

04

KÖRPER, EROS UND TOD. BAUSTEINE ZU EINER HISTORISCHEN ANTHROPO- LOGIE 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 Körpers², von Tod und Erotik³ 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 Devereux⁴ und Philippe Ariès⁵; in Referenz auf die Themen von „Eros“ und „Körper“ ist an erster Stelle Norbert Elias⁶, aber auch John Berger⁷ und Sigmund Freud⁸ 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 verwehrt, 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: *Städels-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 verfahrenen 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 Verknennung 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 einführenden 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: *Attempo*, 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 einführenden 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 Schlafräum.“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 Eli-

as’ 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“ verfahrenen

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: *Attempo*, 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 kultur-
anthropologisch unterfütterten Willen zum Erkennen
„der visuellen Spuren vergangenen Lebens“¹⁹ nur emp-
fehlen.

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 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»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 droht².

Nun läßt sich die Entstehung des erotischen Bildes als Faktor im Zivilisationsprozeß in das 12. Jahrhundert zurückverfolgen³. Ein französischer Historiker sprach davon, die Liebe sei eine Erfindung des 12. Jahrhunderts⁴. 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 Frau⁵. «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 Bildungsklyschee*. München, 1971.

2 Th. W. Adorno, *Sexualtabu 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.

Versagung, zur Bändigung der Triebe und damit zur Umformung nötig. 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 erkennen⁶.» 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 worden⁷. 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 gegenübertraten⁸; 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 renaissances 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 Kulturidealismus⁹.

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 Mittelalters¹⁰ war es nicht zur Reintegration der antiken Bildformen mit den antiken Themen gekommen¹¹. Für den Stand der deutschen Graphik unmittelbar vor Dürer vergegenwärtigt dies gegen 1480 ein kolorierter Holzschnitt¹², 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 wendet 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 dein¹³.» Die Darstellung umschreibt spielerisch-spöttisch die im höfischen Minnesang begründete erotische Konfiguration von Mann und Frau¹⁴.

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 christlicher¹⁶ wie antiker¹⁷ Szenen übertragen¹⁸. 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 gusuch und das unter der Frauen Fürtuch, Die drei Geschirr machen die ganze Welt irr¹⁹.» 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 gezeigt²⁰. Gegen das Winkelmannsche 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. (Philadelphina) 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 renascences*, 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 antitischen 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 Keuschheitsmartyrers. Edgar Wind²¹ hat an dem Blatt die satirischen Züge herausgearbeitet²² 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 Funktion²³. Dabei ist die antike Thematik in erotischen Szenen zunächst nur eine Einkleidung²⁴ neben anderen, neben Hexen²⁵, Wilden Leuten²⁶, Moriskentanz²⁷, Bauern²⁸, Narren und Vanitassatire²⁹. 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 Szenen³⁰. 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. Hecksher, *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 Zivilisation³¹. 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 betrachtet³³. Zumeist wird der Betrachter aber ganz aus der Darstellung ausgeschlossen und um so deutlicher in der Realität vorausgesetzt und angesprochen³⁴. Dürer besaß ein Exemplar der «Hypnerotomachia Poliphili» und zeichnete nach der erwähnten Illustration eine Quellnymphe; er ließ den begehrliehen 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 Idealakts³⁶, 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 distanziert³⁷. 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 Bedrängnisse³⁸.

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. Koeplin — 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 welt böß stuck zu aller frist zaiget daz nichts guets an im ist . . . Wer bey schön frawen nackt 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 böß ist, der ist guets lehr»³⁹.

Von hier aus fällt Licht auf Dürers erotische Darstellungen⁴⁰, von dem frühen Versuchungsbild «Der Traum des Doktors»⁴¹ über die Radierung «Der Verzweifelte», eine rätselhafte Versammlung männlicher Gestalten um eine schlafende nackte Frau⁴², 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 kann⁴³. 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 mißverstehen⁴⁴, 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 beizufügen⁴⁵, 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.

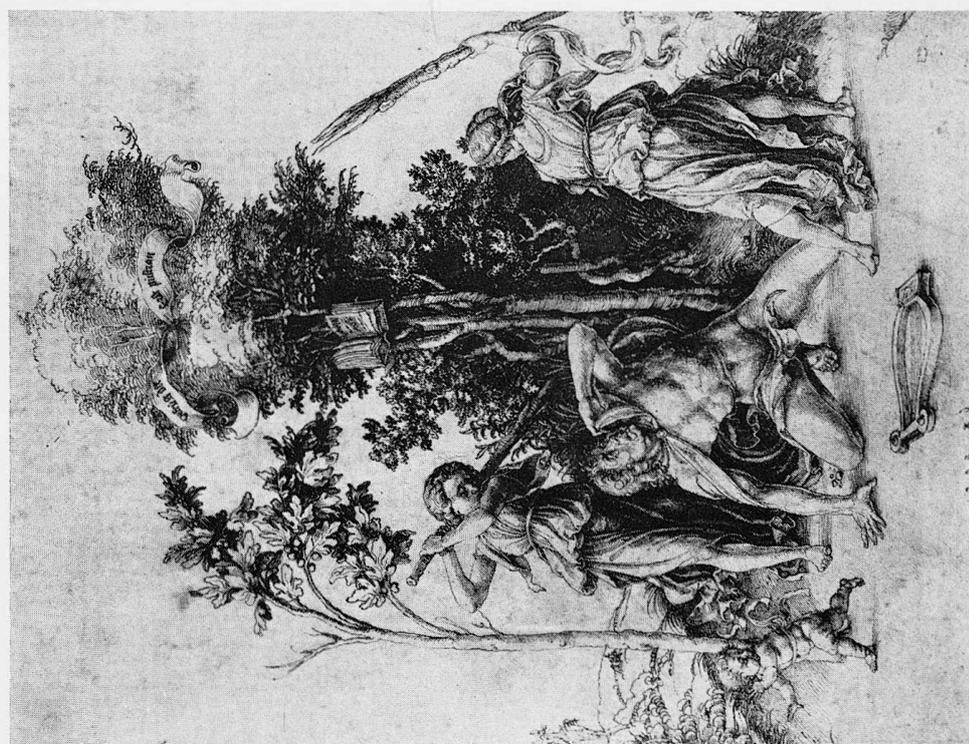
43 Ausst. Kat. A. D., 1971, Nr. 645.

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.



4. Albrecht Dürer: Quellnymphe, Zeichnung, 1494. Wien, Kunsthistorisches Museum



3. Albrecht Dürer: Orpheustod, Zeichnung, 1494. Hamburg, Kunsthalle



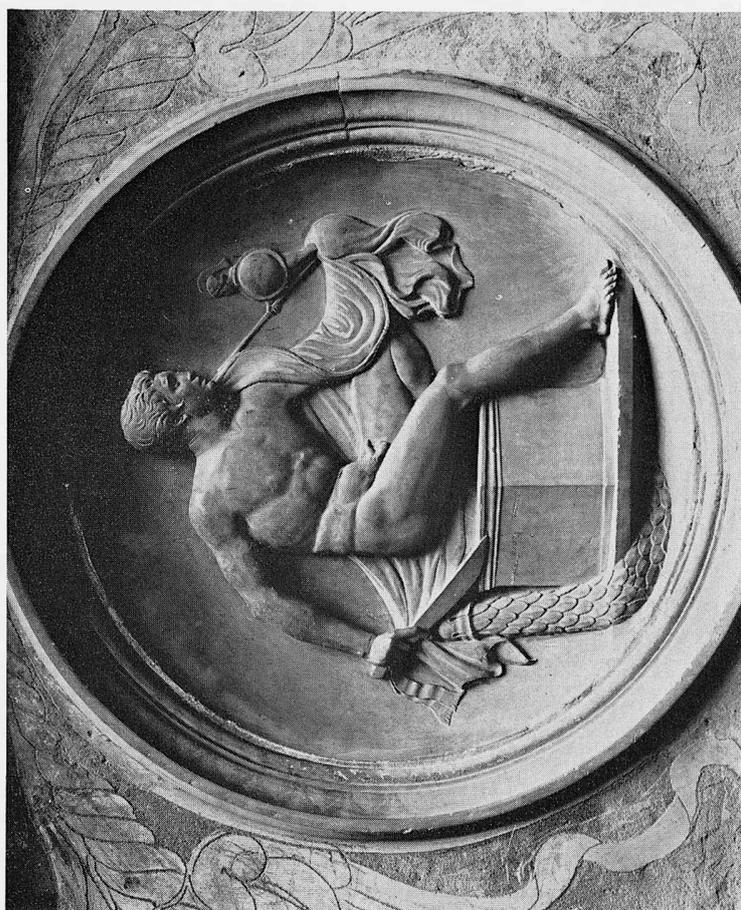
6. Donatello-Schule: Faun mit Bacchuskind. Relief. Florenz, Palazzo Medici-Ricardi



5. Michelangelo: Madonna Doni. Florenz, Uffizien



8. Leonardo: Zeichnung Windsor Nr. 12540



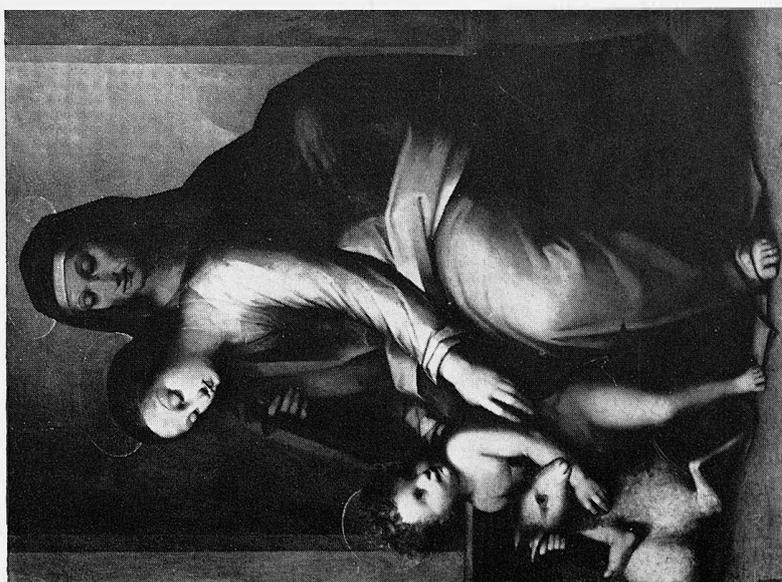
7. Donatello-Schule: Diomedes-Relief, Florenz, Palazzo Medici-Ricardi



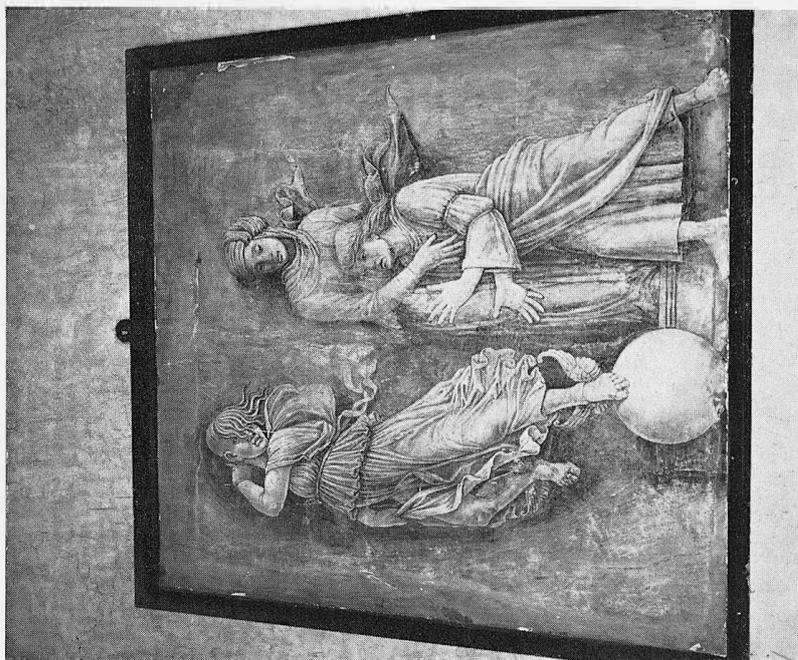
10. Donatello: Madonna in den Wolken, Boston, Museum of fine Arts



9. Leonardo: Annaselbtritt, 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 Mittelalter⁴⁶ 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 Übertragungsmöglichkeiten⁴⁷. 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 Grunde⁴⁸. 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 verbunden⁴⁹. 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 Donatello-Werkstatt (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 Bacchus⁵⁰. 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 Bein⁵¹. 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» gehört⁵². 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 anregte⁵³. 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 sprunghaft 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 auffällig⁵⁴. 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 kauern den 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, *Münchener 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) herausgefordert⁵⁵. 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 Diomedestondo⁵⁶. 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 «Annelbtritt» wieder aufzugreifen.

Diese Formübernahme beleuchtet die innere Vorgeschichte des Gemäldes, die Sigmund Freud 1910 in seiner Schrift «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» rekonstruierte⁵⁷. 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 «Annelbtritt» von 1501 berücksichtigt⁵⁸. Das verlorene Werk ist durch eine zeitgenössische Beschreibung und ein Gemälde eines Leonardo-Schülers, Bresciannino, überliefert⁵⁹. 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, wegzuziehen⁶⁰. Der Bildentwurf von 1501 stellt die wissende Anna über die emotional eingreifende Maria⁶¹, die prophetisch inspirierte Alte über die jugendliche Mutter⁶². Der Bildgedanke entspricht Freuds These über Leonardo selber, wonach der Künstler seine ursprünglich erotischen Triebenergien in einem universellen Wissens- und Forscherdrang sublimiert habe⁶³. 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 può 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 zu⁶⁵, gegenüber Mariens mütterlich nahsichtiger Fürsorge um ihr Kind. Leonardos verlorener Karton von 1501 bzw. Brescianninos Kopie danach lässt sich nun motivisch mit einem Fresko der Mantegna-Schule vergleichen, das ursprünglich den Kamin eines Mantuaner Palastes schmückte⁶⁶. Von Mailand aus war es Leonardo wohl zugänglich⁶⁷. 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» naheilt. 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 Antike⁶⁹. 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 Fremdwängen im Zuge fortschreitender gesellschaftlicher Integration, seit dem 12. Jahrhundert vornehmlich das höfische Milieu zum Schauplatz hatte⁷⁰. 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 diente⁷¹. 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 Doktrinen⁷².» 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 begründet⁷³.»

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.); andererseits 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. Den Haag-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 Ablauf 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 tendenziell 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; andererseits 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 1969.

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 Frau²³ 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 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. Koeplin, 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 Aktbild²⁴ 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 eiserne Schlange errichtete, damit, wer von giftigen Schlangen gebissen wurde, durch den Blick auf die eiserne 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 1968 (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 den 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 Ständesattribute 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 Bildwelt³¹ 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 ‚Chandler 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 Didaktik³⁴ 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 entwicklungsmaßiger 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 Domsulpturen 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 Parallelsierung 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. Thierry, 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; Fronleichnamspzession 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 Bau- skulptur 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 Stauer, 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 Maße 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, „córpus“ 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 vorausgeht, 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 intensiviertere 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-

Konrad Hoffmann

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 *Shadows* 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

Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht



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 Hausaus schmückung). 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-

Konrad Hoffmann



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 wunderte 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 zuständige 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 huld-

Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht

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 Relieffläche 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 „imaginäre 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].

Konrad Hoffmann

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.

Das Profil aus kunstgeschichtlicher Sicht

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, artists 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 «géométrie 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 photo-technische 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“).

Konrad Hoffmann

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., eingl. 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.“

Anshr. d. Verf.: Prof. Dr. *Konrad Hoffmann*, Zehrenbühlstraße 35, 7400 Tübingen.

»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 zurück². 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 durchgesetzt³. 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 in-

tensive 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 aktiviert⁴. 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 unterdrückte⁵ oder umgekehrt die zeitgeschichtliche Referenz aufgab⁶.

Trotz einzelner Ungenauigkeiten in den Realien⁷ bleibt Warburgs Interpretation des Skizzenblattes thematisch schlüssig. Eine spätere Entstehung, aus der Erinnerung des Künstlers oder auch ›nur‹ aus seiner durch analoge Bildmuster angeregten Vorstellung⁸, 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



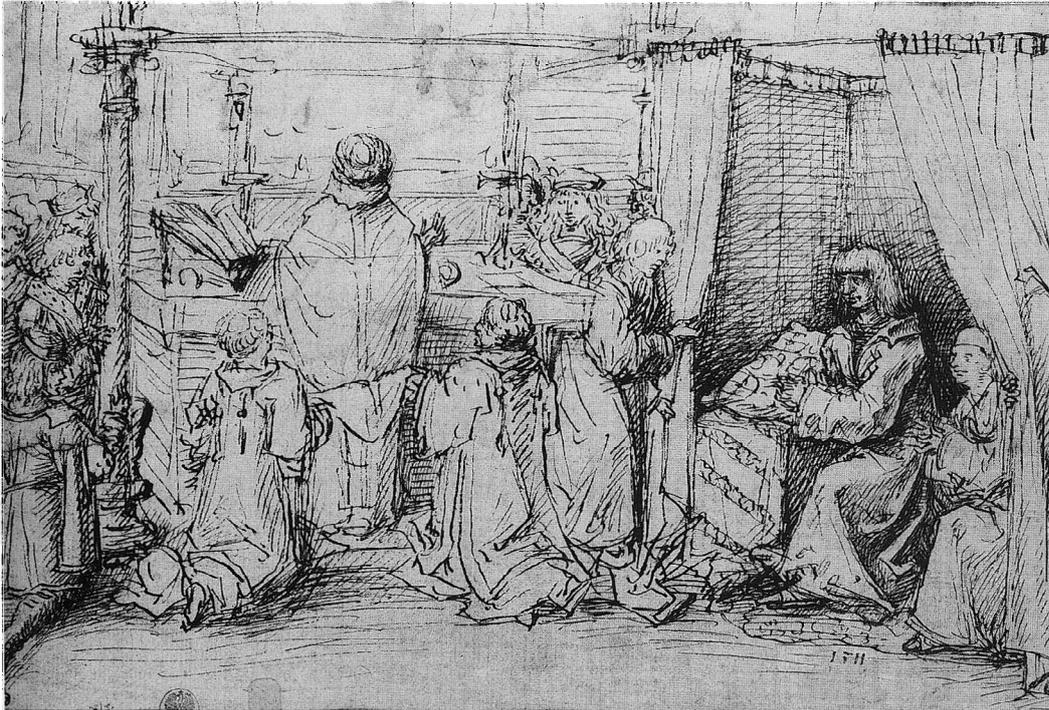
1 Hausbuchmeister, König Maximilian in Brügge 1488, Zeichnung. Vorderseite: Beim Friedensbankett. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Folter zu sehen, und verzögert die von jenen erflachte Hinrichtung, nur um immer wieder neue Quälereien auszukosten»⁹.

Als Momentaufnahme des Augenzeugen kann man die angestrebte Aussage der Zeichnungen also wohl kaum hinreichend charakterisieren¹⁰. Die zeremoniöse Typisierung der beiden Mahlsituationen, des kirchlichen wie weltlichen Friedensessens, stellt ikonologisch eine selbstbewußte Herrschaftsrepräsentation dar¹¹. 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 Zeitpunkt¹².

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 stilisiert¹⁴.

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 Vorstellungsort, 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 nehmen¹⁷. 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 ausgeübt¹⁸. Die Rekonstruktion des Zivilisationsprozesses verschränkt geschichtliche Kollektividynamik 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 Schnutzen 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.295f.).

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 Handwerks-genossen 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 Lebenswirklichkeit²³. »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.) zusammensetzte²⁴. Die genetisch zu Grunde liegende räumliche Disparatheit sieht man seinen Kompositionen der Gruppenszenen – in unterschiedlicher Art – noch deutlich an, am auffälligsten bei »Jupiter« (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 Platzierung 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 schnup-

pernde Sau als realistisches Genresymptom eines Verhaltensstandards nimmt, ignoriert er den Ausgangspunkt: das Schwein als Attribut Saturns in der zugrunde liegenden Bildtradition²⁶.

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 entziehen²⁸.

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 Festingenieurs²⁹. 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 steigernes Wunschbild nachgewiesen worden³⁰. Weder von der Auftraggeberseite noch vom Künstler her kann demnach eine anschaulich gegebene Wirklichkeit ›ritter-



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

lichen Lebens‹ so vorausgesetzt werden, wie Elias sie idealtypisch den Darstellungen ablesen will³¹. 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 Zeit³².

Elias, der sich seit dem Studium³³ und besonders in seinen frühen Arbeiten mit kunsthistorischen Fragen beschäftigte³⁴, hat bei der Auswertung des ›Hausbuchs‹ das verfügbare Wissen über den Künstler und sein Werk ausgeblendet. Daß er den bürgerlichen Hintergrund³⁵ 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 These³⁶. 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 Moment³⁷. Die Kunstgeschichte hat ihrerseits Elias' Ansätze zumeist mit struktureller Analogisierung anzuwenden versucht, sei es auf motivischer, formaler oder kunstkritischer Ebene³⁸.

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 Gruppen³⁹. 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) übertragen⁴⁰ oder seinen Aspekt der Peinlichkeitsschwelle für die Begriffs- und Normbil-

dung der künstlerischen Geschmackskonventionen herangezogen⁴¹.

Elias' grundsätzliche Herausforderung für die Kunstgeschichte liegt im Nachweis der radikalen prozessual-langfristigen Mobilität scheinbar allgemein-menschlich statischer Verhaltenstypen⁴². 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 anstrebte⁴³.

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 ver-raten, 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 ›Vorbermerkung‹ 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. 40f., 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. 33f. akzeptiert Warburgs Bestimmung auf Maximilian, nicht aber die Deutung auf Brügger 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. 111f.). 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 schicksalsschwersten Stunden hinweisen, welche der große, von der Ungunst der Zeit so oft verfolgte Maximilian hatte«: »Diese dramatischen Stunden behandelt der Meister in zarter, lockerer 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. Frankfurt–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 Kriegingenieurs: H. Januhn, 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 ›Mercurkindern‹ 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 Planetenbilder*; *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 Drehleiter 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 Detailverlebung 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 Hintergrundgruppe 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 Platzierung des Mannes über dem Tier (vgl. die vorausgehenden 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) hereinspielen 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. Füetters ›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 Symposium. 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-mythologisierenden 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 resumierte, 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: Attempo. 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 Rosenfeld² 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 Traditionsverrats³ 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. XIV: 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 de la Renaissance. Genf, 1979, S. 123-129.

² Helmut 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).

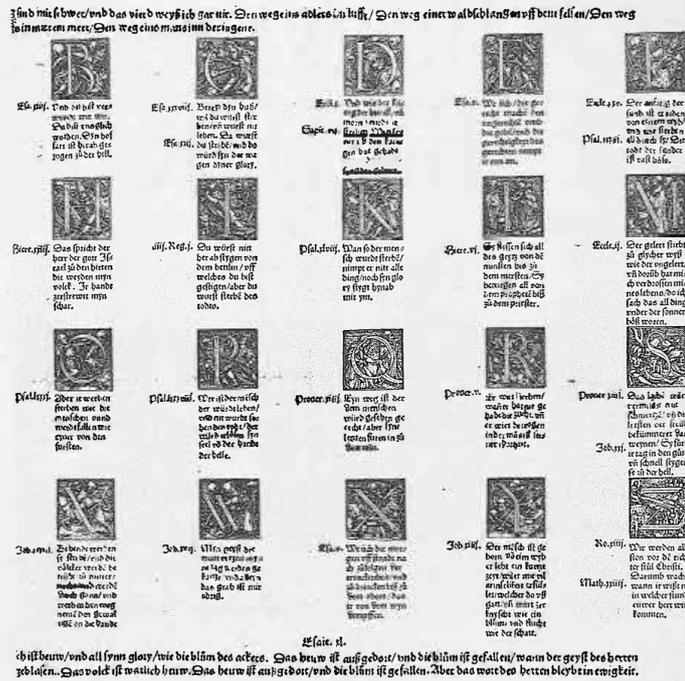


Abb. 1:
Holbein, Todesalphabet,
Deutsche Ausgabe

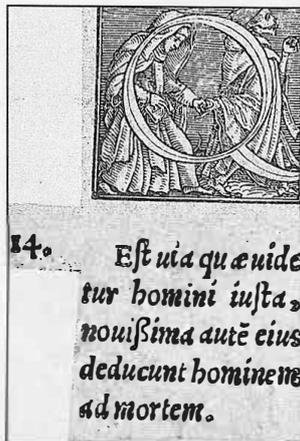
ich ist beuwt/ vnd all frun glayt/ wie die blüm des ackers. Das beuwt ist außgedort/ vnd die blüm ist gefallen/ manne der geyß des heeren
zöhlen. Das volck ist wälich in dem. Das beuwt ist außgedort/ vnd die blüm ist gefallen. Aber das mercken betten blyt in ewigkait.

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 gegenüber dem 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-

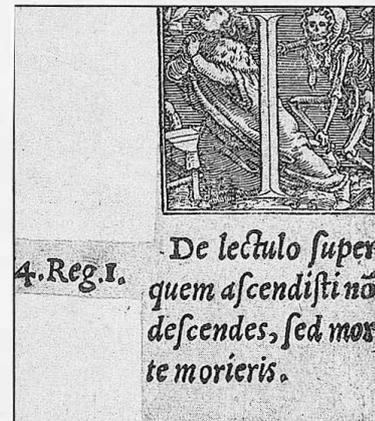
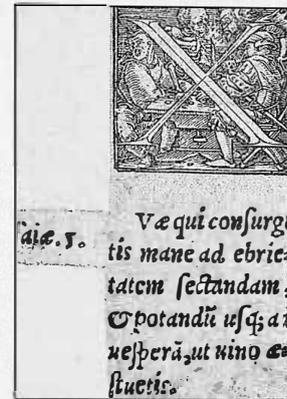
tion – als Beteiligter, Begleiter (Bischof, Domherr, Altweyb, Arzt, Schiffman, Ackerman), Helfer (Altmann) oder Assistent (Sternenseher). Der Tod hat die Menschen im Blick, wird seinerseits aber nur selten, und dann im letzten Moment, als Übergang »in ictu oculi« wahrgenommen. Während er in den zahlreichen 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 Kärner 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 – da-
vor ein anderer Mann
übergibt.

Holbeins metaphori-
scher 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

⁴J. 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«

⁵Im »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.

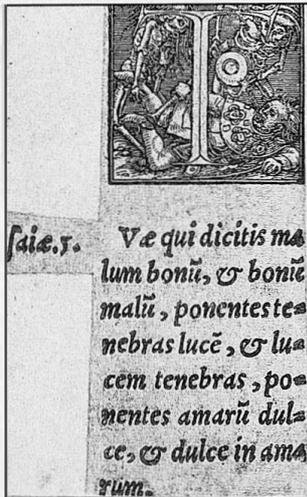


Abb. 5: Holbein, Todesalphabet, Buchstabe T, lateinische Ausgabe

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

Holbeins Realismus erweist sich also als transparente Einkleidung des »jenseitigen« Todes, nicht als dessen »Verlust« im Oberflächen-Erscheinungsbild zeitgenössischer Alltagswirklichkeit. Mit der

strukturellen Doppellebene der Bildanlage ist der entscheidende Gestaltungshebel Holbeins bezeichnet, sein bis in die motivischen Details hinein flexibles Erfindungsprinzip anspielungsreicher Konfigurationen: szenische Handlungsbilder als erzählerische Aktivierung metaphorischer Tradition. Wenn der Tod der Gräfin eine Halskette von Menschenknochen umlegt, wird der

⁵ 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 Holtzmeyers des dots trölich 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 Honeemann, 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, III,4,67: »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 ersich 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 Deutschland«, 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 Leben¹¹) ebenso wie in Kontextnuancierungen herkömmlicher Detailattribute (so die erotische Perspektive in dem vor der »Edelfrau« auf dem Becken trommelnden Tod¹²). 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; Nonne¹⁵). 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 fin-

det) 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 Baiser »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 Musikszene in Holbeins Folge: Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern-München, 1980, S. 135-139.



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 kleinformatischen Visionen den Buchbildern nicht nach: beim Arzt (M) etwa mit einem ein Urin-glas 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 Typen-katalog 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 (Auslöschten zur Liebesnacht; Verlöschen des Lebenslichts; Kerze als »Glieb«) außer Hoffmann, 1979 (s.o. Anm. 9) S. 110, Anm. 34 auch W. S. Heck-scher, *The Annunciation of the Merode Altarpiece. An Iconographic Study*, in: *Miscellanea Jozef Duverger*, Gent, 1968, S. 37-65, cf. 61-64. Zur Aus-sage 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.

Abb. 6.:
Holbeins Initialen mit
Todesdarstellungen,
ohne begleitenden Text

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 Menschen-geschlechts 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 felschen. Den weg eines schiffs in mitten 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 Todals Koch: Hollstein XIV B, S. 81, Nr. 124: G2). Vom »Totentanzalphabet« ist zuerst der Buchstabe »N« im Basler Buchdruck, August 1524 bezeugt (Hollstein, XIV B, Nr. 146, S. 138) in Wittenberg und Nürnberg »D« und »J« bereits 1525 (Kogler, 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: »Proverburum 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. Mahl 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 Hin-fälligkeit 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 Erstaussgabe 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. Praver, 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 (»Narrenschiß«) 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 waagrecht an der rechten Hüfte getragenen Waffe²⁹ 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 renommierte 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 Textprogramms 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 Totentanzes*. 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, Dornherr

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 See-

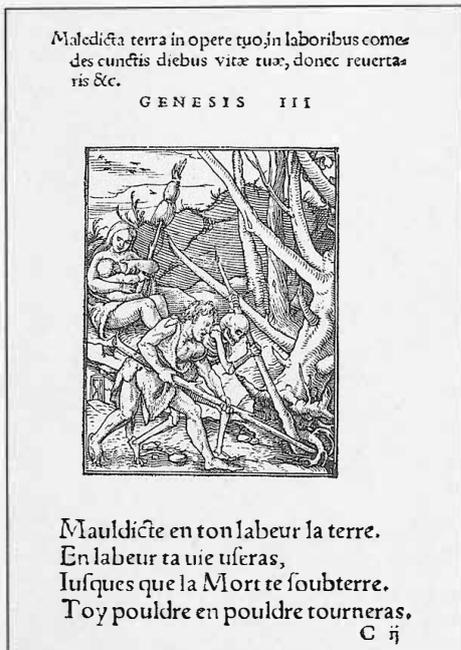


Abb. 8: Holbein, Totentanz, Genesis III Imagines Mortis, Lyon 1538

lenkampf des Menschen dar.³⁴ Das für einen Geschützgießer pädagogisch bestimmte Werk stellt in humanistischer Sicht³⁵ einen allegorischen Waffentausch dar, antwortet soziologisch auf die Prunkwaffe des zeitgenössischen Ritters mit der Umdeutung zur Devotion.³⁶ Mit der Bildprogrammatische 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 Vergänglichkeit³⁷ gerichteten menschlichen Selbsterkenntnis.³⁸ Dieser humanistische Interessenrahmen ist den erasmischen Leitmotiven entsprechend von

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 Hi. 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 Vischers gleichzeitiger 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 »Buooh 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 berühmten-berühmten Stelle des »Enchiridion«: »Monachus 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 bedachten 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 Bal-

dungs 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 Grafts 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 Stundenbuchillustrationen als eine Holbeinsche Inspirationsquelle (von A.Pfister, 1927 und H.Reinhardt 1977 aufgegriffen; 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 »Images of love and 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 Koepler (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 4, 1911, S. 398f.) hat am Vergleich zwischen Holbeins »Dornherrn« 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

Va qui dicitis malum bonum, & bonum malum,
ponentes tenebras lucem, & lucem tenebras,
ponentes amarum dulce, & dulce in amarum.
ISAIAE XV



Mal pour uous qui ainsi osez
Le mal pour le bien nous blafmer,
Et le bien pour mal exposez,
Mettant avec le doux l'amer.

Abb. 9:
Holbein, Totentanz,
Jerajas XV, Lyon,
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 Oberflächenmorphologie⁴⁵ – 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 Gegenüber-

stellung 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 jähren 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 alldeutsche 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 »Blindern« 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 Moraltheematik 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 Marke junge Männer«. Dieses Blatt vergegenwärtigt Ausgangspunkte für Holbeins Erfindung komplexer Paradoxe⁴⁹ – 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 Symposium*. Hrsg. P. Wapnewski (Germanist. Symposium, 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 Bilderkennntnis 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: *Attempo*, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, hier 78 (online-edition 2019, S. 15-19, hier 17).

4 Konrad Hoffmann, Poussins ‚Treppenmadonna‘, in: *kritische be-richte*, 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 Emblematisierung 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 angeschlossen 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 Jürgen 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

K o n r a d H o f f m a n n

Zu van Goghs Sonnenblumenbildern

Dem Andenken meines Schwagers

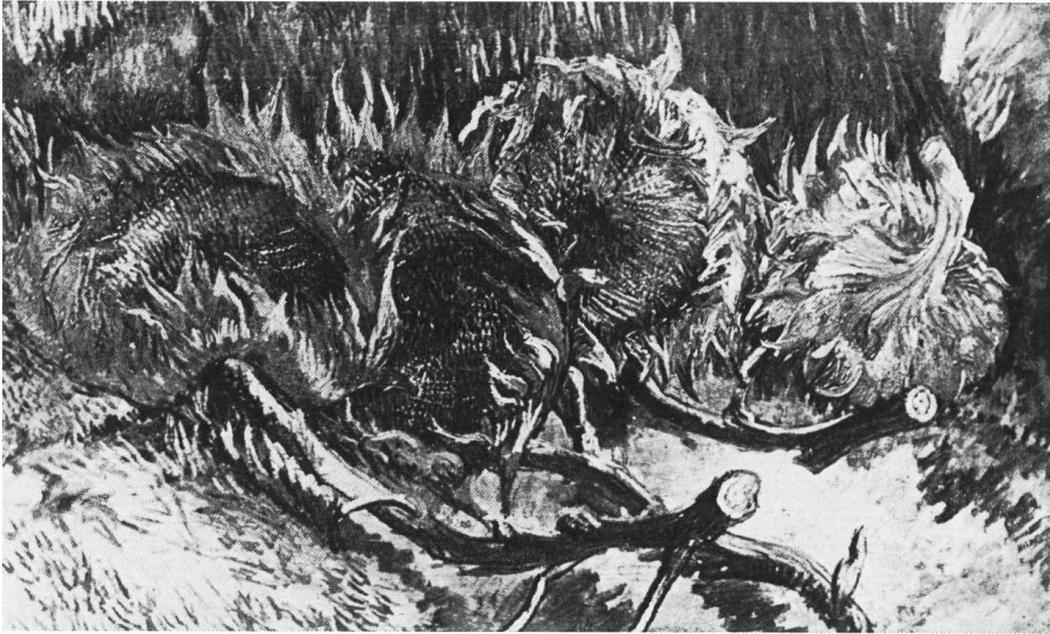
Dr. Karl Peter Curtius (29. 7. 1935—12. 1. 1968)

Im August 1888¹ malte Vincent van Gogh in Arles sechs „Sonnenblumen“-Stilleben, nach diesen im Januar 1889 variierende Repliken². 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 wählte³, sind es bei den übrigen Bildern zwölf bis vierzehn⁴. 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 vierteilig ausgezackten spitzen Blättern der anderen ergibt eine locker rhythmisierte Gruppierung.



3. Vincent van Gogh: *Abgeschnittene Sonnenblumen*, 1886. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

zung. 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, überschritten, 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“ einbezieht⁶.

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 1886⁸ zeigt auch das räumlich unklare Motiv der überschrittenen Tischecke vor bewegt-farbigen 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 Mannheim⁹, 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 1888¹⁰ 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 förderte¹¹, vermutlich ein Sonnenblumen-Stilleben des Impressionisten gesehen; für das heute in New York befindliche Bild, dessen frühe Besitzverhältnisse nicht¹² 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 malte¹³. Van Gogh erwähnt in einem Brief¹⁴: „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 selten¹⁵. 1882 malte Hans Thoma ein solches Bild¹⁶, 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 Bildern¹⁷ 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 Fischrocknerei mit großen Körben von 1882¹⁹. 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 Natur²⁰. Auch in dem Bild eines Bauerngartens²¹ und der Zeichnung einer Baracke²² 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 Blumenstudien²³. 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 Künstlern²⁴ — 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 vitrine²⁵.“ Im einzelnen schreibt er über die Bilder: „J’y songe de décorer mon atelier d’une demi-douzaine de tableaux 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 gothique²⁶.“ 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 détache²⁷.“

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 zudachte²⁸. 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 fest²⁹. 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 aus³⁰. 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 qualités de couleur et puis aussi que ça exprime une idée symbolisant ‚la gratitude‘. Est-ce autre chose que tant de tableaux de fleurs plus habilement peints et qu’on n’apprécie pas encore assez, les Roses trémières, les Iris jaunes du père Quost. Les magnifiques bouquets de pivoinés dont est prodigue Jeannin³¹?“

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 vorausgehenden 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“ bezeichnet³². 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 machen³³: „... je voudrais tout de même par la décoration en faire une maison d’artiste.“ Die Verteilung der Blumenstillleben 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 begegnet³⁴. 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 Bild³⁶ 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 Zimmer³⁷: „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 pays³⁸. 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 ist³⁹. Obwohl van Gogh die Rolle als Dichter auch als seine eigene Aufgabe betrachtete⁴⁰, behielt er diese Bezeichnung im „Gelben Haus“ Gauguin vor und huldigte so der Bemühung des Freundes um eine neue, symbolistische Kunst, deren prä-raffaelitische Prototypen er im Brief aufzählt⁴¹.

Für sich selbst wählte van Gogh (freilich als Zeichen einer Künstlergemeinschaft) 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 sollten⁴². Van Gogh kannte Courbets Atelierbild, eine „Allegorie Reelle“, deren komplexen Sinngehalt und historischen Hintergrund M. Winner aufgezeigt hat⁴³. Fantin-Latour betonte 1870 in seiner Darstellung von Manets Atelier in Batignolles neben der Staffelei eine Statuette der Minerva⁴⁴. 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“-Bilder⁴⁵. 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 pauweveren⁴⁶.“ 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 hervor⁴⁸. 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 sunflower⁵⁰.“ 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 kamen⁵¹. Schon bevor Oscar Wilde die Sonnenblume als Zeichen der „Ästheteten“ 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 Blüthron in der Illustration seines Werkes „Jerusalem“ vor Augen⁵². 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 Frau⁵³. Edward Burne-Jones stellte 1863–1869 neben die verwandelnde Zauberin Circe betonte Sonnenblumen⁵⁴ 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 sind⁵⁶.

Wenn man van Gogh auch nicht zu den „snobistischen Ästheteten 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 Requisites 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 Symbol⁵⁷. 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 Gott⁵⁸. Die Grundvorstellung, die Zuwendung des Niederen zum Höheren, wurde auch auf den loyalen Untertan bezogen, der seinem Fürsten folgt⁵⁹. 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 ausgesprochen⁶⁰. 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 empor⁶².

Schon in der Titellillustration 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 gedeutet⁶⁴. Vergleichbar erscheint auf dem Rahmen zu Ferdinand Bols Selbstbildnis, wohl von 1669, im Rijksmuseum Amsterdam in besonderer Betonung eine Sonnenblume⁶⁵. Der schlafende Amor neben dem Maler erinnert an die Zuordnung von Cupido (irdischer Liebe) und Heliotropium bei Otto van Veen⁶⁶. 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 zusammen⁶⁸. 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.



10. Jeremias Drexel: „Heliotropium“. Titellbild (nach R. Sadeler, 1627)



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 schätzte⁶⁹. 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 Radierung⁷⁰, sondern auch mehrere gemalte Kopien⁷¹, 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 Holland⁷².

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 vorausgeht⁷⁴. 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 Variation⁷⁵.“ 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 Kunst⁷⁶ ist hier die Sonnenblume

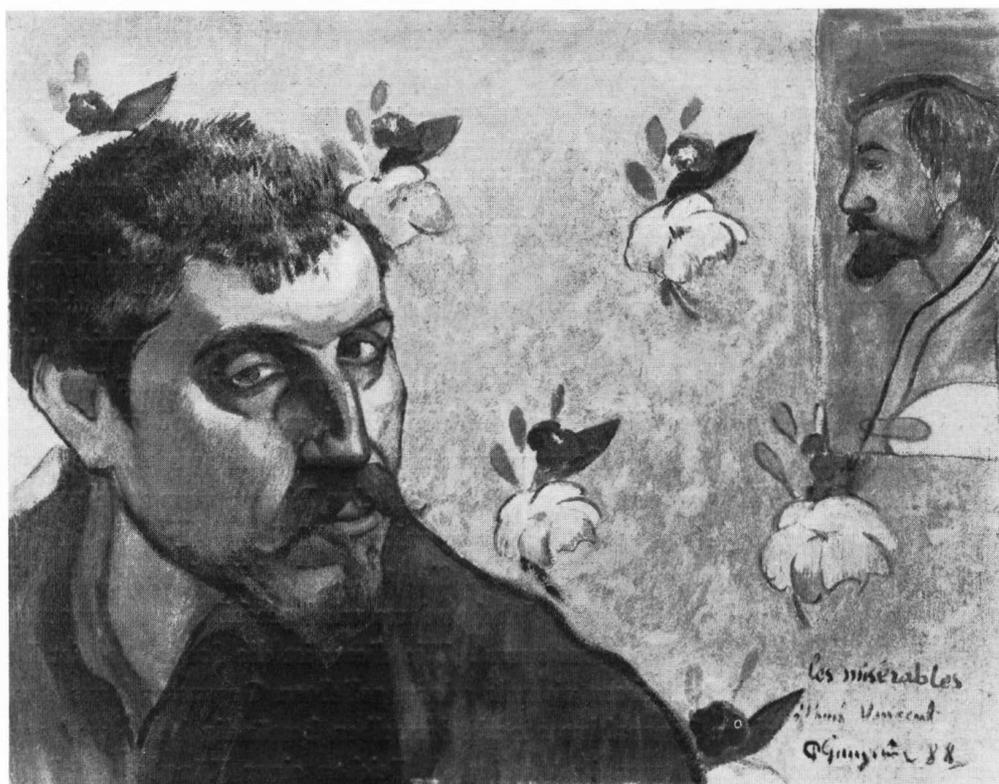


12. Adolphe Crespin: Werbeplakat.
Brüssel um 1895

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, hinwendet⁸¹.“ Von Ingres wird der Ausspruch überliefert: „Mon cœur s’est toujours tourné vers eux (i. e. Mozart, Raffael und andere künstlerische Leitbilder), comme l’héliotrope se tourne vers le soleil⁸².“ Daß die Sonnenblume aber auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch als Attribut der „Pictura“, also in engerem Sinn vergleichbar den holländischen Maler selbstbildnissen 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 begegnet⁸⁴. 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 vorkamen⁸⁵. Roland Holsts Erstlingswerk, eine Lithographie von 1892, zeigt ein junges Mädchen vor Pfau und Sonnenblume⁸⁶. 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

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 Sinn⁷⁷. 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 aus⁷⁹. 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 aantrekking tot de zon ondergaat als haar natuurwet, zóó de steeds meer mystiek denkende en voelende dichter den hunker zijner ziel naar God⁸⁰.“

In zwei auffallend ähnlichen Äußerungen setzen Wackenroder und Ingres die Sonnenblume in Beziehung zum „Reich der Kunst“.



15. Paul Gauguin: *Bildnis van Goghs beim Malen der „Sonnenblumen“*, Dez. 1888.
16. Paul Gauguin: *Selbstbildnis („Les Misérables“)*, Sept. 1888. Amsterdam, Stedelijke Museum
Amsterdam, Stedelijke 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 diskutierten⁸⁷.

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 Requisite 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 Selbstbildnis⁸⁹ (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 kennen⁹⁰.

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 Gemeinschaft⁹¹. 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 konnte⁹². Von daher galt das Heliotropium, die Sonnenblume, seit dem 16. Jahrhundert im modernen botanischen Sinn⁹³ als Sinnbild der Liebe und Freundschaft⁹⁴. 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 Präraffaeliten⁹⁶. 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 herliefen⁹⁷. 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 Kunst⁹⁸ sei nur Watteaus Bild⁹⁹ 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 Dijon¹⁰⁰. 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 Liebe¹⁰². Bei B. v. d. Helsts Bildnis einer Frau mit Sonnenblume¹⁰³ 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 verfolgen¹⁰⁴. In Caspar David Friedrichs Münchener Bild des „Sommers“ steht neben dem Liebespaar in der Laube eine Sonnenblume¹⁰⁵. 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 befriedigt¹⁰⁶.“ Es ist charakteristisch, wie hier die Bedeutung der Sonnenblume (zu seiten des Liebespaares) zugleich auf die menschliche und die religiöse Liebesidee bezogen erscheint.

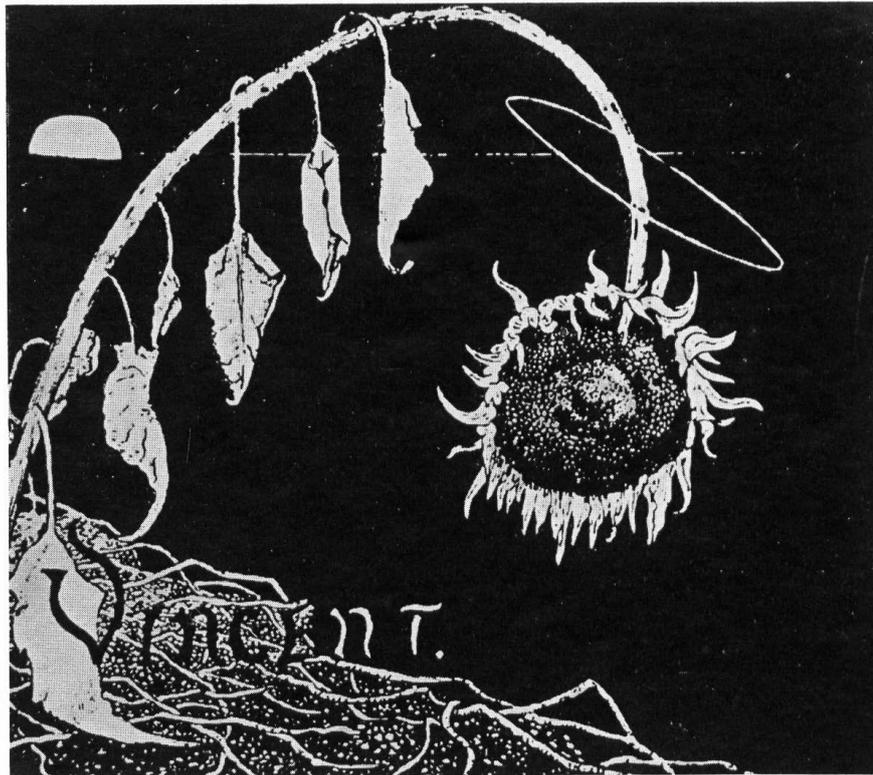
In Runge's „Hülsenbeck'schen Kindern“¹⁰⁷ weist die Sonnenblume im Vordergrund auf die Liebe in der Familiengemeinschaft. Runge verwendet die Sonnenblume in seinen allegorischen Kompositionen der „Tageszeiten“¹⁰⁸ und spricht zugleich in seinen Aufzeichnungen¹⁰⁹ davon, diese Blume repräsentiere den Heiligen 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 Sonnenblume¹¹⁰ entsprechend C. D. Friedrichs „Sommer“. Thorn-Prikker stellte auf einer Zeichnung¹¹¹ (mit dem Titel „Harba Lori Fa“)¹¹² 1892 drei Mädchen unter einer Sonnenblume dar, fast gleichzeitig mit zwei thematisch verwandten Kompositionen Roland Holsts¹¹³.

Van Gogh betonte bei der „Berceuse“ 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 Goden¹¹⁴.“

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 Andachtsbildern¹¹⁸, dem Kirchenlied¹¹⁹ und der Erbauungsliteratur¹²⁰ wird die emblematische Auffassung der Sonnenblume als Bild der Gott zugewandten menschlichen Seele bis in das 19. Jahrhundert hinein tradiert¹²¹. 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 machen¹²³.“ 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 bezeichne¹²⁴.



19. Roland Holst: Titelblatt des Van-Gogh-Kataloges. Amsterdam, 1892

Van Goghs letzte Äußerung zu den Sonnenblumen-Bildern steht in dieser Tradition¹²⁵. 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 1796¹²⁶, 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 hinein¹²⁷. In der Bibliothek oder der Predigt des Vaters konnte van Gogh damit in Berührung kommen. Jugendeindrücke solcher Art wirkten in seiner späteren Kunst stark nach¹²⁸. 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 Lage¹²⁹. 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 zusammenschließen¹³⁰. 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 Malerei¹³². Emile Bernard schrieb über van Gogh¹³³: „Die Briefe, die er mir aus Arles schrieb, sind oft eine Art christlicher Abhandlungen, in denen der malerische Naturalismus als positiv-



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 zuflöß¹³⁶. 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 Gemeinschaftstrebens und seiner „Weltfrömmigkeit“ — drei Gesichtspunkte, die für ihn eng untereinander verflochten waren, insofern er seine Kunst als „religiös“ gerichteten Auftrag an der Gemeinschaft empfand¹³⁷ — erheben konnte, stand er, mehr oder minder im einzelnen bewusst, in einer vielfältigen Tradition¹³⁸.

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 erinnert¹³⁹. Erst in den späteren Bestimmungen treten nur mehr einzelne Aspekte hervor¹⁴⁰.

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 dargestellt¹⁴². 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 haben¹⁴⁴. Wie bei Clytia meint hier die Sonnenblume den durch seinen Tod verwandelten Menschen. Insofern ist der Katalogumschlag Roland Holsts ein Gedächtnisbild¹⁴⁵. Bei van Goghs Beerdigung wurden Sonnenblumen und gelbe Dahlien auf den Sarg gelegt¹⁴⁶.

„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 geworden¹⁴⁷.“ Spezifischer als die breite Nachwirkung, besonders bei den Malern der „Brücke“, ist die Wiederkehr der Sonnenblume in drei MalerSelbstbildnissen des 20. Jahrhunderts¹⁴⁸. Im Jahre 1925 malte Heinrich Campendonk einen Pierrot, der deutlich selbstbildnerische Züge trägt¹⁴⁹ (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 Ausstellungspakat des Malers Rudolf Nehmer in Freiberg (Sachsen) von 1959¹⁵⁰ 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.

A n m e r k u n g e n

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 Schalenrund 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 Cézanne*“, München, 1964–65, Nr. 106; vgl. *ibid.*, Nr. 209: Prudhon, „*Minerva erleuchtet Wissenschaften und Künste*“.
- 45 Vgl. auch F. Württenberger, *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. Rümman, *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 Symboles dans l’art profane 1450—1600*, t. II, Genf, 1959, 385 s. v. „Tournesol“.
- ⁵⁹ R. R. Wark, *A Note on Van Dyck’s 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 Dyck’s 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 Dyck’s „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 Dyck’s Nachlaß von 1644 wird das Tizian-Bild freilich als „Ariost“ aufgeführt. Vgl. zur Orientierung van Dyck’s 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 Dyck’s 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 Dyck’s (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 Dyck’s 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. Maler-selbstbildnisse 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. Wil-link, Winterswijk, als Paris, Venus und Cupido darstellte: H. v. Hall, Portretten van nederlandse beeldende Kunstenars. 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'époque 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, Künstlertgem. 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 gracicus 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'idée 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 übrigen 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. Lützwow, 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 Schwind's 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 Schwind's 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 Kunstwillens“ durch Blumen, cf. C. Grützmaker, 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 lederen, 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; CXXXV.
- 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 française*, 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*, Würzburg, 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, Sehndend, 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-sehndend 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’aujourd’hui“, 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 nimbiertem 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 eternal, 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, Herzensegießungen 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 Jahn“ („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 1533¹ 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 Forschungen² 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 besuchte³, 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 kann⁴ – 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 gemacht⁵, 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 gegenüber sah 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 Hut⁶ und in der linken oberen Bildecke ein kleines Silberkruzifix, auf das der große grüne Vorhang des Hintergrunds den Blick zum Teil freigibt⁷.

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, handelt⁸. 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 sind¹⁰.

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 Harmonie¹¹.

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 könnte¹².

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 Verständigung¹³ mit den Anhängern der Reformation¹⁴.

Dinteville und de Selve standen in Verbindung mit den französischen humanistischen Reformern, den »Evangeliques«, ihrem geistigen Führer, Jaques Lefèvre d'Étaples, und ihrer politischen Schützerin, der Königsschwester Margarete von Navarra¹⁵.

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 hatte¹⁶.

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 française. Recherches sur la notoriété 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'Évangélisme*. 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'Étaples. 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 Universalien-

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*, *Münchener 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

vektive²¹ 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 herangezogen²².

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 Projektion²³ oder einer Glastafel²⁴ 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 Père 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. Nicéron. »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. I. 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 Erscheinung²⁵ 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 Anamorphose²⁶ 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 eintrug²⁷. 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 einnimmt²⁸. 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 Schwebekarakter 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. PANOFKY, *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 aus³⁰. Laux Furtnagel hatte das Motiv 1529, während Holbeins Baseler Aufenthalt, im Bildnis des Ehepaares Burgkmair mit dem delphischen Motto: »Erken Dich selbst« kommentiert³¹. 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 Todes³² 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 Westminsterboden³³ 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 Totenkopf³⁴ als räumlich ausgegrenzte Hinweise auf Tod und Erlösung veranschaulicht die Vorstellung, der Tod erst vermittele 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. ANZELÉWSKY, *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 Selbsterkenntnis³⁵ wie auch die Erfassung des Todes und die Anschauung Gottes erst im Tode³⁶ vollende³⁷.

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 Reformier im »Traicte du Souverain Bien, par lequel le vray chrestien pourra apprendre (o l'ayde des saintes Escriptions) a contemner la Mort, mesmes icelles désirer pour avoir claire vision de Dieu par nostre seigneur Jésuschrist« (A. TRICARD, La propagande évangélique en France. L'Imprimeur Simon du Bois (1525–1534): »Aspects de la Propagande Religieuse«, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 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.* Nicéron 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 Himmelsphaira 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 Kreuz⁴⁰.

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 wendet⁴². 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 auf⁴³. Im Hinblick auf seinen paulinisch orientierten Fideismus läßt sich die visuelle Struktur seines Holbeinschen Freundschaftsbildes, die »Einspiegelung« des verrästelten 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 saint direction de la lumiere celeste, qui de nous mesemes ne sommes que tenebres, et ne puvons penetrer en l'intention de Dieu, si son saintet 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 fait. Parquoy Dieu luy bailla la loye escripte«... »la monde ha abusé de ses graces, ne suivant point ce qui luy avoit esté laissé de lumière, 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, Sadoletto, Bunel u. a.) ist G. de Selve bei H. BUSSON, *Le Rationalisme dans la littérature française 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 Gottes⁴⁴ 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 Gemäldes⁴⁶: 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 legten⁴⁷, 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 Korintherbriefstelle⁴⁸.

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 saint 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'êtes 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. 1, 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 mauvais, qu'ilz soient, comme il en a d'uns et d'autres: et tous la debuions 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-allegorische »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 begründete⁵⁰; dann mit Blick auf die von ihnen vertretene religionspolitische Versöhnung⁵¹.

In der Konzeption des Gemäldes⁵² 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 spiegle. Diese Vorstellung ist von Nicolaus von Cues nachdrücklich formuliert worden. Im Sinne seines zentralen Ansatzes, daß in Gott alle Gegensätze irdischen Denkens zusammenfallen⁵³, sieht er die Verborgenheit Gottes und die Vielfalt religiöser Systeme als komplementäre Gedanken: Toleranz ist ihm die Konsequenz der Verborgenheit Gottes⁵⁴. Dem neuplatonisch-mystischen Gedanken, das jenseitige Eine spiegle sich im irdischen Vielen⁵⁵, 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 Verlöbniß 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 Kreuzifix 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'Étaples Ausgabe von 1514 besonders nahegebracht als Vorläufer seiner eigenen fideistischen Haltung⁵⁷. 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. 13,12⁵⁹ die Verschränkung von Selbsterkenntnis und Gottesanschauung begründet⁶⁰: »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 Gesichter 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 à Paris pendant les premières 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 Possess« (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 Neumeier, 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.

KONRAD HOFFMANN, HANS HOLBEIN D. J.: DIE »GESANDTEN«



Hans Holbeins des Jüngeren Gemälde: Die »Gesandten«. London, National Gallery

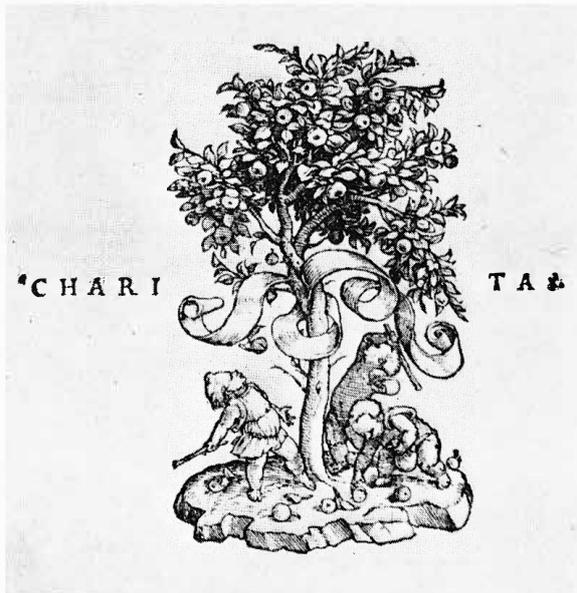
KONRAD HOFFMANN, HANS HOLBEIN D. J.: DIE »GESANDTEN«



Druckermarke Johann de Saint-Denis (s. Anm. 39)



Heinrich Aldegrever, Fides, B. 131, 1528 (s. Anm. 40)



Hans Holbein d. J.: Druckerzeichen für Reynold Wolfe (s. Anm. 11)

IN FERTILITATEM SIBI IPSI
DAMNOSAM.



Ludibrium pueris lapides iacentibus hoc me,
In triuio posuit rustica cura nucem.
Quae laceris ramis perstrictoque ardua libro,
Certatim fundis per latus omne petor.
Quid sterili posset contingere turpius: cheu,
In foelix fructus in mea damna fero.

Andrea Alciati, Emblemata. Augsburg 1531,
Bogen 8 B (s. Anm. 11)

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 Verborgtheit 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« umschreibt⁶³. 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 Kirche⁶⁷ 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-Rede⁶⁹, zu deren Beginn er die alte »amitie« zwischen Frankreich und Deutschland beruft⁷⁰, nennt de Selve die reformatorische Lehre eine »meslange de mauvaises doctrines et douteuses«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 désiré 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 Gemeinsamkeiten beider Seiten bezieht⁷⁴. 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 gewinnen⁷⁶. 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 Itolorum« 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 blieb⁷⁸.

74 Irdische Vielfalt sieht de Selve negativ gegenüber dem entrückten Gott in der Plutarch-Vorrede (Ausc. Paris, 1547, Univ. Bibl. Tübingen), in polemischem Bezug auf die Antike: »Et pour estre l'instrument de leurs espritz disproportionné moyen pour parvenir a la comprehension de si sublime matiere, la dessus se mesla entr'eulx une merveilleuse difference d'opinions. »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 saint 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 Ehrfurchtsbezeugung vor ihrem Fürsten nahebringt: »il eust tasche de le servir et honorer, veu que sa gloire luy estoit manifesté par tant de ses oeuvres merveilleses, 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 stützt⁸⁰. 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 denkmalhaftem Anspruch⁸², von der Tradition des humanistischen Freundschaftsbildes⁸³. 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 Genel: 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. MÜTHER, *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 entwickelte⁸⁴. 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 ausgedehnt⁸⁵.

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 darstellt⁸⁶. Holbeins intensive Orientierung an eyckscher 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. DELAUAUD, *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: DELAUAUD, 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 manières 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 bekannt⁸⁷, und das Arnolfinibild konnte ihm, abgesehen von indirekter Vermittlung, während seiner niederländischen Zeit in Antwerpen im Besitz der Statthalterin Margarete von Österreich bekannt geworden sein⁸⁸.

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 Kreuzifixus 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 angelegt⁸⁹. Die zufallsbildhafte Reflektion des ungreifbar »pointillistischen« Totenkopf-Schemens auf dem Polyeder⁹⁰ 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 Gehorsamsleistung 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 Gize-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 Mittelalter⁹². 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 ging⁹⁴. 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 Freundespaars 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. Hts, *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 beigetragen¹. Dabei 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 brachte². 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 gesprochen³. 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 verwandelt⁴. 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 sein⁵. 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 Komposition⁶ präsentiert die Heiligengruppen⁷ vor der zum Jenseitsmilieu, der Himmelsstadt aufsteigenden Treppe⁸. 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 seitlich 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 rezipiert⁹, sondern auch mit sinnverwandten antiken Paradoxa verknüpft. Franz von Sales¹⁰ brachte so 1616 in seinem verbreiteten „Traité de l'amour de Dieu“ die „heilbringende Sünde“ zusammen mit einem bei Plutarch überlieferten Apophtegma des Themistokles¹¹. 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? Quelque-fois si nous n'estions perdus nous serions perdus. De plusgrands 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 Kindes¹⁵. 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 präfigurieren¹⁶.

So war Poussin der Apfel, das dialektische Zentralmotiv der „Treppenmadonna“, nicht nur aus der christlichen Bildtradition als theologisches Paradox geläufig¹⁷, sondern stand ihm in positiver Deutung auch aus dem antiken Mythos der Hesperiden vor Augen¹⁸.

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 Vase¹⁹, auf die Maria ihren Fuß gesetzt hat²⁰. 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 variierte²¹. 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 gestützt²², 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“ weitergeführt²³. Der charakteristische Rhythmus der Gruppe, tiefer sitzende Alte neben erhöhter jugendlicher Frau, ist in beiden Kompositionen unverkennbar; Poussin plazierte 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 besteht²⁴. 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 entspricht²⁵.

Raffaels Sibyllen waren seit ihrer Entstehungszeit von Künstlern aufmerksam studiert und vielfältig abgewandelt worden²⁶, von italienischen Reproduktionsstechern²⁷ über nordalpine Maler²⁸ bis hin zu Rubens²⁹. Abgesehen von der konstanten Verbindung mit einer Frauenfigur³⁰ 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 vorausgehende Sibyllenbilder der italienischen Graphik mit ihren Beischriften³¹ 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 verbinden³³.

Poussin hat die formalmotivisch übernommene Vase³⁴ 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 erscheint³⁵.

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 wird³⁶. 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 beschäftigt³⁷, mit der Episode der Befreiung des Prometheus durch Herakles³⁸. Für Poussins Entwurf wurde als Vorlage das damals verbreitete mythographische Handbuch von Natalis Comes nachgewiesen³⁹. 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 Prometheus 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 Paropamisadas, vinctus . . .“ * (anschließend die Befreiung des Prometheus durch Herakles)⁴⁰. Neben vielerlei anderen literarischen Vermittlungsmöglichkeiten, besonders aus der ihm vertrauten französischen Renaissance⁴¹, war Poussin das Thema auch aus der Bildtradition geläufig⁴²; angesichts der inhaltlichen Verschränkung beider Motive – Pandora wie die Bestrafung des Prometheus entstammen göttlicher Rache – waren sowohl Prometheus - Pandora - Zyklen⁴³ 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 eine Analogie, allerdings bei einer Stehfigur⁴⁴. 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 Gefäß⁴⁵ und dem verbotenen Apfel war den Zeitgenossen literarisch wie ikonographisch vertraut⁴⁶. Unbeschadet gegenreformatorischer Bestrebungen, die heidnischen und christlichen Bereiche nicht miteinander zu vermischen⁴⁷, gehört die Parallelisierung Eva – Pandora zu den Exempelfiguren auch in barocken Predigten⁴⁸. Poussin selbst konnte die „Eva Prima Pandora“ des 100 Jahre älteren französischen Malers Jean Cousin⁴⁹ 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“-Bild⁵⁰.

* (Freie) Übersetzung nach Natalis Cōmes:

„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 angeketet 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 Sibyllen Abb. 6 len auf die Eva – Pandora - Analogie hin umdeutete. Guercino⁵¹ 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 Grisailierelief 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 angelegt⁵³. 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 Panegyrikern⁵⁴ als positive neue Pandora oder als Anti - Pandora gefeiert wurden⁵⁵. Die panegyrisch-propagandistische Überlieferung 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 Treppe⁵⁶.

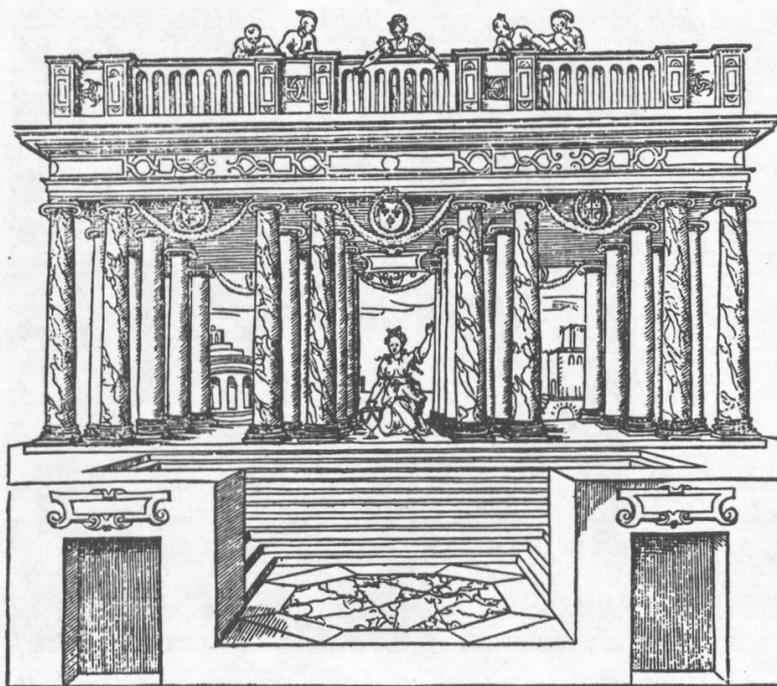


Abbildung 7:
Nach Jean Cousin,
Dekoration zum Ein-
zug Heinrichs II. in
Paris 1549 (Pandora)

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 darstellten⁵⁷. 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 soient 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 ré’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, jil ni’a que vice la fourberie et l’interest qui régne. tout est perdu je désespere le bien tout es rempli de malheur. Lés remedes 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 entgegentretenen „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 habe⁶². 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 Bildnisse⁶³, 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 Jahren⁶⁴. Schon im Umkreis der Fronde wurde das Motiv so verwendet; in genauer Entsprechung zu Poussins Polemik gegen Mazarin⁶⁵ heißt ein 1652 anonym in Paris publiziertes Pamphlet unter den „Mazarinaden“: „La Pandore, ou l’assemblée de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministère 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 präzise 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 werden⁶⁷.

Allegorische Eindeutigkeit weist demgegenüber eine Madonnendarstellung auf, mit der Joachim von Sandrart, ein römischer Studienfreund Poussins in den 1630er Jahren, den Westfälischen Frieden 1648 antikisierend interpretiert⁶⁸. Maria erscheint mit einem Ölweig 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 „Gottesohn“ 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 Legendentradiotion bei der von der Sibylle dem Kaiser Augustus geweissagten Geburt Christi einstürzte⁷⁰, ein mythologisch glorifizierendes Marienattribut⁷¹; die apologetische Antithese von heidnischer Ruine und christlichem Triumph wird dadurch zur aktuellen Panegyrik umgeformt⁷²: in klassizistischer Sicht erscheint die „Virgo pacifera“ als Garant des Westfälischen Friedens⁷³. Der Vergleich zwischen Sandrarts und Poussins gleichzeitigen Marienalleorien 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 1485⁷⁴ ebenso wie in Raffaels Pace - Fresken das christliche Kirchengebäude als den positiv erneuerten Friedentempel aus. Demgegenüber läßt sich, wie bemerkt, die Bildarchitektur der „Treppenmadonna“ nicht motivisch präzise auf diese Aussage festlegen: Poussins Tempelkulissee weicht von dem traditionellen Zentralbautypus ab, wie ihn nach Sandrart auch wenig später Fabio Chigi (Alexander VII.) und Pietro da Cortona bei dem Friedentempetto vor der Pace - Kirche aufgriffen⁷⁵. Als Poussin die „Treppenmadonna“ malte, war Fabio Chigi seit 1644 päpstlicher Unterhändler in Münster bei den Konferenzen zu dem von der Kurie schließlich abgelehnten Friedensschluß⁷⁶. Auch in Rom florierte schon vor 1648 eine publizistisch intensive Friedenspanegyrik⁷⁷, 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. Sakramentenserie⁷⁸ und in „Tancred und Erminia“ Birmingham⁷⁹ 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 vergleichen⁸⁰. 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 wurde⁸¹. 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 spielte⁸³ und in mythologischer Perspektive auch mit dem Pandoratos 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 nachgewiesen⁸⁴. 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 zurückfindet⁸⁵. „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 Briefe⁸⁷ führen eindrucksvoll vor Augen, wie er den Hass der „noblesse de robe“ auf Mazarins zentralistische Herrschaft teilte⁸⁸. 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 furieux“⁸⁹. Hier umschreibt Poussin seine Furcht vor dem Zugriff der Staatsgewalt, in der Person Mazarins⁹⁰, mit dem mythologischen Bild des Odysseus, der seine Gefährten und sich unter dem Bauch der Schafe vor der Verfolgung des Polyphem rettet. Besonderes Interesse gewinnt diese Briefstelle dadurch, daß Poussin im gleichen Jahr⁹¹ eine große Landschaft mit Polyphem, das berühmte Bild in Leningrad, malt⁹². Zwar ist hierin nicht die Episode dargestellt, auf die Poussin im Brief abhebt⁹³. Dennoch ist der Konnex zwischen den beiden gleichzeitigen Verwendungen des Polyphem-Themas aufschlußreich, gerade weil dem mythologischen Bildgegenstand⁹⁴ allein kein direkter zeitgeschichtlicher Bezug zu entnehmen ist⁹⁵. Dabei ist natürlich der Polyphem im Leningrader Gemälde ebensowenig ein „mythologisches Porträt“ Mazarins wie die Pandora-allusion 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 „honnête 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 „Tellus–Italia“

seitigen Zusammenhang, ja als zwei Seiten einer Medaille zu betrachten. Die „Trep-
penmadonna“ ist nicht nur, wie oft herausgestellt, im generellen und moralisch rigo-
rosen 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 Pouss-
ins Maria bis in die Beinhaltung neben Raffaels Sibyllen wohl auch auf den Eindruck
des Tellusreliefs der „Ara Pacis Augustae“ zurück⁹⁷, 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 pflanz-
licher Fruchtbarkeit vorgeführt, in antiker Drastik mit den im Schoß der „Mutter
Erde“ liegenden Früchten, von denen das eine Kind⁹⁸ -- 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 sinnverwand-
ten Motiven des Brunnens, Orangenbaums und der Blumenvase, formal auch im
Format mit dem Tellusrelief verglichen werden⁹⁹. Der Zusammenhang ist plausibel
angesichts des intensiven Studiums auch nach den Fragmenten der „Ara Pacis“ in
Poussin's Umkreis¹⁰⁰ und vor allem auch im Hinblick auf die in seinem Lebenswerk
zunehmend freiere Behandlung antiker Vorlagen¹⁰¹. Auf der anderen Seite läßt sich
eine Verbindung Poussin's zu dem Relief, das 1568 in Rom gefunden wurde¹⁰² und
spätestens 1727 in Florenz nachweislich ist¹⁰³, nicht dokumentieren¹⁰⁴; die Frage,

ob das Werk in Rom oder Florenz aufbewahrt wurde, ist für die theoretisch mögliche Zugänglichkeit von geringer Bedeutung¹⁰⁵. 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“ augenfällig¹⁰⁶.

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 Religion¹⁰⁷. Die damals insbesondere in Frankreich intensiv betriebene religionsvergleichende Mythendeutung kann den prinzipiellen Zweifel an solchen ikonographischen Gestaltungsmöglichkeiten entkräften¹⁰⁸. 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 Kind¹⁰⁹; die Angleichung des „Goldenen Kalbes“ an den Apistier der ägyptischen Religion¹¹⁰; 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 Läuterung¹¹².

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“ verknüpft¹¹³.

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:
Hi. Familie im Tempel,
1642.
Chantilly, Musée Condé

Abbildung 11
(rechte Seite):
Lorenzetto: Madonnen-
statue auf Raffaels Grab
ca. 1525
Rom, Pantheon

theorie objektiviert wurde¹¹⁴. 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 Viérge, 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 éléphant“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 novità“: „La novità nella Pittura non consiste principalmente nel soggetto non piú veduto, ma nella buona, e nuova dispositione e espressione, e cosí 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 hatte¹¹⁷. Man hat diese aus der Entwurfsarbeit herausgenommene Selbstwiederholung und den kurz zuvor geschriebenen „Modusbrief“ als „Manifestationen eines und desselben, in der ‚Treppenmadonna‘ Gestalt annehmenden künstlerischen Ausdruckswillens“ bezeichnet¹¹⁸.

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) verdeutlichen¹¹⁹. 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 setzt¹²⁰. 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 Kirchenraum¹²². 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 vermittelt einer visuellen Erfahrung miteinander genetisch zusammen. Poussin studierte in Rom das Pantheon und sah dort auf dem

Abb. 11 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“ verwandelte¹²³. Poussin griff die raffaeleske Vorprägung des Synkretismus bzw. des transparenten Antikenzitats in Lorenzettos Mariengestalt auf¹²⁴ und interpretierte sie im Gemälde von Chantilly von ihrer architektonischen Umgebung her: das Pantheon als der antike Tempel, der zum Marienheiligtum geweiht wurde¹²⁵, 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 verwandelt¹²⁶ 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 Raffael¹²⁷. 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 Kirche¹²⁸.

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 Auspielung von „Natürlichkeit“ Raffaels gegen Poussin's „Künstlichkeit“¹²⁹ ebenso wie eine Verwechslung der Poussin'schen Synthese mit der pathetisch-archetypisch verabsolutierten Antike¹³⁰. 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

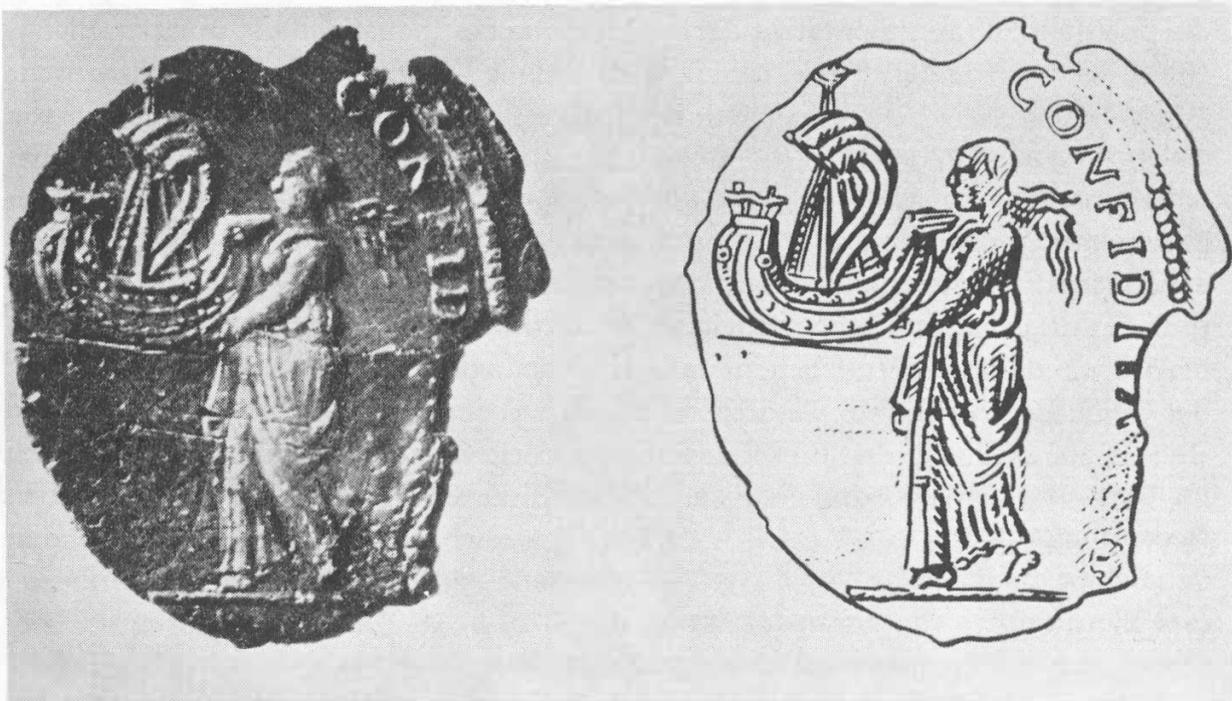


Abbildung 12: Nicolas Poussin: Siegelbild mit „Confidentia“.

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 Siegelbild mit der personifizierten „Confidentia“ programmatisch formulierte¹³³. Poussin hielt sich hierbei an die Erklärung der „Confidentia“, eines mit „der Hoffnung“ fast austauschbar verwandten Begriffs¹³⁴, 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 qualità 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 stabilisierte¹³⁶.

Für die „Treppenmadonna“ lassen sich so rückblickend die starke Untersicht und die palastähnlich repräsentative Architekturfolie der „HI. 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 exemplifizierte¹³⁷. In seiner künstlerischen Arbeit bezeugt Poussin das mit dieser Position errungene Selbstbewußtsein – zur Zeit seiner Selbstbildnisse¹³⁸ – 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 (Raffaello, 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 mitprägte¹³⁹. 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“, Apfel¹⁴⁰, Sibyllen, Pandorabüchse. Nur unter der Voraus-

setzung, daß die Pandorabüchse als Sprachbild und Bildtopos schon zuvor im 16. Jahrhundert bei der Versucherin des HI. Antonius¹⁴¹ ebenso eingesetzt werden konnte wie beim Bild von Hexen¹⁴², der Fortuna¹⁴³ oder der Vanitas¹⁴⁴, 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 Kenntnis¹⁴⁶. Aber auf Grund der bild- und realgeschichtlichen Voraussetzungen, die hier zur Sprache kamen, läßt sich ihre individuelle und ihre zeitsymptomatische Bedeutung¹⁴⁷ 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 (Altars) 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 „HI. 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 „HI. 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, Ettliger; 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 „Annaseldritt“. 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 „pommés 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. Helsing, 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 Platzierung 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, *Raffaël*. 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. Shøehan, 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. Ettliger, 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 auf tun“. Ein Zusammenhang zwischen dem Sibyllenzitat 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) gerieftelt 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 Guldán, 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 française du XVIe siècle. De l'Hercule courtois a l'Hercule baroque. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, LXXIX) Genf, 1966, S. 150, Anm. 55), sondern wurde besonders auch in Poussin's 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, Poussin's 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 Société Poussin, 3, 1950, S. 27-41; vgl. seitdem Blunt, 1967, S. 315f., 317f., 327, 347 zu Poussin – Comes).

40 Natalis Comitibus 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 thème de Prométhée dans la littérature européenne. Genf, 1964, Bd. I, S. 128ff; Bd. II, S. 494-497 (Zusammenfassung und bibliographischer Nachweis zahlreicher Einzelstudien). Pandora bei Poussin's frühem Mäzen Marino: Panofsky, 1956, S. 139-141.

42 Panofsky, 1956; A. Pigler, Barockthemen. 2.A. Budapest, 1974, Bd. II, S. 203f. Pigler's 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 painting“. Oxford, 1598 (Reprint: Gregg, 1970). Haydocke be-ruft 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 Grisaille-relief 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 Sibyllina 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 Renaissance*. 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 Vouet'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'à 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 à la Vierge dans la littérature catholique au commencement du XVIIe siècle* (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 à 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 Franciscos 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 pointierten 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*. *Münchener 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. 180; v. Helsdingen, 1968-69, S. 158-161.
- 83 Elliot Forsyth, La Tragédie Française de Jodelle a Corneille (1553-1640). Le Thème 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 auto-portraits“.
- 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 Bruyère*. 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. Helsing, 1968-69, S. 164.

108 A. Dupront, *Pierre-Daniel Huet et l'exégèse comparatiste au XVIIe siècle*. 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 Pandora-thema 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 Skizzen- und Kopien-Seite 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 Raffaellizzato“ (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, Camb./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 Bildthema 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 hesiodischen 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 Blidemart (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 décès 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-Mouroto, Poussin et le Blason des Guénégauds, *Bulletin de la Société 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-Mouroto) 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 Lavergné, *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 ein-drucksstarke Bildgefüge von Form, Farbe und Komposition, schlägt als unmittelbare persönliche Betroffenheit in die Bewunderung der dargestellten Gewalt um: das Gemälde vermittele die »ewige Wahrheit« vom sozial notwendigen Krieg; »solch strahlende Schönheit« Rubens-scher 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 Vernich-tung von Leben und Kultur im Krieg; der moderne Betrachter nimmt Kunst und Krieg als zwei Äußerungen einer Lebenskraft: »allgemein-menschlich« eine »ewige Wahrheit«, in Wirklichkeit eine Verherrlichung von Kriegsgewalt, zu der ein »überwältigter« Beschauer die Autorität des »Meisterwerks« verdreht.

Eine andere Stimme konzidiert 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 fortzu-fahren: »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 glutvol-len Schönheit, Liebe und Zärtlichkeit genährt wird« (Reinhard Liess, Die Kunst des Rubens, Braunschweig 1977, S. 474).

Hier wird in pietistischer Tradition menschliche Kultur zur Rech-tfertigung der Leidensfähigkeit; historische Kunst stärkt unsere »Kraft des Leidens«. Wenn man die »Kunst« von dem Kontext der Darstel-lung 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., Votr. 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 Hausscherr (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: Attempo, 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 Emblemik, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium 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 Häbler, 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 Barockforschung, 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 Blümm, *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 Renaissance 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 Scheffel, 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 Renaissance 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 Geschichte 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 Sammlung 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 (Dissertationen, 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 Stern Glaube 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).

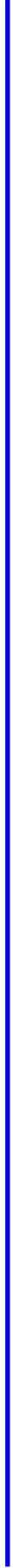
1997 Artikel 'Poussin, Nicolas (1594-1665)', in: Gerhard Müller (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XXVII, Berlin - New York 1997, S. 95-98.

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 Kunstwissenschaft, 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 ingeniosen Anfänge des venezianischen Freskantens*, Frankfurt/Main - Berlin u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXVIII/235). Nr. 478: Wiebke Fastenrath, *"Finto e favoloso". Dekorationsysteme 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 Deckenmalerei 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].



«Zeitlos: Falsch»

Ausgewählte Schriften Konrad Hoffmanns zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung.
Online-Edition ausgewählter Schriften von Konrad Hoffmann