22 ff., 34 (Freundschaftsbecher).

95 Rabener, 3, 312; zit. bei Grimm, Deutsches Wörterbuch, 10 Bd., 1. Abtlg., Lpzg., 1905, cols. 1638—40. (G. W. Rabeners Sämmtl. Schriften, Lpzg., 1777, 6 Bde.)

96 N. Pevsner, Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9, 1931, S. 143 ff., K. Andrews, The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford, 1964, S. 19 ff.
Vgl. zur Nachwirkung D. Robbins, From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Créteil, The Art Journal, XXIII, 1964, S. 111—116.

97 William Morris malte 1887 in seinem Fresko nach Sir Thomas Malorys „Morte d'Arthur" im Londoner Haus der Oxford-Union 1887 Sonnenblumen, cf. Polak, 1955, S. 238, Anm. 3. Zu Beardsleys Sonnenblumen in der Illustration des „Morte d'Arthur" s. o. Anm. 46.

98 A. Pigler, Barockthemen, II, Budapest, 1956, S. 58; zu Poussins Bildern „Reich der Flora" und „Triumph der Flora" mit Clytia (Ausst.-Kat. N. Poussin, Paris, 1960, Nr. 20 u. 31), zuletzt G. Kauffmann, Poussins „Primavera", „W. Friedländer zum 90. Geburtstag", Bln., 1965, S. 92—100.

99 E. H. Zimmermann, A. Watteau (Kl. d. K., XXI), 1912, S. 158. Vgl. damit Charles de la Fosse's „Clytia" (Grand Trianon, Versailles), wo im Bildhintergrund Helios auf dem Wagen entschwindet, Abb.: „La Revue du Louvre et des Musees de France", 17, 1967, S. 185, fig. 8.

100 Pigler, II, S. 158, mit Hinweis auf Thieme — Becker, Künstlerlexikon, Bd. VI, 1912, S. 380.

101 C. v. Lützow, Das neue Burgtheater in Wien, Zeitschrift für Bildende Kunst, 24. Jahrgang, Lpzg., 1889, 1. Teil, S. 25—31, mit Abb. auf S. 29. — Im Jahre 1875 publizierte Wolf Mannhardt in Berlin seine Studie „Clytia", in der er den Transformationen und Motivanalogien dieser Figur in der volkstümlichen Überlieferung nachging.

102 Gleichzeitig drang die Sonnenblume als Attribut der Liebe auch in einen szenischen Bildzusammenhang ohne literarische Grundlage. In Simon Vouets „Entführung des Rinaldo" (Paris, Slg. de Villeneuve) hält Armida in der einen Hand eine hohe Sonnenblume über ihrem Geliebten; cf. R. W. Lee, Ut Pictura Poesis, Art Bulletin, 22, 1940, fig. 7, opp., p. 245; W. Crelly, S. Vouet, New Haven-London, 1962, S. 205, Nr. 119, fig. 125 (beide ohne Hinweis auf die Sonnenblume). Im „Rahmenthema" analog ist Moritz von Schwinds Bild der Psyche, die sich über den schlafenden Amor beugt, der unter einer betonten Sonnenblume liegt („Amor und Psyche", V, 1838; O. Weigmann, M. v. Schwind, Kl. d. K., Stgt.-Lpzg., 1906, S. 161). Schwind hat selbst übrigens auch die „Entführung des Rinaldo" dargestellt: ibid., S. 133.

103 Pigler, II, S. 58; J. J. de Gelder, B. v. d. Helst, 1921, Tafel XL. Bruyn — Emmens, 1955, S. 9; ibid., S. 3, Anm. 2, der Hinweis darauf, daß auch auf dem Rahmen zu v. d. Helsts Bildnis der Maria Stuart eine Sonnenblume vorkommt.

104 Siehe u. Anm. 110 ff.
Im Jahre 1889 malte Michael Ancher eine stehende Frau, die eine große Vase mit Sonnenblumen vor sich hält (Kopenhagen, Statens Museum): V. Poulsen, Dänische Maler (Blaues Buch), Königstein, 1961, S. 53.

105 H. v. Einem, C. D. Friedrich, Bln., 1950, S. 23, Abb. 14; vgl. auch H. Platte, C. D. Friedrich: Die Jahreszeiten (Reclams Werkmonographien), Stgt., 1959. In Moritz von Schwinds gezeichneter Jahreszeitenfolge zur „Hochzeit des Figaro" ist „Der Sommer" (zugleich auch in der Folge der Lebensalter die „Jugend") durch ein junges Mädchen repräsentiert, das eine hohe Sonnenblume als Spazierstab führt: E. Kalkschmidt, Moritz von Schwind, München, 1943, S. 19.
Vgl. damit A. Breysigs (Wörterbuch der Bildersprache, 1830, S. 84) Beschreibung der Personifikation der „Begeisterung", die eine Sonnenblume in der Hand tragen soll („männlich jung, mit krausen Haaren, mit Sternen gekrönt . . .").

106 Zitiert bei von Einem, 1950, S. 48 f.

[107] H. v. Einem, Ph. O. Runge: Das Bildnis der Eltern (Redams Werkmonographien), Stgt., 1957, Abb. 11. Vgl. mit Runges Bild Erasmus Engerts in Berlin befindliche Darstellung eines Wiener Vorstadtgartens von 1828 (M. Buchsbaum, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert: Realismus und Naturalismus, Wien-München, 1967, Tafel 27) und K. H. Rahls d. Ä. Heidelberger Bild eines Kindes, das in einem Waldstück neben einer Sonnenblume schläft: P. F. Schmidt, Biedermeier-Malerei, München, 1922, Abb. 66. — Die Verbindung von Sonnenblume und kleinem Kind (vgl. das Emblem des Vaenius, s. o. Anm. 66) lebt in einer Werbeanzeige der „Bausparkasse Rheinprovinz" in der „Neuen Rhein-Zeitung", Juni 1966, weiter. Im Garten eines Eigenheimes steht ein Kind unter einer Sonnenblume, in deren Kelch die „312 Mark" eingeschrieben sind, die das Motto „Vati bildet Vermögen" meint.

[108] Böttcher, Runge, 1937, Tafeln 14 u. 16; Text S. 155—157. Zu Runges „programmatischer Exemplifizierung seines Kunstwollens" durch Blumen, cf. C. Grützmacher, Novalis und Ph. O. Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre: Die Blume — Das Kind — Das Licht. Mü., 1964, 26 ff.

[109] Runge, Schriften, 1840, I, S. 37: „Die gelbe Sonnenblume stellt den Tröster, den Hl. Geist, dar" (innerhalb eines trinitarischen Kontextes, in dem die blaue Lilie die Schöpferkraft Gottes und die rote Rose die Liebe Christi bezeichnet).

[109a] Vgl. auch Schinkels „Morgen" mit der Gegenüberstellung von Jüngling und Mädchen zu seiten von Lilie und Sonnenblume (A. Grisebach, K. F. Schinkel, Lpzg., 1924, S. 51, Abb. 21). Die Stellung der Sonnenblume in der linken unteren Bildecke wiederholte Schinkel in seiner Lithographie „Dom hinter Bäumen" (ibid., S. 53, Abb. 23). Mit Schinkels „Morgen" ist Schwinds Aquarell „Adams Traum" (1824) zu vergleichen: O. Weigmann, M. v. Schwind, 1906, S. 26. Über dem Schlafenden sind ein Mädchen und ein Jüngling konfrontiert, begleitet von Lilie und Sonnenblume; auch die Sonne hinter Maria erinnert in Schwinds Aquarell kompositionell an Schinkels Gemälde mit der Morgensonne. — Die Bezeichnung des Schwindschen Blattes als „Adams Traum" ist unklar. Ausgangspunkt der Komposition war offenbar der mittelalterliche Bildtypus der „Wurzel Jesse". Ein direkter Zusammenhang zwischen Schinkel und Schwind soll aus der Motivanalogie nicht gefolgert werden. Das Traummotiv und die Sonnenblume lassen bei Schwinds Aquarell von 1824 auch an C. D. Friedrichs Zeichnung „Der Traum des Dichters" von 1820 (s. o. Anm. 73) zurückdenken.

[110] Polak, 1955, S. 90, Kat.-Nr. 1, Abb. 3. Auf der Vorzeichnung zu diesem Gemälde (ibid., Kat.-Nr. 1a) fliegt zu seiten des Paares und der Blume eine Fledermaus (dazu O. Cederlöf, Fladdermusen, „Symbolister", I, 1957, S. 89—121).
Toorops Bild hat einen Vorläufer in Jules Bastien-Lepage's (1848—1884) „Amour au Village" (F. Haack, Die Kunst des 19. Jh., 3. A., Esslingen, 1909, S. 353, Abb. 260). Die Darstellung eines bäuerlichen Liebespaares auf Wiese neben Sonnenblumen von Hans Olde (Besitz H. Schlee, Tübingen) ist auf die Jahre nach 1892 zu datieren. In Oldes Bild „Im Sonnenschein" von 1892 begleitet eine hohe Sonnenblumen-Staude das Gespräch der jungen Mutter (mit Kind) mit einem alten Mann (vgl. „Lübecker Museumsführer", III: Das Behnhaus, L. 1967, Nr. 190, S. 83). Olde sah 1891 in Paris bei „Père Tanguy" u. a. die heute in München aufbewahrten „Sonnenblumen" van Goghs (cf. die Schilderung in Hermann Schlittgen, Erinnerungen, München, 1926, S. 250—253). Die persönliche Bedeutung der Sonnenblumen für Olde geht aus einem Brief seines Freundes Georg Burmester (v. 6. 6. 1893) hervor. Dieser rät Olde davon ab, einer Berufung nach Karlsruhe („Philisternest") Folge zu leisten: „Sie werden sich zurücksehnen nach Ihren Sonnenblumen und der Einfalt des Herzens, die einem in der Einsamkeit aufgeht." (Hinweise H. Schlee.)

[111] Polak, 1955, Kat.-Nr. 150, Abb. 58.

[112] N. H. J. van den Boogaard, Quelques remarques sur une pastourelle en moyen néerlandais, en particulier sur le refrain „provençal": Harba Lori Fa, „Mélanges René Crozet", Poitiers, 1966, vol. II, S. 1213—1216, führt die Deutung von „Harba Lori Fa" auf J. F. Willems, Oude vlamse leideren, Gent, 1848, zurück. Die Frage liegt nahe, ob Toorops Kombination dieses Refrains mit der (Sonnen-) Blume Willems Deutung als „Herba" reflektiert.

[113] Polak, 1955, S. 238, 263, Kat.-Nr. 206 u. 213. Vgl. damit Hans Thomas Radierung „Sonnenblume" von 1897: ein junges Mädchen, als Kniestück im Profil gegeben, hält einen Sonnenblumenstengel über die Schultern — wie einen Stab (vgl. Schwinds „Sommer", s. o. Anm. 105): F. v. Ostini, H. Thoma, Bielefeld-Lpzg., 1900, S. 100, Abb. 101. 1889 malte Gauguin eine Karibische Frau vor Sonnenblumen: Wildenstein, Gauguin, I: Catalogue, Paris, 1964, Nr. 330. Wildenstein erwähnt die

Sonnenblume nicht. Seine Behauptung (zu Kat.-Nr. 606), Gauguin habe zwischen 1888 (dem Bildnis van Goghs) und 1901 keine Sonnenblumen gemalt, trifft also nicht zu.

114 A. V. de Meere (d. i. August Vermeylen), „Aantekeningen over een hedendaagsche richting", „Van Nu en Straks", Nr. II, 1893, S. 13; zitiert bei Polak, 1955, S. 170.

115 Zacharias Heinsius, Emblemata, cf. Bruyn — Emmens, 1955, Abb. 2.

116 J. Drexel (s. o. Anm. 63 und Praz, 1964, S. 3).

117 Ibidem.

118 A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, München, 1930, Tafel XLII; CXXV.

119 Spamer, 1930, 171, Anm. 2. A. Blunt, Warburg Journal, II, 1938, 180, n. 5.

120 Wie bei vielen Attributen läuft auch bei der Sonnenblume neben der Deutung in bono diejenige in malo einher. Als „Fausses Riches" erscheint das „Heliotropium" bei Charlotte de la Tour (i. e. Cortambert), Le Langage des fleurs, Paris, 1845, S. 151—153; als „False Riches" bei Henry Phillipps, Floral Emblems, London, 1825, S. 138 („The sunflower is made the emblem of false riches, because gold of itself, however abundant, cannot render a person rich who is poor in spirit"; andere Deutungen, ibid., S. 191 ff.). Negativ bewertet die Sonnenblume auch die 227. Fabel bei Daniel W. Triller, Neue Aesopische Fabeln, Hamburg, 1740: „Die Sonnenblume und die Stockrose" (Moral: „Quod cito fit, cito perit" gegen den Hochmut der schnell wachsenden Sonnenblume, die auf die langsame Stockrose herabschaut). Abraham a Santa Clara („Hui und Pfui der Welt", ed. J. v. Hollander, München, 1963, S. 145) vergleicht die unsteten Schmeichler mit Sonnenblumen; ähnlich schätzt noch A. Fokke Simonsz, Boertige reis door Europa, 4, 117 (1806), die Politiker ein, die sich wie die Sonnenblumen nach jedem Winde richteten.
Vgl. auch die Sonnenblume bei einer „Lustigen Gesellschaft" Jan Steens (M. Salinger, Metropolitan Museum Bulletin, Jan. 1959, S. 120—130); und bei einem „Seifeblasenden Mädchen" von Frans van Mieris (Bergström, „Symbolister", I, 1957, S. 28, n. 35; Abb. 13).

121 Murray, A New English Dictionary, Oxford, 1919, vol. IX, 2, S. 160; E. Littré, Dictionnaire de la langue français, Paris, 1959, Bd. 7, S. 1137; P. Robert, Dict. alphabetique et analogique de la langue fr., Bd. 6, Paris, 1964, S. 782; Grimm, Dt. Wörterbuch (s. o. Anm. 95); vgl. auch F. Rückert, Gesammelte Gedichte, Erlangen, 1836, Bd. I, S. 15: „Griechische Tageszeiten" („Nun ist Klytia verschmachtet"); Scholz, „Die Sonnenblume", bei: C. G. Horst, Flora oder die Blumen in ihrer höheren Bedeutung. Für Freunde der Natur und des Christentums, Mainz, 1821, S. 168 f.; ähnlich E. Geibels gleichnamiges Gedicht in den „Juniusliedern" (19. A., Stgt., 1871, S. 15) und die Sammlung bei Breysig, Wörterbuch der Bildersprache, 1830, S. 781 ff.

122 Zitiert bei Murray, vor. Anmerkung, S. 160.

123 J. B. Friedreich, Die Symbolik und Mythologie der Natur, Würzbg., 1859, S. 295, § 135. Guido Gezelle (Dichtwerken, t'Jaer '30, 55, 1864) berichtet, beim Einzug eines Bischofs in Brügge habe ein Zuschauer ausgerufen: „Ah! De nieuwe Bisschop! Hij is een ware Zonnebloeme."

124 Breysig, 1830, S. 781. Eine Zwischenstellung zwischen religiöser und profaner Symbolik nimmt de Heems „Stilleben mit Kelch und betonter Sonnenblume im Blumenkranz" ein: I. Bergström, Dutch still-life painting, London, 1956, S. 207. Vgl. damit im eucharistischen Sinnbezug das Vorkommen von Sonnenblumen an Monstranzen: F. X. Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, Diss., München, 1958, S. 39.

125 Im Jahre 1900 verband Gauguin in einem Stilleben (Wildenstein, 1964, Nr. 604) Sonnenblumen mit Puvis de Chavannes „Esperance" als Bild im Bilde. Chavannes „Allegorie der Hoffnung" (1872) liegt auch Böcklins Gemälde „Odysseus und Kalypso" (1883) zugrunde (Hamann — Hermand, Gründerzeit, Bln., 1956, Abb. S. 114). Bei Gauguins Bild erinnert man sich an Mörikes Vers: „Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel . . . Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen, Sehnend, Sich dehnend, in Liebe und Hoffen" (E. Mörike, Werke, Tüb., 1953, S. 26). Erich Heckel nahm sich 1919 van Goghs Briefskizze für das Triptychon der Berceuse zwischen Sonnenblumen zum Vorbild seines Triptychons der „Genesenden", die hoffnungsvoll-sehnend auf die großen Sonnenblumen im rechten Flügel schaut: K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Hdlbg., 1959, S. 65, Falttafel III. Vgl. auch Heckels „Madonna von Ostende" mit Sonnenblumen.

126 Praz, 1964, S. 319.

127 Praz, 1964, passim.

128 A. Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne,

Göttingen, 1958 (Palaestra, 226), dessen Problem mutatis mutandis auch bei dem Pfarrerssohn van Gogh als Künstler gegeben ist.

129 J. Seznec, Literary Inspiration in Van Gogh, „Magazine of Art", Dec., 1950, S. 282 ff.

130 Nordenfalk, Warburg Journal, X, 1947, S. 132—150.

131 Nordenfalk, 1947, S. 147.

132 Nordenfalk, 1947; vgl. auch M. S. James, Mondrian and the Dutch Symbolists, „The Art Journal", XXIII, 1963—64, S. 103 ff., bes. 111, Anm. 28.

133 „Hommes d'aujourdhui", 1891 (V. Gogh, Briefe, Köln, DuMont, 1963, S. 19).

134 Verz. Br. III, Nr. 615, S. 479 f.; die Übersetzung bei E. Plüss, Ungemalte Bilder van Goghs, Festschrift Kurt Badt, 1961, S. 258 ff., Nr. 73. Als Triptychon entspricht diese Bildidee van Goghs dem Plan der „Berceuse".

135 Verz. Br. I, Nr. 127, S. 183; Plüss, 1961, S. 237, Nr. 15.

136 Seznec, 1950; vgl. allgemein auch J. Białostocki, Van Goghs Symbolik, in: Białostocki, Stil und Ikonographie, Dresden, 1966, S. 182—186, und das psychoanalytisch orientierte Buch von H. R. Graetz, The symbolic language of Vincent van Gogh, N. Y., 1963.

137 Vgl. auch S. Lövgren, The Genesis of Modernism. Seurat, Gauguin, van Gogh and the French Symbolists in the 1880's (Figura, II), Stockholm, 1959, S. 129—155.

138 Vgl. etwa van Goghs Bemerkung: „Hier gibt es Frauen wie von Fragonard oder wie von Renoir, aber man kann nicht noch einmal gestalten, was in der Malerei schon gemacht worden ist" als Hinweis auf sein Verhältnis zur Tradition (Verz. Br. III, Nr. 482, S. 208).

139 S. o. Anm. 26.

140 Vgl. jedoch die religiöse Allusion im Triptychon-Schema der Berceuse mit Sonnenblumen.

141 Polak, 1955, S. 253 ff., Kat.-Nr. 211, Abb. 102, S. 239, Anm. 7. Vgl. James, 1964 (s. o. Anm. 132), 103 ff. Vgl. auch die Titel der Münchener Kataloge „Van Gogh" (1956) und „Nolde" (1957) mit Sonnenblumenbildern.

142 R. Goldwater, Gauguin, Köln, 1957, Abb. S. 10; Wildenstein, 1964, Nr. 323.

143 Polaks (1955, S. 254) Ableitung des Nimbus von Dante Gabriel Rossettis „Beata Beatrix" mit nimbierter Taube überzeugt nicht (Abb. 48).

144 Schapiro, V. v. Gogh, Stgt., 1954, S. 78 f. Vgl. auch Walter Cranes Plakat zu seiner Ausstellung in der „Fine Arts Society", London, 1891: im Hintergrund die überschnittene Sonne, vorne ein Kind mit Palette (Abb.: „Marsyas", VI, 1950—53, N. Y., 1954, Pl. XXI, 4).
Verz. Br. III, Nr. 531, S. 294, Anf. September 1888 schrieb van Gogh: „Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec je ne sais quoi eternel, dont autrefois le nimbe était le symbole et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations."
Schon 1881 spricht Oscar Wilde in dem Gedicht „Apologia" („Works", 1957, p. 774, s. o. Anm. 51) von der Blume, die „followed with wistful eyes the wandering sun, Content if once its leaves were aureoled". J. K. Huysmans schreibt 1903 in „L'Oblat", XIII (zitiert bei Robert, s. o. Anm. 121), von einer „Tonsur" der Sonnenblumen: „Les tournesols cernaient d'une crinière d'or leur grande tonsure monastique noire." Noch in Albrecht Schaeffers Roman „Helianth" heißt es: „Wenn uns gegeben wäre, immerfort ein Wesen zu schauen und zu denken, so würden wir uns langsam in dasselbe verwandeln. So glaubten Heilige, und so verbürgt es die Sonnenblume." Cf. O. Walzel, A. Schaeffer, Germanisch-Romanische Monatsschrift, X, 1922, S. 153 ff.: „Die Sonnenblume ist das Symbol, auf dem der ganze Roman aufbaut: die Blume, die sich mit aller Kraft der Sonne zuwendet, wird zum Sinnbild des Menschen, der sich der Gottheit ergibt."

145 Polak, 1955, S. 254, spricht zu Recht von einem „kleinen Monument". In der barocken Kunst begegnet die Sonnenblume, als Zeichen der Treue und Gemeinschaft, auch an Grabmälern: Lesky (s. u. Anm. 151); ferner den Grabstein der Familie Dreispring in St. Cyriakus, Sulzburg (1726, Sonnenblumen am Rahmen des Epitaphs).
Vgl. die literarische Tradition des Sonnenblumenmotivs auf Gräbern (Pestalozzi, Lienhard und Gertrud, 2, 186: „Rings um den Grabhügel des Vaters hat sie Blumen gepflanzt. . . . und in der Mitte auf demselben die große Sonnenblume") resp. Friedhöfen (Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, s. v. „Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers": zwischen den Grabsteinen „hohe Sonnenblumen in Mengen, welche den Gottesacker zu einem lieblichen Garten machen"), s. o. Anm. 81.

[146] Polak, 1955, S. 254, mit Hinweis auf „L'Enterrement de Vincent van Gogh", „Art-Documents", Nr. 29, Genf, Febr. 1953. Vgl. noch J. Bobrowskis Gedicht „Trauer um Jahnn" („gegen den Mittag die wilden Häupter der Sonnenblumen", cf. F. A. Z., 15. 7. 1966).

[147] W. Haftmann, E. Nolde, Köln, 1960, S. 112.

[148] Bei Marc Chagalls Selbstbildnis von 1909 (Ausst.-Kat. Chagall, München, 1959, Nr. 11) handelt es sich in der linken oberen Ecke um eine Margerite, nicht um eine Sonnenblume. — Egon Schiele malte den Wiener Kunsthistoriker Dr. F. M. Haberditzl mit einem Zeichnungsblatt Schieles mit Sonnenblumen in Händen: O. Kallir, E. Schiele, Œuvre-Katalog der Gemälde, Wien, 1966, S. 436, Nr. 220.

[149] P. Wember, H. Campendonk, Krefeld, 1960, Nr. 57, S. 61; vgl. auch die Sonnenblume in Campendonks „Stilleben mit Katze" (ibid., Nr. 61, S. 57). Daß der Clown ein verhülltes Selbstbildnis des Künstlers ist, betonte Wember; vgl. zu diesem Problem auch A. Blunt — Ph. Pool, Picasso: The Formative Years, London, 1962, S. 21 ff. (mit Hinweis auf eine Mitteilung Meyer Schapiros).

[149a] Vgl. zu J. Steib: H. Vollmer, Allgem. Lexikon der bild. Künstler des XX. Jh., Bd. 4, Lpzg., 1958, S. 351. Das Bild befindet sich im Besitz der Witwe des Künstlers (Cochem, „Galerie Steib"), die mir dazu freundlicherweise schrieb (Brief v. 14. 1. 1968): „Er hält die Sonnenblume deshalb in der Hand, weil diese Blume in der Malerei als Sinnbild der Philosophie gilt." Diese Deutung steht in Zusammenhang damit, daß Steib sich als „Malerphilosoph" betrachtete. Die konkreten Quellen für Steibs metaphorische Verwendung der Sonnenblume in dem Selbstbildnis konnte ich nicht mehr ermitteln. Jedoch ordnet es sich der aufgezeigten Bildtradition ein und setzt wohl auch das Vorbild van Goghs voraus.

[150] Ein Exemplar im Kunsthistorischen Institut der Univ. Tübingen.

[151] G. Lesky, Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Vorau, o. J., S. 52.

Vorliegender Aufsatz beruht auf einem Referat auf dem 10. Deutschen Kunsthistorikertag, Münster, 4. August 1966 (vgl. die Zusammenfassung in „Kunstchronik", Okt. 1966, S. 305—306). Der Hinweis auf van Dycks Selbstbildnis im Zusammenhang mit van Goghs „Sonnenblumen" bei H. G. Evers, Vom Historismus zum Funktionalismus („Kunst der Welt"), Baden-Baden, Holle-Verlag, erschien 1967. Für Kritik und Sonnenblumen-Hinweise danke ich außer meiner Frau Dr. K. Hoffmann-Curtius, Prof. G. Bandmann, A. v. Criegern, M. L. Curtius, Prof. H. v. Einem, B. Evers, H. Hammer-Schenk, Dr. Crena de Jongh,, Dr. M. Kühn, Prof. H. Ladendorf, Dr. H. Ost, Prof. W. Sauerländer, H. Schlee, E. v. Schulz und Prof. O. K. Werckmeister.

Hans Holbein d. J.: Die »Gesandten«

VON KONRAD HOFFMANN

Hans Holbeins des Jüngeren Gemälde der sogenannten »Gesandten« von 1533 [1] zeigt im monumentalen, fast quadratischen Format von wenig mehr als zwei Metern Seitenlänge zwei lebensgroß stehende Figuren, die in repräsentativer Distanzierung älter erscheinen als sie laut der versteckten Altersangaben waren: »aet. suae 29« steht auf der Dolchscheide in der Hand des Linken, »aetatis suae 25« auf dem Buchrand unter dem Ellbogen des Geistlichen. Beide stützen einen Arm auf die obere Platte einer doppelgeschossigen Schaukredenz, auf der sinnvoll verteilt oben ein Himmelsglobus und astronomische Geräte, unten ein Erdglobus, Mess- sowie Musikinstrumente und zwei deutsche Bücher liegen.

Seit Mary Herveys grundlegenden Forschungen [2] kennen wir die Dargestellten mit Namen: links Jean de Dinteville, der als Botschafter Franz' I. von Februar bis November 1533 in London war, rechts der Bischof Georges de Selve, der ihn dort von Anfang April bis Mitte Mai besuchte [3], offenbar nicht in diplomatischer Mission, sondern privat als Freund.

Vor und zwischen Beiden schwebt über dem geometrischen Fußbodenmosaik eine rätselhafte Erscheinung, rätselhaft zumindest solange man dem Bild frontal gegenübersteht. Es handelt sich bekanntlich um einen extrem verzerrten Totenkopf, den man nur von rechts unten, bei minimalem Winkel zwischen Bildfläche und Sehstrahl, entzerrt erkennen kann [4] – wobei man dann das ganze übrige Bild aus dem Blick verliert. Baltrusaitis hat die ursprüngliche Plazierung des Gemäldes in Dintevilles Schloß Polisy in einem großen, rechteckigen Saal mit zwei Zugängen wahrscheinlich gemacht [5], wo der

1 National Gallery Catalogues: The German School. London, 1959, bearb. v. M. Levey, der Eintrag zu den »Gesandten«, S. 47–54, von M. Davies.
2 M. F. S. Hervey, Holbein's Ambassadors. The Picture and the Men. London, 1900. Vgl. auch M. Butor, Aufsätze zur Malerei. München, 1970, S. 7–15.
3 De Selve traf vor Ostern 1533 (13. 4.) in London ein: Hervey, 1900, S. 77; 154.
4 Vgl. die photographischen Entzerrungen bei P. L. Ganz, Hans Holbein d. J.: Die Gemälde. London-Köln, 1949, S. 226, Nr. 74; E. Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts. s'Gravenhage, 1954, Abb. 6. J. Baltrusaitis, Anamorphoses ou perspectives curieuses. Paris, 1955; im Folgenden zitiert nach der zweiten, erweiterten Ausgabe: »Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux«, Paris, 1969, S. 103 (zur Entzerrung von der rechten Seite – gegenüber der gegenteiligen Behauptung von 1955 – vgl. Anm. 194).
5 Baltrusaitis, 1969, S. 104 f. R. L. Colie, Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox. Princeton, 1966, S. 288 f., 296 (..»the artist demonstrates the simultaneous

Besucher sich beim Eintritt dem Anblick der Lebenden gegenübersah und erst beim Verlassen des Raums von einer rechts angeordneten Tür aus zurückblickend den Totenkopf entzerrt erkannte.

Erst bei längerem Hinsehen bemerkt man eine Totenkopf-Agraffe an Dintevilles Hut [6] und in der linken oberen Bildecke ein kleines Silberkruzifix, auf das der große grüne Vorhang des Hintergrunds den Blick zum Teil freigibt [7].

Mary Herveys Forschungen haben ergeben:

1. daß es sich bei den beiden aufgeschlagenen Büchern links um die »Kaufmannsrechnung« des Ingolstädter Mathematikers Petrus Apianus (Ingolstadt, 1527, aufgeschlagen: Buch III, fol. Q 8ver, mit Beispielen für Dividieren), rechts um Johannes Walters »Geystliches Gesangbüchlein«, das älteste lutherische Kirchenliederbuch, handelt [8]. Nach Markus Jennys Beobachtung lag Holbein ein Exemplar der zweiten Auflage, Worms 1525, vor und steht auf der linken Buchseite Luthers Übertragung der Hymne »Veni sancte Spiritus« [9]:

»Kom heiliger geyst herregot / erfüll mit deiner gnaden gut / deiner gleubgen hertz, mut und sin / dein brünstig lib entzünd in ihn / O her durch deines liechtes glast / zu dem glauben versamlet hast / das volck aller welt zungen / des sey dir Her zu lob gesungen«.

Auf der rechten Seite ist der Anfang von Luthers Paraphrase der »Zehn Gebote« zu lesen:

»Mensch wiltu leben seliglich / und bei Gott bleiben ewiglich / Soltu halten die Zehen Gebot / Die uns gebeut unser Gott«.

Die beigeschriebenen Ziffern, II und XIX, (vertauscht gegenüber der Numerierung der Texte im Gesangbuch) machen deutlich, daß im Gemälde nicht zwei im geöffneten Buch einander gegenüberstehende, sondern mit einer bestimmten Absicht ausgewählte Lieder wiedergegeben sind [10].

2. Das Motiv der Laute (mit einer gerissenen Saite) entnahm Holbein der 1531 in seiner Vaterstadt Augsburg erschienenen Erstausgabe von Alciatis »Emblemata« als Sinnzeichen gestörter politischer Harmonie [11].

existence of more than one point of view of things«) übersieht, daß es entscheidend auf die irreversible Zeitabfolge ankommt: die implizierte Antithese der Ansichten ist an einen Totenschädel geknüpft.

6 Hervey, 1900, Abb. gegenüber S. 197.

7 Vgl. zur kompositorischen Funktion des Vorhangs Holbeins Erasmus-Bildnis von 1523 mit den Geräten in der rechten oberen Ecke: Heckscher, 1967 (s. u. Anm. 11), Abb. 1.

8 Hervey, 1900, S. 219–224.

9 M. Jenny, Ein frühes Zeugnis für die kirchenverbindende Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 8, 1963, S. 123–128, cf. 124, Anm. 7.

10 Im Verzicht auf die liturgischen Schlußformeln »Halleluja« (links) und »Kyrieleis« erkennt Jenny, 1963, die Absicht, den geistlichen Charakter des Liederbuchs zu verhüllen. Bei der Wahl des Dividierens im »Kaufmannsrechenbuch« wäre zu fragen, ob eine Beziehung zum Gedanken der religiösen Einheit mitgemeint sei, die mit und in dem Gesangbuch betont ist.

11 Hervey, 1900, S. 228–232. Vgl. W. S. Heckscher, Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle. »Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower«, London, 1967, S. 128–148, vgl. S. 145, Anm. 56. Eine weitere Alciati-Benutzung

3. Der geometrisch gemusterte Fußboden entspricht dem Mosaikpaviment, das römische Cosmaten im 13. Jahrhundert vor dem Hochaltar der Westminster Abteikirche legten. Im ornamentalen Vokabular der Randstreifen reduzierte Holbein das Muster geringfügig; ferner gibt er im Zentrum ein Hexagramm, das in Westminster dort fehlt, aber im 16. Jahrhundert vorhanden gewesen sein könnte [12].

Mit dem lutherischen Gesangbuch als solchem, vor der Laute, wie besonders mit den darin ausgewählten Liedern betonen die beiden katholischen Franzosen ihre Bemühung um religiöse und politische Verständigung [13] mit den Anhängern der Reformation [14].

Dinteville und de Selve standen in Verbindung mit den französischen humanistischen Reformern, den »Evangeliques«, ihrem geistigen Führer, Jaques Lefèvre d'Etaples, und ihrer politischen Schützerin, der Königsschwester Margarete von Navarra [15].

Der französische Reformkatholizismus war stark von lutherischen Gedanken geprägt, wie umgekehrt zuvor Luther selbst in seiner theologischen Entwicklung seit 1512 entscheidende Impulse von Schriften Lefèvres, den Kommentaren zu den Paulusbriefen 1512 und der dreibändigen Cusanus-Ausgabe 1514 empfangen hatte [16].

liegt in Holbeins Buchsignet für R. Wolfe vor: das Bild der mit Steinen gegen einen Nußbaum werfenden Kinder, mit dem Motto »Charitas« (E. Wind, Giorgione's Tempesta, With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969, S. 21 f., Abb. 17) begegnet in der Erstausgabe der »Emblemata«, Augsburg, 1531, mit der Deutung in malo: »In fertilitatem sibi ipsi damnosam« (A. Henkel-A. Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart, 1967, Sp. 179).

12 Hervey, 1900, S. 225–227. Vgl. N. Pevsner, The Buildings of England: London, vol. I: The Cities of London and Westminster. London, 1957, S. 363; 368. Die Vermutung, die leichten Abweichungen sprächen für ein anderes Mosaik als Urbild (E. R. Samuel, »The Optician«, July, 6, 1962, S. 667–674, vgl. S. 670; G. Kauffmann, Kunstchronik, 9, 1956, S. 369), erscheint angesichts der Seltenheit und Kostbarkeit von Cosmatenarbeiten, zumal in England, kaum einleuchtend und verkennt den Holbeins Gemälde spezifisch mit Westminster verbindenden Todesbezug (s. u. Anm. 33). An anderen Beispielen dieses Cosmatenschemas vgl. das Mosaikpaviment (ohne Hexagramm) vor dem Altar der Sixtinischen Kapelle (E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, 1. Bd. München, 1901, S. 161–163, Taf. VIII–X).

13 Das Hexagramm begegnet seit dem späten Mittelalter zwar in jüdischem Kontext, kann aber wegen seines sonstigen Vorkommens im Formrepertoire der Cosmaten (E. Hutton, The Cosmati. London, 1950, Abb. 57; 185) und seiner apotropäischen und mathematisch-geometrischen Bedeutungsaspekte kaum als »Zeichen des Judentums« verstanden und im Hinblick auf die Toleranzidee der »Gesandten« gedeutet werden; vgl. G. Scholem, Das Davidschild. Geschichte eines Symbols: Scholem, Judaica. Frankfurt/M., 1963, S. 75–118.

14 Hervey, 1900, S. 151 ff. bringt de Selves posthum publizierte Rede »Autres Remonstrances .. auxdicts Alemans« mit seiner bezeugten Gesandtschaft 1529 nach Deutschland, vermutlich zum Speyerer Reichstag, in Verbindung und vermutet, er habe dabei das deutsche Gesangbuch erhalten. Vgl. zur Verbreitung lutherischer Schriften in Frankreich W. G. Moore, La réforme allemande et la littérature francaise. Recherches sur la notorieté de Luther en France. (Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, 52), Straßburg, 1930. Wie der im Gemälde abgebildete Hymnus des lutherischen Gesangbuchs ruft de Selve in der zit. Rede (Œuvres, 1559, p. 70A) den Hl. Geist an »pour produire concorde et union«.

15 Hervey, 1900, S. 43 f.; 47; S. 153 f.; 158 f.

16 Pierre Imbart de la Tour, Les Origines de la Réforme, III: L'Evangelisme. Paris, 1914. R. Weier, Das Thema vom Verborgenen Gott von Nicolaus von Kues zu Martin Luther (Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft, II), Münster, 1967. Henry Heller, The Evangelicism of Lefèvre d'Etaples. Studies in the Renaissance, 19, 1972, S. 42–77.

Vor diesem religionspolitischen Hintergrund soll das Gemälde erneut auf seine programmatische Aussage und seine Quellen hin befragt werden [17].

Auszugehen ist von der Anamorphose, deren Stellung im formalen und gedanklichen Aufbau des Bildes in der ausgedehnten Diskussion unklar blieb. Hartlaub sprach von einem »geheimen, spitzfindigen Concetto des Gemäldes« und definierte ihn als Verschmelzung des »platonischen Gedankens (Welt Spiegel des Jenseits) mit dem alten christlichen Vanitasgedanken«, insofern seiner Auffassung nach »durch die drastische Verzerrung des Totenkopfs auf das Spiegelbildliche überhaupt hingewiesen werden sollte« [18]. In welcher Weise das Spiegelmotiv im Gemälde thematisch geworden ist, bleibt zu erörtern.

Den Gesichtspunkt der Vanitas dehnte Baltrusaitis auf das Bild insgesamt aus, indem er die Anamorphose des Totenkopfs mit der Laute und dem wissenschaftlichen Gerät zusammensah und als Allegorie der Vergänglichkeit aller Wissenschaften und Künste von Agrippa von Nettesheims Schrift »De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium« her deutete [19].

Bei seiner Interpretation verkannte Baltrusaitis jedoch den auffälligen Gegensatz im Realitätsgrad zwischen der Anamorphose und dem illusionistisch gemalten Bildraum mit den Wissenschaftsattributen zwischen den »Gesandten«. Kenneth Charlton hat zudem darauf hingewiesen, daß Agrippa die traditionsgebunden scholastische Universitätsgelehrsamkeit seiner Zeit kritisierte, während sich die Attribute bei Holbein, zum großen Teil das Arbeitsmaterial des Astronomen Nikolaus Kratzer aus Holbeins Bildnis von 1528, auf empirisch-pragmatische Naturbeobachtung beziehen und innerhalb ihres Anwendungsbereichs positiv gemeint sind [20]. Agrippa von Nettesheims Universalin-

17 Vgl. auch J. Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance. London, 1966, S. 245–250; G. Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte) Berlin, 1970, S. 188 zu Abb. 56.

18 G. F. Hartlaub, Zauber des Spiegels. München, 1951, S. 194, Anm. 36. Modernistische Fehleinschätzungen des verzerrten Totenkopfs bei Weixlgärtner, 1926 (s. u. Anm. 24): »ein Memento Mori, das die beiden Dargestellten zwar nicht missen, aber auch nicht in seiner abschreckenden nackten Wahrheit gezeigt wissen wollten«; und bei F. Winkler, Altdeutsche Tafelmalerei, München, 1941, S. 253: »Zur Belebung des Vordergrunds hat der Künstler ein »memento mori« angebracht«.

19 Baltrusaitis, 1969, S. 91–116. B. s. Deutung, die z. T. an Vanitas-Allegorien des 17. Jahrhunderts orientiert ist (Abb. 74: F. Bol; vgl. R. Oertel, Die Vergänglichkeit der Künste, Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 14, 1963, S. 105–120) übernommen z. B. bei G. Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln-Opladen, 1960, S. 102 f., Anm. 244. Ohne Kenntnis von Baltrusaitis ähnlich W. A. Skreiner, Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei. Diss. (Ms.), Graz, 1963, S. 145–147. Vgl. auch J. Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Todesbewußtsein in Holbeins Bildnissen. Annales Universitatis Saraviensis, Philos.-Lettres, 1, 1952, S. 352–366, der, S. 362, vom »Vanitas-Stilleben«, S. 364 von der Anamorphose als »einer flüchtigen Luftspiegelung« spricht.

20 K. Charlton, Holbein's »Ambassadors« and Sixteenth-Century Education. Journal of the History of Ideas, 21, 1960, S. 99–109, cf. 107 ff. Vgl. auch Charlton, Education in Renaissance England. London-Toronto, 1965, S. 253 ff., bes. 262 f. und Wind, 1969 (s. o. Anm. 11), S. 28, Anm. 33: »Holbein's Ambassadors, with the ghost of a death's head crossing their pride, remain attached to the arts and sciences«. Den pragmatischen Aspekt der

vektive [21] kommt aber schon darum nicht als »Quelle« für Holbeins Gemälde in Betracht, weil einer der Porträtierten selbst, de Selve, sich in seinen überlieferten Schriften mit den im Bild angeschnittenen Fragen nach Glauben, Tod und religiöser Verständigung intensiv auseinandergesetzt hat. De Selves Schriften wurden noch nicht genügend zum Verständnis seines Freundschaftsbildes herangezogen [22].

In der Bildfläche sind zwei um etwa 85 Grad voneinander abweichende Projektionsebenen ineinandergeklappt, so daß sich nur vom je richtigen Standpunkt aus ein entzerrtes Bild entweder der Gesandten im Interieur oder des Totenkopfs ergibt: »Leben« und »Tod« sind nicht zugleich erkennbar. Die Aufspaltung der Perspektive bedingt für den Betrachter eine Antithetik zweier Blickpunkte, die sich räumlich und zeitlich gegenseitig ausschließen. Durch die Koppelung mit den Bildern von »Leben« bzw. »Tod« wird der Kontrast der Perspektiven zur Allegorie: im sukzessiven Erfassen des Gemäldes, erst von vorn, dann von der Seite, vollzieht der Betrachter bildlich den – ihm bevorstehenden – Schritt vom Leben zum Tod.

Dabei aber stellt sich die Frage, wie die abstrakt schwebende Anamorphose in dem realistisch gemalten Bildraum, innerhalb des ersten »Zustandes«, für den Betrachter von vorne verständlich wird. Im technischen Arbeitsgang konnte Holbein die Anamorphose gewiß gesondert vom übrigen Bild in einer letzten Malschicht herstellen; mit Hilfe einer geometrischen Projektion [23] oder einer Glastafel [24] ließ sich die perspektivische Ver-

Attribute verdeutlicht auch das »Kaufmannsrechenbuch« neben Dinteville: das sich hierin dokumentierende Interesse des zeitgenössischen französischen Adels an Geldgeschäften arbeitete heraus N. Z. Davis, Sixteenth-Century French Arithmetics on the Business Life. Journal of the History of Ideas, 21, 1960, S. 18–48.

21 Vgl. Ch. G. Nauert, Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought (Illinois Studies in the Social Sciences, 55), Urbana, 1965, S. 216, 220 f.

22 Oeuvres de Feu Révérend Pére en Dieu, Georges de Selve, Evesque de la Vaur. Paris, 1559 (London, British Museum). Vgl. Hervey, 1900, S. 151 ff. Von den theologischen Kenntnissen und der allgemeinen Bildung her ist eher in de Selve als in Dinteville, der freilich länger mit Holbein Verbindung hatte, der Anreger der literarischen Seite der Bildidee zu vermuten (gegen C. G. Heise, Hans Holbein: Die Gesandten. Kunstbrief. Berlin, 1946, S. 13). Dinteville liebte religiöse Allegorese in seinen Bildnissen (Selbstbildnis als Hl. Georg; Familienbild mit alttestamentlicher Anspielung): Pope-Hennessy, 1966 (s. o. Anm. 17), S. 250–252.

23 Vgl. die Erlanger Zeichnung: Baltrusaitis, 1969, S. 36, Abb. 23. Im Zusammenhang der »Gesandten« wies vor Baltrusaitis (S. 104) bereits O. Goetz (Städel-Jahrbuch, 7–8, 1932, S. 148) auf sie hin. Zur Analyse der perspektivischen Konstruktion der »Gesandten« außer Baltrusaitis G. Kauffmann, Kunstchronik, 9, 1956, S. 367 und H. Holländer, Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Ornamente. Zu einigen Gemälden von J. F. Niceron. »Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift f. G. Weydt«. Bern-München, 1972, S. 53–72, cf. S. 53 f.

24 Vgl. außer Baltrusaitis A. Weixlgärtner, Perspektivische Spielereien bei Renaissancekünstlern. Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, 1926, S. 849–860, vgl. S. 857. Hartlaub (s. o. Anm. 18) schloß aus der »etwas starren Blickrichtung der beiden Herren«, das Bild insgesamt sei nach einem Flachspiegel, die Anamorphose in einem Zerrspiegel gemalt worden. H. Urner (Holbeins Gemälde »Die Gesandten«. Versuch einer Deutung. Neue Zürcher Zeitung, 7. 1. 1968, S. 49 f., cf. S. 50) sieht fälschlich in der Anamorphose einen Zerrspiegel dargestellt.

zerrung konstruieren und dann in das Gemälde übertragen. Von dem praktischen Verfahren ist jedoch die Einfügung der Anamorphose in den Bildaufbau zu unterscheiden.

Das Besondere an Holbeins Gemälde gegenüber der Mehrzahl der Anamorphosen liegt darin, daß nur ein Teil verzerrt ist und sich in einer Spannung zum Übrigen befindet. Die Wirkung des Gemäldes beruht auf dem Gegensatz des Realitätsgrades zwischen dem »magisch« klaren Interieur und dem anamorphotischen Schädel davor. Nach dem illusionistischen Maßstab ihrer Umgebung wird die schwebende Verzerrung als schwerelose Erscheinung [25] kausal verständlich, wenn man eine reflektierende Fläche voraussetzt, auf der sie sich »halten« kann. Ganz unabhängig von den Hilfsmitteln, die Holbein zu ihrer Darstellung benutzte, setzt die Anamorphose durch ihre Spannung zum illusionistischen Bildraum die Fiktion voraus, als sei sie eine Reflektion auf einer fensterähnlichen Glastafel, durch die der Betrachter die Porträtierten erblicke. Die Annahme eines zugleich transparenten und reflektierenden »Fensters« erklärt die optische Diskrepanz von illusionistischem Interieur und abstrakt schwebender Anamorphose [26] im Hinblick auf die beabsichtigte Wirkung und Aussage, nicht auf den faktischen Herstellungsprozeß des Gemäldes. Zu der Fiktion gelangte Holbein allerdings von seiner Praxis aus: beim Porträtzeichnen benutzte er in seiner zweiten englischen Periode ein »Albertisches Fenster«, eine kleine Glastafelapparatur, auf die er die Konturen des Modells eintrug [27]. Holbein kannte vermutlich Dürers Holzschnitt, der die Anwendung eines ähnlichen Instruments beim perspektivischen Zeichnen einer Laute vorführt – einer Laute, die unter den Geräten zwischen den »Gesandten« einen hervorgehobenen Platz einnimmt [28]. Holbeins zeichnerisches Hilfsmittel beruhte auf kunsttheoretischen Überlegungen, die Leonardo in seiner Definition von »Perspektive« so formulierte: »Perspektive ist nichts anderes als der Anblick eines Raumes durch eine durchsichtige Glasscheibe, auf deren Oberfläche dann die Konturen der Gegenstände, die hinter der Scheibe sind, nachzuziehen sind« [29].

25 Den Schwebecharakter betonen Baltrusaitis, 1969, S. 91, 109; Urner, 1968 S. 50; Keller, 1967 (s. u. Anm. 83), S. 169; Waetzoldt, 1938 (s. u. Anm. 89), S. 218. Schmoll, 1952 (s. o. Anm. 19) spricht von »Luftspiegelung«.

26 Die Diskrepanz ist auch dadurch auffällig, daß der Schatten der Anamorphose in andere Richtung als die übrigen Schatten fällt.

27 K. T. Parker, The Drawings of H. Holbein in the Collection of H. M. at Windsor Castle. Oxford-London, 1945, S. 30–33; H. A. Schmid, Hans Holbein d. J.: Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, 2. Halbband. Basel, 1948, S. 283–288; Weixlgärtner, 1926 (s. o. Anm. 24); Ausst. Kat. »Malerei und Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art«. München, 1970, S. 17 f.; Baltrusaitis, 1969, S. 80, Anm. 137 ff.

28 E. Panofsky, A. Dürer. Princeton, 1955, S. 252 f., Abb. 311 (vgl. auch Abb. 310). Zur Lautendarstellung als Demonstration von Perspektive: Baltrusaitis, 1969, Abb. 66–67, 75.

29 I. P. Richter, The Notebooks of Leonardo da Vinci. (Reprint), N. Y., 1970, Bd. I, Nr. 83; Vgl. L. B. Alberti, Della Pittura, Hrsg. H. Janitschek, Wien, 1877, S. 79; cf. E. H. Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation (Bollingen Series, XXV. 5) Washington, 1961, S. 152; 229 f. Leonardo zeichnete (Cod. Atl., fol. 1 bis) einen

Holbein läßt auf der nur gedanklich implizierten Glasscheibe sich den verzerrten Totenschädel reflektieren. Motivisch geht er dabei von dem in der spätmittelalterlichen Ikonographie geläufigen Warnbild eines in einem Spiegel erscheinenden Totenkopfs aus [30]. Laux Furtnagel hatte das Motiv 1529, während Holbeins Baseler Aufenthalt, im Bildnis des Ehepaares Burgkmair mit dem delphischen Motto: »Erken Dich selbst« kommentiert [31]. Von da her ist auch für Holbeins Gemälde zu folgern, daß die Reflektion des Schädels sich auf den vor dem Bilde, resp. der imaginären Reflektionsebene, stehenden Betrachter beziehen soll: er sieht sich zuerst, von vorne, in rätselhaft unkenntlicher Entstellung, dann – von der Seite, ohne das Übrige – im entzerrten Totenkopf klar.

Die Unerkennbarkeit des Todes [32] hat Holbein durch die perspektivische Verhüllung des Schädels ausgedrückt und dem in den Attributen der »Gesandten« vergegenwärtigten Bereich des Wissens entgegengesetzt. In der räumlichen Ausgrenzung und der Verhüllung erscheint die Anamorphose im Bild als Gegenstück zu dem im Vorhang verborgenen Kruzifix: seine versteckte Anordnung kann ebensowenig wie die Plazierung der französischen »Gesandten« auf dem Westminsterboden [33] zu Seiten einer Schaukredenz mit Wissenschaftsgerät realistisch erklärt werden. Wie sich mit der Anamorphose die Außen- bzw. Nachwelt von vorn in das Bild »einspiegelt«, so weist der auffallend verhüllte Kruzifix auf einen – unsichtbaren – Raum hinter dem Vorhang. Die Entsprechung von verborgenem Kruzifix und verhülltem Totenkopf [34] als räumlich ausgegrenzte Hinweise auf Tod und Erlösung veranschaulicht die Vorstellung, der Tod erst vermittle die Anschauung Gottes. Der Betrachter sollte also in der sukzessiven Erfassung

Künstler, der mit Hilfe einer Glastafel eine Sphaira aufnimmt: C. Pedretti, Un soggetto anamorfico di Leonardo ricordato dal Lomazzo. L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte, 19, 1956, S. 12–22, Abb. 1. Zu Leonardos anamorphotischer Zeichnung auch Baltrusaitis, 1969, S. 36, Abb. 22.

30 Hartlaub, 1951, S. 149–158. W. L. Schreiber, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart (P. Heitz, Einblattholzschnitte des 15. Jhs., Bd. 6), Nr. 7 mit langem Text. Der im Spiegel erscheinende Totenkopf wird oft durch eine ihn hinter dem Betrachtenden emporhaltende Figur motiviert (z. B. Hartlaub, 1951, Abb. 162).

31 O. Goetz, Städel-Jahrbuch, 7–8, 1932, S. 147, Anm. 119; L. Baldass, Laux Furtenagels Bildnis des Ehepaares Burgkmair. Pantheon, 17, 1936, S. 143–147. G. v. d. Osten, Lukas Furtenagel in Halle, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 34, 1972, S. 105–118.

32 Vgl. Dürers frühe Stiche »Der Spaziergang« und »Vier Hexen«. In Holbeins »Sternenseher« des »Totentanzes« begegnet der Gedanke bei einem Gelehrten.

33 Zum Grab R. Wares an dieser Stelle vgl. O. Lehmann-Brockhaus, Lat. Schriftquellen zur Geschichte der Kunst in England, Schottland und Wales v. J. 901 b. z. J. 1307. München, 1956, Bd. II, Nr. 2854.

34 Vgl. zur Konfiguration von kleinem Kruzifix links oben, Gelehrtenattributen und Totenkopf in Melancholikermilieu (s. u. Anm. 81 u. 89) Dürers Hieronymus-Gemälde von 1519 (F. Anzelewsky, A. Dürer: Die Gemälde. Bln, 1971, Nr. 162) und bei Holbein die Disposition von Kruzifix, Figur und Buch des Warham-Bildnisses (R. Strong, Holbein in England, III. Burlington Magazine, 109, 1967, S. 698–701); Zum Hieronymustyp bei Holbein: Heckscher, 1967 (s. o. Anm. 11) S. 144, Anm. 52.

des Gemäldes den Gedanken erleben, daß sich seine Selbsterkenntnis [35] wie auch die Erfassung des Todes und die Anschauung Gottes erst im Tode [36] vollende [37].

In seinen Schriften formuliert de Selve eindringlich: »Et quand on ha bien tourné et visé toutes sciences et humaines et divines, on trouve a la fin que perfection ou beatitude, que nous pouvons avoir ca bas, consiste en congnoissance de nous et congnoissance de Dieu et crainte de luy, et amour de prochain pour amour de luy« [38]. Auch in Holbeins Gemälde erscheinen »sciences et humaines et divines« der Annäherung an Selbst- und Gotteserkenntnis gegenübergestellt: gerade die in den wissenschaftlichen Instrumenten demonstrierte empirische Erfassbarkeit der Welt steigert im Zusammenhang des Bildes die Entrücktheit Gottes und des die Gottesanschauung vermittelnden Todes. Holbein kontrastierte den versteckten kleinen Kruzifix und die betonten astronomischen Meßgeräte ähnlich wie in einer zeitgenössischen Pariser Druckermarke zwischen einem

35 Panofsky, 1954 (s. o. Anm. 4) S. 14 sieht in der Anamorphose einen Hinweis auf Holbeins Namen: »Hohlbein« (»hollow-bone«); der Gedanke, von M. Davies, 1959 (s. o. Anm. 1) S. 52 und G. Kauffmann, Poussin-Studien, Bln, 1960, S. 94, Anm. 129 ohne Argumentation abgelehnt, wird durch die Spiegelmetaphorik des schwebenden Zerrbilds gestützt. Allerdings bleibt die Verwendung des Totenkopfs (unverzerrt an Hutagraffe) als Dintevilles Abzeichen in dem Gemälde zu bedenken. In dem für die »Gesandten« kompositionell wichtigen Holzschnitt »Wappen des Todes« gab Holbein möglicherweise in dem jungen Paar zu Seiten des heraldischen Totenschädels eine Selbstdarstellung mit ähnlicher Namensanspielung (A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. A., Bd. I, Lpzg, 1876, S. 278; dagegen Hervey, 1900, S. 203, Anm. 4). Vgl. auch E. M. Schenck, Das Bilderrätsel. Diss. Köln, 1968, S. 23 ff. Möglicherweise ist in diesem Zusammenhang beim Hexagramm (s. o. Anm. 13) auch an den sechsstrahligen Stern in Holbeins Wappen zu denken (Ganz, 1956, Abb. S. XVI; P. Ganz, Hans Holbein d. J. Die Handzeichnungen. Bln, 1911–37, Nr. 393–395), vgl. Dr. jur. Hans Holbein, Die Holbeiner. Ein Überblick über eine 700jährige bürgerliche Familiengeschichte mit Stammbäumen. Lpzg, 1905.

36 Vgl. paulinisch geprägte Todesmystik der französischen Reformer im »Traicte du Souverain Bien, parlequel le vray chrestien pourra apprendre (o l'ayde des sainctes Escriptures) a contemner la Mort, mesmes icelles désirer pour avoir claire vision de Dieu par nostre seigneur Jésuchrist« (A. Tricard, La propaganda évangelique en France. L'Imprimeur Simon du Bois (1525–1534): »Aspects de la Propagande Religieuse«, Travaux d'Humanisme et Rénaissance, 28, Genf, 1957, S. 1–37, bes. 18–22, auch zu verwandten Stellen bei Margarete von Navarra). Wenig später mahnte Clement Marot die »Peintres francois«: »Ne la (sc. mort) montez sur un char arrogante/ Comme elle estoit des humains triomphante/Mais peindez la que triompher nous face/Nous faisant veoir Jesus Christ face á face« (Sermon du bon pasteur et du mauvais: Marot, Oeuvres, ed. A, Grenier, I, Paris, 1951, S. 64–75, cf. S. 72–73). Das ganze Gedicht ist von paulinischem »Fideismus« bestimmt und neben der Todesauffassung auch im politischen Quietismus de Selves Anschauung verwandt (s. u. Anm. 79), vgl. C. A. Mayer, La Religion de Marot (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 39) Genf, 1960 S. 122–129.

37 Die Verschränkung von Anamorphose und Kruzifix im Gemälde spricht gegen die Meinung, Holbein habe den Totenkopf auf Entzerrung durch ein optisches Instrument berechnet: vgl. E. R. Samuel, Death in the Glass. A New View of Holbein's Ambassadors. Burlington Magazine, 105, 1963, S. 436–441; F. J. B. Watson, ibid., 106, 1964, S. 135 f.; Samuel, ibid. Niceron überliefert ein »1515« datiertes Bildnis Franz I., das in einem schräg darunter plazierten Spiegel entzerrt zu erkennen war: Pedretti, 1956 (s. o. Anm. 29) S. 22, Abb. 6; spätere Beispiele mit zylindrischen Spiegeln bei Baltrusaitis, 1969, Abb. 73; 96 ff.

38 Oeuvres, 1559, S. 20 A; ähnlich (mit Bezug auf die 10 Gebote – vgl. den lutherischen Text im Gemälde) ibid., S. 34 B. Zur traditionellen Korrelation von Gottes- und Selbsterkenntnis: E. G. Wilkins, The Delphic Maxims in Literature. Chicago, 1929, S. 85–115.

Dialogpaar ein Kruzifix in einer Himmelssphaira verborgen erscheint, mit dem Motto: »Enseigne moy mon Dieu que ton vouloir je face/Tant que au celeste lieu je puisse veoir ta face« [39].

Im Gemälde der »Gesandten« weist demnach die betonte Verhüllung des Kruzifix auf die Idee der Verborgenheit Gottes. Die Vorstellung spielte in der spätmittelalterlich-nominalistischen und der lutherischen Theologie eine wichtige Rolle, mit der Spannung von »deus absconditus – deus revelatus« in Bezug auf die paradox verhüllende Offenbarung Gottes am Kreuz [40].

Die Lektüre der Schriften de Selves verdeutlicht seinen religiösen Standort als den des »Fideismus« [41], eine Haltung, die sich unter ausgiebiger Berufung auf Paulus gegen die scholastische Überschätzung der menschlichen Vernunft als Mittel der Gotteserkenntnis wendet [42]. Historisch verbindet sich in de Selves Fideismus Skepsis mit katholischer Theologie, in vielfältiger Berührung mit reformatorischen Denkansätzen.

In de Selves Schriften fallen die überaus häufigen Pauluszitate auf [43]. Im Hinblick auf seinen paulinisch orientierten Fideismus läßt sich die visuelle Struktur seines Holbeinschen Freundschaftsbildes, die »Einspiegelung« des verrätselten Totenschädels und

39 Druckerzeichen Jehan Saint-Denys: L.-C. Silvestre, Marques Typographiques. Paris, 1853 (Nachdruck Brüssel, 1966), S. 43, Nr. 84 (Paris, 1510–1530); vgl. auch Nr. 1011.

40 Weier, 1967, (s. o. Anm. 16) mit ausführl. Literaturangaben. Zum Motiv des Vorhangs (velum) s. u. Anm. 52. In reformatorischem Geist zeigt H. Aldegrevers Stich B. 131, 1528 (F. W. Hollstein, German Engravings, Etchings, and Woodcuts, c. 1400–1700. Amsterdam, 1954, Bd. I, S. 62) die personifizierte »Fides« neben einem Kruzifix, von dem nur die Füße zu sehen sind, anspielend auf Hebr. 11,1 mit der Definition von »fides« als »cognitio rerum invisibilium« (von de Selve, 1559, S. 83 A–B zitiert und kommentiert). Vgl. de Selve, 1559, S. 84 A: »Et disons qu'es choses, dont nous n'avons certitude, et que Dieu ha cachées de nous, c'est la ou il fault que la raison se taise, et ignore ce que Dieu veult qu'elle ignore«.

41 De Selve, 1559, S. 77 A: »Nous commettants donc devotement a la sainct direction de la lumiere celeste, qui de nous mesemes ne sommes que tenebres, et ne puvons penetrer en l'intention de Dieu, si son saintct Esprit ne nous y donne l'entrée«. ibid., S. 34 A »L'homme par les creatures visibles parvoit parvenir a la congnoissance du Dieu invisible, ce qu'il n'ha faict. Parquoy Dieu luy bailla la loye escripte« ... »la monde ha abusé de ses graces, ne suivant point ce qui luy avoit esté laissé de lumiére, pour se povoir gouverner en ceste obscureté«; ausführlicher: S. 55 A–B; vgl. auch S. 8 B. Kurz gestreift als »Fideiste« (im Kap. »Rationalistes et Fideistes« zusammen mit Reginald Pole, Sadoleto, Bunel u. a.) ist G. de Selve bei H. Busson, Le Rationalisme dans la littérature francaise de la Renaissance (1533–1601), Paris, 1957, S. 81, 94 f., 96 (die Verweise auf S. 102–3 im Index irreführend).

42 R. H. Popkin, The History of Skepticism from Erasmus to Descartes. Assen, 1960, p. XIII–XVI; 1–16. Zum Fideismus Margaretes v. Navarra: H. Sckommodau, Die religiösen Dichtungen der Margarete von Navarra. Köln-Opladen, 1955, S. 39 f. Vgl. auch Nauert (s. o. Anm. 21), S. 301 f.

43 De Selves Vertrauter Bunel (Epistolae. Paris, 1581, p. 102) erinnert dessen Brüder Odet und Ambroise de Selve an die gemeinsamen Diskussionen mit George de Selve in Padua über Paulus (cf. Busson, 1957, S. 96, Anm. 2–3). Gegen Bunel selbst wurde der Vorwurf erhoben, außer den Paulusbriefen nur heidnische Autoren zu lesen: Samouillan, De Petro Bunello Tolosano ejusque amicis. Thesis. Paris, 1891, S. 81 f. Zum Problem des »Paulinismus« im 16. Jh. zuletzt A. Schirmer, Das Paulusverständnis Melanchthons, 1518–1522 (Schr. d. Inst. f. Europ.-Gesch., 44), Wiesb. 1967, S. 8–16.

das verborgene Kruzifix, auf die bildhafte Formulierung der Verborgenheit Gottes [44] beziehen, die Paulus im 1. Korintherbrief, Kap. 13,12–13 gibt: »Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec; maior autem horum est caritas« [45].

Der paulinischen Metapher entspricht die spezifische Gestaltung des Gemäldes [46]: erst sieht man den Schädel (»nunc«) von vorn, als rätselhaft verzerrte Reflektion (»per speculum in enigmate«), dann (»tunc«) von der Seite klar (»facie ad faciem«).

In welcher Absicht die Porträtierten die paulinische Spiegelmetapher dem Concetto ihres Freundschaftsbildes zu Grunde legten [47], wird aus dem Gedankengang der Stelle klar: sie zielt auf den Lobpreis der »caritas«. Wir vermerkten bereits, daß im Gemälde der Text des lutherischen Gesangbuchs (links) ausdrücklich auf »glaub« und »lib« verweist, zwei der drei sogen. »theologischen Tugenden« der Korintherbriefstelle [48].

Die »caritas« [49] ist im Gemälde über ihre theologische Deutung hinaus offenbar in doppelter Richtung aktualisiert: einmal privat, mit Bezug auf die Freundesliebe der

44 Die paulinische Stelle Kol. 3,3: »Mortui estis, et vita vestra cum Christo in Deo abscondita est« zitiert de Selve, 1559, S. 3 B zus. mit Röm. 6; 2 Kor. 5 (und 1 Petr. 2) und dem Vermerk: »Car sainct Pol en est plein«. Vgl. in de Selves Epitaph die Worte seines »Esprit . . aux humains« (auch bei Hervey, 1900, S. 190 f.): »Ce n'est pas moy, c'est vous qui n'estes point en vie«; dazu W. v. Loewenich, Luthers Theologia Crucis. Witten, 1967, S. 131–135: »Die Verborgenheit des Christenstandes«.

45 Die zahlreichen Quellen zur Exegese des 1. Korintherbriefs im 16. Jahrhundert aufgeführt bei F. Stegmüller, in »Reformata Reformanda. Festgabe für H. Jedin«, Münster, 1965, Bd. I, S. 330–364. Für de Selve liegt besonders der Pauluskommentar Lefèvres nahe (s. o. Anm. 16). In der Vorrede zu dem im Gemälde dargestellten Gesangbuch zitiert Luther zweimal aus dem 1. Korintherbrief (Kap. 2 bzw. 14).

46 Das Spiegelmotiv war Holbein im Zusammenhang der Verborgenheit Gottes vertraut aus Augsburger Illustrationen einer Schrift: »Ain Spiegel der Blinden Wan Christus der Herr hat geredt Ich werd mein glory vor den hochweisen verbergen und wird es den Kleinen verkunden und offenbaren« (W. Wegner, Beiträge zum graphischen Werk Daniel Hopfers. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, S. 239 ff.); vgl. damit Holbeins satirische Kanzelpredigt im »Lob der Torheit« und seinen Holzschnitt »Christus als wahres Licht«, 1523.

47 In der Widmungsvorrede seiner Plutarch-Übersetzungen an Franz I. begründet de Selve das Studium der Geschichte durch einen Vergleich sowohl mit einem Gemälde als auch mit einem Spiegel: »La lecture donc de l'hystoire, qui est comme une table de paincture, la ou se vient les conseilz, oeuvres et parolles des anciens hommes de nom, retraictz et exprimez apres le vif, est de grande utilité aux Chrestiens, ou bons ou maulvais, qu'ilz soient, comme il en a d'uns et d'autres: et tous la debuvions frequenter: ainsi comme Socrates vouloit que les beulx et les laidz se deussent regarder au mirrouer«. Vgl. das Material bei Herbert Grabes, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts (Buchreihe der »Anglia«, Bd. 16), Tübingen, 1973, bes. S. 126 ff. (zu 1 Kor. 13,12: S. 133 ff.).

48 Zum Bild der Laute betont Alciati (s. o. Anm. 11) »amor« und »fides« in politischem Sinnbezug (s. u. Anm. 78).

49 Zur Beziehung amicitia-caritas: K. Lankheit, Das Freundschaftsbild der Romantik (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, NF, 1), Heidelberg, 1952, S. 12 f., eine ausführliche theologisch-allegorisierende »amicitia«-Ideologie entwickelt im französischen Humanismus Alanus Varenius, De amicitia precipue divina liber I (in einem Sammelband des Varenius, Paris: Henri Estienne, 1512, p. 118–122).

Dargestellten: Holbein benutzte die verrätselnde Spiegelverzerrung des Totenkopfs wie ein Stichwort, das im Sinne der Paulusstelle den Preis ihrer »Liebe« aus der Verborgenheit Gottes begründete [50]; dann mit Blick auf die von ihnen vertretene religionspolitische Versöhnung [51].

In der Konzeption des Gemäldes [52] sind also um die paulinische Spiegelmetapher 1 Korinther, 13,12–13 die private Freundschaft, das fideistische Bekenntnis und die politische Toleranzbemühung der »Gesandten« ineinander verschränkt.

Zugrunde liegt dabei der Gedanke, daß sich der »deus absconditus« ebenso wie in der Natur in der Pluralität religiöser Bekenntnisse spiegele. Diese Vorstellung ist von Nicolaus von Cues nachdrücklich formuliert worden. Im Sinne seines zentralen Ansatzes, daß in Gott alle Gegensätze irdischen Denkens zusammenfallen [53], sieht er die Verborgenheit Gottes und die Vielfalt religiöser Systeme als komplementäre Gedanken: Toleranz ist ihm die Konsequenz der Verborgenheit Gottes [54]. Dem neuplatonisch-mystischen Gedanken, das jenseitige Eine spiegele sich im irdischen Vielen [55], gab Cusanus eine konkrete religionspolitische Wendung.

In praktischer Bemühung um weltweite Religionsversöhnung wollte er seinen Kerngedanken der »coincidentia oppositorum« realisieren mit dem Ziel der »una religio in

50 1529 hatte Holbein seine Familie in Anlehnung an die Bildform einer »Caritas« gemalt (H. v. Einem, Holbeins Familienbild in Basel. »Die Einweihung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn«, Bonn, 1954, S. 39–63, cf. 52–55; S. 59 Vergleich mit Furtenagels Burgkmair-Bildnis (s. o. Anm. 31). Etwa gleichzeitig mit den »Gesandten« bezog Tizian in der »Allegorie des Marchese d'Avalos« die paulinische Kombination von Spiegelschau und theologischen Tugenden in antikisierender Formulierung (Kristallkugel der Divination, Tugenden personifiziert, »caritas« als »Amor«-Putto) auf das Verlöbnis eines venezianischen Paares; auf 1 Kor. 13,12 weisen in diesem Zusammenhang L. L. Möller, Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern, II: Die Kugel als Vanitassymbol. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, II, 1952, S. 157 ff., cf. 169 ff. und Hartlaub, 1951 (s. o. Anm. 18), S. 213, Anm. 101.

51 R. Stupperich, Der Humanismus und die Wiedervereinigung der Konfessionen (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, 53, 2) Lpzg, 1936. 1533, im Entstehungsjahr des Holbeinschen Gemäldes, publizierte Erasmus »De amabili ecclesiae concordia« (P. Fraenkel, Einigungsbestrebungen in der Reformationszeit. Vortr. d. Inst. f. Europ. Gesch., 41. Wiesb. 1965, S. 28 f.)

52 Das Vorhangmotiv spielt in der Verborgenheits-Theologie eine zentrale Rolle (A. Adam, Der Begriff »Deus Absconditus« bei Luther nach Herkunft und Bedeutung. Luther-Jahrbuch, 30, 1963, S. 97–106, bes. 102 f.). In der Westminsterkirche kann die liturgische Verhüllung von Altar und Kruzifix während der Fastenzeit, in der de Selve 1533 in London ankam (s. o. Anm. 3), anregend auf die Bildkonzeption gewirkt haben (J. H. Emminghaus, Velum Quadragesimale. Theologische Revue, 60, 1964, Sp. 73–82).

53 E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Stud. d. Bibl. Warburg, 10), Lpzg-Bln, 1927 (Nachdruck Darmstadt, 1963) bes. S. 30–32; H. Theill-Wunder, Die archaische Verborgenheit. Die philosophischen Wurzeln der negativen Theologie. München, 1970, S. 167–195. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance. Harmondsworth, 1967, S. 218–235: »The Concealed God«.

54 Weier, 1967 (s. o. Anm. 16), S. 76 ff.: »Das Anliegen der Einheit und die Verborgenheit Gottes«.

55 H. Leisegang, Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur. Zeitschrift für philosophische Forschung, 4, 1949, S. 161–183; Wind, 1967, S. 40, Anm. 15.

rituum varietate« [56]. Cusanus kann im 16. Jahrhundert keineswegs überall als bekannt oder gar akut vorausgesetzt werden. Dem französischen Humanisten de Selve war er aber durch Lefèvre d'Etaples Ausgabe von 1514 besonders nahegebracht als Vorläufer seiner eigenen fideistischen Haltung [57]. Lefèvre hatte in seiner großen Ausgabe auch die drei wichtigsten Schriften des Cusaners zum »Verborgenen Gott« z. T. erstmals publiziert: »De deo abscondito«, einen Dialog zwischen einem Heiden und einem Christen; »De quaerendo deum«; »De filiatione Dei«.

Im Hinblick auf die Gestaltung des Holbeinschen Gemäldes ist eine Stelle in der Schrift »De visione Dei« [58] besonders aufschlußreich, wo Cusanus mit der Metapher des Blickens durch ein Glas und der Paraphrase von 1 Kor. 13,12 [59] die Verschränkung von Selbsterkenntnis und Gottesanschauung begründet [60]: »Denn wie dem körperlichen Auge, wenn es durch ein rotes Glas blickt, alles rot erscheint, so sieht das geistige Auge, in seiner Beschränkung, Dich .. gemäß der Natur seiner eigenen Eingeschränktheit .. In allen Gesichtern erscheint das Gesicht aller Gesichte verschleiert und wie im Rätsel . . .« [61].

Die Verknüpfung der Verborgenheit Gottes mit der Forderung religiöser Versöhnung wurde durch die Reformation aktuell. Unter Berufung auch auf 1 Kor. 13,12 hat Erasmus von Rotterdam z. B. 1523 Verständigung der Parteien und Beschränkung der fixierten Dogmen auf ein Minimum gefordert – wie es in Holbeins Gemälde mit der Textauswahl im Gesangbuch, der Geistanrufung und den Geboten, bezeichnet ist: »Die Summe unserer Religion ist Friede und Eintracht; das läßt sich nur unter einer Bedingung aufrechterhalten: Eine möglichst kleine Anzahl von Dogmen definieren und für vieles Andere jedem sein eigenes Urteil lassen. Das Dunkel in vielen Fragen ist nämlich sehr groß .. Um viele Probleme ruft man jetzt das ökumenische Konzil an;

56 Weier, 1967 (s. o. Anm. 54) mit der ausgedehnten Literatur zur Stellung des Cusanus in der Geschichte des Toleranzproblems.

57 Zur Wirkung des Cusanus in Frankreich: A. Renaudet, Préréforme et humanisme á Paris pendant les prémieres guerres d'Italie (1494–1517), Paris, 1916, S. 661–664; Nauert, 1965 (s. o. Anm. 21), S. 145 f. u. ö.; zu Agrippa: S. 184; 256; Henry Heller, Nicholas of Cusa and Early French Evangelicism. Archiv für Reformationsgeschichte, 63, 1972, S. 6–21; cf. die Kritik an Weier: S. 18, Anm. 55; S. 20 zu Agrippa.

58 »De visione Dei«, c. Vi, fol. 185 f. (E. Bohnenstaedt, Von Gottes Sehen. Lpzg, 1944); Cassirer, 1927 (s. o. Anm. 53), S. 32–34; Wind, 1967, S. 222 f., Anm. 17.

59 1 Kor. 13,12 wird von Cusanus häufig angeführt, z. B. »De docta ignorantia«, XI, 22,4 (»Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften des N. v. C.« Hrsg. H. Blumenberg. Bremen, 1957, S. 88); »Idiota De Mente«, II (ibid., S. 265); »De Possest« (ibid., S. 359); Brief an N. Albergati (ibid., S. 385). J. Wenck bezieht sich in seiner Polemik (»De Ignota Litteratura«) gegen des Cusaners »Docta Ignorantia« auf 1 Kor. 13,12: H. Blumenberg, Die Legitimität der Neuzeit. Frankf./M., 1966, S. 457 f.

60 A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bild. Berlin, 1964, S. 40 f., Anm. 204 ff. Wind, 1967, S. 222 f.; Blumenberg, 1966, S. 512 ff.; G. Boehm, Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit (Heidelberger Forschungen, 13) Heidelberg, 1969, S. 160 f.

61 Zu des Cusaners Bezugnahme auf zeitgenössische Malerei in »De visione Dei« zuletzt Neumeyer, 1964. Auf eine generelle Verwandtschaft zwischen den optischen Metaphern des Nicolaus v. C. und den gemalten Anamorphosen des 16. Jhs. wies Wind, 1967, S. 223, Anm. 18 hin.



Hans Holbeins des Jüngeren Gemälde: Die »Gesandten«. London, National Gallery



Druckermarke Johann de Saint-Denys (s. Anm. 39)



Heinrich Aldegrever, Fides, B. 131, 1528 (s. Anm. 40)



Hans Holbein d. J.: Druckerzeichen für Reynold Wolfe (s. Anm. 11)



Andrea Alciati, Emblemata. Augsburg 1531, Bogen 8 B (s. Anm. 11)

«Zeitlos: Falsch» | Ausgewählte Schriften Konrad Hoffmanns zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung

man täte besser, sie auf den Tag zu verschieben, da Rätsel und Spiegel verschwunden sind und wir Gott schauen von Angesicht zu Angesicht« [62].

Eine visionär verallgemeinerte Fassung der cusanischen Verknüpfung von Verborgenheit Gottes und Toleranzforderung kannte Holbein selber aus der »Utopia« seines Freundes Thomas Morus, der sein Vertrauen auf die Durchsetzung der »wahren Religion« mit dem antiken Dictum »Veritas Filia Temporis« umschreibt [63]. In Holbeins Gemälde trägt das Toleranzbekenntnis der »Gesandten« gegenüber den Lutheranern insofern ideologische Züge, als de Selve in seinen Reden bei den deutsch-französischen Unionsverhandlungen die lutherische Lehre scharf ablehnte. So heißt es in der wahrscheinlich ersten Rede: »La nouvelle doctrine ha esté grandement pernicieuse, et scandaleuse au simple populaire« [64]. »La nouvelle doctrine ha esté moult pernicieuse au gens de literature, qui l'ont acceptée« [65]; »La nouvelle doctrine ha esté cause de desordre aux Princes, et a la puissance temporelle« [66]. Er bezeichnet die Reformation als Angriff auf die Einheit der Kirche [67] zu einer Zeit »que le monde se trouve bien despourveu de foy et charite« [68] – im Gemälde hebt das lutherische Kirchenlied eben diese beiden Tugenden hervor.

In seiner zweiten Unions-Rede [69], zu deren Beginn er die alte »amitie« zwischen Frankreich und Deutschland beruft [70], nennt de Selve die reformatorische Lehre eine »meslange de mauvaises doctrines et doubteuses« [71]. Er fordert von den Lutheranern die Preisgabe ihrer theologischen Positionen, von der katholischen Geistlichkeit moralische Erneuerung und verschränkt beide Forderungen miteinander: »que la verité de doctrine des Alemans procure la reformation des moeurs des Ecclesiastiques: et en cas pareil, que la reformation des Ecclesiastiques procure l'extinction des erreurs des autres. Dont s'ensuyvroit accord indubitablement, voire fraternel amour entre les uns et les autres« [72].

Beide Parteien sollen sich selbst durch Betrachtung im Spiegel Christi besiegen: »Si donc l'accord est desiré de l'une part et de l'autre ceulx ... prennent ceste voye .. de se vaincre eulx mesmes: que chacune partie se vayse regarder dedans le mirouer de Jesus Christ, ou elle verra elle mesmes les taches qu'elle ha au visage« [73].

62 Erasmus, Brief Nr. 1334, 5.1.1523 (Opus Epistolarum, ed. P. S. Allen, V, S. 177 f.); cf. J. Lecler, Geschichte der Religionsfreiheit im Zeitalter der Reformation. Stuttgart, 1965, S. 205. Auf diesen Brief berief sich später Sebastian Franck (F. W. Kantzenbach, Das Ringen um die Einheit der Kirche im Jahrhundert der Reformation. Stgt, 1957, S. 76 f.).
63 Morus, Utopia, (Reclam, UB) Stgt, 1964, S. 133 ff. Lecler, 1965, I, S. 214–222. Zwischen Cusanus und Morus kann Colet vermittelt haben: Elton, 1966 (s. u. Anm. 92), S. 30; Wind, 1967, S. 221, Anm. 15.
64 De Selve, 1559, S. 72 B
65 De Selve, 1559, S. 73 A
66 De Selve, 1559, S. 74 A
67 De Selve, 1559, S. 71 A, zit. dazu 1 Kor. 12.
68 De Selve, 1559, S. 73 A
69 Zur Datierungsfrage Hervey, 1900, S. 151–153
70 De Selve, 1559, S. 49 A
71 De Selve, 1559, S. 53 A
72 De Selve, 1559, S. 53 B
73 De Selve, 1559, S. 55 A. S. o. Anm. 47 zur (sokratischen) Spiegelmetapher in de Selves Plutarch-Widmung.

Der Polemik de Selves gegen die lutherische Lehre steht in Holbeins Bild eine Tendenz humanistischer Verständigung gegenüber, die sich auf fideistische Gmeinsamkeiten beider Seiten bezieht [74]. 1. Korinther 13,12 jedoch, das der bildlichen Proklamation der protestantenfreundlichen Toleranz zu Grunde gelegt ist, war mit der Betonung der »caritas« als aktiver Werkgerechtigkeit das katholische Bollwerk gegen reformatorische Konzentration auf »sola fides« [75]. Religiöse Versöhnung ist im Gemälde betont zu einem Zeitpunkt, als sich Frankreich aus konkreten politischen Motiven um Verständigung mit den deutschen Protestanten (ebenso wie mit Heinrich VIII.) bemühte. Franz I. suchte das Bündnis mit den Schmalkaldnern durch Abbau der religiösen Unterschiede zu festigen und so eine gestärkte Opposition gegen Karl V. zu gewinnen [76]. Die in dieser Konstellation und dem Wirken der »Evangeliques« am Hof begründete innenpolitische Tolerierung der französischen Reformer vor der »Affaire des Placards«, 1534, zeigt die zeitgeschichtliche Aktualität des Holbeinschen Gemäldes. Die Laute, vor der das lutherische Gesangbuch zwischen den »Gesandten« liegt, unterstreicht emblematisch das Bekenntnis zu politischer Bündnistreue. Alciati hatte das Bild der Laute als Mahnzeichen der »foedera Italorum« dem Herzog von Mailand gewidmet. Für de Selve hatte dies besondere Bedeutung, weil nach der Schlacht von Marignano, 1515, sein Vater das Herzogtum Mailand als französischer Vizegouverneur verwaltet hatte und die Mailänder Frage auch in seiner eigenen diplomatischen Arbeit weiterhin wichtig blieb [78].

74 Irdische Vielfalt sieht de Selve negativ gegenüber dem entrückten Gott in der Plutarch-Vorrede (Ausg. Paris, 1547, Univ. Bibl. Tübingen), in polemischem Bezug auf die Antike: »Et pour estre linstrument de leurs espritz disproportioné moyen pour parvenir a la comprehension de si sublime matiere, la dessus se mesla entr'eulx une merveilleuse difference d'oppinions. »Nach dem Hinweis auf den Babelturm und der Mahnung, Gott zu erkennen »avec les yeulx de foy«, läßt er die kirchliche Doktrin folgen (gegen »sola fides«): »congnoissance et amour de ce bien infiny, et la vraye operation des oeuvres vertueuses«. De Selve (gest. 1541) wurde von Guillaume Postel, Alcorani seu legis Mahometi et Evangelistarum Concordia liber, Paris 1543, S. 62 als Verfechter religiöser Versöhnung angeführt und zu Lebzeiten wie andere Reformer sogar des Protestantismus verdächtigt: »quem tamen accusavit invidia quod ad fidem Reformatam inclinasset« (Samouillan – s. o. Anm. 43 – S. 85).

75 Cf. »Brevissima et facillima in omnes D. Pauli Epistolas Scholia. Authore Joanne Gagnaeo Parisino Theologo. Paris 1529, p. 58ver: Marginaldruck zu 1 Kor. 13,13: »Maior autem . . .«: »Hoc tacent, qui tantum fidei tribuunt, charitatis operibus nihil«. Gagnaeus gehörte der konservativen Sorbonne-Fakultät an, den Gegnern Lefévres und seines Kreises. Luthers Gegner »verschanzten sich hinter 1 Kor. 13 wie hinter ihr murum aheneum«: P. Manns, Fides Absoluta – Fides Incarnata. Zur Rechtfertigungslehre Luthers im Großen Galaterkommentar. Festschrift H. Jedin (s. o. Anm. 45 bei Stegmüller), I, S. 265–312, cf. 296. Im Hinblick auf die »Gesandten« ist es interessant, wie de Selve, 1559, S. 85 B Werkrechtfertigung mit den theol. Tugenden verbindet (in der Rede »aux Alemans«): »Parquoy tout ce que sainct Pol dict contre les oeuvres, ne s'entend pas ne contre l'amour, ne la foy, ne l'esperance«.

76 H. Lutz, Kaiser Karl V., Frankreich und das Reich: Lutz-Schubert-Weber, Frankreich und das Reich im 16. u. 17. Jh., Göttingen, 1968, S. 7–19, cf. 15; K. J. Seidel, Frankreich und die deutschen Protestanten. Die Bemühungen um eine religiöse Konkordie und die französische Bündnispolitik in den Jahren 1534–35 (Reformationsgesch. Stud. u. Texte, 102) Münster, 1970.

77 Seidel, 1970, S. 123–136. In den deutsch-französischen Verhandlungen spielte Melanchthon eine besondere Rolle, den Holbein 1529–30 porträtiert hatte (Ganz, 1949 – s. o. Anm. 4 – Nr. 53, Abb. 94 f.). Kantzenbach, 1957 (s. o. Anm. 62) S. 93–118.

78 Alciati, Emblemata, Augsburg, Steyner 1531, fol. A 2recto; de Selve – Mailand: Hervey, 1900, S. 90–93; 176–178; 228 ff.

Wie im Gemälde Holbeins hat de Selve seinen Fideismus mit seiner politischen Funktion als höfischer Diplomat in einer »Meditation« verknüpft, in der er den Gläubigen die Verehrung des erhabenen Gottes durch den Hinweis auf die Ehrfurchtsbezeigung vor ihrem Fürsten nahebringt: »il eust tasche de le servir et honorer, veu que sa gloire luy estoit manifesteé par tant de ses oeuvres merveilleuses, qui forcoient presque l'homme de se prosterner devant sa maiesté de tout le coeur, c'est a dire, de tout son pouvoir, comme nous faisons devant nos princes. Quand nous voyons la grande court et compagnie, qu'ils tirent apres eux, un chacun se humilie« [79]. De Selves Vergleich zwischen der politischen Realität und dem Gottesglauben macht deutlich, wie die fideistische Verabsolutierung des »Verborgenen Gottes« die entstehende absolutistische Staatsform stützt [80]. Horkheimers Formulierung dieses historischen Zusammenhangs trifft auf die »Gesandten« über das Physiognomische hinaus zu: »Die Gläubigen nehmen einen verschlossenen Charakter an wie der Gott, an den sie glauben ... Sie brauchen den Umweg über den unerforschlichen Gott, um sich anzupassen« [81].

Die theologische Allegorese und politische Aktualisierung unterscheidet Holbeins Gemälde, mit Monumentalformat und denkmalshaftem Anspruch [82], von der Tradition des humanistischen Freundschaftsbildes [83]. Die Porträtierten lassen die Vorläufigkeit

79 De Selve, 1559, S. 2 A (»De Baptesme et Confirmation«); Einen »Religieux« nennt de Selve, 1559, S. 21 A »ambassadeur pour le Roy de Roys« (s. u. Anm. 84). Vgl. Marot (s. o Anm. 36) ed. Grenier, S. 71 f.: »En ceste foy l'homme s'humiliera, Et á chacun seigneur obeyra, Premier au roy, comme au plus excellent ..«.

80 G. Schneider, Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert. Stuttg. 1970, S. 152–171. E. Topitsch, Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. München, 1972, S. 264. Der fideistischen Glaubenshaltung entspricht in der höfischen Realität de Selves die Irrationalität: vgl. die beherrschende Rolle der »Spes« in A. Holbeins »Imago vitae aulicae« (M. Pfister-Burkhalter, Acht Federzeichnungen von A. Holbein, Öffentl. Kunstslg. Basel, Jahresbericht 1951–53, S. 101–109, Abb. 3): »Desperatio«, Fallacia, Contumelia u. a.: cf. P. M. Smith, The anticourtier trend in sixteenth-century French literature. Travaux d'humanisme et Renaissance, 83. Genf. 1966.

81 M. Horkheimer, Montaigne und die Funktion der Skepsis (Zeitschrift für Sozialforschung, 7, 1938) Nachdr. Frankf./M. 1971, S. 96–144, cf. S. 114. W. Stein, H. Holbein d. J. Bln., 1929, spricht S. 245–50 bei den »Gesandten« unter Hinweis auf Castigliones »Cortegiano« von der »Undurchsichtigkeit der Höflinge«. Die im Bilde betonte Melancholie der »Gesandten« (s. u. Anm. 89; Dinteville betont seine Melancholie in einem kurz nach de Selves Abreise geschriebenen Brief vom 23. 5. 1533: Hervey, 1900, S. 79 f.; für de Selve bezeugt es später Bunel: Hervey, S. 189, Anm. 2) deutet auf die Funktion dieser Attitüde als Flucht des entmachteten Adels aus dem »Königsmechanismus«, wie sie für das 17. Jahrhundert W. Lepenies analysierte: Melancholie und Gesellschaft, Frankf./M., 1972, S. 46–75.

82 1536 variierte Holbein die Komposition der »Gesandten« im Fresko der Königsfamilie im Whitehall-Palast (R. Strong, Holbein and Henry VIII. London, 1966). Vorprägungen waren ihm aus süddeutscher Buchillustration (R. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, 1460–1530. München, 1884, Abb. 262–263), aber auch von Burgkmairs Mittelteil des Altartriptychons von 1505 vertraut (T. Falk, H. Burgkmair, München, 1968, Nr. 19, Abb. S. 140).

83 H. Keller, Entstehung und Blütezeit des humanistischen Freundschaftsbildes. Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower. London, 1967, S. 161–173 (zu den »Gesandten« S. 168 f.). Kurz zuvor hatte Holbein ein Freundschaftsdiptychon für Thomas Morus und John Colet in Büstenform geplant (F. Grossmann, Journal of the Warburg and Courtauld

des Irdischen betonen bei der Verewigung ihres eigenen Gedächtnisses; in der emblematischen Spitzfindigkeit und Exklusivität eines privaten Gemäldes tragen sie die Forderung nach universaler Versöhnung vor – zugleich als Apell an den Betrachter zur Selbsterkenntnis im Todesbewußtsein. Norbert Elias hat gezeigt, wie sich im Rahmen höfischer Gesellschaftsstruktur ein verstärkter Druck zur Selbstbeobachtung und zur Prüfung aller Äußerungen der Mitmenschen auf Sinn und Motivation hin entwickelte [84]. Für die Höflinge Franz I. macht Holbeins Gemälde diesen Sachverhalt in der Fassung religiöser Devotion anschaulich: mit dem verzerrten Totenkopf im »Spiegel« erscheint die paulinische Antithese der indirekten Anschauung von Gott und Jenseits auf die Selbsterkenntnis ausgedehnt [85].

Die Art, wie Holbein seine Praxis des Porträtzeichnens mit der Glastafelapparatur zur Gestaltung des paulinischen Spiegelworts metaphorisch abstrahierte, zeigt die Verflechtung künstlerischer und literarischer Anregung, die Zusammenarbeit des Malers und der Porträtierten bei der Konzeption des Bildes.

Zur Verwirklichung des Concetto trugen weitere künstlerische Erfahrungen Holbeins bei.

Panofsky hat auf die typenmäßige Verwandtschaft zwischen den »Gesandten« und van Eycks Arnolfinibild hingewiesen, die sich in dem Motiv der zwei in einem Innenraum ganzfigurig stehenden Gestalten darstellt [86]. Holbeins intensive Orientierung an eyckischer und späterer flämischer Malerei gerade zu Beginn seines zweiten englischen Aufent-

Institutes, 13, 1950, S. 202–236, cf. 228 f.). Im Umkreis de Selves bezeugt Bunel den Freundschaftskult, in Briefen an die Brüder des Bischofs von Lavaur: Epistolae (s. o. Anm. 43), S. 60 f.: »Ego ut sanctas amicitias, qualis mihi tecum intercedit facile omnibus rebus humanis antepono«.

84 N. Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Neuwied-Berlin, 1969, S. 159 ff. Einblick in die Standesethik des höfischen Diplomaten de Selve bieten die wohl für ihn aufgezeichneten »Conseils á un ambassadeur« seines Lehrers, Freundes und Begleiters auf der venezianischen Gesandtschaft, Pierre Danés, herausgegeben von L. Delavaud, Revue d'histoire diplomatique, 28–29, 1914–1915, S. 602–612; vgl. G. Mattingly, Renaissance Diplomacy, London, 1955, S. 313, Anm. 13; zur Bestimmung der Schrift für de Selve: Delavaud, S. 604 f.; zur Verbindung de Selve-Danés: Hervey, 1900, S. 157. Danés entwickelt die Regeln des Verhaltens am fremden Hof, der Erkundung der Umgebung, der Anpassung an Landesgebräuche, der Freundschaften, der peinlich genauen Beobachtung des Fürsten: »Il doit . . et rapporter leurs propres termes comme aussi marquer les gestes et les mouvements du corps, le ton de la voix et les autres maniéres exterieures du Prince«.

85 Vgl. Holbeins Randzeichnung zum »Lob der Torheit« mit dem Narr, dem sein Spiegelbild die Zunge herausstreckt (F. Saxl, Burlington Magazine, 83, 1943, S. 276, Anm. 6). Dazu zitiert W. Willeford, The Fool and His Scepter, N. Y. 1969, S. 47 1 Kor. 13,12 als Hinweis auf die »Rätselhaftigkeit« menschlicher Selbsterkenntnis. S. o. Anm. 38 und 44 (zur Verborgenheit des »irdischen« Menschen). Gerda Calman, The Picture of Nobody. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23, 1960, S. 60–104, bes. S. 87–92 zu Bruegels »Elck« (mit Hinweis auf Sebastian Franck).

86 E. Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character Cambr./M. 1958, S. 202. Dieser Zusammenhang erscheint enger als der mit Doppelbildnissen des 16. Jhs., auf die (Strigel) F. Grossmann, Burlington Magazine, 93, 1951, S. 39, Anm. 6 hinweist.

haltes, der Entstehungszeit der »Gesandten«, ist bekannt [87], und das Arnolfinibild konnte ihm, abgesehen von indirekter Vermittlung, während seiner niederländischen Zeit in Antwerpen im Besitz der Statthalterin Margarete von Österreich bekannt geworden sein [88].

Über die allgemeine kompositorische Vergleichbarkeit beider Gemälde hinaus fällt der Umstand auf, daß im Arnolfinibild eine – realistische – Einspiegelung des Malers (wie Betrachters) gestaltet ist und der Spiegel an seinem Rand versteckt kleine Szenen der Passion Christi (mit einem Kruzifixus oben) trägt. Die »Verborgenheit Gottes« erscheint hier mit dem Spiegelmotiv ebenso wie mit dem Brautpaar, als Repräsentanten von »fides« und »caritas«, zusammengesehen. Hier konnte thematisch ein anregender Ausgangspunkt für Holbeins Konzeption liegen. Ein anderer Aspekt der Bildkonfiguration der »Gesandten«, die Kontrastierung wissenschaftlichen und künstlerischen Geräts mit einem rätselhaft gespenstischen Totenkopf, erscheint in Dürers Melancholie-Stich von 1514 angelegt [89]. Die zufallsbildhafte Reflektion des ungreifbar »pointillistischen« Totenkopf-Schemens auf dem Polyeder [90] läßt sich nach der Irrealität des Bildgrades ebenso wie der Spannung zum umgebenden »Stilleben« der Attribute von Künsten und Wissenschaften der Messung mit Holbeins anamorphotischer Gestaltung des Totenschädels vergleichen. Die beiden Freunde wurden von Holbein fiktiv zu Seiten einer Schaukredenz wissenschaftlich moderner Forscherarbeit auf dem Boden der englischen Grabeskirche dargestellt. Mit der Formulierung von Totenkopf und Kreuz, den räumlich ausgegrenzten Verweisen auf ein Jenseits, hat Holbein das Moment des Unwahrscheinlichen auf das Verhältnis von Glauben und Wissen zugespitzt: »im ‚credo quia absurdum' wird das der Vernunft als Gehorsams›leistung‹ zugemutete Wahre des Glaubens selbst zum Unwahrscheinlichen« [91]. Das Bild vergegenwärtigt den historischen Zusammenhang

87 Ch. D. Cuttler, Northern Painting from Pucelle to Bruegel. N. Y. 1968, S. 413, bes. zum Gisze-Bildnis. Vgl. im Hinblick auf Komposition und geometrische Muster (Teppich) van Eycks Paele-Madonna, die bereits für Holbeins Solothurner Madonna wichtig erscheint (Ganz, 1949 – s. o. Anm. 4 – Nr. 21, Abb. 47). Vgl. auch Hartlaub, 1951, S. 96 f. Zu Holbeins Auseinandersetzung mit Skulptur der Eyck-Zeit: H. Klotz, Hans Holbeins Christus im Grabe (Reclam Werkmonogr., Nr. 130) Stgt, 1968, S. 6–8.

88 M. Davies, Early Netherlandish School (National Gallery Catalogues) London, 1968, S. 51, Anm. 12–14.

89 W. Waetzoldt, Hans Holbein d. J., Berlin, 1938, S. 219: »Beherrscht von den Gestalten zweier Melancholiker, die sich mit den Werkzeugen menschlichen Könnens und Wissens umgeben haben, durchsetzt mit Symbolik und Rätselwerk, ist dieses Doppelbildnis Hans Holbeins »Melancholie«. Zur »Melancholie« der Gesandten s. o. Anm. 81. Dabei ist der Vergleich mit Dürers »Hieronymus« aufschlußreich (s. o. Anm. 34), der schon Holbeins Kratzer-Bildnis zu Grunde zu liegen scheint. Statt auf einen Totenkopf legt Kratzer die Hand auf die Sonnenuhr als Sinnbild der Vergänglichkeit (vgl. Holbeins »Sternseher« im »Totentanz«, s. o. Anm. 32): zum Uhrenmotiv als Vergänglichkeitszeichen bei Holbein: Schmoll gen Eisenwerth, 1952 (s. o. Anm. 19), zum Bedeutungsgestus der auf einen Totenschädel gelegten Hand in gleichzeitigen Bildnissen: J. Held, Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies. Princeton, 1969, S. 27, Abb. 30–31.

90 P. Reuterswärd, Sinn und Nebensinn bei Dürer. Randbemerkungen zur ›Melencolia I‹. Gestalt und Wirklichkeit. Festschrift F. Weinhandl, Berlin, 1967, S. 411–436.

91 H. Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie (Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 6) Bonn, 1960, S. 94, zur Rolle der Skepsis im spätmittelalterlichen Fideismus.

zwischen der Verborgenheits-Theologie und der Entfaltung empirischer Naturwissenschaft im späten Mittelalter [92]. Im empirischen Effekt des Fideismus trifft sich Holbein mit de Selves Spekulation. Holbeins eigene religiöse Einstellung wird sehr verschiedenartig beurteilt. Eine »moderne, vielleicht schon bis an die Grenze des Atheismus moderne« [93] Haltung verträgt sich jedoch kaum mit der Nachricht, daß Holbein in Basel 1530 seine Teilnahme am reformierten Abendmahl von genauerer Belehrung darüber abhängig machte – und danach zum Abendmahl ging [94]. Man hat gesagt, in seiner zweiten englischen Zeit habe sich »der Freund des Erasmus, der die Konfessionsspaltung so bitter beklagte, und des Thomas Morus, der ihr zum Opfer fiel, auf die Zone des dem Konfessionshader und der rabies theologorum entzogenen weltlichen Porträts zurückgezogen« [95].

Der Concetto der »Gesandten« war der »rabies theologorum« nicht entzogen, sondern aus Holbeins Zusammenarbeit auch mit dem Theologen de Selve hervorgegangen. Holbein gestaltete die Bildform des Ehepaares, das einen Totenkopf (Holbeins »Wappen des Tots«) bzw. einen Spiegel (v. Eyck, Arnolfinibild) flankiert, unter dem Eindruck des Warnbildes »Totenkopf im Spiegel« (Furtnagel) zur Darstellung des höfischen Freundespaares um und begründete mit der Fiktion der reflektierenden Glastafel zwischen den Porträtierten und dem Betrachter (Maler) realistisch die metaphysische Erscheinungsweise des schwebenden Zerrbildes; de Selve kennzeichnete mit dem zitierten Spiegelgleichnis sein Wunschbild von Dinteville und von sich selbst als Gläubigen, Diplomaten und Freund.

92 W. R. Elton, King Lear and the Gods. San Marino/Calif., 1966, S. 30 f.: »Indeed, the Deus absconditus concept, by distancing God from man, encouraged the empiricist of the Renaissance, in effect, to substitute a visible Second Cause for the concealed First Cause while maintaining at least the appearances of piety«.

93 W. Pinder, Holbein und das Ende der altdeutschen Kunst. Köln, 1951, S. 15.

94 »Meyster Hans Holbein der maller spricht, man muss in den disch bass usslegen, ob er gang«: E. His, Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation. Repertorium für Kunstwissenschaft, 2, 1879, S. 158 ff. Die Beurteilung des Problems (cf. F. Saxl, Holbein and the Reformation. Lectures. London, 1957, S. 277–285) hat mit dem Auftauchen einer frühen Übernahme der Cranachschen »Gesetz und Gnade«-Allegorie eine breitere Grundlage gefunden (F. Grossmann, A Religious Allegory by Hans Holbein the Younger. Burlington Magazine, 103, 1961, S. 491–4).

95 A. Rüstow, Lutherana Tragoedia Artis. Schweizer Monatshefte, 39, 1959, S. 891–906, cf. S. 896.

Konrad Hoffmann

POUSSIN'S „TREPPENMADONNA".

Mehrere Arbeiten der letzten Jahre haben zur Aufschlüsselung der formalen und motivischen Struktur von Poussin's „Treppenmadonna" von 1648 beigetragen[1]. Dabei Abb. 1
stellte sich der komplexe Bildaufbau und der allegorische Anspruch in einem Maße heraus, daß man die evidente Mehrdimensionalität der Aussage mit Freuds Begriff der „Überdeterminierung" in Verbindung brachte[2]. Das unterscheidende Bildmotiv ist die im Vordergrund durchlaufende untere Stufe mit den darauf abgestellten Behältern, links einem Körbchen mit Äpfeln, rechts einer Vase und einem Kästchen. Man hat die beiden rechten Gefäße mit den ähnlichen Gegenständen in Poussin's Dresdner „Anbetung der Könige" verglichen und von einem Zitat der Königsgaben gesprochen[3]. Hier ist jedoch die besondere Realitätszone genauer zu berücksichtigen, insofern die Gefäße zwischen dem Bildgeschehen und der Wirklichkeit des Betrachters vermitteln: einerseits hat der kleine Johannes einen Apfel aus dem Körbchen genommen und reicht ihn dem Christusknaben, der ihn — in theologischer Spekulation — als Zeichen des Sündenfalls annimmt und damit zum Sinnträger der Erlösung verwandelt[4]. Andererseits bieten sich die Gefäße auf der unteren Stufe dem Betrachter durch Perspektive und Lichtführung in gesteigerter Intensität dar: sie scheinen seiner eigenen Wirklichkeitssphäre anzugehören; der Korb mit den frischen reifen Äpfeln scheint eben gerade abgestellt worden zu sein[5]. Zeitlich wird dadurch die Mehrdimensionalität von mythischer Vorgeschichte des Sündenfalls, ikonographisch thematisierter Christusszene und aktueller Gegenwart bzw. Zukunft des Bildbetrachters (auf der Folie der gabenbringenden Könige) umfaßt.

Räumlich wird die „ästhetische Grenze" zwischen Bildgeschehen und Beschauer aufgehoben: die starke Untersicht der Komposition[6] präsentiert die Heiligengruppen[7] vor der zum Jenseitsmilieu, der Himmelsstadt aufsteigenden Treppe[8]. Dieser Zusammenhang zwischen der Einbeziehung des Betrachters in die Bildhandlung und der Anspielung auf Sündenfall und Erlösung unterscheidet das Gemälde von den Entwurfszeichnungen; in der New Yorker Zeichnung, wo die Schwelle unmittelbar ins Bild führt, fehlt der Apfelkorb; in der Pariser Studie schiebt sich vorn eine seit- Abb. 2
lich heraufkommende Treppe zwischen Beschauer und Bildszene; zudem stehen auf der Stufe zwei Vasen, und es ist nicht deutlich, was Johannes dem Christusknaben anbietet.

Erst im Washingtoner Gemälde zitiert Poussin mit dem Apfel, der durch Christi Annahme vom Zeichen für Sünde und Tod zum Heilsgegenstand verwandelt wird, das traditionelle theologische Paradox der „felix culpa", die Meditation über die Wechselbeziehung von Unglück und Erlösung.

Das „felix culpa"-Theologem wurde gleichzeitig nicht nur in Literatur und Ikonographie rezipiert[9], sondern auch mit sinnverwandten antiken Paradoxa verknüpft. Franz von Sales[10] brachte so 1616 in seinem verbreiteten „Traité de l'amour de Dieu" die „heilbringende Sünde" zusammen mit einem bei Plutarch überlieferten Apophtegma des Themistokles[11]. Dieses Wort hat Poussin in einem Brief 1644 auf

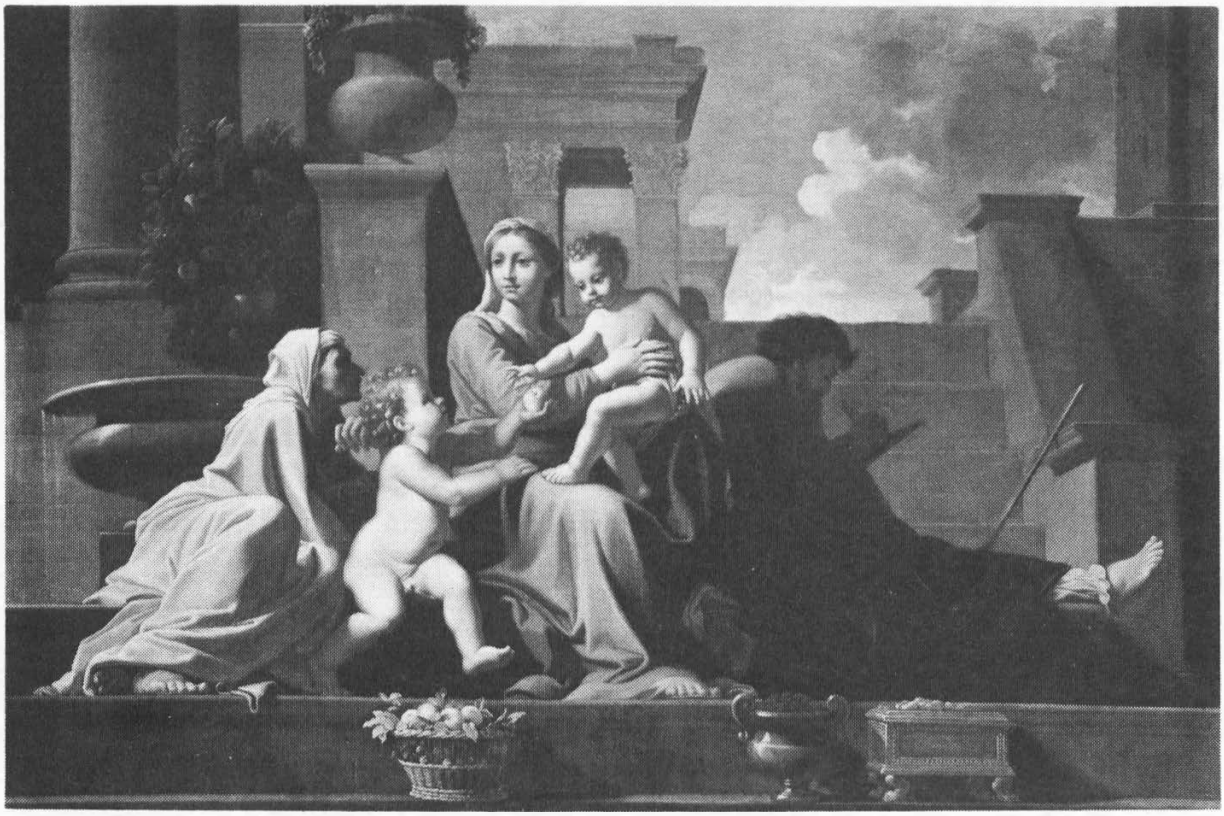


Abbildung 1 (oben): Nicolas Poussin: Treppenmadonna, 1648. Washington National Gallery of Art
Abbildung 2 (unten): Entwurfszeichnung zur „Treppenmadonna" Paris, Louvre





Abbildung 3: *Raffael: Sibyllen. Fresko 1514 Capella Chigi. S. Maria della Pace Rom*

den Tod eines Generals angewendet: „Nous ne scavons quelle mine faire de la perte de Mr. de Guebrin et de son armée. Mais qui scait se qui en doibt succeder? Quelquefois si nous n'estions perdus nous serions perdus. De plus grands maux il vien souvent de grand biens et se sont les secrets chemins que tien la Nature pour le changement des choses" [12].

Gegenüber der modernen Unterstellung von „verwirrenden Gedankengängen" [13] kann von daher bei Poussin die paradox pointierte Verschränkung von Sündenfall und Erlösung in der Ambivalenz des Apfelmotivs vorausgesetzt werden. Vergleichbare typologische Anspielungen gestaltete er sowohl innerchristlich (Christus—Adam) [14] als auch in antiker Perspektive. So verweist er in der „Flucht nach Ägypten" mit dem antiken Todesfährmann im Nachen und mit dem darüber schwebenden Kreuz gleichermaßen auf die zukünftige Passion des aufschauenden Kindes[15]. Ähnlich läßt er in der „Madonna Roccatagliata" die kreuzförmig ausgebreiteten Arme des Kindes ebenso wie den vor ihm stehenden Dreifuß des delphischen Orakels als Schicksalsmotive die zukünftige Passion präfigurieren [16].

So war Poussin der Apfel, das dialektische Zentralmotiv der „Treppenmadonna", nicht nur aus der christlichen Bildtradition als theologisches Paradox geläufig [17], sondern stand ihm in positiver Deutung auch aus dem antiken Mythos der Hesperiden vor Augen [18].

In der „Treppenmadonna" hängt die Aussage des Apfelparadoxes unmittelbar mit dem visuellen Illusionsverweis der zeitlichen und räumlichen Realitätsebenen zusammen und ist so als ekklesiologische Allegorie anschaulich aktualisiert. Innerbildlich beschränkt sich die Verklammerung zwischen den abgestellten Gaben und der Figurengruppe jedoch nicht auf den Apfel, den Johannes aus dem Körbchen genommen hat und Christus anbietet. Der vorderen Vase entspricht präzise die in der bisherigen Forschung wenig beachtete Vase [19], auf die Maria ihren Fuß gesetzt hat [20]. Die beiden Vasen sind formal so aufeinander bezogen, daß das vordere Gefäß die Schräge der Marienfigur aufnimmt; gegenständlich ergibt sich eine Antithese, insofern die vordere Vase beleuchtet und offen, die obere dagegen im Schatten und durch Marias Fuß verschlossen erscheint. In den vorbereitenden Zeichnungen legte Poussin auf die Zuordnung dieser Vasen besonderen Wert, während er bei der Verteilung der anderen Gegenstände daneben frei variierte [21]. Diese Betonung eines in Mariendarstellungen singulären Motivs läßt darauf schließen, daß Poussin damit eine spezifische Aussage anstrebte.

Ein formaler Prototyp bot sich ihm dabei in dem für ihn weithin vorbildlichen Werk
Abb. 3 Raffaels an: im Fresko der Chigi - Kapelle von S. Maria della Pace in Rom haben drei der vier Sibyllen einen Fuß auf eine Vase gestützt [22], und ein Vergleich macht deutlich, daß Poussin hier die jugendliche, nach rechts hin sitzende, aber zurückblickende Sibylle (rechts vom Kapellenbogen), die sogenannte „Phrygische Sibylle", zum Ausgangspunkt für die Marienfigur nahm. Dieser Zusammenhang wird durch die auffällige Ähnlichkeit der vorgebeugt sitzenden Alten daneben, der „Tiburtina", mit Poussins „Elisabeth" weitergeführt [23]. Der charakteristische Rhythmus der Gruppe, tiefer sitzende Alte neben erhöhter jugendlicher Frau, ist in beiden Kompositionen unverkennbar; Poussin plaziert die Alte auf die andere Seite und bezieht dadurch Köpfe und Blickrichtung beider Frauen aufeinander. Wie eindringlich Poussin sich bei der Arbeit an der „Treppenmadonna" mit Raffaels römischem Sibyllenfresko auseinandersetzte, ergibt sich schließlich auch aus der Ähnlichkeit, die zwischen den in Poussins Pariser Vorzeichnung skizzierten flach in die Tiefe gestaffelten Pilastern und der ursprünglichen, im 18. Jahrhundert mit einem Vorhang
Abb. 4 übermalten Bildarchitektur des Pace-Freskos besteht [24]. Die mehrfachen Entsprechungen bestätigen den genetischen Zusammenhang. Daher erscheint es auch kaum zufällig, daß Poussins Gemälde und Raffaels Fresko das breite Querformat teilen und daß die vordere Stufe in Poussins Komposition der vorkragenden Architravplatte der römischen Kapellenwand entspricht [25].

Raffaels Sibyllen waren seit ihrer Entstehungszeit von Künstlern aufmerksam studiert und vielfältig abgewandelt worden [26], von italienischen Reproduktionsstechern [27] über nordalpine Maler [28] bis hin zu Rubens [29]. Abgesehen von der konstanten Verbindung mit einer Frauenfigur [30] wandelt sich die Bedeutung des Vasenattributs im jeweiligen spezifischen Kontext: als Kennzeichnung der Sibyllen bei Raffael, der Parzen bei Tobias Stimmer, der Venus bei Marten de Vos, der Maria bei Poussin. Für Raffaels Darstellung legen es voraufgehende Sibyllenbilder der italienischen Graphik mit ihren Beischriften [31] nahe, die Vase als Metapher des Leibes („corpus quasi vas") [32] zu verstehen; hierbei können sich mariologische Aspekte mit der all-



Abbildung 4: Sibyllen. Stich G. Volpato, 1772

gemein eschatologischen Bedeutung im Rahmen des Auferstehungsprogramms der Chigi-Kapelle verbinden [33].

Poussin hat die formalmotivisch übernommene Vase[34] von den Sibyllen auf Maria übertragen; der veränderte Zusammenhang ist nicht nur darin deutlich, daß er bei der nach der alten Sibylle geformten Elisabeth auf die in Raffaels Fresko beigegebene Vase verzichtete. Vielmehr wird die spezifische Bedeutung des nunmehr Maria vorbehaltenen Attributs auch dadurch betont, daß es einerseits antithetisch dem Zitat der Königsgaben, andererseits der Apfelübergabe an Christus und dem damit implizierten Topos von Maria als Neuer Eva zugeordnet erscheint[35].

Im Vergleich zu den vorderen Gefäßen ist die Vase durch die Plazierung im Schatten und unter Marias Fuß als negativ, als überwunden charakterisiert; in der Zusammenstellung mit dem Apfel entspricht sie dem in zeitgenössisch gegenreformatorischen Bildern häufigen Motiv, daß Maria ihren Fuß triumphierend auf eine Schlange setzt und so als „Neue Eva" gekennzeichnet wird[36]. Gegenüber dieser Bildtypik wählte Poussin jedoch als Gegenstück zum Apfel statt der Schlange ein durch Mariens Fuß verschlossenes Gefäß. Bei dieser Zusammenstellung läßt sich die Vase als Anspielung auf einen Mythos verstehen, der seit den Kirchenvätern als heidnische Parallele zum Sündenfall Evas gesehen wurde: auf die „Büchse" der Pandora, jenes sprichwörtlich gewordene Ursprungsgefäß der Übel in der Welt, mit dem nach mythologischer Überlieferung die olympischen Götter den Feuerraub des Prometheus rächten. Poussin hat in seinem vielfältigen mythologischen Bildrepertoire die Pandorageschichte selbst zwar nicht dargestellt. Für die Dekoration der Langen Galerie des Louvre hat er sich aber in den Jahren 1640-42 innerhalb des Herakleszyklus mit der Prometheusfabel beschäftigt[37], mit der Episode der Befreiung des Prometheus durch Herakles[38]. Für Poussins Entwurf wurde als Vorlage das damals verbreitete mythographische Handbuch von Natalis Comes nachgewiesen[39]. Aus dieser literarischen Quelle Poussins

geht der mythologische Kontext der Pandorageschichte hervor; nach der Schilderung des Feuerraubes heißt es: „Id cum rescivisset Iupiter, Vulcano imperavit, ut foeminam e luto componeret, quae cum astutissima esset, et omnibus artibus a Diis donata, vocata fuit Pandora. Neque ante illam extitisse foemineum sexum crediderunt ut testatur Pausanias in Atticis. Hanc fabulantur missam fuisse a Iove ad Prometheum cum omnibus malis in vasculo inclusis: quod munus cum sprevisset Prometheus, illa ad Epimetheum contendit, qui dempto vasculi operculo omnia mala evolare sentiens, vix ultimam et in imo residentem spem occlusit, cum qua vas illud servavit. Cum vero Prometheus Iovis munus reiecisset, quod insidias formidaret, dicitur a Mercurio Iovis iussu ad Caucasum montem adductus, et in spelunca, quae erat apud Paropamissadas, vinctus ...“ * (anschließend die Befreiung des Prometheus durch Herakles)[40]. Neben vielerlei anderen literarischen Vermittlungsmöglichkeiten, besonders aus der ihm vertrauten französischen Renaissance[41], war Poussin das Thema auch aus der Bildtradition geläufig[42]; angesichts der inhaltlichen Verschränkung beider Motive – Pandora wie die Bestrafung des Prometheus entstammen göttlicher Rache – waren sowohl Prometheus - Pandora - Zyklen[43] als auch Einzeldarstellungen beider Szenen für seine Anschauung und Inspiration wichtig. Formalmotivisch bietet zu der Art, wie Maria die Vase mit ihrem Fuß verschließt, Hans Bocks Baseler Pandora-Allegorie (Abb. 5) eine Analogie, allerdings bei einer Stehfigur[44]. Thematisch besagt Poussins Konzeption, daß Maria mit Christi Geburt als Heilsvermittlerin das aus der Pandorabüchse in die Welt entlassene Übel aufgehalten bzw. die Hoffnung gerettet habe. Der für die Überlieferung des Mythos entscheidende Vergleich der Kirchenväter zwischen Pandora und Eva bzw. zwischen ihrem Gefäß[45] und dem verbotenen Apfel war den Zeitgenossen literarisch wie ikonographisch vertraut[46]. Unbeschadet gegenreformatorischer Bestrebungen, die heidnischen und christlichen Bereiche nicht miteinander zu vermischen[47], gehört die Parallelisierung Eva – Pandora zu den Exempelfiguren auch in barocken Predigten[48]. Poussin selbst konnte die „Eva Prima Pandora“ des 100 Jahre älteren französischen Malers Jean Cousin[49] direkt oder indirekt kennen, ein Gemälde, das noch im 18. Jahrhundert als Muster für „zusammengesetzte Allegorien“ gerühmt wurde – zusammen mit Poussins eigenem „Et in Arcadia ego“-Bild[50].

* *(Freie) Übersetzung nach* Natalis Comes:
„Als Jupiter dies bemerkte, ließ er Vulkan eine Frauenfigur aus Lehm herstellen; diese war von besonderer List und von allen Göttern mit ihren besten Eigenschaften ausgestattet worden. Daher nannte man sie Pandora. Sie galt als die erste Frau und soll der Sage nach vom Jupiter zu Prometheus geschickt worden sein mit allen Übeln in einem Gefäß. Nachdem Prometheus dieses Geschenk zurückwies, ging Pandora zu Epimetheus, der den Behälter öffnete. Sowie er die Übel sich ausbreiten sah, verschloss er den Deckel und konnte so noch die Hoffnung zurückhalten und mit dem Gefäß bewahren. Jupiter aber rächte sich am Prometheus, der sein Geschenk aus Furcht vor einem Hinterhalt verschmäht hatte: Prometheus soll von Merkur auf Jupiters Befehl in den Kaukasus verbracht und dort in einer Höhle angekettet worden sein.“



Abbildung 5 (oben):
Hans Bock d.Ä.:
Allegorie des Tages (Pandora). 1586
Basel, Kunstmuseum

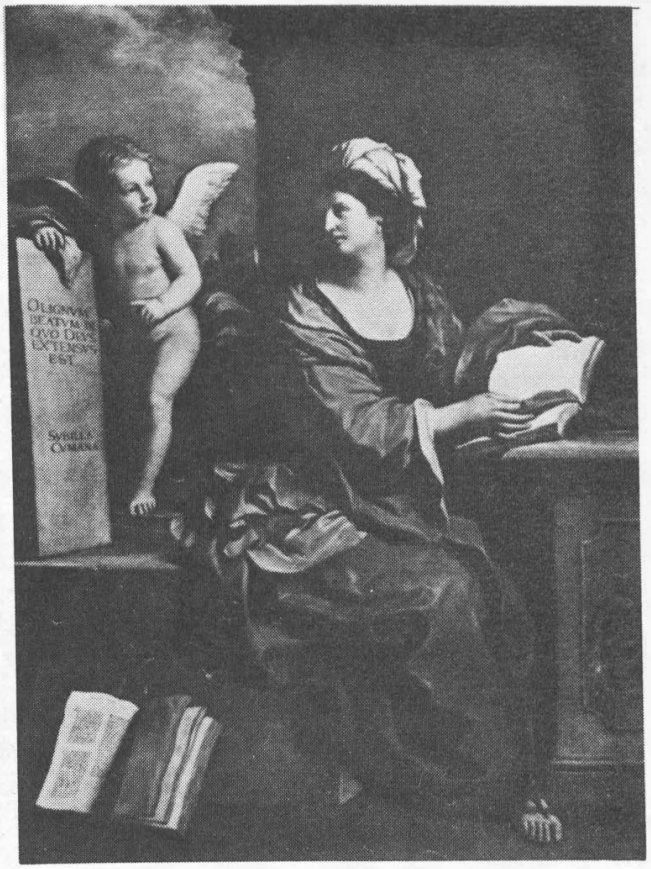


Abbildung 6 /rechts):
Guercino: Cumäische Sibylle. 1651
London, Slg. Denis Mahon

Für die „Treppenmadonna" kann man an einem Parallelbeispiel erhärten, wie ein gleichzeitiger Maler, Guercino, das formalmotivische Vorbild der Raffaelschen Sibyl-
Abb. 6 len auf die Eva – Pandora - Analogie hin umdeutete. Guercino [51] folgte für die Darstellung der „Cumaea" Raffaels „Phrygischer Sibylle". Während sich die „Cumana" zu einem Putto umwendet und auf der Schrifttafel ihr Wort: „O Lignum beatum in quo Deus extensus est" liest, vergegenwärtigt ein Grisaillerelief an ihrem Pult die erschreckt vor dem geöffneten Gefäß zurückweichende Pandora neben Epimetheus. Die christliche Antithese von Sündenfall und Erlösung ist hier mit zwei antiken Parallelen umschrieben, mit der „Büchse der Pandora" als Gegenstück zu dem sibyllinischen Orakel vom gepriesenen Holz (ein auf die Kreuzestypologie deutendes Paradoxon wie die oben berührte „felix culpa"-Prägung) [52].

Das Pandoramotiv ist in der Ikonographie der Sibyllen nicht angelegt [53]. Es handelt sich hierbei offenbar um eine Interpretation, die Guercino aus dem Vasenattribut der ihm vorbildlichen Sibyllenfiguren Raffaels entwickelte. Inhaltlich ließ sich Pandora als mythologische Parallele des Sündenfalls unschwer auf die Sibyllen beziehen, die traditionell als heidnische Prophetinnen Christi beansprucht wurden.

In der „Treppenmadonna" steigerte Poussin ähnlich die glorifizierende Kennzeichnung Marias als heilsvermittelnde „Neue Eva", indem er mit dem Gefäß unter ihrem Fuß auf die geläufige Eva – Pandora - Gleichung anspielte. Poussin stellte Maria damit den Städten und den Herrscherinnen oder Damen der Gesellschaft gleich, die seit dem 16. Jahrhundert von humanistischen Panegyrikern [54] als positive neue Pandora oder als Anti - Pandora gefeiert wurden [55]. Die panegyrisch-propagandistische Über-
Abb. 7 lieferung konnte für Poussin mit der Festdekoration zu Heinrichs II. Einzug in Paris 1549 auch formal wirksam werden: die personifizierte „Lutetia" kniet hier als positive Pandora mit einem „Gefäß des Guten" vor einer klassischen Säulenhalle über einer hohen breiten Treppe [56].

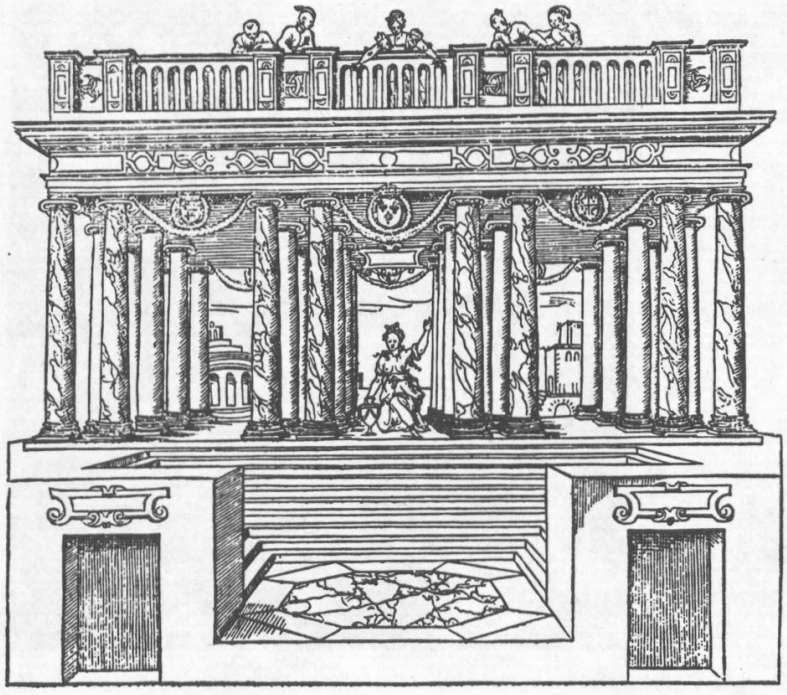


Abbildung 7:
Nach Jean Cousin, Dekoration zum Einzug Heinrichs II. in Paris 1549 (Pandora)

In Poussins allegorischem Marienbild von 1648 hatte die Anlehnung an monarchische Bildpanegyrik eine zeitgeschichtliche Aktualität.

Von mehreren Aspekten aus stellt sich die „Treppenmadonna" als Dokument persönlichen Zeitbezugs dar. Die thematische Voraussetzung dafür bietet zunächst der Umstand, daß die Marienverehrung und eine entsprechende Bilderproduktion seit dem Gelöbnis Ludwigs XIII. von 1637 und der Geburt des Dauphin 1638 in Frankreich ein besonderes Politikum darstellten [57]. Poussin konnte damit schon insofern in Berührung kommen, als sein Freund Chantelou 1643 in Loreto ein Votivbild Ludwigs XIII. mit der Inschrift widmete: „Acceptum a Virgine Delphinum Gallia Virgini reddit" [58]. „Comme bon français", wie er sich in einem Brief vom 2. August 1648 selbst nannte, verfolgte Poussin im Jahr der „Treppenmadonna" jedoch andere Vorgänge, die Frankreich innen- wie außenpolitisch betrafen. In diesem Brief heißt es: „A la vérite les affaires de delá ne me sont pas si indifferentes que je ne désire comme bon français quelle ne soint mieux conduites quelles n'ont esté depuis quelques années en sa, et si se grand désordre (comme il arive souvent) pouvoit estre cause de quelque bonne re'forme. pour mon particulier j'en serois extremement joyeus. Je m'imagine que tout homme de bien sera du mesme sentiment. Mais je crains la malignite du Ciécle. Vertu consiense Religion sont banies d'entre les hommes, il ni'a que vice la fourberie et l'interest qui régnent. tout est perdu je désespere le bien tout es rempli de malheur. Lés remédes que l'on applique n'ont point avies de puissance pour oster le mal" [59]. Poussin sieht hier die französischen Verhältnisse, die durch die Kriegsfinanzierung zugespitzte Opposition der Parlamente gegen Mazarin und den Beginn der Fronde; aus der gegenwärtigen Krise hofft er sich eine Besserung der Lage – das in Klammern zugefügte Wort „comme il arive souvent" verbindet die zeitgeschichtliche Hoffnung auf den Umschlag von Leid in Heil mit dem oben zitierten Ausspruch des Themistokles, den Poussin in einem Brief von 1644 auf seine politische Umgebung anwendet („wenn wir nicht verloren hätten, so wären wir verloren") [60] und mit der entsprechenden Verschränkung von Unglück und Errettung, die in theologischer Spekulation, mit dem „felix culpa" - Paradox, hinter dem zentralen Apfelmotiv der „Treppenmadonna" steht. Zum Verständnis dieses Gemäldes ist es nun besonders aufschlußreich, wie Poussin in dem Brief die Hoffnung auf bessere Verhältnisse mit der pessimistischen Einschätzung der Gegenwart in Einklang bringt und bei der Skepsis gegenüber seiner aktuellen Situation ein dem Pandoramotiv sinnverwandtes Mythologem zitiert: die Vorstellung der Astraea, wonach alle Tugenden (hier: vertu, consiense, Religion) beim Zerfall des „Goldenen Zeitalters" von den Menschen fliehen und nur die Übel zurückbleiben (hier: vice, fourberie, interest) [61]. Angesichts des ihm in der politischen Realität entgegentretenden „malheur" zweifelt Poussin im Brief an der Wirksamkeit der angewandten „remedes". In der „Treppenmadonna" dagegen entwirft er gleichzeitig ein religiös formuliertes Wunschbild, wonach Maria die „Büchse der Pandora" verschließt und so gegen die in die Welt ausgeströmten Übel den Menschen die Hoffnung bewahrt und den Frieden vermittelt habe [62]. Von hier aus läßt sich schließen, daß Poussin in der Konzeption der „Treppenmadonna" von den Fresken in S. Maria della Pace ausging nicht nur wegen seiner künstlerischen Orientierung an Raffael und nicht nur

wegen der thematischen Verknüpfung von Antike und Christentum in den Sibyllen als heidnischen Prophetinnen, sondern auch, weil er die angestrebte Bildlichkeit der Maria als Friedenspatronin mit dem Zitat aus S. Maria della Pace anschaulich konkret realisieren wollte. Dem zeitgenössischen Betrachter sollte dabei nicht nur das Formzitat und Kirchenpatrozinium der Raffael-Vorlage, sondern auch der Bezug des neu akzentuierten Pandoramotivs auf die politische Realität seiner Umgebung präsent sein.

Für Poussins französische Auftraggeber und Korrespondenten beschränkte sich das zeitgeschichtlich aktualisierende Verständnis mythologischer Motive nicht auf glorifizierende Bildnisse [63], sondern wurde auch zur Zeitkritik eingesetzt. Entsprechend findet sich die Pandorabüchse zugleich in der offiziellen Propaganda als Friedensattribut und polemisch als Inbegriff des Übels, konkret der zeitgenössischen Kriegswirklichkeit bei den pfälzischen Eroberungsfeldzügen Ludwigs XIV. in den 1670er Jahren [64]. Schon im Umkreis der Fronde wurde das Motiv so verwendet; in genauer Entsprechung zu Poussins Polemik gegen Mazarin [65] heißt ein 1652 anonym in Paris publiziertes Pamphlet unter den „Mazarinaden": „La Pandore, ou l'assemblance de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministére du Cardinal Mazarin"[66].

Wenn man derart in Poussins „Treppenmadonna" auf der formalen wie auf der thematischen Ebene eine unmittelbare Bezugnahme zur visuellen und politischen Wirklichkeit des Betrachters feststellen kann, so läßt sich der zeitgeschichtliche Bezug dennoch nicht präzis fixieren, die Pandoraallusion also z.B. nicht ausschließlich im Sinn der Titelmetaphorik der Mazarinade lesen. Dies gilt ikonographisch schon für die Gesamtanlage der Komposition, wozu in der Forschung oft konkurrierende Präzisierungsvorschläge für den umgebenden Architekturbezirk oder das Treppenmotiv angeboten werden [67].

Allegorische Eindeutigkeit weist demgegenüber eine Madonnendarstellung auf, mit der Joachim von Sandrart, ein römischer Studienfreund Poussins in den 1630er Jah-
Abb. 8 ren, den Westfälischen Frieden 1648 antikisierend interpretiert [68]. Maria erscheint mit einem Ölzweig in der Hand neben einem schriftlich als „Templum Pacis" bezeichneten Rundbau; die Umschrift der Thronlehne ordnet die biblische Seligpreisung „Beati pacifici quoniam filii Dei vocabuntur" ebenso dem dargestellten „Gottessohn" wie den realiter mitgemeinten „Friedensfürsten" von 1648 zu; Christus- und Johannesknabe umarmen sich im „osculum pacis"; ein Putto schüttet Früchte, zuvorderst Äpfel, aus einem Füllhorn: „ex pace ubertas"[69]. Sandrart macht aus dem römischen Friedenstempel, der nach der Legendentradition bei der von der Sibylle dem Kaiser Augustus geweissagten Geburt Christi einstürzte [70], ein mythologisch glorifizierendes Marienattribut [71]; die apologetische Antithese von heidnischer Ruine und christlichem Triumph wird dadurch zur aktuellen Panegyrik umgeformt [72]: in klassizistischer Sicht erscheint die „Virgo pacifera" als Garant des Westfälischen Friedens [73]. Der Vergleich zwischen Sandrarts und Poussins gleichzeitigen Marienallegorien ist auch insofern aufschlußreich, als das bei Sandrart aufgegriffene Motiv des Friedenstempels ikonologisch mit dem von Poussin formal zu Grunde gelegten Sibyllenthema verschränkt ist: die Sibyllen als Prophetinnen der Inkarnation wiesen



Abbildung 8: *Joachim von Sandrart, Allegorie auf den Westfälischen Frieden 1648. Münster, Westfälisches Landesmuseum*

in Ghirlandaios Ausmalung von S. Trinita in Florenz 1485 [74] ebenso wie in Raffaels Pace - Fresken das christliche Kirchengebäude als den positiv erneuerten Friedenstempel aus. Demgegenüber läßt sich, wie bemerkt, die Bildarchitektur der „Treppenmadonna" nicht motivisch präzis auf diese Aussage festlegen: Poussins Tempelkulisse weicht von dem traditionellen Zentralbautypus ab, wie ihn nach Sandrart auch wenig später Fabio Chigi (Alexander VII.) und Pietro da Cortona bei dem Friedenstempietto vor der Pace - Kirche aufgriffen [75]. Als Poussin die „Treppenmadonna" malte, war Fabio Chigi seit 1644 päpstlicher Unterhändler in Münster bei den Konferenzen zu dem von der Kurie schließlich abgelehnten Friedensschluß [76]. Auch in Rom florierte schon vor 1648 eine publizistisch intensive Friedenspanegyrik [77], ein Umstand, der als Voraussetzung für Poussins bildliche Interpretation der zeitgenössischen Erwartungen zum Abschluß des Dreißigjährigen Krieges mitzubedenken ist. Dabei ist es für Poussin jedoch ebenso kennzeichnend, daß er im Arbeitsprozeß seinen formalmotivischen Ausgangspunkt der Komposition zurücktreten läßt und gegenüber der Pariser Studienzeichnung im ausgeführten Gemälde auf Raffaels Bildarchitektur der Pace-Sibyllen verzichtet.
Allegorische Verschlüsselung und politische Aktualität treffen sich wie in der „Treppenmadonna" auch bei anderen Gemälden Poussin's, in einem Umfang und einer Intensität, die in der Forschung bisher wenig beachtet wurden. Auf zwei Beispiele sei hingewiesen, in denen Poussin sich mit dem zeitgenössischen Krieg auseinandersetzt. In der „Letzten Ölung" der 2. Sakramentenserie [78] und in „Tancred und Erminia" Birmingham [79] weist der Schild der Krieger das konstantinische Christusmonogramm (Chi-Rho) auf. Für das Sakramentengemälde liegt dabei die frühchristliche Bildlichkeit der ;,militia Christi" zu Grunde, bei Tancred der von Tasso vorgegebene gegenreformatorische Aspekt eines Kreuzzuges, in Poussins Bildgestaltung durch die kreuzförmig ausgebreiteten Arme bekräftigt, die die Erscheinung des sterbenden Helden mit seinem Vorbild Christus vergleichen [80]. Historisch steht hinter beiden Einkleidungen die zeitgenössische Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges, in dem auch das alte Konzept des „miles christianus" in Flugblättern vor allem für Gustav Adolf propagandistisch eingesetzt wurde [81]. Als figurative Spiegelung der umgebenden Kriegslage läßt sich unter anderem auch Poussins Darstellung der „Zerstörung Jerusalems" [82] lesen; für die christliche Apologetik bedeutet die Situation eine Straftat der göttlichen Rache, ein Thema, das in der gleichzeitigen französischen Tragödiendichtung eine besondere Rolle spielte [83] und in mythologischer Perspektive auch mit dem Pandoratopos verknüpft ist, den Poussin in die „Treppenmadonna" einbezog.

Blunt hat bereits 1944 für das Entstehungsjahr der „Treppenmadonna", 1648, den Zusammenhang zwischen Poussins malerischer Arbeit und seiner Stellung zur Fronde nachgewiesen [84]. Dabei interpretierte er das Bilderpaar der Phokion-Landschaften als Darstellung eines exemplarischen Frondeurs in Poussins Interessensicht. Phokion galt dem französischen Neostoizismus vor Poussin als Typus des selbstverantwortlichen Individuums und politisch als Beispielfigur eines Führers, der vom Volke verraten und zum Tod verurteilt wurde. Blunt verband die an diesem Beispiel veranschaulichte Moral mit der großbürgerlichen Interessenlage der Auftraggeber Poussins

in diesen Jahren (Chantelou, Pointel, Serisier) und mit der politischen Konstellation der Fronde: Phokion vertritt als Prototyp des nach dem sozialen Bedürfnis heroisch gesteigerten Individuums jene Schicht, die sich aus der ständischen Opposition und im Bündnis mit dem entmachteten Adel gegen die Zentralgewalt des monarchischen Absolutismus erhebt, dann aber aus Furcht vor einem ihr selbst gefährlichen Volksaufstand zur Verständigung mit der Krone zurückfindet [85]. „Zwar war dieses Programm stark von körperschaftlichem Ehrgeiz diktiert, denn die Bestrebungen des Pariser Parlaments gipfelten schließlich in der Forderung, in Anlehnung an das Vorbild des römischen Senats als berufene Repräsentanz der Nation die Rechte der seit 1614 nicht mehr einberufenen Generalstände ausüben zu können; dennoch genügten die antiabsolutistische Spitze des Programms, das in ihm enthaltene Verbot jeder willkürlichen Besteuerung und seine das System der Steuerpachten generell verwerfenden Passagen, um dem Parlament in den Augen der Öffentlichkeit das Ansehen eines Vorkämpfers gegen Despotismus und Korruption zu verleihen. Daß schließlich keine dieser Forderungen verwirklicht werden konnte, war nicht auf ihre mangelnde Popularität, sondern vielmehr auf den unerwarteten Widerhall zurückzuführen, den sie bei den auf äußerste aufgebrachten Volksmassen fanden, denn nichts anderes als die Furcht vor der elementaren Wucht eines den Staat in seinen Grundfesten bedrohenden Volksaufstandes veranlaßte das Parlament zu einer vorzeitigen Kapitulation vor der Krone" [86]. Poussin's Briefe [87] führen eindrucksvoll vor Augen, wie er den Hass der „noblesse de robe" auf Mazarins zentralistische Herrschaft teilte [88]. Nach der ersten vorläufigen Verständigung zwischen dem Hof und den Frondeuren im Frieden von Rueil, der Mazarin die Rückkehr nach Paris ermöglichte, schreibt er (am 24. 5. 1649): „sauvons-nous si nous pouvons cacher sous la peau de la brebis et évitons les sanglantes mains du Ciclope enragé et furieus" [89]. Hier umschreibt Poussin seine Furcht vor dem Zugriff der Staatsgewalt, in der Person Mazarins [90], mit dem mythologischen Bild des Odysseus, der seine Gefähreten und sich unter dem Bauch der Schafe vor der Verfolgung des Polyphem rettet. Besonderes Interesse gewinnt diese Briefstelle dadurch, daß Poussin im gleichen Jahr [91] eine große Landschaft mit Polyphem, das berühmte Bild in Leningrad, malt [92]. Zwar ist hierin nicht die Episode dargestellt, auf die Poussin im Brief abhebt [93]. Dennoch ist der Konnex zwischen den beiden gleichzeitigen Verwendungen des Polyphem-Themas aufschlußreich, gerade weil dem mythologischen Bildgegenstand [94] allein kein direkter zeitgeschichtlicher Bezug zu entnehmen ist [95]. Dabei ist natürlich der Polyphem im Leningrader Gemälde ebensowenig ein „mythologisches Porträt" Mazarins wie die Pandoraallusion der „Treppenmadonna" mit der entsprechenden Titelmetapher einer vier Jahre später gegen Mazarin gerichteten Flugschrift kausal erklärt werden kann.

Die Verbindung Poussin's mit der großbürgerlichen Schicht seiner Mäzene liegt darüber hinaus prinzipiell im gemeinsamen Bildungsideal, dem humanistisch wie rationalistisch gefaßten Wunschbild des „honnete homme" [96]. Beide Grundaspekte, humanistischer Antikenbezug und Rationalismus, lassen sich bei der Analyse der „Treppenmadonna" in diesem gesellschaftlichen Interessenkontext konkret demonstrieren. Dabei ist es zum Verständnis erforderlich, beide Gesichtspunkte in ihrem wechsel-



Abbildung 9: Ara Pacis Augustae, Rom: Relief mit „Tellu s—Italia"

seitigen Zusammenhang, ja als zwei Seiten einer Medaille zu betrachten. Die „Treppenmadonna" ist nicht nur, wie oft herausgestellt, im generellen und moralisch rigorosen Sinn ein klassizistisches Werk. Vielmehr liegt ihrer Konzeption offenbar auch die Auseinandersetzung mit einem spezifischen antiken Bildwerk zu Grunde. In der Gruppierung der nach rechts hin sitzenden Frau mit den beiden Kindern geht Poussins Maria bis in die Beinhaltung neben Raffaels Sibyllen wohl auch auf den Eindruck
9 des Tellusreliefs der „Ara Pacis Augustae" zurück[97], ebenso mit der Blickachse der Kinder über den Apfel auf die ähnliche Anordnung von Mutter und rechtem Kind. In diesem Relief ist gleichfalls der Parallelismus zwischen menschlicher und pflanzlicher Fruchtbarkeit vorgeführt, in antiker Drastik mit den im Schoß der „Mutter Erde" liegenden Früchten, von denen das eine Kind[98] — ähnlich wie Johannes aus dem Körbchen bei Poussin — eine gegriffen hat und der Mutter entgegenhält. Die Topik der blühenden Natur als Zeichen des Friedens und des „Goldenen Zeitalters" ist im augusteischen Relief auch mit den Hinweisen auf Wasser und Luft sowie mit dem Motiv des Tierfriedens entfaltet; Poussin's Gemälde kann in den sinnverwandten Motiven des Brunnens, Orangenbaums und der Blumenvase, formal auch im Format mit dem Tellusrelief verglichen werden[99]. Der Zusammenhang ist plausibel angesichts des intensiven Studiums auch nach den Fragmenten der „Ara Pacis" in Poussin's Umkreis[100] und vor allem auch im Hinblick auf die in seinem Lebenswerk zunehmend freiere Behandlung antiker Vorlagen[101]. Auf der anderen Seite läßt sich eine Verbindung Poussin's zu dem Relief, das 1568 in Rom gefunden wurde[102] und spätestens 1727 in Florenz nachweislich ist[103], nicht dokumentieren[104]; die Frage,

ob das Werk in Rom oder Florenz aufbewahrt wurde, ist für die theoretisch mögliche Zugänglichkeit von geringer Bedeutung [105]. Im Hinblick auf die Friedenspanegyrik der „Treppenmadonna" kann die visuelle Anregung durch das Relief freilich nicht konkret beansprucht werden, weil damals sein Zusammenhang mit der augusteischen „Ara Pacis" noch nicht bekannt war. Jedoch ist die inhaltliche Korrespondenz zwischen „Treppenmadonna" und Tellusplatte auch innerhalb der allgemeinen ikonologischen Topik „ex pace ubertas" augenfällig [106].
Die Frage, wie Poussin hier Form (Vorbilder) und Inhalt, Antike und Christentum in der Konzeption des Gemäldes integrierte, führt vom „Klassizismus" zum „Rationalismus", der in den beiden Aspekten des „Synkretismus" und der „imitatio als inventio" behandelt werden kann. Bei der Übertragung des formalen Prototyps in sein Marienbild wich Poussin von Raffaels Pace-Fresko insofern ab, als er das Vasenattribut einerseits mythologisch verstand und es andererseits in einen Bildkontext der christlichen Ikonographie einfügte. Damit stellt sich das Problem des „Synkretismus" oder, für Poussin zutreffender formuliert, der rationalen Synthese antiker Mythologie und christlicher Religion [107]. Die damals insbesondere in Frankreich intensiv betriebene religionsvergleichende Mythendeutung kann den prinzipiellen Zweifel an solchen ikonographischen Gestaltungsmöglichkeiten entkräften [108]. Es sei hier an die von der bisherigen Forschung analysierten Beispiele erinnert: der Hinweis auf den Charonsnachen in der „Flucht nach Ägypten" (Dulwich) als Begleitmotiv zum Todeszeichen des Kreuzes über dem Kind [109]; die Angleichung des „Goldenen Kalbes" an den Apisstier der ägyptischen Religion [110], die Einbeziehung der ägyptisierenden Isiskultprozession (nach dem Mosaik aus Palestrina) im Hintergrund der Leningrader „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" [111]; der Buchstabe E vom Apollontempel in Delphi als Parallelmysterium zur Einsetzung des christlichen Priestertums: in der „Priesterweihe der 2. Sakramentenserie entspricht dem Wort Christi an Petrus: „Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam" das als griechischer Diphthong Ei lesbare „E": „Du bist", der höchste Grad der in drei Sentenzen an der delphischen Tempelfront gestuften menschlichen Läuterung [112].
Bei der „Treppenmadonna" konnte Poussin an eine literarisch, weniger bildlich etablierte Parallele der frühchristlichen Apologeten zwischen biblischem und griechischem misogynem Theodizeemythos anschließen. Synkretistische Verknüpfungen begegnen in der Bildtradition des Motivs vorher bereits z.B. in der erwähnten Baseler Allegorie von Hans Bock, wo die Frau einmal als „Tag" mit geschlossener Büchse zur paganen Szene des prometheischen Gigantenkampfes erscheint, im Pendant als „Nacht" mit geöffneter Büchse zur christlichen Hoffnungsszene des Teiches von Bethesda; antikes und biblisches Exemplum sind so mit der natürlichen Zeitrhythmik von Tag und Nacht und den antithetischen Ansichten der Pandora, in der Nachfolge der (gerade in Hans Bocks oberrheinischer Heimat verbreiteten) „Frau Welt" verknüpft [113].

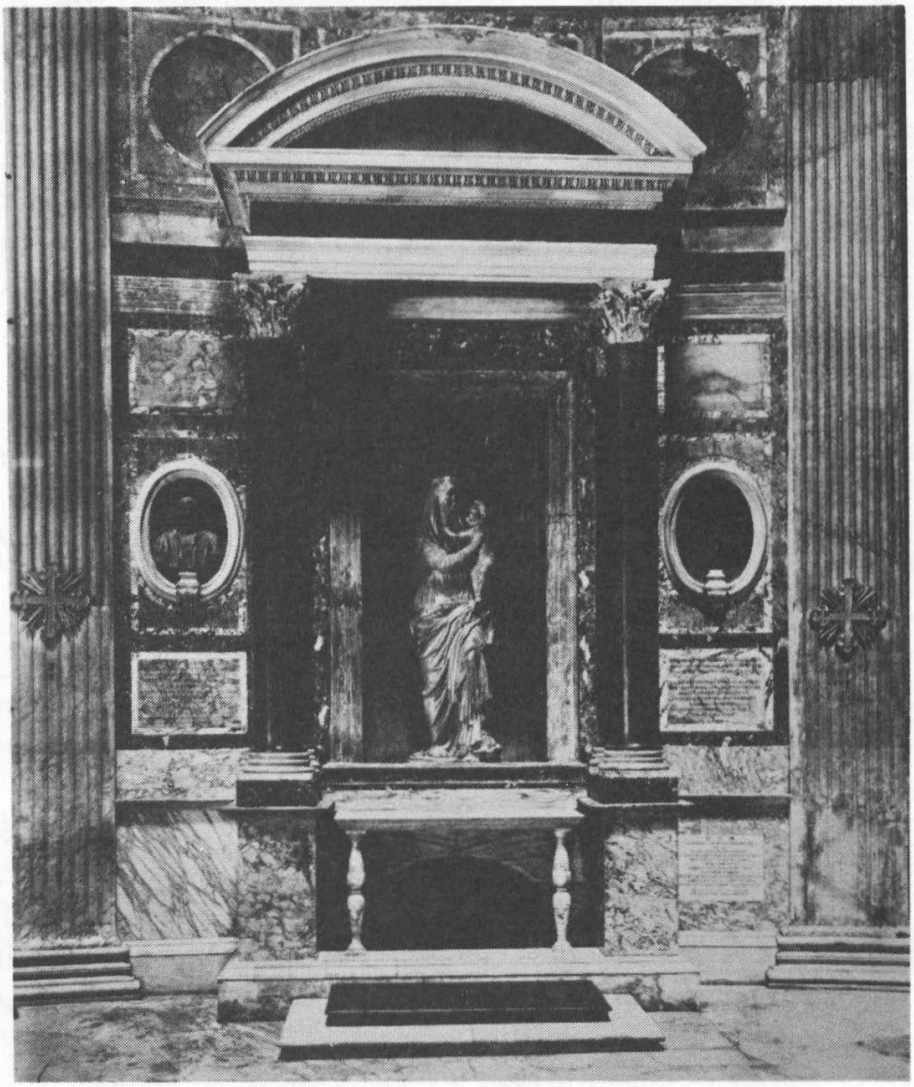
In der künstlerischen Realisierung, der Integration der Raffaelschen Sibyllen mit Vasenattribut in den neuen Zusammenhang, bezeugt Poussin's theoretisch reflektiertes Arbeitsverfahren, wie es aus den erhaltenen Zeichnungen zu erschließen ist, den Aspekt der „imitatio als inventio", der im Rahmen der humanistischen Kunst-



Abbildung 10:
Nicolas Poussin:
Hl. Familie im Tempel,
1642.
Chantilly, Musée Condé

Abbildung 11
(rechte Seite):
Lorenzetto: Madonnen-
statue auf Raffaels Grab
ca. 1525
Rom, Pantheon

theorie objektiviert wurde [114]. Zum Thema und zur Entstehungszeit der „Treppenmadonna" hat Poussin in einem Brief (an Chantelou, vom 22. 12. 1647) über diesen Gesichtspunkt reflektiert: „et de la Vierge, que vous desirez que je vous fasse, dés demans je me veux mettre la cervelle sens dessus dessous pour trouver quelque nouveau caprice et nouvelle invention pour exécuter á son temps, et le tout pour vous empecher cette cruelle jalousie qui vous fait paraitre une mouche grosse comme un élephant" [115]. Gerade angesichts eines so verbreiteten Themas wie der „Heiligen Familie" konzentriert sich künstlerische Bewältigung für Poussin auf die Variation selbstgewählter Exempla zu neuer Erfindung; Poussin formulierte es in einer von Bellori überlieferten Aufzeichnung so: „Della novitá": „La novitá nella Pittura non consiste principalmente nel soggetto non piú veduto, ma nella buona, e nuova dispositione e espressione, e cosl il soggetto dall' essere commune, e vecchio diviene singolare, e nuovo" [116]. An der Entstehungsgeschichte der „Treppenmadonna" wird Poussin's Bewußtheit und Selbstobjektivierung der planenden Analyse greifbar. Schenkte er doch von der letzten Entwurfszeichnung (Paris) eine sorgfältige Wieder-



holung an Chantelou, der mit dem Gemäldeauftrag selbst nichts zu tun gehabt hatte [117]. Man hat diese aus der Entwurfsarbeit herausgenommene Selbstwiederholung und den kurz zuvor geschriebenen „Modusbrief" als „Manifestationen eines und desselben, in der ‚Treppenmadonna' Gestalt annnehmenden künstlerischen Ausdruckswillens" bezeichnet [118].

Wie intensiv sich solche „inventio" in Poussin's praktischer künstlerischer Arbeit auswirkte, kann eine Beobachtung an der für die „Treppenmadonna" in mehrfacher Hinsicht aufschlußreichen „Heiligen Familie im Tempel" (Chantilly) verdeutlichen [119]. Hier wird besonders eindrucksvoll, wie Poussin ein anschaulich dichtes Bedeutungsgefüge von einer formalen Orientierung aus aufbauen kann. Bei der stehenden Maria folgte er nach Friedlaender einem oft variierten Vorbild der antiken Skulptur, ursprünglich einem Venustyp, bei dem die Frau ihr Spielbein auf einen Erd- oder Steinblock setzt [120]. Den antiken Prototyp deutete Poussin zu einer „Madonna del sasso" um, d.h. er verband das Formotiv des Steinsockels mit der Anspielung auf Christi Wort an Petrus: „et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam" [121]. Der

Abb. 10

aus der antiken Form entwickelte ekklesiologische Aspekt der Marienfigur ist in dem Gemälde selbst anschaulich realisiert, insofern die Gruppe der „Heiligen Familie" ungewöhnlicherweise inmitten eines Tempels mit antikisierenden Bauformen erscheint. Maria, als von Poussin pygmalionhaft „belebte" antike Skulptur, meint allegorisch die Kirche und steht selbst in einem antiken Tempel als Kirchenraum [122]. Diese Korrespondenz zwischen dem Figurentypus und dem Raumkontext verrät, daß Poussin bei beiden Elementen die Durchdringung von antiker Form und christlicher „Ekklesia" im Auge hatte. Beide Momente hängen für ihn jedoch nicht über eine abstrakte Spekulation, sondern vermittels einer visuellen Erfahrung miteinander genetisch zusammen. Poussin studierte in Rom das Pantheon und sah dort auf dem Altar über Raffaels Grab Lorenzettos Adaption des zu Grunde liegenden antiken Figurentypus als Madonna. Buddensieg hat gezeigt, wie Lorenzetto im Sinn Raffaels selber hier eine im Vatikan nachweisbare Venusstatue in die „Madonna del sasso" verwandelte [123]. Poussin griff die raffaeleske Vorprägung des Synkretismus bzw. des transparenten Antikenzitats in Lorenzettos Mariengestalt auf [124] und interpretierte sie im Gemälde von Chantilly von ihrer architektonischen Umgebung her: das Pantheon als der antike Tempel, der zum Marienheiligtum geweiht wurde [125], ist der archaisierend verklärte Kirchenraum um die zur Maria belebten antiken Statue. Dabei kopierte Poussin das Erscheinungsbild des Pantheon ebenso wenig buchstäblich getreu wie die Madonna Lorenzettos und wie in der „Treppenmadonna" das Tellusrelief der „Ara Pacis". Die signifikanten Züge, lichte Tiefe und Säulenrhythmik, sind frei verwandelt [126] und implizieren damit wie bei der antiken Wurzel der „Treppenmadonna" die Diskrepanz zwischen moderner formphilologischer Ähnlichkeitskontrolle und Poussins Konzept der schöpferisch verwandelnden „imitatio", das auf die Annäherung an das Ideal über die steigernde Synthese des empirisch Disparaten zielt. Antikenzitat in christlicher Metaphorik, Synkretismus, „imitatio als inventio" — all dies hat Poussin in der „Heiligen Familie im Tempel" wie in der „Treppenmadonna" miteinander verbunden und mit einer Huldigung an Raffael [127]. In beiden Fällen verweist die Beobachtung konkreter Ausgangspunkte auf Poussin's reflektierte Durchdringung der Vorlagen in einem persönlich wie politisch aktuellen Bildgedanken. Denn die antikisierend „montierte" Urkirche der „Hl. Familie" in Chantilly ist für Poussin Gegeninstanz und implizite Kritik der gegenwärtigen Kirche [128].

Abb. 11

Angesichts dieser Absicht und Leistung wird der Begriff der Synthese dem Gehalt und Realisationswert der „inventio" eher gerecht als der inzwischen negativ besetzte Terminus Eklektizismus; von da her widerlegt sich auch die emotionale Ausspielung von „Natürlichkeit" Raffaels gegen Poussin's „Künstlichkeit" [129] ebenso wie eine Verwechslung der Poussin'schen Synthese mit der pathetisch-archetypisch verabsolutierten Antike [130]. Mit Abwertung und Verklärung werden so gleichermaßen Poussin's spezifisch neuzeitliche Rezeptionsbedingungen gegenüber den verschiedenartigen Traditionsbeständen verkannt und die aktualitäts- wie selbstbewußte Dynamik des scheinbar obsolet retrospektiven „Klassizisten" verfehlt. Mit der „Treppenmadonna" hat Poussin deutlich Stellung genommen zur zeitgeschichtlichen Situation; in religiöser Einbindung umschreibt das Pandoramotiv, die von Maria verschlossene

Büchse als Bild der geretteten Hoffnung, in Poussins Friedenspanegyrik die Interessenlage des bürgerlich selbstbewußten Künstlers in der Fronde zwischen Hof und Volk. Francis Bacon [131] hatte, in Auseinandersetzung mit dem auch von Poussin konsultierten mythographischen Handbuch des Natalis Comes [132], dieses Bild zeitpolitisch als Kanalisierung von Revolution verstanden: „Die Rolle des Epimetheus möchte, im Fall von Mißvergnügen, dem Prometheus wohl anstehen; denn es gibt keine bessere Vorkehr dagegen. Epimetheus schloß, als Sorgen und Übel davongeflogen waren, den Deckel und behielt die Hoffnung unten in der Büchse. Und so ist die kluge und geschickte Aufmunterung und Erhaltung von Hoffnungen und die Lockung der Menschen von einer Hoffnung zur anderen eines der besten Gegenmittel gegen das Gift der Unzufriedenheit. Auch ist es ein sicheres Zeichen einer weisen Regierung und Politik, wenn sie imstande sind, die Herzen des Volkes mit Hoffnung hinzuhalten, wo Erfüllung versagt ist, und wenn sie alles so führen, daß auch das hartnäckigste Übel einen Schimmer von Hoffnung läßt, was unschwer zu erreichen ist, da sowohl Einzelpersonen, wie auch Parteien sehr geneigt sind, das, was sie selbst nicht glauben, sich vorzuschwindeln oder sich dessen zu berühmen". Einen Zusammenhang zwischen Poussin und Bacon braucht man nicht vorauszusetzen, aber auch nicht auszuschließen, um die Entsprechungen zwischen der „Treppenmadonna" und diesem Passus aus dem 15. Essay „Von Aufständen und Unruhen" in ihrer geistes- und sozialgeschichtlichen Zeitrepräsentanz zu verstehen. Bacon wertet die Rolle des Epimetheus, durch Verschließen des Gefäßes die Hoffnung zu retten, im zeitpolitischen Rahmen zur prometheischen Tat des weisen Regenten auf, der den Umschlag der Unzufriedenheit in Volksaufstände durch ideologische Zielvorgaben

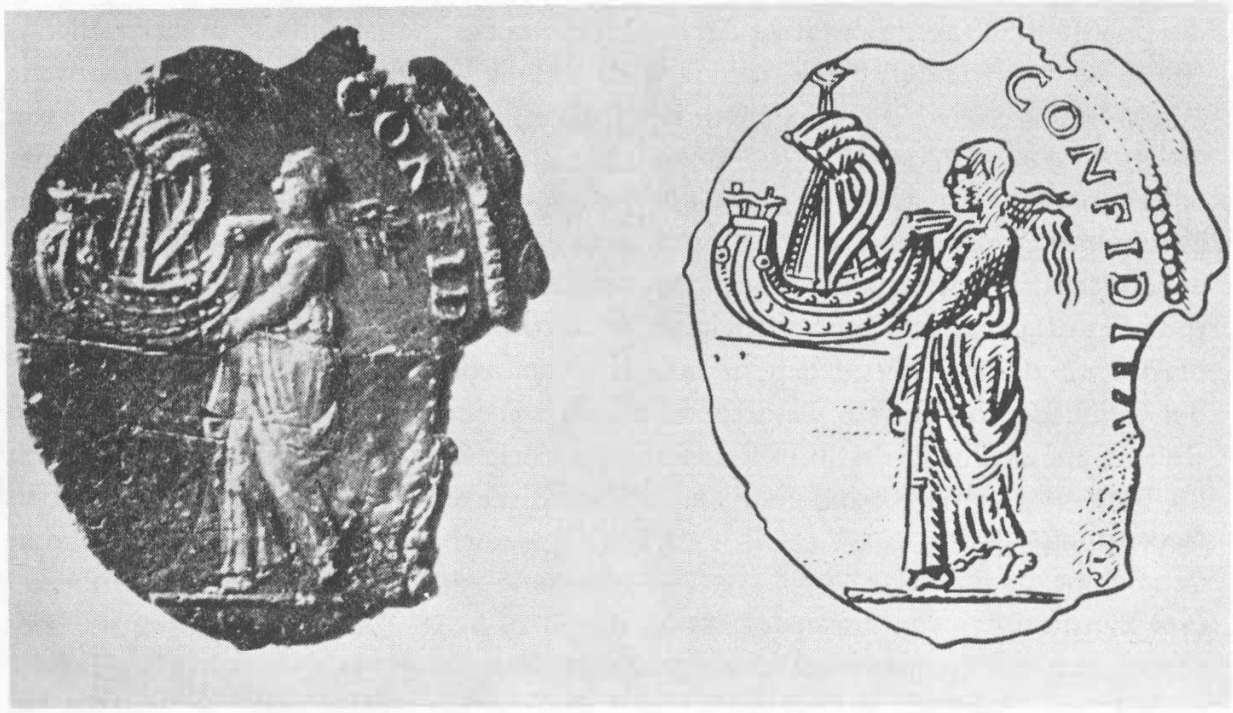


Abbildung 12: Nicolas Poussin: Siegelbild mit „Confidentia".

zu verhindern oder zu verzögern weiß. Poussin formuliert mit dem visuell aus Raffaels Pace - Sibyllen realisierten Pandorazitat im Marienthema ein Wunschbild religiös vermittelten Friedens, während er zur gleichen Zeit in seinen Briefen ein ungeschminkt skeptisches Bild der politischen Verhältnisse zeichnet. Die polare Zuordnung von scharfsichtiger Leiderfahrung und aktiver Zuversicht ist in der „Treppenmadonna" selbst durch das dialektische Zentralmotiv des Apfels, im Sinn des „felix culpa"-Paradoxes, thematisiert. Die anfangs dazu zitierte antike Parallele (Themistokles) zeigt, daß Poussin die Wechselbeziehung von Leid und Zuversicht zum Kriterium auch seiner zeitpolitischen Stellungnahme machte. Die Spannung zwischen der „Treppenmadonna" und den Briefen, zwischen panegyrisch-topisch konstruiertem Wunschbild und skeptischer Analyse, verrät ein ideologisches Moment und entspricht als solches dem Selbstbekenntnis, das Poussin in seinem selbstentworfenen Siegel-
b. 12 bild mit der personifizierten „Confidentia" programmatisch formulierte [133]. Poussin hielt sich hierbei an die Erklärung der „Confidentia", eines mit „der Hoffnung" fast austauschbar verwandten Begriffs [134], in Cesare Ripas ikonologischem Handbuch: „La confidenza porta seco la cognitione dell'imminente pericolo e la salda credenza di doverne scampare libero, e senza queste due qualitá variarebbe nome e canciarebbe l'essere suo" [135]. Das hier kodifizierte Bedeutungswissen um Gefährdung und sicheres Vertrauen auf Rettung aktivierte Poussin nicht nur in der Siegelpersonifikation der „Confidenza" mit dem Schiffsattribut in Händen. Dieses Wissen erwuchs ihm aus seiner realen Position zwischen Mazarin und dem Volk, einer Position, die er in seinem künstlerischen Schaffen seinen Mäzenen und sich selbst verklärte und so stabilisierte [136].

Für die „Treppenmadonna" lassen sich so rückblickend die starke Untersicht und die palastähnlich repräsentative Architekturfolie der „Hl. Familie" in ihrem hierarchisch distanzierenden Effekt geradezu als visuelle Metaphern für die realhistorische Absonderung vom Volk verstehen, die Interessenlage der Frondeure, die Poussin gleichzeitig auch in den Phokion-Bildern exemplifizierte [137]. In seiner künstlerischen Arbeit bezeugt Poussin das mit dieser Position errungene Selbstbewußtsein — zur Zeit seiner Selbstbildnisse [138] — durch eine neuartige Intensität der synthetisierenden Rezeption heterogener Traditionselemente, ein Verfahren, in dem die künstlerischen Ausgangspunkte als aktivierte Zitate transparent bleiben. Dabei dient ihm die Verwandlung der Vorlagen, in der „Treppenmadonna" ebenso von „Madonnen" des Cinquecento (Raffael, Andrea del Sarto) wie von Raffaels Sibyllen und antiken Reliefs, zur aktuellen Zeitinterpretation: die Mariendarstellung erscheint so zugleich im Licht des zeitgenössischen Ideals der heroisierten Frau, wie es mit weiblichen Regentinnen (Maria von Medici, Anna von Österreich) und kulturellen Initiativen in den Salons die damalige Gesellschaft entscheidend mitprägte [139]. Aktueller Zeitbezug und künstlerische Motivtransformation durch bewußte „imitatio als inventio" bedingen sich bei Poussin wechselseitig; beide gehören zum neuen bürgerlichen Selbstbewußtsein, das Poussin in Theorie und Praxis repräsentiert.

Die in der „Treppenmadonna" verwandelt neu geordneten Bildvorlagen waren in sehr differenzierten Zusammenhängen assoziativ dicht vorgeprägt: „Heilige Familie", „Anbetung der Könige", Apfel [140], Sibyllen, Pandorabüchse. Nur unter der Voraus-

setzung, daß die Pandorabüchse als Sprachbild und Bildtopos schon zuvor im 16. Jahrhundert bei der Versucherin des Hl. Antonius [141] ebenso eingesetzt werden konnte wie beim Bild von Hexen [142], der Fortuna [143] oder der Vanitas [144], gelang es Poussin die Vase von Raffaels Sibyllen auf die patristische Parallelisierung von Eva und Pandora umzudeuten und in ein Bild mit dem herkömmlichen typologischen Steigerungsschema der Maria als „Neuer Eva" einzubeziehen. Und nur unter dieser Voraussetzung, der Kenntnis einer zitierbaren bildersprachlichen Konvention, konnte er auch mit dem Verständnis des Rezipienten für die neue, literarisch nicht vorgegebene Bildantithese zwischen Pandorabüchse und den Gefäßen der anbetenden Könige rechnen – synthetisierende „imitatio als inventio" [145].
Die ursprüngliche Bestimmung und Rezeption der „Treppenmadonna" entzieht sich unserer direkten Kenntnis [146]. Aber auf Grund der bild- und realgeschichtlichen Voraussetzungen, die hier zur Sprache kamen, läßt sich ihre individuelle und ihre zeitsymptomatische Bedeutung [147] rekonstruieren.

Anmerkungen

1 Vgl. die unten angefügte Spezialbibliographie; daraus zuletzt Bandmann, 1972, dem van Helsdingen, 1968-69, entging, sowie Hibbard, 1974, und Dowley, 1976, die Bandmanns Aufsatz nicht kennen.

2 v. Helsdingen, S. 170 f.- „een religieus werk van zonder enige twijfel allegorische aard"; Hibbard, S. 85 mit Anm. 71 (S. 103) zu Freud; Badt, 1969, S. 499 (vgl. unten Anm. 13).

3 Bandmann, S. 362; Hibbard, S. 59, nach Blunt, 1967, S. 184 m. Anm. 24. Blunt verweist auf Andrea del Sarto's „Madonna del Sacco" und Shearman's Interpretation dieses Lünettenbildes als Zielgruppe einer „Anbetung", bei der der Betrachter in die Rolle der Könige eingesetzt erscheint; ferner zieht Blunt ein Gemälde Carlo Dolcis heran, bei dem die „Königsgaben" im Vordergrund bildbeherrschend isoliert sind gegenüber der im Hintergrund versteckten Anbetungsszene. (Blunt, 67, S. 183, Abb. 151). Dolcis Bildidee hängt mit der spätmittelalterlichen Ikonographie des eucharistischen Gabentisches (Altares) in der „Anbetung der Könige" zusammen. Poussin selber beschäftigte sich intensiv mit dem Thema (vgl. auch G. Kauffmann, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 17, 1955, S. 230 ff.) und folgte in der Dresdener „Anbetung der Könige" mit dem als Tisch dienenden antikisierenden Steinblock (Detail-Abbildung bei Hibbard, S. 59, fig. 33) dieser Tradition von „Eucharistie und Epiphanie" (Ursula Nilgen, The Epiphany and Eucharist: On the interpretation of eucharistic motifs in medieval epiphany scenes. Art Bulletin, 49, 1967, S. 311-316; Rab Hatfield, Botticelli's Uffizi „Adoration". A Study in Pictorial Content. (Princeton Essays on the Arts, 2) Princeton, 1976, S. 33-67).
Für Poussin's Möglichkeiten des allusiven Transfers dieser Szene ist es aufschlußreich, daß in seiner Leningrader „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" die Konfiguration der „Hl. Familie" mit den huldigenden Ägyptern „irresistibly reminiscent of traditional representations of the Adoration of the Magi" erscheint (Charles Dempsey, Poussin and Egypt, Art Bulletin, 45, 1963, S. 109-119, cf. 113).

4 Die doppelseitige Verknüpfung des Apfelkorbes sowohl mit dem Bildgeschehen als auch mit der Betrachterzone unterscheidet die „Treppenmadonna" von anderen Darstellungen der „Heiligen Familie", in denen das Apfelmotiv begegnet, bei Poussin selber wie bei früheren Künstlern; dazu ausführlich Bandmann, S. 363f.

5 Zum Apfelkorb als „realistischem" Motiv nach Caravaggio's Mailänder Stilleben: Hanns Swarzenski, Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston, LII, Nr. 288, 1954, S. 22-38, cf. 30f. Zu Verbindungen Poussins mit Caravaggio s.u. Anm. 119; zu Früchtestilleben in „Hl. Familie"-Darstellungen des früheren 17. Jahrhunderts: J. Winkelmann, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, XXI, 1977, S. 315-325.

6 Das Illusionsspiel räumlicher Realitätsebenen gilt seit Wölfflin als „barock" und somit als Gegenpol zu „Klassik" und „Fläche". Von Wölfflin ist letztlich Georg Kauffmanns Interpretation (1960) der „Treppenmadonna" als Allegorie der Poussinschen „misura", im Sinne geometrischer Flächenrelationen, bestimmt. Für Poussin trifft eine strikte Anwendung dieser Antithetik jedoch nicht zu; vgl. (über die Rezensionen zu Kauffmann hinaus: Bialostocki, Blunt, Ettlinger; s.u. in der Spezialbibliographie) im Blick auf die „Treppenmadonna" die Analyse seines „sotto di su" bei Carl Goldstein, The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers, Burlington Magazine, 108, 1966, S. 233-239; ferner Goldstein, in: Art Bulletin, 47, 1965, S. 240f.

7 Zu Joseph mit Zirkel und Meßlatte (wie in der „Heiligen Familie im Tempel": s.u. Anm. 119 f.) in metaphorischem Bezug zur Architektur: Bandmann, S. 365f; Hibbard, S. 67f. Vgl. mit Josephs ambivalenter Position der angesichts der Offenbarung „weisen Unwissenheit" auch die Darstellung des Sokrates, als prototypischen Repräsentanten solcher „docta ignorantia", in Achille Bocchi's „Symbolicae quaestiones", Bologna, 1574: Sokrates als Maler vor der Staffelei mit Zirkel und Richtscheit (I. Lavin, in: Art Bulletin, 56, 1974, S. 71, Abb. 21). Irrig ist die Bezeichnung Josephs als „Seher der Passion" (Dora und Erwin Panofsky, in: Gazette-des-Beaux-Arts, 1958, S. 168, Anm. 28) im Blick auf Poussins Gemälde, selbst wenn man das ihm in den Vorzeichnungen attributiv beigegebene Buch mit Hibbard, S. 61 so auslegen kann.

8 Gegenüber dem in der „Treppenmadonna" formal wie motivisch komplexen Montagecharakter der Architektur (Bandmann, S. 361 f; 364 f; Dowley, 1976, S. 297-300) läßt sich in Schilderungen von Ereignissen, wie z.B. im Wiener Gemälde der „Zerstörung Jerusalems", Poussin's Bemühung um archäologische Stimmigkeit des Tempelbezirks beobachten (Sofie-Charlotte Emmerling, Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin. Diss. Würzburg, 1939, S. 42-45). Für die von Kauffmann, 1960, S. 39 erwogene Interpretation der Baulichkeiten als Tempel wäre z.B. eine Zeichnung Hans Holbeins d.J. ikonographisch vergleichbar (Ausst. Kat. „Die Malerfamilie Holbein in Basel", Basel, 1960, Nr. 216).

9 Arthur O. Lovejoy, Milton and the Paradox of the Fortunate Fall, in: Lovejoy, Essays in the History of Ideas. New York, 1960, S. 277-295; Ewald M. Vetter, ‚Necessarium Adae Peccatum'. „Ruperto-Carola", XXXIX, 1966, S. 144-181.

10 Franz von Sales, Traité de l'amour de Dieu, 1616, Buch II, Kap. 5 (zit. nach Lovejoy, S. 294).

11 Plutarch, Moralia 185.C; vgl. zum europäischen Überlieferungszusammenhang: Theodor Verweyen, Apophthegma und Scherzrede. Die Geschichte einer einfachen Gattungsform und ihrer Entfaltung im 17. Jahrhundert (Linguistica et Litteraria, 5) Bad Homburg v.d.H. — Berlin — Zürich, 1970, bes. S. 79-108.

12 Correspondance de Nicolas Poussin, ed. C. Jouanny (Archives de l'art français, N. S., 5) Paris, 1911 (Reprint 1968), S. 239 f.: Brief Nr. 97 vom 7.1.1644. Dazu Blunt, 1967, S. 168f. mit Anm. 36; ibid. S. 154 erwähnt Blunt das sinnverwandte Schauspiel „Dal mal il bene" (1653) von Kardinal Rospigliosi.

13 Zum Apfel schreibt Badt, 1969, S. 499: „ihn als Erinnerung an das verlorene Paradies, als Zeichen des Falls der Menschheit zu deuten, führt in verwirrende Gedankengänge". Vgl. dagegen nur Grimmelshausen, Simplicissimus (Reclam Universalbibliothek) Stuttgart, 1972, S. 690: „sahe ich einen Apfel oder Granat, so gedachte ich an den Fall unserer ersten Eltern . . ." Die metaphorische Allusion im Realitätsmilieu war damals keine Domäne exklusiver Intellektueller oder Mystiker; vgl. als ein ikonographisch „normales" Beispiel der Zeit etwa Bartolomeo Schedonis „Hl. Familie in der Werkstatt", 1610-1612, wo der Schreinertisch, auf dem das Kind steht, als Altar erscheinen soll; Joseph trägt hier einen Zirkel (s.o. Anm. 7): N. Pevsner — O. Grautoff, Barockmalerei in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft) Wildpark-Potsdam, 1928, S. 152, Abb. 122.

14 Zur Adam-Typologie in Poussin's „Kreuzigung": Blunt, 1967, S. 185 f. Poussin scheint auch die Möglichkeit genutzt zu haben, typologische Verweise ausschließlich mit formalen Mitteln zu realisieren, so in der Rebecca-Eliezer-Gruppe des mit der „Treppenmadonna" gleichzeitigen Pariser Gemäldes als „Präfiguration" der neutestamentlichen „Verkündigung" (Thomas L. Glen, A Note on Nicolas Poussin's ‚Rebecca and Eliezer at the Well' of 1648, Art Bulletin, 47, 1975, S. 221-224).

15 Charles Mitchell, Poussin's ‚Flight into Egypt', Journal of the Warburg Institute, I, 1937-38, S. 340ff.

16 Blunt, 1967, Pl. 144a. Die Gruppe bezeugt Poussin's Auseinandersetzung mit Leonardo's „Annaselbdritt". Zu Poussin's Studien nach einem antiken Dreifuß: Walter Friedlaender – Anthony Blunt, The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné (Studies of the Warburg Institute, 5) Bd. 5. London 1974, S. 34, Nr. 325, Pl. 225 (Demeter); zur Auslegungsgeschichte: Edgar Wind, Pagan mysteries in the Renaissance (1958) Harmondsworth, 1967, S. 249, Anm. 28.

17 Die ikonographische Vorprägung des Apfelmotivs und die theologische Verbindung zu Johannes dem Täufer („Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi") in der zu Grunde liegenden Bildtradition hat Bandmann, 1972, herausgearbeitet. Zur Interpretation von Rubens' „Hl. Familie unter dem Apfelbaum" am Wiener Ildefonsoaltar (die Bandmann, S. 370, Anm. 38 im Zusammenhang mit der „Treppenmadonna" anführte; ähnlich bei F. Muthmann, Mutter und Quelle. Studien zur Quellenverehrung im Altertum und im Mittelalter. Basel – Mainz, 1975, S. 422f.) zuletzt der Ausst. Kat. „Peter Paul Rubens 1577-1640", Wien, 1977, S. 114 zu Nr. 47.

18 Friedlaender – Blunt, Drawings, III, London, 1963, Nr. 242, S. 13, Pl. 184, Abt. „M" der Skizze zur „Langen Galerie" des Louvre mit der Beischrift „pommes dor"; ferner die Illustration zu G.B. Ferrari, Hesperides sive de Malorum aureorum cultura et usu", Rom, 1646: Friedlaender–Blunt, II, 1949, Nr. A 45; Pl. 128; hier handelt es sich, in antikisierender Metaphorik als Hesperidenäpfel (s.u. Anm. 99), um Orangen, wie sie in der „Treppenmadonna" an dem Baum erscheinen.

19 In der modernen Forschung wird die Vase folgenlos erwähnt bei Kauffmann, 1960, S. 37; v. Einem, 1966, S. 37; Hibbard, 1974, S. 81: „elegantly posed"; am aufmerksamsten v. Helsdingen, S. 176: „de zeer opvallend onder de voet van Maria geplaatste kruik kan moeileijk dan allegorisch verklaard worden". v.H. kritisiert (S. 177) v. Einem: „en men kan hem dus niet verwijten dat hij bijvoorbeeld niet weet te vertellen wat nu precies de kruik onder de voet van Maria te betekenen heeft". V.H's. eigener Erklärungsvorschlag zur Vase (S. 176, Anm. 105) als Marienattribut läßt die spezifische Motivstruktur, die Plazierung unter Mariens Fuß und die Antithese zu der Vase auf der vorderen Stufe, außer Betracht.

20 Die Vase sehr deutlich auch in dem Reproduktionsstich von C. Bouzonnet-Stella (O. Grautoff, Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben. Bd. 2: Katalog der Gemälde. München-Leipzig, 1914, S. 204, Nr. 131); im Inventar der Stecherin, einer Nichte Poussins, wird eine Kopie des Gemäldes unter Nr. 40 beschrieben: „ ... une Vierge qui a le pied sur un Vase, saint Joseph tient un compas" (das 1877 von J. Guiffrey in „Nouvelles Archives de l'art français" edierte Dokument zit. nach Th. Bertin-Mourot, ‚Poussin inconnu': Certitudes et incertitudes á propos de la „Vierge assise sur des degrés". Paris, 1959, S. 11 mit Facsimile des Passus auf gegenüberstehender Tafel; vgl. auch unten Anm. 145).

21 Zuletzt Hibbard, 1974, Abb. 45-48, zur Pariser Zeichnung Ausst. Kat. „Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits" Paris 1977-78, Nr. 159, S. 178.

22 Luitpold Dussler, Raphael. A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries (London-New York, 1971, S. 93-5, Abb. 153-154; Oscar Fischel, Raffael. Berlin, 1962, Abb. 210a-b (Volpato).

23 Auf Raffaels „Hl. Familie Canigiani" und auf Michelangelos „Persische Sibylle" weist Hibbard, S. 51ff. m. Abb. 21 u. 27 hin; Poussin's „Elisabeth" vergleicht Dowley, 1976, S. 297 mit Raffaels Sibylle, auf den Figurentyp der Alten beschränkt.

24 Zur Chronologie der Poussinschen Zeichnungen für die „Treppenmadonna" und zur Diskussion über die Architekturdarstellung zuletzt Hibbard, S. 74. Über den Bau und die Ausstattung der Kapelle vgl. M. Hirst, The Chigi Chapel in S. Maria della Pace, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, S. 161-185, zur Übermalung des Hintergrunds in Raffaels Fresko durch einen Vorhang nach 1772 (Datum des oben Anm. 22 bei Fischel zit. und hier Abb. 4 gezeigten Stiches von Volpato als Terminus post) S. 164, Anm. 18; zu Fabio Chigis (s.u. Anm. 75f.) Restaurierung 1627f. S. 170f. m. Anm. 51-55; Buchowiecki (s.u. Anm. 75), S. 79ff.

25 Mit Raffaels Sibyllen hatte sich Poussin offenbar bereits zuvor auseinandergesetzt; vgl. in der Madrider „Krönung Davids" (Blunt, 1967, Pl. 38) den Putto links an der Harfe mit Raffaels

Engel bei der Schrifttafel: „Jam nova progenies"; in der Berliner „Erziehung des Jupiter" (Blunt, 67, Pl. 123) die nach links ausgreifende Nymphe mit der im Gegensinn bewegten Sibylle Raffaels links vom Bogen.

26 Vgl. im raffaelesken Spätwerk selbst die „Moderatio", die ihren Fuß auf eine Vase setzt, neben Leo X. in der vatikanischen „Sala di Costantino": Jacob Hess, Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock. Rom, 1967, Bd. II, Tafel 139, Abb. 12; Nachstich: Tafel 142, Abb. 16.

27 Giovanni Antonio da Brescia, ca. 1525: J.A. Levenson — K. Oberhuber — J.L. Sheehan, Early Italian Engravings from the National Gallery of Art. Washington, 1973, N. 96. Hier ist bei der jugendlichen Sibylle die Vase durch eine Wolke unter dem Fuß ersetzt.

28 Tobias Stimmer kombinierte 1557 in einer Parzenfigur den aufgestützten Arm der rechten Sibylle mit der umgefallenen Vase der linken (F. Thöne, Tobias Stimmer Handzeichnungen. Mit einem Überblick über sein Leben und sein gesamtes Schaffen. Freiburg, 1936, Tafel 3, Abb. 22; vgl. Katalog Nr. 93 auf S. 93 und Text S. 63f., wo der Zusammenhang mit Raffael unbemerkt bleibt). Vgl. auch eine Venus, die den linken Fuß auf eine umgestürzte Vase stützt, in einem Stich Pieter de Jode's (nach Marten de Vos) letztlich mit Raffaels Erfindung (E. de Jongh, Erotica in vogelperspectief. „Simiolus", 3, 1968-69, S. 22-74, cf. 47 m. Abb. 18).

29 Zu Rubens' Zeichnung nach der Cumäischen Sibylle zuletzt Ausst. Kat. „Peter Paul Rubens 1577-1640", Köln, 1977, Bd. I, Nr. 70, S. 280f. (J. Müller-Hofstede); zur Frage der Eigenhändigkeit kritisch E.K. Waterhouse, Art Bulletin, 61, 1978, S. 556. Im Umkreis von Rubens belegt auch Frans Franckens Kunstkammerbild 1636 die Rezeption der Raffaelschen Sibyllen (Ausst. Kat. „Frankfurt um 1600" Frankfurt, 1976, S. 59, Abb. 54).

30 P.J. Vinken, Some Observations on the Symbolism of the Broken Pot in Art and Literature. „American Imago. A Psychoanalytical journal for the arts and sciences", 15, 1958, S. 149-174.

31 Vgl. die lateinische und italienische Beischrift zur „Sibylla Europaea" nach Baldrini, Ende 15. Jh.: Kat. Washington, 1973 (s.o. Anm. 27) Nr. 8: „et e virginis vase exiliet". Das Lactanz-Zitat bei Raffaels Sibyllen (Divinae Institutiones, 7, 20,4: cf. L.D. Ettlinger, A Note on Raphael's Sibyls in S. Maria della Pace, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, 1961, S. 322f.) wird, wohl unter dem Eindruck der dargestellten Vasen, fälschlich übersetzt als „Der Himmel umgibt die Vase der Erde" (Buchowiecki — s.u. Anm. 75 — S. 80; B. spricht hier von der „Schicksalsurne" zu Füßen der Sibyllen!) bzw. als: „Der Himmel umschliesst der Erde Gefäss" (F. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrhundert, Bd. I, Weimar, 1847, S. 496). Eberhard Heck, dem ich in diesem Zusammenhang freundliche Unterstützung verdanke, gibt als genaue Übertragung: „Ich werde den Himmel wenden, die Schlünde der Erde auftun". Ein Zusammenhang zwischen dem Sibyllinenzitat der Beischrift und der Vase zu Füßen von Raffaels Sibyllen besteht folglich nicht.

32 Ute Davitt-Asmus, Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Berlin, 1977.

33 Die Rolle der attributiven Vasen wird Elisabeth Schröter im Rahmen des Bildprogramms der Chigikapelle weiter untersuchen.

34 Die Vase unter Mariens Fuß ist in Poussins Zeichnungen (New York, Paris) geriefelt und darin Raffaels Sibyllen-Vasen ähnlicher als die Gefäßform im ausgeführten Gemälde; in den Proportionen des Vasenkörpers weicht Poussin jedoch von dem Ausgangspunkt ab (vgl. die große Detailabbildung in den „Actes du Colloque Nicolas Poussin 1958. Paris, 1960, Bd. I, Fig. 109 — gegenüber S. 141). Wie häufig und ästhetisch reflektiert Poussin antike Vasen studierte und gerade zur Entstehungszeit der „Treppenmadonna" malte, zeigt am Pariser „Rebecca — Eliezer"-Bild (s.o. Anm. 14) Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style. Art Bulletin, 58, 1976, S. 374-394, cf. 377-380.

35 Im Hinblick auf die besonders von Bandmann, S. 364ff. betonte Rolle des „descensus" im herabschreitenden Christusknaben ist es interessant, daß der Putto neben Raffaels Sibylle das traditionell christologisch verstandene Vergilwort aus der 4. Ekloge vorweist: „Iam nova progenies caelo descenditur alto".

36 Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz — Köln, 1966, bes. S. 148-154. In Poussin's Umgebung vgl. auch Pietro Testa's Entwürfe zur „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Hugh Brigstocke, Some further thoughts on Pietro Testa. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F. XXIX, 1978, S. 117-148, cf. 141 mit Abb. 41-42: das Kind triumphiert mit Kreuzstab über Schlange; in einer Studie (Abb. 42) erscheint der Drachensieger Herakles dabei als mythologisches Gegenstück Christi (als antikes Sockelrelief): vgl. unten Anm. 109ff. zum Problem des „Synkretismus".

37 Friedlaender—Blunt, Drawings, III, 1963, Nr. 242, S. 13, Pl. 184, Abt. „d".

38 Neben der „Bestrafung" spielte auch die „Befreiung des Prometheus" nicht nur in der französischen Literatur der Renaissance eine Rolle (Marc-Rene Jung, Hercule dans la littérature francaise du XVIe siécle. De l'Hercule courtois a l'Hercule baroque. (Travaux d'Humanisme et Rénaissance, LXXIX) Genf, 1966, S. 150, Anm. 55), sondern wurde besonders auch in Poussins römischem Umkreis intensiv bedacht: vgl. bei seinem Studienfreund Sandrart, Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter. Nürnberg, 1680, S. 197f.: die ausführliche Beschreibung und Deutung der beiden Stichtafeln DD und EE zu einem antiken Sarkophagrelief mit u.a. dieser Szene — allgemein subsumiert als „Vita et Mors Hominis" — folgt der Auslegung bei Comes (vgl. folgende Anm.); zur Abwandlung einer anderen antiken Darstellung (bei Lomazzo und Tetius) vgl. Ch. Dempsey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 420-425.

39 H.W. van Helsdingen, Notes on Two Sheets of Sketches by Nicolas Poussin for the Long Gallery of the Louvre. Simiolus, 5, 1971, S. 172-184. V.H. setzt den Nachweis der Einzelquelle (bis hin zu der von Poussin benutzten französischen Ausgabe) exemplarisch gegen die Auflistung enzyklopädischen Überlieferungsmaterials, das in der neueren Forschung gelegentlich bei Poussin vorausgesetzt wird — als Projektion modernen Gelehrtenfleißes auf seinen Gegenstand. Eine andere Form impliziter Identifikation zwischen Forscher und Gegenstand spricht aus Panofskys Tendenz, Poussins Intellekt von Natalis Comes abzuheben, den er zum platten Rationalisten degradiert (gegen die häufige Heranziehung von Comes' Handbuch polemisierte E. Panofsky, Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre. Bulletin de la Societé Poussin, 3, 1950, S. 27-41; vgl. seitdem Blunt, 1967, S. 315f., 317f., 327, 347 zu Poussin — Comes).

40 Natalis Comitis Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem. Patavii 1637, lib. IV, p. 165. Die Befreiung des Prometheus auf p. 167f.

41 Dora and Erwin Panofsky, Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol (Bollingen Series LII) New York, 1956 (2.A.1962; erweiterte Paperback-Edition: 1965); bes. 55-67; Raymond Trousson, Le théme de Prométhée dans la litterature européenne. Genf, 1964, Bd. I, S. 128ff; Bd. II, S. 494-497 (Zusammenfassung und bibliographischer Nachweis zahlreicher Einzelstudien). Pandora bei Poussins frühem Mäzen Marino: Panofsky, 1956, S. 139-141.

42 Panofsky, 1956; A. Pigler, Barockthemen. 2.A. Budapest, 1974, Bd. II, S. 203f. Piglers Material liegt schon dem ikonographischen Exkurs bei Gerhard Vogel, Der Mythos von Pandora. Die Rezeption eines griechischen Sinnbildes in der deutschen Literatur. Diss. Hamburg 1969 (Hamburger Philologische Studien, 17) Hamburg, 1972, S. 174-190 zu Grunde. Als Einzelnachweis: in der von Poussin anderweitig benutzten Äsopbearbeitung des 16. Jhs. (Blunt, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29, 1966, S. 436f.) findet sich eine Pandora-Darstellung Pirro Ligorio's (Erna Mandowsky, JWCI, 24, 1961, S. 327-331), die Grundlage für den Stich Bonasone's (Panofsky, 1956, Abb. 39; s.u. Anm. 60).

43 A. Ronen, Un ciclo inedito di affreschi di Cristofano Gherardi a San Giustino. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz, 13, 1967-68, S. 367-380. Die Geläufigkeit dieser mythologischen Bildverbindung geht auch aus ihrer Verwendung in kunsttheoretischer Allegorese hervor: textlich bei Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilderconst. Hrsg. Hessel Miedema. Utrecht, 1973, Bd. I, S. 253: cap. XII 2g; Bd. II: Kommentar: S. 592f.; ikonographisch im Titelblatt zu Richard Haydocke's englischer Ausgabe von Lomazzo's „Trattato": „A Tracte containing the Arts of curious paintinge". Oxford, 1598 (Reprint: Gregg, 1970). Haydocke beruft sich in der „Preface", p. 7, auf Prometheus als „inventor" der Plastik, im Bild erscheint er als Menschenformer zwischen der „Bestrafung" (Adler) und der Pandoraszene; in den italienischen Ausgaben fehlt das allegorische Pandorabild (vgl. den Überblick bei G.M. Ackerman, Art Bulletin, 49, 1967, S. 317-326). Zu Haydocke auch Blunt, Revue de l'art, 30, 1975, S. 6.

44 Ausst. Kat. „De triomf van het manierisme", Amsterdam, 1955, S. 49, Nr. 28; Pigler (s.o. Anm. 42); s.u. Anm. 113. Der Basler Maler ging bei der Figur des „Tages" von italienischen Vorbildern wie Giambologna's Personifikation der „Florentia" aus, die mit dem auf die Urne gesetzten Fuß — wie eine Flußgöttin — auf den Wasserreichtum der Stadt deutet (zuletzt Ausst. Kat. „Giambologna. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik", Wien, 1978, S. 108, Nr. 29); vgl. auch die Stehfigur mit Fuß auf Vase als neuzeitliche Umbildung eines antiken Sarkophagmotivs (P. Dreyer — M. Winner, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin. Jahrbuch der Berliner Museen, 1964, S. 53 -94, cf. S. 79, Abb. 29, Kat.Nr. 13; in Abb. 24 ibid. die getreue Wiedergabe der Vorlage — Merkur — bei Dosio).

45 Die rezeptionsgeschichtliche Rolle des Erasmus von Rotterdam für die moderne Vorstellung von der Büchse gegenüber dem hesiodeischen Pithos (Fass) der Pandora hat nach Panofsky Dieter Wuttke präzisiert: „Erasmus und die Büchse der Pandora", Zeitschrift für Kunstgeschichte, 37, 1974, S. 157 -159; die da behandelten Stellen zog bereits Vogel, 1972 (s.o. Anm. 42) S. 50, Anm. 3 heran.

46 Vgl. außer Panofsky, 1956,: Trousson, 1964 (s.o. Anm. 41) S. 69, Anm. 33; 149. D.C. Allen, Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance. Baltimore -- London, 1970, S. 66, Anm. 43. Der Vergleich wirkt sich in figuraler Motivübertragung aus, wenn ein spanischer Schnitzer Epimetheus — Pandora nach Dürers „Adam — Eva"-Stich gestaltet (Panofsky, 1962 — s.o. Anm. 41 — S. 151 - 153) oder wenn — schon lange vor Erasmus — literarisch Eva mit einem Gefäß vorgestellt wird (Ute Schwab, Eva reicht den Todesbecher. Zur Trinkmetaphorik in altenglischen Darstellungen des Sündenfalls. Atti dell' Accademia Palermitana, Classe di Lett. Filos., e Belle Arti, vol. LI, Anni Accad. 1973-74, S. 7-108, cf. 91-96.).

47 Panofsky, 1956, S. 64; G.M. Ackerman, Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, Art Bulletin, 43, 1961, S. 326-336, cf. 333, Anm. 57. S.u. Anm. 107 ff.

48 Vgl. das in französischer, lateinischer wie deutscher Sprache verbreitete Predigtwerk: Pierre de Bessé — Philipp Kissing, New vollkommene Postilla ... Köln, 1619, p. 13 (frdl. Hinweis Werner Welzig).

49 Panofsky, 1956, S. 62 - 67; zur Interpretation zuletzt: Jean Guillaume, Cleopatra Nova Pandora, Gazette-des-Beaux-Arts, 1972, S. 185 - 194; zur Zuschreibungsfrage: J.B. Ross, Art Bulletin, 60, 1978, S. 28, Anm. 5.

50 „Des Herrn Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst. Bd. 2, Altenburg, 1769, S. 184ff (zit. nach R. Schleier, Tabula Cebetis. Berlin 1973, S. 58).

51 E.K. Waterhouse, Italian Baroque Painting. London, 1962, S. 116, Abb. 99 (London, Sammlung Denis Mahon); Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti a cura di Denis Mahon. Bologna, 1968, Nr. 90, S. 195 ff. Guercino malte wie die anderen „Bolognesen" (Caracci, Reni, Domenichino) häufig Sibyllen, jedoch ohne weitere Pandora-Allusionen. Vgl. formal mit dem Grisaillerelief im Bild die Komposition der „Susanna im Bade" (Kat. Bologna, 1968, Nr. 86); zur Ikonographie der Sibyllen Edgar Wind, Michelangelo's Prophets and Sibyls, Proceedings of the British Academy, LI, 1960, S. 47-84. Die drei Bücher bei Guercino's „Cumaeischer Sibylle" beziehen sich auf die bei Wind, S. 68-70 erörterte Legendentradition.

52 Oracula Sibillina VI, 26: Sibyllinische Weissagungen. Urtext und Übersetzung. Hrsg. Alfons Kurfess. München, 1951, S. 150 (griech.) -151; zur Aufnahme dieser Stelle in die „Sibyllentheosophie": S. 257.

53 So wurde es auch bisher in Guercinos Sibyllendarstellung nicht bemerkt. Guercino hat in anderen Zusammenhängen die Prometheusfabel gemalt (Olga Raggio, The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphosis up to the Eighteenth Century. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 21, 1958, S. 44-62, cf. 60 m. Anm. 88).

54 Panofsky, 1956, S. 68- 78; außerdem besonders die (auch bei Pigler, 1974 und Vogel, 1972 — s.o. Anm. 42 — mit aufgeführte) Medaille auf Giulia Orsini, 1554, wo auf der Rückseite eine Vase mit der Beischrift „Pantagaton" und der Umschrift „Mortalibus ab immortalibus Antipandora" zu sehen ist (G.F. Hill — G. Pollard, Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art. London, 1967, S. 90, Nr. 473). Zur Zeit Poussins wird Pandora im Herrscherlob auf Christina von Schweden verwendet: Panofsky, 1956, S. 70; Jochen

Becker, „Deas supereminet omneis": Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst. Simiolus, 6, 1972-73, S. 177-208, cf, 187 u. 208. In seiner Rezension zu Panofsky, 1956, formuliert E.H. Gombrich (Burlington Magazine, 99, 1957, S. 280): „There were humanists who knew too little and others who knew too much. The first variety fastened on the etymology of the name and bestowed it on queens and cities they intended to praise as all-gifted".

55 Zum Marienlob qua Pandora die mir von Werner Welzig nachgewiesene Stelle in Burghard Seitz, Mariale perpetuum panegyricum. Register deß anderen Theils. 1708: „Pandora mit allerhand Gaben beseeligte Göttin ... Eine solche ist Maria".

56 Panofsky, 1956, S. 59 f.; die Vielfalt der zu diesem Einzug herausgegebenen Schriften läßt eine Vermittlung zu Poussin um so plausibler erscheinen; vgl. die Bibliographie bei V.L. Saulnier, L'Entrée de Henri II a Paris et la révolution poetique de 1550. J. Jacquot (Hrsg.), Les Fetes de la Rénaissance. Bd. II, Paris 1956, S. 31-59, cf. S. 54f. u. 58. In betonter Friedensperspektive begegnet die „boete de Pandore" als Attribut einer „Francia", die mit dem Füllhorn ikonologisch der Fruchtbarkeitstopik der „Mutter Erde" oder „Natura" folgt: „France heureuse en mainte mammelle, Ceinte d'espis et de raisins, Nourrit de biens qui sont en elle, Les siens et ses proches voisins" („The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1572 with an analysis of Simon Bouquet's ‚Bref et Sommaire Recueil'", eds. Victor F. Graham — W. McAllister Johnson. Toronto — Buffalo, 1974, S. 115).

57 Henri Brémond, Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'á nos jours. III: La Conquete Mystique. Paris, 1923, S. 511-582 zu den vielfältigen politischen, institutionellen, frömmigkeitsgeschichtlichen und ikonographischen Folgen dieser vom Königshaus propagierten Marienverehrung, für die besonders eine Vision der Margarete von Beaune auslösend wirkte; vgl. auch Charles Flachaire, La dévotion á la Viérge dans la littérature catholique au commencement du XVIIe siécle (1916), 2.A. Paris, 1957, bes. S. 22f; Maurice Vloberg, Notre-Dame de Paris et le voeu de Louis XIII. Paris, 1926. Zu Simon Vouet's Darstellung der Weihe des kleinen Ludwig XIV an Maria als Staatspatronin: W.R. Crelly, The Paintings of Simon Vouet. New Haven — London, 1962, S. 114, Anm. 115, Abb. 94; Pläne zur Erneuerung des Gelöbnisses Ludwigs XIII durch den Hof um 1650 bespricht in Zusammenhang mit Philippe de Champaignes Hamburger Gemälde (1650): Bernard Dorival, Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie et le catalogue raisonné de l'oeuvre. Bd. II, Paris 1976, S. 108, Nr. 191.

58 R. de Marignan, Les Sept Sacraments „convertis en sept autres histoires" par Nicolas Poussin, Revue des questions historiques, 124, 1935, S. 73ff, cf. S. 75. Man braucht Marignans spekulative Fehldeutung der „Letzten Ölung" als Darstellung dieses zeitgeschichtlichen Bezugs nicht zu akzeptieren, um Poussin's Interesse an der Mission seines Freundes im Hinblick auf seine Marienbilder vorauszusetzen. „un voeu fait á la Sainte Vierge au sujet d'une bataille" heißt ein im 18. Jh. mit Poussin in Verbindung gebrachtes Gemälde im Inventar von Notre-Dame, Paris, 1793 (vgl. „Tableaux attribués a Poussin dans les archives révolutionnaires", in: „Actes du Colloque Nicolas Poussin 1958." Paris, 1960, Bd. II, S. 31, Nr. 2).

59 Correspondance, ed. Jouanny (s.o. Anm. 12), Nr. 163, S. 386.

60 . s.o. Anm. 12

61 Die Fabelversion des Babrius, wonach aus Pandoras Gefäß die Tugenden entflohen (Panofsky, 1956, S. 8 m. Anm. 13) begünstigte die Affinität zur Astraeavorstellung (von daher auch eine gelegentliche terminologische Verwechslung beider Mythen, so bei E.R. Curtius, Das Pandoramotiv. Mittelalterstudien XVIII. Zeitschrift für romanische Philologie, 63, 1943, S. 270-271; kritisch dazu Vogel, 1972 — s.o. Anm. 42 — S. 15, Anm. 2.)! Poussin konnte in Marino's „Adone" die Bildverbindung beider Mythen literarisch erfahren (Panofsky, 1956, S. 139-141), in der Äsopillustration (und bei Bonasone (s.o. Anm. 42) ikonographisch sehen: der anonym generalisierte Mann an Pandoras „Pithos" geht traditionsgeschichtlich auf Epimetheus zurück, der in der Bildüberlieferung insgesamt eine geringe Rolle spielt.

62 Bernhard Mestwerdt, Virgo Astraea und Venus Urania, Untersuchungen zur Tradition zweier antiker Mythen besonders in der deutschen Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Hamburger Philologische Studien, 21) Hamburg, 1972, bes. S. 147-157: „Astraea im Ge-

folge Irenes – Topos in barocken Friedensdichtungen" vgl. unten Anm. 68ff. Zur mythographischen Koppelung Astraea – Pandora: S. 142 m. Anm. 3; zur Berührung mit dem Sibyllenthema: (s.o. Anm. 51f.): S. 30-47, im Bezug auf den Topos des augusteischen Friedens.

63 Francois Bardon, Le Portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique. Paris, 1974.

64 Jennifer Montagu, The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 31, 1968, S. 307-335, zu Pandora S. 324f.

65 s.u. Anm. 89f.

66 Trousson (wie Anm. 41) S. 165 m. Anm. 69. Vgl. zu den „Mazarinaden": M.-N. Grand-Mesnil, Mazarin, La Fronde et la Presse. Paris, 1967.

67 s.o. Anm. 7 -8.

68 Ausst. Kat. „Barock in Nürnberg", Nürnberg, 1962, Nr. A 119.

69 Vgl. für diesen Topos die zeitgenössischen Verse Johann Klajs: „Freudengedichte", 1650, Z. 340-349 (Keller – s.u. Anm. 72 – S. 116 mit literarischen Parallelen; Z. 328-329 eine „Bildbeschreibung" der „Pax" mit Füllhorn: Keller, S. 114); ikonographisch: Baumstark, 1974 (s.u. Anm. 106) S. 146-152: „Der ‚ex pace ubertas'-Gedanke".

70 Hatfield (wie Anm. 3) S. 57f; T. Buddensieg, Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F., XIII, 1962, S. 37-48, cf. 47f. mit Anm. 18-19. Hans Ost, Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 13, 1971 „S. 231-285, bes. 269ff.

71 Eine semantische ad hoc-Erklärung, die eine Übertragung des religiösen Bildzeichens in den politischen Kontext konstatiert (Ausst. Kat. „Kunst als Sprache der Politik", Münster, 1972, Nr. 37), greift zu kurz und verfehlt den von Sandrart beabsichtigten Zitateffekt der pointiert aneignenden Replik.

72 Zum „templum pacis" in der allegorischen Bildpanegyrik um 1648: Willibald Tekotte, Beiträge zur Publizistik des Westfälischen Friedens (Graphik und Malerei), Diss. Münster/W., 1934, S. 24f. In der gleichzeitigen Dichtung vgl. Johann Klajs „Freudengedichte" 1650, Z. 513-518 (Z. 242-349 eine ausführliche Schilderung der „pax romana" unter Augustus als Prototyp für 1648): Martin Keller, Johann Klajs Weihnachtsdichtung. Das „Freudengedichte" von 1650 mit einer Einführung seinen Quellen gegenübergestellt und kommentiert (Philologische Studien und Quellen, 53), Berlin, 1971, S. 138-143, bes. 140f.

73 In seiner „Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter", Nürnberg, 1680, behandelt Sandrart auf S. 112 bei der Beschreibung des Merkur den römischen Friedenstempel unabhängig von der christlichen Perspektive; auf der zugehörigen Tafel M erscheint der Tempel als Zentralbau im Hintergrund.

74 Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Leipzig-Berlin, 1932, Bd. I, S. 156 mit Nachträgen auf S. 362.

75 Ost, 1971 (wie Anm. 70), S. 258-279; Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 3, Wien, 1974, S. 67-97, bes. 68.

76 Ost, 1971, S. 278; zu den historischen Voraussetzungen für die päpstliche Politik (mit Angabe der voraufgehenden Einzelstudien dazu): Konrad Repgen, Die römische Kurie und der Westfälische Frieden. Bd. I: Papst, Kaiser und Reich, 1521-1644. I. Teil: Darstellung. Tübingen, 1962.

77 Rudolf Preimesberger, Obeliscus Pamphilius. Beiträge zur Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., XXV, 1974, S. 77-162, cf. 77-84.

78 Blunt, 1967, S. 188f.

79 Detailabb., in „Actes Colloque Nicolas Poussin", Paris, 1960, Bd. I, Pl. 248 bei S. 296.

80 In der Interpretation von M.W. Alpatow, Poussin's „Tancred und Erminia", in: Alpatow, Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst. Köln, 1974, S. 229-249 bleiben die historischen Zusammenhänge außer Betracht.

81 Andreas Wang, Der „miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, 1), Bern — Frankfurt, 1975.

82 Blunt, 1967, S. 18o; v. Helsdingen, 1968-69, S. 158-161.

83 Elliot Forsyth, La Tragédie Francaise de Jodelle a Corneille (1553-1640). Le Théme de la Vengeance. Paris, 1962, bes. S. 74-84, mit Bezug auf die Spiegelung der zeitgenössischen Religionskriege in alttestamentarischen Schilderungen göttlicher Racheakte (S. 81 zu Agrippa d'Aubigne).

84 Anthony Blunt, The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7, 1944, S. 154-168. Im Perspektivaufbau vergleicht Blunt die „Phokion"-Landschaften mit der gleichzeitigen „Treppenmadonna".

85 Blunt, 1944, S. 158-160; zu Poussins Auftraggebern jetzt die Übersicht bei Blunt, 1967, S. 208-218; v. Helsdingen, 1968-69, S. 155.

86 Hans Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antikenstreit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin, 1966, S. 49. K. behandelt hier (S. 47-52) „Die Auswirkungen der Fronde auf das literarische Leben der fünfziger Jahre".

87 Correspondance, ed. Jouanny (s.o. Anm. 12), Nr. 104, S. 258: schon hier geht es, am 17. 3. 1644, um Auseinandersetzungen zwischen Hof und Parlament; Nr. 169, S. 396 (7.12.1649) Zur Interpretation außer Jouannys Anmerkungen auch Anthony Blunts kommentierte Auswahl: „Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'art". Paris, 1964, S. 131ff.: „La Fronde et les autoportraits".

88 Die religionspolitischen Aspekte und die generelle Königstreue der Fronde gegen Mazarin arbeitet heraus: W.J. Stankiewicz, Politics and Religion in Seventeenth-Century France. A Study of Political Ideas from the Monarchomachs to Bayle as reflected in the Toleration Controversies. Berkeley-Los Angeles, 1960, S. 136-161 (vgl. auch unten Anm. 137: Schneider).

89 Correspondance, ed. Jouanny (s.o. Anm. 12) S. 398f.; Nr. 171; vgl. Blunt, 1967, S. 170 mit Anm. 47.

90 Auf flüchtige persönliche Beziehung läßt vielleicht die Nachricht schließen, daß Mazarin in Rom 1632 zwei Bilder von Poussin gekauft hat: Denis Mahon, Mazarin and Poussin. Burlington Magazine, 102, 1960, S. 352-354.

91 Blunt, 1966, S. 125, Nr. 175 folgt dem von Félibien überlieferten Datum 1649 gegen Mahons These, es als Gegenstück zum Moskauer „Hercules und Cacus" 1659 anzusetzen. Mahons Vorschlag wird durch ein neuerdings publiziertes Verzeichnis der Sammlung Pointels, des ursprünglichen Besitzers, praktisch hinfällig (J. Thuillier — Cl. Mignot, Collectionneur et Peintre au XVIIe: Pointel et Poussin. Revue de l'Art, 39, 1978, S. 39-58, cf. 56f., Nr. 25) und damit auch v. Helsdingens Begründung: 1968-69, S. 168-70.

92 Zur Interpretation: Blunt, 1967, S. 299; v. Helsdingen (wie Anm. 91); Eine abweichende Lesart schlägt Friedlaender, 1966, S. 182ff. vor, der Galatea mit der Nymphe im Vordergrund identifiziert.

93 Vgl. Poussins leitmotivische Beschäftigung mit dem Thema in frühen Zeichnungen (Friedlaender — Blunt, Drawings, III, 1963, Nr. 158; 160; 215) und im Dubliner Gemälde (Blunt 1967, Pl 31; Ausst. Kat. „Nicolas Poussin, 1594-1665." Düsseldorf, 1978, Nr. 17 (Pierre Rosenberg).

94 Richelieu bezog den Zyklopen Polyphem auf seinen Gegner Habsburg; zur zeitgeschichtlichen Rolle des Bildprogramms in seinem Palast vgl. H. Wischermann, Schloss Richelieu. Studien zur Baugeschichte und Ausstattung. Diss. Freiburg, 1971, S. 122.

95 In Auseinandersetzung mit Blunt bezieht sich auf biographisch-zeitgeschichtlich signifikante Briefstellen Rudolf Zeitler, Poussinstudien, II. Uppsala, 1964, S. 1-10: „Poussin peintre-philosophe"?. Zum Fronde-Brief vom 2.8.1648 (s.o. Anm. 59) schreibt Z., S. 3: „Die politischen Verhältnisse beunruhigen ihn auch im Jahre 1649, aber in zwei Briefen an Chantelou am 17.1. und 29.5 erklärt er, daß er ihnen ausweichen wolle" — für Zeitler Anlaß zu der Schlußfolgerung (S. 4) über die Briefe: „Man kann keine durchdachte und persönlich gefärbte Anschauung aus ihnen herauslesen". Wie in der Kritik an Dempsey (ibid., S. 23-29) und der Reduktion von Poussins Lektüre (S.11-13) verfolgt Zeitler hier die Gesamttendenz, den Primat des „Anschaulichen" gegenüber dem „Begrifflichen" zu erweisen. Der an Gregor Paulsson orientierte Standpunkt berührt sich partiell mit Badt's Poussinbild (s.u. Anm. 130). Vgl. zu Reserven gegenüber den interpretatorischen Rückschlüssen aus Poussins Bildern auf seine „Weltanschauung" auch v. Helsdingen, 1968-69, S. 164f.

96 Die gesellschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen dieses Ideals und die hier für Poussin erörterte Ambivalenz zwischen ständischer Opposition gegen Mazarin und Absonderung vom „Volk" gehen eindrücklich hervor aus den gleichzeitigen Reflektionen des Kardinals Retz, vgl. A.J. Krailsheimer, Studies in Self-Interest from Descartes to La Bruye're. Oxford, 1962, S. 61-80, cf. 73-78.

97 Die moderne Forschungsliteratur zusammengestellt und diskutiert bei Muthmann, 1975 (s.o. Anm. 17) S. 13-18, bes. 13f. mit Anm. 42f.

98 Das die Mutterbrust suchende andere Kind ist eine neuzeitliche Ergänzung (Muthmann, S. 15, Anm. 48); vgl. es mit Duquesnoys Putto, den Hibbard, 1974, S. 55, fig. 26 mit dem Johannesknaben der „Treppenmadonna" vergleicht.

99 Vgl. auch Poussins Illustration zu Ferraris „Hesperides" (s.o. Anm. 18) mit dem Tellus-Relief. Zu Poussin's Interesse an dem Thema des „malum aureum" vgl. bereits einen Brief Cassiano dal Pozzo's vom 9.3.1630 (S. Rinehart, Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters. Italian Studies, 16, 1961, S. 35-59, cf. 56, Brief Nr. 9 mit Anm. 1, S. 58.). Die panegyrische Topik der „aurea aetas" verbindet die Illustration sowohl mit dem Tellusrelief (bei freier Umgruppierung der Frauengestalten und Naturpersonifikation am idyllischen Seeufer) als auch mit der „Treppenmadonna" im Motiv der mit Früchten huldigenden Natur (Frieden).

100 Zwei Poussin früher zugeschriebene Zeichnungen nach der Ara Pacis (Emmerling — s.o. Anm. 8 — S. 65, Nr. 10a-b) werden abgelehnt von Friedlaender — Blunt, Drawings Bd. V, 1974, S. 54. Zu den Aufnahmen auch nach der „Ara Pacis" in Poussins römischem Umkreis für Cassiano dal Pozzo: C.C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle. Transactions of the American Philosophical Society, N.S., vol. 56, pt. 2, 1966, S. 16, Nr. 8277-8280; S. 61, Nr. 7999.

101 Emmerling, 1939 (s.o. Anm. 8), bes. S. 3 und S. 36; Rudolf Wittkower, The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work (1963), in: R. Wittkower, Studies in the Italian Baroque. London, 1975, S. 104-114.

102 Giuseppe Moretti, Ara Pacis Augustae. Rom, 1948, S. 13.

103 Vgl. die Beschriftungen der Erstveröffentlichung in A.F. Gori, Inscriptiones Etruscae, I, Florenz, 1727, Tav. 14 (= Muthmann, 1975, Taf. 5,2; vgl. dazu Muthmann, S. 16, Anm. 52). Die Frage, wann das Tellusrelief nach Florenz gelangte, läßt Moretti, 1948, S. 14 (und mit ihm die Forschung insgesamt) offen.

104 Eine Liste der Zeichnungen nach der „Ara Pacis" im 16. und 17. Jahrhundert bei E. Petersen, Ara Pacis Augustae (Sonderschriften des Österr. Archäol. Inst. in Wien, II) Wien, 1902, S. 7, Anm. 1; darin ist kein Nachweis zum Tellusrelief enthalten.

105 Mit der Tellusgruppe der „Ara Pacis" verglich Zaltieris Darstellung der „Nox" in der Ausgabe von Vincenzo Cartari, Immagini degli dei degli antichi, 1569: Herbert von Einem, Asmus Jacob Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 78), Köln — Opladen, 1958, S. 18 m. Abb. 5.

106 Eine zunächst verblüffende Parallele zwischen dem Tellusrelief und Rubens' Londoner Friedensallegorie, 1629, konstatierte R. Baumstark hinsichtlich der charakterisierenden Attribu-

te, der Gestaltung der weiblichen Hauptfigur und der „besinnlich-bukolischen" Atmosphäre. Die theoretisch mögliche Kenntnis des Reliefs hält Baumstark aber bei Rubens für wenig wahrscheinlich, da von dem Stück keine Nachzeichnungen aus dem 17. Jahrhundert vorliegen und auch Erwähnungen in der archäologischen Literatur der Zeit fehlen. (Reinhold Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens' Kriegs- und Friedensallegorien. Aachener Kunstblätter, 45, 1974, S. 125-234, cf. zur Londoner Darstellung S. 152ff., zum Ara Pacis-Problem S. 161f.).

107 Blunt, 1967, S. 115ff; Charles Dempsey, The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29, 1966, S. 245, Anm. 80; vgl. die Kritik bei v. Helsdingen, 1968-69, S. 164.

108 A. Dupront, Pierre-Daniel Huet et l'exegése comparatiste au XVIIe siécle. Paris, 1930, arbeitet die hierbei wirksamen Impulse sowohl rationalistischer als auch kirchlich-apologetischer Art heraus.

109 Mitchell (s.o. Anm. 15).

110 Dempsey, 1963 (s.o. Anm. 3); vgl. auch die Transparenz der Londoner „Verkündigung" auf die ägyptischen und römischen Weisheitsgöttinnen Isis und Minerva (J. Costello, Poussin's Annunciation in London. Essays in honor of Walter Friedlaender. „Marsyas", Supplement II. Locust Valley, N.Y., 1965, S. 16-22).

111 Dempsey, 1963 (wie Anm. 3).

112 Blunt, 1967, S. 201. Die Auflösung des „E" als „Ecclesia" fiele als christliches Moment demgegenüber aus der antiken Bauszenerie und als abstraktes Motiv aus der gegenständlichen Ebene des Ganzen (G. Kauffmann, Beobachtungen in der Pariser Poussin-Ausstellung. Kunstchronik, 14, 1961, S. 93-101, cf. 98f.). Zur Rezeption des delphischen E weitere Belege aus dem 17. Jahrhundert bei E.G. Wilkins, The Delphic Maxims in Literature. Chicago, 1929, S. 1-7; 214. Eine Anspielung in der hinter Christus betonten Brücke auf den römischen „pontifex maximus" beobachtete Hans Kauffmann, G.L. Bernini. Berlin, 1970, S. 309f.

113 Vgl. zu den antiken Voraussetzungen: Arnold von Salis, Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos. Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, 55, 1940, S. 90-169, cf. 143-148 m. Abb. 27-28. Die Verbindung des Götterrates im Himmelsausschnitt mit der auf der Erde stehenden Pandora rückt das Basler Gemälde kompositionell mit Callot's Pandora-Stich zusammen (Panofsky, 1956, S. 71ff., Abb. 33); zur Tag-Nacht-Antithetik beim Pandorathema vgl. auch die „Pandora-Ignorantia" des italienischen Stechers Z.B.M. (Panofsky, 1965, S. 145f., Abb. 62).

114 Zuletzt Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip (Studien zur Kunstgeschichte, 7) Hildesheim, 1977, S. 14-25. Ein konzentriertes Anwendungsbeispiel bietet die neuerdings intensiv analysierte Berliner Skizzenseite von Rubens mit Kopien nach Raffael und Holbein („Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Originale—Umkreis—Kopien", bearb. von H. Mielke — M. Winner, Berlin 1977, Nr. 5, S. 29-36: Winner).

115 Vgl. die Ausgabe von Blunt, 1964, (s.o. Anm. 87), S. 126.

116 Blunt, 1967, S. 365.

117 Friedlaender-Blunt, Drawings, I, S. 26 zu Nr. 49: Bayonne, Musée Bonnat, Nr. 257. Kauffmann, 1960, S. 46; 63f.

118 Kauffmann, 1960, S. 64.

119 Blunt, 1966, Nr. 52. Donald Posner hat für die Marienfigur Poussin's Orientierung an Caravaggio's „Madonna dei Pellegrini" in S. Agostino, Rom, gezeigt und spricht von einem „Caravaggio Raffaellizato" (D. Posner, A Poussin—Caravaggio Connection. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 130-133).

120 Friedlaender, Drawings, I, S. 24f., Nr. 43.

121 Kathleen, W. — G. Posner, Notes on S. Maria dell'Anima. Storia dell'Arte, 6, 1970, S.121-138, cf. 131 m. Anm. 64. M.D. Garrard, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 38, 1975, S. 336f.

Die „petra"-Allusion Mt. 16:18 war Poussin von der „Berufung des Petrus" in der „Priesterweihe" der 2. Sakramentenserie geläufig (s.o. Anm. 112).

122 Die Korrespondenz zwischen figürlicher und architektonischer Ekklesiakonzeption analysierte für Hubert van Eycks Berliner „Kirchenmadonna": Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character[2], Cambr./M., 1958, S. 144-148.

123 T. Buddensieg, Raffaels Grab. „Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien für Hans Kauffmann", Berlin, 1968, S. 45-70; danach auch Gesa Schütz-Rautenberg, Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 6), Köln – Wien, 1978, S. 136-146.

124 In der Zeichnung Friedlaender-Blunt, Drawings, V, S. 73, Nr. 39a, Pl. 320e sitzt das Kind höher auf Mariens Arm als in Friedlaender, I, Nr. 43 und im Gemälde und entspricht darin deutlicher Poussin's Ausgangspunkten, den Marienfiguren Lorenzettos und Caravaggios. Zur Variationsbreite der Rezeption der Lorenzetto-Madonna und ihres antiken Vorbildbereichs im römischen 17. Jahrhundert: Kauffmann, 1970 (s.o. Anm. 112) S. 80f. m. Abb. 41-45.

125 Als eine frühe humanistische Stimme, die die Erhaltung des antiken Pantheon seiner Umwandlung in eine Marienkirche zuschreibt, vgl. Petrarca, De remediis utriusque fortunae II, 118: Opera Omnia, Basel 1554, p. 42: „Maria quae antiquissimam illam domum sui nominis virtute sustentat" (vgl. T. Buddensieg, Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: R.R. Bolgar (Ed.), Classical Influences on European Culture A.D. 500 – 1500. Cambridge, 1971, S. 259-267, cf. 261, Anm. 1).

126 Vgl. die architektonische Hintergrundgestaltung in Poussins Entwurfszeichnungen (s.o. Anm. 124) mit den Pantheon-Aufnahmen des 16. Jahrhunderts bei Buddensieg, 1968 (s.o. Anm. 123), Abb. 36; 49-53.

127 Das Gemälde war mit hoher Wahrscheinlichkeit für Kardinal Rospigliosi bestimmt (A. Blunt, Poussin and His Roman Patrons, in: „Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer", Hgg. G. Kauffmann – W. Sauerländer, Berlin 1965, S. 58ff, cf. 66 m. Anm. 50-52). Bei ihm kann die Kenntnis des lokalrömischen Kunstzitats vorausgesetzt werden. Die Frage nach dem Verhältnis Poussin's zu den Auftraggebern und nach der Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen Interessen in seiner künstlerischen Arbeit wurde zuletzt eingehend erörtert von Denis Mahon, Poussin and His Patrons. Burington Magazine, 109, 1967, S. 304-308 und von Ann S. Harris, ibid., S. 591-593.

128 Fast gleichzeitig mit der „Hl. Familie im Tempel" kritisierte Poussin die gegenwärtige Amtskirche, als er am 8.4.1644 an Chantelou schrieb: „L'on dit que Sa Sainteté ne se porte pas bien. S'il nous manque dieu nous donne mieux" (Correspondance, ed. Jouanny – s.o. Anm. 12 – S. 262, Nr. 105). Vgl. Blunt, 1967, S. 178.

129 von Einem, 1966 (s.u. Bibliographie), S. 33; 34f.; 41; ähnlich Fischel (wie Anm. 22) S. 242ff. Diese Abwertung schon bei Jacob Burckhardt, der in den „Erinnerungen aus Rubens", 2. A., Basel, 1898, S. 72f. von den „kalten Gerichten eines Lebrun und Genossen, samt Poussin" spricht. Eine Gegenposition vertritt Kauffmann, 1960, der die Formprobleme der „Künstlichkeit" zum eigentlichen Bilddthema der „Treppenmadonna" erhebt (s.o. Anm. 6).

130 An Poussin entwickelt Badt, 1969, bes. S. 500 zur „Treppenmadonna" eine existenziell-ahistorische Identifizierung von „Natürlichkeit" und „Antike", unter völligem Absehen von den neuzeitlichen Rezeptionsbedingungen antiker Traditionsbestände, konkret bei der „Treppenmadonna" z.B. des Pandorazitats. Die von Badt hierbei übernommene Mythensicht W.F. Ottos analysiert kritisch Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (Poetik und Hermeneutik, IV) München, 1971, S. 11-66, cf. 22.

131 F. Bacon, Essays. Übers. G. Böcker. München, 1927, S. 64f. Essay 15: „Von Aufständen und Unruhen". Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund die „Introduction" zur Ausgabe der „Essays", „Everyman Library", London, 1965, S. XIII-XIV; Lemmi (s. folgende Anm.) S. 168ff.

132 Ch.W. Lemmi, The Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism. Baltimore, 1933, S. 169f.; zur kürzeren Version in der Ausgabe von 1612: S. 169, Anm. 439, zur

längeren Fassung 1625: S. 170, Anm. 440. Vgl. auch Barbara C. Garner, Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythographical Tradition. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 33, 1970, S. 264-291. Die überlieferungsgeschichtliche Bedeutung von Bacon's Pandora-Konzeption erkannte W. Kohlschmidt, Goethes „Pandora" und die Tradition, Archiv für Literatur und Volksdichtung, 1, 1949, S. 5-33, cf. 8-10; dazu Vogel, 1972 (wie Anm. 42) S. 74ff., bes. 75, Anm. 1.

133 Blunt, 1967, S. 174 m. Anm. 67.

134 Die ikonologische Wechselbeziehung von „Spes" und „Confidentia" ist am gemeinsamen Schiffsattribut ablesbar (vgl. zu „navir" bei G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu. Bd. II, Genf, 1959, col. 282f., Nr. I: „Esperance", Nr. II: „Confiance"). Der Interessenzusammenhang, wie er für Poussin zwischen „Confidentia"-Siegel und Pandora-Zitat der „Treppenmadonna" zu erschließen ist, zeigt sich in der typengeschichtlichen Konstellation: die „Spes" in Alciatis „Emblemata" erscheint auf dem hesiodeischen Pithos der Pandora, zugleich aber vorgeprägt durch die französische Bildform der thronenden „Spes" – mit einem Schiff auf dem Kopf (Panofsky, 1956, S. 29f. m. Abb. 11-12).

135 Cesare Ripa, Iconologia, Rom, 1603, p. 82 (vgl. Blunt – s.o. Anm. 133).

136 Vgl. zur „Büchse der Pandora" als utopischem Bild auch den kurzen Abschnitt in Ernst Blochs „Das Prinzip Hoffnung", Ausg. Frankfurt 1959, Bd. I, Kap. 22, S. 387-391: „Tagtraum in symbolischer Gestalt: Lade der Pandora; Das gebliebene Gut".

137 Zur prinzipiellen Interessenkoalition von Kirche und Monarchie als Grundlage des französischen Absolutismus nach den Bürgerkriegen und der Fronde: Gerhard Schneider, Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert. Stuttgart, 1970, bes. 172-228.

138 Vgl. in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen Poussin als „regelgebundenem Klassizisten" und der „Subjektivität" eines Castiglione oder Salvator Rosa bei Siegfried Gohr, Der Kult des Künstlers und der Kunst. Zum Bildtyp des Hommage (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1) Köln – Wien, 1975, S. 67-75.

139 Ian Maclean, Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652. Oxford, 1977, bes. S. 64-87: „The New Feminism and the Femme Forte, 1630-1650", darin S. 71f. zur entsprechenden Spiegelung in der Marienauffassung und -ikonographie.

140 In einer von Philip Galle gestochenen „Invidia" (S.C. Chew, The Pilgrimage of Life. New Haven – London, 1962, fig. 83) sind Apfel und Schlange (um den Hals) eine deutliche Zitatanspielung auf den „Sündenfall".

141 Lucas van Leyden, Stich, 1509; Jan Wellensz de Cock, Holzschnitt, 1522; Gemälde von Gossaert (Kansas), Pieter Coecke van Aelst u.a.

142 Vgl. bes. Baldungs berühmten Holzschnitt von 1510 (z.B. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien, Karlsruhe, 1959, S. 276, Nr. 76). Zu einer Zeichnung Baldungs: „Frau mit Pokal" zuletzt der Ausst. Kat. „Baldung in Basel", Basel, 1978, S. 54, Nr. 22: „Die Bezeichnung „Fortuna" ist, obwohl die Attribute nicht eindeutig sind, dem gelegentlich vorgeschlagenen Namen „Pandora" vorzuziehen". Vgl. nächste Anm.

143 Zu einer Elsheimer zugeschriebenen Radierung (Ausst. Kat. „Fünf Jahrhunderte europäische Graphik", München, 1965, Nr. 107) Ausst. Kat. „Adam Elsheimer. Werk. Künstlerische Herkunft und Nachfolge", Frankfurt, 1966, S. 117, Nr. 267.

144 Vgl. die früheste bekanntgewordene „Pandora mit Büchse" auf einem flämischen Bildteppich, nach 1500, mit dem „Triumph des Todes": Panofsky, 1962, S. 142f., Abb. 61. Chew, 1962 (wie Anm. 140) S. 246. Saenredam-Stich (B. 29) nach Bldemart (Ausst. Kat. „Graphik des 16.-19. Jhs. aus dem Besitz des Kunsthist. Instituts der Univ. Tübingen", 1965, S. 27, Nr. 59, Abb. 2); Nicolo Renieris Gemälde in der Staatsgalerie Stuttgart, als „Vanitas", bei Pigler (s.o. Anm. 42) Bd. II, S. 612, eine „Pandora" ibid. S. 203 aufgeführt.

145 Einen breiten empirischen Überblick der thematischen Interessenschwerpunkte der zeitgenössischen Malereirezipienten begann G. Wildenstein, Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII d'après des inventaires après décés et des contrats

de mariage conservés au minutier central des notaires aux archives nationales. Gazette-des-Beaux-Arts, 1959.

146 Zu dem Wenigen, was man über den Empfänger, Nicolas Hennequin de Fresne, weiß: Hibbard, 1974, S. 49; zur Frage der beiden alten Fassungen des Gemäldes (Washington bzw. ehem. Coll. Lerolle, Paris) zuletzt: Blunt, 1966, Cat. Nr. 53; Th Bertin-Mourot, Poussin et le Blason des Guenégauds, Bulletin de la Societé Poussin, IV, 2, Paris, 1967 (publiziert S. 5 einen zweiten Nachstich und wertet ihn als Bestätigung ihrer Annahme zweier Originalfassungen); Hibbard, 1974, S. 93, Anm. 1; J. Thuillier, Tout l'oeuvre peint de Poussin (Les Classiques de l'Art), Paris, 1974, S. 104, Nr. 152 akzeptiert nur das Bild aus der Coll. Lerolle (jetzt im Besitz von Th. Bertin-Mourot) als Original Poussins, das Exemplar in Washington als frühe Kopie.

147 Vgl. als zeitsymptomatisch etwa die Berührungen mit Daniel Seghers „Madonna im Blumenkranz", 1644 („Staatl. Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister. Bearb. J. Lauts" Karlsruhe, 1966, Nr. 215, S. 280; Bildband: S. 296): ein antikisierendes Grisaillerelief in Girlande zeigt einen Engel, der dem Christusknaben in einem Korb Äpfel und Trauben überreicht. Neben der Antikisierung und der theologischen Allegorese ist auch die illusionistisch implizierte mehrstufige Zeitstruktur zu vergleichen (Engelhuldigung mit Früchten — Schmückung des gemalten Reliefs).

Poussin selbst malte früh eine (verlorene) „Madonna im Blumenkranz": A. Bréjon de Lavergnée, Tableaux de Poussin et d'autres artistes françaises dans la collection Dal Pozzo: deux inventaires inédits. Revue de l'Art, 19, 1973, S. 77-96, cf. 82, Nr. 24.

LITERATURVERZEICHNIS ZU POUSSIN'S „TREPPENMADONNA":

Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin. 2 Bde. Köln, 1969, Bd. I, S. 499f.

Günter Bandmann, Bemerkungen zu Poussins Treppenmadonna.
„Das Münster", 25, 1972, S. 361-372.

Jan Bialostocki, Rezension: Georg Kauffmann, Poussin-Studien, 1960
„The Art Bulletin", 43, 1961, S. 68-72.

Anthony Blunt, Rezension: Georg Kauffmann, Poussin-Studien, 1960
Burlington Magazine, 102, 1961, S. 285.

The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue. London, 1966, S. 39f., Nr. 53.

Nicolas Poussin (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958, National Gallery of Art, Washington D.C.), New York, 1967, Text- und Tafelband. Text: S. 181-184.

Francis H. Dowley, Rezension: Howard Hibbard, Poussin: The Holy Family on the Steps. 1974
„The Art Bulletin", 58, 1976, S. 297-300.

Herbert von Einem, Poussins „Madonna an der Treppe"
Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 28, 1966, S. 31-48.

Leopold Ettlinger, Rezension: Georg Kauffmann, Poussin-Studien, 1960
Kunstchronik, 14, 1961, S. 196-201, cf. 196-199.

Walter Friedlaender, Nicolas Poussin. A New Approach. New York, 1966, S. 160-163 (Farbtafel 32).

Howard Hibbard, Poussin: The Holy Family on the Steps. (Art in Context), London, 1974.

Georg Kauffmann, Poussin-Studien. Berlin, 1960, S. 36-65.

Jacques Thuillier, L'opera completa di Poussin (Classici dell'Arte) Mailand, 1974, S. 104, Nr. 152.

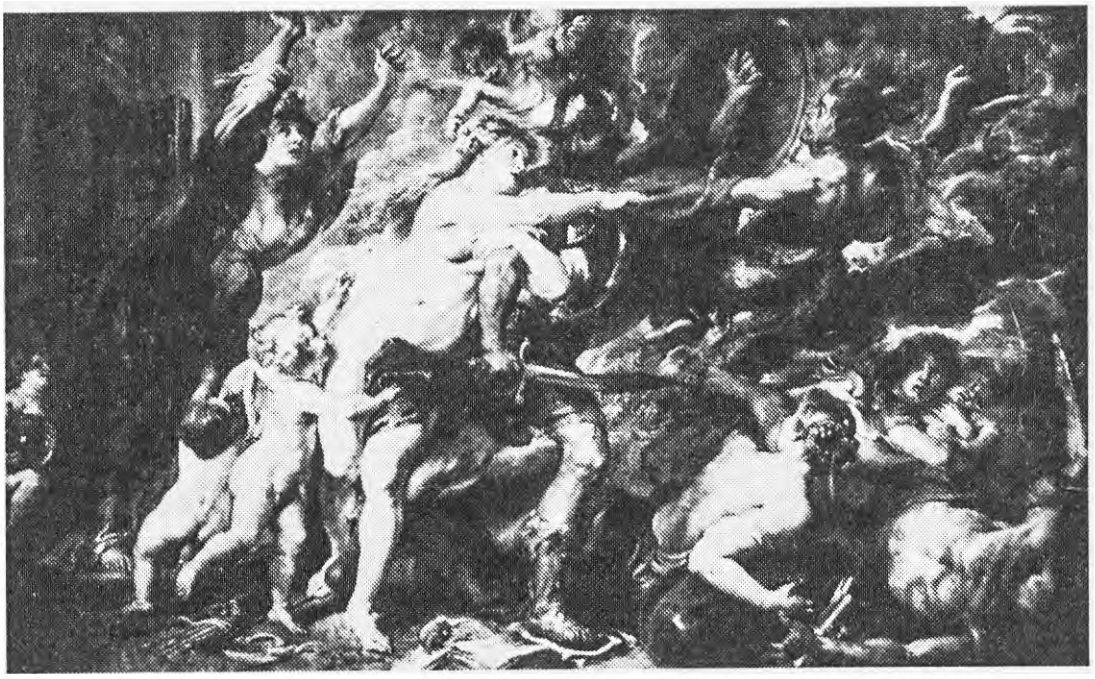
Hans W. van Helsdingen, Aantekeningen bij de Ikonografie van Poussin.
Simiolus, III, 1968-69, S. 153-179, cf. 173ff.

Konrad Hoffmann

»Die Folgen des Krieges«: Rubens 1638 – heute

Nur aus der Erfahrung der Jetztzeit nimmt ein gegenwärtiger Betrachter das Erbe der Vergangenheit wahr. Die Zerstörung unserer Kultur und Lebensmöglichkeit durch die totale Kriegsführung geht als unmittelbare Bedrohung in das Bewußtsein und die Arbeitspraxis ein – oder sie wird in die Betrachtung einer metaphysisch unzerstörbaren, ins Irreale abgehobenen »Kunstwelt« verdrängt.

Ich will das an einem Detail der kunstgeschichtlichen Arbeitsweise demonstrieren. Der Fall betrifft zunächst Rubens' Gemälde »Die Folgen des Krieges« von 1638 im Palazzo Pitti in Florenz. Rubens selber äußert sich in einem Brief vom 12. März 1638 an seinen flämischen Malerkollegen Justus Sustermans in Florenz eingehend über sein Werk: »Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus – der nach römischer Sitte in Friedenszeiten geschlossen blieb – verlassen hat und mit dem Schilde und dem bluttriefenden Schwerte, den Völkern ein großes Unheil androhend, einherschreitet. Er kümmert sich wenig um Venus, seine Gebieterin, die, von ihren Amoretten und Liebesgöttern begleitet, sich abmüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Auf der



Peter Paul Rubens, Die Folgen des Krieges. 1638

anderen Bildseite wird Mars vorwärtsgezogen von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand hält. Daneben Ungeheuer, welche Pest und Hunger, die untrennbaren Begleiter des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestreckt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht unvereinbare Harmonie bezeichnet, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kind im Arm, welche anzeigt, daß die Fruchtbarkeit, die Zeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg, der alles zerstört und vernichtet, verkehrt werden. Ferner sieht man einen Baumeister auf den Rücken gestürzt, mit seinen Instrumenten in der Hand, um auszudrücken, daß dasjenige, was in Friedenzeiten zu Nutzen und Zierde der Städte erbaut ist, durch die Gewalt der Waffen in Ruinen stürzt und zugrunde geht. Ich glaube, wenn ich mich recht entsinne, daß Sie am Boden unter den Füßen des Mars noch ein Buch finden, sowie eine Zeichnung auf Papier, um anzudeuten, daß Mars die Wissenschaft und alles übrige Schöne mit Füßen tritt.«

Im Gemälde befindet sich an der erwähnten Stelle ein aufgeschlagenes Buch und eine daraus hervorschauende, zerknickte Zeichnung mit der Darstellung der drei Grazien, einer herkömmlichen Formel für die ideale Schönheit im allgemeinen. Die barbarische Zerstörung gerade dieser Zeichnung durch Mars, den personifizierten Krieg, erscheint als persönlich, aktuell zugespitzte Klage und Warnung des Malers in dem umfassenden allegorischen Bildprogramm.

In seinen vielfältigen politischen Einsätzen hat Rubens auch seine künstlerische Arbeit als Mittel der Diplomatie verwendet. So schenkte er dem englischen König in London 1629/30 sein Bild »Krieg und Frieden« (heute in der National Gallery, London), um damit seine Friedensvermittlung zwischen England und Spanien zu unterstützen.

Dagegen stelle ich Auslegungen des Florentiner Gemäldes in der neueren kunsthistorischen Forschungsliteratur. Ein Interpret schreibt: »Wir sehen den Krieg nicht mehr als etwas von uns Abgehobenes, ein böses Wüten von Kräften, die uns fremd sind, denen wir gegenüberstehen als einem Bösen, das mit Abscheu betrachtet, aber eben doch auch mit Lust gesehen werden kann. Vielmehr stehen wir einer Bilddichtung gegenüber, die unsere eigene Natur mit unbarmherziger Klarheit zeigt, und finden uns gefesselt von einer in solch strahlende Schönheit eingekleideten ewigen Wahrheit. Sie zeigt uns, daß der Krieg, nicht nur der Frieden, in der sozialen Natur des Menschen verankert ist und darin zwangsläufig mit allen Formen und Äußerungen purer Lebenskraft verbunden bleiben wird, solange naturhaftes Dasein unter dem trügerischen Anschein von Freiheit bejubelt und

damit gleichgesetzt wird«. (Erich Hubala, Peter Paul Rubens: Der Krieg. Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag, Hrsg. M. Gosebruch u. L. Dittmann, Köln 1970, S. 277–289, cf. S. 282.)

Die Bewunderung des künstlerischen Temperaments, die Einführung in die pathetische Konfiguration der Akteure und in das eindrucksstarke Bildgefüge von Form, Farbe und Komposition, schlägt als unmittelbare persönliche Betroffenheit in die Bewunderung der dargestellten Gewalt um: das Gemälde vermittle die »ewige Wahrheit« vom sozial notwendigen Krieg; »solch strahlende Schönheit« Rubensscher Kunst erweist sich als Begleiter »purer Lebenskraft«, die im Kampf kulminiere. Wie weit ist der Interpret, der sich angeblich bis zur Selbstaufgabe mit dem Kunstwerk zu identifizieren meint, von dem diplomatischen Kalkül und der theoretischen Konstruktion der Bildersprache des Rubens entfernt: der Maler warnt vor der Vernichtung von Leben und Kultur im Krieg; der moderne Betrachter nimmt Kunst und Krieg als zwei Äußerungen einer Lebenskraft: »allgemeinmenschlich« eine »ewige Wahrheit«, in Wirklichkeit eine Verherrlichung von Kriegsgewalt, zu der ein »überwältigter« Beschauer die Autorität des »Meisterwerks« verdreht.

Eine andere Stimme konzediert zwar: »So gewiß es sich also um kein Bild der Kriegsverherrlichung handelt, so sicher erschöpft es sich auch nicht in einer Aussage gegen den Krieg«, um dann aber fortzufahren: »Es kommt darauf an, auch im Ereignis der Kriegswut und all ihren Zerstörungen eine sittliche Idee der Schönheit sinnlich gestaltet zu sehen. Auf die Leidenschaft des Krieges, die einer Leidenschaft der Liebe entsprungen zu sein scheint, antwortet die menschliche Natur mit einer alle allegorischen Verabredungen letztlich überwältigenden und unmittelbar sich selbst mitteilenden Kraft des Leidens, die bis in den kleinsten und bis in den innersten Bezirk hinein von einer glutvollen Schönheit, Liebe und Zärtlichkeit genährt wird« (Reinhard Liess, Die Kunst des Rubens, Braunschweig 1977, S. 474).

Hier wird in pietistischer Tradition menschliche Kultur zur Rechtfertigung der Leidensfähigkeit; historische Kunst stärkt unsere »Kraft des Leidens«. Wenn man die »Kunst« von dem Kontext der Darstellung abschnürt, kann sie den Krieg in den Dienst einer »sittlichen Idee der Schönheit« nehmen (Liess), ihn vitalistisch verklären als eine »Naturkatastrophe, nicht unter dem Begriff von Schuld und Unschuld und deshalb auch nicht als etwas Ungerechtes, sondern im Lichte von glühenden Leidenschaften« (Hubala, 1970, S. 284) oder ins Formale unverbindlich entschärfen: »So ernst die Thematik von Klage und

Anklage genommen werden muß, auch hier kommt alles auf die Kraft der Verwandlung an. Das Schwarz der trauernden Europa, die hellen durchsichtigen Fleischtöne, der Glanz der Rüstung des Kriegsgottes, das Rot seines Mantels, das Dunkel des nächtlichen, wolkenbewegten Himmels, die aufflackernden Lichter, die alles durchströmende Bewegung verbinden sich zu unlöslicher Einheit. Es gelingt dem Künstler, das Furchtbare, das er uns vor Auge rückt, auf eine höhere Ebene zu heben, auf der es das Quälende unmittelbarer Wirklichkeit verliert«. (Herbert von Einem, »Die Folgen des Krieges« Ein Alterswerk von Peter Paul Rubens. Rh.-Westf. Akad. d. Wiss., Vortr. G 199, Opladen 1975, S. 19).

Ich habe diese Spielarten einer »kriegs-künstlerischen« Betrachtung angeführt, weil sie aus den Traditionen des Idealismus, Vitalismus und Ästhetizismus heraus übereinstimmend zu einer Folgerung kommen: der Krieg ist im Kunstwerk ein Vehikel der Reizbefriedigung: »›Fiat ars – pereat mundus‹ (Es werde Kunst – die Welt kann untergehen!) sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art.« »Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt«. Diese Schlußpassage aus Walter Benjamins Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« wurde 1936 geschrieben. Die Aufmerksamkeit gegenüber dem scheinbar belanglosen Glasperlenspiel kunsthistorischer Bildinterpretation ist heute um so mehr angebracht, als das Interesse an Kriegsgewöhnung, -verherrlichung und -vorbereitung sich auch in Museen ein öffentliches Forum erobert hat.

Ich exemplifiziere dies abschließend an einer Wurzel des Florentiner Gemäldes, Rubens' Kasseler »Triumph des Siegers«. Der verbreitete Titel geht auch auf Napoleon zurück, der das Bild nach Fontainebleau mitnahm, wo es über seinem Schreibtisch gehangen haben soll. Rubens meinte nicht einen Sieg über politische Feinde, sondern über seelische Eigenschaften, die nach der neustoischen Affektenlehre seiner Umgebung den militärischen Kampf letztlich bedingten. Die Macht des Bildes setzt sich heute aber in der Kasseler Gemäldegalerie in einem symptomatischen Etikettenschwindel suggestiv fort. Man hat neben das Bild das Zitat aus der Rubensmonographie von Hans



Peter Paul Rubens, Die Krönung des Siegers. Um 1612

Gerhard Evers, München 1942, gesetzt: »Der Sieg gibt Recht und zieht die Verantwortung für Gesetz und Ordnung herbei« (S. 179 f.).

Heute wird der permanenten Infiltration der Konsumenten durch Bilderfluten der Kriegsästhetik, der universellen optischen Aufrüstung und Militarisierung durch das Imaginäre Museum auch die ständige Kontrolle und Kritik des Kunsthistorikers und Kulturwissenschaftlers entgegenarbeiten müssen, als Verantwortung in unserem Kampf für die Abrüstung.

06

SCHRIFTENVERZEICHNIS KONRAD HOFFMANN

Schriftenverzeichnis Konrad Hoffmann, in: Peter K. Klein und Regine Prange (Hg.), Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, Berlin 1998, S. 403-412.

Schriftenverzeichnis Konrad Hoffmann

bearbeitet von Thomas Packeiser und Regine Prange

1965 Zur Deutung klösterlicher Brunnenhäuser des Mittelalters, in: Florens Deuchler, Reiner Haussherr (Red.), Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Masch.Schr. Bonn 1965, S. 102-111.

1966 Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliums (clm 4453), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XX, H. 1/2, 1966, S. 17-46.

1968 Bemerkungen zum Michaelsrelief der Zollernburg, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 5, 1968, S. 7-20.

Zu van Goghs Sonnenblumenbildern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 31, H. 1, 1968, S. 27-58.

Sugers 'Anagogisches Fenster' in Saint-Denis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXX, 1968, S. 57-88.

Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild [Phil. Diss. Bonn 1964], Düsseldorf 1968 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 9).

Besprechungen:

- Robert Folz, in: Cahiers de Civilisation médiévale: X^{e}-XII^{e} siècles, Bd. XII, 1969, S. 431-433.
- Johannes A. Gaertner, in: Speculum, Bd. XLIV, 1969, S. 465.
- Theodor Klauser, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Bd. 11/12, 1968/69, S. 224-229.
- Hans Martin Schaller, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, Bd. 25, 1969, S. 572.

1969 Die Entstehung des 'Kaiserbildes im Kreuz'. 'Historia Augusta' und Labarum, in: Akten des 7. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier, 5. - 11. Sept. 1965, 2 Bde. (Studi di antichità cristiana, Bd. XXVII), Rom 1969, (Textbd.) S. 559-564.

Artikel 'Älteste, Vierundzwanzig', in: Engelbert Kirschbaum SJ u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1969, Sp. 107-110 [Neudruck 1994].

1970 The year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. February 12 through May 10, 1970, vol. I, New York 1970.

Besprechung:

- Willibald Sauerländer, in: The Art Bulletin, vol. LIII, no. 4, 1971, S. 506-516.

1971 Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, 1971, S. 75-106.

Dürer's Representations of 'Christ in Limbo', in: The Print Collector's Newsletter, vol. 2, no. 1, 1971, S. 1-4.

1972 Cranachs Zeichnungen 'Frauen überfallen Geistliche', in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVI, 1972, S. 3-14.

Artikel 'Victoria', in: Engelbert Kirschbaum SJ u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 1972, Sp. 457-459 [Neudruck 1994].

1973 Das Herrscherbild im 'Evangeliar Ottos III.' (clm 4453), in: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 7, 1973, S. 324-341.

1975 Hans Holbein d.J.: Die 'Gesandten', in: Albrecht Leuteritz, Barbara Lipps-Kant, Ingrid Nedo, Klaus Schwager (Hgg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 133-150.

1976 Besprechung: Karl Hauck (Hg.), Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi. Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. III, Nr. 87), in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, Bd. 228, H. 1/2, 1976, S. 90-105.

1977 'Geschichte des Sehens' heute, in: Attempto, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80.

1978 Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, in: Antike und Abendland, Bd. XXIV, 1978, S. 146-158.

Dürers 'Melencolia', in: Werner Busch, Reiner Haussherr, Eduard Trier (Hgg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 251-277.

Dürer's 'Melencolia', in: The Print Collector's Newsletter, vol. 9, no. 2, 1978, S. 33-35.

Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte, Hella Trompert, Christof Windhorst (Hgg.), Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2), S. 189-210.

1979 Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände III), S. 551-566.

Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes, in: Heinrich von Stietencron (Hg.), Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und ihre Bewältigung in den Religionen, Düsseldorf 1979 (Patmos Paperbacks), S. 101-110.

Poussins 'Treppenmadonna', in: kritische berichte, Bd. 7, H. 4/5, 1979, S. 15-48.

Besprechung: Elisabeth Schröter, Die Ikonographie des Themas Parnass *vor* Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim - New York 1977 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 6), in: arcadia, Bd. 14, H. 2, 1979, S. 186-189.

Besprechung: Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften, hg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979 (Saecula spiritalia, Bd. 1), in: Germanistik, Bd. 20, H. 4, 1979, S. 693.

1981 Stilwandel der Skulptur und Geschichte des Körpers. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst, Robert Suckale (Hgg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Gießen 1981 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaft, Bd. XI), S. 141-144.

1982 Arkadien in Antike und Abendland, in: Humanistische Bildung, H. 5, 1982 [Themenbd. 'Die Antike und ihre Wirkung auf die Kunst Europas'], S. 17-25.

1983 Einführung, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden. Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit, Nördlingen 1983, S. 7-46.

Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht, in: Fortschritte der Kieferorthopädie, Bd. 44, H. 5, 1983, S. 343-350.

Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte [25. 6. - 25. 9. 1983], Frankfurt/Main 1983 (Kataloge des Germanischen National-museums), S. 219-254 [Abt. VIII.], Kat. Nr. 278-321.

1984 Wort und Bild im 'Narrenschiff', in: Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Hgg.), Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981, Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 5), S. 392-422 [anschließend: Eva Kiepe-Willms, Diskussionsbericht, S. 423-426].

1985 Das Bild als Herrschaftskritik [20. Kollegstunde], in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Kunst. Studienbegleitbrief 8, Basel - Weinheim 1985, S. 11-42.

Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48, H. 1, 1985, S. 29-38.

Herausgabe: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Neudruck der Urausgabe, Stuttgart 1985.

1986 'Die Folgen des Krieges': Rubens 1638 - heute, in: Hans Jürgen Häßler, Heiko Kauffmann (Hgg.), Kultur gegen Krieg, Köln 1986 (Kleine Bibliothek, Bd. 383), S. 156-160.

Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische berichte, Bd. 14, H. 4, 1986, S. 34-38.

Der Lebensbaum im Totengarten. Zur Vorgeschichte des Friedhofs, in: Harald Schweizer (Hg.), "... Bäume braucht man doch!" Das Symbol des Baumes zwischen Hoffnung und Zerstörung, Sigmaringen 1986, S. 187-197.

Reformation und Bild: Theologie, Propaganda, Öffentlichkeit, in: Znanstveni inštitut, Filozofska fakultete, Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljana (Hg.), Slovensci v evropski reformaciji šestnajstega stoletja [Die Slowenen in der europäischen Reformation des sechzehnten Jahrhunderts]. Symposium Ljubljana 6. - 8. 10. 1986, Ljubljana 1986, S. 67-75.

"Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich." Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehnert-Rodiek (Hgg.), Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte, Rheinbach - Merzbach 1986, S. 179-188.

1987 Das Bild als Kritik, in: Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, 2 Bde., München 1987 (Serie Piper 735/36), Bd. II, S. 507-531 [2. Auflage 1991; Neuausgabe 1997].

Das Imaginäre Museum der Hoffnung: Ernst Bloch und die Kunstgeschichte, in: IDEA, Bd. VI, 1987, S. 154-162.

Besprechung: Wolfgang Harms, Michael Schilling (Hgg.), Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe, Teil 1: Ethica. Physica, Tübingen 1985 (Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. I); Dies., Andreas Wang (Hgg.), Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe, Bd. 2: Historica, München 1980 (Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. II), in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, Bd. 239, H. 1/2, 1987, S. 114-125.

Besprechung: Johannes Köhler, Der 'Emblematum liber' von Andreas Alciatus (1492-1550). Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischer Wirkung im 16. Jahrhundert, Hildesheim 1986 (Beiträge zur historischen Bildungsforschung, Bd. 3), in: Emblematica, Bd. 2, H. 1, 1987, S. 196-200.

1988 Besprechung: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart 1985 (Aus den Arbeitskreisen 'Methoden der Geisteswissenschaften' der Fritz-Thyssen-Stiftung), in: Kunstchronik, Bd. 41, H. 10, 1988, S. 602-610.

[Besprechung:] Zu Aby Warburgs 'Gedächtnis'. Bemerkungen anläßlich von Dorothee Bäuerle: "Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene". Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne (Kunstgeschichte, Bd. 15. Münster 1988), in: kritische berichte, Bd. 16, H. 4, 1988, S. 78-79.

1989 "Vom Leben im späten Mittelalter". Aby Warburg und Norbert Elias zum 'Hausbuchmeister', in: Städel-Jahrbuch NF, Bd. 12, 1989, S. 47-58. [Neudruck in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte seines Werkes, Frankfurt/Main 1996 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1149), S. 240-263.]

Zeitlos = Falsch, in: Martin Heller, Jörg Huber, Hans Ulrich Reck (Hgg.), Imitationen, Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen [Ausst. Kat. Zürich, Museum für Gestaltung 1989], Basel - Frankfurt/Main 1989 (Wegleitung, Bd. 372), S. 165-166.

Besprechung: Christoph Dohmen, Thomas Sternberg (Hgg.), ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 100 (4. F. Bd. XXXVIII), 1989, S. 392-394.

Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 18, 1989, S. 86-94:

Nr. 422: Wilhelm Perpeet, Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance, München 1987 (Orbis academicus, Bd. 7). Nr. 423: Meinrad Maria Grewening, Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst, Freren 1987 (Wissenschaft und Forschung, Bd. 1). Nr. 424: Jane P. Davidson, Hexen in der nordeuropäischen Kunst 1470-1750, Freren 1988 (Wissenschaft und Forschung, Bd. 2). Nr. 425: Ingrid Preussner, Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim (VCH. Acta humaniora). Nr. 427: Marion Faber, Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700), Wiesbaden 1988 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barock forschung, Bd. 15). Nr. 428: Marion Agthe, Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellungen und Deutungsversuche, Bochum 1988 (Bochumer Historische Studien. Mittelalterliche Geschichte, Bd. 7). Nr. 431: Sabine Kirk, Unterrichtstheorie in Bilddokumenten des 15. bis 17. Jahrhunderts. Eine Studie zum Bildtypus der "Accipies" und seinen Modifikationen im Bildbestand der Universitätsbibliothek Helmstedt und des Augusteischen Buchbestandes der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Hildesheim 1988 (Beiträge zur Historischen Bildungsforschung, Bd. 6). Nr. 434: Moshe Barasch, Giotto and the Language of Gesture, Cambridge - New York - Melbourne 1987 (Cambridge Studies in the History of Art). Nr. 435: Ludwig H. Heydenreich, Leonardo-Studien, Neudruck, hg. von Günter Passavant, München 1988. Nr. 437: Stefan Grundmann, Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung, Köln - Wien 1987 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 26). Nr. 440: Alexander Perrig, Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die 'Apokalypse' Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987 (VCH. Acta humaniora). Nr. 441: Hans Mielke, Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Eine Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer, Berlin 1988. Nr. 443: Michael Henning, Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1611). Höfische Malerei zwischen 'Manierismus' und 'Barock', Essen 1987 (Kunst. Geschichte und Theorie, Bd. 8). Nr. 449: Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, Köln - Wien 1988 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 27). Nr. 450: John Oliver Hand, J. Richard Judson,

William W. Robinson, Martha Wolff, The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the 16th Century, [Ausst. Kat. Washington, National Gallery 1986/87 u. a.], Cambridge/Mass. 1987. Nr. 461: Stefan Kummer, Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kunstraum (1500-1600), Tübingen 1986 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 6). Nr. 465: Fritz Fischer, Der Meister des Buxheimer Hochaltars. Ein Beitrag zur süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1988.

1990 Holbeins Todesbilder, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hgg.), Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge, München 1990 (Zeit Zeuge Kunst), S. 97-110 [Neudruck in: Klaus Schreiner (Hg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), S. 263-282].

'Kunstwerk' als politischer Begriff. Zu Heideggers 'Zeitlichkeit', in: kritische berichte, Bd. 18, H. 4, 1990, S. 6-12.

Besprechung: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hgg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, in: kritische berichte, Bd. 18, H. 1, 1990, S. 75-78.

1991 Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hgg.), Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 1), S. 261-267.

Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 20, 1991, S. 95-102:

Nr. 392: Albert Châtelet, Roland Recht, Ausklang des Mittelalters 1380-1500 [Gotik III], München 1989 (Universum der Kunst, Bd. 35). Nr. 393: Günter Gunst, Siegfried Hoyer, Ernst Ullmann, Christa Zimmermann (Hgg.), Lexikon der Renaissance, Leipzig 1989. Nr. 394: Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989. Nr. 395: Margot und Rudolf Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, [dt.] Stuttgart 1989.- Nr. 396: Ursula Wolff, Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei, München 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 26). Nr. 397: Andreas Blühm, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1988 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/90). Nr. 399: Horst Bredekamp, Sandro Botticelli: La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt/Main 1988 (kunststück). Nr. 400: Susanne Peters-Schildgen, Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz, Essen 1989 (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 3). Nr. 401: Richard Harprath, Henning Wrede (Hg.), Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renais-sance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposions 8.-10. September 1986 in Coburg, Mainz 1989. Nr. 403: Otto Pächt, Van Eyck, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989. Nr. 412: Georg Ulrich Großmann, Renaissance entlang der Weser. Kunst und Kultur in Nordwestdeutschland zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Köln 1989. Nr. 416: Christoph Stiegemann, Heinrich Gröninger, um 1578-1631. Ein Beitrag zur Skulptur zwischen Spätgotik und Barock im Fürstbistum Paderborn, Paderborn 1989 (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 26). Nr.

417: Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt, Schleswig-Holsteinische Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts, Neumünster 1989 (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 15). Nr. 418: Annette Frese, Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570-1700). Funktion, Sujet, Typologie, Köln - Wien 1986 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 31). Nr. 419: Hanno-Walter Kruft, Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit, München 1989. Nr. 420: Ulrike Weber-Karge, »...einem irdischen Paradeiß zu vergleichen...” Das Neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance, Sigmaringen 1989. Nr. 422: Michael Scheftel, Gänge, Buden und Wohnkeller in Lübeck. Bau- und sozialgeschichtliche Untersuchungen zu den Wohnungen der ärmeren Bürger und Einwohner einer Großstadt des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Neumünster 1988 (Häuser und Höfe in Lübeck, Bd. 2).

1992 Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 21, 1992, S. 84-95:

Nr. 578: Erwin Panofsky, Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt/Main 1990 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 883). Nr. 579: Agostino Paravicini Bagliani, Giorgio Stabile (Hgg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart - Zürich 1989. Nr. 581: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Ge-schichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt/Main 1992 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1010). Nr. 585: Hartmut Zwanker, Herr und Knecht. Figurenpaare in der Geschichte, Leipzig 1990. Nr. 586: Christina Riebesell, Die Samlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein “studio” für Künstler und Gelehrte, Weinheim 1989 (VCH. Acta humaniora). Nr. 587: Claus Grimm, Bernd Konrad, Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990. Nr. 588: Florian Huber, Das Trinitätsfresko von Masaccio und Filippo Brunelleschi in Santa Maria Novella zu Florenz, München 1990 (tuduv-Studien, Kunstgeschichte, Bd. 40). Nr. 589: Michaela Herrmann, Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen des “Susanna im Bade” im Cinquecento, Marburg/Lahn 1990 (Dissertationes, Bd. 4). Nr. 590: Ernst Ullmann, Das Münchner Leonardo-Fragment und der Hauptaltar der SS. Annunziata in Florenz, Berlin 1990 (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse, Nr. 130/1). Nr. 594: Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990. Nr. 601: Paul Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster/Westf. 1986 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Bestandskataloge). Nr. 603: Harald Olbrich, Helga Möbius, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1990. Nr. 605: Elke Maas-Westen, Abhängigkeit und Selbständigkeit. Die Verarbeitung des niederländischen Einflusses durch die westfälische Malerei im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts am Beispiel der Raumdarstellung, Bochum 1990 (Bochumer Historische Studien, Neue Geschichte Bd. 8). Nr. 607: Vera Schneider, Caspar Amort (1612-1675). Hofmaler und Zunftmeister in München, München 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 52). Nr. 608: Christian Heydrich, Die Wandmalereien Hans Becks d.Ä. von 1608-1611 am Basler Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik, Stuttgart 1990. Nr. 612: Aloys Butzkamm, Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen, Paderborn 1990. Nr. 635: Béatrice Hernard (Bearb.), Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel [Ausst. Kat. München, Bayerische Staatsbibliothek 1990], München 1990.

1993 Allegorien, in: Meisterwerke aus der Sammlung Max Kade. Eine Ausstellung des Hällisch-Fränkischen Museums in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv Schwäbisch-Hall zum 25. Todesjahr von Max Kade [24. 10. 1992 - 11. 1. 1993], Bd. I: Anette Michels, Norbert Michels (Hgg.), Erzählkunst der Graphik, Sigmaringen 1993 (Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 7), S. 131-132 [Kap. IV., Einleitung], S. 138-139 (Kat. Nr. 57-58), S. 142 (Kat. Nr. 59), S. 146 (Kat. Nr. 64), S. 150 (Kat. Nr. 67), S. 153 (Kat. Nr. 68).

Melencolia I. [Ausst. Taf. XIV, Albrecht Dürer, Nr. 2], in: Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber, Herwart Nöldeke (Hgg.), Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium [Ausst. Kat. Hamburg, Planetarium 1993 - Wien, Akademie der bildenden Künste 1993], Hamburg 1993, S. 287.

Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 22, 1993, S. 61-67:

Nr. 346: Michael Jäger, Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990 (DuMont-Taschenbücher 238). Nr. 348: Thomas Frangenberg, Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16). Nr. 352: Susanne Biadene, Mary Yakush (Ed.), Titian [Ausst. Kat. Washington, National Gallery - Venedig, Palazzo Ducale 1990], München 1990. Nr. 357: Christine Megan Armstrong, The moralizing prints of Cornelis Anthonisz, Princeton/N.J. 1990. Nr. 361: Max Seidel, Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald. Texte von Heinrich Geissler, Bernhard Saran, Joseph Harnest, Adalbert Mischlewski, Stuttgart - Zürich 1990. Nr. 363: Ernst Rebel, Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger, Stuttgart 1990. Nr. 366: Jutta Zander-Seidel, Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650, München 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 59). Nr. 373: Hans Pfannmüller, Gedanken zu Michelangelo, Essen 1990 (Design-Kunst-Musik, Bd. 2). Nr. 374: Corine Schleif, Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 58). Nr. 378: Harald Siebenmorgen (Hg.), Leonhard Kern (1588-1662). Neue Forschungsbeiträge, Sigmaringen 1990 (Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch-Hall, Bd. 2, Supplement). Nr. 389: Kurt-Ulrich Jäschke, Nichtkönigliche Residenzen im spätmittelalterlichen England, Sigmaringen 1990 (Residenzenforschung, Bd. 2).

1994 Bildträger des Erinnerns, in: Kunstforum International, Bd. 127, 1994 [Hans Ulrich Reck (Hg.), Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I], S. 236-237.

Panofskys 'Renaissance', in: Bruno Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), S. 139-144.

1995 Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 24, 1995, S. 22-23, 81-94:

Nr. 103: Bob Scribner (Hg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühe Neuzeit, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46). Nr. 464: Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990. Nr. 465:

David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago - London 1989. Nr. 467: Michael Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art, Cambridge - New York u. a. 1989 (Cambridge new art history and criticism). Nr. 468: Ulrich Schäfer, Kunst im Zeitalter der Hochkonjunktur. Spätgotische Holzfiguren vom Niederrhein um 1500, 2 Bde., Münster/Westf. - New York 1991. Nr. 469: Christina Cantzler, Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400-1500, Tübingen 1990. Nr. 470: Gernot Fischer, Figurenportale in Deutschland 1350-1530, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1989 (Euro-päische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/100). Nr. 471: Götz Pochat, Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990 (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, Bd. IX). Nr. 476: Heinz Herbert Mann, Augenglas und Perspektiv. Studie zur Ikonographie zweier Bildmotive, Berlin 1992 (Studien zur profanen Ikonographie, Bd. 1). Nr. 477: Birgit Blass-Simmen, Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio - Raffael - Leonardo, Berlin 1991. Nr. 478: Emidio Campi, Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardo Ochino, Turin 1994. Nr. 491: Franz-Josef Sladeczek, Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420-1507). Untersuchung zur Person, zum Werk und zum Wirkungs-kreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik, Bern - Stuttgart 1990. Nr. 492: Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990. Nr. 500: Peter-Klaus Schuster, Melencolia I. Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991. Nr. 504: Karin Groll, Das "Passional Christi und Antichristi" von Lucas Cranach d. Ä., Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1990 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/118). Nr. 505: Keith Moxey, Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation, Chicago - London 1989. Nr. 506: Renate Haftlmeier-Seiffert, Bauerndarstellungen auf deutschen illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1991 (Mikrokosmos, Bd. 25). Nr. 510: Carl C. Christensen, Princes and Propaganda. Electoral Saxon Art of the Reformation, Kirksville/Miss. 1992 (Sixteenth Century Essays & Studies, Bd. XX).

1997 Artikel 'Poussin, Nicolas (1594-1665)', in: Gerhard Müller (Hg.), Theologische Realenzyklopädie, Bd. XXVII, Berlin - New York 1997, S. 95-98.

Besprechungen in: Archiv für Reformationsgeschichte. Beiheft. Literaturbericht, Bd. 26, 1997, S. 82-95:

Nr. 467: Arnold Angenendt, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994. Nr. 468: Bärbel Hamacher, Christl Karnehm (Hgg.), pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart, München 1994. Nr. 470: Brigitte Monstadt, Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto, München 1995 (Beiträge zur Kunstwissen-schaft, Bd. 57). Nr. 471: Florian Matzner, Vita activa und Vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/206). Nr. 476: Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext, Berlin 1994 (Acta humaniora). Nr. 477: Christine Deininger, Die Fresken im Frühwerk Giambattista Tiepolos. Über die ingeniösen Anfänge des venezianischen Freskan-ten, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1995 (Europäische Hochschulschrif-ten, Bd. XXVIII/235). Nr. 478: Wiebke Fastenrath, "Finto e favoloso". Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom, Hildesheim 1995 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 97). Nr. 479: Susanne Rott-Freund, Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) und der Beginn der barocken Decken-malerei nördlich der Alpen, Hildesheim 1994 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 82). Nr. 480: Alain Saint-Saëns, Art and Faith in Tridentine Spain (1545-1690), New York - Berlin u. a. 1995 (Iberica, Bd. 14). Nr. 482: Antje Maria Neuner, Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und

Aussagekraft einer Kompositionsform, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1995 Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/242). Nr. 483: Gert Duwe, Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1994. Nr. 484: Sylvia Jäkel-Scheglmann, Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, München 1994 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 55). Nr. 485: Stefan Schmitt, Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1994 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 74). Nr. 490: Anja-Franziska Eichler, Mathis Gerung (um 1500-1570). Die Gemälde, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1993 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/183). Nr. 491: Petra Roettig, Reformation als Apokalypse. Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bern - Berlin u. a. 1990 (Vestigia Bibliae, Bd. 11/12, 1989/90). Nr. 492: Holger Eckhardt, Totentanz im Narrenschiff. Die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1995. Nr. 493: Bruno Bushart, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München 1994. Nr. 496: Sabine Bark, Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Das Thema des Sündenfalls in der altdeutschen Kunst (1495-1545), Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/203). Nr. 497: Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde., 2. Aufl. Berlin 1991. Nr. 498: Jane C. Hutchinson, Albrecht Dürer. Eine Biographie, [dt.] Frankfurt/Main 1994. Nr. 499: Ernst Ullmann, Albrecht Dürer - Selbstbildnisse und autobiographische Schriften als Zeugnisse der Entwicklung seiner Persönlichkeit, Berlin 1994 (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Kl., Nr. 133/3). Nr. 500: Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart - Zürich 1995. Nr. 501: Petra Wilhelmy, Studien zur Zeitgestaltung im Werk Albrecht Dürers, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/238). Nr. 509: Karlheinz Blaschke, Der Fürstenzug zu Dresden, Leipzig - Jena - Berlin 1991.

1998 Artikel 'Rubens, Peter Paul (1577-1640)', in: Gerhard Müller (Hg.), Theologische Realenzyklopädie, Bd. XXIX, Berlin - New York 1998 [im Druck].

© 2019