



CON BELLA MANIERA

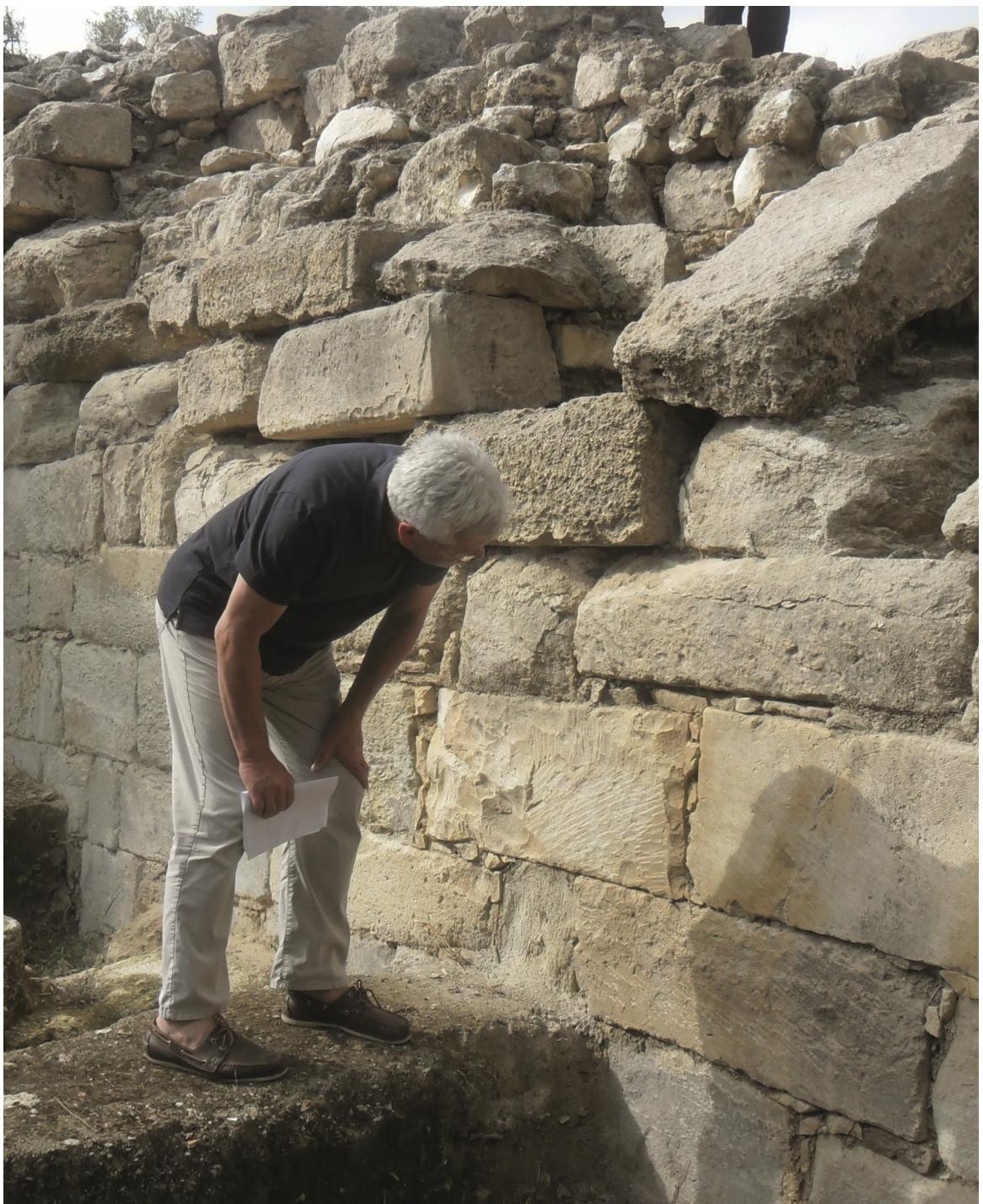
Festgabe für Peter Seiler
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Michail Chatzidakis,
Henrike Haug,
Lisa Marie Roemer
und Ursula Rombach

Con bella maniera

Festgabe für Peter Seiler zum 65. Geburtstag

Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.)



Con bella maniera

Festgabe für Peter Seiler zum 65. Geburtstag

Michail Chatzidakis, Henrike Haug,
Lisa Marie Roemer, Ursula Rombach (Hrsg.)

Die Herausgeber:innen danken für die freundliche Unterstützung bei der Realisation dieser Publikation:



HUMBOLDT
UNIVERSITÄTS
GESELLSCHAFT



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Publiziert bei arthistoricum.net, Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-855-6>

doi: <https://doi.org/10.11588/arhisticum.855>

Text © 2021. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Layout und Satz: Ute Jung

Umschlagillustrationen: siehe Bildnachweise auf der letzten Seite.

Abb. S. ii: Peter Seiler vor Mauerwerk, antikes Eleftherna, Kreta, Oktober 2018.

Foto: Francesco Mercuri

ISBN 978-3-948466-94-7 (Hardcover)

ISBN 978-3-948466-93-0 (PDF)

Inhalt

Con bella maniera – Zur Festgabe für Peter Seiler	vii
Haus und Heimat im römischen Nordafrika	1
Stefan Altekamp	
BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?	19
Christian Freigang	
Freskierte Fratzen, grinsende Grimassen. Rahmende Gesichter im <i>Cappellone</i> in Tolentino	33
Anna Magnago Lampugnani / Simone Westermann	
Seidenraupe und Bettwanze. Zum Naturalismus der Insektendarstellungen in der <i>Historia Plantarum</i> von ca. 1395 (Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459).....	47
Philine Helas	
Profiteure der Memoria. Das Ringen um das Totengedenken von William Courtenay († 1396) und seine zwei Grabmäler.....	61
Sören Wolf	
Die Wiedergeburt der Allegorien der Jahreszeiten in der italienischen Renaissance: Antikenrezeption und neue Ikonographien	79
Valeria Paruzzo	
Landschaften am Altar. Deutungsfragen der Naturdarstellung in der venezianischen Malerei der Frührenaissance.....	95
Hans Aurenhammer	
Liebesduelle in schwarz und weiß. Geschlechterkampf und der Weibermachtopos in frühneuzeitlichen Schachbildern	115
Michail Chatzidakis	
Verbotene Liebe? Lot und seine Töchter im Spannungsfeld von biblischer Historie, Genremalerei und Reformation	137
Justus Lange	
<i>Magnificentia ... propter voluptatem.</i> Baccio Bandinellis <i>Herkules und Kakus</i> aus der Nahansicht – paragone auf der Piazza della Signoria	159
Ulrike Müller-Hofstede	
Engelsburg und Lateran. Zwei unbekannte Romveduten aus dem Cinquecento	189
Tatjana Bartsch	
<i>Chi sa copiare sa fare.</i> Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem <i>Raub einer Sabinerin</i> nach Giambologna in der Göttinger Kunstsammlung.....	217
Lisa Marie Roemer	
„Antike“ Plastik trifft auf populäre Flugpublizistik. Venus und Amor als moralisierende Exempel für die Jugend.....	231
Ulrike Eydinger	
Die Amazonen – Zur Flexibilität eines Mythos	253
Anna Heinze	

Das Italienische als Versatzstück.	
Zu Joseph Furtenbachs <i>Architectura recreationis</i> (Augsburg 1640)	267
Claudine Moulin / Georg Schelbert	
Dido zeigt Aeneas das neue Karthago – Landschaft und Figuren bei Claude Lorrain.....	295
Ursula Rombach	
Daker und Türken. Antikenrezeption und kartographisches Wissen im Dienste der Propaganda für den siebenbürgischen Fürsten Sigismund Báthory.....	311
Robert Born	
Klassisches Gemüse. Oder: Kennst Du das Land, wo die Brokkoli sprießen?.....	341
Martin Dönike	
Alte Wächter in neuen Rahmungen – Lessing als Kopist	357
Andrea Hübener / Jörg Paulus	
Round about Hamilton oder die venerischen „Scenen“ der Einbildungskraft.	
Zur Präsentation antiker Skulptur in Landschaftsgärten.....	371
Jürgen Wiener	
Noch einmal zu Canovas <i>Herkules und Lichas-Gruppe</i>	405
Barbara Steindl	
L'objet parlant. Der Verlust des Attributs um 1800 als Voraussetzung für die Allegorisierung der Gegenstände selbst. Das Beispiel Canova	415
Werner Busch	
Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches <i>Hémicycle</i> und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen.....	425
Wolf-Dietrich Löhr	
<i>Man sieht, die Antike ist in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen.</i> Gottfried Kinkels Forschungen zu „Brautkistenbildern“ von 1876.....	451
Henrike Haug	
Joseph Kopf, LOVISE GRÆFIN BOSE in der Kunstsammlung der Humboldt-Universität zu Berlin.....	465
Anna Seidel	
Vom Standpunkt der logischen Zusammenhänge –	
Disziplintheorie und das Ordnen von Büchern um 1900.....	489
Jan Simane	
Die Judith-Tapisserie aus dem Stift Nonnberg in Salzburg. Provenienz-Recherche zu einem spektakulären Verkauf im Kontext der Kunsthandels-Szene der frühen 1920er Jahre.....	501
Roswitha Juffinger	
Falsche Spolien, deplatzierte Koren und unkanonische Säulen: Zum Nachleben der antiken Skulptur in der Architektur der Moderne	519
Hans-Rudolf Meier / Carola Jäggi	
Publikationsliste Peter Seiler	531
Bildnachweis Cover-Abbildungen.....	535

Con bella maniera – Zur Festgabe für Peter Seiler

Wer in der Nähe von Peter Seiler den *maniera* Begriff verwendet, muss entweder sehr unbedarf sein oder sehr provokant gestimmt – oder vom dringenden Wunsch beseelt, in ein längeres augen- und geistöffnendes Gespräch gezogen zu werden: Kolleg:innen, Schüler:innen, Gesprächs- partner:innen wissen, wie genau es der Jubilar mit Begrifflichkeiten nimmt. So auch in seiner Selbstbeschreibung: „Ich bin kein Bildwissenschaftler, sondern Bildhistoriker“. Der in unterschiedlichen – transkulturellen – Kontexten genuin historisch denkende und stets skeptisch gegenüber dogmatischen Wahrheitsansprüchen agierende Peter Seiler hat auf der Suche nach einer Bilddefinition auf das Problem einer fehlenden übergreifenden systematischen Klarheit verwiesen, die eine Begriffsausdifferenzierung maßgeblich erschwert. Umso mehr, wenn es sich um so facettenreiche, vielschichtige, scheinbar leichtverständliche und doch schwer definierbare Worte handelt wie *maniera*.

Der Jubilar selbst hat zur anhaltenden Debatte um das Bedeutungsspektrum der Vasarischen Wendung *con bella maniera* Stellung genommen und auf deren große interpretatorische Schwierigkeiten hingewiesen. Er kam zu dem Schluss, dass das Hauptanliegen des Erringens einer *bella maniera* bei Vasari ein auf altehrwürdige erlernbare Praktiken zurückgreifendes normatives Verfahren und keinen Individualstil nach moderner Auffassung impliziert. Da es aber, um Peter Seiler zu zitieren, „ein Leben außerhalb der Kunstgeschichte gibt“, hat dieses Leben auch eine Sprache, in der *bella maniera* den Rahmen des kunsthistorischen *terminus technicus* überschreitet und assoziative Deutungsräume öffnet: von jenen altehrwürdigen erlernbaren Praktiken der Kunstgeschichte, die die Grundlage jeder Metareflektion bilden sollten, bis zur feinen Art des menschlichen Umgangs, die geistige Haltung und wissenschaftliches Ethos des Jubilars bestimmen.

Eine Würdigung durch Schüler:innen und Weggefährten:innen in einer Festschrift hätte Peter Seiler sicher dankend abgelehnt: Nicht, weil dies zur akademischen Bescheidenheitstopik gehört, sondern aus kritischer Distanz zu den Eitelkeiten des modernen Wissenschaftsbetriebes. Vor allem aber, weil dieses Unternehmen in seinen Augen die Beteiligten zu lange von „essentielleren“ Aufgaben abgelenkt hätte. Hierin zeigen sich Bescheidenheit, Sachorientierung und aufrichtiges Interesse für die Lebens- und Karrierewege seiner Schüler:innen, die Peter Seiler als Wissenschaftler und Lehrer auszeichnen.

Die Beiträger:innen zur Festschrift stammen aus den drei großen Zeitabschnitten, die Peter Seilers wissenschaftliche Vita prägen. Aus allen diesen Zeiten haben sich Freundschaften erhalten – von den studentischen Anfängen in Heidelberg bei Hans Belting, über die prägende Zeit als Stipendiat in Rom an der Biblioteca Hertziana in nächster Nähe zu Richard Krautheimer, bis zu den Wirkungszeiten an den Berliner kunstgeschichtlichen Instituten der Freien Universität und der Humboldt-Universität als wissenschaftlicher Mitarbeiter, Privatdozent, Leiter des Census und außerplanmäßiger Professor mit einer ununterbrochenen führenden Position in Lehre und Forschung. Er hat in all diesen Bereichen Spuren hinterlassen und Menschen vielfältig geprägt – wie auch seine Forschungen von den unterschiedlichen Lebensstationen geprägt sind. Seine tiefgehenden Form- und Quellenanalysen ermöglichen neue, oft überraschende und ideologiekritische Sichtweisen auf

vielbeforschte Werke wie den Braunschweiger Burglöwen oder die Grabmäler der Scaliger in Verona. Seine Petrarca-Studien haben zu einem differenzierteren Bild der Antikenaneignung in der Frührenaissance beigetragen. Ein weiterer Schwerpunkt seiner Forschungen ist die Geschichte des Schamgefühls – wobei er selbstironisch reflektiert, wann es wohl angemessen sei, mit der Verfolgung dieser Fragestellung aufzuhören. Zu Giotto und der Kunst des Trecento gilt Peter Seiler als weltweit anerkannter Experte. In langjähriger Auseinandersetzung mit der Aneignung der Antike in Mittelalter und Renaissance hat er durch die Fokussierung von Diversität und Alterität zur Prägung des Begriffs der Antikentransformation als valider Alternative zur Antike(n)rezeption beigetragen. In den letzten Jahren ist durch die intensive Beschäftigung mit der Kunst und Kultur des frühen Mittelalters, insbesondere der Karolinger im Rahmen des Libri-Carolini-Projekts, der Aspekt der Interkulturalität stärker in den Vordergrund getreten, der für Peter Seiler nicht zuletzt durch sein Studium der Ethnologie stets von besonderem Interesse war. So gelingt es ihm etwa mit Hilfe des *ornamentum*-Begriffs, Phänomene interkultureller Transformationen differenzierter zu beschreiben. Die Interdisziplinarität der hier versammelten Beiträge aus Archäologie, Philologie, Geschichte und Kunstgeschichte spiegelt den methodischen Zugang des Jubilars.

Kritisches Misstrauen gegenüber vermeintlich etablierten wissenschaftlichen Gewissheiten bestimmt sein Denken. Gerade in seiner Formulierung von Kritik aber zeigt sich seine *bella maniera*: sie ist stets sachorientiert und konstruktiv, zwingt zur Präzision, fordert zum Neu- und Andersdenken auf und vermittelt die Freude am Erkenntnisfortschritt. Diese geistige Förderung verbindet Peter Seiler in seinen zahlreichen Drittmittelprojekten, in denen er ihn faszinierende Themen im Spannungsverhältnis von Wort und Bild realisiert, mit der praktischen Förderung, der gerade die „Sänger:innen des Phöbus“ bedürfen. Nicht zuletzt ist Peter Seiler ein selbtkritischer Hochschuldidaktiker, der reflektiert, warum er welche Inhalte wie vermittelt und sich selbst als Handelnden in seinen Seminaren mitdenkt.

Die *belle maniere* von Peter Seiler ließen sich fortführen, doch möchten wir es bei diesen essentiellen Punkten belassen und nun zum Dank übergehen. Zuerst bedanken wir uns bei Peter Seiler selbst für all die Jahre des akademischen und freundschaftlichen Austauschs, für seine Verlässlichkeit als Lehrer, seine Integrität als Mensch. Großer Dank gilt natürlich auch den zahlreichen Kolleg:innen, die diese Festschrift durch ihre spannenden Beiträge bereichern und dem Jubilar auf diese Weise ihre Verbundenheit ausdrücken. An der Realisierung des Buches waren viele helfende Hände beteiligt. Ganz besonderer Dank geht an Ute Jung für die Gestaltung des Layouts. Auch Maria Effinger und Bettina Müller sowie dem Team von *arthistoricum.net* sei herzlich für die professionelle Begleitung bei der Drucklegung, Adeline Schwabauer für die redaktionelle Betreuung der Texte gedankt. Finanzielle Unterstützung erhielten wir durch die Humboldt-Universitäts-Gesellschaft und den Verein der Freunde des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, ohne deren Zuwendung die Festschrift nicht zustande gekommen wäre. Last but not least möchten wir uns von ganzem Herzen bei Gisela Bungarten bedanken, die die Festgabe von der Idee bis zur Drucklegung mit Rat und Tat und großem Elan begleitet hat.

Die Herausgeber:innen

Haus und Heimat im römischen Nordafrika

Stefan Altekamp

,Haus und Heimat‘ – diese fatal klingende Alliteration bringt doch auf den Punkt, was im Kommenden verhandelt werden soll.¹ „Heimat“, um damit zu beginnen, ist hier nicht emphatisch, sondern erinnerungstechnisch verstanden – als Ensemble zunächst optisch erfassbarer und memorierbarer Merkmale der gebauten Umgebung, die einem Individuum zu Beginn seines Lebens in einem engeren Herkunftsgebiet unwillkürlich vor Augen stehen und sich in ihrer Eigentümlichkeit als unvertraut in das persönliche Gedächtnis eingraben, um von durch gewissermaßen visuelle „Madeleine-Effekte“ ausgelösten Rückblenden auf immer abrufbar zu bleiben.

Das „Haus“ ist im Folgenden ein gewählter Ausschnitt aus dieser gebauten Umgebung, der besonders charakteristische Züge der Innenarchitektur mit einem äußeren Erscheinungsbild zusammenschließt, das in ein Straßen-, schließlich in ein Siedlungsbild übergeht.

Baumaterialien und ihre Verarbeitung spielen hier eine nicht unwichtige Rolle – beispielsweise Fachwerk, Werkstein oder Backstein, mit oder ohne Verputz, Tönungen von Werk- oder Backstein, Farbigkeit des Verputzes. Wie sofort zu sehen ist, erfolgt die Materialwahl nicht unabhängig von konstruktiven Entscheidungen – so auch im Bereich der Dachdeckung oder der Gestaltung von Türen und Fenstern, der Anbringung von Fensterläden oder Markisen. Wege oder Straßen grenzen an das Haus. Sie sind auf unterschiedlichste Weise befestigt, vielleicht nach Verkehrsteilnehmern differenziert, markiert, beschildert, bepflanzt, mit Straßenmobiliar wie Bänken, Abfallkörben oder Fahrradständern versehen. Die konkrete Erscheinung dieser Phänomene ist in mancherlei Hinsicht durch die örtliche Materialverfügbarkeit oder Anforderungen des Mikroklimas mitbestimmt, ansonsten aber im Prinzip arbiträr, dann durch Satzung oder Gewohnheit verfestigt. Alles zusammen formt ein für eine Region durchschnittliches bzw. charakteristisches Erscheinungsbild.

Grundsätzlich gilt das Gesagte, das sich beispielhaft an heutigen und eher hiesigen Phänomenen orientierte, auch für vergangene Epochen und ferne Gegenden. Die folgende Betrachtung führt zeitlich in die römische Antike, geographisch in die nordafrikanischen Provinzen des Imperium Romanum.

Zu Recht wird die in vielerlei Hinsicht vereinheitlichende Wirkung der römischen Zwangsherrschaft über einen von Schottland bis zur Arabischen Halbinsel reichenden Raum hervorgehoben. Das gilt auch für die materielle Kultur. Ganze Ensembles des *instrumentum domesticum* etwa können derartig homogen erscheinen, dass sie ohne begleitende Fundangaben kaum geographisch zuzuweisen sind. Auch die Stadtbilder glichen sich einander an – wenn auch zwischen den oft kargen Neugründungen in Nordwesteuropa und den uralten Metropolen im griechischsprachigen Osten noch lange Welten klafften. In besonderem Maße galt das in den Wohnvierteln römischer Städte für die *domūs*, die Anwesen der lokalen Oberschichten: niedrige, eher nur gelegentlich mit

Obergeschossräumen versehene Vielraumhäuser, in denen luxuriös und bilderreich ausgestattete Repräsentationstrakte mit großen Speisesälen an säulenflankierten Innenhöfen variantenreich verschachtelt in die strikt privaten Wohngemächer und Serviceräume übergingen. Von den Raumabfolgen bis hin zu Einrichtungsmerkmalen wie Speiselielen in den Banketträumen, die sich für raffinierte Formen des sozialen Umgangs bereithielten, wären Besucher auch von weither – bei entsprechendem sozialen Rang – in den verschiedenen Regionen des Reiches auf im Prinzip vertraute Verhältnisse der äußeren Anlage und Ausstattung der Häuser gestoßen. Der homogenisierte *social flow* der Interaktion mit Standesgenossen und Klientel prägte das physische Gehäuse der überall im Reich in die lokale Herrschaft eingebundenen Eliten.²

Ob im öffentlichen oder privaten Raum: In der frühen und hohen Kaiserzeit tendierte die römische Architektur zu einer starken typologischen und ikonographischen Vereinheitlichung, die es gestattet, von einem Modell der ‚römischen‘ Stadt zu sprechen. Unverzichtbare Arbeitsroutinen der Archäologie tragen zusätzlich zur Verstärkung des retrospektiven Eindrucks eines hohen Maßes an Gleichförmigkeit bei: Schlechte Erhaltungszustände zwingen zu weitreichenden Analogieschlüssen, um individuelle Befunde in Form von Rekonstruktionsvorschlägen annähernd visualisieren zu können. Im Prinzip ist die Analogie in diesem Fall aufgrund der grundsätzlichen Typisierung ein legitimes Interpretationsmittel, doch fallen nicht direkt erkennbare Abweichungen sowie individuelle Ausprägungen im Detail unweigerlich unter den Tisch.³ Welch große Rolle die Analogie für die Imagination der ‚römischen‘ Stadt spielt, zeigt der Blick in die Spätantike: Die im Zuge der drastischen politischen und ökonomischen Transformation auseinanderdriftenden Stadtphysiognomien sind im Einzelfall kaum darstellbar, da sich nun der frei ergänzende Zugriff im Sinne eines Standards verbietet. Nicht umsonst ist angefangen vom großen Rom-Modell Italo Gismondis (1937) bis zum Rom-Panorama Yadegar Asisis (2005) das Rom des frühen (!) vierten Jahrhunderts in das Zentrum der Visualisierungskunst gestellt worden: Für diesen kurzen Zeitraum kann ein Maximum an analogischen Rekonstruktionsleistungen der Wissenschaft zur Hilfe genommen werden, ohne bereits zu dem mit den großen Kirchenbauprojekten einsetzenden, unübersichtlichen städtebaulichen Umbruch Stellung beziehen zu müssen.

Aus Sicht der Forschung faszinieren also vor allem die Vereinheitlichungstendenzen im Römischen Reich, an dieser Stelle aber geht es um die verbleibenden regionalen Unterschiede, die von den Zeitgenossen unmittelbar als solche wahrgenommen, ja erlebt werden konnten. Aus der Warte früher Prägungen gewinnen diese Unterschiede eine emotionale Komponente, sie scheiden in individualbiographischer Hinsicht Urvertrautes von zunächst Unvertrautem und definieren auf diese Weise ‚Heimaten‘. Von vielen Gesichtspunkten muss hier abgesehen werden: Es zählt – wie gesagt – die gebaute Umwelt des Wohnhauses und seiner Ausstattung, aber die Forschungslage zwingt zu harten Kompromissen. Etliche Phänomene könnten benannt werden, wären sie dokumentiert. Sie hätten ohne weiteres dokumentiert werden können, doch die entsprechenden Fragen wurden nicht gestellt.⁴

Drei Aspekte sollen zunächst zur Sprache kommen. Die ersten beiden bleiben im Potentialis und versehen publizierte Vorschläge im Sinne der Themenstellung mit einem Fragezeichen. Allein der dritte Aspekt gelangt zur positiven Skizzierung eines Beispiels. Mit einigen weiterführenden Gedanken wird abgeschlossen. Die Überlegungen zum ersten Aspekt betreffen das Kolorit der

Wohnviertel im engeren Sinne. Der Einsatz von Farbe und die Farbwahl in der Außenarchitektur haben natürlich ihre praktischen Aspekte – wie das Vermögen, Licht und Hitze zu absorbieren –, doch schnell treten wahrnehmungstheoretische, kulturelle oder ideologische Gesichtspunkte hinzu. Wenn es um die Vorstellung historischer Zustände geht, kohabitieren durchaus widersprüchliche Erwartungshaltungen, so auch in Imaginationen von ‚Antike‘ und ‚Orient‘, die wiederum unmittelbar auf das Bild des römischen Nordafrika abfärbten könnten. Farbe bekennen müssen nicht zuletzt graphische Rekonstruktionen, die über die lückenhaften und reduzierten Befunde hinaus einen vervollständigten Eindruck antiker Siedlungsbilder bieten möchten. In den Schaubildern römischer Städte Nordafrikas von der Hand des französischen Architekturhistorikers Jean-Claude Golvin, die weite Verbreitung gefunden haben, erscheinen die Wohnviertel vor allem in weißen oder weißlichen Tönen, manchmal auch in hellerem Braun gehalten, eher monochrom, allenfalls bichrom.⁵ Mit diesem generischen Bild hält sich der Autor ziemlich zurück. Weiße Monochromie im Besonderen evoziert allerdings das klassizistische Dogma der weißen Antike. Für die zeitgenössische Baukunst – im Unterschied zur Bildhauerei – fand sich allerdings das Weiß-Postulat durchaus relativiert. Friedrich Weinbrenner empfahl:

Von aussen sollten jedoch Häuser nie weiss angestrichen werden, weil die nachbarlichen Gebäude durch das Blendende dieser Farbe sehr belästigt werden. Gebrochene Farben, als grau, grauroth, graugelb etc. sind desshalb zuträglicher.⁶

Auch die traditionelle Vorstellung von der Antike war zur Differenzierung bereit, indem sie das Weiß – schon bald wider besseres Wissen – eher den bildenden Künsten und der öffentlichen Architektur zuwies, die Farbe dagegen der Hausarchitektur und damit dem Leben des einfachen Volkes. Die volkstümliche Antike andererseits korrespondierte in dieser Hinsicht mit einem gängigen Orient-Bild, dem grundsätzlich ebenfalls gerne ein etwas barbarischer, jedenfalls geschmacklich noch nicht ausgereifter Hang zum Bunten unterstellt wurde. In Berlin lässt sich diese Antike-Orient-Konstellation an den Ausstellungssälen des Pergamon-Museums nachvollziehen, in denen für den Alten Orient bewusst Farbigkeit, für die Klassische Antike hingegen kühle weiß-graue Monochromie angestrebt wurden – eine Kontrastierung, die dem historischen ‚Kolorit‘ geradezu zuwiderläuft.⁷

Aus der Perspektive dieser Dichotomien bleibt die angenommene weiße oder sandfarbene Wohnlandschaft des römischen Nordafrika unentschieden: Sie reflektiert weder das Stereotyp des bunten Orients noch die Erwartung farbenfrohen antiken Alltagslebens, sondern hält sich am ehesten an das Cliché der *villes blanches* des südlichen Mittelmeerraums.

Typisch nordafrikanische Techniken des antiken Hausmauerbaus vom *opus africanum* mit Kleinsteinmaterial zwischen steinernen Orthostaten bis zur Mauer aus Stampflehm oder luftgetrockneten Ziegeln ließen einen Verputz angeraten erscheinen und boten somit beste Voraussetzungen für Einfärbungen, farbige Anstriche oder partielle farbige Dekore. Es kann spekuliert werden, dass farbliche Abstufungen auftraten, und das nicht nur innerhalb einzelner Siedlungen, sondern auch mit bestimmten regionalen Präferenzen und Gewohnheiten. Eine Anschauungshilfe bieten etwa Hauslandschaften im heutigen Tunesien oder Marokko, in denen auf

der einen Seite weiße Anstriche (mit sehr oft blauen Fensterläden), auf der anderen Seite ocker- oder altrosafarbene Verputze spezifische Grundtöne setzen. Die Maler der *Tunisreise* von 1914, daran kann hier erinnert werden, haben ihre Eindrücke außer zu geometrischen Formen vor allem zu einer Farbexplosion abstrahiert.

Obwohl es ebenfalls auf der Ebene eines Vorschlags verbleibt, erlaubt das zweite Beispiel eine stärkere Konkretisierung. Der defizitären Publikationslage kann dabei insofern ausgewichen werden, als eine bestimmte Materialgruppe angesprochen ist, die schlechterdings nicht ignoriert werden kann – gebrannte Dachziegel. Vorhandensein oder Fehlen dieser Objektklasse bestimmt den Charakter der Dachlandschaft, der ein besonders charakteristisches Element des Fernanblicks einer Siedlung darstellt. Mit diesem einzelnen Kriterium ist also ein zum Glück nicht nebensächlicher Bestandteil eines Stadtbildes erfasst. Nicht, dass der Erfassung so niederer Artefakte wie Dachpfannen die besondere Fürsorge der lange Zeit einseitig auf Text (Inschriften) und Kunst (vor allem Mosaiken) fixierten Archäologie gegolten hätte: Aber gebrannte Dachziegel sind auf der einen Seite unverrottbar, besitzen andererseits einen sehr geringen Wert als Objekte des Materialrecyclings. Sie bleiben also oft, seien sie auch zerbrochen, in hoher Stückzahl im Fundgut zurück. Selbst wenn sie nicht dazu reizten, um ihrer selbst willen beschrieben oder gezeichnet zu werden, so bewirkten sie doch häufig die Verzögerung eines zielgerichteten Grabungsablaufs: Um das Niveau der Pavimente, darunter die hochgeschätzten Mosaiken, zu erreichen, musste der Versturz aus Decken und Dächern abgearbeitet werden. Eine massive ‚Störung‘ durch Dachziegel und die damit verbundenen Beschwerlichkeiten der Abräumung hatten daher gute Chancen, zumindest als Handicap auch in summarischen Grabungsberichten erwähnt zu werden. Die fehlende Erwähnung von Dachziegeln bei zugleich ausgedehnten Befunden berechtigt dagegen umgekehrt zu der Vermutung, dass in diesem Falle keine Ziegel angetroffen wurden.

Das mit gebrannten Ziegeln gedeckte Sattel-, Walm-, Pult-, Pyramiden- oder Kegeldach ist wahrscheinlich eine Innovation der frühgriechischen Architektur. In Griechenland wie in Rom entwickelte es sich zur Standarddeckung öffentlicher wie privater Bauten, ohne die Alternative des Flachdaches völlig zu verdrängen. In Neuzeit und Moderne nahm die Wahl zwischen den Alternativen geneigtes Ziegel- oder Flachdach oft den Stellenwert eines kulturell signifikanten Motivs ein, obwohl die Wahl doch eher praktischen Erwägungen folgte: Trotz weiter Überschneidungsbereiche (Flachdächer etwa in den südlichen Regionen Spaniens, Italiens oder Griechenlands) galt das Flachdach in Verbindung mit einer entsprechenden einfachen Hauskubatur als eher ‚orientalisch‘, das ziegelgedeckte Steildach dagegen als ‚europäisch‘. Im ‚Dächerkrieg‘ der 1920er Jahre wurde das Flachdach als undeutsch gebrandmarkt, die Stuttgarter Weißenhofsiedlung nicht zuletzt wegen des kubischen Erscheinungsbilds der Wohnhäuser als ‚Araberdorf‘ diffamiert.⁸

In der traditionellen nachantiken Hausarchitektur Nordafrikas dominiert das Flachdach. Ziegelgedeckte einfache Wohnhäuser fallen auf, so im Falle einer Reihe nordtunesischer Kleinstädte und Dörfer im Medjerda-Tal. Diese Siedlungen mit dem Zentrum Testour wurden seit dem späten 16. Jahrhundert von *moriscos*, muslimischen Emigranten von der Iberischen Halbinsel gegründet, die als Spätfolge der *reconquista*, wollten sie ihrem Glauben nicht abschwören, zum

Verlassen der Heimat gezwungen worden waren. Sie bereicherten die tunesische Architekturlandschaft mit aus ihrem Herkunftsland gewohnten Bautraditionen – mit nach Kirchtürmen aussehenden Minaretten und ziegelgedeckten Wohnhäusern.⁹

Für die römische Zeit ist in Nordafrika ein eher scheckiges Bild zu erwarten, aber einen Überblick zu geben gestattet die Forschungslage nicht. Auf jeden Fall ist es erneut verfänglich, die gängigen Rekonstruktionsbilder nordafrikanischer Städte für bare Münze zu nehmen.

Schon ein Blick auf die Metropole Karthago mahnt zur Vorsicht: Das punische Karthago erscheint bei Jean-Claude Golvin, aber auch in einem großen Wandgemälde von Jean-Marie Gassend im Nationalmuseum von Karthago als Ansammlung kubischer Häuser mit flachen Dächern – es sieht ‚orientalisch‘ aus, die Punier kamen schließlich aus dem ‚Osten‘.¹⁰ Die Grabungen realer punischer Wohnhäuser im *Quartier Magon* haben dagegen durchaus Dachziegel angetroffen.¹¹ Die dortigen luxuriösen Stadthäuser und somit zumindest teilweise das spätpunische Karthago wiesen ein Erscheinungsbild auf, das in Konstruktion und Form stark von der hellenistischen *koinē* mitgeprägt war. In Verbindung mit ebenfalls griechisch beeinflussten Motiven wie etwa dorischen Säulen oder Stuckgesimsen trugen die Ziegeldächer zu einem nordmediterran anmutenden Aspekt der Stadtgestalt bei. Eine weitverbreitete Rekonstruktion des römischen Karthago hingegen stattet die Wohnviertel flächendeckend mit italisch anmutenden Ziegeldächern aus.¹² Das Bild bedient die Erwartung, wie eine ‚römische‘ Stadt, zumal eine *colonia*, auszusehen habe. Im archäologischen Befund des *Quartier des Villas Romaines* dagegen sind Dachziegelfunde eher rar, die jüngste Grabungspublikation geht von einer gemischten Dachlandschaft aus.¹³ Das Beispiel dieser Großstadt ermöglicht es sogar, wenigstens schemenhaft nach dem Status der Stadtquartiere zu differenzieren: In der kleinteiligen, von handwerklicher Nutzung geprägten Bebauung des Hafenviertels überwog definitiv das Flachdach.¹⁴

Auch die grobe geographische Lage hat Annahmen zu favorisierten Dachformen und offensichtlich damit verbunden zu kulturellen Zugehörigkeiten mitbestimmt. So haben Positionen im äußersten Westen und im äußersten Osten des römischen Nordafrika (außerhalb Ägyptens) zur Assoziation von ‚Okzident‘ und ‚Orient‘ verleitet. Das im westlichen Mauretanien (heute Marokko) angesiedelte *Volubilis*¹⁵ wurde mit ziegelgedeckten, das im östlichen Tripolitanien (Libyen) gelegene *Lepcis Magna*¹⁶ weitgehend mit flachgedeckten Wohnvierteln rekonstruiert. Während aus den Hausgrabungen des großflächig ergrabenen *Volubilis* keine Dachziegelfunde gemeldet, ja sogar ausdrücklich archäologische Belege für Flachdachkonstruktionen erwähnt werden¹⁷, sind aus *Lepcis* so gut wie keine Hausbefunde archäologisch untersucht – es ist daher voreilig, das ursprünglich punische, in der Kaiserzeit florierende *Lepcis* so ‚orientalisch‘ anzunehmen. Nord-Süd-Positionen sind entsprechend zu bewerten. Die nordtunesische, also noch mediterrane Stadt *Thugga* wird als ‚rote Stadt‘ vorgestellt¹⁸, das südtunesische *Thysdrus* dagegen als ‚weiße Stadt‘¹⁹. Für *Thugga* wird in einer jüngeren Untersuchung zur Hausarchitektur ausdrücklich festgehalten, dass für die meisten Häuser Flachdächer gedacht werden müssten.²⁰ In *Thysdrus* dagegen rekonstruiert die lokale Archäologie die 1:1-Replik eines in den 1990er Jahren ausgegrabenen Wohnhauses mit Ziegeldächern zumindest über dem Peristyl.²¹

Dezidiert als eine ‚rote Stadt‘ erscheint *Thamugadi*, eine 100 n. Chr. im südlichen Numidien gegründete *colonia*.²² Offensichtlich soll eine Dachlandschaft mit Ziegeldächern einem von der römischen Zentralmacht im Grenzland des Reiches geplanten Vorposten angemessen erscheinen. Die dürftigen aus den Publikationen der Altgrabungen zu entnehmenden Daten unterstützen diese Annahme nicht bedingungslos. Nur gelegentlich werden – in der Regel ohne Kontext – Dachziegelfunde erwähnt.²³ Dabei handelt es sich allerdings immer um Antefixe oder *imbrices* (Deckziegel), niemals explizit um Flachziegel (*tegulae*). In den sehr ausgedehnten spätantiken Nekropolen wurden allerdings unzählige *alla cappuccina* – also mit *tegulae* abgedeckte – Gräber angetroffen, was für eine lokale Dachziegelproduktion spricht. Damit ist aber nicht gesagt, dass das Gros der Wohnhäuser ziegelgedeckt gewesen sein muss.

Zusammenfassend zu den Schaubildern kann gesagt werden: Im Unterschied zum Kolorit der Hausfarben bieten die rekonstruierenden Darstellungen der Dachlandschaften durchaus Kontraste, unterscheiden anstelle einer ‚nordafrikanischen‘ Uniformität zwischen einer ‚mediterranen‘ und einer ‚orientalischen‘ Variante. Das dargebotene Bild orientiert sich allerdings auch in diesem Falle an vorbefundlichen Erwartungen, die vor allem grobe geokulturelle Einteilungen vorzunehmen scheinen. Diese Sortierung lässt sich dementieren, ohne dass es möglich erscheint, alternative klar konturierte Zonen vorherrschender Dachkonstruktionen zu bestimmen. Im Sinne der Fragestellung dieses Textes bieten die Rekonstruktionszeichnungen eine scheinbare Differenzierung in regionaltypische Baugepflogenheiten und damit Aspekte der Siedlungsikonographie, die durch die Befundlage nicht bestätigt werden kann. Offensichtlich haben sich mit Blick auf die Dachlandschaften der Städte keine markanten regionalen Unterschiede abgezeichnet, vielmehr dürfte das Bild von Mischkonstruktionen und gleitenden Übergängen geprägt gewesen sein, deren konkrete Verteilungsmuster von einer Vielzahl von Faktoren abhing, deren jeweilige Effekte derzeit nicht zusammenhängend bewertet werden können. Dabei muss wohl auch von der Vorstellung zwingend einheitlicher Dachlandschaften innerhalb einer städtischen Siedlung Abstand genommen werden, denn auch eine weitgehende Verwendung des Flachdaches zur primären Raumdeckung schließt etwa die punktuelle Verwendung von Ziegeln für kleine, additive Pultdächer oder über den *porticūs* der Hausperistyle nicht aus.²⁴ Die mediterran geprägte Gewohnheit der Produktion und Verwendung gebrannter Dachziegel hat sich eher sporadisch und von spezifischen lokalen Voraussetzungen geleitet in der Region verbreitet. Nur bedingt und mit größerer Variabilität im weiteren regionalen Kontext wird die jeweilige konkrete Lösung mitgewirkt haben, dem lokalen Umfeld eine charakteristische Anmutung zu verleihen, die im Konzert mit weiteren Merkmalen zur Individualität und damit zur Wiedererkennbarkeit eines lokalen Raums beitrug.

Reale regionale Unterschiede innerhalb Nordafrikas lassen sich anhand eines dritten und abschließenden Beispiels sichtbar machen. Nun geht es in die Häuser hinein, genauer gesagt in die säulenumstandenen Innenhöfe, das repräsentative Herzstück des elitären Stadthauses. In diesen Höfen waren Wasserspiele und Pflanzenbewuchs äußerst beliebt²⁵, doch die Art und Weise der Einbringung dieser Annehmlichkeiten war verschieden:

In der Provinz *Africa Proconsularis*, die in der Tetrarchie u.a. in die kleineren Provinzen *Zeugitana* (im Norden) und *Byzacena* (im Süden) zerfiel, wiesen die Peristyle vieler *domūs* ein *viridarium*, einen

Ziergarten auf.²⁶ Dieses Merkmal teilten sie mit Häusern in Italien, so dass in diesem Fall von einem eher ‚globalen‘ denn lokalen Phänomen gesprochen werden kann. Vielfach besaßen die Häuser nicht nur einen (größeren) Peristylgarten, sondern noch einen weiteren Garten in einem kleineren Hof des Hauses.²⁷ Griechischer Tradition entspricht der Ziergarten im Haus nicht, auch die wenigen greifbaren punischen – d. h. vorrömisch-einheimischen – Befunde zeigen die Peristyle hofartig gepflastert.²⁸ Die exzessionellen Überdauerungsbedingungen der archäologischen Zeitkapsel Pompeji, die die Untersuchung der unterschiedlichsten Ausstattungsdetails gestatten, gelten natürlich nicht für die nordafrikanischen Hausbefunde, aber dennoch sind auch hier unter günstigen Bedingungen, wenn nur die entsprechenden Fragen gestellt werden, weiterführende Einsichten zu gewinnen. Sie betreffen etwa die konkrete Gartengestaltung, d. h. die Anpflanzungen und eventuell die Möblierung. Die Erdfüllungen der Peristylgärten erreichten stark unterschiedliche Tiefen. In zwei verschiedenen Häusern im zentraltunesischen Acholla etwa betrug die Differenz der Anschüttungshöhen fast einen Meter. Im Falle der *Maison du Triomphe de Neptune* lag der Gartengrund 0,65 m unterhalb des Laufniveaus des Peristyls²⁹, in der *Maison de Neptune* erreichte die Erdanschüttung für den Garten beachtliche 1,60 m. Gerne hätte man etwas über die Zusammensetzung der Anschüttung erfahren, doch wurde sie noch 1969 undokumentiert entfernt.³⁰ Die unterschiedliche Tiefe der Gartenanfüllungen könnte sich auf die Art der Anpflanzung, z. B. Bäume oder Sträucher, ausgewirkt haben. In der *Maison de Bacchus et Ariadne* im nordtunesischen *Thuburbo Maius* ist tatsächlich die interdisziplinäre Untersuchung einer Gartenanschüttung gelungen. Hier handelte es sich um einen kleinen Hofgarten vor einem *triclinium* (Speisesaal) mit einigen Bäumen, wahrscheinlich Nutzäumen wie Olive oder Feige.³¹ Außer den Bäumen waren Sträucher und Niedriggehölz gesetzt, darunter vielleicht Oleander.³² Weder war die Anpflanzung geometrisch formal, noch dominierten die heutzutage in Tunesien allgegenwärtigen (aber erst in der Nachantike eingeführten) Ziergewächse Jasmin, Bougainvillea oder Hibiscus.

Unterschiede zwischen den Ziergärten in italienischen und nordafrikanischen Häusern, die auf regionaltypische Eigenarten verweisen könnten, sind allenfalls auf einer zweiten Ebene anzutreffen: So sind die nordafrikanischen Gärten im Unterschied zu den italienischen fast immer von einem niedrigen Mäuerchen oder einer anderen Absperrung, die zwischen die Peristylsäulen eingepasst wurde, umgeben, so dass sie für gewöhnlich zum Betrachten, nicht zum Betreten gedacht waren.³³ Rarer als in italienischen Häusern sind die Wasserspiele im Garten, da vielerorts, vor allem im Süden, die Trockenheit – bei Fehlen eines Aquädukts – den Luxus einer Fließwasser-versorgung von Brunnen nicht gestattete.³⁴ Brunnen im Gartenperistyl sind daher in Nordafrika exklusiver. In der Hauptstadt Karthago ermöglichte der in hadrianischer Zeit errichtete Aquädukt die verschwenderische Anlage vieler zentraler Wasserspiele in den großen Privathäusern.³⁵

Eventuell ist die notorische Absenz fester Kücheneinbauten in nordafrikanischen *domūs* ein Indiz für die Nutzung der Peristyle – und Gärten – für mobile Kochgeräte.³⁶ In Thuburbo Maius jedenfalls wurde im Gartenbereich gekocht, auch hölzerne Sitzmöbel waren aufgestellt.³⁷ Im großen Peristyl des Hauses war eventuell ein Gemüsegarten angelegt.³⁸

Der Garten im Peristyl ist nicht ohne Alternative. Bewegt man sich in Tunesien von der Küste landeinwärts, beginnen die gepflasterten Peristyle zu überwiegen.³⁹ Klimatische Bedingungen, d. h. höhere Siedlungslagen, dürften als Begründung für diesen Wechsel nicht ausreichen. Bewohnern

der Küstengebiete und Bewohnern des Landesinneren mögen also diese Unterschiede der Hofgestaltung der Häuser als typische Merkmale ihrer Herkunftsregionen vor Augen gestanden haben.

Die Metropole Karthago lässt sich nicht ohne weiteres in dieses Bild einpassen, dort waren die Verhältnisse extravaganter, damit auch vielfältiger. Wie schon gesagt, bot seit dem zweiten Jahrhundert der Aquädukt die Option der Zuleitung fließenden Wassers, was grundsätzlich die Steigerung des Gartenerlebnisses durch Wasserspiele ermöglichte. Eine Reihe von Häusern ist entsprechend ausgestattet gewesen.⁴⁰

Relativ einfache Peristylgärten mit oder ohne Wasserbecken sind z. B. in der *Maison de Bacchus*⁴¹ und wahrscheinlich in der *Maison du Triconque*⁴² sowie der *Maison de la Chasse au Sanglier*⁴³ anzunehmen.

In der *Maison de Bassilica* verlief durch den offenen Hof im Peristyl ein mosaizierter Gang, der zu beiden Seiten einen schmalen, wahrscheinlich bepflanzten Streifen frei ließ. Beide Streifen waren von niedrigen Mäuerchen eingefasst, zwei Nischen boten vielleicht Sitzgelegenheiten. Von diesem Peristyl aus öffnete sich ein offensichtlich ungedeckter Raum ohne Portiken, der, wie es scheint, als weiterer, durchgehender Garten angelegt war.⁴⁴

In der *Maison de la Volière* war im rechteckigen Peristylhof ein kleines, achteckig umgrenztes Gärtchen eingesetzt. Der Freiraum zwischen Acht- und Viereck wurde mosaiziert. In den Ecken des Mosaiks blieben Schächte für die Anpflanzung von Bäumchen frei. Das Mosaik selbst zeigte eine große Vielfalt an Tieren, vor allem Vögeln, zwischen dicht ausgelegtem Gezweig.⁴⁵ Eine weiterführende Transzendierung des Garten- bzw. Naturthemas lässt sich feststellen, wenn die Mosaikböden das Thema Vegetation in diverse Innenräume verlängerten, wie es in der *Maison des Deux Lions* der Fall war, in der der reale Garten des Hofes in einen mosaizierten Garten im Inneren des Hauses überging.⁴⁶

Die *Maison de la Rotonde* wies in ihrer letzten großen Umbauphase – zur Zeit der Vandalenherrschaft – keinen Peristylgarten, sondern einen steinernen, mosaizierten Peristylhof auf, in dem eventuell Statuen aufgestellt waren. Da der Hof für diese Neugestaltung abgesenkt wurde, ist nicht mehr festzustellen, ob er auch in früherer Zeit pavimentiert war oder doch auch einen Garten aufwies.⁴⁷ Die Bewohnerschaft der benachbarten *Maison du Cryptoportique*, in der bis in die Spätantike hinein ein älteres Erscheinungsbild bewahrt wurde, erfreute sich dagegen durchgehend eines Gartens im Peristyl.⁴⁸

Mosaizierte, d. h. pavimentierte Innenhöfe wiesen die *Maison des Corbeilles*⁴⁹, die *Maison d'Attis*⁵⁰ sowie die *Maison des Auriges Grecs*⁵¹ auf. Diese Häuser erstreckten sich auf stark limitierter Grundfläche.

Möglicherweise trafen in der Hauptstadt unterschiedliche regionale Gestaltungsgepflogenheiten zusammen, denn immer wieder zogen Angehörige der ländlichen Eliten zu, um in die Ränge der hauptstädtischen Führungsschichten aufzusteigen. Das Zentrum der Region hätte somit in gewisser Weise auch deren Diversität widergespiegelt. Die letztgenannten Hausbeispiele verweisen allerdings auch mit Nachdruck auf den Faktor Zeit: An vielen Orten Nordafrikas sind kaum noch

Hausbefunde der ausgehenden Antike zu greifen, u. a. weil die Städte im Hinterland in den letzten drei vorarabischen Jahrhunderten implodierten. Bautraditionen wie die hier besprochenen können natürlich auch einem Wandel unterworfen gewesen sein.

Verlassen wir aber jetzt die zentrale und am stärksten urbanisierte Region des römischen Nordafrika. Selten lässt sich ein geschlossenes römisches Wohnviertel so gut überblicken wie im Fall des Quartier Nord-Est in *Volubilis* in der im äußersten Westen gelegenen Provinz *Mauretania Tingitana*, heutiges Marokko. In dem wohlhabenden, im Landesinneren gelegenen Städtchen sind beidseitig einer Hauptausfallstraße aufgereihte stattliche *domūs* freigelegt worden. Die Peristyle dieser Häuser sind durchweg gepflastert.⁵² Pflanzen in diesen Höfen können also allenfalls in Kübeln, Töpfen oder Kästen gehalten worden sein, aber dazu sind keine Aussagen möglich. Keinesfalls ist die Versiegelung der Peristyle mit Wasserknappheit in Verbindung zu bringen: *Volubilis* verfügte schon im ersten Jahrhundert n. Chr. über einen Aquädukt, der Haus für Haus auch die *domūs* versorgte. 23 von 25 ausgewerteten Häusern wiesen mindestens ein Wasserbecken auf, meistens im Peristyl. Diese Becken wurden ununterbrochen über das zugeleitete Fließwasser gespeist.⁵³ Steter Wasserfluss ist hier ein ostentativ im Peristyl zur Schau gestelltes Statussymbol, während der Wasserbedarf des Alltags über externes Brunnenwasser gedeckt wurde. So durchströmte das Wasser die Zierbecken im Hof, ohne dass es zugleich im Wohntrakt etwa Wassertoiletten gegeben hätte.⁵⁴ Ein zusätzlich verbindendes Merkmal der gehobenen Häuser in *Volubilis* ist die Vorliebe für kleine Nebenhöfe mit weiteren Wasserbecken in auffällig geschwungenen Umrissformen⁵⁵ – offensichtlich auch ein *must have* der elitären Wohnkultur in dieser Stadt. Aus kunsthistorischer Perspektive fallen die *domūs* durch ihre ideosynkratische Architekturdecoration ins Auge, die in der Stellung zwischen eher derber Eigenständigkeit und vager Abhängigkeit von den in den Zentren des Reiches ausgebildeten Typologien als provinziell bezeichnet werden könnte.⁵⁶ In einem weiteren Kontext gesehen fügt sich die kunsthandwerklich auffällige Dekoration jedoch in ein ganzes Set visuell prägnanter Phänomene ein, die dem Ambiente der Wohnhäuser einen unverwechselbar eigenen Ausdruck verliehen. Dieses Gepräge von Kindesbeinen an unbewusst mit den Augen aufgesogen zu haben, erzeugte ein lokal gebundenes Gefühl der Vertrautheit, das sich aktivierte, sobald es – andernorts – mit abweichenden Eindrücken konfrontiert wurde. Im Vergleich und besonders nach Phasen der Unterbrechung gewann das erneuerte Erlebnis des frühzeitig der Erinnerung Eingeprägten potenziell eine emotionale Intensität, die als Heimatgefühl charakterisiert werden kann. Auf das konkrete Beispiel in *Volubilis* bezogen, stellte sich das Gefühl nur an diesem Ort ein, auch wenn die Nutzung der Wohnhäuser und ihrer Räumlichkeiten sozialen Konventionen folgte, die als Ausdruck des *désir de vivre à la romain*⁵⁷ im ganzen Reich verbreitet waren und damit korrespondierende, standardisierte *codes of conduct* zur Verfügung stellten.

Ohne Zweifel ist das hier aufgeworfene Thema weit gefasst, während dagegen in der Ausführung bis jetzt recht kurz gesprungen wurde. In einem weiteren Schritt könnten die oben angeführten Beobachtungen mit solchen Phänomenen vergesellschaftet werden, auf die routinemäßig die kunstgeschichtliche Analyse anschlägt – Morphologien und Typologien dekorativer Systeme, Stile bildlicher Programme. Besonders ist dabei an die relativ gut erhaltenen und überdurchschnittlich gut dokumentierten mosaizierten Pavimente zu denken, die sich in gut eingeübter Weise einer

Einteilung nach Werkstätten mit jeweiligen Verbreitungsgebieten unterziehen lassen. Es bleibt allerdings zu fragen, in welchem Ausmaß die auf diesem Wege unterschiedenen Spezifika in der Antike üblicherweise überhaupt wahrgenommen, geschweige denn memoriert worden sind. In Einzelfällen mögen Momente einer bewussten Vergegenwärtigung eingetreten sein: vielleicht im Falle der kurz erwähnten markant-eigenwilligen Architekturdekoration der Häuser von *Volubilis*. Möglicherweise waren auch die qualitativ hochstehenden, jedoch in auffälliger Weise weitgehend anikonischen Mosaikböden, die im numidischen *Thamugadi* zu Tage getreten sind⁵⁸, gerade in dieser Eigenschaft der lokalpatriotische Stolz ihrer Besitzer. In der Regel dürften die so merkmalreichen Architekturdekorationen oder mosaizierten Bodenbeläge, die der professionalisiert systematischen Ansprache viele Ansatzpunkte etwa einer geographischen Differenzierung liefern, im antiken Alltag als zwar visuell interessant, in topographischer Hinsicht jedoch als eher unterschiedslos flimmernd aufgenommen worden sein.⁵⁹ Angesichts der u. a. als Beispiel herangezogenen Mosaiken sei betont, dass hier nicht die Aufmerksamkeit für narrative Gehalte, z. B. bildliche Interpretationen mythologischer Stoffe, die sich ja nicht in erster Linie thematisch nach Regionen unterscheiden, in Abrede gestellt werden soll. Vielmehr geht es um die ornamentalen Systeme.

Aus kunsthistorischer Warte und auf einer allgemeineren Ebene könnte zu konstatieren bleiben, dass nicht dezidiert als Typologien oder Stile anzusprechende Phänomene Signale der Ortstypik oder der Provenienz ausstrahlen, die in durchschnittlichen Betrachtungsakten unmittelbar eingängig wären, sondern Materialwahl, Farbe, Oberflächenrelief bzw. -muster und Baugeometrie, ergänzt durch Accessoires wie Bepflanzung und Stadtraummobiliar, die sich unmittelbar und unreflektiert als Ortskolorit und damit ‚heimatisch‘ mitteilen.

Der konventionelle Arbeitsbereich der Kunstgeschichte ist überschritten, und auch die Grenzen des archäologisch Nachweisbaren werden strapaziert, wenn sich das Spektrum der beobachteten Phänomene zum Thema ‚Haus‘ zu einer Gesamtheit der Sinnenkultur weiten soll.⁶⁰ Zur Erläuterung der Potenziale versuchen wir uns mit den Sinnesorganen eines Zeitgenossen zu versehen. Für eine derartige Versuchsanordnung bietet sich ein römischer Karrierefunktionär des zweiten Jahrhunderts n. Chr. an, Quintus Lollius Urbicus.⁶¹ Urbicus stammte aus der numidischen Kleinstadt *Tiddis* / *Castellum Tidditanorum* im heutigen östlichen Algerien. Seine Laufbahn in der Reichsadministration führte ihn über alle Stufen des *cursus honorum* in der Hauptstadt Rom bis zu den Positionen eines Konsuls und Stadtpräfekten. Zwischenzeitlich bekleidete er hohe Führungsämter als Legionskommandeur oder Statthalter in so unterschiedlichen Regionen des Reiches wie Pannonien, Judäa, Germanien und Britannien. Somit kann er als archetypischer Vertreter der dünnen Schicht einer ‚globalisierten‘ Reichselite gelten. Zugleich blieb er mit seinem abgeschieden gelegenen, provinziellen Heimatort eng verbunden: Dort stiftete er ein bis heute gut erhaltenes Rundmausoleum für die Familiengrabstätte⁶², auf dem winzigen Forum des Städtchens wurde er als *patronus* mit einer Ehrenstatue geehrt.⁶³ Selbst für einen hohen Funktionär des Römischen Reichs kam Urbicus beruflich ungewöhnlich weit herum und verfügte über eine breite Erfahrung dessen, was das Imperium einte und was es trennte. Was mochte für ihn die Vertrautheit der ‚Heimat‘ ausgemacht haben – sei es im regionalen Kontext wie im Kontext des Reiches? Nach den

hier zu Beginn abgefragten Merkmalen – Hauskolorit, Dachlandschaft, Innenhofgestaltung – kann über *Tiddis* nicht viel gesagt werden, denn die zu Wohnhäusern veröffentlichten Informationen sind zu karg.⁶⁴

Etwa 150 km strikt südlich von *Tiddis* wurde in der Jugendzeit des Urbicus eine 100 n. Chr. gegründete römische *colonia* aus dem Boden gestampft – das bereits erwähnte *Thamugadi*. Dass Urbicus diesen Ort jemals aufgesucht hätte, ist nicht wahrscheinlich, doch kann das schon früh in großer Fläche freigelegte *Thamugadi* stellvertretend für eine ganze Kategorie von Neusiedlungen stehen, die sich auch im näheren Umkreis von *Tiddis* bemerkbar machen. Das unweit der ehemaligen Hauptstadt des numidischen Königreichs *Cirta*, später *Constantina* gelegene *Tiddis* selbst war ein alter ‚libyscher‘, dann stark punisierter Ort. Der Heimatort des Urbicus besaß ein verwickeltes *centro storico*, dagegen war *Thamugadi* eine schachbrettartig angelegte Retortenstadt. Hier schlägt erneut der Faktor Zeit zu Buche, der diesmal aber nicht auf diachronen Wandel, sondern auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichtartigen verweist. In dieser Hinsicht wirkte *Tiddis* auf Reisende in mancherlei Hinsicht altertümlich und unrömisch, *Thamugadi* hingegen auf der Höhe der Zeit und quasi im *international style*. Auf der anderen Seite hatte Urbicus vielleicht den architektonischen wie soziokulturellen Rahmen einer ‚globalisierten‘ *domus* schon im Elternhaus kennengelernt, zumal sein kleiner Heimatort erstaunlicherweise weitere auf Reichsebene aktive Notabeln hervorbrachte, also über ein im plutokratischen System aufstiegsfähiges Bevölkerungselement zurückgreifen konnte.⁶⁵ Im Gegensatz dazu drängten sich die ersten Einwohner *Thamugadis* zunächst in engen, eine repräsentative Lebensführung nicht gestattenden Kolonistenhäuschen, aus denen erst im Laufe der Zeit mit zunehmender sozialer Spreizung einige größere Stadthäuser herauswuchsen. Inwieweit Häuserkolorit oder Dachformen differenzierend wirkten, muss offen bleiben, kann aber erwogen werden.

Nicht nur enge Gassen und uralte Mauern verwiesen auf die Geschichtlichkeit des kleinen *Tiddis*, sondern auch Inschriften in drei grundverschiedenen Schriftsystemen, in Libysch⁶⁶, (Neo-)Punisch⁶⁷ und Latein.⁶⁸ In seiner Jugend wird Urbicus die jeweiligen Sprachen im Ohr gehabt und später die entsprechenden Klangbilder tief in seinem Gedächtnis bewahrt haben. Nirgendwo sonst wird er auf dieses spezifische Sprachgemisch gestoßen sein, schon das durch und durch lateinische *Thamugadi* hätte es ihm nicht mehr geboten.⁶⁹

Die Bewohner von *Tiddis* – das ist erneut festzuhalten – waren keine Hinterwäldler. In beachtlichen Mengen bezogen sie zur Zeit der Späten Republik und in der frühesten Kaiserzeit den letzten Schrei italischer Luxuskeramik – arretinische *terra sigillata*. Der kleine Ort ist innerhalb Nordafrikas ein Importzentrum für dieses Produkt.⁷⁰ Doch was wurde auf dem feinen Geschirr aufgetragen? Über den Speisezettel der Bewohner von *Tiddis* ist derzeit nichts bekannt, doch könnten archäozoologische und archäobotanische Untersuchungen hier grundsätzlich einigen Aufschluss bringen. Mit etwas spekulativem Mut zur Lücke ergäbe sich daraus auch ein vager Eindruck der Gerüche, die zur Mittags- oder Abendzeit die Sträßchen der Wohnquartiere durchzogen haben dürften. Für *Thamugadi* dürfte Entsprechendes zu rekonstruieren sein. Unterschied sich der dortige *smellscape* von dem in *Tiddis*? Haben beide eine gemeinsame olfaktorische Note besessen, die Urbicus' Nase als typisch nordafrikanisch aufgesogen hätte?

Konservativ und stark den traditionellen Kulten zugeneigt blieb das religiöse Leben in *Tiddis*.⁷¹ Trotz aller Angleichungstendenzen sind neopunische und römische Heiligtümer typologisch gut unterscheidbar, Urbicus hätte daher bereits in der Kolonistenstadt *Thamugadi* andersartige sakrale Orte angetroffen als die, die er in seiner Jugend frequentierte, erst recht in der weiten römischen Welt, in die hinaus ihn seine etappenreiche Karriere führte. Ähnliches dürfte für die häuslichen Kulte gegolten haben. Gingene die jeweiligen kultischen Handlungen zur Unterstützung des religiösen Erlebnisses nicht auch mit einem eigenen *smellscape* und *soundscape* daher?

Anmerkungen

¹ Dieser Beitrag verzichtet auf Abbildungen und appelliert stattdessen an das Vorstellungsvermögen der Leserschaft. Dem Bildverzicht liegt der Unwille zugrunde, einem eskalierten Abgabensystem, das z. T. absurde Verwertungsrechte als Urheberrechte tarnt, unnötigen Vorschub zu leisten. Zum Glück enthält der kurze Text nichts, was sich nicht ausreichend vor dem geistigen Auge konkretisieren würde.

² Wallace-Hadrill 1988. – Nordafrikanische *domūs*: Rebuffat 1969; Rebuffat 1974; Thébert 1989; Bullo/Ghedini 2003; Carucci 2007.

³ Rieche 1995, S. 453.

⁴ Vgl. Altekamp 2016.

⁵ Laronde/Golvin 2001, S. 88–89 (*Lepcis Magna/Lebda*), S. 102–103 (*Sabratha/Zawiya*), S. 106–107 (*Thysdrus/El-Djem*), S. 114–115 (*Uthina/Oudna*), S. 117–119, 122–123 (*Karthago*), S. 126–127 (*Thugga/Dougga*), S. 136–137 (*Thamugadi/Timgad*), S. 148–149 (*Cuicul/Djemila*), S. 158–159 (*Volubilis*), S. 172–173 (*Sufetula/Sbeitla*); Ben Hassen 2011, S. 96–97, 100–101 (*Karthago*), S. 103 (*Thugga/Dougga*), S. 106–107 (*Sufetula/Sbeitla*); Golvin 2015, S. 136–137 (*Lepcis Magna/Lebda*), S. 140–141 (*Karthago*), S. 146–147 (*Thugga/Dougga*), S. 150–151 (*Uthina/Oudna*), S. 155 (*Thysdrus/El-Djem*), S. 162–163 (*Thamugadi/Timgad*), S. 166–167 (*Cuicul/Djemila*), S. 174–175 (*Volubilis*); Coulon/Golvin 2020, Frontispiz (*Karthago*).

⁶ Weinbrenner 1819, S. 110–111.

⁷ Bernbeck 2000, S. 108–110.

⁸ Pehnt 2006, S. 148; Mengin 2007, Kapitel 7.

⁹ Epalza/Petit 1973; Kress 1977; Pavón Maldonado 1996, S. 213–222; Saadaoui 1996; Sayari/Rejeb 2009.

¹⁰ Laronde/Golvin 2001, S. 26–29, 31; Morel 2011, S. 8; Ben Hassen 2011, S. 96–97.

¹¹ Stanzl 1991, S. 212.

¹² Laronde/Golvin 2001, S. 117–119, 122–123; Golvin 2015, S. 140–141; Coulon/Golvin 2020, Frontispiz.

¹³ Balmelle/Bourgeois/Broise/Darmon/Ennaïfer 2012, S. 442, 454, 507, 514, 519, 530–538, Umschlag.

¹⁴ Hurst/Gibson 1994, S. 56; Hurst 1994, S. 307.

¹⁵ Laronde/Golvin 2001, S. 158–159; Golvin 2015, S. 173–175.

¹⁶ Laronde/Golvin 2001, S. 88–89; Golvin 2015, S. 136–137. – Es ist auffällig, dass das ebenfalls in der Region *Tripolitania* gelegene *Sabratha* dagegen mit Ziegeldächern rekonstruiert wurde: Laronde/Golvin 2001, S. 102–103.

¹⁷ Étienne 1960, S. 114.

¹⁸ Laronde/Golvin 2001, S. 126–127; Ben Hassen 2011, S. 103; Golvin 2015, S. 146–147.

¹⁹ Laronde/Golvin 2001, S. 106–107; Golvin 2015, S. 155.

²⁰ Stutz 2007, S. 33–34.

²¹ The House of Africa 2002.

²² Laronde/Golvin 2001, S. 136–137; Golvin 2015, S. 161–163; Coulon/Golvin 2020, S. 146–147.

²³ Ballu 1997, S. 65, 82, 169.

²⁴ Diskutiert etwa von: Thouvenot/Luquet 1951, S. 86; Gozlan 1992, S. 253.

²⁵ Thébert 1989, S. 343.

²⁶ Gozlan 1971/72, S. 85–89; Carucci 2007, S. 22–23.

²⁷ Morvillez 2018, S. 42–46.

²⁸ Rakob 1991, S. 223; Morvillez 2018, S. 20.

²⁹ Gozlan 1992, S. 3–4.

³⁰ Gozlan 1971/72, S. 44 Anm. 6. – Eine sehr mächtige Anfüllung wird auch für die *Nymfarum Domus* in *Neapolis* angegeben: Darmon 1980, S. 20, in der *Maison du Paon* in *Thysdrus* dagegen betrug sie nur 0,3 m: Foucher 1962, S. 5; Dulière/Slim/Alexander/Ennaïfer 1996, S. 32.

³¹ Jashemski 1995, S. 566, 569; Jashemski 2013, S. 598.

³² Jashemski 1995, S. 569, 571–572; Jashemski 2013, S. 598.

³³ Novello 2003, S. 54–55; Morvillez 2018, S. 34–36.

³⁴ Slim 1990; Morvillez 2018, S. 45–46.

³⁵ Bonini/Rinaldi 2003.

³⁶ Ellis 2000, S. 74. 158–159; Bonifay 2004, S. 295–298. – Wilson 1999, S. 224 macht den Dokumentationszustand für den selten erfolgten Nachweis fester Küchen in nordafrikanischen *domūs* verantwortlich, doch übersieht dieses Argument den geläufigen komplementären Nachweis der mobilen tönernen ‚Kochmaschinen‘ sowie ethnoarchäologische Parallelen.

³⁷ Jashemski 1995, S. 564; Jashemski 2013, S. 597–598.

³⁸ Jashemski 1995, S. 564.

³⁹ Novello 2003, S. 48–49 mit Anm. 18, 58.

⁴⁰ Überblick über die karthagischen Hausbefunde: Bonini/Rinaldi 2003; Ennabli 2020.

⁴¹ Ben Abed-Ben Khader/Alexander 1999, Plan 6; Bonini/Rinaldi 2003, S. 143–144.

⁴² Ben Abed-Ben Khader/Alexander 1999, Plan 8–10; Bonini/Rinaldi 2003, S. 139–142.

⁴³ Bonini/Rinaldi 2003, S. 155–156.

⁴⁴ Gauckler 1907, Taf. 26; Bonini/Rinaldi 2003, S. 123–124.

⁴⁵ Gauckler 1910, S. 214–215, Nr. 640; Bonini/Rinaldi 2003, S. 125–128; Malek 2014, S. 17–18.

⁴⁶ Balmelle/Ben Abed-Ben Khader/Bejaoui 2011; Ennabli 2020, S. 150–152.

⁴⁷ Bonini/Rinaldi 2003, S. 129–131; Balmelle 2012, 184–186 mit Abb. 224, 226; Balmelle/Darmon/Gozlan 2012, S. 324, 329.

⁴⁸ Bonini/Rinaldi 2003, S. 132–134; Balmelle/Darmon/Gozlan 2012, S. 327, 329.

⁴⁹ Ben Abed-Ben Khader/Alexander 1999, S. 31. Plan 4; Bonini/Rinaldi 2003, S. 148–149.

⁵⁰ Bonini/Rinaldi 2003, S. 160–161.

⁵¹ Bonini/Rinaldi 2003, S. 166–167.

⁵² Étienne 1960, S. 122–123; Zehnacker/Hallier 1964, S. 371; Panetier 2002, S. 91.

⁵³ Étienne 1954, S. 168–211; Wilson 1995, S. 53, 56 Tabelle.

⁵⁴ Wilson 1995, S. 53–54.

⁵⁵ Morvillez 2018, S. 43–46.

⁵⁶ Panetier 2002, S. 106–107; Mugnai 2017; Mugnai 2018.

⁵⁷ Panetier 2002, S. 91.

⁵⁸ Germain 1969; Dunbabin 1978, S. 21–23.

⁵⁹ Etwa die von Dunbabin 1980 herangezogenen dekorativen Motive und Legetechniken, die zur Identifizierung einer um 400 n. Chr. tätigen karthagischen Mosaikwerkstatt berechtigen.

⁶⁰ Der Begriff ist Untersuchungen von Werner Wittich und Max Weber zu „Ethnischen Gemeinschaften“ entlehnt, wird aber hier in einem umfassenden Verständnis gebraucht, während er sich bei seinen Urhebern auf visuell Erfassbares beschränkt: Weber 2001, S. 186–187.

⁶¹ Eck 1999.

⁶² Berthier 2000, S. 263–264 mit Abb. 58.

⁶³ Berthier 2000, S. 76, 259, 261–263 mit Abb. 57, 452.

⁶⁴ Berthier 2000, S. 385–386.

⁶⁵ Berthier 2000, S. 260–261.

⁶⁶ Berthier 2000, S. 217–236.

⁶⁷ Berthier 2000, S. 237–244.

⁶⁸ Berthier 2000, S. 245–277.

⁶⁹ Doisy 1953 zu den (lateinischen) Inschriften von Thamugadi.

⁷⁰ Berthier 2000, S. 325–329 nach Roger Guéry.

⁷¹ Berthier 2000, S. 145–161, 405–443, 457–459.

Literatur

Altekamp 2016 – Stefan Altekamp, Modelling Roman North Africa. Advances, obsessions and deficiencies of colonial archaeology in the Maghreb, in: *Under Western eyes. Approches occidentales de l'archéologie nord-africaine (XIXe–XXe siècles)*, hg. v. Hédi Dridi / Antonella Mezzolani Andreose, Bologna 2016, S. 19–41.

Ballu 1997 – Albert Ballu, *L'archéologie algérienne de 1895 à 1915. Les rapports d'Albert Ballu publiés au Journal Officiel de la République Française de 1896 à 1916*, hg. v. Agnès Groslambert, Lyon 1997.

Balmelle 2012 – Catherine Balmelle, Les décors de sol, in: *Carthage, colline de l'Odéon. Maison de la rotonde et du cryptoportique (recherches 1987–2000)*, hg. v. Catherine Balmelle / Ariane Bourgeois / Henri Broise / Jean-Pierre Darmon / Mongi Ennaïfer, Rom 2012, S. 153–187.

Balmelle/Ben Abed-Ben Khader/Bejaoui 2011 – Catherine Balmelle / Aïcha Ben Abed-Ben Khader / Fathi Bejaoui, La Maison des Deux Lions à Carthage, in: *11. International colloquium on ancient mosaics*, hg. v. Mustafa Şahin, Istanbul 2011, S. 69–86.

Balmelle/Bourgeois/Broise/Darmon/Ennaïfer 2012 – *Carthage, colline de l'Odéon. Maison de la rotonde et du cryptoportique (recherches 1987–2000)*, hg. v. Catherine Balmelle / Ariane Bourgeois / Henri Broise / Jean-Pierre Darmon / Mongi Ennaïfer, Rom 2012.

Balmelle/Darmon/Gozlan 2012 – Catherine Balmelle / Jean-Pierre Darmon / Suzanne Gozlan, L'architecture et le décor, leur évolution, in: *Carthage, colline de l'Odéon. Maison de la rotonde et du cryptoportique (recherches 1987–2000)*, hg. v. Catherine Balmelle / Ariane Bourgeois / Henri Broise / Jean-Pierre Darmon / Mongi Ennaïfer, Rom 2012, S. 323–332.

Ben Abed-Ben Khader/Alexander 1999 – Aïcha Ben Abed-Ben Khader / Margaret A. Alexander, Corpus des mosaïques de Tunisie 4,1: *Karthago (Carthage). Les mosaïques du parc archéologique des thermes d'Antonin*, Tunis 1999.

Ben Hassen 2011 – Habib Ben Hassen, La Tunisie et Jean-Claude Golvin. Un lien indéfectible, in: *Jean-Claude Golvin. Un architecte au coeur de l'histoire*, Paris 2011, S. 88–107.

Bernbeck 2000 – Reinhard Bernbeck, The exhibition of architecture and the architecture of an exhibition, in: *Archaeological Dialogues*, 2000, Bd. 7, Heft 2, S. 98–125.

Berthier 2000 – André Berthier, *Tiddis. Cité antique de Numidie*, Paris 2000.

Bonifay 2004 – Michel Bonifay, *Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, Oxford 2004.

Bonini/Rinaldi 2003 – Paolo Bonini / Federica Rinaldi, Karthago – Cartagine, in: *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20,26). L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, hg. v. Silvia Bullo / Francesca Ghedini, Rom 2003 (Antenor Quaderni, Bd. 2: Schede), S. 109–167.

Bullo/Ghedini 2003 – *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20,26). L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, hg. v. Silvia Bullo / Francesca Ghedini, Rom 2003 (Antenor Quaderni, Bd. 2: Schede).

Carucci 2007 – Margherita Carucci, *The Romano-African domus. Studies in space, decoration, and function*, Oxford 2007.

Coulon/Golvin 2020 – Gérard Coulon / Jean-Claude Golvin, *Die Architekten des Imperiums. Wie das Heer ein Weltreich erbaute*. Aus dem Französischen von Birgit Lamerz-Beckschäfer, Darmstadt 2020.

Darmon 1980 – Jean-Pierre Darmon, *Nymfarum domus. Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden 1980.

Doisy 1953 – Henriette Doisy, Inscriptions latines de Timgad, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1953, Bd. 65, S. 99–137.

Dulière/Slim/Alexander/Ennaifer 1996 – Cécile Dulière / Hédi Slim / Margaret A. Alexander / Mongi Ennaifer, *Corpus des mosaïques de Tunisie 3,1: Thysdrus (El Djem). Quartier sud-ouest*, Tunis 1996.

Dunbabin 1978 – Katherine M.D. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford 1978.

Dunbabin 1980 – Katherine M.D. Dunbabin, A mosaic workshop in Carthage around A.D. 400, in: *New light on ancient Carthage*, hg. v. John Griffiths Pedley, Ann Arbor 1980, S. 73–83.

Eck 1999 – Werner Eck, Q.L. Urbicus, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 7, Stuttgart 1999, Sp. 431–432.

Ellis 2000 – Simon P. Ellis, *Roman housing*, London 2000.

Ennabi 2020 – Abdelmajid Ennabi, *Carthage, les travaux et les jours. Recherches et découvertes, 1831–2016*, Paris 2020.

Epalza/Ramón 1973 – Miguel de Epalza / Ramón Petit, *Recueil d'études sur les Moriscos andalous en Tunisie*, Madrid 1973.

Étienne 1954 – Robert Étienne, Maisons et hydraulique dans le quartier nord-est à Volubilis, in: *Publications du Service des Antiquités du Maroc*, 1954, Bd. 10, S. 25–211.

Étienne 1960 – Robert Étienne, *Le quartier nord-est de Volubilis*, Paris 1960.

Foucher 1962 – Louis Foucher, *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961*, Tunis 1962.

Gauckler 1907 – Paul Gauckler, Rapport sur des inscriptions latines découvertes en Tunisie de 1900 à 1905, in: *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, 1907, Bd. 15, Heft 4, S. 283–585.

Gauckler 1910 – Paul Gauckler, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. 2. Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Paris 1910.

Germain 1969 – Suzanne Germain, *Les mosaïques de Timgad*, Paris 1969.

Golvin 2015 – Jean-Claude Golvin, *Metropolen der Antike*. Aus dem Französischen von Geneviève Lüscher und Birgit Lamerz-Beckschäfer, Darmstadt 2015.

Gozlan 1971/72 – Suzanne Gozlan, La Maison de Neptune à Acholla-Bodria (Tunisie). Problèmes posés par l'architecture et le mode de construction, in: *Karthago*, 1971/72, Bd. 16, S. 43–99.

Gozlan 1992 – Suzanne Gozlan, *La Maison du Triomphe de Neptune à Acholla. 1. Les mosaïques*, Rom 1992.

Hurst 1994 – Henry Hurst, Nails, tacks and studs, ceramic building materials and objects, in: *Excavations at Carthage. The British mission 2,1: The circular harbour, north side. The site and finds other than pottery*, hg. v. Henry Hurst, Oxford 1994, S. 304–309.

Hurst/Gibson 1994 – Henry Hurst / Sheila Gibson, Roman and later building materials and reconstructions, in: *Excavations at Carthage. The British mission 2,1: The circular harbour, north side. The site and finds other than pottery*, hg. v. Henry Hurst, Oxford 1994, S. 53–63.

Jashemski 1995 – Wilhelmina F. Jashemski, Roman gardens in Tunisia. Preliminary excavations in the House of Bacchus and Ariadne and in the east temple at Thuburbo Maius, in: *American Journal of Archaeology*, 1995, Bd. 99, S. 559–573.

Jashemski 2013 – Wilhelmina F. Jashemski, The courtyard garden in the House of Bacchus and Ariadne at Thuburbo Maius, Zaghouan, Tunisia, in: *Sourcebook for garden archaeology. Methods, techniques, interpretations and field examples*, hg. v. Amina-Aïcha Malek, Bern 2013, S. 595–601.

Kress 1977 – Hans-Joachim Kress, Andalusische Strukturelemente in der kulturgeographischen Genese Tunisiens, in: *Marburger Geographische Schriften*, 1977, Bd. 73, S. 237–284.

Laronde/Golvin 2001 – André Laronde / Jean-Claude Golvin, *L'Afrique antique. Histoire et monuments: Libye, Tunisie, Algérie, Maroc*, Paris 2001.

Malek 2014 – Amina-Aïcha Malek, De l'espace pictural à l'espace du jardin. Mosaïques et jardins dans les domus de l'Afrique romaine, in: *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche*, hg. v. Paul Van Ossel / Anne-Marie Guimier-Sorbets, Montagnac 2014, S. 13–22.

Morel 2011 – Jean-Paul Morel, Mission archéologique de Carthage-Byrsa, in: *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 2011, Heft 123, S. 1–11.

Morvillez 2018 – Éric Morvillez, The garden in the *domus*, in: *Gardens of the Roman empire*, hg. v. Wilhelmina F. Jashemski / Kathryn L. Gleason / Kim J. Hartswick / Amina-Aïcha Malek, Cambridge 2018, S. 17–71.

Mugnai 2017 – Niccolò Mugnai, At the edge of the Roman world. The Corinthian and composite capitals from Sala, Banasa and Volubilis, Mauretania Tingitana, in: *Decor. Decorazione architettonica nel mondo romano*, hg. v. Patrizio Pensabene / Marina Milella / Francesca Caprioli, Rom 2017, S. 363–377.

Mugnai 2018 – Niccolò Mugnai, *Architectural decoration and urban history in Mauretania Tingitana*, Rom 2018.

Novello 2003 – Marta Novello, Le aree scoperte, in: *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Aug., civ., II, 20,26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, hg. v. Silvia Bullo / Francesca Ghedini, Rom 2003 (Antenor Quaderni, Bd. 1: Saggi), S.45–70.

Panetier 2002 – Jean-Luc Panetier, *Volubilis. Une cité du Maroc antique*, Paris 2002.

Pavón Maldonado 1996 – Basilio Pavón Maldonado, *España y Túnez. Arte y arqueología islámica*, Madrid 1996.

Pehnt 2006 – Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, 2. Aufl., München 2006.

Rakob 1991 – Friedrich Rakob, Pavimenta punica und Ausstattungselemente der punischen und römischen Häuser, in: *Die deutschen Ausgrabungen in Karthago* 1, hg. v. Friedrich Rakob, Mainz am Rhein 1991, S. 220–225.

Rebuffat 1969 – René Rebuffat, Maisons à péristyle d'Afrique du Nord. Répertoire de plans publiés 1, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 1969, Bd. 81, S. 659–724.

Rebuffat 1974 – René Rebuffat, Maisons à péristyle d'Afrique du Nord. Répertoire de plans publiés 2, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 1974, Bd. 86, S. 445–499.

Rieche 1995 – Anita Rieche, Archäologische Rekonstruktionen. Ziele und Wirkung, in: *Xantener Berichte* 6, hg. v. Anita Rieche / Stefan Kraus, Köln 1995, S. 449–473.

Saadoui 1996 – Ahmed Saadaoui, *Testour du XVIIe au XIXe siècle. Histoire architecturale d'une ville morisque de Tunisie*, Tunis 1996.

Sayari/Rejeb 2009 – Nizar Sayari / Hichem Rejeb, Origine du paysage andalou dans le nord-ouest tunisien, in: *Les morisques. D'un bord à l'autre de la Méditerranée*, hg. v. María Ghazali (Cahiers de la Méditerranée 2009, Bd. 79), S. 319–335.

Slim 1990 – Hédi Slim, Le modèle urbain romain et le problème de l'eau dans les confins du Sahel et de la basse steppe, in: *L'Afrique dans l'occident romain (Ier siècle av. J.-C.–IVe siècle ap. J.C.)*, Rom 1990, S. 169–201.

Stanzl 1991 – Günther Stanzl, Punische Bautechniken, in: *Die deutschen Ausgrabungen in Karthago 1*, hg. v. Friedrich Rakob, Mainz am Rhein 1991, S. 211–214.

Stutz 2007 – Rainer Stutz, *Drei Hanghäuser in Thugga. Maison des trois masques. Maison du Labyrinthe. Maison de Dionysos et d'Ulysse*, Mainz am Rhein 2007.

The House of Africa 2002 – *The House of Africa at Thysdrus (El Jem). From discovery to reconstruction*, Tunis 2002.

Thébert 1989 – Yvon Thébert, Privates Leben und Hausarchitektur in Nordafrika, in: *Geschichte des privaten Lebens 1: Vom römischen Imperium zum Byzantinischen Reich*, hg. v. Paul Veyne, Frankfurt am Main 1989, S. 301–387.

Thouvenot/Luquet 1951 – Raymond Thouvenot / Armand Luquet, Le macellum(?) et les bâtiments voisins, in: *Publications du Service des Antiquités du Maroc*, 1951, Bd. 9, S. 81–99.

Wallace-Hadrill 1988 – Andrew Wallace-Hadrill, The social structure of the Roman house, in: *Papers of the British School at Rome*, 1988, Bd. 56, S. 43–97.

Weber 2001 – Max Weber, Ethnische Gemeinschaften, in: Ders., *Wirtschaft und Gesellschaft 1. Gemeinschaften*, hg. v. Wolfgang J. Mommsen / Michael Meyer, Tübingen 2001 (Max-Weber-Gesamtausgabe, Bd. 1,22,1), S. 162–190.

Weinbrenner 1819 – Friedrich Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch 3. Über die höhere Baukunst*, Tübingen 1819.

Wilson 1995 – Andrew Wilson, Running water and social status in North Africa, in: *North Africa from antiquity to Islam*, hg. v. Mark Horton / Thomas Wiedemann, Bristol 1995, S. 52–56.

Wilson 1999 – Andrew Wilson, Digging in Algeria. Rezension zu: Ballu 1997, in: *The Classical Review*, 1999, Bd. 49, S. 224.

Zehnacker/Hallier 1964 – Hubert Zehnacker / Gilbert Hallier, Les premiers thermes de Volubilis et la Maison à la Citerne, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*, 1964, Bd. 76, S. 343–417.

BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?

Christian Freigang

Seit langem umstrittene Fragen in der mittelalterlichen Kunstgeschichte bilden die Funktionskontakte der Zeichnungen in dem berühmten, um 1220/30 entstandenen Zeichnungsalbum BNF ms. fr. 19093 sowie das Metier seines Verfassers, der sich intern mehrfach als Villard de Honnecourt benennt, ansonsten aber unbekannt ist.¹ Im auffällig weitgefächerten Spektrum der Zeichnungen – Tiere, Menschendarstellungen, religiöse und weltliche Szenen, Apparaturen, Bauwerke und praktische Anweisungen zur Bautechnik – dominieren indes zahlenmäßig und in der Intensität der Durcharbeitung solche, die der gotischen Architektur und dem zeitgenössischen Baubetrieb gewidmet sind. Eine Grundfrage an das Album ist demnach, warum – offenbar mit einem Mal – Architektur in ihrer visuell vermittelten Bildlichkeit und zugleich als regelhafte und komplexe Abfolge von Verfahrensschritten im Medium der Zeichnung gefasst und damit historisch sowohl das Architekturportrait als auch die technische Bauzeichnung begründet wird. Insofern ist die Frage nach der spezifischen Profession des Autors durchaus gerechtfertigt.

Bis heute gilt Villard vielfach, aber nicht durchgehend als Werkmeister oder „Architekt“ – von Hahnlosers Gesamtpublikation bis hin zur jüngsten klugen Gesamtdarstellung durch Jean Wirth.² Dabei wird implizit vorausgesetzt, dass es sich um eine Mehrfachbegabung handele, die interessiert alle Genres vom Entwurf von Maschinen und Architektur sowie von liturgischem Gerät über das Kopieren von Bildvorlagen bis hin zur Miniaturmalerei beherrscht, ohne dass es allerdings bislang gelungen wäre, ihn an anderer Stelle als professionellen Werkmeister, Goldschmied, Bildhauer oder Buchmaler nachzuweisen. Entsprechend unbestimmt wird der funktionale Status der Zeichnungen beschrieben, der oftmals hybrid zu sein scheint, etwa als fehlerbehaftete technische Zeichnung eines engagierten Buchmalers (und damit das weitgespannte Interessenfeld in ein Manko wandelt).³ Die so unterstellte dilettierende Mehrfachbegabung erweise sich an den vielfältigen Gegenständen, die der offensichtlich herumreisende Künstler anscheinend aus eigenem Antrieb fasziniert und wissbegierig dokumentiert.

Immerhin lässt sich im Lichte der jüngeren kodikologischen und paläographischen Forschung feststellen, dass die Konzentration auf Architektonisches keineswegs bei Beginn der Zeichentätigkeit feststand, sondern Resultat einer chronologischen Entwicklung ist.⁴ Der Künstler zeichnete offenbar zunächst auf den Seiten einzelner einmal geknickter Doppelblätter und wandte sich im Lauf der Zeit mehr und mehr dem Baubetrieb zu. Nachdem der Bestand solcher Zeichnungen einen gewissen Umfang angenommen hatte, ordnete er diese Einzeldoppelblätter in sieben Lagen derart an, dass die Architekturzeichnungen, die Proportionsstudien und die Skizzen zu den Bauverfahren so gut wie möglich in thematischen Gruppen weitgehend einheitlich aufrecht stehender Zeichnungen zusammengefasst und teilweise gar mit Stichworten betitelt werden konnten (*mâçonnerie, portraiture, géometrie*). Die nunmehr erkennbare didaktische Intention der

Zeichnungssammlung wurde dadurch unterstützt, dass von einem oder mehreren professionellen Buchschreibern zahlreiche, die Bilder erläuternde Legenden nachträglich eingefügt wurden, bei einigen der erst jetzt hinzugekommenen Architekturzeichnungen (Aufriss der Reimser Kathedrale) aber von vornherein Platz für solch ausführliche Erklärungen gelassen wurde. In einem letzten Schritt wurde das *calepin* noch zu Lebzeiten Villards gebunden und ansatzweise foliert, spätere Verluste einiger Lagen verändern den Grundbestand der Handschrift nur unwesentlich.⁵ Trotz ihrer inhaltlichen Heterogenität bestätigen die Legenden die Ausrichtung auf ein technisches Manual, denn sie operieren mit vielen Fachbegriffen insbesondere aus dem Bauwesen. In einer scharfsinnigen Analyse ist Wilhelm Schlink zum Schluss gelangt, dass es sich dabei um ein arbeitsteiliges Verfahren handelte, bei dem der leseunkundige Zeichner mehreren Schreibern diktierte und man zwischen provisorischen Legenden und einer Art ausführlicherer Schlussredaktion zu unterscheiden habe.⁶

Allerdings bleibt die Frage, ob der exzellente Zeichner mit den zahlreichen Verfahren und Fachtermini aus dem Bauwesen so vertraut war, dass er sie einfach diktieren konnte. Die Legenden, auch diejenigen, die in der ersten Person verfasst sind, lassen jedenfalls keineswegs eindeutig darauf schließen, dass hier durchgehend der Auftrag, der Entwurf und die Ausführung für sämtliche Zeichnungen in einer Hand lagen. Zu überlegen wäre insofern, ob es sich bei demjenigen, der hier diktierend Bauwerke beurteilt, praktische Anweisung erteilt und sich selbst für seine Entwürfe röhmt, zumindest in mehreren Fällen um einen Bausachverständigen handelte, an dessen Seite der talentierte Maler/Zeichner arbeitete. Immerhin ist bekanntermaßen an einer Stelle (f. 15r) die – freilich interpretationsbedürftige – Kooperation von Villard und dem ansonsten nicht zu identifizierenden Pierre de Corbie erwähnt.⁷ Vor allem kann man angesichts der benannten Binnenchronologie der Handschrift kaum annehmen, dass sich der Zeichner aus eigenem Antrieb mehr und mehr der Architekturdokumentation zugewandt hat. Vielmehr muss es ein spezifisches, von außen unterstütztes Interesse daran gegeben haben, und entsprechend muss man eine Art Auftraggeber oder/und einen maßgeblichen, technisch instruierten Mitarbeiter annehmen. Erst eine solche enge Kollaboration mit einem Baufachmann würde auch erklären, warum vor allem gerade die damals innovativen Verfahren, Techniken und Instrumente bildlich dokumentiert sind: Schablonen als die essentiellen Module für die Herstellung von Standardelementen, Versatzmarken für die richtige Positionierung der präfabrizierten Werkblöcke, die achsgerechte Anordnungen der Pfeilergrundrisse im Südwest-Bereich des Reimser Querhauses oder die Angabe von Lagerfugen in Fensterbögen (ff. 30v–32v). All das muss in einem gleichsam koordinierten Auftrag graphisch dokumentiert worden sein, welcher offenbar eine tendenziell systematische Erfassung beabsichtigte, die für die Reimser Kathedrale die perspektivische Darstellung der Kapelleninnen- und -außenaufrisse, die Orthogonalprojektionen von Innen- und Außenseite des Langhauses, den (gedanklich bemerkenswert abstrahierenden, nicht einfach „abzuzeichnenden“) Obergadenquerschnitt, die Grundrisse der wichtigsten Pfeiler und die geordnete Zusammenstellung der Fensterelemente beinhaltete. Der Entwurfssatz der Kathedrale war damit praktisch vollständig dokumentiert. Freilich unterliefen dem Zeichner bei aller Mühe auch Fehler, etwa bei der Proportionierung der Langhausaufrisse, der Pfeilergrundrisse oder des Strebewerks, doch das bestätigt nur das Auseinanderfallen von architektonischer und zeichnerischer Kompetenz. Unklar

bleibt, wer in solch einer – nicht unbedingt kontinuierlich bestehenden – Arbeitsgemeinschaft das „Autorenrecht“ mit Namensnennung beanspruchen konnte: der Zeichner oder der Baufachmann?⁸

Wenn die Zeichnungs- oder Vorlagensammlung in einem ersten Zustand schwerpunktmäßig auf figürliche Kompositionen bezogen war, dann geht dies hervorragend damit überein, dass diese durchgehend von außerordentlich hoher Qualität sind – ein Faktor, der bei der Konzentration auf die technischen Zeichnungen bisweilen in Vergessenheit geriet, obwohl ja ein didaktischer Abschnitt eigens der figürlichen *portraiture* gewidmet ist. Viele figürlichen Zeichnungen lassen sich ohne weiteres auf eine Stufe mit der damaligen Buchmalerei stellen. Die Sicherheit seines Strichs, der routinierte Schwung seiner Drapierungen und die durchgehende Beherrschung der Idiome des zeitgenössischen Muldenfaltenstils haben seit jeher Anlass gegeben, das Album etwa mit dem Ingeborgsalter (Chantilly, Musée Condé, ms. 9) oder der *Bible moralisée* für Ludwig IX. (Pierpont Morgan Library in New York, ms M. 240) zu vergleichen. Hinzu kommt die professionelle routinierte Bandbreite zeichnerischer Verfahren. Sie umfasst die recht getreue Kopie von zweidimensionalen oder reliefierten Vorbildern und Mustervorlagen ebenso wie freies Abzeichnen von Skulpturen (ff. 4v, 28r) und die Variation von dekorativem Beiwerk (f. 6v). Viele Darstellungen, etwa der höfischen und biblischen Szenen (ff. 8v, 12v, 13r, 13v, 14r, 23v, 27r, 28v), können als vielfältig kombinierbare Vorlagen für Buchmalerei und vergleichbare zweidimensionale Medien gelten und entsprechen am ehesten der älteren Kategorisierung des Portfolio als „Musterbuch“ im Sinne einer Vorlagensammlung.⁹ Daneben gibt es klare Fälle von Naturstudium, etwa bei mehreren der Aktdarstellungen (fol. 7v)¹⁰, aber insbesondere auch in den erstaunlich zahlreichen Aktdarstellungen (ff. 11v, 22r, 26r). Man hat in diesen zwar immer wieder und sicherlich auch zu Recht Zeichnungen nach antiken Statuen gesehen.¹¹ Doch sind sie mit Realismen angereichert (etwa der sockenähnlichen Fußbekleidung bzw. der Kappe der beiden Akte auf f. 22r sowie der durchgehenden übertriebenen Hervorhebung der Schambehaarung), die tatsächliches Aktzeichnen zumindest insinuieren.

Vor allem ist den Aktdarstellungen auf f. 22r zu entnehmen, dass der Zeichner die Funktionsweise von Skelett und Muskelaufbau reflektiert: Gelenke sind als scharnierartige Kreise herausgehoben, und an der mittleren Figur sieht man die Andeutungen von Ober- und Unterschenkelknochen. Obzwar derartige Ausgestaltungen auch fallweise in der zeitgenössischen Buchmalerei zu finden sind, muss man doch unterstreichen, dass Villard nicht einfach (Antiken) „kopiert“, sondern offenbar zumindest fallweise Körperbau und Skelettstruktur in seine Figurenkonzeption übernimmt. An mehreren Stellen ist nachzuvollziehen, dass der Zeichner konzeptuell zwischen abstrahierenden Strichschemata des menschlichen Körpers einerseits, genau studierten Aktdarstellungen andererseits sowie schließlich mit Bekleidung drapierten Figuren differenziert. Das hat schon Hahnloser anhand des sitzenden Herrschers auf f. 12v und seines Seitenverkehrten Strichschemas auf f. 18r veranschaulicht.¹² Und bestimmte Motive der Armhaltungen des sitzenden Akts auf f. 22r – der auf den Oberschenkel gestützte und abgespreizte linke Arm sowie der gewinkelte, nach vorne gedrehte rechte Arm – bilden nicht etwa antike Vorbilder nach, sondern studieren höfische Posen am nackten Körper, die in der Buchmalerei mit reicher Gewanddrapierung wiederkehren, verwiesen sei etwa auf die Königsdarstellung in der genannten *Bible moralisée* Ludwigs IX.¹³

In diesen Themenkreis fügen sich auch die Motivvariationen auf f. 26r: Den zwei Vogel darstellungen auf einer horizontalen Stange entsprechen achsgerecht in der unteren Blatthälfte die Zeichnungen eines unbekleideten Fidelspielers sowie einer bekleideten Dame mit einem Vogel auf dem Arm, beide jeweils von einem springenden Hund begleitet. Der Zeichner spielt mit einem beschränkten Fundus von Körpermotiven mehrere szenischen Andeutungen durch, die sich augenzwinkernd ergänzen: Jüngling und Dame entsprechen sich in ihrer Ponderation fast symmetrisch, insofern ist die Dame die bekleidete Variante der Aktstudie links. Die neben ihnen springenden Hunde sind ebenfalls spiegelsymmetrisch in ihrer Kontur wiedergegeben, doch wendet der rechte, dies variierend, seinen Kopf; in beiden Fällen wird das Springen aber durch die Attribute der Personen motiviert, die Fidel bzw. den Vogel. Die Variationsmöglichkeiten von Körpermotiven werden intelligent narrativ umgesetzt: Da die Figuren leicht schräg zueinander stehen, wenden sie sich einander zu, der Geiger spielt gleichsam für die Dame auf, die sich ihm anmutig zuwendet; aber dies tut auch der Vogel auf ihrem Arm, der ihr in die Augen zu blicken scheint. Die beiden Vögel im oberen Register sind dazu wie eine *mise-en-abyme* zu verstehen: In ihren Größen den Menschengestalten ähnlich und zu diesen achsgerecht, wenden auch sie ihre Köpfe einander zu, der rechte dreht sich dabei mit seinem ganzen Körper und wirkt damit wie eine Vergrößerung des Vogels auf dem Arm der Dame.

Die hier zu bemerkende subtil umgesetzte Variationsmöglichkeit von Formmotiven (nackt/ bekleidet, Drehung, narrative Bezugnahmen) resultiert aus einem analytischen Vorgehen, keineswegs aus bloßem Kopieren. Dem entspricht, dass in einem eigenen Abschnitt Figuren und ihre Bewegungen mit kürzelhaften geometrischen Figuren kombiniert sind (ff. 18r–19v). Man hat die einzigartigen Bildfindungen für eine Art Ermittlung idealer Körperproportionen, für propädeutische Übung im figürlichen Zeichnen, für Übertragungshilfen in andere Maßstäbe oder für Merkfiguren geometrischer Konstruktionen gehalten, ohne dass dies jeweils widerspruchslös zu belegen wäre.¹⁴ Der zugeordnete Abschnittstitel auf f. 18v bezieht sich offenbar auf diese geometrischen Figuren, rubriziert sie als *trais de portraiture*, wie sie die Kunst der Geometrie lehre, um solchermaßen leicht zu entwerfen (*por legierement ovrer*). Als Pendant dazu sollen die unmittelbar folgenden Vermessungsvorgänge zu verstehen sein: *et en autre fuel sunt cil de la maconerie*. Wie bereits Hahnloser gesehen hat, geht es dem Zeichner bei den menschlichen Figuren vor allem darum, eine anthropomorphe Grundfigur zu entwickeln, mit welcher Gelenkstellen des Körpers, die Längenmaße der dazwischenliegenden Körperteile (Rumpf, Ober- und Unterarme, Ober- und Unterschenkel) zueinander in Beziehung zu setzen sind. Die wichtigste geometrische Figur hierfür ist das Pentagramm, das in seiner regelmäßigen Form mit 36°-Winkeln in den Sternspitzen für verschiedene Motive verwendet wird (f. 18v: Bekrönung des Tabernakels, langhaariges Gesicht und heraldische Adlerfigur; f. 19r: Bläserfigur).¹⁵ In diesen Fällen dient das Pentagramm offenbar als schnell auszuführendes, beliebig skalierbares Grundraster, etwa für heraldische Muster in unterschiedlichen Maßstäben. In Abwandlung erscheint die Pentagrammkonstruktion aber auch für menschliche Figuren. Innerhalb einer hochrechteckigen Umrisskontur wird der Fünfsterne derart in die Höhe verzogen, dass zwei lange spitze Extremitäten auf der einen Schmalseite, gegenüber aber eine Gerade zwischen den beiden stumpfwinkligen Ecken entstehen, die mittig durch die verkürzt gehaltene fünfte Spalte berührt wird. Diese Figur, hochkant auf die beiden Spitzen gestellt, generiert eine anthropomorphe Figur: Zwei Beine, deren Linien sich in

ca. 2/3 der Höhe überkreuzen und an dieser Engstelle eine Hüftebene assoziieren lassen. Die obere Gerade gibt die Schulterebene sowie die Ansatzstellen von Kopf und Armen an. Dieses anatomische Grundgerüst dient aber nicht, wie von Viollet-le-Duc oder Panofsky angenommen, der Ermittlung von idealen Körperproportionen, sondern als didaktisches Instrument, um Körperhaltungen zu typisieren und daraus etwa Bewegungsabläufe zeichnerisch zu entwickeln. Das Figurinenpaar auf f. 18r macht dies ersichtlich: Die linke Figur, in leicht ponderierter Haltung und auf einen Stock gestützt wiedergegeben, ist dem Pentagramm weitgehend einbeschrieben, nur ihr linkes Bein knickt am, mit einem Kreis deutlich gemachten, Kniegelenk leicht nach hinten: ein Standbeinmotiv, dem gegenüber das andere Bein gerade nach vorn gezogen wird. Bei der Figur daneben bleibt das Pentagramm als Grundschema unverändert, ebenso wie die Haltung des geneigten Kopfes und des linken Arms. Nur die Beine sind nun zusammengerückt, um ein Stehmotiv auszubilden, und zwar als Vollzug des angedeuteten Schrittes bei der Figur daneben. Die beiden Beine mit ihren Kniekreisen sind nun zwischen die spitzen Schenkel des Pentagramms gerückt und machen die Variation von Figur 2 gegenüber Figur 1 auch als ein gleichsam zeitliches Nacheinander deutlich. Wie sehr sich der Zeichner für derartige Bewegungsstudien interessiert, zeigt sich auch auf f. 28v, wo in zwei Registern zwei Geißelungsszenen wiedergegeben sind: Im oberen Register sind die Beinstellungen der beiden Peiniger gleich, allerdings wendet die linke Figur den Kopf über die Schulter, weswegen hier, im Gegensatz zur Pendantfigur, ein Drehmoment (des Ausholens der Geißel) deutlich wird. Auch im unteren Register sind es kleine Variationen der Bein- und Fußhaltungen, die das in den Kopfwendungen vermittelte Voranschreiten, Wenden bzw. Innehalten sekundieren. Ähnliche Variationen lassen sich auch auf f. 19r für die zweite Figur in der ersten Reihe und die rechte Figur in der zweiten Reihe exemplifizieren: in Kleidung, Proportionierung und Armhaltung sowie der – in Figur 1 allerdings summarisch angegebenen – Pentagrammfigur sind beide sehr ähnlich, nur die Haltungen von Kopf und linkem Bein differieren, um solchermaßen einen Schrittansatz nach links bzw. festes, breitbeiniges Stehen zu suggerieren. Über bild- anekdotische Nebenszenen wird dies scheinbar motiviert: Figur 1 wendet sich dem heranschreitenden Sensenmann zu, Figur 2 wird von der Rückenfigur daneben ein Raubvogel präsentiert.

Das gestreckte Pentagramm gibt also eine Proportionierung des menschlichen Körpers in drei etwa gleich lange Abschnitte vor: Oberkörper, Ober- und Unterschenkel, jeweils über Scharniergelenke miteinander verbunden und gegeneinander beweglich.¹⁶ Die linke Darstellung eines Ringerpaars (oder einer *topage*¹⁷) im dritten Register auf f. 19r zeigt dies: Die Oberarme, der Rücken und die Oberschenkel sind jeweils als drei gleich lange Strecken zu verstehen, deren oberste in die Horizontale geschwenkt ist, welche die Oberarme der Raufer ausbilden. Der Bildwitz liegt darin, dass die körperliche Nähe der beiden Figuren es erlaubt, diese geometrische Figur zu einem Quadrat zusammenzuschließen, dessen Regelmäßigkeit der Zeichner dadurch betont, dass er ihm ein rotierendes Quadrat einbeschreibt – dessen Spitzen zugleich auf die Mitten der Quadratstrecken zeigen, wo die Grenzen zwischen den agierenden Körperteilen liegen. In der bildnerischen Intelligenz noch gesteigert erscheint eine ähnliche Studie auf f. 19v links unten: einem fein gezeichneten Quadratraster mit Diagonalen ist eine komplizierte Gruppierung von vier Aktfiguren eingeschrieben.¹⁸ Je zwei gegenständige Figuren entsprechen sich spiegelsymmetrisch in ihren Beinhaltungen, die die Rasterlinien als Standflächen benutzen: eine untere dient als

Standfläche des gestreckten Beins, die „darüber“ liegende Linie ist als hohe Stufe zu verstehen, auf die das angewinkelte Bein gesetzt ist. Beide Figurengruppen sind im rechten Winkel gegenseitig verkippt, wobei die Kniekreise der beiden innen sitzenden Figuren sich derart überschneiden, dass sie ein regelrechtes Drehscharnier bilden. Beide Gruppen bilden also symmetrische Ergänzungen. Als Konsequenz des zugrunde gelegten Quadratrasters besitzt diese komplizierte Komposition mehrere überraschende Überschneidungen: So treffen jeweils ein Fuß von drei Figuren zusammen, und zwar konsequent an der Überkreuzung von Rasterlinien. Es bilden sich damit Fixpunkte – anschaulich dadurch deutlich gemacht, dass die Füße hier fest aufsetzen –, von denen, ähnlich einem Scherengitter, die beweglichen Unterschenkel abgehen. Diese virtuos konstruierte Beinkomposition mit mehreren Symmetriearchsen wird aber in den Oberkörpern gleichsam augenzwinkernd belebt: Die Figuren beider Paare sind nämlich gestisch jeweils einander zugewandt, dabei aber nicht identisch formuliert: die linke Gruppe stellt Handwerker dar, die mit keulenartigen Instrumenten ausholen. Das hochgestellte Bein wird solchermaßen als eine Haltung verständlich, die der Fixierung eines Gegenstandes oder dessen Standfestigkeit dient. Anders die zweite Gruppe: Obwohl in der Haltung der Oberkörper kaum zu Gruppe 1 differierend, ist hier über die gestikulierenden Hände eine erregte Unterhaltung kenntlich gemacht; die Beinhaltung, obwohl formal gleich zu Gruppe 1, ist in diesem Kontext als entspanntes Sitzen mit je einem baumelnd gestreckten Bein zu deuten.

Ebenso virtuos wird das Quadratrasier in der darüber befindlichen großen Rotationsfigur von vier wie Radspeichen angeordneten, seitlich gesehenen Steinmetzen ausgenutzt. Alle vier Figuren sind praktisch identisch und insofern drehsymmetrisch konzipiert.¹⁹ Sie befinden sich in Kniehocke, knien also mit einem Bein, während sie das andere abgeknickt nach vorne gestellt haben. Somit bilden die zueinander jeweils im rechten Winkel abgeknickten Schenkel ein Hakenkreuz, das sich wiederum in ein Quadratrasier einfügen lässt. Wechselweise bildet jedes Gliedmaß das vorgesetzte bzw. das zurückgesetzte Bein von je zwei benachbarten Figuren, so dass trotz der Gesamtzahl von nur vier Beinen jeder der Figuren derer zwei zugeordnet werden können. In der drehsymmetrischen Anordnung gerät je eines der vorgestellten Beine vor den Oberkörper der Pendantfigur. Diese wird nun assoziativ szenisch zur Darstellung eines Bildhauers konkretisiert, der mit ausholendem Schwung seines Fäustels in der Rechten einen Meißel in seiner Linken vorantreibt, welcher zwischen die Fußzehen der benachbarten Figur angesetzt ist. Jeweils um 90° gekippt, wiederholt sich das Motiv viermal im Kreis und macht aus der in einem Quadratrasier entwickelten Komposition die radähnliche Figur, die im energischen Ausholen der Fäustel eine große virtuelle Dynamik, gleichsam einen kräftigen Impuls im Uhrzeigersinn erhält, welche an das auf f. 5r gezeichnete *Perpetuum mobile* erinnert.

Konzeptuell vergleichbar und sicher den Ausgangspunkt der Komposition bildend sind prinzipiell die verbreiteten Beinräder²⁰ bzw. Kreis- und Rankenkompositionen mit sich ewig verfolgenden Tieren, doch geht der Zeichner des Albums darüber weit hinaus, indem er humorvoll eine im Kontext des Bau- und Bildhauerbetriebs selbstreferentielle Figur assoziiert. Man könnte überlegen, ob der sich endlos drehenden Bildfigur nachgerade bildtheoretische Überlegungen zugrunde liegen: Der Bildhauer kreiert – unter unerträglichen Schmerzen an der Ansatzstelle des Meißels?! – sein eigenes Ebenbild, welches ebendies *et iterum* in gleicher Art vollführt. Oder ist es die Statue, die,

gerade entstanden, sich pygmalionhaft belebt, um als Bildhauer sich erneut zu schaffen? Wer ist Kreatör, was ist Kreiertes? Wer ist Objekt, wer ist Subjekt? Natura naturata naturans. All das ist nicht zu konkretisieren, denn es handelt sich um eine aus einer Binnenlogik entstandene Bild-erfindung, die, vergleichbar zu der Rasterkombination darunter, von dem Quadratraster und drehsymmetrischen Entsprechungen ausgeht, um die Kombinationen und Bewegungsmotive von Ober- und Unterschenkel als gleich lange Gliedmaßen zu erproben. Der Zeichner hätte es dabei belassen können, das geläufige Droleriemotiv eines Beinrades zu entwickeln und diese Figur in ein Quadratraster einzupassen, doch ergänzt er die Beinmotive zeichnerisch konsequent um zugehörige Oberkörper und kommt somit zum surrealen, vierfach wiederholten Zusammentreffen eines Oberkörpers und eines abgewinkelten Beins davor.

Die offensichtliche Intention des Zeichners, menschliche Körper auf wenige und einheitliche geometrische Formen als Untereinheiten gestischer Aktion zu reduzieren, führt ihn auch zu radikalen Kürzeln in Form regelrechter „Strichmännchen“. Diese bestehen aus reinen, geraden Strichen, welche durch minimale Elemente zu einer benennbaren Ikonographie assoziativ ergänzt werden können und in der subtilen Anordnung der wenigen Elemente erstaunliche bildrhetorische Potenz entfalten. Vor allem die Madonnendarstellung auf f. 19r unten rechts macht das deutlich: Sie besteht aus einer zweifach geknickten Linie, die im oberen Schenkel durch ein spitzes Dreieck erweitert ist, auf dessen Spitze oben ein Dreieck balanciert, von dem eine geschwungene Linie nach oben und hinten abgeht. Maßstäblich verkleinert, aber leicht nach hinten gekippt, wiederholt sich das Motiv in der Schmiege des großen Dreiecks. Zusammen mit der Andeutung einer Thronwange ist die piktogrammatische Darstellung als Madonna mit Kind zu assoziieren, wobei nur die Ähnlichkeit von Grund- und Nebenfigur sowie die sanfte Neigung des Kopfdreiecks die innige Bezogenheit von Mutter und Kind verstehbar machen. Dem zur Seite kann man die kürzelhafte Madonnendarstellung auf f. 18r und ebenso die Herrscherdarstellung auf der Blattmitte stellen, die, zu reinen Strichen reduziert, eben diejenige Körperhaltung variiert, die der Herrscherdarstellung auf f. 12v eignet. Diese Strichmännchen können maßstäblich auch stark verkleinert werden, ohne dabei ihre Eigenschaft einzubüßen, vor allem Posen und Haltungen anzudeuten. Dies wird bei den Reimsaufrissen deutlich (f. 31v), wo sie über dem Strebewerk erscheinen. Anders verfährt die Reduktionsstrategie allerdings bei der Außendarstellung der Reimser Kapelle: auch hier erscheinen die Engelsfiguren in einer Größe weniger Millimeter, sind aber nicht zu Strichen abstrahiert, sondern erscheinen als – variationsreich ponderierte – unbekleidete Akte!

Besonders eindrücklich sind die kürzelartigen Bewegungsfiguren für das Glücksrad auf f. 21v eingesetzt. Es handelt sich um einen stehenden Sechspass, dem ein Kreis mit sechs Speichen einbeschrieben ist. In der Mitte thront eine Figur – Fortuna oder Natura repräsentierend –, in den Pässen verdeutlichen Figurinen durch Stürzen, Liegen, Aufstehen und Thronen das sich rhythmisch wiederholende Schicksal menschlicher Herrschaft. In bemerkenswerter Weise sind die bildnerischen Mittel radikal reduziert: Die Kreis-Pass-Konstruktion besteht aus einer Linie, die weder Hilfslinie noch Gegenstandbeschreibung ist, sondern gleichsam diagrammatische Räume formuliert, in denen die Protagonisten als reine Bewegungsfigurinen eingesetzt sind: Mit einem minimalen Aufwand sind sie sämtlich gleich gebildet: Der Körper ein auf der Spitze stehendes Dreieck, an das die Gliedmaßen als je zwei überspitze Dreiecksformen angesetzt sind. Den Kopf

bildet ein dem Rumpf ähnliches, aber kleineres Dreieck, als kronenähnliche Kopfbedeckung dient eine kleine Rechteckform, teilweise leicht zum Trapez verzogen. Aus diesem Grundrepertoire sind alle Figuren zusammengestellt, wobei die mittlere einzig durch ihren größeren Maßstab von den restlichen „Herrsscherfiguren“ unterschieden ist; diese hantieren überdies mit überlangen Stäben mit Blattandeutungen an einem Ende, assoziieren also Zepter. Allein mithilfe der Variation dieses extrem reduzierten Formenbestands erreicht es der Zeichner, konzise Handlungsabläufe wirkungsstark zu vermitteln: Dass die zentrale Figur auf der Radnabe thront und zugleich die „Speichen“ antreibt, ist rein graphisch angezeigt: die Dreiecksschenkel des Rumpfs laufen auf das Kreiszentrum, die gespreizten Oberschenkel deuten nicht nur eine Thronhaltung an, sondern gehen mit den seitlichen unteren Speichen einher. Vor allem aber nützen die Herrsscherfiguren den ihnen zur Verfügung stehenden Halbkreisrahmen wie enge Zellenräume, in denen die Passkreislinien zu gleichsam festen, Widerstand bietenden Wänden werden, in denen sich Stürzen, Aufschlagen, ungeordnetes Liegen und Aufrichten ereignet. Subtil setzt der Zeichner dabei die „Kronen“ der Figuren ein: In der Passfigur ganz oben mit dem „regierenden Herrscher“ sitzt die Figur nicht nur streng frontal – unmittelbar analog zur Fortunafigur in der Achse darunter – sondern der Passkreis durchschneidet den Kopf der Figur auf der Unterkante der Krone: diese liegt – nur hier – außerhalb des Passkreises, macht diesen zu einer Art Thronnische, durch das Kronenkürzel mit einer Art Scheitelagraffe versehen. In den in Uhrzeigerrichtung folgenden Passformen mit den stürzenden Herrschern klappt nun die Krone von dem Kopfdreieck ab. Nur dadurch bleibt das kleine, in sich keinen Verweischarakter enthaltende Rechteck als Kronenkürzel identifizierbar. Ähnliches gilt für den Strich des Zepters, der – nicht mehr ordentlich von den Herrsscherfiguren zu halten – aus der Passkontur hinausragt bzw. nach unten weist oder im unteren Pass zweifach geknickt und nach unten gesenkt erscheint. Wanken, Fallen, Liegen und Wiederaufrichten sind in keiner Weise etwa allegorisch-zeichenhaft vermittelt, sondern erscheinen wie ein somatisch nachvollziehbarer Gleichgewichtsverlust innerhalb von sich neigenden und nach unten drehenden Zellenräumen. Dass dies als ein beständiges Drehen des Rades verstanden werden soll, macht die Ähnlichkeit der Figurinen deutlich, deren Abfolge keine Zäsur oder arretierende Heraushebung kennt. Die Bedeutsamkeit der Bilderfindung – es handelt sich sicherlich nicht um die „Kopie“ einer Vorlage – liegt also darin, dass sie keinerlei Bildmuster oder Attribute präsentiert, die kombinierend oder kopierend zu übernehmen wären.²¹ Die Zeichnung konstruiert eine bildimmanente logische Bewegungsrhetorik innerhalb rotierender Raumkompartimente, was Grundlage, nicht aber formales Muster weiterer darauf aufbauender graphischer Ausformulierungen zu sein hätte.

Bei den besprochenen Kompositionen handelt es sich also insgesamt um – teils augenzwinkernd humorvoll formulierte – analytische Studien zum Gliedersystem und zur Beweglichkeit des menschlichen Körpers, auf dessen Grundlage Bewegungsrhetorik in elementarer Form vorgeführt und zugleich in ornamentale Rasterstrukturen eingefügt werden kann. Indem der Zeichner darauf verzichtet, bloße Formmotive als Mustervorlagen zu präsentieren, kommt seiner analytischen Reduktion zweifellos ein pädagogisch-didaktischer Charakter zu, wie dies der Titel des Abschnitts ja auch explizit benennt.²² Diese didaktischen Aspekte, nicht nur die Vielfalt der abgebildeten Motive unterscheidet die Handschrift klar von zeitgleichen Vorlagensammlungen.²³ Gleichermassen sind bildnerische Verfahren wie diejenige der Gliederfigurinen und der Bildkürzel ansonsten in den Bildkünsten des 13. Jahrhunderts m. W. bislang nicht ermittelt worden, sieht man davon ab, dass

es für die Variation von Gesten, Bein- und Kopfhaltungen mannigfaltige Vergleiche in der Buchmalerei zur Zeit Villards gibt. Gleichwohl wird deutlich, dass die Professionalität, mit der hier bildgebende Verfahren analysiert sind, die zunächst bestehende Ausrichtung des Portfolios auf Figürliches nachdrücklich bestätigt. (NB: Die durch minimale Akzente psychologisch konkretisierten kürzelhaften Strichfiguren Paul Klees bilden hierfür eine bemerkenswerte Parallele, und es ist ein Kuriosum, dass selbst die Grundfigur des benannten Glücksrads 700 Jahre später in seinem „pädagogischen Skizzenbuch“ wiederauftauchen sollte – wenn auch als dynamisch dauerhaft bewegtes Farbkreisschema.²⁴⁾

Da sich die Zeichnungssammlung im Lauf ihrer Entstehung indes so dominant der Dokumentation von Maschinen und Architektur zuwenden sollte, liegt die Überlegung nahe, ob es nicht eben diese experimentierend neugierige, auf Systematisierung bedachte und verschiedenste zeichnerische Genera und Techniken beherrschende bildnerische Fähigkeit war, die zu einem bestimmten Zeitpunkt auch für gotische Bauplanung und -dokumentation eingesetzt wurde. Dass hier neben Cambrai vor allem die Kathedralbaustelle in Reims das Zentrum abgab, kann diese Hypothese nur stützen: Denn es war eben diese innovative Bauhütte und Bildhauerwerkstatt, in deren Zusammenhang das Medium der Zeichnung generell eine neue Relevanz erhielt.²⁵ Vom Entwurf von Maßwerken über die Konzeption von standardisierten Bauelementen bis hin zum Einsatz von originalgroßen Ritzzeichnungen beruhte der gesamte Entwurf wesentlich auf graphischer Vorplanung und ihrer Übertragung. Um 1260 entstanden hier die sog. Reimser Palimpseste als die frühesten bekannten mobilen Architekturzeichnungen. Erhalten davon sind zwei Fassadenentwürfe, Gewölbedetailplanungen und Zeichnungen von Chorstuhlwangen.²⁶ Gerade diese Wangenentwürfe, aber auch weitere Details der Fassadenentwürfe wie vorbereitende Höhenlinien oder die Eintragung von Gesimsquerschnitten haben ihre unmittelbaren Vorläufer in einigen Bauzeichnungen im Album von Villard (ff. 9, 10v, 27v, 29r, 31v). Von den beiden entwurfstechnisch eng zusammengehörenden Fassadenrissen ist der sog. Riss B zudem die Pause eines älteren Bauplans aus der Zeit um 1240, der also nur wenig später als das Villard-Portfolio entstanden sein muss. Die Unterschiede zum Album bestehen darin, dass die Palimpseste ein wesentlich größeres Format aufweisen und durchgehend mit Zirkel und Lineal konstruiert sind. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Motivik handelt es sich klar um technische Zeichnungen als zweckgerichtete Zwischenmedien im Entwurfsprozess. Auch einige der Grundrisse in dem Album, etwa diejenigen der Kathedralen von Cambrai und Meaux (ff. 14v, 15r), müssen auf exakten Bauzeichnungen der Zeit um 1220 beruhen. In dieser Konjunktur der Zeichnung als Planungsmedium müssen die Bauzeichnungen Villards – zwischen Architekturportrait, technischer Entwurfszeichnung und Werkanleitung – als Experiment angesehen werden, dessen Anlass allerdings unklar bleibt. Immerhin eignet noch den viel eindeutiger als technische Zeichnungen konzipierten Palimpsesten ein Versuchscharakter, denn sie blieben unvollendet und wurden schon bald, in den 1260er Jahren, gelöscht. Als charakteristisch für den dezidiert experimentellen Charakter des Portfolio hat zu gelten, dass hier offenbar verschiedene Fähigkeiten und Bedürfnisse zu einer konzentrierten Aktion gebündelt wurden: Im Umfeld der technisch innovativsten und in ihrer bildlichen Ausstattung überreichen, nur in einer effizienten Logistik und mit graphischen Zwischenmedien zu bewältigenden Kathedralbaustelle arbeitete um 1225 ein ingenioser Zeichner mit oder unter einem gebildeten Bausachverständigen, womöglich im geistlichen Stand, um Bauverfahren bildlich zu tradieren,

technische Details zu dokumentieren und Bauteile zu portraittieren. Zu verschiedenen Zeiten wurden einige professionelle Schreiber hinzugezogen, um aus einem figürlichen „Musterbuch“ versuchsweise eine Art Lehrbuch zum Baubetrieb und zu Bildkünsten zu machen. Motiviert war dieser Versuch wohl dadurch, die technischen und ästhetischen Innovationen der Hochgotik in ihrer Konzeptualisierung abseits oraler Anweisungen tradierbar zu machen. Dass dieses Experiment keine Traditionsserie begründete, macht es der Forschung heute so schwer mit Wahrscheinlichkeitsabwägungen: Wer von den möglichen Autoren von BNF fr. 19093 war Villard de Honnecourt?

Anmerkungen

¹ Ein bequemer Zugang zu den Abbildungen unter <http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/index.htm> [aufgerufen 30.01.2021].

² Hahnloser 1972, S. 225–237 (Architekt); Erlande-Brandenburg u. a. 1986, *passim* (*technicien, architecte-ingénieur, dessinateur*); Bechmann 1991, v. a. S. 13–15 (*artiste technicien*); Wirth 2015, v. a. S. 275–281 (*architecte*). Anders Bugslag 2001 (Goldschmied/Zeichner in Funktion eines Bauverwalters); Barnes 2009, S. 229–230 (dilettierender Kleriker); Schlink 1999 (Zeichner).

³ Entsprechend vage ist auch die Klassifizierung der Handschrift, die zwar nicht mehr wie für Hahnloser als ‚Bauhüttenbuch‘ gilt, aber sicherlich auch kein ‚Musterbuch‘, ‚Skizzenbuch‘ oder ‚carnet‘ darstellt; angemessener scheinen die Behelfsbezeichnungen ‚Album‘, ‚Portfolio‘, ‚calepin‘ oder gemäß Villard ‚livre‘.

⁴ Barnes Jr. / Shelby 1988; Schlink 1999; Wirth 2015, S. 13–45.

⁵ Nach Barnes 2009, S. 24 u. 130–151 sei das Portfolio noch im späten 13. Jahrhunderts in Gebrauch gewesen, als die Anweisungen zur praktischen Geometrie auf die zuvor komplett palimpsestierten ff. 20r–21r eingetragen wurden. Wirth 2015, S. 16–29 hat das mit guten Gründen zurückgewiesen.

⁶ Schlink 1999.

⁷ Das berühmte *Dictum* gibt für den Phantasieentwurf eines Chores mit doppeltem Umgang an, beide hätten ihn in gemeinsamer „Disputation“ „gefunden“ bzw. „erfunden“. Das Wortumfeld der in zwei leicht unterschiedlichen Varianten in Altpikardisch und Lateinisch verfassten Beischriften assoziiert über die Verben *disputare* und *invenire* scholastische bzw. rhetorische, nicht baupraktische Subtexte. Auf welche Tätigkeit, Entwerfen oder Zeichnen, sich die Angaben beziehen, bleibt ebenso unklar wie die Angabe auf f. 10v, der Autor sei beim „Portraitieren“ des Reimser Maßwerkfensters nach Ungarn berufen worden. Dies ist allenfalls in unzutreffender Verklärung von Auftragserteilungen im Mittelalter so zu deuten, dass ein ungarischer Abgesandter auf der Reimser Baustelle den Meister beim Zeichnen entdeckt und ihn umgehend in sein Heimatland berufen habe. Der Zusammenhang zwischen der Zeichnung des Reimser Fensters und dem Ungarnaufenthalt bleibt ungeklärt; die Beischrift bezieht sich eventuell nicht auf den Zeichner bzw. das Abzeichnen des Fensters.

⁸ Dass für das *Carnet* mehrere Autoren verantwortlich waren, wurde mit Hinweis auf die Bauanweisungen auf f. 20r–21r bereits etwa von Hahnloser 1972 und Barnes 2009 postuliert, damit allerdings Nachfolger, nicht etwa Mitarbeiter von Villard insinuiert.

⁹ Scheller 1995.

¹⁰ Vgl. Givens 2005, S. 56–72.

¹¹ Wirth 2015, S. 82–87; Terrier Aliferis 2016, S. 34–37; kaum weiterführend: Degenhart 1950.

¹² Hahnloser 1972, S. 87 u. Abb. 137–138.

¹³ New York, PML, Ms M. 240, f. 8; dazu allg. Stork 1995.

¹⁴ Wirth 2015, S. 102–108; Barnes 2009, *passim*; Hahnloser 1972, S. 272–279.

¹⁵ Viollet-le-Duc 1866; Panofsky 1998, S. 55–58; Focillon 1964, S. 209–219; Hahnloser 1972, S. 95–96 u. Abb. 127–134; Bechmann 1991, S. 306–360 (mit weitgehend esoterischer Deutung als mnemotechnische Bildzeichen für geometrische Konstruktionen).

¹⁶ So schon Viollet-le-Duc 1866, ergänzend mit einer Reihe weiterer Bewegungsoptionen.

¹⁷ Bechmann 1991, S. 352–354 deutet die beiden Paardarstellungen als Begrüßungszeremonien von Handwerkkompagnons.

¹⁸ Hahnloser 1972, S. 100–102 u. Abb. 147; Barnes 2009, S. 129.

¹⁹ Hahnloser 1972, S. 98–99; Barnes 2009, S. 127–128.

²⁰ Hahnloser 1972, Abb. 152–154.

²¹ Appuhn-Radtke 2005.

²² Pädagogik hier nach Dieter Lenzen in erweitertem, nicht hauptsächlich auf Kinder bezogenen Sinne verstanden.

²³ Scheller 1995, Nr. 7–13, 15.

²⁴ Klee 1997, S. 51, Fig. 87.

²⁵ Branner 1963; vgl. a.: Hubert, 1999, Kap. 2.1. Ich danke Hans Hubert für den Einblick in die Arbeit und eingehende Diskussionen zu dem Thema.

²⁶ Branner 1958; Murray 1978; Schlink 1994.

Literatur

Appuhn-Radtke 2005 – Sibylle Appuhn-Radtke: Artikel „Fortuna“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 10, 2005, Sp. 271–401; in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=104450> [aufgerufen 6.8.2020].

Barnes 2009 – Carl F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham und Burlington (USA) 2009, S. 229–230.

Barnes Jr./Shelby 1988 – Carl F. Barnes Junior / Lon R. Shelby, The Codicology of the Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale, MSFr 19093); in: *Scriptorium*, 1988, Bd. 47, S. 20–48.

Bechmann 1991 – Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris 1991.

Branner 1958 – Robert Branner, Drawings from a thirteenth-century architect's shop: the Reims palimpsest, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1958, Bd. 17, 4, S. 9–21.

Branner 1963 – Robert Branner: Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, Folge 6, Bd. 61, S. 129–146.

Bugslag 2001 – James Bugslag, *contrefais al vif*: nature, ideas and representation in the lion drawings of Villard de Honnecourt, in: *Word & Image*, 2001, Bd. 17, S. 360–378.

Degenhart 1950 – Bernhard Degenhart, Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern, in: *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst*, 1950, 3. Folge, Bd. 1, S. 93–158.

Erlande-Brandenburg u. a. 1986 – Alain Erlande-Brandenburg u. a., *Carnet de Villard de Honnecourt. D'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (N° 19093)*, Paris 1986.

Focillon 1964 – Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931, Neuauflage Paris 1964, S. 209–219.

Givens 2005 – Jean A. Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge 2005.

Hahnloser 1972 – Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972.

Hubert 1999 – Hans W. Hubert, *Architekturzeichnung und -modell in Italien. Studien zu Theorie, Form und Funktion architektonischer Planungsmedien vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert*, unveröff. Habilitationsschrift (Freie Universität Berlin), 1999.

Klee 1997 – Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925 (Bauhausbücher, 2), Reprint Berlin 1997.

Murray 1978 – Stephen Murray, The Gothic facade drawings in the „Reims Palimpsest“, in: *Gesta*, 1978, Bd. 17, 2, S. 51–55.

Panofsky 1998 – Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde, hg. v. Karen Michels / Martin Warnke, Berlin (Akademie Verlag) 1998, S. 31–72 (zuerst abgedruckt in *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1921, Bd. 14, S. 188–219).

Scheller 1995 – Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

Schlink 1994 – Wilhelm Schlink, Planung und Improvisation an der Westfassade der Kathedrale von Amiens, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Beck / Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt 1994, Bd. 1, S. 75–85.

Schlink 1999 – Wilhelm Schlink, War Villard de Honnecourt Analphabet? in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, hg. v. Fabienne Joubert / Dany Sandron, Paris 1999, S. 213–221.

Stork 1995 – Hans-Walter Stork, *Die Bibel Ludwigs des Heiligen. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von MS M.240 der Pierpont-Morgan Library*, New York, 2 Bde, Graz 1995 (Codices selecti, 102).

Terrier Aliferis – Laurence Terrier Aliferis, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180–1230)*, Turnhout 2016 (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Age, Etudes, 7).

Viollet-le-Duc 1866 – Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Bd. 8, Paris 1866, S. 263–268 (Art. Sculpture).

Wirth 2015 – Jean Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genf 2015.

Freskierte Fratzen, grinsende Grimassen. Rahmende Gesichter im *Cappellone* in Tolentino

Anna Magnago Lampugnani / Simone Westermann

Die Pietro da Rimini zugeschriebenen Wandmalereien im *Cappellone* in Tolentino in den Marken, unweit von Macerata, erzählen Geschichten aus dem Leben Mariens, Christi und des heiligen Nikolaus.¹ Der Rahmen der Szenen besteht, wie in vielen anderen Fresken des 14. Jahrhunderts, aus farbigen Ornamentstreifen, Rankenwerk und kleinen gemalten Vierpässen, in denen Heiligenbüsten und -köpfe die Geschehnisse der Bildfelder säumen (Abb. 1). Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der Rahmen erstaunlicher ausfällt, als er auf den ersten Blick erscheint: Denn eingefasst vom ornamentalen Fries hat der Maler eine Vielzahl von monochromen kreisförmigen Gesichtern gemalt. Zu Fratzen verzerrt strecken sie die Zunge heraus, zeigen die Zähne, verdrehen die Augen, grinsen, pusten, reißen den Mund auf und blähen die Wangen. Geschlechtslos, alterslos und haarlos fassen sie die narrativen Szenen ein.

Portraits sind die 26 runden Gesichter im *Cappellone* in Tolentino offensichtlich nicht. Im Gegenteil hat sich der Maler hier geradezu ostentativ gegen die Wiedergabe individueller, physiognomischer Details entschieden. Dabei beschäftigt er sich innerhalb der narrativen Szenen durchaus auch mit genaueren Studien des menschlichen Antlitzes. In der Kunstgeschichte hat man letzteren Darstellungen verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet, auch weil das Bildnis „*di naturale*“ im 14. Jahrhundert seit Giorgio Vasari² – und spätestens mit Jacob Burckhardt³ – als wegweisend in Hinblick auf das sogenannte lebensechte Portrait der Renaissance interpretiert wurde.⁴ Doch was ist mit den verzerrenden, abstrahierenden, idealisierenden oder typisierenden Inszenierungen des menschlichen Antlitzes, wie den Fratzen in Tolentino? Handelt es sich um bedeutungslose Ausdrucksstudien, sollen Emotionen verkörpert oder Masken evoziert werden?⁵ Könnten die Grimassen gerade durch ihre überspannten Gesichtszüge auf das Potential und die Möglichkeiten bildkünstlerischen Ausdrucks verweisen? Oder lassen sie sich als Phänomene spielerischen, künstlerischen Eigensinns beschreiben?

Im Rahmen unseres Beitrags wollen wir uns diesen Fragen weniger auf der Suche nach erschöpfenden Antworten widmen, als vielmehr – der Jubilar wird es uns nachsehen – mögliche Lesarten und weiterführende Aspekte formulieren, die eine erste Annäherung an dieses eigenwillige Rahmenphänomen darstellen.



Abb. 1: Pietro da Rimini (?), Nordwand, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.

Bilder für einen ‚neuen‘ Heiligen

Der *Cappellone* steht mit dem 1305 in seiner Heimatstadt in den Marken verstorbenen Augustinermönch Nikolaus von Tolentino in enger Verbindung. Im Zuge seiner Verehrung – der Kanonisierungsprozess wurde bereits 1325 eingeleitet (die Heiligsprechung allerdings erst 1446 erreicht) – wurden in der 1310 gebauten Kapelle, einem südlichen Anbau der ursprünglich dem heiligen Augustinus geweihten Klosterkirche, Wandmalereien in Auftrag gegeben.⁶ Wenngleich Zuschreibung wie Datierung ungesichert sind, besteht in der Forschung weitgehend Konsens darüber, die Fresken mit dem Maler Pietro da Rimini zu assoziieren und auf kurz vor 1325 anzusetzen.⁷ Die ursprüngliche Funktion der ca. 11 × 9 m großen Kapelle ist nicht eindeutig zu klären. Vermutet wird, dass es sich um den Ort der ersten Bestattung des heiligen Nikolaus – schon vor dem Bau der Kapelle⁸ – oder um den Kapitelsaal der Klosterkirche handelte.⁹

Ausgestattet ist die Kapelle rundum mit Wandmalereien. Neben dem Rahmen, der im Folgenden genauer betrachtet werden soll, zeigen die Fresken, von oben beginnend, in den vier Gewölbezwickeln jeweils einen Evangelisten sowie einen Kirchenvater. Die vier darunterliegenden Wände erzählen auf drei Registern Episoden aus dem Leben Mariens, Christi und des heiligen Nikolaus.¹⁰ In Hinblick auf die bildliche Inszenierung von Leben und Wirken des kurz zuvor verstorbenen Nikolaus war Pietro da Rimini insofern künstlerischer Freiraum gewährt, als schriftliche Quellen erst etwa zeitgleich zu den Malereien entstanden: 1325 die Dokumente des Kanonisierungsprozesses und ein Jahr später eine von Pietro da Monterubbiano verfasste *Vita* des Heiligen.¹¹ Im *Cappellone* beginnt die Bilderzählung zu Nikolaus auf der östlichen Wand mit der Verkündigung seiner Geburt an seine Eltern durch den heiligen Nikolaus von Bari und der Darstellung des Heiligen als Kind in der Schule, es folgen auf der südlichen Wand seine Ausbildung und Aufnahme in den Orden, auf der Westwand seine Beerdigung und verschiedene postume Wunder.¹²

Kopfstudien? Bildnisse, Rankengesichter und Grimassen

Eingefasst sind die Erzählszenen von bunt ausgeschmückten Rahmenbändern. In den vier Ecken des Raumes gliedern auf der Senkrechten kurze gemalte Pilaster die Bildfelder, auf denen spiralförmige Stützen ruhen (Abb. 1). Letztere tragen keinen Architrav, sondern ein schmales, grün-rotes Streifband, das kosmateske Dekorationen imitiert. In einfacher Ausführung trennt ein solches Band auch die einzelnen christologischen Szenen im zweiten Register voneinander und rahmt die Bildfelder in den Lünetten. Im Gewölbe wird das kosmateske Band auf drei Streifen erweitert und mit kleinen Tondi ausgeschmückt. Jede Gewölbekappe ist zusätzlich durch breitere ornamentale Bänder gerahmt, die in den Zwickeln auf allegorische Figuren, ausgewiesen durch Inschriften als die sieben Tugenden und ein Laster, zulaufen.

In den Rahmungen des *Cappellone* befinden sich neben den Fratzen noch andere Köpfe: ganz unterschiedliche Darstellungen des menschlichen Antlitzes sind zu beobachten. Die Gewölbefriese zeigen in Medaillons eingelassene Heiligenbildnisse und werden im oberen Scheitelpunkt von einem Engel, ebenfalls in einem Medaillon, bekrönt. Die Figuren, mit Attributen wie Schriftrollen

oder Palmzweigen ausgestattet, werden vor einem blauen Hintergrund als Büsten, in Vorder- oder Dreiviertelansicht dargestellt, einige gestikulierend, andere segnend. Zwischen den Heiligenbildnissen befinden sich in abgetrennten rechteckigen Feldern vor rotem Grund von Laubwerk gerahmte Köpfe. Einige, mit stark vereinfachten Gesichtszügen, schneiden Grimassen, manche weisen durch individuelle Frisuren oder ausgeprägte Bärte genauere physiognomische Details auf, andere wiederum werden in radikaler Verkürzung, nach oben oder nach unten schauend, gezeigt (Abb. 2). Im Profil oder in der Frontalansicht ähneln manche in ihrer physiognomischen Genauigkeit den Köpfen der Heiligen aus den darunter- und darüberliegenden Medaillons. Auch die sie umrahmenden Pflanzen unterscheiden sich – einige Kränze sind stark stilisiert, bei anderen sind die einzelnen Blätter fein ausgearbeitet. Diese gemalten



Abb. 2: Pietro da Rimini (?), Rankengesichter, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.



Abb. 3: Cimabue (?), Kopf im Rankenornament, Evangelistengewölbe, Fresko, Ende des 13. Jahrhunderts. Assisi, San Francesco, Oberkirche.

Rankengesichter erinnern an Blattmasken oder ‚Grüne Männer‘, also an architektonische Zierformen, die bereits in Maskenkapitellen der Antike vorzufinden sind, in denen menschliches Antlitz und Laubwerk eine unlösliche Verbindung eingehen.¹³ In diesen schmückenden Gestalten der Architektur tritt an Stelle der Wiedergabe individueller Gesichtszüge die ornamentale Phantasie in den Vordergrund. Sie zeigen nicht selten hämische Grimassen und erfuhren im Mittelalter – vor allem nördlich der Alpen – eine große Verbreitung.¹⁴ In den Wandmalereien verbildlicht, wandern sie in das Innere der Kirchen, behalten aber ihre Reminiszenz an architektonische Gebilde.¹⁵

Solche ornamentalen Blattmasken sind in der Wandmalerei der Zeit keine Neuigkeit, und der Meister von Tolentino konnte sich auf ein nicht weit entfernt gelegenes monumentales und ebenfalls für einen ‚neuen‘ Heiligen geschaffenes Ausstattungsprojekt berufen. Auch in San Francesco in Assisi werden in den Fresken der Ober- und Unterkirche in der Rahmendekoration Rankengesichter eingesetzt. Schon in dem Cimabue zugeschriebenen Evangelistengewölbe in der Oberkirche aus dem späten 13. Jahrhundert finden sich im Rahmen Köpfe, die aus dichtem Laubwerk herausblicken. Mit kurzen Haaren, großen Augen und durch Schattierungen gezeichnete Wangen- und Kinnpartien scheint es sich hier um Knabengesichter zu handeln (Abb. 3), wobei einige durch Flügel zu Cherubsköpfchen werden.



Abb. 4: Pietro Lorenzetti, *Kreuzabnahme*, Fresko, 1316–1320. Assisi, San Francesco, Unterkirche.

Betont Cimabue noch physiognomische Details, malt Pietro Lorenzetti zwischen 1316 und 1320 im Rahmen seiner sich im westlichen Querhaus der Unterkirche befindenden Fresken ebenfalls von Ranken eingefasste Köpfe, bei denen angesichts der starken Stilisierung der Bezug zu menschlichen Gesichtern kaum mehr zu erahnen ist. Monochrom und von runden Medaillons gerahmt, setzen sich Lorenzettis Köpfe vom restlichen Rahmenstreifen farblich wie strukturell ab. Die Ranken sind, das sieht man etwa in der Umfassung der *Kreuzabnahme*, als stark schematisierte Blüten noch vorhanden: Nach innen geklappt umgeben sie, Haaren ähnlich, das Gesicht, und nach außen bilden sie den Rahmen des Medaillons (Abb. 4). Ein inhaltlicher Bezug zu den Hauptfeldern des Zyklus' ist nicht ersichtlich: Zwar blicken die Köpfe im Rahmen der *Kreuzabnahme* ernst in den Betracherraum, doch andere, wie jene, die vom unteren Rand auf die *Gefangennahme* gerichtet sind, verziehen ihre Gesichter zu breitem Grinsen und scheinbar lautem Geschrei.

Ihre Ähnlichkeit zu den Tolentiner Köpfen ist kaum zu leugnen.¹⁶ Und doch geht Pietro da Rimini in der Gestaltung der monochromen Grimassen, die er in der waagerechten Rahmung zwischen dem Christus- und dem Nikolaus-Zyklus einfügt, weiter. Von physiognomischen Charakteristika ist hier wenig übrig geblieben: Die grinsenden, prustenden und verzerrten Köpfe, erneut vor rotem, mit Ranken dekoriertem Grund, sind zusätzlich von einem reliefartig hervortretenden Band eingefasst, das von einem dünneren roten Streifen umwickelt ist (Abb. 5). Erinnerte in Assisi die Rahmung noch an Haare oder Blätter, ist hier durch das Band der Grad an Abstraktion höher. Experimentiert Pietro Lorenzetti in der Unterkirche mit der Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Köpfe, etabliert der Maler der Grisaille-Fratzen im *Cappellone* einen Gesichtstypus, der sich durch dieselbe Größe, Form und Struktur auszeichnet. Die im Kontrast zur regelmäßigen Grundform sehr variantenreich überspannten Gesichtsausdrücke – die 26 Grimassen wiederholen sich nicht – fallen auch deshalb deutlicher ins Auge.



Abb. 5: Pietro da Rimini (?), Grimassen, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.

Bemerkenswert ist, dass in Assisi wie in Tolentino der Bildrahmen zu einem Ort künstlerischer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kopfstudien wird: Von Heiligenbildnissen über Rankengesichter bis hin zu den Grimassen wird mit Abstraktions- und Stilisierungstendenzen experimentiert.

Von Affekten und Masken

Verziehen in Assisi nur wenige Rahmenköpfe das Gesicht, ist das Alleinstellungsmerkmal der Tolentiner Fratzen die geradezu unüberschaubare Vielfalt an dargestellten emotionalen Ausdrücken. Selbstverständlich ist eine solche Inszenierung keineswegs. Im Früh- und Hochmittelalter waren Leidenschaften stark moralisch konnotiert und deren bildliche Darstellung vornehmlich dem Teufel vorbehalten, dessen lachende und hämische Gesichtsausdrücke unter anderem mit (antiken) Theatermasken in Verbindung stehen.¹⁷ Ungezügelte Emotionen wurden als tückisch und teuflisch angesehen und ihre oftmals Schrecken einjagende Darstellung, beispielsweise in der Kathedralarchitektur, zielte auf einen moralisierenden oder apotropäischen Effekt.¹⁸ Expressivität beschränkte sich vornehmlich auf den außermenschlichen Bereich: experimentiert wurde mit mythischen Tieren, Fabelwesen oder Dämonen.

Ab 1200 setzte die Rezeption antiker Schriften zur Physiognomie ein, die zu einer allmählichen Akzeptanz von dargestellter Emotion führte. Um 1295 verfasste Pietro d'Abano den *Liber compilationes phisonomie*, der für eine stärkere Auseinandersetzung mit der menschlichen Physiognomie in Folge der Schriften von Duns Scotus und Albertus Magnus steht. Ein emotionaler Ausdruck konnte nun nicht mehr per se als schlecht und teuflisch angesehen sondern in seiner Vielschichtigkeit wahrgenommen werden; ein Bedeutungswandel, der ebenfalls bei Künstlern zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der menschlichen Mimik und Gestik führte.¹⁹ Auch das Lächeln wird in den Bildwerken seit dem 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit der neuen Mode der höfischen Kunst vermehrt gezeigt.²⁰ In Tolentino scheinen jedoch weder ein höfisches Lächeln noch ein prinzipiell moralisierendes Erschrecken intendiert zu sein, weshalb die Grimassen vielmehr im Kontext eines gesteigerten künstlerischen Interesses an der Darstellung unterschiedlicher Leidenschaften und Ausdrücke zu sehen sind.

Dabei beziehen sich die rahmenden Fratzen auch nicht auf die Erzählung; vollkommen isoliert sind sie auf bloßen Ausdruck reduziert.²¹ Die Grimassen könnten mit dem erst viel später im Kontext der Debatte von Johann Caspar Lavater und Georg Christoph Lichtenberg im 18. Jahrhundert geprägten Begriff der Pathognomik beschrieben werden, der darunter „die ganze Semiotik der Affekte oder die Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen nach all ihren Gradationen und Mischungen“ versteht.²² Sich distanzierend von der Vorstellung, dass bestimmte physiognomische Eigenschaften wie die Beschaffenheit von Nase, Stirn oder Mund Auskunft über Charaktereigenschaften geben, sieht Lichtenberg die Affektzeichen als einen allgemeinen Code.²³ Ohne dass man in Tolentino von einem umfassenden System sprechen könnte, vermitteln die Gemütsbewegungen der Fratzen vermeintlich universal verständliche Affektausdrücke.

Wenn auch anachronistisch, steht die Idee der Pathognomik den Tolentiner Grimassen letztlich näher als der von Fabrizio Lollini für die Randdekoration des *Cappellone* vorgeschlagene Begriff der Masken. Diese verkörpern meist starke Affektregungen, bringen jedoch eine Grundeigenschaft, eine konstante Wesensart ihres Trägers zum Ausdruck, die gewissermaßen eingefroren wird.²⁴ Abgesehen von der Frage, welche Träger in Tolentino intendiert sein könnten, ist die extreme Bewegtheit der zwinkernden und pustenden Köpfe, die schiere Vielzahl der Ausdrücke, nicht ohne weiteres mit der Vorstellung von Masken zu vereinbaren. Zudem sind ihre Augen und Münder keine Hohlkörper, sondern von Pupillen, Zungen und Zähnen belebt. Durch ihre ubiquitäre Anwesenheit im Rahmen, der sich durch den gesamten Kapellenraum zieht, wirken sie eher wie Darstellungen momentaner, sich stetig wandelnder Emotionen, die anders als Theatermasken keinen sichtlichen inhaltlichen Bezug zu den Kernerzählungen aufweisen: Oder warum positioniert der Künstler einen grinsenden, zwinkernden Kopf über der Szene der *Kreuzigung Christi*?²⁵

Der Rahmen als Schwelle und Ornament

Ein erneuter Blick lohnt sich auf den Ort, den die Fratzen im *Cappellone* einnehmen: Die Platzierung im Rahmen rückt sie gewissermaßen an den ‚Rand‘ des Geschehens. Mittelalterliche Rand- oder Schwellenbilder von grotesken und verzerrten Köpfen, die auch in der Buchmalerei oder der Kathedralskulptur auftauchen, hat die Forschung unterschiedlich gedeutet, etwa als phantasievolle Unterhaltung oder Künstlerlaunen ohne tieferen Sinn, als Reflexe einer sozialen Wirklichkeit oder der Narrenfeste, als Darstellungen einer ‚verkehrten Welt‘ oder als Kante bzw. Schwelle zwischen Volks- und Hochkultur.²⁶ Im Fall von Tolentino bietet sich ein weiterer Erklärungsversuch an: Der Rahmen wird zu einem Verhandlungsort künstlerischer Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten – gerade in Hinblick auf Kopfstudien.

In Bezug auf die antike römische Bildniskunst hat Luca Giuliani eine Schwierigkeit festgestellt, die bei der Betrachtung von Portraits eintritt. Da sie vorgeben, die Person so zu zeigen, wie sie eigentlich ist, blicken wir, von dieser Frage geleitet, durch das Bild gewissermaßen hindurch und nehmen es nicht mehr in seiner Eigenart und Medialität wahr.²⁷ Ganz anders bei den Tolentiner Fratzen: gerade durch ihre typisierte, abstrahierende, noch dazu die Materialität des Steins imitierende Darstellung verweisen sie die Betrachter:innen darauf, dass das, was sie sehen, nur ein Bild ist. Ann Dunlop beschreibt die Tolentiner Grimassen in ihrer scheinarchitektonischen Gestalt als „the most illusionistic aspect of the chapel“, wobei sie perfekte Nachahmungen von Dingen seien, die es in der Realität nicht gebe.²⁸ Damit sieht sie in ihnen ein Korrektiv, das die darunter stehenden narrativen Szenen, die eine vermeintliche Realität abbilden, eben gerade nicht als Wirklichkeit, sondern als Darstellung enttarnt. Dunlop nennt die Grimassen ein „Augustinian element“ und interpretiert sie mit Augustins „views of devotion and images“.²⁹ Dennoch sind die verschiedenen Kopfstudien, die vom Heiligenbildnis über die Rankenköpfe bis hin zu den auf bloßen Ausdruck reduzierten und typisierten Grimassen reichen, zugleich als Reflexion über die unterschiedlichen Stufen und Möglichkeiten bildkünstlerischer Nachahmung zu lesen. Ermöglicht die tragische Geschichte der Passion, dessen Protagonisten detailreich gemalt sind, eine gewisse Immersion der

Betrachter:innen ins Geschehen, geben im Kontrast dazu die zwinkernden Fratzen aus dem Rahmen in der ostentativ ausgestellten Reduktion jeglicher physiognomischer Details Auskunft über die Kunstaftigkeit des Werkes.³⁰

Zwar sieht etwa Klaus Krüger gerade im Rahmen die stilistischen Schwächen der Wandmalereien des *Cappellone* im Gegensatz zu den Rahmungen von San Francesco in Assisi, da in Tolentino die gemalte Rahmenarchitektur in den Zwickeln statisch nicht „funktioniere“.³¹ Doch möglicherweise ist es nicht wirklich die scheinarchitektonische Qualität, die ‚am Rand‘ von Bedeutung ist, sondern vielmehr ein – auch humoristisches – Spiel der Kunst. Die Grimassen regen zum Schmunzeln an, aber nicht nur: auch zum aufmerksamen Betrachten, und dies führt (idealerweise) zu einer Reflexion über das Gesehene. Der Rahmen fungiert, wie es beispielsweise Nino Zchomelidse in Bezug auf gerahmte Kultbilder vorschlägt,³² als Schwellenzone zwischen der Welt der Betrachter:innen und der des Bildes, und tatsächlich fordern die Fratzen eine besondere Betrachtungsweise heraus. Deutlich wenden sie sich frontal in den Kapellenraum hinein, was es unmöglich macht, ihnen nicht direkt ‚ins Gesicht zu blicken‘.³³

Dass in den Fresken im *Cappellone* eine Reflexion über bildkünstlerische Möglichkeiten und Spielarten erkannt werden kann, suggeriert auch eine Amphore, die sich auf der Ostwand in der Szene der Hochzeit zu Kanaa am rechten unteren Rand befindet. Denn darauf hat Pietro da Rimini mit raschen, grauen Pinselstrichen einen Kopf im Profil skizziert, wie um noch zusätzlich auf einer



Abb. 6: Pietro da Rimini (?), Aufbewahrungsraum für die Eucharistie mit Ampullen, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.

Metaebene eine Reflexion über die Malerei anzuregen. Neben den Heiligenbildnissen, den Rankenköpfen oder den Grimassen wird eine zusätzliche Kopfstudie im Bild verborgen, die die Stilisierung noch weitertriebt. Auf derselben Wand findet sich dann wiederum eine illusionistische Darstellung: In einer Wandöffnung am unteren Rand, vermutlich einem Aufbewahrungsraum für liturgische Gefäße, malt der Künstler vor dem Hintergrund schwarzer Wände täuschend echt drei Behälter; zwei Amphoren in unterschiedlicher Form und in der Mitte ein rundes Gefäß mit Deckel, möglicherweise eine Pyxis. Die rechte Vase ist zur Hälfte mit Wein gefüllt – in der täuschenden Objektmalerei führt Pietro da Rimini die Fähigkeit der Malerei zur Mimesis vor (Abb. 6).

Der Rahmen der Tolentiner Fresken wird zu einem Ort, der in seiner Komplexität und seinem Facettenreichtum ernst genommen werden will, als Ort für künstlerisches Experimentieren. Damit beleuchtet die Randdekoration des *Cappellone* auch das Verhältnis von Werk (*ergon*) und Beiwerk (*par ergon*), von dem was gemeinhin als Kernbild angesehen wird und dem was als Schmuck oder Ornament deklassiert wurde. Zwar revidieren die Tolentiner Grimassen diese Kategorien nicht, doch sind sie keineswegs eine marginale oder gar verzichtbare Nebensache im Verhältnis zur Hauptsache. Lokalisiert man den Ornamentbegriff in der Vormoderne, bietet er – seiner problematischen (modernen) Rezeptionsgeschichte zum Trotz – eine sinnfällige Möglichkeit, um die vielfältigen Funktionen und Ausgestaltungen von Rahmenphänomenen wie jenen in Tolentino zu beschreiben.³⁴ Denn in seiner Auffassung als *ornamentum* kommt dem Ornament insofern ein besonderer Stellenwert zu, als es amorph oder gestaltet sein kann, ikonisch oder anikonisch, flächig oder dreidimensional, ungegenständlich oder figurativ. Es ist keiner Kunstgattung zugehörig und kann zwar abbilden, sich der semantischen Verweislogik aber auch entziehen. *Ornamentum* kann im Gegensatz zur modernen Vorstellung alle Objekte umfassen, die eine ästhetische Funktion erfüllen. Bildliche Phänomene wie mittelalterliche ‚Smileys‘ als bildkünstlerisch wichtiges *ornamentum* aufzufassen, rückt ihren changierenden Status zwischen Naturnähe und Stilisierung sowie ihre spielerische Gestalt in ein positives Licht, und erlaubt es, den Rahmen als konstruktiven Übergangsort zwischen Betrachter:in und Erzählung zu erkennen.

Anmerkungen

¹ Der folgende Aufsatz entstand in lebendiger Erinnerung an eine Exkursion mit Peter Seiler nach Rimini und Tolentino im November 2016, bei der er uns auf die mittelalterlichen *Smileys* aufmerksam machte. Für kritische Hinweise danken wir Johannes Gebhardt, Stefan Krämer und Adrien Palladino sowie dem gesamten redaktionellen Team der Festschrift.

² Z. B. schreibt Giorgio Vasari in der Lebensbeschreibung von Margaritone d'Arezzo in der Edition von 1550, dass er ein „ritratto di naturale“ geschaffen habe, vgl. Vasari 1986, S. 115. In der zweiten Edition von 1568 fügt er in der *Vita Cimabues* hinzu, dass auch dieser in einer Tafel des heiligen Franziskus die neue Malweise „di naturale“ angewendet habe, vgl. Vasari 1981, Bd. 1, S. 249. Giotto schreibt Vasari gleich mehrere Portraits zu und erklärt ihn sogar zum Erfinder der Gattung: „[Giotto] introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato.“, Vasari 1986, S. 118.

³ Jacob Burckhardt konstatiert in seiner Studie zum *Portrait*, dass nach Giottos Vorbild „die ganze italienische Malerei dem Bildnis irgendwie die Pforte“ geöffnet habe, Burckhardt 2000, S. 149. Als Kriterium für das individuelle, physiognomisch authentische *Portrait* betont Burckhardt die Ähnlichkeit zwischen Bildnis und Dargestelltem. Zwar konnte gezeigt werden, dass sich die von Giotto gemalten Figuren nicht auf konkrete, identifizierbare Individuen zurückführen lassen, doch dessen ungeachtet ist sein Variantenreichtum in Hinblick auf physiognomische Elemente erstaunlich. Vgl. dazu Seiler 2003.

⁴ Vgl. mit einem kritischen Forschungsüberblick Seiler 2003, S. 154–155.

⁵ Dies suggeriert Fabrizio Lollini, der auf die nahe gelegene römische Gründung *Urbs Salvia* (heute *Urbisaglia*) verweist. Dort stand ein unter Tiberius errichteter und bemalter Kryptoportikus, in dem auch „maschere lunari“ dargestellt waren. Allerdings verweist er selbst auf die Problematik dieser Argumentation, da die Ausgrabungen erst in moderner Zeit getätigten wurden, vgl. Lollini 2012.

⁶ Vgl. zum Bau des *Cappellone* Pistilli 1992; Siehe zum langwierigen Kanonisierungsprozess von Nikolaus: Gardner 1989, S. 104–105.

⁷ Vgl. zu Pietro da Rimini Rullo 2015; zur Datierung der Fresken: Boskovits 1987; für eine frühere Datierung Ende der 1310er Jahre plädieren Bellosi 1994 und Bisogni 1987.

⁸ Dunlop 2007, S. 86. Dunlop zitiert die Dokumente der Kanonisierung, die aber auch keine eindeutige Antwort liefern.

⁹ Boskovitz 1987, S. 243–252, Gardner 1989, S. 105 u. Romano 1992, S. 258–289; auch Pistilli 1992, S. 208, Krüger 1992, S. 217.

¹⁰ Eine kohärente Erzählfolge oder programmatiche Struktur zwischen den Leben Mariens und Christi ergibt sich nicht; z. B. befindet sich der *Bethlehemitische Kindermord*, den man in der Nähe der *Verkündigung* erwarten würde, auf der Nordwand im zweiten Register und damit auf der Ebene, in der Szenen aus dem Leben Christi dargestellt sind. Dafür hat der Maler auf der Ostwand die *Kreuzigung* im unteren Register, das den Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus gewidmet ist, eingefügt. Die *Kreuzigung* ist die einzige Passionsszene, die aufgenommen wurde; prominente Szenen aus dem Leben Christi, z. B. die Darstellungen seiner Wunder oder das *Letzte Abendmahl*, fehlen. Vgl. Krüger 1992, S. 213.

¹¹ Vgl. Dunlop 2007, S. 89.

¹² Auf der Südwand ist der heilige Nikolaus zu sehen, wie er einem an der Kathedra stehenden Mönch aufmerksam folgt, anschließend wird der Junge in den Orden aufgenommen. Rechts davon folgen, durch die nachträglich eingefügte Tür stark beschädigt, die Krönung des Heiligen durch einen Engel und eine Darstellung des *Fegefeuers*. Auf der Westwand ist seine *Beerdigung* zu sehen und direkt im Anschluss eine Folge von postumum Wundern: Eine *Wiedererweckung* auf der Westwand, auf der Nordwand die *Heilung einer Blinden*, rechts nach der Tür die *Befreiung eines Gefangenen*, die *Rettung Schiffbrüchiger* und die eines *Gehängten*. Abschließend ist der heilige Nikolaus neben der Madonna mit Kind auf der Ostwand vor der *Kreuzigung* zu sehen, während er einige Kranke, darunter auch eine Besessene, heilt. Durch die Tür auf

der Nordwand, von der Kirche aus in die Kapelle eintretend, würde die Verkündigung auf der Südseite die erste Szene der Betrachtung darstellen, die dann auf der Ostseite mit der Kreuzigung zum Abschluss kommt.

¹³ Vgl. Keller 1941.

¹⁴ Vgl. Negus 2003.

¹⁵ In Assisi sind diese beispielsweise als architektonisches Ornament außerhalb der Kirche sowie im Innenraum gemalt wiederzufinden.

¹⁶ Auf die Ähnlichkeiten in den Rahmendekorationen von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche und in Tolentino verweisen auch Gardner 1989, S. 113 und Rullo 2015.

¹⁷ Vgl. Sauerländer 2006, S. 8.

¹⁸ Vgl. dazu u.a. Büchsel 2003, außerdem Schmengler 2016 (in Bezug auf die Reimser Masken), S. 140–184.

¹⁹ Die problematische Beziehung zwischen der Schrift Abanos und den Bildkünsten hat Peter Seiler deutlich dargelegt, siehe Seiler 2003, S. 153–172, insb. S. 160.

²⁰ Vgl. Sauerländer 2006, S. 6–7.

²¹ Es gibt einige wenige Ausnahmen, bei denen sich einzelne Grimassen auf das sie unterstehende Bildfeld zu beziehen scheinen: so öffnet beispielsweise über der Szene von Nikolaus' Grablege, bei der mehrere Klosterbrüder im Chor singen, eine Fratze ihren Mund zu einem runden ‚O‘, vgl. Dunlop 2007, S. 91.

²² Lichtenberg 1972, S. 264.

²³ Vgl. zur Pathognomik Kirchhoff 1989.

²⁴ Vgl. Lollini 2012.

²⁵ Die runden Gesichter im Rahmen der Kreuzigung könnten eventuell auf die Sonne- und Monddarstellungen in mittelalterlichen Kreuzigungen rekurrieren, vgl. LCI 1972, Band IV, Sp. 178–180. Dagegen sprechen allerdings die Emotionshaftigkeit, das Grinsen und Zwinkern, des Gesichts, was sich in früheren Darstellungen nicht wiederfinden lässt.

²⁶ Vgl. zusammenfassend zu Randphänomenen in der kunstgeschichtlichen Forschung Klein 2007; Camille 1992, S. 39.

²⁷ Giuliani 1986, S. 11–12.

²⁸ Dunlop 2007, S. 91.

²⁹ Ann Dunlop hat sich verstärkt mit Augustins Ansichten zu Bildwerken auseinandergesetzt und sieht in den *Cappellone*-Fresken eine Reaktion auf Fragen der ‚imitatio‘ und ‚mimesis‘ im religiösen wie auch bildkünstlerischen Sinne: Dunlop 2007, S. 85.

³⁰ Vgl. Dunlop 2007, S. 91–98.

³¹ Krüger 1992, S. 217.

³² Vgl. Zchomelidse 2016, S. 243–296, insb. S. 244.

³³ Jill Bain hat monochrome Darstellungen in mittelalterlichen Kirchen sehr direkt mit einer Betrachtererfahrung in Beziehung gesetzt, auch da eine solche Ausmalung meistens auf der Höhe der Betrachter:in angebracht wurde und, besonders bei ihrem Fokus auf monochrome Tugenddarstellungen in der Sockelzone, eine Vermittlungsfunktion zwischen Betrachter:in und darüberliegende Bilderzählung herstellt. Vgl. Bain 2011, S. 5–20, hier S. 8.

³⁴ Vgl. dazu Marksches 2011 (mit bibliographischen Hinweisen). Außerdem zum differenzierten Gebrauch des *ornamentum* in den *Libri Carolini* Seiler 2020.

Literatur

Bain 2011 – Jill Bain, Signifying Absence. Experiencing Monochrome Imagery in Medieval Painting, in: *A Wider Trecento. Studies in 13th and 14th-century European Art Presented to Julian Gardner*, hg. v. Louise Bourduna / Robert Gibbs, Ghent 2011 (Visualising the Middle Ages, Bd. 5), S. 5–20.

Bellosi 1994 – Luciano Bellosi, Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino, in: *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Tagungsakten Tolentino 1992, Rom 1994, S. 187–207.

Bisogni 1987 – Fabio Bisogni, Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone, in: *San Nicola, Tolentino, le Marche*, Tolentino 1987, S. 255–296.

Boskovits 1987 – Miklós Boskovits, La decorazione pittorica del cappellone di San Nicola a Tolentino, in: *San Nicola, Tolentino, le Marche*, hg. v. Marziano Rondina / Nicola Raponi, Tolentino 1987, S. 245–252.

Burckhardt 2000 – Jacob Burckhardt, Das Portrait in der Malerei, in: Ders., *Das Altarbild. Das Portrait in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. Stella von Boch / Johannes Hartau / Kernstien Hengevoss-Dürkop / Marin Warnke, München/Basel 2000 (Jacob Burckhardt, Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), S. 140–281.

Büchsel 2003 – Martin Büchsel, Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 123–140.

Camille 1992 – Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Mass. 1992.

Dunlop 2007 – Anne Dunlop, Black Humour. The Cappellone at Tolentino, in: *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, hg. v. Louise Bourdúa / Anne Dunlop, Aldershot 2007, S. 79–98.

Gardner 1989 – Julian Gardner, The Cappellone di San Nicola at Tolentino: Some Functions of a fourteenth-century fresco cycle, in: *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*, hg. v. William Tronzo, Bologna 1989 (Villa Spelman Colloquia, Bd. 1), S. 101–117.

Giuliani 1986 – Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986.

Keller 1941 – Harald Keller, Blattmaske, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1941, Bd. II, Sp. 867–874; <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88896> [aufgerufen 15.2.2021].

Kirchhoff 1989 – Robert Kirchhoff, Pathognomik, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer, Darmstadt 1989, Bd. 7, Sp. 181–182.

Klein 2007 – Peter K. Klein, Rand- oder Schwellenphänomen? Zur Deutung der Randbilder in der mittelalterlichen Kunst, in: *Grenzüberschreitung im Mittelalter*, hg. v. Ulrich Knefelkamp / Kristian Bosselmann-Cyran, Berlin 2007, S. 166–187.

Krüger 1992 – Klaus Krüger, La decorazione del Cappellone nel contesto dei cicli agiografici del Duecento e del Trecento, in: *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Rom 1992, S. 213–228.

Ladis 1986 – Andrew Ladis, The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel, in: *The Art Bulletin*, 1986, Bd. 68, Heft 4, S. 581–596.

Lichtenberg 1972 – Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen* (1778), in: Ders., *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3, München 1972, S. 256–296.

Lollini 2012 – Fabrizio Lollini, Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès, in: *La rivista di Engramma*, 2012, Bd. 100, S. 154–163.

Markschies 2011 – Alexander Marksches, Ornament, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 318–320.

Pardo 1997 – Mary Pardo, Things Not Seen, Hidden in the Shadow of Natural Ones, in: *Artibus et Historiae*, 1997, Bd. 18, Heft 36, S. 41–53.

Pistilli 1992 – Pio Pistilli, Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali due-trecenteschi del monastero agostiniano di Tolentino, in: *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Rom 1992, S. 205–233.

Romano 1992 – Serena Romano, La storia intorno all'Arca, Nicola da Tolentino e la pax marchigiana, in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 23–40.

Rullo 2015 – Alessandra Rullo, Pietro da Rimini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. v. Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani), Bd. 83, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_\(Dizionario-Biografico](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_(Dizionario-Biografico) [aufgerufen 27.7.2020].

Sauerländer 2006 – Willibald Sauerländer, The Fate of the Face in Medieval Art, in: *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, hg. v. Charles T. Little, New Haven/London, 2006, S. 3–17.

Seiler 2003 – Peter Seiler, Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 153–172.

Seiler 2020 – Peter Seiler, *Die Legitimität (bild-)künstlerischer ornamenti in den Libri Carolini*, in: *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe. Ergebnisse der Trierer Tagung vom 10.–12. Oktober 2018*, hg. v. Michael Embach / Claudine Moulin / Harald Wolter-von dem Knesebeck, Trier 2020, S. 187–211.

Schmengler 2016 – Dagmar Schmengler, *Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin 2016.

Vasari 1986 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*, hg. v. Luciano Bellosi / Aldo Rossi, Turin 1986.

Vasari 1981 – Giorgio Vasari, *Le Opere, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 Bde., hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1981.

Zchomelidse 2016 – Nino Zchomelidse, Liminal Phenomena. Framing Medieval Cult Images with Relics and Words, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 2016, Bd. 47, Heft 3, S. 243–296.

Bildnachweise

Abb. 1: © Rom, Biblioteca Hertziana (MPI) · Abb. 2: in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 253 · Abb. 3–4: © Kunsthistorisches Institut in Florenz (MPI) · Abb. 5: in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 246 · Abb. 6: Foto: Simone Westermann

Seidenraupe und Bettwanze.

Zum Naturalismus der Insektdarstellungen in der *Historia Plantarum* von ca. 1395 (Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459)

Philine Helas

Die *Historia Plantarum* ist eine großformatige, auf Latein verfasste, reich illustrierte Pergamenthandschrift, die zu den *Tractatus de Herbis* Schriften zu rechnen ist.¹ Die Forschung geht davon aus, dass sie in der Lombardei geschaffen und von Gian Galeazzo Visconti im Zuge des Erwerbs seiner Herzogwürde 1395 dem böhmischen König Wenzeslaus IV. geschenkt wurde.² Der Codex enthält etwa 900 Lemmata mit ca. 500 Darstellungen von Pflanzen, 30 von Mineralien und 80 von Tieren, daneben gibt es eine Reihe von Substanzen bzw. Produkten wie Glas und Papyrus, Wein und Öl. Sie sind alphabetisch geordnet und werden jeweils auf die antiken, arabischen und zeitgenössischen Autoritäten verweisend in ihren Eigenschaften und therapeutischen Qualitäten beschrieben. Das Werk vereint Pharmakopöe, Diätetik und Texte der medizinisch-magischen Tradition und stellt unter den Herbarien bzw. Arzneibüchern in verschiedener Hinsicht eine Besonderheit dar.³ Nicht ungewöhnlich ist allerdings, dass sich zwischen den heilkräftigen Substanzen pflanzlicher Natur auch solche von Tieren finden.⁴

Während die Pflanzen meist kurz beschrieben sind, zählt der Text bei den Tieren in der Regel nur die Körperteile und Organe bzw. deren Produkte wie Milch, Kot, Urin und Blut und deren therapeutische und diätische Wirkung auf. Im Gegensatz zu den Pflanzen, die recht schematisch und stilistisch homogen dargestellt sind, werden die Tiere unterschiedlich präsentiert und lassen verschiedene Hände und verschiedene künstlerische Zugriffe erkennen: Einige Illustrationen überschneiden sich mit denen der *Tacuinum sanitatis* Handschriften, wie sie eben in diesen Jahren ebenfalls in Mailand entstanden,⁵ andere sind auf Giovannino de' Grassi zurückzuführen, was zur Zuschreibung an diesen und dessen Werkstatt geführt hat.⁶ Besonders aber fallen die ungewöhnlichen Bildfindungen hinsichtlich der eher unscheinbaren Tiere wie Insekten, Spinnen und Würmer auf. Solche treten in den Bildwelten, etwa den Bestiarien, in denen das ganze Mittelalter hindurch Tierdarstellungen tradiert werden, mit Ausnahme von Biene und Ameise kaum in Erscheinung.⁷ Ein Sonderfall ist der *Cocharelli-Codex*, ein 1330–1340 in Genua entstandener Traktat zu Tugenden und Lastern, dessen Seitenränder mit einer Vielzahl von detailliert dargestellten Wirbellosen gefüllt sind.⁸

In den Pharmakopöen sind Insekten und Würmer von Anfang an präsent: Der sogenannte Wiener *Dioskurides*, das älteste illustrierte Herbarium enthält eine Paraphrase der *Theriaka* des Nikandros, ein Lehrgedicht das Antidote gegen Stiche und Bisse giftiger Tiere verzeichnet. Dargestellt sind dort unter anderem auf fol. 422r in einer Reihe eine Assel, zwei Wespen und ein Tausendfüßler.⁹ Diese

finden sich quasi identisch auf fol. 380v einer in Konstantinopel im 10. Jahrhundert entstandenen Handschrift, Pierpont Morgan Library, Ms. 652, die ebenfalls die *Materia Medica* mit anderen Texten vereint.¹⁰ Sie fallen aus der seriellen Darstellung der Schlangen, Spinnen und Skorpione etwas heraus, bleiben aber dennoch schematisch. Ungewöhnlich detailliert gezeichnet sind einige Insekten in einer in Italien 1250–1300 entstandenen medizinischen Sammelhandschrift, London, Wellcome Historical Library, Ms. 573, wo sie nun als therapeutisch wirksame Substanzen verhandelt werden.¹¹

In die *Tractatus de Herbis* Handschriften, die auf dem in der Schule von Salerno entstandenen Kompendium *Circa Instans* basieren, halten Tiere zunächst zögerlich Einzug.¹² In dem ersten um 1300 entstandenen illustrierten Exemplar, British Library, Ms. Egerton 747, sind einige Tiere auf Grund einer aus ihnen gewonnenen Substanz illustriert, aus der Gattung der Insekten die Bienen für den Honig. Auf demselben Blatt wie der Wal für Amber finden sich darüber hinaus bei der Pflanze Aristolonga eine Spinne und eine Schlange, gegen deren Gift diese wirkt.¹³ Hier kommen also Tierdarstellungen aus unterschiedlicher Motivation zusammen. In der ersten um 1350–1375 in Norditalien entstandenen reinen Bilderhandschrift Pierpont Morgan Library, Ms. 873 hat sich insgesamt die Anzahl der Tiere im Alphabet der Pflanzen erhöht. Neben den Bienen für den Honig finden sich hier das Spinnennetz mit Spinne, die Kanthariden (spanische Fliegen), sowie der Blutegel als therapeutisch wirksam.¹⁴ In dem um 1370–1380 datierten Codex Masson 116 der Bibliothèque de l’Ecole des Beaux-Arts in Paris sind Spinne, Grille, Blutegel sowie drei „muschis viridis“, wohl wiederum Kanthariden, dargestellt.¹⁵

Die *Historia Plantarum* der Biblioteca Casanatense hingegen enthält etliche wirbellose Tiere: Spinne¹⁶, Zikade¹⁷, Bettwanze, Ameise, Grille, Regenwurm¹⁸, Fliege¹⁹, Bienen und Bienenstock für Propolis²⁰, Mistkäfer, Blutegel, Seidenraupen, Tausendfüßler und Würmer. Einige von diesen treten auch in anderen Handschriften auf, die Seidenraupe nur hier.²¹ Es fehlen aber andere, darunter etwa die Schabe und Kanthariden, die etwa in den älteren Handschriften PML, Ms. 652, Wellcome, Ms. 573, PML, Ms. 873 und Masson 116 dargestellt sind.²²

Die Seidenraupe ist unter dem Begriff „seta“ für Seide dargestellt.²³ (Abb. 1) Auf einem Tisch, der – wie man in der Vorzeichnung sieht – mit noch mehr Blättern bedeckt sein sollte, als koloriert wurden, liegen zwei Exemplare, die sich zum Kokon fressen. Im *Circa Instans* wird „bombyx“, als Trägersubstanz für Medikamente erwähnt, wobei unklar ist ob hier Baumwolle (bombyx) oder Seide gemeint ist.²⁴ Der Kompilator der *Historia Plantarum* gibt Serapion als Quelle an und in der Tat beschreibt der *Liber aggregatus in medicinis simplicibus* den Seidenwurm und den Prozess der Seidenherstellung. Das Interesse an diesem Text arabischen Ursprungs manifestiert sich zeitgleich in dem berühmten *Erbario Carrarese*, in dem jedoch nur Pflanzen illustriert sind.²⁵ Die *Historia Plantarum* spricht aber nicht von der Seidenraupe oder ihrer Aufzucht, sondern nur von der Seide, die zerkleinert oder getrocknet verschiedenen Medikamenten beigefügt werden kann. In Italien war die Seidenproduktion seit dem 13. Jahrhundert etwa in Lucca ein wichtiger Wirtschaftszweig, ab dem 14. Jahrhundert auch in Venedig.²⁶ Darstellungen des Herstellungsprozesses bzw. des Tieres finden sich aber nicht aus dieser Zeit. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde etwa Pamphile von Kos, nach Plinius die mythische Erfinderin der Seidenwebkunst, in einer französischen



Abb. 1: Seidenraupe, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 238r.



Abb. 3: Würmer, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 272v.



Abb. 2: Blutegel, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 227v.

Handschrift von Boccaccios *De mulieribus claris* mit der Zucht von Seidenraupen auf einem Tisch dargestellt.²⁷ Ab dem 16. Jahrhundert existieren Darstellungen der Seidenherstellung und in insektenkundlichen Werken solche der Seidenraupe.²⁸ Die *Historia Plantarum* scheint damit das älteste Bild dokument für die Aufzucht der Raupe auf einem Bett aus (Maulbeer)blättern zu enthalten.

Unter dem Lemma „sanguisuga“ sieht man einen älteren, ärmlich gekleideten Mann, an dessen nackten Beinen sich zwei überdimensionale Würmer schlängeln.²⁹ (Abb. 2) Im Text wird die Verwendung von Blutegeln in pulverisierter Form oder zerstampft in öliger Lösung, darüber hinaus ihr Habitat in Seen und Sumpfen beschrieben. Der Künstler ignoriert diese Angaben und zeigt vielmehr das Ansetzen von Blutegeln. Bereits in der Antike als therapeutisches Mittel bekannt, galt es im Mittelalter in der arabischen Medizin, der Schule von Salerno und für Arnald von Villanova vor allem als Mittel für einen leichten Aderlass.³⁰ Als

solche wurde die Blutegeltherapie in medizinischen Handschriften dargestellt, etwa in *Le Régime du corps* von Aldobrandino da Siena um 1350.³¹ Anstelle des Tieres, wie etwa in PML, Ms. 873, fol. 86r, stellt die *Historia Plantarum* also eine nicht erwähnte Verwendungsform dar.

Unter dem Lemma „vermis“ sind in der *Historia Plantarum* Tausendfüßler, kleine Baumwürmer und rote Regenwürmer genannt, wobei sich der Kompilator bei der pharmakologischen Anwendung auf Avicenna und Galen beruft.³² Er erwähnt zweimal, dass Würmer „an den feuchten Orten unter den Krügen leben“. Das zeigt die Illustration nicht, aber sie schildert die roten Regenwürmer treffend in ihrer Verschlingung und die Tausendfüßler mit ihrem aus verschmolzenen Segmenten bestehenden Körper und ihrer charakteristischen wellenförmigen Fortbewegung. (Abb. 3) Das Bild folgt wiederum nicht dem Text, versucht aber die Natur der verschiedenen Würmer zu erfassen.

Die Heuschrecke ist unter dem Lemma „grilles“ aufgelistet, wobei ihr Fett und ihre Asche zur Zubereitung von Medikamenten dienen.³³ (Abb. 4) Sie wird über den zitierten Placitus hinaus auch von Dioskurides und Plinius empfohlen³⁴ und ist in diversen *Tractatus de Herbis* Handschriften dargestellt. In diesen tritt sie, wie die meisten anderen Tiere, als einzelnes Exemplar in Erscheinung, das in seinen charakteristischen Körperformen wiedergegeben ist.³⁵ Der Künstler der *Historia Plantarum* zeigt hingegen eine Gruppe der Tiere im Gras und verweist damit auf das Auftreten der Heuschrecken in Schwärmen.³⁶ In Italien hatte es katastrophale Einfälle zwischen 1363 und 1365 gegeben. Ein Chronist aus Genua beschreibt, wie sie einmal gelandet „alles Gras abfraßen und sämtliche Blätter des Landes“.³⁷ Die Miniatur könnte sich an einer Darstellung der biblischen Plagen orientieren, wie sie etwa im Psalter Ludwigs des Heiligen von 1270 zu sehen ist.³⁸ Der Heuschreckenschwarm vermittelt so zwar mehr als das einzelne Exemplar eine Idee der Gattung in ihrem Habitat, assoziiert aber etwas anderes als der Text, der ja das Tier als Heilmittel vorstellt.

Ähnliches lässt sich bei dem Lemma „cimices“ beobachten.³⁹ (Abb. 5) Die Illustration zeigt die Bettwanzen als rote Flecken auf einer Holzstruktur, unter der Stroh sichtbar ist. Die Tiere selbst sind kaum im Detail erkennbar, lassen aber ihre tendenziell runde Form und ihre Beinchen erahnen. Während das Bild an ein umgeworfenes Bett und die Jagd auf Bettwanzen als Plage der Menschheit denken lässt, verhandelt der Text aber ihre mögliche Verwendung, etwa gegen Fieber. Die Wanze wird bereits von Plinius und Dioskurides unter den Tiersubstanzen aufgelistet,⁴⁰ in der Handschrift Wellcome, Ms. 573 ist sie in Form von zwei minutiös gezeichneten Exemplaren dargestellt.⁴¹ In der *Historia Plantarum* sind sie lediglich durch die Farbe und das Stroh als Habitat identifizierbar und der Betrachter wird vom Text und damit dem Grund der Darstellung abgelenkt.

Bei dem Lemma „porcelliones“, Mistkäfer, verweist der Kompilator auf Dioskurides als Quelle, obgleich dieser keinen solchen Eintrag enthält.⁴² (Abb. 6) Die Illustration zeigt eine Gruppe von acht grünen Käfern, von denen sich sechs um einen Dunghaufen sammeln, während zwei dabei sind, die geformten Dungkugeln hinweg zu rollen. Die einzelnen Tiere sind sehr generisch dargestellt und die kugelrollenden Exemplare scheinen sogar rückwärts zu laufen. Dennoch gibt die Miniatur Auskunft über die Ernährung und Organisation der Tiere, welche die Dungkugeln zur Versorgung ihres Nachwuchses in einer Bruthöhle deponieren.



Abb. 5: Bettwanze, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 70r.



Abb. 4: Grille, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 23r.

Abb. 6: Mistkäfer, *Historia plantarum*. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 210v.

Abb. 7: Ameise, *Historia plantarum*, Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, Fol. 111r.



Ebenso ungewöhnlich ist die Darstellung der Ameisen, unter dem Lemma „formice“, die dem auf Rhazes verweisenden Text zufolge vor allem gegen Ohrenleiden helfen.⁴³ (Abb. 7) Der Künstler stellt einen Ameisenstaat dar, und zwar als ein unterirdisches Nest entsprechend der im Mittelmeerraum verbreiteten Ernteameisen aus der Gattung *Messor*. Erneut fehlt der Bezug zum Text, der ihre Eier erwähnt, die Illustration liefert hingegen andere Informationen zur Ameise: ihr Leben im Verbund, ihre Bewegungslogik, das Nest im Boden, an dessen Eingang sich die Arbeiterinnen konzentrieren. Die Ameise ist das einzige Insekt und wirbellose Tier, das bereits im *Physiologos* ein eigenes Kapitel hat und daher auf eine längere Darstellungstradition zurückblicken kann.⁴⁴ Eine süditalienische Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, zeigt einen vergleichbaren Versuch, Nest und Gruppendynamik, hier verbunden mit dem Einbringen der Körner, zu visualisieren, wenngleich stilistisch anders und keineswegs im Sinne von Naturähnlichkeit, vielmehr fast diagrammatisch.⁴⁵ In der Handschrift Wellcome, Ms. 573 finden sich zwei Exemplare höchst präzise in ihren anatomischen Details wiedergegeben.⁴⁶ Die Ameisen gehören im Mittelalter auch zu den in Bestiarien und enzyklopädischen Werken dargestellten Tieren, doch findet sich keine frühere oder zeitgleiche Illustration, die ähnlich überzeugend ein Ameisenest bzw. einen Ameisenverbund schildert.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Historia Plantarum* etliche Bildfindungen – von denen hier mit den Insekten nur ein Aspekt angesprochen werden konnte – enthält, die sich in keinem anderen Pflanzenbuch und ebenso wenig in der zeitgleichen Kunst finden. Auftraggeber und Adressat kamen nicht aus einem gelehrtenden Kontext, sondern aus dem höfischen Ambiente, die Illustration spielte also gewiss eine zentrale Rolle. Dennoch ist zu betonen, dass sich der Text auf dem wissenschaftlichen Niveau seiner Zeit bewegt, ja mehr Lemmata und Verweise auf seine Quellen enthält als die zeitgleichen Werke.⁴⁸ Durch seine stringente alphabetische Gliederung erlaubt er prinzipiell eine gezielte Benutzung.

Wer für die Kompilation des Textes zuständig war, wissen wir nicht. Es muss in jedem Fall ein Gelehrter gewesen sein, der die Autoren kannte und den Text zusammenstellte, bevor er auf Pergament übertragen wurde, da sich der Kodex durch eine geordnete systematische Blattaufteilung ohne Überschneidungen oder Engpässe auszeichnet und Raum für die Illustrationen einkalkuliert. Die zitierten Werke befanden sich dem Inventar von 1426 zufolge alle in der Bibliothek der Visconti, darunter der *Tractatus de herbis* des Manfredo de Monte Imperiali, der als Modell für den Aufbau der *Historia Planarum* diente.⁴⁹ Wer sie benutzen konnte, müsste also zum unmittelbaren Umfeld des Hofes gehört haben. Ein bedeutender Arzt, der dafür in Frage käme, zumal er sich mit der Arzneimittelkunde befasste, wäre Marsilio de Santasofia.⁵⁰ Er lehrte in Padua, Pavia, Piacenza und Bologna sowie 1389 in Florenz, wo er Kontakte mit dem Umfeld der Visconti schloss. In Pavia, wo er sich dann bis 1392 aufhielt, wurde er Hofarzt von Gian Galeazzo Visconti. Nach einem weiteren Aufenthalt in Florenz finden wir ihn 1396 erneut in Pavia mit dem Amt des Hofarztes der Visconti.⁵¹ Im Auftrag von Gian Galeazzo reiste er 1399 nach Buda an den Hof Sigismunds.⁵² Sein Interesse an Avicenna und Rhazes würden gut zu dem Umstand passen, dass in der Kompilation nicht nur häufig auf diese Bezug genommen wird, sondern auch oft die arabischen Namen der jeweiligen Substanz erwähnt werden.⁵³ Marsilio de Santasofia gehört zu einer Dynastie von Ärzten, sein älterer

Bruder Giovanni war gleichfalls ein bedeutender Arzt und Verfasser verschiedener Schriften, ebenso mehrere ihrer Söhne, auch an einen von diesen könnte er die Aufgabe delegiert haben.

Wer immer der Kompilator war, unwahrscheinlich ist, dass er Einfluss auf die ungewöhnlichen Illustrationen nahm. Nicht nur bei den hier vorgestellten Insekten geht das Bild häufig über das im Text Gesagte hinaus oder daran vorbei. Auffällig ist zudem, dass dabei kaum vorgängige Illustrationen der *Tractatus de Herbis* Schriften kopiert wurden.

Grundsätzlich stellt sich hier die Frage nach der Rolle der Tierbilder in den Herbarien. Die Pflanzenillustration garantiert die Identifikation der Pflanze und davon hängt wiederum die Wirksamkeit des Medikamentes ab. Selbst wo sie sich im Stil der jeweiligen Zeit und mal mehr oder weniger schematisch präsentiert, ist es doch ihre primäre Aufgabe, eine Vorstellung von der Pflanze zu vermitteln und dies impliziert botanisches Wissen. Doch welchen Sinn haben die Tieraufstellungen? Bei der größten Anzahl wie den Hühnern, Katze, Fuchs und Hirsch etc. dienen sie kaum der Identifikation, weil diese Tiere in Europa wohl überall als bekannt vorausgesetzt werden können. Bei den exotischen Tieren hingegen stellt sich – wie bei Elefant oder Walfisch – die Frage nach der Möglichkeit, tatsächlich auf solche zu treffen; im Falle von Biber, Moschushirsch und Panther sind die Darstellungen abgesehen davon eher irreführend als hilfreich. Eine Aufgabe der Illustrationen war zweifellos, die Orientierung im Text zu erleichtern. Sie leiten in der Regel ein Lemma ein und in den Kodizes, in denen Pflanzen, Mineralien und Tiere enthalten sind, wurden der Einheitlichkeit halber alle Spezies dargestellt. Bei reinen Bildbänden sind sie die Repräsentanten der Substanz, bzw. des Tieres, aus dem verschiedene Substanzen gewonnen werden können.

Während der Naturalismus der Pflanzendarstellungen die Arzneimittellehre zu einem botanischen Kompendium werden lässt,⁵⁴ eröffnen die Tiersubstanzen ein Feld künstlerischer Betätigung, da sie Darstellungen von Tieren erfordern, die sich nicht wie Ochs und Esel, Pferd und Hund, Löwe und Adler im Zusammenhang mit anderen Bildthemen finden. Die Tiere in den Herbarien sind damit im Prozess der Ausbildung der Zoologie bzw. Entomologie ein wichtiges Moment, eröffnen sie doch eine völlig andere Perspektive: Indem die Frage nicht die ihrer symbolischen oder mythologischen Verankerung im Weltsystem ist, sondern die einer Verwertbarkeit als medizinische Substanz, schärft sich der Blick für das Objekt selbst. Besonders evident ist dies im Falle der *Historia Plantarum*, in die etliche der Tieraufstellungen von Giovannino de' Grassi eingingen, die als die frühesten Naturstudien in Italien gelten. Noch signifikanter ist aber die Darstellung der Insekten, die selten solche Aufmerksamkeit erfahren. Sie stammen sichtlich von anderer Hand als die sorgfältigen Tierbilder in der Art des Giovannino. Die Würmer, Käfer und Ameisen sind hinsichtlich ihrer äußereren Gestalt keine detaillierten Naturstudien, aber mit der Erfassung ihres Habitats und Sozialverhaltens entomologische Studien *avant la lettre*. Hier müsste die Frage anschließen, was Naturnachahmung oder Naturstudium, das Cennino Cennini gerade hinsichtlich der Tiere einfordert,⁵⁵ im Konkreten bedeutet und wie sich die detaillierte Darstellung des einzelnen Exemplars zur Wiedergabe seiner Bewegung, seines Sozialverhaltens und seines Habitats verhält.⁵⁶

Anmerkungen

¹ Segre Rutz 2004a.

² Segre Rutz 2004b, S. 48–58, 191–193.

³ Zu Herbarien allgemein siehe etwa Collins 2000 und Givens 2008.

⁴ Zur Texttradition siehe Ventura 2005.

⁵ Zu diesen Hoeniger 2006.

⁶ Segre Rutz 2004b, S. 48–49.

⁷ Zum Überblick Heck/Cordonnier 2011.

⁸ Dazu Bitsch 2014.

⁹ Mazal 1998–1999. Zum Inhalt der *Materia Medica*, die im *Wiener Dioskurides* jedoch in alphabetischer Ordnung präsentiert wird, siehe Dioscurides 2002.

¹⁰ Kádár 1978, Abb. S. 29 und 44. In der Handschrift der finden sich darüber hinaus auf fol. 206v Canthariden, Tausendfüßer, Hirschkäfer, fol. 209v enthält eine Gruppe von Kellerasseln, fol. 213r vier Bettwanzen in einer Reihe. Ebda. Tafel 68, 72, 77.

¹¹ Siehe Albers 1973, S. 32–45. Fol. 76r–152v enthält eine nicht mit der Schrift des Sextus Placitus identische Abhandlung über medizinische Substanzen aus Tieren, 130r Spalangione, 131r Spinne, 132r Tausendfüßer, 140r *Cantharis* (Spanische Fliege), 141v Grille, 142r Hirschhornkäfer, 142v Biene, 143r Schabe, 143v Fliege, 144r Ameise und Bettwanze, 145r Regenwurm, 146r Tausendfüßer, 146v Holzwurm, 147r Schnecke.

¹² Zum Text des *Tractatus de Herbis* siehe die Einleitung von Iolande Ventura in Mini de Senis 2009, Kap. I und II, zur Genese der Illustrationen Baumann 1974, der allerdings den Tieren wenig Aufmerksamkeit widmet (S. 123–125).

¹³ Zu der Handschrift siehe Mini de Senis 2009. Die Tiere: *Ambra* = Walfisch, Spinne und Schlange bei *Aristologia* (fol. 7r, S. 243–245); *Castoreum* = Biber (fol. 22r, S. 332–334), Perle (*Margarita*) = Muschel (fol. 60r, S. 560); Honig (*Mel*) = Bienen fol. 63r, S. 573–574); *Moschus* = Moschushirsch (fol. 63r–63v, S. 574–576); Herzknochen des Hirsches (*os de corde cervi*) = Hirsch und weißes Fischbein (*os sepie*) = Tintenfisch (fol. 71r, S. 620–624); *Spodium* = Elefant (fol. 91v, S. 725–726). Die *blacte bizantie* (marine Flügelschnecke) = eine Schnecke (fol. 18v, S. 309–310) und die *Skinke* = vier kleine Echsen (fol. 91v, S. 728) sind unter ihrem eigenen Namen aufgeführt.

¹⁴ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 873, fol. 62v, 86r, 87v, 90r.

<https://www.themorgan.org/manuscript/159345>, [aufgerufen 1.12.2019].

¹⁵ Siehe das Verzeichnis der Lemmata bei Baumann 1974, S. 161–171, eine Abbildung der „muschis viridis“ in: Segre Rutz 2004b, S. 48, Abb. 42. In zwei ähnlichen Handschriften von ca. 1400 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi F.VII.158) und 1440 (London, British Library, Ms. Sloane 4016) sind sie ebenfalls in einer solchen Dreierformation dargestellt.

¹⁶ Fol. 21v, Segre Rutz 2004a, 2004, Bd. 3, S. 57, Aranea, auch Dioscurides 2002, S. 102, Buch II, 63.

¹⁷ Fol. 67v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 125, Chicadarum animalia, auch Dioscurides 2002, S. 51, Buch II, 51.

¹⁸ Fol. 132r, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 216, Isculi sive ascharides, *Lumbricus terrestris*, der gemeine Regenwurm.

¹⁹ Fol. 172v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 274.

²⁰ Fol. 173v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 277, Mum – Propolis.

²¹ Dioscurides 2002, S. 102, Buch II, 63 erwähnt sowohl die Spinne als auch ihr Netz als Heilmittel. Sie findet sich als giftiges Tier im Wiener *Dioskurides* (Mazal 1998–1999), fol. 416r, 417r, später als Substanz (ebenso

wie die Biene, Fliege, Würmer und Tausendfüßler) in Wellcome Historical Library, Ms. 573 (siehe Anm. 11), BL, Egerton 747, fol. 7r (siehe Anm. 13) und Pierpont Morgan Library, Ms. 873, fol. 87v (siehe Anm. 14).

²² Siehe Anm. 11 und 13.

²³ Fol. 238r, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 383.

²⁴ Wölfel 1939, S. 9, 122, verweist auf die Bedeutung „Seide“, Goehl 2015 übersetzt sowohl bombax wie bombyx als Baumwolle, S. 53 / 216, S. 56 / 220.

²⁵ Eineichen 1962–1966, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 53, das Lemma „sea“, fol. 20r, Baumann 1974, Taf. 18.

²⁶ Siehe Molà 2000.

²⁷ *Historia Naturalis* XI.26.76, Plinius 1973–2004, Bd. 11, S. 61. Die Illustration in Boccaccio: *De Mulieribus Claris*, Paris, BNF, Ms. fr. 598, fol. 68v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f146.item> [aufgerufen 26.3.2021].

²⁸ Um 1590 zeichnete Stradanus vier Szenen der Seidenproduktion (Vermis sericvs), die von Philipp Galle gestochen wurden. Eine Darstellung der Raupe in Aldovrandi 1602, S. 279–298, bei Barbero Richart 1999, Bd. 2, S. 75–86, Abb. 33–35. 1622 wurde der *Treatise of the art of making silke* von Jean Boneil publiziert, ebd. S. 202–203.

²⁹ Fol. 227v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 369.

³⁰ Müller 1983.

³¹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12323, fol. 84r.

³² Fol. 272v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 434. Er zitiert nicht Dioskurides, der bereits Würmer, unter anderem mit Gänsefett eingekocht, gegen Ohrenschmerzen empfiehlt. Dioscurides 2002, S. 103, Buch II, 67.

³³ Fol. 123r, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 201–203, Grilles sive Locuste.

³⁴ Dioscurides 2002, S. 100, Buch II, 52, *Historia naturalis* XXX.66, Plinius 1973–2004, Bd. 29/30, S. 157.

³⁵ Vor 1400: Pierpont Morgan Library, Ms. 873, fol. 60r (locusta) und Paris, Bibliothèque de l’Ecole des Beaux-Arts, Masson 116, fol. 87r; um bzw. nach 1400: Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi F.VII.158, fol. 45r und London, British Library, Ms. Sloane 4016, fol. 42r.

³⁶ Für den christlichen Kontext siehe Ciccarese 2002–2007, Bd. 2 (leone – zanzara), 2007, S. 65. Zu Heuschreckenplagen im Italien im 14. Jh. siehe Gugliuzzo/Restivo 2014, S. 41–46.

³⁷ Ebd. S. 46 „rodevano tutte le erbe e tutte le foglie del paese“.

³⁸ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 10525, fol. 31v, Abb. bei Heck/Cordonnier 2011, S. 84, zur Locuste auch ebda S. 382–383.

³⁹ Fol. 70r, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 129–130.

⁴⁰ Dioscurides 2002, S. 97, Buch II, 34, in der *Historia Naturalis* XXIX.17.61–64 nicht ohne eine gewisse Abscheu, Plinius 1973–2004, 29/30, S. 54–57.

⁴¹ Wellcome Historical Library, Ms. 573, fol. 144r, Albers 1973, Abb. 68.

⁴² Fol. 210v, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 342.

⁴³ Fol. 111r, Segre Rutz 2004a, Bd. 3, S. 185.

⁴⁴ Anzulewicz 2009, S. 41–54; Tiere in der Literatur des Mittelalters <https://www.animaliter.uni-mainz.de/ameise/> [aufgerufen 20.3.2021].

⁴⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. E. 16 sup, siehe Benzoni/Montemagno Ciseri 2005, die Ameisen Taf. 1.

⁴⁶ Wellcome Historical Library, Ms. 573, fol. 144r, Albers 1973, Abb. 67; Olariu 2012, S. 65–66, Abb. 4.

⁴⁷ Siehe etwa Medieval Bestiary <http://bestiary.ca/beasts/beastgallery218.htm> [aufgerufen 20.3.2021] und Heck/Cordonnier 2011, S. 338–341.

⁴⁸ Zu den Quellen Mini de Senis 2009, S. 158–172.

⁴⁹ Ebenso der *Liber aggregatus* des Serapion, der die Seidenraupe beschreibt (siehe Anm. 25).

Pellegrin 1955–1969, Bd. 1, A 483. Über die bei Segre Rutz 2004b, S. 79, S. 118, Anm. 14 aus diesem Inventar erwähnten Titel hinaus enthält es auch die Werke des Galen (A 434, A 435, A 437) und den *Liber Almansores* des Rhazes (A 455, A 490). Zum *Tractatus de herbis*, heute Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 6823, Mini de Senis 2009, bes. S. 165–167.

⁵⁰ Zu diesem Pesenti 2003; Calderazzo 2017.

⁵¹ Pesenti 2003, S. 247–266.

⁵² Pesenti 2003, S. 278–281.

⁵³ Marsilio hatte Vorlesungen zu Avicenna und Rhazes gehalten und einen Kommentar zum 9. Buch des *Liber medicinae Almansoris*, das Krankheiten an allen Stellen des Körpers behandelt, verfasst. Dieser wurde von seinem Neffen Bartolomeo bearbeitet, in Deutschland aber 1533 unter dem Namen von Galeazzo publiziert. Pesenti 2003, S. 479–481. – Weder Segre Rutz noch Ventura (wie Anm. 49 und 50) äußern sich zu der auffälligen Zitierung von Rhazes, dessen Werke ebenfalls in der Bibliothek der Visconti präsent waren (siehe Anm. 49).

⁵⁴ Zur Frage des Naturalismus in den Herbarien insb. Pächt 1950, Baumann 1974 und Holler 2018.

⁵⁵ Cennini 2003, S. 118, Cap. LXX: „Degli animali irrazionali non ti conterò, perché non apparai mai nessuna misura. Ritràne, e disegna più che puoi dal naturale, e proverai“.

⁵⁶ Zum Naturalismus in den Künsten um 1400 siehe etwa Givens 2005; Seiler 2014; hinsichtlich von Tierdarstellungen Müller 2020, bes. S. 204–224.

Literatur

Albers 1973 – Heide Albers, Tierillustrationen in einer medizinischen Handschrift des 13. Jahrhunderts (Wellcome Ms. 573), in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1973, Bd. 26, S. 32–45.

Aldovrandi 1602 – Ulisse Aldovrandi, *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad viuum expressis*, Bologna 1602, S. 279–298.

Anzulewicz 2009 – Henryk Anzulewicz, Albertus Magnus und die Tiere, in: *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, hg. v. Sabine Obermaier, Berlin 2009, S. 29–54.

Barbero Richart 1999 – Manuel Barbero Richart, *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, Cuenca 1999, 2 Bde.

Baumann 1974 – Felix Andreas Baumann, *Das Erbario Carrarese und die Bildtradition des Tractatus de herbis*, Bern 1974.

Benzoni/Montemagno Ciseri, 2005 – Chiara Benzoni / Lorenzo Montemagno Ciseri, Dalla formica alla balena: sul ciclo illustrativo del Fisiologo ambrosiano (XI secolo), in: *Physis. Rivista internazionale di storia della scienza*, 2005, Bd. 42, S. 251–303.

Bitsch 2014 – Colette Bitsch, Le Maître du codex Cocharelli. Enlumineur et pionnier dans l'observation des insectes, in: *Insects in literature and the arts*, hg. v. Laurence Talairach-Vielmas / Marie Bouchet, Bruxelles u. a. 2014, S. 57–80.

Caldarazzo 2017 – Claudio Caldarazzo, Santasofia, Marsilio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2017, Bd. 90, S. 385–347.

Cennini 2003 – Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003.

Ciccarese 2002–2007 – *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, hg. v. Maria Pia Ciccarese, Bologna 2002–2007, 2 Bde.

Collins 2000 – Minta Collins, *Medieval Herbals: The Illustrative Traditions*, London 2000.

Dioscurides 2002 – Pedanius Dioscurides aus Anazarba, *De Materia Medica: Fünf Bücher über die Heilkunde*. Aus dem Griech. übersetzt v. Max Aufmesser, Hildesheim u. a. 2002 (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien, Bd. 37).

Eineichen 1962–1966 – *Ei libro aggregà de Serapiom, volgarizzamento di Jacobus Philippus de Padua*. Ed. per la prima volta a cura di Gustav Eineichen. 2 vol, Venezia / Roma 1962–1966.

Givens 2005 – Jean A. Givens, *Observation and image-making in Gothic art*, Cambridge 2005.

Givens 2008 – Jean A. Givens, The illustrated Tractatus de herbis. Images, information and communication design, in: *Mediaevalia*, 2008, Bd. 29, Heft 1, S. 179–205.

Goehl 2015 – Konrad Goehl, *Das Circa Instans. Die erste große Drogenkunde des Abendlandes*, Baden-Baden 2015.

Gugliuzzo/Restifo 2014 – Elina Gugliuzzo / Giuseppe Restifo, *La piaga delle locuste: Ambiente e società nel mediterraneo d'età moderna*, Napoli 2014.

Heck/Cordonnier 2011 – Christian Heck / Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris 2011.

Hoeniger 2006 – Cathleen Hoeniger, The illuminated “Tacuinum sanitates” manuscripts from Northern Italy ca. 1380–1400: Sources, patrons, and the Creation of a new pictorial genre, in: *Visualizing medieval medicine and natural history 1200–1550*, hg. v. Jean A. Givens u. a., Aldershot u. a. 2006, S. 51–81.

Holler 2018 – Theresa Holler, Naturmaß, künstlerisches Maß und die Maßlosigkeit ihrer Anwendung. *Simplicia* in zwei *Tractatus de herbis*-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Das Mittelalter*, 2018, Bd. 23, 1, S. 67–91.

Kádár 1978 – Zoltán Kádár, *Survivals of Greek zoological illuminations in Byzantine manuscripts*, Budapest 1978.

Mazal 1998–1999 – Der Wiener *Dioscurides. Codex medicus graecus 1* der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. v. Otto Mazal, 2 Bde., Graz 1998–1999 (Glanzlichter der Buchkunst 8.1–8.2).

Medieval Bestiary – The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages
<http://bestiary.ca/beasts/beastgallery218.htm> [aufgerufen 30.3.2021].

Mini de Senis 2009 – Ps. Bartholomaeus Mini de Senis, *Tractatus de herbis (Ms London, British Library, Egerton 747)*, hg. v. Iolanda Ventura, Florenz 2009.

Molà 2000 – *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, hg. v. Luca Molà, Venezia 2000.

Müller 1983 – Ingo Wilhelm Müller, *Zur Geschichte der Blutegeltherapie von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert*, Giessen 1983.

Müller 2020 – Kathrin Müller, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2020.

Olariu 2012 – Dominic Olariu, Miniaturinsekten und bunte Vögel. Naturbeobachtung und Tierdarstellungen in Manuskripten des 13. Jahrhunderts, in: *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Martin Gaier / Jeanette Kohl / Alberto Saviello, Paderborn 2012, S. 59–76.

Pächt 1950 – Otto Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1950, Bd. 13, S. 13–47.

Pellegrin 1955–1969 – Elisabeth Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955–1969, 2 Bde.

Pesenti 2003 – Tiziana Pesenti, *Marsilio Santasofia tra corti e università. La carriera di un „monarcha medicinae“ del Trecento*, Treviso 2003.

Pfisterer 2003 – Ulrich Pfisterer, Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer / Max Seidel, München u. a. 2003, S. 263–302.

Plinius 1973–2004 – Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde. Lateinisch – deutsch*, übersetzt und hg. v. Roderich König, 38 Bde., München 1973–2004.

Segre Rutz 2004a – *Historia plantarum. Ms 459 Biblioteca Casanatense. L'Enciclopedia medica dell'imperatore Venceslao*, hg. v. Vera Segre Rutz u. a., Modena 2004, 4 Bde.: Bd. 1 Faksimile; Bd. 2: Erbe, oro e medicina nei codici medievali; Bd. 3: Traduzione, schede descrittive; Bd. 4: CD-ROM.

Segre Rutz 2004b – Vera Segre Rutz, *Historia Plantarum. Erbe, oro e medicina nei codici medievali*, in: *Segre Rutz 2004a*, Bd. 2, S. 11–202.

Seiler 2014 – Peter Seiler, *trovare cose non vedute. Naturnachahmung und Phantasie in Cennino Cenninis Libro dell'arte*, in: *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, hg. v. Philipp Brüllmann u. a., Berlin u. a. 2014, S. 111–154.

Tiere in der Literatur des Mittelalters – *Tiere in der Literatur des Mittelalters. Ein interdisziplinäres Lexikonprojekt*, Website, Stand: 2016, <https://www.animaliter.uni-mainz.de/ameise/> [aufgerufen 15.2.2021].

Ventura 2005 – Iolanda Ventura, The *Curae ex animalibus* in the medical literature of the Middle Ages. The example of the illustrated herbals, in: *Bestiaires médiévaux. nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, hg. v. Baudouin Van den Abeele, Louvain-La-Neuve 2005, S. 213–248.

Wölfel 1939 – Hans Wölfel, *Das Arzneidrogenbuch Circa instans in einer Fassung des XIII. Jahrhunderts aus der Universitätsbibliothek Erlangen. Text und Kommentar als Beitrag zur Pflanzen- und Drogenkunde des Mittelalters*, Berlin 1939.

Bildnachweise

Abb. 1–7: © Rom, Biblioteca Casanatense

Profiteure der Memoria. Das Ringen um das Totengedenken von William Courtenay († 1396) und seine zwei Grabmäler

Sören Wolf

Die Organisation des Totengedenkens für William Courtenay (um 1342–1396) zeichnete sich durch abrupte Wechsel in den Entscheidungen und mehr oder weniger verborgene Konflikte aus. Dies lag einerseits in der großen Bedeutung begründet, die man dem ritualisierten Erinnern an einen Verstorbenen aus dem Kreis der gesellschaftlichen Eliten in der Zeit um 1400 beimaß. Andererseits führt eine Rekapitulation der Ereignisse und Resultate vor Augen, welche Bandbreite von zum Teil widerstreitenden Kriterien es damals zu bedenken galt.

William Courtenay, der einer angesehenen Adelsfamilie entstammte, durchlief Amtszeiten als Bischof von Hereford und London, bevor er 1381 Erzbischof von Canterbury wurde.¹ Zusätzlich zu seiner amtskirchlichen Laufbahn hatte er es schon 1367 zum Kanzler der Universität in Oxford gebracht und war im Jahr seiner Ernennung zum Metropoliten kurzzeitig sogar Lordkanzler von England. Courtenay zeichnete sich durch einen ausgleichenden Charakter aus, konnte jedoch, wenn es die Umstände erforderten, auch Strenge an den Tag legen. Diese Charaktereigenschaften brachten ihm viel Achtung und mehr Freunde ein, als es in seiner sozialen Position üblich war. Er gehörte zwar weniger zu den prägenden Gestalten seiner Epoche, da er keine innovative Politik verfolgte und auch als Theologe keine Neuerungen anstrebte. Seine hohen Ämter banden sein Schicksal nichtsdestotrotz an das öffentliche Interesse. Es stand außer Frage, dass die Memoria einer solchen Person alles andere als eine Privatangelegenheit sein konnte. Manche vor diesem Hintergrund getroffenen Bestimmungen blieben im Vergleich mit dem Sepulkralbrauchtum der damaligen Eliten im Rahmen des Üblichen, manche waren zweifellos außergewöhnlich und aufsehenerregend. Die Auseinandersetzung mit dem Fall Courtenay ist in jedem Fall aufschlussreich für die heutige Memorialforschung. Weitaus ungewöhnlicher, als bislang angenommen, ist etwa die Tatsache, dass man für den Erzbischof unter den gegebenen Bedingungen zwei Grabmäler, ein Alabastergrabmal mit Grabfigur und Arkadentumba in der Kathedrale von Canterbury und eine figürliche Messinggrabplatte in der Stiftskirche von Maidstone, schuf (Abb. 1 u. 2).

Zwei Grabmäler für ein und dieselbe Person sind erklärungsbedürftig und im Folgenden sollen daher die Randbedingungen und Entscheidungen rund um das Begräbnis des Erzbischofs dargestellt werden. Hauptsächlich fünf Parteien versuchten auf dessen Memoria, auf die Wahl seines Begräbnisorts und die Errichtung eines Grabmals einzuwirken. Wie zu erwarten hatte Courtenay zu Lebzeiten selbst Vorkehrungen für seine Memoria getroffen. Nach seinem Tod lag die Verantwortung offiziell in den Händen der Testamentsvollstrecker. Dem Domkloster in Canterbury war an der Durchführung der Memoria allerdings ebenso gelegen wie dem Kollegiatsstift in

Sören Wolf, Profiteure der Memoria. Das Ringen um das Totengedenken von William Courtenay († 1396) und seine zwei Grabmäler, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 61–77.
<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11084>



Abb. 1: Grabmal von Erzbischof William Courtenay. Kathedrale, Canterbury (Kent).

Maidstone. Schließlich machte König Richard II. seinen Einfluss geltend und verfolgte damit seinerseits eigene Ziele. Die für die Grabmäler verantwortlichen Künstler sind als sechste Partei anzusehen, welche die Erinnerung an den Erzbischof bestimmen und auf ihre Weise von dessen Memoria profitieren sollte. Die Vielzahl der zum Teil aufeinander angewiesenen Akteure und ihre miteinander verflochtenen sowie auch divergierenden Interessen haben zu diesem ungewöhnlichen Resultat geführt, dessen komplexe Entstehungsgeschichte nur durch den Einsatz vieler Forschergenerationen rekonstruiert werden konnte. Im Folgenden wird der chronologische Ablauf der Memoriaplanung anhand der heute bekannten Quellen skizziert.

Den Stein ins Rollen brachte Courtenay, als er im Sommer 1395 sein Testament aufsetzte.² Darin legte er fest, dass sein Körper in der Kathedrale von Exeter und damit in der Nähe der elterlichen Grablege und in der Grafschaft Devon, wo die Wurzeln seiner Familie lagen, beigesetzt werden sollte. Er sah ein würdiges Begräbnis im Kirchenschiff an repräsentativer Position vor dem Kreuz-

altar vor, obwohl dafür die Gräber dreier Dekane hätten entfernt werden müssen. Das Begräbniszeremoniell sollte so schnell wie möglich in angemessener Weise („ita celeriter sicut fieri poterit bono modo“) und nur im Beisein des hiesigen Bischofs oder des befreundeten Erzbischofs von York, Thomas Arundel, sowie einigerortsansässiger Kleriker erfolgen, ohne die Großen des Landes einzubeziehen.³ Courtenay beabsichtigte seinen außerordentlichen Reichtum großzügig zu verteilen, wobei vor allem eine seiner Schwestern, der König und die Mönche in Canterbury begünstigt werden sollten. Er vermachte jedoch nicht nur kostbare Gewänder, Bücher und dergleichen an die Hinterbliebenen, sondern wünschte beispielsweise auch 47 brennende Fackeln und Kerzen anlässlich seiner Begräbnisfeier (sieben unmittelbar an seinem aufgebahrten Körper, zwei davon immerhin 20 Pfund schwer) und anschließend 15000 Seelenmessen sowie 2000 Matutin-gebete zur täglichen Ausübung der liturgischen Memoria.⁴ Die Bestimmungen zeigten also sowohl Elemente der seinerzeit üblichen Bescheidenheitstopik als auch des nicht minder üblichen Repräsentationsstrebens.⁵ Das College in Maidstone war zu dieser Zeit noch nicht gegründet und wurde dementsprechend auch nicht erwähnt.

Am 28. Juli 1396, bereits auf dem Sterbebett, ließ der Erzbischof seinem Testament ein Kodizill anfügen, in dem er erklärte, dass er sich als unwürdig für ein Begräbnis in einer Kathedrale oder in sonst irgendeiner Kirche erachte und lieber demütig auf dem Kirchhof von All Saints in Maidstone begraben werden wolle.⁶ Die genaue Stelle habe man für seinen Diener John Boteler (John Butler) markiert.⁷ Damit wollte Courtenay dem kurz zuvor angestoßenen Neu- und Ausbauprojekt seiner Kollegiatstruktur in Maidstone weiteren Schwung verleihen und die Baumaßnahmen mit entsprechenden finanziellen Zuwendungen und durch die Wahl des Ruheorts seines Leichnams unterstützen. Alle weiteren Vorkehrungen des Testaments blieben von dem Kodizill unangetastet. Das Begräbnis auf dem Friedhof mochte Demut zum Ausdruck bringen,



Abb. 2: Grabplatte von Erzbischof William Courtenay. All Saints, Maidstone (Kent), nach einer Zeichnung von T. Fisher.

aber im liturgischen Bereich und durch die großzügigen Schenkungen setzte sich der Wille zur Repräsentation fort. In dem Glauben an eine ordnungsgemäße Umsetzung seines Testaments starb Courtenay in Maidstone am 31. Juli 1396.⁸

Am 4. August begrub man ihn allerdings weder in Exeter noch in Maidstone, sondern in Canterbury an der denkbar würdevollsten Position in der Dreifaltigkeitskapelle der Kathedrale am Schrein von Thomas Becket mit dem größten Aufwand, den man sich denken kann. Sowohl ein Eintrag im erzbischöflichen Register als auch eine im 15. Jahrhundert zusammengestellte Chronik zeugen von diesem Ereignis, dem der König und die Vertreter der weltlichen und geistlichen Hocharistokratie des Landes bewohnten.⁹ Diese Überlieferung findet ihre Bestätigung im Obituar von Thomas Cawston, das aber erst seit 1486 im Domkonvent geführt wurde.¹⁰ Der Zufall scheint eine gewisse Rolle gespielt zu haben. König Richard II. weilte Anfang August ohnehin in Canterbury, weil er sich auf der Durchreise nach Frankreich befand. Dadurch geriet er nah an das Geschehen, das er somit schneller beeinflussen konnte. Er sorgte für ein Begräbnis des Metropoliten zu den Füßen der Grabfigur seines Vaters, des Schwarzen Prinzen, das eine andere Person in dieser Weise und vor allem unter Missachtung der „electio sepulturae“ nie und nimmer hätte bewerkstelligen können.¹¹

Vom 15. September datiert die Bestätigung des Testaments aus der erzbischöflichen Schreibstube in *Lambeth Palace*, wobei die Umsetzung des vom Sterbenden geäußerten Bestattungswunsches eigentlich bereits nicht mehr realisierbar war.¹² Trotzdem taucht in dem Dokument kein Hinweis auf den Begräbnisort in Canterbury auf. Die Testamentsvollstrecker konnten sich in der Frage des Graborts ohnehin nicht über eine Entscheidung des Königs hinwegsetzen. Zu ihnen gehörten Thomas Chillenden, Prior von *Christ Church*, Adam de Mottrum, der Erzdiakon, Guy Mone, der Rektor der Kirche von Maidstone und John Wotton, der damals noch Rektor der Kirche in Stapelhurst war und bald erster Leiter des Colleges in Maidstone werden sollte.

Die historischen Dokumente, aus denen sich die soeben dargelegte Chronologie ergibt, sind erst nach und nach bekannt geworden. Lange beschäftigte die Forschung deswegen die Frage, wo der Metropolit tatsächlich bestattet wurde, ob in Canterbury oder Maidstone. M. Beazley fasste den Streit darüber bis zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Aufsatzes im Jahr 1898 ausführlich zusammen, um ihn mit der Publikation bisher unbekannter Passagen aus dem Register G bezüglich der Einflussnahme von Richard II. zu beenden.¹³ Immerhin schrieb schon John Leland vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, dass Courtenay in Maidstone begraben liege, während Matthew Parker (1572) und John Stow (1580) die Kathedrale von Canterbury angaben.¹⁴ Heute bestehen allgemein kaum noch Zweifel darüber, dass Courtenays Körper in *Christ Church* in Canterbury bestattet wurde. Das Grab in Canterbury wurde jedoch nie geöffnet. Die Argumentation stützt sich vor allem auf die genannten Schriftquellen und auf eine Graböffnung in Maidstone.¹⁵ Im Grab unter der Grabplatte in *All Saints* fand man 1794 zwar ein komplettes Skelett, aber keinerlei erzbischöfliche Insignien, Gewänder oder typische liturgische Grabbeigaben.¹⁶ Der Befund war somit nicht mit den gängigen Bestattungsbräuchen bischöflicher Leichname vereinbar, denn durch zahlreiche Graböffnungen ist nachgewiesen, dass die Bischöfe und Erzbischöfe immer in vollem Ornat mit Krumm- bzw. Kreuzstab, Bischofsring und Mitra ins Grab gelegt wurden. Noch dazu fand man bei den Prälaten meistens ein Kreuz und einen Abendmahlskelch samt Hostienteller. Wahrscheinlich gehörten die Knochen daher nicht zu den Überresten des Erzbischofs.

Aus der Chronologie der Ereignisse, die dem aktuellen und immer noch sehr lückenhaften Kenntnisstand verpflichtet sind, ergeben sich weitere Schwierigkeiten für die Beurteilung der Grabmäler. Demnach müsste das Alabastergrabmal in Canterbury postum entstanden sein, weil sich das Domkapitel vor dem Tod des Metropoliten wenig Hoffnungen auf ein Begräbnis in seinen Reihen und der König keinerlei Anstalten für eine Einflussnahme auf den Bestattungsort gemacht hatten. Zugleich ist es unwahrscheinlich, dass Courtenays Grabmal in Maidstone bereits zu Lebzeiten installiert worden ist, denn der Kirchenneubau von *All Saints* stand, wie im nächsten Abschnitt ausgeführt werden wird, zum Zeitpunkt seines Ablebens noch in den Anfängen. Außerdem wünschte der Erzbischof ein Begräbnis auf dem Kirchhof und nicht in der Kirche. Solche in Testamenten geäußerten, radikalen Verstöße gegen das Statusempfinden sind freilich im Mittelalter regelmäßig missachtet worden. Es wäre natürlich möglich, dass die flache Grabplatte bereits zu Lebzeiten gefertigt worden war, um in der Kathedrale von Exeter untergebracht zu werden, bevor man sich entschloss, sie nach Maidstone zu schaffen und im Chor der Stiftskirche aufzubewahren.

Den Baufortgang am *Maidstone College* legte zuletzt Linda Monckton dar.¹⁷ Der Bau des Colleges erfolgte im Anschluss an die Gründung im Sommer 1395 und damit nach der Niederschrift des erzbischöflichen Testaments. Am 25. Juni 1395 stellte Papst Bonifaz IX. eine Urkunde aus, die die Pfarrkirche *St Mary* in Maidstone in eine Kollegiatkirche mit einem Master sowie 24 Kaplänen und Klerikern umwandelte.¹⁸ Hierzu gab auch König Richard II. am zweiten August sein Einverständnis.¹⁹ Im Zuge dessen wurde ein Hospital inkorporiert. Die Kirche erhielt das Allerheiligenpatrozinium und wurde vollkommen neu errichtet. Vom 14. Juni 1396 stammt ein Dokument, das die Bauarbeiten in Maidstone bestätigt, indem der König dem Erzbischof die Erlaubnis zur Anstellung von 48 Handwerkern (24 *fre-masons* und 24 *ligiers*) ausspricht.²⁰ Am Ende des Folgemonats starb Courtenay und viel kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig gewesen sein. Begonnen wurde westlich mit der Außenwand am Südchorseitenschiff, wo Anfänger ein Gewölbe vorbereiten, das nie ausgeführt wurde.²¹ Der Rest der Kirche weist keine Gewölbeanfänger auf und sollte wohl mit einer flachen Holzdecke abgeschlossen werden, die sich jedoch nicht erhalten hat. Die aktuelle Decke stammt aus einer Restaurierungskampagne im Jahr 1880. Zum Todeszeitpunkt des Patrons und Stifters war, so Moncktons Interpretation, nur ein kleiner Teil des Bauvorhabens fertiggestellt, das eine Einwölbung vorsah. Danach erfolgten ein Baustopp und eine Planänderung, die den künstlerischen und repräsentativen Anspruch an das Gebäude herabsetzte. Auch Courtenays Nachfolger Erzbischof Arundel begünstigte das College in Maidstone und richtete darin eine *Chantry* ein.²² Bis 1399 muss der Ostteil der Kirche fertig gewesen sein, denn das Wappen des noch im selben Jahr abgesetzten König Richards erschien ursprünglich im Ostfenster.²³ 1403 fanden die ersten Ordinationen in der Kirche statt.²⁴ Erzbischof Arundels Wappen sind neben denen des Gründers im Langhausdach zu sehen.²⁵ In seiner Amtszeit, also bis 1414, ist das Gebäude fertiggestellt worden.²⁶ Aus der Theorie der zwei Bauabschnitte folgt jedenfalls, dass die Messinggrabplatte erst nach 1396, also zeitlich parallel zur Errichtung des Grabmals in Canterbury oder sogar danach, an ihren endgültigen Standort zentral im Chor der Stiftskirche gekommen sein kann. Der erste Collegeleiter von Maidstone namens John Wotton war höchstwahrscheinlich für die Beauftragung der Handwerker zum Aufbau des Grabmals maßgeblich verantwortlich.²⁷

Die zwei in etwa gleichzeitig postum errichteten, erzbischöflichen Grabmäler brachten möglicherweise die Konkurrenz zwischen den beiden Institutionen zum Ausdruck. Schon seit Jahrhunderten versuchte das Domkloster in Canterbury als Konkurrenz empfundene Stiftsgründungen in seinem Einflussbereich zu verhindern.²⁸ Maidstone war nach relativ unbedeutenden Einrichtungen in Ulcombe und Wingham die erste größere Gründung, die die Mönche trotz sicherlich vorhandener Bedenken zulassen mussten.

Monckton wies ebenso nach, dass das architektonische Anspruchsniveau in Maidstone kein Geringes war. Mit der Gründung des Kollegiatsstifts trat Courtenay in die Nachfolge der Stiftsgründungen von König Edward III. und der Bischöfe von Winchester, Edington († 1366) und Wykeham († 1404), sowie einiger anderer hochrangiger weltlicher und geistlicher Stifter. Die Hinweise auf ein Gewölbe in Maidstone lassen entweder auf ein prestigeträchtiges Steingewölbe oder auf ein modernes, seinerzeit nicht minder reputationssteigerndes Gewölbeimitat aus Holz, wie eines die Kathedrale von Winchester überspannt, schließen.²⁹ Überdies ist das Vorhandensein von Chorseitenschiffen als Ausweis eines gesteigerten Repräsentationsbedürfnisses gelesen worden.³⁰ Auch die Zierarchitektur, obwohl recht reduziert und zurückhaltend, konkurriert etwa im Fenstermaßwerk mit hochrangigen fürstlichen und königlichen Bauprojekten, die zeitgleich ausgeführt wurden. Die Maßwerkfenster mit geradzahligen Bahnen orientierten sich vor allem an den Bauprojekten von William of Wykeham und seinem Protegé William Wynford: dem Obergaden der Kathedrale in Winchester sowie den College-Gründungen in Winchester und Oxford.³¹ Die zahlreichen Bezüge zu Wykeham und den von ihm gestifteten Bauwerken unterstreichen die Vermutung, dass Courtenay ein Bewunderer und Unterstützer von Bischof Wykeham war.³²

Courtenay hatte also, obwohl selbst kein Polarisierer, wissentlich eine Konkurrenzsituation geschaffen. Doch vernachlässigte er auch seine Kathedrale in Canterbury nicht und trat dort ebenfalls als großer Wohltäter der Bauhütte und des gesamten Konvents in Erscheinung. Courtenay stiftete zu Lebzeiten und testamentarisch große Summen für den Weiterbau am Kreuzgang und den unter Erzbischof Sudbury begonnenen Neubau des spektakulären Langhauses (670 Pfund).³³ Im Gewölbe des südlichen Seitenschiffs des Langhauses befindet sich daher das Wappen von Courtenay. Die Mönche listeten ihrerseits in einem Totenbucheintrag die von Courtenay an sie gemachten Geschenke auf, doch ihre Gegenleistung in Form einer täglichen Totenmesse mit zwei Kaplänen im Wert von 40 Schilling erscheint im Vergleich ziemlich dürftig.³⁴ Vielleicht ist dies ein Hinweis auf eine Störung des Verhältnisses zwischen dem Erzbischof und seinen Mönchen. Zumindest bedankten diese sich aber in ungewöhnlich warmen Worten für seine hingebungsvolle und geduldige Großmut.

Grundsätzlich hatte man sowohl in Canterbury als auch in Maidstone allen Grund, ein ehrenvolles und großzügiges Gedenken an Courtenay zu ermöglichen. Die Mönche von Canterbury und die Kanoniker von Maidstone müssen an der Verantwortung für seine Memoria interessiert gewesen sein. Das Grabmal in Maidstone besaß zusammen mit dem entweder real vorhandenen oder nur evozierten Grab des Gründers eine identifikationsstiftende Bedeutung und lieferte eine juristische Bestätigung des Gründungsakts der Institution. Grab und Grabmal des Metropoliten in Canterbury sorgten dagegen für eine durchgängige Sukzessionsreihe der dadurch real anwesenden Amtsträger, auf die sich die Mutterkirche der Kirchenprovinz in ebenso selbstlegitimierender und

identifikationssteigernder Weise mittels der dadurch anberaumten Memoria berufen konnte. Vertreter beider Institutionen befanden sich, wie erwähnt, unter den Testamentsvollstreckern.

Das Grabmal in Canterbury übertraf in seiner repräsentativen Wertigkeit das in Maidstone. Das dreidimensionale Alabastergrabmal in der Kathedrale war aufgrund von Form, Material, Typologie und Lage äußerst prestigeträchtig (Abb. 1). Erst seit dem Begräbnis des Schwarzen Prinzen im Jahr 1376 (und abgesehen vom Grabmal des 1205 gestorbenen Erzbischofs Hubert Walter) waren der Raum um den Becket-Schrein und die *Trinity Chapel* in Ausnahmefällen für Bestattungen und Grabmäler freigegeben.³⁵ Das idealisierte Gesicht der erzbischöflichen, in volle Pontifikalien gehüllten Alabaster-Effigies zeichnet sich durch Rundheit, eine glatte Stirn, einen sinnlichen Mund, betonte Nasolabialfalten und geschwungene Haarsträhnen unterhalb der Mitra aus (Abb. 3). Diese Eigenschaften sind auch an den ebenfalls betend gezeigten und zum Teil nahezu identischen Grabbildnissen von William of Wykeham in Winchester und Kardinal Simon Langham († 1376), in *Westminster Abbey* zu finden. Alle drei Grabfiguren stammen offenbar aus derselben Werkstatt, wenngleich nicht notwendigerweise von denselben Steinmetzen (Abb. 4).³⁶ Typisch für diese Objektgruppe sind die mit dem Oberkörper aufrecht sitzenden Engel, deren Flügel parallel nach hinten zeigen, und die markanten Figuren am Fußende. Außerdem ist auf die Ähnlichkeit der Grabtumben und ihre aus Kielbögen, Paneelen und speziellen Mehrpassmaßwerkformen gebildeten Blendarkaden für die Bischöfe Courtenay und Wykeham hinzuweisen. Das Eisengitter, das die Grabfigur von Courtenay umgibt, entstand womöglich erst 1425 gemeinsam mit den Gittern an den Grabmälern von Prinz Edward, von Henry IV. und Johanna von Navarra sowie von Erzbischof Chichele.³⁷

Gewiss stand die Würde der vergleichsweise kleinen Kollegiatkirche von Maidstone, und sei sie im Detail noch so ambitioniert gewesen, hinter der Kathedrale zurück. Auch die Zweidimensionalität der Grabplatte zeugt grundsätzlich von einem geringeren Anspruch, obwohl vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert immerhin fünf weitere Erzbischöfe aus Canterbury mit flachen Grabplatten beziehungsweise Grabfiguren geehrt wurden.³⁸ Alles in allem erfüllte die Grabplatte vielleicht annähernd den um 1400 an ein erzbischöfliches Grabmal gestellten Anspruch. Stilistisch dürfte die zweifellos sehr repräsentative Grabplatte in Maidstone der Londoner „Serie-B“ entsprochen haben.³⁹ Die Abdrücke der verlorenen Messingbestandteile lassen eine von zwei Wappen flankierte, lebensgroße Grabfigur erkennen (Abb. 2). In den Nischen der seitlichen Pfeiler befanden sich kleine Heiligenfiguren. Über dem fialen- und wimpergreichen Überfangbogen der Grabfigur könnten Abraham, Courtenays Seele in Empfang nehmend, oder eine Trinitätsdarstellung zu sehen gewesen sein. Den oberen Abschluss bildete eine gerade Zinnenleiste. Selbst im Rahmen der für ihre repräsentativen Erzeugnisse bekannten „Serie-B“ waren die Bestandteile von herausragender Opulenz. Um 1400 stellte die Werkstatt der „Serie-A“ längst keine derart aufwendigen Grabplatten für einen entsprechenden Auftraggeberkreis mehr her. Die Werkstatt der „Serie-C“ konnte solche Aufträge nie an Land ziehen. Flämische Grabplatten, die vollflächig von graviertem Metall bedeckt waren, sind um 1400 außerdem nicht mehr importiert worden. Auch wenn ausgerechnet die Zeitspanne zwischen 1350 und 1420 in der Brassenforschung vernachlässigt wurde, so ist die Zugehörigkeit der Grabplatte zur Werkstatt der „Serie-B“ gegenüber den anderen zu dieser Zeit überhaupt in Frage kommenden Werkstätten am wahrscheinlichsten. Diese äußerst erfolgreiche



Abb. 3: Grabmal von Erzbischof William Courtenay (Detail). Kathedrale, Canterbury (Kent).

und langlebige Serie war seit circa 1360 für hundert Jahre am Markt zu haben. Die Grabfigur von Bischof Trillek († 1360) in Hereford ist ein gutes Beispiel für ältere Produkte aus dieser Serie, wohingegen der umgebende Baldachin dort nicht original ist. In der Westminster-Abtei liegen zwei episkopale Grabplatten der „Serie-B“ vom Übergang des 14. zum 15. Jahrhundert: von Bischof John Waltham († 1395) und Erzbischof Waldby († 1397).⁴⁰ Die typische Schichtung von Kasel, Dalmatika und Albe, der äußerst dezenten Hüftschwung nach links sowie der Segensgestus finden sich auch in Maidstone wieder. Walthams Grabplatte zeigt die Figurenfeiler und den oberen Zinnenabschluss des Kastenbaldachins, Merkmale, die auch an der in England hergestellten Grabplatte des 1417 verstorbenen Bischofs Hallum in Konstanz auftauchen. Blair teilte die verlorenen Brassen der Erzbischöfe Islip († 1366) und Whittlesey († 1374), die beide 1640 jeweils als „a faire tombe of marble inlaid with brasse“ beschrieben wurden, dieser Serie ebenfalls zu, und zwar weil diese Platten auf typischen, glatten Kistentumben aus Purbeck-Marmor auflagen, die in Stichen überliefert sind.⁴¹ Auch die heute ebenerdig im Boden liegende Grabplatte von Erzbischof Courtenay lagerte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts auf einer solchen Tumba.⁴²



Abb. 4: Grabmal von Bischof William of Wykeham. Kathedrale, Winchester (Hampshire).

Weever überlieferte um 1630 das in Hexametern verfasste Epitaph, dessen Anfangszeilen zu weiterführenden Überlegungen Anlass gegeben haben.⁴³ So fällt auf, dass darin nicht erwähnt wird, ob man an der Stelle Courtenay wirklich begrub, sondern lediglich, dass dieser den Ort für sein Begräbnis vorgesehen habe. Maidstone konnte demnach für einige Interpreten nicht als Begräbnisort gelten. Auch ist das Sterbejahr mit 1395 falsch angegeben. Besonders letzteres hat zu Zweifeln an der Authentizität der überlieferten Inschrift geführt, doch scheint die nachträgliche Hinzufügung des Epitaphs unwahrscheinlich.⁴⁴ Die Inschrift bestätigt vielmehr, dass die Grabplatte postum angefertigt wurde und man sich aufgrund des Testaments und des Stiftungsakts zur Durchführung der erzbischöflichen Memoria berechtigt sah. Somit fällt die Möglichkeit, man habe die Grabplatte schon für den Standort in der Kathedrale in Exeter gefertigt, weg.

Courtenay war ein loyaler Unterstützer der Krone gewesen. Nach seiner dreimonatigen Amtszeit als Lordkanzler im Jahr 1381 krönte er am 22. Januar 1382 die Gemahlin Richards II., Anna von Böhmen, zur Königin von England. Es ist bekannt, dass König Richard auf einmalige Art Einfluss auf die Memoria einiger seiner Anhänger nahm. Seine Memorialpolitik bezog sich dabei vor allem auf *Westminster Abbey*, wo er unter anderem für die Beisetzung von drei wichtigen Prälaten, deren Grabmäler bereits genannt wurden, in der Nähe seines eigenen Grabmals und denen seiner königlichen Ahnen sorgte. Einer von ihnen war Bischof John Waltham, der in den frühen 1390ern eine wichtige Position am königlichen Hof und sogar die Freundschaft des Königs gewinnen konnte, sodass dieser beim Anblick seines toten Vertrauten während des Begräbnisses 1395 über die Maßen ergriffen gewesen sein soll.⁴⁵ Über den Wunsch des Bischofs nach einer Bestattung in seiner Kathedrale in Salisbury hatte sich Richard II. sehr zum Ärger der Mönche auf konfrontative Weise hinweggesetzt, indem er ihn sogar in der Bekener-Kapelle bestatten ließ, die unter seinen Vorgängern ausschließlich der königlichen Familie vorbehalten war.⁴⁶ Auch den Leichnam des in seiner Kirchenprovinz York ungeliebten Erzbischofs Waldby ließ er Anfang 1398 in der Abtei beisetzen, wobei er jedoch die Edmundskapelle wählte.⁴⁷ Auf der Grabplatte erscheint wie bei Courtenay ein falsches Todesdatum mit falscher Jahresangabe.⁴⁸ Richard II. intervenierte wohl auch bei den Bestattungen von Sir James Berners, Sir John Salisbury, Sir Bernard Brocas, Sir John Hawkwood und mit absoluter Sicherheit bei Sir John Golafre, deren Leichname überwiegend in *Westminster Abbey* ihre letzte Ruhe fanden.⁴⁹

Kardinal Langhams Überreste holte man aus dem Exil in Avignon und bestattete sie in einer Seitenkapelle der Abteikirche von Westminster, die Simon Langham vor seiner Metropoliten- und Kardinalslaufbahn als Abt angeführt hatte. Aus einer Rechnung geht hervor, dass man neben anderen die Künstler Henry Yevele und Stephen Lote mit der Herstellung seines Grabmals betraute.⁵⁰ Diese bedeutenden Künstler betrieben eine große Werkstatt, die ebenso für die Grabfiguren von Courtenay und Wykeham verantwortlich gewesen sein dürfte. Bezeichnenderweise finden sich die an diesen Skulpturen erkennbaren, oben beschriebenen Gesichtsmerkmale ebenso an der Bronzeplastik Richards II. wieder, für die Yevele auch den Entwurf geliefert hatte.⁵¹ Dieser war ab einem frühen Punkt in seiner Karriere an allen epochemachenden Bauprojekten im Umkreis des königlichen Hofs beteiligt. Die Tumben von Edward III., seinem Sohn, dem Schwarzen Prinzen, Kardinal Langham und Richard II. ähneln sich aus diesem Grund, aber nur für die zwei letzteren ist Yeveles Mitwirkung dokumentarisch abgesichert. Alle sich an den vier Grabmälern befindlichen

Inschriften sind in speziellen Buchstaben aus Messing (oder vielmehr einem als *latten/laton* bezeichneten Material) verfasst, die parallel in der Londoner „Serie-B“ der Messinggrabplatten vorkommen.⁵² Für die Inschrift an Langhams Tumbaoberkante nutzte man die für die 1390er typischen gotischen Majuskeln.⁵³ Badham schloss hieraus sowie aus seiner Beteiligung an den Bronzegrabmälern der Könige und aus der Tatsache, dass sich Werkzeuge und Gegenstände aus *laton* im Nachlass des Künstlers befanden, dass Yeveles Werkstatt wahrscheinlich auch Messinggrabplatten herstellte. Tatsächlich gingen Brassen aus der Werkstatt der als *marbler* bezeichneten Steinmetze hervor.⁵⁴ Yevele hat auch nachweislich am Alabastergrabmal von John of Gaunt in der alten Paulskathedrale mitgearbeitet. Er diente als Bürge für ein Schiff namens Margarete, das den Purbeck-Marmor für die Grabmäler von Edward III. sowie für den Earl of Arundel und Bischof William of Wykeham aus Poole nach London fuhr, wobei letzterer damit wohl teilweise das Grabmal seines Vorgängers Bischof Edington herstellen ließ.⁵⁵ Seine Dominanz auf dem Kunstmarkt, seine technischen Erfahrungen, seine zahlreichen Mitarbeiter, seine Vernetzung mit den erlauchtesten Auftraggebern und seine einzigartigen Kontakte zum Königshaus ließen Henry Yevele zum gefragtesten Entwerfer und zur führenden Künstlerpersönlichkeit seiner Zeit werden, der Kunstwerke in allen möglichen Materialien, Typen und Gattungen herstellen konnte. Diese Omnipräsenz ist auch das stärkste Argument für die These, Yevele (und nicht etwa William Wynford) habe den gesamten Baukomplex des *Maidstone College* entworfen.⁵⁶

Die Entwurfsleistung für beide Grabmäler von William Courtenay ist wahrscheinlich bei Henry Yevele zu suchen. Welche Handwerker wirklich die Arbeit verrichteten, lässt sich allerdings nicht mehr ergründen. Bezuglich des Alabaster-Grabmals in Canterbury kann man annehmen, dass Yeveles Londoner Werkstatt den Auftrag direkt über den König und seinen Umkreis vermittelt bekam. Der Auftrag für die Messinggrabplatte erfolgte dagegen aus dem Kreis der Stiftskanoniker. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die Werkstatt vermutlich gleichzeitig zwei konkurrierende Auftraggeber mit ihren Produkten belieferte. Der oder die entwerfenden Künstler variierten dafür jeweils behutsam ein Schema, auf das sie auch bei vergleichbaren Aufträgen zurückgriffen. Die Erinnerung an den Erzbischof wurde also zweifellos auch von ihnen, die von beiden Aufträgen in vielerlei Hinsicht profitierten, geprägt.

Im würdigsten Sakralbau des englischen Königreichs, der Kathedrale von Canterbury, deren Legitimierung auf den vom Papst initiierten Beginn der Christianisierung Englands im späten sechsten Jahrhundert zurückreichte, entwickelte sich jedenfalls auf Betreiben Richards II. neben Westminster Abbey eine zweite königliche Allianzgrablege, welche die Plantagenet-Gräber von Richards Vater, dem Schwarzen Prinzen, und seinem Anhänger Erzbischof Courtenay umfasste.⁵⁷ Dadurch vermochte der König die englische Historie mehr und mehr für sich zu vereinnahmen. Seine Memorialpolitik und die aufwendige Sepulkralkunst, mit der er die symbolträchtigsten Sakralbauten seines Reichs besetzen ließ, erschufen ein Narrativ, das die sich an beiden Orten zugetragene Geschichte auf seine Regentschaft hinführte. Zur politisch motivierten Einflussnahme auf den Bestattungsort könnten ihn nichtsdestotrotz die Mönche von Canterbury angeregt haben, die ihrerseits, wie ausgeführt, ein Interesse an einem Grab des Erzbischofs in der Kathedrale hatten. Die Grablege in Maidstone legte dagegen den Fokus auf die persönlichen Stifterverdienste. Für das Seelenheil und die liturgische Inanspruchnahme waren beide Grabmäler sehr profitabel.

Jedoch errichtete man im Spätmittelalter kein Grabmal, wenn nicht wenigstens einige Überreste des Toten darunter oder in der Nähe beigesetzt werden sollten. Zwei oder mehr Grabmäler für ein und dieselbe Person waren im 13. Jahrhundert durchaus möglich; um 1400 aber handelte es sich um eine seltene Ausnahme. Vor 1300 bestattete man Knochen, Herz und Fleisch oder Eingeweide aus praktischen oder programmatischen Gründen mitunter separat, wobei auch das englische Episkopat von dieser Sitte Gebrauch machte.⁵⁸ So verteilten sich die Leichname einiger Bischöfe von Winchester auf die Kathedrale und die relativ nahe Abtei von Waverley, wo allerdings sämtliche Grabmäler nach der Klosterauflösung im 16. Jahrhundert verloren gingen. Das einbalsamierte Herz gelangte in diesen und anderen Fällen programmatischer Getrenntbestattungen jeweils an einen Ort, zu dem der Verstorbene zu Lebzeiten eine besondere persönliche Bindung hatte. Der Körper oder die Knochen kamen dagegen möglichst in die Kirche, die dem Status und der Würde des Verstorbenen angemessen war: im Fall des Episkopats also in die Kathedrale.

Abgesehen von der Grabmalsdopplung bestehen jedoch keine Hinweise darauf, dass auch William Courtenays Überreste an unterschiedlichen Orten separat beigesetzt wurden. Beide Grabmäler weisen je ein vollfiguriges, lebensgroßes Grabbild auf, das zwar nicht als Nachweis für eine Ganzkörperbestattung gelten kann, aber auch keinen Hinweis auf eine Herzbestattung liefert, wie es manche Herzgrabmäler tun, etwa das Grabmal vom 1260 verstorbenen Aymer de Valence in Winchester. Die Praxis der Ausweidung und Leichenteilung war seit der 1299 verfügten Bulle *Detestande feritatis* von Papst Bonifaz VIII. prinzipiell verboten und daher bei kirchlichen Würdenträgern kaum eine Option.⁵⁹ Urban VI. bekräftigte das Verbot. Aber es kam im 14. und 15. Jahrhundert durchaus zu Separatbestattungen und besonders die französische Hocharistokratie wollte von dem Brauch nicht abrücken. An dieser Stelle ist ebenso an die Separatbestattungen von König Edward II. († 1327), Kardinal Jean de la Grange († 1402) und König Henry V. († 1422) zu erinnern. Programmatische Gründe führten zur getrennten Bestattung der Überreste von Kardinal Ludwig von Luxemburg († 1443) in Ely und Rouen. Vielleicht erwirkte Richard II. für den Leichnam von William Courtenay ebenfalls eine Ausnahme. Sowohl von einer päpstlichen Genehmigung als auch einem diesbezüglichen Konfliktfall ist allerdings nichts bekannt.

Abschließend zeichnen sich zwei Möglichkeiten als wahrscheinliche Ursachen für die Existenz der beiden Grabmäler für Erzbischof William Courtenay ab. Entweder sind das Herz und der Körper von Courtenay separat bestattet worden. Dann läge der Körper des Toten in Canterbury umgeben von den bischöflichen Insignien. Wie dazu der Knochenfund in Maidstone in Zusammenhang steht, muss offen bleiben. Oder Courtenays Körper wurde vollständig in Canterbury bestattet. In der Hoffnung, trotzdem in den Besitz des gesamten Leichnams zu gelangen, hätte man in diesem Fall in Maidstone ebenfalls ein Grabmal errichtet und in Ehren gehalten. Ein weiteres Grabmal ganz ohne Überreste des Toten in räumlicher Nähe zur eigentlichen Ruhestätte erscheint indessen unwahrscheinlich. Beide Grabmäler formulieren jedoch in jedem Fall den Anspruch auf die vollständige Gegenwart des Toten.

Anmerkungen

¹ Zur Biographie siehe insbesondere Dahmus 1966 und Swanson 2004.

² Register G, *Acta Sede vacante*, Canterbury, fol. 258–261v; Lat. in Duncan 1898, S. 58–67; Engl. Übers. in Dahmus 1966, S. 265–276; zur Datierung ebenda, S. 324–325, Anm. 13; vgl. Cave-Browne 1989, S. 236–238; Swanson 2004; Monckton 2006, S. 316, Anm. 1.

³ Duncan 1898, S. 58; Dahmus 1966, S. 228, 266; Schäfer 1996, S. 105.

⁴ Duncan 1898, S. 59; Dahmus 1966, S. 229–230, 266–267; Schäfer 1996, S. 105–106.

⁵ Vgl. Monckton 2006, S. 300.

⁶ Duncan 1898, S. 66–67; Dahmus 1966, S. 275–276; vgl. Schäfer 1996, S. 105.

⁷ „[...] voluit et elegit sepulturam in suam in Cimiterio ecclesie Collegiate de Maydenston in loco designato Johanni Boteler armigero suo“; siehe Cave-Browne 1889, S. 34, 38, 238; Duncan 1898, S. 67; Dahmus 1966, S. 228, 275; Schäfer 1996, S. 105; Monckton 2006, S. 300.

⁸ Register G, *Acta Sede vacante*, Canterbury, fol. 235; Beazeley 1898, S. 50; Dahmus 1966, S. 228; Swanson 2004.

⁹ Register G, *Acta Sede vacante*, Canterbury, fol. 235, 239; siehe unten; vgl. die Angaben in William Thornes Chronik aus dem frühen 15. Jahrhundert: Thorne 1652, Sp. 2197–2198: „Et eodem anno ultimo die mensis Julii magister Willielmus Courtenaeye Cantuariensis archiepiscopus rege cum magnatibus terrae tunc praesente juxta feretrum sancti Thomae traditur sepulturae“; vgl. Somner 1640, S. 265–266; Beazeley 1898, S. 36, 49–50.

¹⁰ Das Obituar wird in der älteren Literatur schlicht „Leiger Book“ genannt; siehe Somner 1640, S. 265–266; Beazeley 1898, S. 37–40, 44–48, 54.

¹¹ Register G, *Acta Sede vacante*, Canterbury, fol. 235: „[...] et de precepto domini Regis tunc Cantuarie versus mare existentis sepultus fuit in ecclesia“; ebenda: „Conditores canonici deliberatione provida statuerunt quod ultra tres menses vacare non debeant ecclesie Cathedrales defuncto igitur bone memorie quondam Willelmo Courtenay ecclesie Cantuariensis predicte ultimo Archiepiscopo [...] Corpore quoque dicti defuncti in eadem ecclesia die veneris quarta mensis Augusti supradicti omni reuerencia qua decuit ecclesiastico tradito sepulture“; ebenda fol. 239: „Excellentissimo ac magnifico principi illustrissimoque domino nostro Ricardo Regi Anglie et ffrancie ac domino hibernie vestry humiles et devoti oratores Prior ecclesie Cantuariensis et ejusdem loci Capituli parati et vigiles ad reuerenciam omnimodam cum honore Bone memorie Willelmo de Courtenay ultimo Archiepiscopo nostro viam universalem carnis sicut deo placuit nuper ingresso et in presencia vestre regie magestatis et per vos ejusdem Archiepiscopi corpore ut decuit honorifice in ecclesia Cantuariensi supradicta tradito sepulture Cantuariensi quarto die mensis Augusti tunc sequentis“; Beazeley 1898, S. 31–54; Dahmus 1966, S. 228, 323, Anm. 3; Woodman 1981, S. 254; Wilson 1995, S. 472–473; Schäfer 1996, S. 105; Saul 1997, S. 461–462; Swanson 2004; Monckton 2006, S. 316–317, Anm. 5.

¹² Register G, *Acta Sede vacante*, Canterbury, fol. 264.

¹³ Siehe Beazeley 1898, S. 31–54.

¹⁴ Aus Lelands *Collectanea* zit. in Cave-Browne 1889, S. 42–43: „Wilhelmus Courtenay Archiep. Cant, fundavit alterum, ibique sepultus jacet“; Matthew Parkers *De Antiquitate Britanniae ecclesiæ* erschien 1572, siehe hier Parker 1605, S. 270: „In ecclesia Cantuariensi juxta feretrum Thomas Becket ex australi parte sepultus jacet“; für Stows erstmals im Jahr 1580 publizierte Nachforschungen siehe Stow/Howes 1615, S. 313; Beazeley 1898, S. 32–33.

¹⁵ Als die entscheidenden Schriftquellen werden also das Testament, das Register und Thornes Chronik angesehen.

¹⁶ Cave-Browne 1889, S. 44–45; Beazeley 1898, S. 41, 45; Sadler 1975, Part 1, S. 75.

¹⁷ Monckton 2006, S. 300–321; vgl. Tatton-Brown 1994.

¹⁸ Sheppard 1889, S. 45–48; Bliss/Twemlow 1902, S. 505; Cave-Browne 1889, S. 13–14, 233–236; Dahmus 1966, S. 325, Anm. 15; Swanson 2004; Monckton 2006, S. 300.

¹⁹ Maxwell Lyte 1905, S. 635; Cave-Browne 1889, S. 13, 230–233; Dahmus 1966, S. 325, Anm. 15; Swanson 2004; Monckton 2006, S. 300.

²⁰ Maxwell Lyte 1905, S. 719; Dahmus 1966, S. 325, Anm. 15; Monckton 2006, S. 303.

²¹ Monckton 2006, S. 303.

²² Monckton 2006, S. 305.

²³ Monckton 2006, S. 305, 319, Anm. 35.

²⁴ Monckton 2006, S. 305

²⁵ Dahmus 1966, S. 231; Monckton 2006, S. 305.

²⁶ Dahmus 1966, S. 231; Monckton 2006, S. 305.

²⁷ Luxford 2008, S. 135.

²⁸ Woodman 1981, S. 132; Schäfer 1996, S. 78–85; Jeffery 2004, S. 21, 193–199, 445–446; Monckton 2006, S. 302–303.

²⁹ Monckton 2006, S. 303, 305.

³⁰ Monckton 2006, S. 303, 305.

³¹ Monckton 2006, S. 311, 314–315.

³² Monckton 2006, S. 314–315, 317, Anm. 12.

³³ Courtenay gab während seiner Amtszeit neben nicht architekturgebundenen Zuwendungen an die Kathedrale in Canterbury 1000 Mark an die *Fabrica* und trieb weitere 1000 Mark von anderen Stiftern ein. Nach Sudburys Tod war der Baufortgang zum Erliegen gekommen. Mindestens 200 Pfund, die gegebenenfalls von den Testamentsvollstreckern aufgestockt werden konnten, stiftete Courtenay im Testament; siehe Duncan 1898, S. 57, 62; Dahmus 1966, S. 231–232, 270; Woodman 1981, S. 152–153; Harvey 1982, S. 28; Monckton 2006, S. 300, 317, Fn 10.

³⁴ Sheppard 1889, S. 41–45; Wood-Legh 1965, S. 135; Dahmus 1966, S. 232; Woodman 1981, S. 254; Schäfer 1996, S. 106.

³⁵ Wilson 1995, S. 452–453.

³⁶ Stone 1955, S. 197; Woodman 1981, S. 254; Lindley 1987, S. 158–159, 162; Lindley 1993, S. 109; Wilson 1995, S. 473–474; Eavis 2011, S. 186, 194, Anm. 80; für Abbildungen zu den Grabmälern in Westminster siehe <https://www.westminster-abby.org/visit-us/photo-gallery> [aufgerufen 6.4.2021].

³⁷ Geddes 1981, S. 66–73; Wilson 1995, S. 473, Anm. 101.

³⁸ Dazu zählen die Erzbischöfe Islip († 1366), Whittlesey († 1374), Stafford († 1452), Morton († 1500) und Deane († 1503). Mit einer flachen Grabplatte ehrte man sogar Papst Martin V. († 1431).

³⁹ Kent 1949, S. 70–97 stellte die Serien A bis F anhand von Rittergrabplatten zusammen. Die Kriterien sollten aber ausdrücklich auf Grabplatten weiterer Personenkreise übertragen werden. Insbesondere Sally Badham versuchte in jüngster Vergangenheit den Bestand an Messinggrabplatten mit diesem Schema abzugleichen; vgl. zur Grabplatte in Maidstone auch D'Elboux 1951, S. 117–120; Sadler 1975, I, S. 73–75.

⁴⁰ Badham 2004, S. 121; für Abbildungen zu den Grabmälern in Westminster siehe Anm. 36.

⁴¹ Blair 1980, S. 70; vgl. Somner 1640, S. 264.

⁴² Tatton-Brown 1994.

⁴³ „Nomine Willelmus en Courtneius reverendus, / Qui se post obitum legaverat hic tumulandum, In presenti loco quem iam fundarat ab imo; / Omnibus & sanctis titulo sacravit honoris. / Ultima lux Julii sit vite terminus illi; / M. ter C. quinto decies nonoquo sub anno, / Respice mortalis quis quondam, sed modo

talis, / Quantus et iste fuit dum membra calentia gessit. [...]“, Weever 1767, S. 81–82; vgl. Poste 1847, S. 44–46.

⁴⁴ Vgl. Poste 1847, S. 44–46.

⁴⁵ Saul 1996, S. 210–211; Saul 1997, S. 251, 313; vgl. Dahmus 1966, S. 230–231; nachdem Waltham sich zunächst gegen Visitationen des Erzbischofs in seiner Diözese gewehrt hatte, herrschte zwischen beiden Würdenträgern bald ein harmonisches Verhältnis und Courtenay beabsichtigte ihm schließlich zum Dank ein kostbares Juwel zu vererben.

⁴⁶ Historia Anglicana bei Walsingham 1864, S. 218; vgl. Binski 1995, S. 200; Wilson 1995, S. 473, Anm. 99; Saul 1996, S. 210–212; Saul 1997, S. 251, 313, 461–462; Fehrmann 2008, S. 87; Badham/Oosterwijk 2010, S. 214.

⁴⁷ Binski 1995, S. 200; Saul 1996, S. 211–212; Saul 2009, S. 182; Badham/Oosterwijk 2010, S. 214.

⁴⁸ Saul 1996, S. 212, Anm. 69.

⁴⁹ Binski 1995, S. 200; Saul 1996, S. 210–211; Saul 1997, S. 461–462.

⁵⁰ Blair 1980, S. 66; Binski 1995, S. 193, 197, 205; Fehrmann 2008, S. 66–67; Badham 2010, S. 13; Badham/Oosterwijk 2010, S. 213.

⁵¹ Lindley 1987, S. 158–159; zum Entwurf der Bronzeplastik: Stone 1955, S. 193; Fehrmann 2008, S. 81; Saul 2009, S. 106; Badham/Oosterwijk 2010, S. 201, 211–212.

Saul 2012, S. 318, 331–332

⁵² Binski 1995, S. 197; Badham 2000, S. 231; Badham 2004, S. 107.

⁵³ Badham 2004, S. 118–120.

⁵⁴ Dies geht aus dem Vertrag des Steinmetzen Henry Lakenham hervor. Siehe Blair 1980, S. 66–74; vgl. Fehrmann 2008, S. 67.

⁵⁵ Badham 2000, S. 231; Badham 2004, S. 122.

⁵⁶ Monckton 2006, S. 306–308, 315–316.

⁵⁷ Vgl. Binski 1995, S. 175–206; Saul 1996, S. 196–218.

⁵⁸ Vgl. etwa Warntjes 2012, S. 197–260.

⁵⁹ Brown 1981, S. 221–270.

Literatur

Badham 2000 – Sally Badham, Monumental Brasses and The Black Death – A Reappraisal, in: *The Antiquaries Journal*, 2000, Bd. 80, Heft 1, S. 207–247, online veröffentlicht. 2011, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0003581500050228> [aufgerufen 17.3.2020].

Badham 2004 – Sally Badham, Cast Copper-alloy Tombs and London Series B Brass Production in the Late Fourteenth Century, in: *Transactions of the Monumental Brass Society*, 2004, Bd. 16, S. 105–127.

Badham / Oosterwijk 2010 – Sally Badham / Sophie Oosterwijk: ‘Cest Endenture Fait Parentre’, English Tomb Contracts of the Long Fourteenth Century, in: *Monumental Industry. The Production of Tomb Monuments in England and Wales in the Long Fourteenth Century*, hg. v. Sally Badham / Sophie Oosterwijk, Donington 2010, S. 187–236.

Beazeley 1898 – M. Beazeley, The Burial-Place of Archbishop Courtenay, in: *Archaeologia Cantiana*, 1898, Bd. 23, S. 31–54.

Binski 1995 – Paul Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200–1400*, London/New Haven 1995.

Blair 1980 – John Blair, Henry Lakenham, Marbler of London, and a Tomb Contract of 1376, in: *The Antiquaries Journal*, 1980, Bd. 60, S. 66–74.

Bliss/Twemlow 1902 – *Calendar of Papal Registers Relating to Great Britain and Ireland*, Bd. 4, 1362–1404, hg. v. William Henry Bliss / Jessie Alfred Twemlow, London 1902.

Brown 1981 – Elizabeth A. R. Brown, Death and the Human Body in the Later Middle Ages. The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 1981, Bd. 12, S. 221–270.

Cave-Browne 1899 – J. Cave-Browne, *The History of the Parish Church of All Saints', Maidstone, with Illustrations*, Aylesbury/London 1899.

D'Elboux 1951 – Raymond H. D'Elboux, Some Kentish Indents. IV, in: *Archaeologia Cantiana*, 1951, Bd. 64, S. 116–129.

Dahmus 1966 – Joseph Henry Dahmus, *William Courtenay. Archbishop of Canterbury, 1381–1396*, University Park Pennsylvania/London 1966.

Duncan 1898 – Leland L. Duncan, The Will of William Courtenay, Archbishop of Canterbury, 1396, in: *Archaeologia Cantiana*, 1898, Bd. 23, S. 55–67.

Eavis 2011 – Anna Eavis, The Commemorative Foundations of William of Wykeham, in: *Journal of the British Archaeological Association*, 2011, Bd. 164, S. 169–195.

Fehrman 2008 – Antje Fehrman, *Grab und Krone. Königsgräber im mittelalterlichen England und die posthume Selbstdarstellung der Lancaster*, Berlin/München 2008.

Geddes 1981 – Jane Geddes, Tomb Railings in Canterbury Cathedral, in: *Collectanea Historica. Essays in Memory of Stuart Rigold*, Maidstone 1981, S. 66–73.

Jeffery 2004 – Paul Jeffery, *The Collegiate Churches of England and Wales*, London 2004.

Kent 1949 – John P. C. Kent, Monumental Brasses – A New Classification of Military Effigies, in: *Journal of the British Archaeological Association*, 1949, 3rd ser., Bd. 12, S. 70–97.

Lindley 1987 – Phillip G. Lindley, Figure-Sculpture at Winchester in the Fifteenth Century. A New Chronology, in: *England in the Fifteenth Century. Proceedings of the 1986 Harlaxton Symposium*, hg. v. Daniel Williams, Woodbridge 1987, S. 153–166.

Lindley 1993 – Phillip G. Lindley, The Medieval Sculpture of Winchester Cathedral, in: *Winchester Cathedral. Nine Hundred Years 1093–1993*, hg. v. John Crook, Chichester 1993, S. 97–122.

Ludford 2008 – Julian M. Luxford: The Collegiate Church as Mausoleum, in: *The Late Medieval English College and its Context*, hg. v. Clive Burgess / Martin Heale, York 2008, S. 110–139.

Maxwell Lyte 1905 – *Calendar of the Patent Rolls, Richard II A.D. 1391–1396*, hg. v. Henry Maxwell Lyte, Bd. 5, London 1905.

Monckton 2006 – Linda Monckton, The Collegiate Church of All Saints, Maidstone, in: *Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rochester*, hg. v. Tim Ayers / Tim Tatton-Brown, Leeds 2006 (The British Archaeological Association Conference Transactions, Bd. 28), S. 300–321.

Parker 1605 – Matthew Parker, *De antiquitate Britannicae ecclesiae et nominatim de privilegiis ecclesiae cantuariensis, atque de archiepiscopis eiusdem LXX historia*, Hannover 1605.

Poste 1847 – Beale Poste, *The History of the College of All Saints, Maidstone*, Maidstone 1847.

Sadler 1975 – Arthur George Sadler, *The Indents of Lost Monumental Brasses in Kent*, 2 Bde., Ferring-on-Sea 1975.

Saul 1996 – Nigel Saul, Richard II and Westminster Abbey, in: *The Cloister and the World. Essays in Medieval History in Honour of Barbara Harvey*, hg. v. John Blair / Brian Golding, Oxford 1996, S. 196–218.

Saul 1997 – Nigel Saul, *Richard II*, London/New Haven 1997.

Schäfer 1996 – Susanne Schäfer, *Die Tradition der mittelalterlichen Bischofssepulturen in Canterbury und York*, Frankfurt am Main u. a. 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 716).

Sheppard 1889 – *Literae Cantuarienses. The Letter Books of the Monastery of Christ Church, Canterbury*, hg. v. Joseph Brigstocke Sheppard, Bd. 3, London 1889.

Somner 1640 – William Somner, *The Antiquities of Canterbury*, London 1640.

Stone 1955 – Lawrence Stone, *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, Harmondsworth u. a. 1955 (The Pelican History of Art, Bd. 29).

Stow/Howes 1615 – John Stow / John Howes, *The Annales, or Generall Chronicle of England, begun first by maister Iohn Stow, and after him continued and augmented with matters forreyne, and domestique, anncient and moderne, vnto the ende of his present yeere 1614*, London 1615.

Swanson 2004 – Robert N. Swanson, Courtenay, William (1341/2–1396), in: *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004; online veröfentl. 2011, <http://www.oxforddnb.com/view/article/6457> [aufgerufen 17.3.2020].

Tatton-Brown 1994 – Tim Tatton-Brown, Canterbury Diocese: Historical and Archaeological Survey, All Saints Church, Maidstone TQ 760 554, in: *Kent Churches – Architectural & Historical Information*, hg. v. Kent Archaeological Society, 1994, online veröfentl. 2011, <https://www.kentarchaeology.org.uk/01/03/MAI.htm> [aufgerufen 15.3.2020].

Thorne 1652 – William Thorne, *Chronica de Rebus Gestis Abbatum Sancti Augustini*, in: *Historiae Anglicanae Scriptores X*, hg. v. Roger Twysden, London 1652.

Walsingham 1864 – *Thomae Walsingham, Historia Anglicana, Chronica Monasterii S. Albani*, hg. v. Henry Thomas Riley, Bd. 2, London 1864 (Rolls Series, Bd. 28).

Warntjes 2012 – Immo Warntjes, Programmatic Double Burial (Body and Heart) of the European High Nobility, c.1200–1400. Its Origin, Geography, and Functions, in: *Death at Court*, hg. v. Karl-Heinz Spieß / Immo Warntjes Wiesbaden 2012, S. 197–260.

Weever 1767 – John Weever, *Antient Funeral Monuments*, London 1767 (zuerst 1631).

Wilson 1995 – Christopher Wilson, The Medieval Monuments, in: *A History of Canterbury Cathedral*, hg. v. Patrick Collinson / Nigel Ramsay / Margaret Sparks, Oxford 1995, S. 451–510.

Wood-Legh 1965 – Kathleen Louise Wood-Legh, *Perpetual Chantries in Britain*, Cambridge 1965.

Woodman 1981 – Francis Woodman, *The Architectural History of Canterbury Cathedral*, London/Boston/Henley 1981.

Bildnachweise

Abb. 1, 3, 4: Foto: Sören Wolf · Abb. 2: in: D'Elboux 1951, Pl. 2

Die Wiedergeburt der Allegorien der Jahreszeiten in der italienischen Renaissance: Antikenrezeption und neue Ikonographien

Valeria Paruzzo

Bereits im Jahre 1901 wünschte Ettore Modigliani in seiner Rezension zu Arduino Colasantis *Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana* eine ausführlichere ikonographische Abhandlung der Jahreszeiten-Allegorien herbei, die auch die „in dieser Hinsicht so wenig erforschte“ Renaissance miteinbeziehen würde.¹ Es kann nicht behauptet werden, dass sein Anliegen seither tatsächlich erfüllt worden ist. Zahlreiche Studien erforschten zwar die Jahreszeiten, ihre Symbolik und ihre europaweite ikonographische Umsetzung von der Antike bis zum Spätmittelalter.² Das erneute Interesse an der Jahreszeitenthematik in der Frühen Neuzeit wurde hauptsächlich in Bezug auf die flämische und niederländische Kunst hervorragend untersucht.³ Aber was Italien angeht, haben nur einige kurSORische, und mittlerweile obsolete Exkurse⁴ sowie wenige Studien zu einzelnen Werken⁵ das Thema eingehender betrachtet. Im Grunde fehlt also – erstaunlicherweise – eine Untersuchung zur Wiederbelebung und zur Transformation der Jahreszeiten-Ikonographie in der italienischen Renaissance, vor allem in Hinblick auf die Rezeptionen und Adaptionen des klassischen Erbes. Daher sollen nun hier erste Überlegungen zum Thema vorgelegt werden, die vor einigen Jahren in Zusammenhang mit einer von Peter Seiler betreuten Abschlussarbeit begannen.⁶ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, ist das Ziel des vorliegenden Beitrags, durch die Analyse bekannter sowie einiger bisher vernachlässigter Beispiele die Voraussetzungen und die Hauptaspekte der Wiederaufnahme des Topos der personifizierten Jahreszeitendarstellungen am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien zu untersuchen. In der Hoffnung, dass diese Prolegomena dem Studium der sicherlich zahlreichen Jahreszeiten-Serien, die ich hier nicht betrachte, neue Anregungen liefern können.

Mit ihren sich ständig ändernden Farben und den wechselnden Zyklen von Wachstum und Vergehen waren die Jahreszeiten seit jeher ein reizvolles Thema für literarische sowie visuelle Beschreibungen, die das komplexe und untrennbare menschliche Verhältnis zur kontinuierlich wandelnden Natur ausdrücken. Die Schilderung der Jahreszeiten als personifizierte Gestalten (Allegorien) fand weite Verbreitung in vielen Epochen und Regionen. In der griechischen Kunst wurden die Horai (Ὥραι) seit dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. dargestellt. Als junge Begleiterinnen anderer Götter traten sie zunächst als Dreiergruppe ohne signifikante Attribute auf.⁷ Erst im Laufe des Hellenismus wurde die Anzahl auf vier erhöht, dem neuen Solarkalender und seiner Jahresteilung in vier statt drei Perioden entsprechend. Auf zahlreichen Reliefs wies nun jede in Bekleidung und Attribute differenzierte Hora auf eine bestimmte Jahreszeit hin.⁸ Diese Ikonographie fand weiterhin zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 1. Jahrhundert n. Chr. unter den Römern weite Verbreitung. Auf arretinischen Gefäßen werden die Horae (*hōrae*) friesartig

im Profil dargestellt und präsentieren neue und verfeinerte Attribute, wie Blumen, Körbe und Tiere. Erstmals werden sie auch mit saisonalen Arbeiten assoziiert, wie Jagd und Aufzucht, und den dabei verwendeten Werkzeugen.⁹ Die laufenden oder tanzenden „pompeianischen“ Horae auf Wandmalereien zahlreicher römischer Privathäuser¹⁰ sicherten den Besitzern den glückbringenden Segen der Jahreszeiten, wie er in vielen römischen Gebeten zu finden ist (es brachte sogar Glück, von den Horae zu träumen¹¹). Somit kristallisierte sich endgültig der positive, förderliche und glückbringende Einfluss heraus, den die Mythologie und der Kult der Griechen und Römer den personifizierten Jahreszeiten zuschrieben. In der späten Kaiserzeit setzten sich die *tempora anni* durch, meist kindliche oder jünglingshafte Genien, die, anders als die Horae, nicht aus sich selbst heraus fruchtbar sein konnten, sondern Fruchtbarkeit nur anregten und vermittelten.¹² Sie sind hauptsächlich im Kontext der kaiserlichen Propaganda zu finden: Auf Triumphbögen und Münzen symbolisierten sie die regelmäßige und fruchtbringende Wiederholung der Siege des Kaisers.¹³ In der privaten Grabmalkunst beehrten sie auf unzähligen Marmorskophagen den Verstorbenen mit den eigenen Produkten und symbolisierten die zyklische Wiederkehr und den neuen Anfang des Lebens im Jenseits.¹⁴ Als Erkennungszeichen dienten die agrarischen Produkte der jeweiligen Saison, wie Blumen, Ähren oder Trauben sowie Wild, Reiser oder warme Kleidung für den Winter. Bei der christlichen Assimilation des heidnischen Bildungsgutes aber wurde nicht diese Ikonographie übernommen, sondern jene der radialen Darstellungen auf Böden und Gewölben römischer Bauten, die in der Mitte eine zentrale Gottheit (Jupiter oder zunehmend den Sonnengott Helios in seiner Rolle als Herrscher über die Zeitordnung) zeigten, die von den Personifikationen der vier Jahreszeiten in den Ecken umgeben ist. Bei der Integration der antiken kosmologischen Theorien in das neue Weltbild wurde die komplexe Symbolik, die mit Helios verbunden war, auf Christus übertragen, welcher nun im Zentrum chronologischer Kalender, geografischer Darstellungen und Illustrationen astrologischer Theorien erschien.¹⁵ Die Integration von personifizierten Jahreszeiten in Darstellungen der christlichen Kosmogonie ließ sie somit das Mittelalter hinweg überdauern. In den monumentalen, bildhauerischen Entwürfen des christlichen Universums an die Portale romanischer und frühgotischer Kathedralen (seit dem 12. Jahrhundert) wurden die Jahreszeiten jedoch, trotz ihrer weitverbreiteten Wiedergabe in der antiken Kunst, viel seltener dargestellt als die bei weitem favorisierten Monate, die besser geeignet schienen, die enge Beziehung der Zyklizität der saisonalen Arbeiten zur Religion zu verbildlichen.¹⁶

In diesem Sinne bildet Ambrogio Lorenzettis *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung* (1338–1339) in der *Sala della Pace* des *Palazzo Pubblico* in Siena eine seltene, doch wichtige Ausnahme. Im oberen gemalten Fries der östlichen Wand wird die Darstellung der *Auswirkungen der Guten Regierung* von den allegorischen Halbfiguren der fruchtbaren Jahreszeiten *Frühling* (nicht erhalten) und *Sommer* (eine Frau, Ähren und Sichel haltend) samt der „förderlichen“ Planeten überwacht. An der westlichen Wand, oberhalb der *Tyrannei und ihrer Auswirkungen*, üben dagegen die für „schädlich“ erachteten Planeten samt *Herbst* und *Winter* ihren Einfluss aus.¹⁷ Der unbekleidete *Herbst* hält Trauben und einen Zweig. Der *Winter*, ein eleganter und warm bekleideter Herr inmitten eines Schneesturms, hält einen Schneeball. Dank einer auf Lorenzettis Prototyp basierenden Kopie dieser Allegorien im *Palazzo Corboli* in Asciano bei Siena (Ende des 14. Jahrhunderts) ist auch das Aussehen der Frühlings-Allegorie zu rekonstruieren: Sie soll eine zarte Frau mit Kränzchen und Blumen in den Händen

gewesen sein.¹⁸ Wie schon bemerkt wurde, besteht die Funktion dieser Allegorien darin, die komplexe und vielschichtige politische Botschaft der Hauptdarstellung in einen größeren, symbolischen Kontext einzufügen, indem sie die Realität der irdischen Stadt in eine kosmische Dimension projizieren.¹⁹ Meines Erachtens markieren diese allegorischen Darstellungen darüber hinaus einen wichtigen Wendepunkt: Erstens stellen sie die erstmalige Wiederaufnahme von Jahreszeiten-Allegorien im profanen Bereich dar. Statt in eine religiöse, kosmologische Ordnung des Universums sind sie in Siena in einen öffentlichen bürgerlichen und politischen Kontext eingebettet. Zweitens zeigt die Tatsache, dass Lorenzettis Figuren von ihrem Kontext im *Palazzo Pubblico* isoliert und in Asciano wiederaufgenommen wurden, dass die Jahreszeiten nun auch, vielleicht zum ersten Mal seit der Antike, wieder als eigenständiges bildliches Thema gelten konnten.

Dafür wird man allerdings noch ein Jahrhundert warten müssen: Während im 14. und 15. Jahrhundert die weit verbreiteten Darstellungen der Monatszyklen im Gefolge der reichen mittelalterlichen Tradition auch in Freskenzyklen umgesetzt wurden (wie beispielsweise in der *Torre Aquila* des *Castello del Buonconsiglio* in Trient, im *Palazzo della Ragione* in Padua und im *Palazzo Schifanoia* in Ferrara), scheinen Darstellungen der Jahreszeiten, von Lorenzettis Allegorien abgesehen, keinen Platz zu finden. Erst am Ende des Quattrocento tauchen die ersten Darstellungen auf. Doch aufgrund der bereits besprochenen Seltenheit mittelalterlicher Darstellungen war es nun notwendig, im Vergleich zu anderen „etablierten“ Allegorien (wie Monate, Laster und Tugenden usw.), die *stagioni* ganz „neu“ zu entwerfen. Auf diese Herausforderung reagierten Künstler und Werkstätten ganz individuell, indem sie auf jeweils unterschiedliche literarische und figurative Vorbilder sowie auf das eigene Repertoire zurückgriffen. Gerade aus diesen Gründen scheint die erste Darstellung, die ich orten konnte, die *Allegorien der vier Jahreszeiten* im glasierten Terrakotta-Fries, den Lorenzo de' Medici für das Giebelfeld der Fassade der Villa in Poggio a Caiano (ca. 1490) in Auftrag gab, von großem Interesse. Für den Entwurf des Frieses war der ältere Bertoldo di Giovanni (ca. 1440–1491) zuständig, auch wenn bis zu fünf verschiedene Künstler an

dessen Realisierung beteiligt waren.²⁰ Den Auftakt der vierten Platte des Frieses machen die Personifikationen der Jahreszeiten, auf die jene der Monate folgen (Abb. 1). Im Rahmen der weiterhin umstrittenen Interpretation der fünfteiligen Narration (entweder eine Allegorie der Zeit, basierend auf Ovids *Fasti* und Claudians *De Consulatu Stilichonis*, oder eine Allegorie der Reise der gerechten und der ungerechten Seele, basierend auf dem Mythos von Er in Platons *Republik*²¹), rhythmisieren die vier Jahreszeiten die heitere Entfaltung der Arbeiten auf den Feldern, die jeweils im entsprechenden



Abb. 1: Bertoldo di Giovanni und Werkstatt (zugeschr.), *Das Schicksal der Seele*, Detail: Allegorien der vier Jahreszeiten, glasierte Terrakotta, um 1490. Poggio a Caiano (Prato), Villa Medicea, Sala del Fregio.

Monat durchgeführt werden.²² Arbeit und Wohlstand sind, im Gegensatz zu dem in der dritten Platte dargestellten Krieg, die Folge der weisen Wahl der „gerechten Seele“. Die vier Figuren, die sich schneeweiß vor einem tiefblauen Hintergrund abheben, sind entschieden *all'antica* modelliert. Wie bereits von Chastel notiert, sind sie Ovids *Metamorphosen* entnommen. Der Dichter beschreibt die *Horae Ver, Aestas, Autumnus* und *Hiems* am Hof des Sonnengottes, als Phaeton ihn um den Sonnenwagen bittet (II, 26–30):

[...] a dextra laevaque Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae;
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.²³

In gleichmäßigen Abständen („positae spatiis aequalibus“) präsentiert auch Bertoldo seine Allegorien: *Frühling*, mit der „florente corona“, erinnert mit ihrem wehenden Kleid an die blumen-spendende Figur in Botticellis *Primavera*. *Sommer*, völlig unbekleidet, wie in den ovidianischen Versen, ist gerade dabei, sich eine kleine Girlande aus Ähren („spicea serta“) auf das Haupt zu setzen. *Herbst* aber ist nicht „mit Most beschmiert“: Wie im Folgenden gezeigt wird, war die Vorstellung dieser Jahreszeit vor allem in Florenz mit dem Ideal der *dovizia*, des Überflusses, verbunden. Es ist daher kein Zufall, dass hier *Herbst* als ein Mann dargestellt ist, der in der linken Hand ein Füllhorn und in der rechten eine Traube hält. Im Vergleich zu den in Dreiviertel-Ansicht dargestellten Figuren von *Frühling* und *Sommer* deuten seine Modellierung im Profil, eine gewisse Starrheit sowie das imposante, disproportionierte Füllhorn auf ein mögliches Vorbild in der römisch kaiserlichen Numismatik hin.²⁴ Die Originalität der Allegorie des *Winters* ist emblematisch für Bertoldos Synthese von Text- und Bildquellen. Er bezieht sich auf Ovids Verse in der Darstellung eines älteren Mannes: Der Dichter hatte sich nicht explizit dazu geäußert, aber den Winter „mit weißem Haar“ beschrieben. Der Ikonographie der Monatszyklen entnimmt Bertoldo jedoch die winterlichen Beschäftigungen des Schneidens und Bündelns von Brennholz, das unsere Figur in der Armbeuge hält. Luca della Robbins Januar-Tondo (Victoria and Albert Museum, London) für das *studiol* von Lorenzos Vater Piero de' Medici ist nur eines der vielen möglichen Beispiele dafür, wie weit verbreitet die Darstellung dieser Tätigkeit noch im 15. Jahrhundert war. Der Rückgriff auf antike literarische Quellen entspricht, ganz im Sinne des Florentiner Humanismus, dem gelehrten Charakter des Programms, als dessen Autor Lorenzo selbst, Marsilio Ficino und Angelo Poliziano vorgeschlagen wurden. Es ist bemerkenswert, dass für den Autor die Monatsarbeiten allein nicht mehr ausreichend waren, um die ackerbaulichen Tätigkeiten, d. h. den „rechten Weg“ der „weisen Seele“ (nach der Interpretation des Frieses) zu verbildlichen. Offensichtlich bestand das Bedürfnis, sie in einen „höheren“ Kontext von Zyklizität einer klassischen Kultur zu stellen, der durch die Jahreszeiten, die in der lateinischen Literatur beschrieben wurden, evoziert werden konnte. In der Tat hatte man sich in den 1480er Jahren intensiver mit der antiken Bukolischen Dichtung beschäftigt²⁵, was zur Entstehung von literarischen Werken führte, die von ihnen inspiriert waren (wie z. B. Polizians *Rusticus* 1483 und *Ambra* 1485). Durch diese Mediation hörten die Jahreszeiten



Abb. 2: Sandro Botticelli (Werkstatt) (zugeschr.), *Allegorien der vier Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter*, Öl auf Holz, nach 1510. Unbekannter Aufbewahrungsort.

auf, als unberechenbare, teils positive, teils negative Kräfte wahrgenommen zu werden, wie noch im *Palazzo Pubblico* in Siena. Stattdessen traten sie in ein idealisiertes Reich pastoraler Übernatürlichkeit ein, von dem aus sie harmonisch in ihrem vollkommenen und notwendigen Kreislauf den Lebensrhythmus des Menschen leiten, der nun nicht mehr von der Arbeit ermüdet und zu ihr verdammt, sondern durch sie geadelt und bestimmt ist.

Offensichtlich war im Kontext des Medici-Mäzenatentums bereits eine weitaus komplexere Jahreszeitenallegorie – Botticellis *Primavera* – ausgearbeitet worden. Dass sowohl die *Primavera* als auch Bertoldos Fries zu ikonographischen Vorbildern avancierten, zeigt eine Serie von vier Tafeln mit den *Allegorien der Jahreszeiten* aus der Botticelli-Werkstatt (zuletzt Sotheby's L.A., 1982²⁶) (Abb. 2). Der Zyklus, von Lightbown als die erste „incontestably homogeneous series of the Seasons in Renaissance panel painting“²⁷ definiert, wurde im Laufe der Jahre von der Kritik unterschiedlich bewertet und für ein eigenhändiges Werk des Meisters, ein (mehr oder weniger qualitätvolles) Produkt der Werkstatt oder gar eine Fälschung gehalten. Über die Ausführungsqualität lässt sich anhand der vorhandenen Schwarz-Weiß-Fotografien nur schwer urteilen. Einige stilistische Merkmale, wie die Drapierung, scheinen mir der späten Produktion von Botticelli und der Werkstatt zu ähneln, wie z.B. der *Geschichten der Virginia* (Accademia Carrara Bergamo) oder

den *Vier Szenen aus dem Leben des Hl. Zenobius* (National Gallery London, The Metropolitan Museum New York, Gemäldegalerie Dresden). Mehr noch erscheint mir, dass die Tafeln gut mit jener bereits von Zeri zusammengetragenen Werkgruppe in Dialog treten, für die der Kunsthistoriker eine Datierung nach Botticellis Tod (1510) vorschlug.²⁸ Zeri ging davon aus, dass ein Mitarbeiter bzw. eine Gruppe von Mitarbeitern Botticellis erfolgreiche Werkstatt nach seinem Tod fortführten und unterschiedliche Vorbilder und Entwürfe des Meisters zu neuen Werken kombinierten, jedoch mit schwachen Endergebnissen. Das könnte auch bei diesem Zyklus der Fall gewesen sein. Die Physiognomien, das nuancierte *chiaroscuro*, die homogenen Farbsektionen, die schweren Gewänder, die Ungenauigkeit des Malers in einigen Details, etwa bei den Händen und den langen Ärmeln des *Frühlings*, scheinen mir sehr nahe an Werken wie *Die Flucht nach Ägypten* (Musée Jacquemart-André) zu sein, ebenso wie die charakteristische Raumkomposition mit ihrer diagonalen Ausrichtung des Raumes, die unsere Herbst-Figur sowohl mit der *Flucht* als auch dem von Zeri bereits erwähnten *Kreuztragenden Christus* (zuletzt Sotheby's New York, 2011) vereint. Was die Ikonographie der Tafeln anbelangt, diente die bekannte blumenspendende Figur der *Primavera* Botticellis als Vorbild der Frühlingsallegorie. Die Ähnlichkeit liegt weniger in der Pose, als vielmehr in der vereinfachten Bekleidung, Frisur und in der Fülle von Rosen in den Falten ihres Gewandes. Der weiblichen Gestalt der *Primavera* wurden bekanntermaßen unterschiedliche Deutungen beigemessen. Doch im Licht ihrer Isolierung seitens des Autors unseres Zyklus erscheint die ursprüngliche Theorie Warburgs, der die Figur als „Frühlingsgöttin“²⁹ verstand, umso sinnvoller. Die fröstelnde Figur des Winters ist von Bertoldos Fries inspiriert, aber als „weibliche Version“ modifiziert, mit dem *soggólo* und dem *manto da testa*, die ältere Florentinerinnen noch trugen. Der Winter verweist zugleich auf die Matronen der *Geschichte der Virginia* oder der *Taufe des Hl. Zenobius* (National Gallery, London), die ähnlich gekleidet sind und in Teilen auch denselben trauernden, fast erzürnten Gesichtsausdruck unserer *Winter-Allegorie* zeigen. Neben dem in der Armbeuge gehaltenen Holzbündel (wie bei Bertoldo) gehört auch das Wärmen am Feuer zum mittelalterlichen Repertoire der Monatszyklen, und kommt bei Winter-Allegorien ab dem 16. Jahrhundert oft vor. Die Personifikation des *Herbstes*, der schon in der Antike die Jahreszeit des Reichtums und des Überflusses war, balanciert hier einen schweren Korb voller Früchte auf dem Kopf. Sie hält ein großes Füllhorn voller Weintrauben am linken Unterarm; ein kleines Kind mit nach oben gestreckten Armen versucht, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Soweit mir bekannt ist, wurde noch nicht erkannt, dass diese Allegorie von Donatello verlorener *Dovizia* inspiriert ist, die im Jahr 1427 auf einer hohen Säule in Mitte des Zentralplatzes des Florentiner Alten Marktes errichtet worden war. Das antikisierende Aussehen der Skulptur mit wehendem Gewand, voranschreitender Pose, die Attribute des Korbes und des Füllhorns sowie ihre glückverheißende Fruchtbarkeits-Symbolik³⁰ inspirierten zahlreiche Statuetten der Della-Robbia-Werkstatt (wie z. B. im Minneapolis Institute of Art). Diese Figuren sind von einem Kind begleitet und waren somit wahrscheinlich das direkte Vorbild für unsere Allegorie. Wie Randolph überzeugend zeigen konnte, waren vergleichbare Statuetten in vielen Haushalten vorhanden und sollten den Bewohnern als eine Art Glücksbringer vor allem Fruchtbarkeit und eine große Nachkommenschaft bescheren.³¹ Auch der Sommer, wahrscheinlich als Pendant zum *Herbst* entworfen, erinnert an die Figur der *Dovizia*. Sie hält eine Sichel und zwei Ährenbündel, die im Einklang mit den sommerlichen

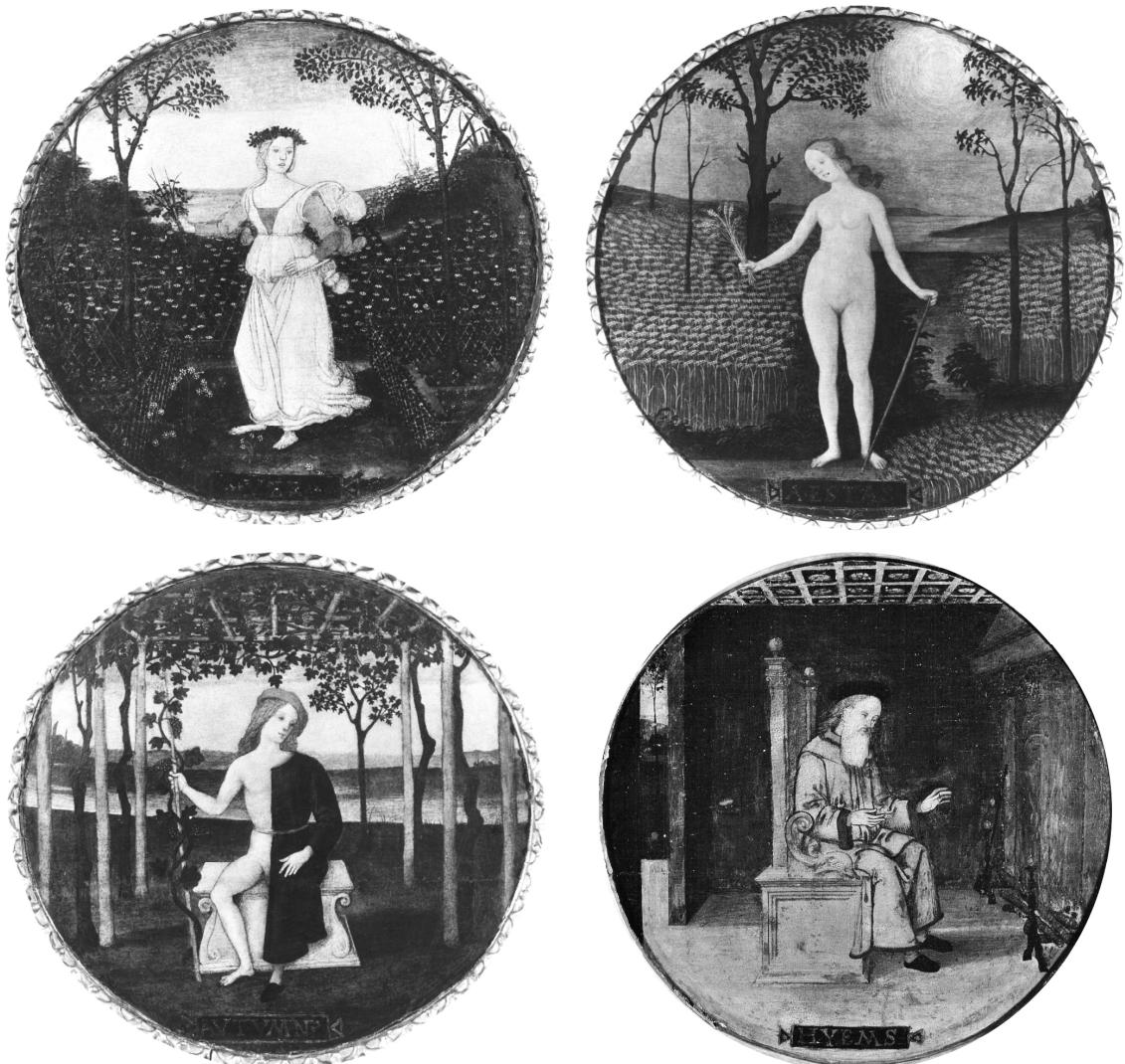


Abb. 3: Giacomo Pacchiarotti (zugeschr.), Allegorie des Frühlings, Sommers und Herbtes, Tempera und Öl auf Holz, ca. 1500–1505. Zuletzt London, Sammlung Woodward. Allegorie des Winters. Chaâlis, Musée Jacquemart-André, 1889.76.

landwirtschaftlichen Aktivitäten stehen. Es scheint sehr plausibel, dass die vier Tafeln Teil einer häuslichen Einrichtung waren, vielleicht die Vertäfelung eines Zimmers³². Da alle vier Figuren weiblich sind und durch die besondere Verbindung, die mit der fruchtbarkeitsbringenden Symbolik von Donatellos *Dovizia* explizit gesucht wird, könnte diese Jahreszeitenserie zudem auf eine weibliche Auftraggeberchaft und/oder einen weiblich konnotierten Bestimmungsort hindeuten. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Jahreszeiten für diesen Kontext gewählt wurden, da ihnen – wie gezeigt – schon in der griechischen und römischen Antike ein förderlicher und glückbringender Einfluss zugeschrieben wurde.

Die Verbreitung der Thematik im häuslichen Kontext wird durch die interessante Serie von vier Tondi mit den *Allegorien der vier Jahreszeiten* (Abb. 3) bezeugt, die Fattorini jüngst dem Sieneser Giacomo Pacchiarotti (1474 – ca. 1540) zugeschrieben hat.³³ Technische Analysen suggerieren, dass die gemalten Clipei von ein und derselben Tafel stammen und möglicherweise einen Holzfries entlang einer Wand unterhalb der Zimmerdecke bildeten.³⁴ Der *Winter* befindet sich im Musée Jacquemart-André, *Frühling*, *Sommer* und *Herbst* an einem unbekannten Aufbewahrungsort (zuletzt London, Sammlung Woodward). Der *Frühling* ist als junge Frau mit leichtem, wellendem Kleid dargestellt. Mit einer Blumengirlande gekrönt, hält sie einen Blumenstrauß in der Hand. Der *Sommer* erscheint als junge, unbekleidete Frau, die in einer – raren – nächtlichen Szene vor einem Hintergrund mit See und Weizenfeldern ein Ährenbündel und einen Stab hält. Ihre Attribute, besonders der sonst nicht erklärbare Stab, könnten von Ceres Augusta auf römisch kaiserlichen Münzen inspiriert sein, die mit drei Ähren in der rechten Hand und dem *caduceus* oder einer langen und dünnen Fackel in der linken dargestellt wird. *Herbst* sitzt auf einem antikisierenden Opferaltar unter einer Weinlaube und hält einen Bacchischen Thyrus in der Hand.³⁵ Sein Gewand lässt die linke Hälfte seines Körpers einschließlich des Fußes frei. Darin las Borenus – ohne selbst davon überzeugt zu sein – eine Anspielung an das Klima der herbstlichen Jahreszeit, zwischen Sommerhitze und Winterkälte.³⁶ Sein Vorschlag aber ist durchaus triftig, wurde doch bislang noch nicht bemerkt, dass diese besondere Ikonographie bereits in Benedetto Antelamis Allegorie des *Winters* (Baptisterium in Parma) zu finden ist. Die Jahreszeit wird hier als alter Mann in frontaler Position dargestellt, halb nackt und halb bekleidet, mit einem trockenen Ast rechts und einem belaubten Ast links, gerade um seine Übergangsfunktion zwischen dem Schlaf und dem Erwachen der Natur zu kennzeichnen. Pacchiarottis *Winter* ist ein alter Mann, der sich am Feuer eines gemütlichen Zimmers aufwärmst, ebenfalls in unzähligen Darstellungen der Monate *Dezember* und *Januar* zu

finden. Zur Serie gehört höchstwahrscheinlich auch eine *Allegorie der Zeit* (The Mary and Bernard Berenson Collection, I Tatti), die einen alten Mann mit langem Bart und Krücken zeigt, der einem kleinen Kind eine Sanduhr weist. Sie symbolisiert das unaufhaltsame Vergehen der Zeit, dem nicht einmal das Kind entkommen kann.³⁷ Der bereits in der Antike verbreitete Topos der „schädlichen Macht der Zeit“ wurde von Ovid (Met XV, 234 f.) genauso wie von Horaz (Od IV, 7) betont. Mit der Mediation von Petrarcas Werk, vor allem seinen *Trionfi* (die ab der ersten gedruckten Ausgabe 1470 außerordentlich populär wurden) und dem *Canzoniere*, bekam das Motiv des Vergehens der Zeit erneute Aufmerksamkeit. Die wieder in den Mittelpunkt gerückte Frage ihres nicht aufzuhalten Verfließens scheint mir eine zusätzliche, zentrale Voraussetzung für die



Abb. 4: Maestro del Fetonte Correr (zugeschr.), Apollo erlaubt Phaeton, den Sonnenwagen zu fahren. Tempera und Öl auf Holz, ca. 1495–1500. Venedig, Museo Correr, Cl. I n. 0559.

konzeptuelle Wiederaufnahme des Jahreszeiten-Motivs zu sein, die von der Pacchiarotti-Serie, die die Allegorie der Zeit mit jener der Jahreszeiten vereinigte, verbildlicht wird.

Kehrt man zu den antiken literarischen Quellen zurück, sollte noch betont werden, dass die bereits erwähnte Erzählung des Phaeton-Mythos in Ovids *Metamorphosen* – genauer die darin beschriebenen Personifikationen der Jahreszeiten – schon seit der römischen Antike bildlichen Ausdruck fand, beispielsweise auf dem Phaeton-Sarkophag heute in der Ny Carlsberg Glyptothek (2. Jahrhundert n. Chr.). Auch Bertoldo isolierte die ovidianische Beschreibung der Jahreszeiten für seinen Fries. Ovids Verse dienten aber auch als Quelle für die Darstellung des gesamten Mythos, wie beispielsweise im reizvollen Clipeus *Apollo erlaubt dem Phaeton, den Sonnenwagen zu fahren* (Museo Correr, Venedig), der erst kürzlich von Vinco publiziert wurde, der ihn einem anonymen Veroneser Maler zuschrieb und eine Datierung um 1495–1500 vorgeschlagen hat (Abb. 4).³⁸ Die Komposition ist von einem Holzschnitt aus den *Ovidio metamorphoses vulgare* von Giovanni Bonsignori abgeleitet, der ab 1497 mehrfach in Venedig gedruckt wurde.³⁹ Im Holzschnitt ist jedoch nur der vor seinem Vater kniende Phaeton dargestellt, während die von Ovid beschriebenen Horae von der Darstellung ausgeschlossen sind: Der Künstler musste sie also eigenständig schaffen. Bemerkenswert ist, dass der Maler dabei teilweise von Ovids Versen abweicht: Der Sommer ist zwar bis auf ein Paar elegante Sandalen unbekleidet und hält vergoldete Ähren, doch Herbst und Frühling ähneln in ihren eleganten Gewändern, die einer Anwesenheit „am Hof“ angemessen scheinen, der traditionellen Ikonographie des Bacchus und der Flora. Auch wird der Winter nicht als älterer Mann dargestellt und erscheint im Vergleich etwas rau in seiner kurzen Kleidung, während er sich vor der Kälte mit den Armen umschlingt und eine Axt hält, die wiederum auf die Ikonographie der mittelalterlichen Wintermonate rückverweist.

Die Inspiration für diese Personifikationen, insbesondere für die singuläre Gestalt des bärtigen Winters im kurzen Gewand, mag die Holzschnitte der *Hypnerotomachia Poliphili* geliefert haben (Abb. 5). In dem in der Renaissance äußerst bekannten und einflussreichen Roman (1499 in Venedig gedruckt) findet sich die Beschreibung der Jahreszeiten im Rahmen der Ekphrasis des

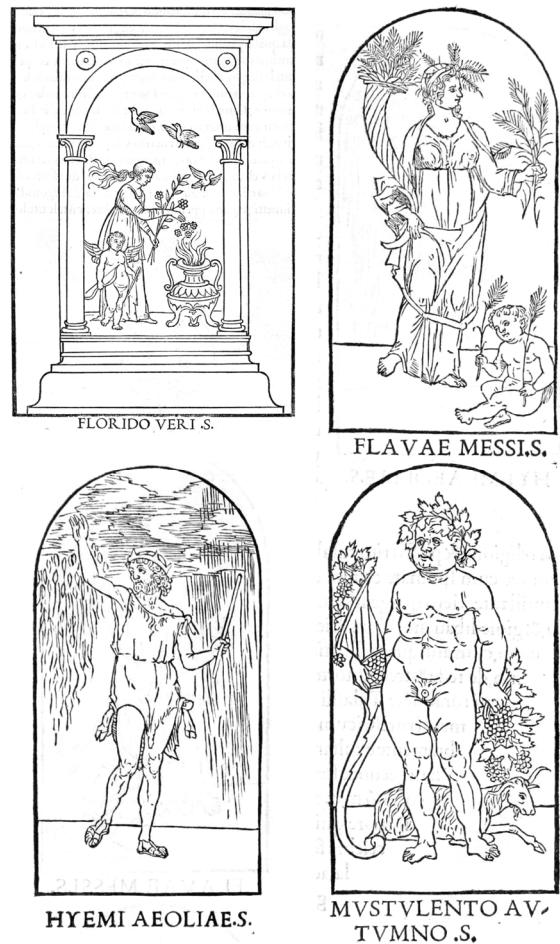


Abb. 5: Meister des Poliphilo, Allegorien der vier Jahreszeiten. Holzschnitte aus der *Hypnerotomachia Poliphili* ubi humana omnia nisi somnium esse docet, Venedig 1499, fol. 93v, 94r, 94v.

Altars des Priapus, den die Darstellungen der „quattuor tempora“ schmücken. Die Einbeziehung der Jahreszeiten im Roman ist inhaltlich motiviert, ist die Ekphrasis doch Teil der Beschreibung des Triumphs von Vertumnus und Pomona. Calvesi charakterisiert ihn als „Triumph der Produkte der Erde“⁴⁰, der wiederum durch den Lauf der Zeit (sprich der Abfolge der Jahreszeiten) ermöglicht und durch die „coctilia clepsydra“ zu Pomonas Füßen symbolisiert wird. Die Holzschnitte sind lange bekannt, doch nur die Frühlings-Allegorie wurde seit Warburgs Analyse⁴¹ eingehender betrachtet. Die Jahreszeiten erscheinen hier in der Gestalt der antiken Götter Venus, Ceres, Bacchus und Äolus, eine – eingangs dargelegt – in der griechischen und römischen Kunst der Antike unbekannte ikonographische Praxis.⁴² Für die Holzschnitte der *Hypnerotomachia* wurde Lukrez' Beschreibung der sich erneuernden Jahreszeiten (*De Rerum Natura*, V, 737–747) wieder aufgenommen:⁴³

It Ver et Venus, et Veneris praeuntius ante
pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
inde loci sequitur calor aridus et comes una
pulverulenta Ceres et etesia flabra aquilonum.
inde Autumnus adit, graditur simul Euhius Evan.
inde aliae tempestates ventique secuntur,
altitonans Volturnus et austus fulmine pollens.
tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem
reddit; Hiems sequitur crepitans hanc dentibus algū.⁴⁴



Abb. 6: Nicola da Urbino, Teller istoriato mit den Allegorien der vier Jahreszeiten, Maiolika, um 1525. Venedig, Museo Correr, Cl. IV n. 0003.

Die berühmte Frühlingsbeschreibung war bekanntermaßen in Polizians *Rusticus* bereits übernommen worden und floss in das Programm der *Primavera* Botticellis ein. In der zitierten Passage verbindet Lukrez den Frühling mit Flora und Venus, den Sommer mit Ceres und den Herbst mit Bacchus. Da der Winter ihm zu Folge nichts Eigenes, außer dem schlechten Wetter, hervorbringt,⁴⁵ wird hier Äolus (oder *Jupiter Pluvius*) beim „Regen rufen“ durchaus sinnvoll verbildlicht.

Die Holzschnitte der *Hypnerotomachia* haben die Ikonographie der Jahreszeiten maßgeblich geprägt: Beispielsweise lieferten sie Nicolò da Urbino (ca. 1480–1537/8) Inspiration für einen schönen *istoriato* mit den vier personifizierten Jahreszeiten am Fuße einer Felsenwand, Teil des berühmten *Servizio Ridolfi* (ca. 1515, Museo Correr, Venedig) (Abb. 6).⁴⁶

Die hier analysierten Werke aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und dem Beginn des 16. Jahrhunderts zeigen, wie ihre Schöpfer einzelne Elemente aus unterschiedlichen antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen Text- und Bildquellen ableiteten und kombinierten. Diese Beispiele stellen nur die erste Phase einer langen und erfolgreichen Bildtradition dar. Im Laufe des Cinquecento und des Seicento entwickelten sich die Allegorien der Jahreszeiten zu einem beliebten Topos in ganz Italien: Sie finden sich weiterhin im häuslichen Kontext, doch vornehmlich in den Dekorationsprogrammen von privaten und öffentlichen Palästen und Villen. Aufgrund der Vielfältigkeit ihrer Motive, Bedeutungen und Medien bilden sie einen faszinierenden Ausgangspunkt, von dem aus die profane künstlerische Bildsprache in Italien in ihrer Beziehung zur Antike sowie die Praxis der humanistischen, im Dialog mit antiken Texten stehenden *inventio* exemplarisch diskutiert werden kann – sodass ihr weiterhin ausstehendes gründliches Studium ein relevantes Forschungsdesiderat darstellt.

Anmerkungen

¹ Modigliani 1901, S. 191. Das rezensierte Werk ist Colasanti 1901.

² Für die Antike vgl. Hanfmann 1951, Simon 1966, Kranz 1984, Machaira 1990, Boschung 2013. Für den Mittelalter vgl. Wittekind 2013.

³ Vgl. Jaargetijden 2002, Meetz 2003, Kemperdick 2013.

⁴ Vgl. Van Marle 1931, Bd. 2, S. 314–324, Pigler 1956, Bd. 2, S. 492–499.

⁵ Abgesehen von den Studien zur Allegorie des Frühlings, die sich vor allem aus der interpretatorischen Herausforderung von Botticellis *Primavera* ergaben, vgl. Donati 2015, Fattorini 2019.

⁶ Die Masterarbeit wurde im Januar 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit dem Titel *Botticellis „Jahreszeiten“? Provenienz, Ikonografie, Kontext vorgelegt*. Mein besonderer Dank gilt an Peter Seiler, der mich als Erster auf Botticellis *Jahreszeiten* aufmerksam machte, sowie die Arbeit durch seine fortwährende fachliche und persönliche Unterstützung begleitete. Claudia Blümle verdanke ich ebenfalls wertvolle Anregungen und Ratschläge.

⁷ Sie wurden eng nebeneinander abgebildet, oft im selben Mantel eingewickelt, wie auf dem sog. „Françoisvase“ in Florenz oder auf dem Dinos des Sophilos in London. Vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1 S. 95; Simon 1966, S. 468–470; Machaira 1990, S. 508. Für einen Exkurs der Beschreibungen der Horai in griechischen Textquellen vgl. zuletzt Bremmer 2013.

⁸ Wie z. B. auf dem bekannten Louvre-Relief, auf dem sie dem bärtigen Dionysos folgen: Die erste Hora hält kleine Blumen in der Falte ihres Himations, die leichter angezogene zweite zwei Weizenähren, die dritte eine Weintraube. Die vierte (nach einer Rekonstruktion) ist mit wärmerer Kleidung ausgestattet. Vgl. Machaira 1990, S. 505–506; Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 113–114.

⁹ Für Beispiele vgl. Hanfmann 1951, Bd. 2, Kat.-Nr. 57–68.

¹⁰ Für Beispiele vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 133–136.

¹¹ Nach Artemidor von Daldis (2. Jh.), vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 141.

¹² Vgl. Boschung 2013, S. 180; Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 164.

¹³ Vgl. Boschung 2013, S. 185.

¹⁴ Eine maßgebende Systematisierung der Jahreszeitensarkophage bot Kranz 1984.

¹⁵ Vgl. Hanfmann 1951, S. 138–274. Für Kalenderbilder im Mittelalter vgl. zuletzt Wittekind 2013.

¹⁶ Die einflussreichsten Exemplare schufen in Italien Wiligelmos Werkstatt, der sog. „Meister Niccolò“ und Benedetto Antelami. Für einen Überblick und weiterführende Literatur vgl. Castiñeiras González 1997, S. 327–332.

¹⁷ Für diese Interpretation der Allegorien vgl. Donato 1995, S. 378.

¹⁸ Die Cristoforo di Bindoccio und Meo di Pero zugeschriebenen Fresken (vgl. Bagnoli 2002, S. 65–68) zeigen vier Tondi mit Jahreszeiten-Allegorien, die von Lorenzettis Prototyp stammen. Für weitere Überlegungen zum Zyklus vgl. Donato 1988, S. 1133–41.

¹⁹ Vgl. Feldges-Henning 1972, S. 162; Donato 1995, S. 378. Es wurde gezeigt, dass Lorenzetti *Allegorie* die Auswirkungen der Wiederentdeckung der aristotelischen *Politik* auf das politische Denken des 14. Jhs. widerspiegelt, vgl. Mascolo/Caffio 2017, S. 404, u. Anm. 97 und 98. Dies ist auch durch die Fresken im bereits erwähnten Palazzo Corboli bestätigt, welche Aristoteles, umgeben von den Kardinaltugenden, zeigen, vgl. Donato 1988, S. 1152–1153.

²⁰ Für den *status quaestionis* und frühere Literatur vgl. zuletzt Ng 2019.

²¹ Für die erste vgl. Cox-Rearick 1982, S. 170–173, für die zweite vgl. Acidini 1991. Beide Interpretationen stehen im Einklang mit dem ewigen Kreislauf von Tod und Wiedergeburt und daher mit Lorenzos persönlichem Motto *Le temps revient* und dem Motto der Familie Medici *Semper*, mit der ihnen zugrundeliegenden Idee der Wiederkehr des „Goldenen Zeitalters“, vgl. Cox-Rearick 1982, S. 183.

²² Vgl. Acidini 1991, S. 21.

²³ „Rechts und links von ihm [Phöbus] standen der Tag, der Monat, das Jahr und/ auch die Jahrhunderte und, in gleichem Abstand, die Stunden,/ stand der junge Frühling mit blühendem Kranz um die Schläfen,/ stand der nackte Sommer und trug ein Ährengewinde,/ stand auch der Herbst, bespritzt vom Saft gekelterter Trauben,/ und der eisige Winter mit grauen und struppigen Haaren.“ Ovid 2017, S. 88–89.

²⁴ Das Füllhorn war Attribut mehrerer römisch kaiserlicher Allegorien (Concordia, Fortuna, Copia, Pax, Felicitas Publica), doch die stehende Pose, die Größe des Füllhorns und die untere Drapierung des *Herbstes* erinnern insbesondere an Ceres, so wie sie auf dem Verso des Aureus von Otho (69 n. Chr.) zu sehen ist. Bertoldo könnte diese Ikonographie direkt oder indirekt von anderen Bildquellen abgeleitet haben.

²⁵ Vgl. Cox-Rearick 1982, S. 179–180.

²⁶ Der letzte dokumentierte Aufbewahrungsort war Knoedler's, New York. Es konnte herausgefunden werden, dass das Auktionshaus die *Jahreszeiten* zwischen 4. und 21. Oktober 1937 von „Robert Frank Ltd.“ als „Botticelli“ für 67.000 USD erwarb. Am 24. November 1967 verkaufte Knoedler die vier Tafeln dem amerikanischen Entrepreneur und Sammler Fletcher Jones (1931–1972) als „Botticelli Schule“ für 150.000 USD. Vgl. The Getty Research Institute, 2012.M.54, M. Knoedler & Co. records, Series I.A., Painting Stock Book 8, S. 42–43, Nr. 1943–1946 und Series II, Sales Book 20, S. 201. Sein Biograf schrieb, dass Jones der *Frühling* in seinem Haus prominent aufstellte, vgl. Pollock 2004, S. 14. Nach Jones frühzeitigem Tod befanden sich die Gemälde womöglich im Besitz des Los Angeles County Museum of Art – dem Jones, so Pollock, viele Werke aus seiner Sammlung regelmäßig auslieh – und wurden am 21. Juni 1982 versteigert (Sotheby's Los Angeles, 21. Juni 1982, Lot 2, als *Style of Sandro Botticelli* für 10.500 USD), als das Museum einen Teil seiner Sammlung verscherbelte. Wer die Tafeln kaufte, bleibt weiterhin unbekannt. Ich danke Pippa Dean (Sotheby's London) für ihre Hilfe beim Aufspüren der Los Angeles Auktion. Für den fruchtbaren Gedankenaustausch über diese Serie möchte ich mich bei Luca Mattedi bedanken.

²⁷ Lightbown 1978, S. 149.

²⁸ Vgl. Zeri 1985.

²⁹ Warburg 1893, S. 37.

³⁰ Vgl. Randolph 2002.

³¹ Vgl. Randolph 2002, S. 180.

³² Wie von Lightbown 1978, S. 148–149, vorgeschlagen.

³³ Vgl. Fattorini 2015 und 2019. Borenus publizierte *Frühling*, *Sommer* und *Herbst* als sie sich in der Sammlung Woodward in London befanden und schrieb sie Matteo Balducci zu, vgl. Borenus 1922. Für die frühere Provenienz der gesamten Serie könnte ein Hinweis in *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 7.1.1866) von Interesse sein, nach dem in Brüssel aus der Chapuis-Sammlung „Les quatre saisons, petits panneaux ronds de 48 centimètres de diamètre, 1,250 fr., à M. Degroux“ verkauft wurden.

³⁴ Vgl. Fattorini 2015, S. 512.

³⁵ Vgl. Borenus 1922, S. 21.

³⁶ Vgl. Borenus 1922, S. 21.

³⁷ Vgl. Fattorini 2015, S. 511.

³⁸ Es ist unklar, ob der Clipeus und sein *pendant* die Vorderseite einer Brauttruhe schmücken hätten können. Vgl. Vinco 2018, S. 273–275. Ich danke Mattia Vinco für seine Hilfsbereitschaft.

³⁹ Vgl. Vinco 2018, S. 273.

⁴⁰ Calvesi 1980, S. 194.

⁴¹ Vgl. Warburg 1893, S. 12.

⁴² Vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 278–279.

⁴³ Womöglich durch die Mediation eines scholastischen Epigramms aus dem 12. Jh. Vgl. Meetz 2003, S. 42–45. Für einen Überblick der Studien u. eine eingehende ikonographische Analyse der Holzschnitte vgl. *ebd.*, S. 44–67.

⁴⁴ „Lenz und Venus erscheint und ihr Bote, der Knabe mit Flügeln,/ Schreitet vorauf, auch Flora, die Mutter, die neben dem Zephyr/ Wandelnd die Wege vorher mit den Blüten des Lenzes bestreuet,/ Alles mit herrlichen Farben und Wohlgerüchen erfüllend./ Dann folgt trockene Glut und zugleich als Begleiterin Ceres,/ Die sich in Staub einhüllt, und die wehenden Nordpassate./ Hierauf naht auch der Herbst und der „Euhoi!“ jauchzende/ Bacchus./ Ihnen folgen im Zuge die anderen Wetter und Winde:/ Erst Südost mit dem Donner, dann Blitz versendend der/ Südwind./ Schnee bringt endlich das Ende des Jahrs, und erstarrende Kälte/ Bringt es uns wieder, ihm folgt der zähneklappernde Winter.“ Lukrez 2013, S. 460–463.

⁴⁵ Vgl. Meetz 2003, S. 37.

⁴⁶ Vgl. Polidori 1960, S. 217–218.

Literatur

Acidini Luchinat 1991 – Cristina Acidini Luchinat, La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano, in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, 1991, S. 16–25.

Bagnoli 2002 – Alessandro Bagnoli, Gli affreschi dell'antico Palazzo Bandinelli ad Asciano, in: *Palazzo Corboli Museo D'Arte Sacra*, hg. v. Cecilia Alessi, Siena 2002, S. 59–70.

Borenius 1922 – Tancred Borenius, Unpublished Cassone Panels IV, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1922, Bd. 41, Nr. 232, S. 18–21.

Boschung 2013 – Dietrich Boschung, *Tempora anni*: Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 179–200.

Bremmer 2013 – Jan N. Bremmer, The Birth of the Personified Seasons (*Horai*) in Archaic and Classical Greece, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 161–178.

Jaargetijden 2002 – *De vier jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 1500–1750*, hg. v. Yvette Bruijnen / Paul Huys Janssen Zwolle 2002.

Calvesi 1980 – Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo predestino*, Rom 1980.

Castiñeiras González 1997 – Manuel Castiñeiras González, Mesi, in: *Enciclopedia dell' Arte Medievale*, Rom 1997, Bd. 8, S. 325–335.

Colasanti 1901 – Arduino Colasanti, Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana, in: *Rivista d'Italia*, 1901, Bd. 4, Heft 4, S. 669–687.

Cox-Rearick 1982 – Janet Cox-Rearick, Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1982, Bd. 26, Heft 2, S. 167–210.

Donati 2015 – Andrea Donati, Le Quattro Stagioni di Girolamo Dente e il suo ruolo dentro e fuori della bottega di Tiziano, in: *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*, hg. v. Nuccia Barbone / Andrea Donati / Lionello Puppi, Foggia 2015, S. 44–57.

Donato 1988 – Maria Monica Donato, Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico, e l'iconografia politica alla fine del medioevo, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, 1988, Bd. 18, Nr. 3, S. 1105–1272.

Donato 1995 – Maria Monica Donato, Le figurazioni nelle fasce decorative, in: *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, hg. v. Enrico Castelnuovo, Mailand 1995, S. 378–379.

Fattorini 2015 – Gabriele Fattorini, Allegory of Time, in: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, hg. v. Carl B. Strehlke / Machtelt Brüggen Israëls, Florenz 2015, S. 511–514.

Fattorini 2019 – Gabriele Fattorini, Giacomo Pacchiarotti e il fu Matteo Balducci: un po' di ordine in fototeca (con qualche appunto su Vincenzo Tamagni), in: *Federico Zeri: lavori in corso*, Bologna 2019 (Nuovi diari di lavoro, Bd. 7), S. 279–310.

Feldges-Henning 1972 – Uta Feldges-Henning, The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, Bd. 35, S. 145–162.

Hanfmann 1951 – George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 Bde., Cambridge 1951.

Kemperdick 2013 – Stephan Kemperdick, Die Geburt Christi zu Ostern? Jahreszeiten in der altniederländischen Malerei, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 229–248.

Kranz 1984 – Peter Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage: Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Berlin 1984.

Lightbown 1978 – Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 Bde., London 1978.

Lukrez 2013 – Lukrez, *Von der Natur*, hg. und übers. v. Hermann Diels (Sammlung Tusculum), Berlin 2013.

Machaira 1990 – Vassiliki Machaira, Horai, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 502–510.

Mascolo/Caffio 2017 – Marco M. Mascolo / Alessandra Caffio, *Al servizio dei Nove: Ambrogio Lorenzetti „pittore civico“*, in: *Ambrogio Lorenzetti*, hg. v. Alessandro Bagnoli / Roberto Bartalini / Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, S. 391–425.

Meetz 2003 – Karen Sabine Meetz, „Tempora triumphant“ Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen, PDF/Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2003, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5-01267> [aufgerufen 19.2.2021].

Modigliani 1901 – Ettore Modigliani, Arduino Colasanti: Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana, in: *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 1901, Bd. 4, S. 191.

Ng 2019 – Aimee Ng, Bertoldo di Giovanni and Collaborators. Frieze for the Portico of Villa Medici at Poggio a Caiano, in: *Bertoldo di Giovanni. The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, hg. v. Aimee Ng / Alexander J. Noelle / Xavier F. Salomon, New York 2019, Aust. Kat. New York, Frick Collection, 2019/2020, S. 424–430.

Ovid 2017 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. v. Niklas Holzberg (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2017.

Randolph 2002 – Adrian W. B. Randolph, Renaissance Household Goddesses, in: *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, hg. v. Anne L. McClanan / Karen Rosoff Encarnación, New York 2002, S. 163–189.

Pigler 1956 – Andor Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Budapest 1956.

Polidori 1960 – Gian Carlo Polidori, La decorazione ad istoriato della maiolica italiana, in: *Bulletino d'Arte*, 1960, Bd. 45, Nr. 3, S. 217–222.

Pollock 1966 – John P. Pollock, *Fletcher Jones: An American Success Story*, Los Angeles 2. Aufl. 2004.

Simon 1966 – Erika Simon, Stagioni, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Bd. 7, Rom 1966, S. 468–473.

Van Marle 1931 – Raimond Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde., La Haye 1931.

Vinco 2018 – Mattia Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Mailand 2018.

Warburg 1893 – Aby Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, Hamburg/Leipzig, 1893.

Wittekind 2013 – Susanne Wittekind, Orte der Zeit – Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 201–227.

Zeri 1985 – Federico Zeri, Questioni di bottega del Botticelli, in: *Paragone*, 1985, Bd. 36, 419–423, S. 135–139.

Bildnachweise

Abb. 1: Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze. Sono vietate riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo · Abb. 2: Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies · Abb. 3: Allegorie des Frühlings, Sommers und Herbstes: Fotografia di Alessandro Vasari. Allegorie des Winters: Studio Sebert, Institut de France, Domaine de Chaalis, Musée Jacquemart-André, Fontaine-Chaalis · Abb. 4, 6: © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia · Abb. 5: Boston Public Library, Q.401.22 FOLIO

Landschaften am Altar. Deutungsfragen der Naturdarstellung in der venezianischen Malerei der Frührenaissance

Hans Aurenhammer

„In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.“ Mit diesen Worten verurteilte bekanntlich Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr 1809 Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* (Dresden, Galerie Neue Meister, 1807/08) als ein Krisensymptom der religiösen Kunst im Zeichen der Moderne.¹ Die Kritik äußerte ein Konservativer, der nicht nur an der überkommenen Gattungsästhetik festhielt, die der Landschaftsmalerei einen niederen Rang zugewiesen hatte, sondern auch an einer überholten normativen Vorstellung von Altarbild. Um 1800 war die große Epoche des Altarbilds aber längst zu Ende gegangen. Ramdohr war auch nicht bewusst, dass schon im 15. Jahrhundert die Landschaft auf die Altäre „gekrochen“ war, auch wenn sie damals selbstverständlich noch nicht wie in Friedrichs *Kreuz am Gebirge* die Heiligen verdrängt hatte. Um diesen frühen Prozess im venezianischen Quattrocento soll es in den folgenden Überlegungen gehen. Auch er könnte als ein Phänomen der Krise beschrieben werden. Allerdings ist in den historischen Quellen keine mit Ramdohr vergleichbare kritische Stimme überliefert. Wir müssen also die Bilder selbst über ihre Problematik befragen.

Vom Polyptychon zur Pala: Miniaturlandschaften als Attribut, Paradieseswiesen, Hintergründe

In den venezianischen Polyptychen des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielte die äußere Natur noch kaum eine Rolle. Die einzelnen Heiligen waren in ihnen durch die vierteilige gotische Rahmenstruktur vorgegebenen schmalen Bildfeldern nebeneinander auf einer neutralen Standfläche vor dem Goldgrund aufgereiht. Nur bei einigen heiligen Asketen wurde dieser einheitliche Boden manchmal durch eine – anfangs nur angedeutete, später dann stärker konkretisierte – Miniaturlandschaft ersetzt, die attributhaft an charakteristische Orte ihrer Vita erinnerte. So zeigt Lorenzo Veneziano im *Polittico Lion* (Venedig, Gallerie dell’Accademia, 1357/59) Johannes Baptista auf einer Abbreviatur der felsigen Wüste stehend, in die sich der Vorläufer Christi zurückgezogen hatte.² Und noch ein Jahrhundert später sieht man in dem von Antonio und Bartolomeo Vivarini geschaffenen *Certosa-Polyptychon* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1450) nicht nur wieder den Täufer in seiner Wüste, sondern auch den hl. Hieronymus in der kargen Einöde seiner Bußübungen; die anderen Heiligen sind dagegen auf Sockeln postiert, als ob es sich um polychromierte Skulpturen handeln würde.³ Auch Christophorus wird mitunter in dem seiner Legende entsprechenden ‚Biotope‘ gezeigt, statt auf festem Boden also in dem tiefen Fluss, durch den der heilige Riese das göttliche Kind trug.⁴ Solche attributhaften Landschaften findet man zwar

Hans Aurenhammer, Landschaften am Altar. Deutungsfragen der Naturdarstellung in der venezianischen Malerei der Frührenaissance, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 95–113.
<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11059>

vereinzelt auch sonst in Italien, seit Paolo Veneziano sind sie aber vor allem im Veneto recht häufig und haben ein langes Nachleben bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁵

Manchmal verwandelte sich der konventionelle Boden jedoch in eine liebliche Wiese. So zeigt ein anderes Polyptychon des Lorenzo Veneziano (Venedig, Accademia; 1371) die zentrale Szene der Marienverkündigung ebenso wie die flankierenden Heiligen – auch Johannes den Täufer – auf einem blütenbesetzten Wiesengrund.⁶ Dieser lässt sich auf bekannte Epitheta Mariens beziehen, im Vor-Schein der natürlichen Schönheit des Irdischen Paradieses nimmt er aber auch ganz allgemein die jenseitige himmlische Herrlichkeit vorweg.⁷ Ein kleines Triptychon des Jacobello del Fiore (Venedig, Accademia; wohl 1416) vereint diese beiden so gegensätzlichen Formen der Naturdarstellung: kahle, unwirtliche ‚Wildnis‘ für Johannes den Täufer links, in der Mitte der Garten der Schutzmantelmadonna, den in der rechten Tafel auch der Evangelist Johannes betreten darf (Abb. 1).⁸

Aber solche paradiesischen ‚Himmelwiesen‘ waren Ausnahmen. Die Visualisierung des Himmels als Ort der transzendenten Gegenwart der Heiligen erfolgte in den Polyptychen mit ihrer



Abb. 1: Jacobello del Fiore, Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Johannes dem Täufer und Johannes Evangelist (Trittico della Misericordia), Tempera auf Holz, 1416 (?). Venedig, Gallerie dell'Accademia.

fassadenartigen Rahmenstruktur vorrangig durch die alte Jenseits-Metapher der Architektur. Natur blieb aus dieser artifiziellen Welt fast ganz ausgeschlossen.

Das änderte sich bekanntlich von etwa 1450 bis 1480, als – zuerst in Padua, dann auch in Venedig – das traditionelle Altarschema transformiert und schließlich durch die einheitliche Renaissance-Pala ersetzt wurde.⁹ Die Bildwelt folgte nun der Rhetorik der *verosimilitas* und damit dem Prinzip, das nur die „cose vedute“, die empirisch „gesehenen Dinge“ (also nicht das Überirdische und Unsichtbare), dargestellt werden sollen, wie es Leon Battista Alberti schon 1435/36 in seinem Malereitraktat propagiert hatte.¹⁰ Und so gelangte auch die Landschaft auf die Altäre. Man erblickt nun beispielsweise im Hochaltarretabel des Giorgio Schiavone (Juraj Ćulinović) aus San Francesco Grande in Padua (Padua, Museo Diocesano bzw. Berlin, Gemäldegalerie, um 1459/60) hinter der thronenden Madonna und den Heiligen, wenn auch noch durch drei (nicht mehr erhaltene) gotische Arkaden unterteilt, das Breitbandpanorama einer bis zum fernen Meer reichenden Landschaft, die von der Vordergrundbühne nur durch eine niedrige Brüstung getrennt ist.¹¹ In den Naturmotiven konventioneller, als ein rechteckiges Einzelbild im klassischen Ädikulrahmen aber moderner, ist Bartolomeo Vivarinis 1476 entstandene *Pala* in San Nicola in Bari.¹² Auch hier wölbt sich der blaue Himmel über der *Sacra Conversazione*, deren Bezirk jedoch durch die hohe, zinnenbekrönte Mauer eines *hortus conclusus* von den Bäumen im Hintergrund abgegrenzt bleibt.

Landschaft als *kritische Form*: Marco Zoppos und Giovanni Bellinis Altarbilder für Pesaro

Die beiden Beispiele sollten diese Entwicklung nur andeuten. Hier interessiert die Rolle, die der Landschaft nun im religiösen Kontext des Altarbilds zugewiesen wird, also in einem durch die kultisch-sakramentale Funktion und die Gattungstradition semantisch geradezu überdeterminierten Feld. Um diese Problematik zu verdeutlichen, soll zunächst von einer der wohl erstaunlichsten ‚Landschaften‘ in einem venezianischen Altarbild der Frührenaissance ausgeganen werden. Gemeint ist der Ausblick auf Berge und ein hochragendes Kastell in der Ferne, der den Betrachter:innen mitten in Giovanni Bellinis für den Hochaltar von San Francesco in Pesaro gemalter *Marienkrönung* (Pesaro, Museo Civico, um 1474/76) in einer fensterartigen Öffnung im Thron von Maria und Christus dargeboten wird (Abb. 2). Mit diesem Ausblick habe ich mich schon andernorts auseinandergesetzt, die Diskussion kann daher abgekürzt werden.¹³

Die *veduta*, genauso wie das Retabel selbst durch eine Pilasterarchitektur gerahmt, ist wie ein Bild im Bild inszeniert, das den Blick geradezu hypnotisch auf sich lenkt, ja ihn von der Krönungsszene sogar ablenkt. Fast könnte man meinen, dass hinter Maria und Christus ein zweites, kleineres Retabel aufgerichtet wäre, mit einem ‚reinen‘ Landschaftsbild ohne jeglichen religiösen Inhalt (also nicht einmal mit einem *Kreuz im Gebirge* wie viel später bei Friedrich!). Das wäre natürlich ein Anachronismus, der aber durch die für eine Fensterlaibung zu geringe Tiefe der Öffnung nahegelegt wird, die an einen Bilderrahmen erinnert. Die humanistischen und architekturtheoretischen



Abb. 2: Giovanni Bellini, Marienkrönung mit den Heiligen Paulus, Petrus, Hieronymus und Franziskus, Öl auf Holz, um 1474/76. Pesaro, Museo Civico.

Voraussetzungen einer solchen *fenestra prospectiva* hat Gerd Blum aufgezeigt,¹⁴ malerei- und bildtheoretische Implikationen untersuchte Johannes Grave.¹⁵

Das Bergkastell ist zu prominent, als dass man es unter der Rubrik ‚schmückendes Beiwerk‘ abhaken könnte, um mit dieser einfachsten Interpretationsmöglichkeit zu beginnen. Hier geht es um mehr als um jene „Vielfalt“ und „Fülle der Dinge“, durch die laut Alberti die *voluttà* der

Betrachter:innen angeregt wird, wozu er neben vielem anderem auch die Darstellung von *province*, also Landstrichen, zählte.¹⁶ Der Ausblick auf die natürliche Welt im Hintergrund ist deutlich dem sakralen, „jenseitigen“ Bezirk der Heiligen im Vordergrund entgegengesetzt. In einer dualistischen Raumstruktur erscheinen Nähe und Ferne, Transzendenz und Kontingenz auf eine paradoxe Weise verschränkt und gleichzeitig vertauscht. Welche Bedeutung kommt der „Vedute“ im Rahmen dieser Doppelstruktur zu? Zur Beantwortung dieser Frage wurden bisher vor allem zwei generell für die Interpretation früher Landschaftsdarstellungen entwickelte Modelle angewandt: Landschaft als topographisches Portrait oder Landschaft als religiöse Allegorie. Beide Modelle gehen bei Bellinis *Marienkrönung* allerdings nicht auf.

Die vor allem von der älteren Literatur vertretene Identifikation des Kastells mit der Rocca di Gradara, einer nahe von Pesaro gelegenen Festung, die 1463 von den Sforza erobert worden war,¹⁷ hält einem genaueren Vergleich nicht stand.¹⁸ Eine Bezugnahme auf den damals regierenden Costanzo Sforza (1473–1483) wäre an sich durchaus naheliegend, da er zwar nicht der Stifter des Altars war, seine Errichtung aber finanziell mitunterstützt hatte.¹⁹ Mangels Ähnlichkeit kann das Kastell jedoch nicht als visuelle Dokumentation eines Herrschaftsanspruchs verstanden werden, im Gegensatz zu dem eindeutig identifizierbaren Architekturmodell der von Costanzo 1474 gerade erst begonnenen Rocca Costanza in Pesaro, das der hl. Terentius in Bellinis Retabel im Piedestal des rechten Rahmenpilasters präsentiert.²⁰ Das im selben Altarwerk über Maria und Christus erscheinende Kastell enthält dagegen keinen konkreten topographischen Verweis, sondern entstammt offenbar nur dem Vorlagenmaterial Giovanni Bellinis. Er verwendete es später noch einmal, wenn auch nicht mehr als zentrales Motiv, für das sogenannte Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo (Murano, San Pietro Martire, 1488).²¹

Einem bekannten ikonologischen Deutungsmuster folgend wurde der Landschaftsausblick vor allem als die „Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee“ verstanden, um eine Formulierung aus Ramdohrs Kritik des *Tetschener Altars* zu übernehmen.²² Berg und Kastell bezog man auf Maria, die *Ecclesia*, den Berg Sion oder Gottvater – aber auch auf alle gleichzeitig.²³ Zweifellos kann entsprechend dem auch im 15. Jahrhundert vertrauten Verfahren der Allegorese jedes Objekt der sichtbaren Welt als Zeichen für einen verborgenen Sinn verstanden werden. Nicht nur die Austauschbarkeit und Mehrdeutigkeit der Bezüge bleibt aber unbefriedigend, die von manchen Autoren denn auch willkürlich auf eine einzige Deutung (z. B. die uneinnehmbare Festung als Beinamen Mariens gemäß Lk 10,30²⁴) festgelegt wurde. Vor allem wird die irritierende Präsenz und Konkretheit der Landschaftsvedute überspielt, wenn man sie als *disguised symbolism* neutralisiert und damit – die beschriebene dichotome Bildstruktur außer Acht lassend – wieder in genau jenes religiöse Verweissystem zurückführt, dem sie sich entzieht. Ich habe in einem anderen Zusammenhang versucht, diese Alterität ernst zu nehmen und den Ausblick auf die Landschaft als eine intentionale ikonographische Leerstelle interpretiert. Das muss hier nicht ausgeführt werden.²⁵

Es ist allerdings auffällig, dass Giovanni Bellinis ebenso konkret wie hermetisch wirkende „Vedute“ keine Nachfolge fand. Das kann nicht nur am Aufstellungsort in Pesaro liegen, der eine Rezeption etwa in Venedig einschränkte. Die wohl auf direkter Autopsie beruhende Paraphrase in Carlo Crivellis *Marienkrönung* für San Francesco in Fabriano (Mialand, Pinacoteca di Brera, 1493)²⁶ bedeutet – ohne Landschaftsausblick, aber dafür mit dem in Pesaro fehlenden Gottvater und mit

der hierarchisch ‚korrekten‘ Subordination der Heiligen unter Maria und Christus – eine deutliche Kritik am Pesaro-Altar. Auch Bellini selbst griff seine Konzeption später nie mehr auf. Im späten 15. Jahrhundert wurde sie also offenbar als eine ‚kritische Form‘ der Landschaftsdarstellung am Altar empfunden.

Für die Singularität von Bellinis Bildidee können zwei Gründe geltend gemacht werden: die Reaktion auf ein anderes, unkonventionelles Altarbild und die nicht-venezianische Retabelform.

Heute besteht Konsens darüber, dass Bellinis *Marienkrönung* wohl erst 1474/76 entstand und also auf Marco Zoppos 1471 datierte *Sacra Conversazione* für den Hochaltar von San Giovanni Battista in Pesaro (Abb. 3)²⁷ folgte. Die vielen Übereinstimmungen – die absoluten Maße,²⁸ der Gesamtaufbau²⁹ und die Auswahl der Heiligen – legen nahe, dass Bellini wohl auf eine ‚Wiederholung‘ des wenig älteren Werks *modo et forma* verpflichtet war. Die künstlerische Konkurrenzsituation wurde durch die ordensinterne Rivalität – Franziskanerobservanten in San Giovanni Battista, Konventualen in San Francesco – wohl noch gefördert. Zoppos *Pala*, zu Unrecht oft unterschätzt, reflektiert auf eine erfrischend nonchalante Weise über Möglichkeiten und Grenzen eines modernen Altarbilds unter der neuen Maxime der empirisch-subjektiven Sichtbarkeit. Das kann witzig sein, wenn sich die Rundung der Glatze des hl. Franziskus in der Metallscheibe seines Heiligenscheins widerspiegelt, oder antihierarchisch und kompositorisch (gewollt?) unschön, wenn Maria viel niedriger als die sie flankierenden Heiligen erscheint, weil ihr Thron unmittelbar auf den Boden gestellt ist. Eben diese Höhendifferenz übernahm Bellini und er reagierte auf sie, indem er die so entstandene Lücke über seiner *Marienkrönung* mit dem Ausblick auf das Kastell füllte.³⁰

Vor allem aber war Bellini in Zoppos *Pala* mit einer neuartigen Exuberanz der Landschaft in einem Altarbild konfrontiert. Diese füllt nicht nur – auf alttümliche Weise tapetenhaft ansteigend – den Hintergrund bis ganz oben mit bizarr aufgetürmten Felsformationen und Hügeln, hinter denen die Silhouetten ferner Städte zu erahnen sind. Die Natur hat auch das Proszenium mit der Madonna und den Heiligen erobert. Es handelt sich um keinen blühenden Wiesengrund, wie man ihn für die Gottesmutter erwarten könnte, sondern um karges, durch Trockenheit aufgerissenes Terrain, das am vordersten Bildrand abrupt abbricht. Im Sinne der vorhin angesprochenen Tradition der ‚attributiven Landschaft‘ wird hier auch an jene ‚Wildnis‘ angespielt, die zu drei der dargestellten asketischen Heiligen (Johannes der Täufer, Franziskus und Hieronymus) gut passt.

Bellinis gerahmte Vedute antwortet auf das bei Zoppo eher peripherie, in das obere Bildviertel gerückte Motiv des Festonbogens über dem Thron, durch den man am Horizont ein fernes Anwesen erblickt. Es handelt sich zwar dort um kein Kastell, sondern um einen wohl sakralen Gebäudekomplex mit (Kirch?-)Turm,³¹ gleich weiter links findet man aber auf einem Berggipfel eine Burg mit zinnenbewehrtem Turm, an den sich Bellini erinnert haben könnte. Gerade im Vergleich mit Zoppos Bild wird nun deutlich, dass Bellini in seiner *Marienkrönung* die Landschaft zwar in die Mitte setzt, sie gleichzeitig aber auch in die Ferne rückt und auf einen klar begrenzten Ausschnitt konzentriert. Hier äußert sich nicht nur ein künstlerischer ‚Fortschritt‘ von dem schweifenden, die Naturformen in kreisenden Kurven nachzeichnenden Blick des Squarcione-Schülers Zoppo zum ‚stillgestellten‘



Abb. 3: Marco Zoppo, *Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes dem Täufer, Franziskus, Paulus und Hieronymus*, Mischtechnik auf Holz, 1471. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Schauen des venezianischen Malers.³² Gegenüber Zoppos radikalem, überbordendem Naturalismus bedeutet die Vedute in Bellinis *Marienkrönung*, so exzeptionell sie auch inszeniert ist, bereits eine bewusste Distanzierung. Die Landschaft wird eingegrenzt, kontrolliert und soll den gläubigen Betrachter zu einer Reflexion über das richtige, das innere Sehen motivieren.

Der zweite Grund für die Isoliertheit von Bellinis Lösung ist die Gesamtform des Pesaro-Altars, der als freistehende hölzerne *tavola quadra* den Hochaltar mitten im Chor von San Francesco

schmückte und damit nicht dem von Bellini zur selben Zeit in Venedig entwickelten neuen Typus des Wandretabels entspricht.³³ In seiner *Pala di San Giobbe* (Venedig, Accademia, um 1480) beispielsweise setzt der gemalte Bildraum bekanntlich die steinerne Rahmenarkade illusionistisch fort, erscheint als eine fiktive kapellenartige Öffnung der Kirchenwand über der Altarmensa.³⁴ Hier kann man keine Landschaft erwarten wie bei Bellini oder gar Zoppo in Pesaro. Aus den sakralen Innenräumen der *Sacre Conversazioni* Bellinis und seines Umkreises bleibt die Natur entweder ganz ausgeschlossen wie in der *Pala di San Giobbe* oder sie wird nur als Himmelsfond über den Heiligen sichtbar wie in dem schon in den frühen 1470er Jahren entstandenen, aber nicht erhaltenen Katharina-Altar in Santi Giovanni e Paolo³⁵ bzw. als schmaler Ausblick an den Seiten wie später in der *Pala di San Zaccaria* (Venedig San Zaccaria, 1505).³⁶ Die Ausgrenzung der Landschaft aus dem Altarbild ist umso auffälliger, als Bellini ja gleichzeitig im privaten Kontext großformatige „Landschaften der Meditation“³⁷ entwickelt wie den *Franziskus* der Frick Collection in New York (um 1476/78).³⁸ Auch im narrativen Altarbild, das aus den hier vorgestellten Überlegungen fast ganz ausgeklammert bleiben soll, spielt das landschaftliche Ambiente eine große Rolle.³⁹ In Bellinis *Sacre Conversazioni* setzt sich dagegen letztlich der schon die gotischen Polyptychen bestimmende Primat der Architektur-Metapher für den jenseitigen Ort der Heiligen wieder durch, freilich mit einer ganz anderen realistischen Präsenz und vereinheitlicht in einem einzigen Bild.

Il bellissimo & amenissimo sito della sua patria⁴⁰: Cima da Coneglianos Altarlandschaften

Der klar definierte, vom Altarraum abgeleitete Architekturraum von Bellinis bis in das frühe Cinquecento modellhaften *Pale* scheint der Entwicklung des venezianischen Altarbilds eine enge Grenze zu setzen, und doch wurde das starre Schema bald ausgehölt. Bei diesem Prozess spielte die Landschaft eine wichtige Rolle, wie als ein erstes Beispiel Bartolomeo Montagnas Hochaltar aus San Bartolomeo in Vicenza (Vicenza, Museo Civico, um 1484/85)⁴¹ zeigen kann. Der kreuzgratgewölbte Baldachin ist von Bellini übernommen, aber nach allen Seiten zur umgebenden Natur hin geöffnet. Von den Vögeln, die in Scharen den Himmel bevölkern, haben sich denn auch zwei Schwalben gleich links von Maria auf ein Kämpfergesims und einen die Pfeiler verbindenden Zuganker niedergelassen.

Eine neue Bedeutung der Landschaft bestimmt aber ab ca. 1490 vor allem die Altarbilder Cimas da Conegliano.⁴² Auch Cima übernimmt zwar Bellinis Schema, etwa in der *Pala Boldù* (Berlin, Gemäldegalerie, um 1495/97), in der dem Kuppelbaldachin durch das Zitat der Josephsmosaiken im Atrium von San Marco eine spezifisch venezianische sakrale Aura verliehen wird.⁴³ In anderen seiner Altäre erscheint aber Landschaft in einer in Venedig bisher unbekannten Weise. So ragt in der *Pala Dragan* (Venedig, Accademia, um 1499/1501)⁴⁴ hinter der konventionellen, wenn auch ungewöhnlich hoch aufgesockelten *Sacra Conversazione* ein karg begrünter Berghang empor, der die Heiligen hinterfängt; darüber werden Berge im blauen Dunst sichtbar. Und in der *Madonna dell'Arancio* (Venedig, Accademia, um 1496/98)⁴⁵ erblickt man rechts hinter dem steilen, von einer Stadt bekrönten Bergkegel einen Gebirgszug in der Ferne; die Landschaft hat hier völlig die Bildarchitektur ersetzt (Abb. 4).

Schon die Kunstschriftsteller des späten 16. und des 17. Jahrhunderts prägte den Topos, dass Cima immer seine eigene Heimat bei Conegliano gemalt habe,⁴⁶ also die am Rande der Tiefebene sich erhebenden Hügelstädte und Kastelle, über die im Norden die Berge der *Prealpi venete* hochragen. Cimas Veduten sind zwar selten exakte topographische Gesamtportraits, sie kombinieren aber häufig, wie Michele Potočnik nachwies, identifizierbare Detailansichten mit anderen Vorlagen.⁴⁷ So verbindet das Kastell der *Madonna dell'Arancio* (Abb. 4) den Kern der Festung von Collalto (ohne die äußere Umfassungsmauer) mit einem aus anderem Kontext stammenden Campanile und sogar mit der Domfassade von Vicenza.⁴⁸ In jedem Fall aber evozieren die Ansichten unmissverständlich die venezianische *Terraferma*. Landschaft gewinnt hier eine autobiographische Dimension, wird zur *solita rimarca*⁴⁹, der wiedererkennbaren ikonischen Signatur eines Malers, der zwar in Venedig arbeitete, aber seinen Namen weiterhin mit der Herkunftsbezeichnung *Coneglianensis* verband.

Über diesen konkreten Realitätsbezug boten sich Cimas Bergstädte und Kastelle analog zur Rocca in Bellinis *Marienkrönung* natürlich für eine ikonologische Deutung an – als Mariensymbol bzw. als Sinnbild des Himmlischen Jerusalem. Bernard Aikema hebt speziell auf das Motiv der zu diesen



Abb. 4: Cima da Conegliano, Maria mit dem Kind und den Heiligen Hieronymus und Ludwig von Toulouse (Madonna dell'Arancio), Öl auf Holz, 1496/98. Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abb. 5: Cima da Conegliano, Johannes der Täufer mit den Heiligen Petrus, Markus, Hieronymus und Paulus (Pala Saraceno), Mischtechnik auf Holz, 1493/95. Venedig, Chiesa della Madonna dell'Orto.

Gebäuden mit vielen Kehren hinaufführenden Wege ab. Er versteht sie – in Anlehnung an Reinder Falkenburgs Interpretation von Patiniers Weltlandschaften – als Allusion auf den mühsamen Tugendpfad der *pilgrimage of life*, die erst in der von Gott am Berg Sion bereiteten Stadt Erfüllung findet.⁵⁰ Allerdings lässt sich in Cimas Pale der kontrastierende ebene Weg des Lasters nur schwer ausmachen. Es fällt außerdem auf, wie Augusto Gentili zu Recht bemerkt, dass Cimas steinige Wege gar nicht von christlichen Pilgern bevölkert sind, sondern von ‚orientalisch‘ gekleideten Gestalten.⁵¹ Die Turbanträger schreiten z. B. in der *Madonna dell’Arancio* (Abb. 4) zu einer von christlichen Kirchtürmen bekrönten Stadt. In der *Taufe Christi* (Venedig, San Giovanni in Bragora, 1492/94)⁵² setzen drei Muslime – genau zwischen Christus und dem Täufer – mit einem Boot über den Jordan, der hier mehr an den Durchbruch des Flusses Piave durch die Voralpen gemahnt als an den Strom im fernen Palästina. Schon Giovanni Stringa beschrieb 1604 den „bellissimo & amenissimo sito della sua patria, ove finge il fiume che qui corre, per il giordano“⁵³. Wie ist diese (nicht aggressiv wirkende) Anwesenheit der ‚Glaubensfeinde‘ über dem Altar zu verstehen? Zeithistorisch war sie hochaktuell: 1499 drangen die Truppen des osmanischen Sultans Beyazit bis in das Friaul vor, eine Vorhut erreichte sogar Vicenza, osmanische Reiter waren also tatsächlich in der *Marca Trevigiana* anwesend. Für Gentili sind Orientalen in der venezianischen Malerei negativ besetzt und treten an die Stelle der Juden der biblischen Historie.⁵⁴ Ohne hier schon ein Fazit ziehen zu können, scheint der in Cimas ‚Altarlandschaften‘ entwickelte Diskurs jedoch differenzierter und mehrdeutig zu sein.

Im Altarbild der *Scuola dei Mureri* aus San Samuele (Venedig, Accademia, um 1503/04)⁵⁵ wird das traditionelle Formular der *Sacra Conversazione* für eine Christus-Thomas-Gruppe verwendet, die durch Bischof Magnus – gemeinsam mit Thomas der Patron der auftraggebenden Maurer – ergänzt wird. Die Landschaft, die bis zum Steinpaviment im Vordergrund reicht, unterstreicht auf subtile Weise die religiöse Historie. Der Grat der blauen Bergwand scheint vom ausgestreckten Finger des Apostels, der Christi Wunde berührt, nahtlos fortgeführt zu werden: Nur visuell erfahrbare Ferne trifft hier auf die geradezu schmerhaft empfundene Tangibilität der Nähe. Genau unter Thomas’ Arm nun – in einer Lücke der Figurenkomposition – erblickt man einen nach links, also von Christus weg reitenden Turbanträger mit Krummschwert. Er erinnert an den Muslimen, der in Giovanni Bellinis *Sacra Allegoria* (Florenz, Uffizien; späte 1480er Jahre)⁵⁶ ganz links den heiligen Bezirk verlässt, offenbar durch das Schwert des hl. Paulus vertrieben. Die Botschaft scheint auf den ersten Blick klar: Ein Ungläubiger wird mit dem Apostel Christi konfrontiert. Allerdings versagte auch Thomas, weil er erst sehen und berühren musste, um glauben zu können (vgl. Joh 20, 29). Unter diesem Aspekt verwandelt sich der orientalische Reiter von einer negativen Kontrastfolie zu einer Figur der Reflexion über den eigenen Glauben an Christus.

Abgesehen von einer solchen moralisierenden Konnotation erinnern die etwa in Cimas *Taufe Christi* über die ganze Landschaft verstreuten orientalischen Staffagefiguren aber auch an die aktuelle Situation im Heiligen Land, das damals (vor der osmanischen Eroberung 1516) unter mamlukischer Herrschaft stand, mit der die Venezianer vergleichsweise gute Beziehungen pflegten. Diese Assoziation lässt sich generell auf die Hintergründe von Cimas *Sacre Conversazioni* übertragen: Die Gegenden des Veneto verwandeln sich hier gleichsam in die *Terra Santa*. Auch in anderer Hinsicht muss den Muslimen in Cimas Landschaften nicht unbedingt eine antagonistische Bedeutung

zukommen. In der gerade um 1500 neu belebten Kreuzzugspropaganda galt als letztes Ziel nach der Eroberung der Heiligen Stätten die Bekehrung der Ungläubigen als Voraussetzung für einen universalen Frieden. Vor diesem utopischen Horizont erhält die Präsenz gerade von Muslimen etwa bei der Taufe Christi am Jordan einen neuen Sinn. Dass die erhoffte Bekehrung der Muslime in Venedig tatsächlich bildlich thematisiert wurde, zeigt eine rätselhafte Episode in Lazzaro Bastianis Altarbild der *Geburt Christi mit den heiligen Eustachius, Jakobus, Markus und Benedikt* (Venedig, Accademia, 1480).⁵⁷ Ganz links sieht man hier einen Turbanträger, zu dem ein Engel in vertraut wirkendem Gespräch getreten ist. Will er ihn dazu bewegen, zum Stall zu kommen, um gemeinsam mit den Heiligen und Hirten den Erlöser anzubeten? Als utopisch-friedliches Nebeneinander von Völkern und Religionen gestaltet ist auch Vittore Carpaccios *Predigt des hl. Stephanus* (Paris, Louvre, um 1514).⁵⁸ Mamluken, Osmanen, Orthodoxe und christliche Pilger haben sich um den Erzdiakon versammelt, der die Botschaft Christi verkündet. In der Ordnung des Bildfelds ist Stephanus sinnfällig genau unterhalb der Grabeskirche – in deren Richtung die himmelwärts erhobene Rechte des Heiligen emporweist – und zwischen dem Felsendom und einem Triumphbogen, der die *Via Crucis* eröffnet, platziert.

In Werken wie dem Christus-Thomas-Retabel oder der *Pala Dragan* ist die Landschaft bei aller neuen Dominanz weiterhin – wie schon in Bellinis *Marienkrönung* – in eine antithetische Relation zum architektonisch definierten Vordergrund gesetzt. Innerhalb dieser Konstellation können Cimas Landschaften generell als Bilder der diesseitigen Welt, der *civitas terrena*, verstanden werden. Sie erscheinen dabei, mit aller Vorsicht gesagt, unter wechselnden Aspekten. Die konkrete Gegenwart einer venetischen Voralpenlandschaft nimmt allegorisch lesbare Zeichen auf. Sie erhält aber auch die Konnotation als Heiliges Land und wird zum Sinnbild der irdischen Welt insgesamt, in der Christen wie Ungläubige den Weg des Heiles suchen – oder eben verfehlten.

In einigen Altären stellt Cima die traditionelle Architekturmetapher für den Ort der Transzendenz jedoch überhaupt radikal in Frage. Auf den ersten Blick erscheint die *Pala Saraceno* (Venedig, *Madonna dell'Orto*, um 1493/95)⁵⁹ als eine weitere Paraphrase des Bellini-Schemas, bei der nun Johannes der Täufer an Stelle der thronenden Madonna die mittlere Position einnimmt (Abb. 5). Die Bildarchitektur ist aber eine Ruine. Sie steht für die alte Welt,⁶⁰ die der vom Täufer verkündete Messias überwinden wird. Der zerstörerische, gleichzeitig aber regenerierende Kreislauf der Natur, die sich hier bis zum vordersten Bildrand ausgebreitet hat und deren Pflanzen aus dem zerbrochenen Mauerwerk neu sprießen, wird zur Metapher einer heilsgeschichtlichen Zeitenwende. Es ist bezeichnend, dass – entgegen dem gewohnten Formular – der steinerne Altarraum nicht durch die (größer dimensionierte und im Detail anders gestaltete) Säulenarchitektur im Bild fortgeführt wird. Diese auffällige Diskontinuität wird zusätzlich durch die ebenso voraussetzunglose exzentrische, schräg von links gesehene Perspektive betont.⁶¹ Umgekehrt infiziert die negative Deutung des verfallenden heidnischen Baus im Bild auch die Sakralität der rahmenden Renaissanceädikula, die ja derselben antiken Formensprache folgt. In diesem Kontext – als Gegensatz zur ruinösen Architektur im Vordergrund – könnte die Bergstadt im Hintergrund (mit der Kirche des Santo in Padua) hier tatsächlich als Allusion auf das künftige Himmlische Jerusalem gelesen werden.

Die bildinterne Architektur verschwindet dann völlig in Cimas schon angesprochener *Madonna dell'Arancio* (Abb. 5).⁶² Die *Sacra Conversazione* ist ganz in die freie Natur versetzt, was als Ruhe der hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten – Joseph hütet im Hintergrund den grasenden Esel – narrativ begründet wird. Seit Zoppos *Pala* für Pesaro war kein venezianisches Altarbild derart von Landschaft erfüllt gewesen. Cimas Werk bleibt allerdings auch eine absolute Ausnahme. Der steinige Boden erinnert letztlich noch immer an die am Beginn dieses Beitrags besprochenen attributhaften ‚Biotope‘ asketischer Eremiten wie des links dargestellten Hieronymus. Die Naturalisierung des Thrones der Gottesmutter als Felsensitz ist offenbar von Bartolomeo Montagnas *Madonna mit Kind und den heiligen Onuphrius und Johannes Baptista* (Vicenza, Museo Civico, 1486/87) angeregt; das karge Ambiente entspricht dort den assistierenden Heiligen.⁶³ Cima eliminiert aber noch konsequenter die Formeln der hieratischen Auszeichnung der Madonna wie Baldachin oder Ehrentuch und ersetzt diese durch den mittig emporwachsenden Orangenbaum.⁶⁴ Vor allem aber ist – im Gegensatz zu Montagnas *Pala* – der Vordergrund nicht mehr durch eine Barriere vom Landschaftsausblick abgegrenzt, sondern mit diesem kontinuierlich verbunden. Vom Bergkastell links oben führt der Weg herab, macht im Vordergrund eine Kehre, die den Heiligen als Bühne dient, und führt dann wieder zurück in die Bildtiefe und weiter hinunter in das Tal, hinter dem eine im Dunst bläulich verblassende Bergkette erscheint.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, die Rolle der Landschaft in den Transformationen des venezianischen Altarbildes im frühen Cinquecento zu erörtern. Sie führten zur endgültigen Ablösung des Bellini-Schemas, bedingten aber auch – trotz innovativer Einzellösungen wie z. B. Giorgiones *Madonna di Castelfranco* (Castelfranco, Dom, um 1500/04),⁶⁵ Lorenzo Lottos *Assunta mit den heiligen Antonius Abbas und Ludwig von Toulouse* (Asolo, Dom, 1506)⁶⁶ oder Giovanni Bellinis spätem Altar in San Giovanni Crisostomo in Venedig (1513)⁶⁷ – letztlich eine definitive Zurückdrängung von Landschaft aus dem Altarbild. Im 16. Jahrhundert verliert die Tiefendimension des vom Vordergrund in die Ferne führenden Ausblicks auf die Landschaft, die von Bellinis *Marienkrönung* (Abb. 2) bis zu Cimas *Madonna dell'Arancio* (Abb. 4) im Mittelpunkt dieser Betrachtungen stand, an Bedeutung. Wesentlich wichtiger wird für das Altarbild nun die vertikale Relation zwischen oben und unten, zwischen ‚himmlischem‘ und terrestrischem Bereich.

Anmerkungen

¹ Ramdohr 1968, S. 155.

² Ehemals das Hochaltarretabel von Sant'Antonio di Castello in Venedig. Vgl. Guarneri 2006, S. 180–181 (Nr. 9), Taf. IX.

³ Pallucchini 1962, Abb. 90.

⁴ Vgl. schon in den 1350er Jahren in Paolo Venezianos Polittico im Dommuseum von Rab (Pedrocco 2003, S. 190–191, Nr. 23), in einem Retabel des Caterino (Baltimore, Walters Art Gallery, um 1375; Lucco 1992, Bd. 1, Abb. 73) sowie in einem Altar des Maestro d'Elsio (Fermo, Pinacoteca Comunale, spätes 14. Jh.; vgl. d'Arcais/Gentili 2002, S. 218–219, Nr. 58).

⁵ Aber auch noch in einigen Altarbildern des 16. Jahrhunderts wirkt das Erbe der ‚Attribut-Landschaft‘ in surreal wirkenden Kombinationen nach, etwa wenn in Giovanni Antonio da Pordenones *Pala della Misericordia* (Pordenone, Dom, 1515/16) oder in Lorenzo Lottos *Christophorus, Rochus und Sebastian* (Loreto, Museo Antico Tesoro della Santa Casa, 1533/35) der Fluss – bei Lotto scheint er zum Meer geworden – für den hl. Christophorus in die Landschaft integriert werden musste. Vgl. Cohen 1996, Bd. 2, S. 536–538 (Nr. 17), Taf. 5; Villa 2011, S. 126–127 (Nr. 12).

⁶ Vgl. Guarneri 2006, S. 207–208 (Nr. 9), Taf. LII.

⁷ Vgl. Levi d'Ancona 1977; Bredekamp/Trinks 2013. – Dass die ‚nahsichtige‘ Natur der Pflanzen als Jenseits-Metapher verstanden wurde, zeigt Gentile da Fabrianos *Polittico di Valle Romita* (Mailand, Brera, ca. 1408), das die ‚paradiesische‘ Wiese der seitlichen Heiligen in der Mitte mit einem ganz anderen Bild für das undarstellbare Empyraum verbindet. Hier schweben in der Marienkrönung Maria und Christus vor dem Goldgrund ober-, also außerhalb der gewölbten Grenze der diesseitigen Welt, die durch einen Sternenhimmel mit Sonne und Mond bezeichnet wird. De Marchi 1992, S. 54–57, verweist auf die venezianische Herkunft von Gentiles „*tappetto erboso*“.

⁸ Moschini-Marconi 1955, S. 29.

⁹ Vgl. Aurenhammer 1985, S. 23–90; Humfrey 1993, S. 184–188, 201–207; De Marchi 2012, S. 163–178.

¹⁰ Alberti 2002, S. 112 (II, § 30).

¹¹ Vgl. zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 375–382, mit Abb.

¹² Vgl. Romanelli 2016, S. 141–142 (Nr. 15), Abb. S. 70.

¹³ Vgl. Aurenhammer 2013, S. 209–222; Aurenhammer 2017, S. 106–109. Zur Marienkrönung auch (mit älterer Literatur): Lucco/Villa 2008, S. 190–194 (Nr. 17).

¹⁴ Blum 2008, S. 114–117; Blum 2015, S. 200–201.

¹⁵ Grave 2009, S. 51–55, 59–60; vgl. auch Grave 2015, S. 125–136; Grave 2018, S. 141–148.

¹⁶ Alberti 2002, S. 128 (II, § 40).

¹⁷ Die Identifikation wurde erstmals vorgeschlagen von Vaccaj 1909, S. 122.

¹⁸ Ausführlich zu den Differenzen: Wilson 1977, S. 172–180.

¹⁹ Für 1474 ist eine Stiftung der Sforza für den Hochaltar von San Francesco belegt. Vgl. Valazzi 1988, S. 35–39; Berardi 2000, S. 101–104.

²⁰ Vgl. Valazzi 1988, Taf. XVI. Die 1475 datierte Darstellung der Rocca auf einer Medaille für Costanzo Sforza ist gut vergleichbar. Vgl. Fahy 1964.

²¹ Dazu: Lucco/Villa 2008, S. 258–261 (Nr. 38).

²² Ramdohr 1968, S. 154.

²³ Die Bandbreite möglicher symbolischer Bedeutungen der Festung referiert in aller Ausführlichkeit Wilson 1977, S. 169–209.

²⁴ Vgl. z. B. Bätschmann 2007, S. 156; Grave 2009, S. 59–60.

²⁵ Aurenhammer 2013, S. 212–216.

²⁶ Vgl. Lightbown 2004, S. 437–448, Abb. 209 (ohne Hinweis auf die Relation zu Bellini).

²⁷ Dazu zuletzt: Schmidt Arcangeli 2015, S. 394–404; Rowley 2018.

²⁸ Bellini: 262 × 240 cm, Zoppo: 262 × 254 cm.

²⁹ Vgl. die Rekonstruktionen von Zoppos Retabel in Armstrong 1976, S. 92–110, 469, fig. B; Humfrey 1993, Abb. 178; Schmidt Arcangeli 2015, S. 400–401.

³⁰ Die Höhendifferenz wird (leicht abgemildert) in einem sehr frühen Reflex von Zoppos Altar beibehalten, dem Retabel des Niccolò di Maestro Antonio da Ancona (Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 1472). Dazu: De Marchi/Mazzalupi 2008, S. 274–278 (Nr. 1), mit Abb. Die tiefe Flachlandschaft bleibt dort jedoch auf den Hintergrund beschränkt und hat mit Zoppos Lösung nichts zu tun. Sie erscheint nur in einem schmalen Streifen unterhalb einer das ganze Bildfeld füllenden ornamentierten goldenen Fläche (ein Rest des traditionellen Goldgrunds oder ein an diesen erinnernder herabgesenkter goldgewirkter Stoff?). – Eine gerade in Detailmotiven der Landschaft eindeutig von Zoppo inspirierte *Sacra Conversazione* von Marco Palmezzano (Mailand, Brera, 1493) „normalisiert“ hingegen die Figurenkonstellation. Vgl. Paolucci 2005, S. 196 (Nr. 8), mit Abb.

³¹ Wie Bellinis Kastell wurde auch dieses Gebäude als topographisches Portrait gedeutet bzw. allegorisch interpretiert. Valazzi 1989, S. 321, will die von den Sforza errichtete Villa Imperiale bei Pesaro erkennen. Schmidt Arcangeli 2015, S. 394, denkt – wenn auch nur als Möglichkeit – an den Tempel Salomonis (die ferne Stadt am Horizont könnte dann auf das Himmelsche Jerusalem anspielen).

³² Diese Stilkriterien beziehen sich auf Otto Pächts Vergleiche zwischen Internationaler Gotik und der Kunst Jan van Eycks bzw. zwischen den Landschaften Mantegnas und Giovanni Bellinis. Vgl. etwa Pächt 2002 (Vorlesung von 1967/68).

³³ Dazu Aurenhammer 1985, S. 23–90; Humfrey 1993, S. 184–188, 201–207.

³⁴ Vgl. die Fotomontage des Bildes mit dem in San Giobbe noch in situ befindlichen Rahmen in Goffen/Nepi Sciré 2000, S. 112.

³⁵ Vgl. Aurenhammer 1985, S. 59–67, 271–275. Zuletzt: Grave 2018, S. 131–134, hier Abb. 94 (Nachstich, 1858) und Abb. 97 (Aquarellkopie, 19. Jh.).

³⁶ Vgl. Goffen/Nepi Sciré 2000, S. 159–161 (Nr. 34), Abb. S. 116.

³⁷ Vgl. Grave 2004.

³⁸ Dazu zuletzt Rutherglen/Hale 2016; Aurenhammer 2017, S. 110–117.

³⁹ Z. B. *Auferstehung Christi* (Berlin, Gemäldegalerie, um 1476). Dazu zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 133–144; Rutherglen 2017; Zieke 2020, S. 164–187.

⁴⁰ Sansovino/Stringa 1604, S. 107.

⁴¹ Lucco 2014, S. 314–316 (Nr. 35), Abb. 35.

⁴² Eine erste Skizze der folgenden Überlegungen in: Aurenhammer 2017, S. 118–121.

⁴³ Aus San Michele in Isola. Humfrey 1983, S. 32–33, 80–81 (Nr. 12); Villa 2010, S. 128–131 (Nr. 17). Zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 260–267.

⁴⁴ Aus Santa Maria della Carità. Humfrey 1983, S. 39–40; Villa 2010, S. 152–154 (Nr. 27).

⁴⁵ Aus der Franziskanerinnenkirche Santa Chiara in Murano. Vgl. Humfrey 1983, S. 34–36, 153–154 (Nr. 145); Villa 2010, S. 133–135 (Nr. 19).

⁴⁶ Sansovino 1581, S. 10^r; Sansovino/Stringa 1604, S. 107, 146; Ridolfi 1648, S. 60; Boschini 1674, S. 15.

⁴⁷ Potočnik 2013.

⁴⁸ Ebd., S. 20–21, 56–57.

⁴⁹ Boschini 1674, S. 15.

⁵⁰ Aikema 1994, S. 99, 101. Vgl. Falkenburg 1988.

⁵¹ Gentili 1994.

⁵² Humfrey 1983, S. 27–29, 158–159 (Nr. 155); Villa 2010, S. 112–116 (Nr. 10).

⁵³ Sansovino/Stringa 1604, S. 107.

⁵⁴ Gentili 1996. Vgl. auch Stoichita 2014, S. 37–41.

⁵⁵ Humfrey 1983, S. 41, 151–152 (Nr. 143); Benay 2010, S. 138–140; Villa 2010, S. 172–176 (Nr. 37); Grave 2015, S. 136–140; Seidig 2017, S. 74–91.

⁵⁶ Vgl. Lucco/Villa 2008, S. 236–238 (Nr. 30), mit Abb.; Aurenhammer 2013, S. 223–228.

⁵⁷ Aus Sant'Elena. Vgl. Moschini-Marconi 1955, S. 55–56; Humfrey 1993, Abb. 62, S. 347 (App. Nr. 31).

⁵⁸ Aus dem Gemäldezyklus der Scuola di Santo Stefano. Vgl. zu diesem u. a. Fortini Brown 1988, S. 263–294; Gentili 1996, 123–150.

⁵⁹ Humfrey 1983, S. 30–31, 160–161 (Nr. 157); Villa 2010, S. 116–118 (Nr. 11); Brucher 2010, S. 194, 196–198.

⁶⁰ Vgl. die pagane Deutung der Tondi in den Pendentifs der Bildarchitektur in Meller 1962. – Eine wichtige inhaltliche wie bildstrukturelle Anregung könnte Donato Bramantes Prevedari-Kupferstich (1481) gegeben haben, der die von Pflanzen überwucherte Ruine einer komplexen und ebenfalls mit exzentrischer Perspektive gesehenen Tempelarchitektur zeigt. In dieser zerstörten Stätte eines vergangenen Kults betet ein Mönch vor einem auf einem hohen Kandelaber-Sockel aufgerichteten Kreuz. Auf sinnfällige Weise verdeckt dieses christliche Monument eine heidnische Götterstatue in der Apsis, sodass man von dieser nicht viel mehr als den Schatten sieht.

⁶¹ Humfrey 1979, S. 123–124, bezieht die Schrägsicht auf die Position des Bildes am ersten rechten Seitenaltar. Allerdings würde die Perspektive dann einen die Kirche verlassenden Betrachter implizieren. M. E. ist die Asymmetrie von Architektur und Perspektive primär innerbildlich motiviert.

⁶² Vgl. dazu oben Anm. 45.

⁶³ Aus San Michele in Vicenza. Lucco 2014, S. 316–318 (Nr. 36), Abb. 36.

⁶⁴ Die so deutlich markierte Position macht eine symbolische Bedeutung des Orangenbaums wahrscheinlich, die allerdings bisher nicht überzeugend bestimmt werden konnte. Humfrey 1983, S. 153, setzt die Orangen in Analogie zu den Äpfeln des Sündenfalls – Maria werde so als Neue Eva ausgezeichnet. Die weißen Blüten des Baums (die aber gar nicht zu sehen sind) stünden für Marias Reinheit. Gentili 1994, S. 78 versteht den Orangenbaum als Lebensbaum, Paradiesbaum und Baum der Erlösung.

⁶⁵ Vgl. (mit weiterer Literatur): Dal Pozzolo 2009, S. 158–168; Aurenhammer 2017, S. 121–124.

⁶⁶ Dal Pozzolo 1995; Villa 2011, S. 98–99 (Nr. 2), mit Abb.

⁶⁷ Dazu zuletzt: Brown 2019, S. 96–103, Abb. 47.

Literatur

Aikema 1994 – Bernard Aikema, Avampiano e sfondo nell'opera di Cima da Conegliano. La pala d'altare e lo spettatore tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, in: *Cima da Conegliano*, hg. v. Peter Humfrey / Augusto Gentili, (Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura 1994, Bd. 4, Nr. 8), S. 93–112.

Alberti 2002 – Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Armstrong 1976 – Lilian Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York/London 1976.

Aurenhammer 1985 – Hans Aurenhammer, *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext* [Phil. Dissertation, Universität Wien, 1985].

Aurenhammer 2013 – Hans Aurenhammer, Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. v. David Ganz / Stefan Neuner, München 2013.

Aurenhammer 2017 – Hans Aurenhammer, Berge in der Lagune. Die Entdeckung der Landschaft in der venezianischen Renaissancemalerei (1450–1520), in: *Wie sonst nirgendwo ... Venedig zwischen Topographie und Utopie*, hg. v. Barbara Kuhn, Würzburg 2017, S. 93–135.

Bätschmann 2007 – Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei*, München 2007.

Benay 2010 – Erin Benay, Dalla vocazione alla venerazione: forma e funzione nelle due pale d'altare dell'Incredulità di san Tommaso' di Cima da Conegliano, in: *Arte Veneta*, 2010, Bd. 66, S. 136–142.

Berardi 2000 – Paride Berardi, *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, Pesaro 2000 (Pesaro città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici, Bd. 12).

Blum 2008 – Gerd Blum, *Fenestra prospectiva*. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino, in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunstretheoretiker*, hg. v. Joachim Poeschke / Candida Syndikus, Münster 2008, S. 77–122.

Blum 2015 – Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke. Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin 2015.

Boschini 1674 – Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione*, Venedig 1674.

Bredekamp/Trinks 2013 – Horst Bredekamp / Stefan Trinks, Utopische Landschaft im Mittelalter, in: *Das Mittelalter*, 2013, Bd. 18, S. 55–72.

Brown 2019 – David Alan Brown, *Giovanni Bellini. The Last Works*, Mailand 2019.

Brucher 2010 – Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei. 3: Von Giovanni Bellini bis Vittore Carpaccio*, Wien u. a. 2010.

Cohen 1996 – Charles E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, Cambridge 1996.

De Marchi 1992 – Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Mailand 1992.

De Marchi 2012 – Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nell'anno accademico 2011–2012*, Florenz 2012.

De Marchi/Mazzalupi 2008 – *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, hg. v. Andrea De Marchi / Matteo Mazzalupi, Ancona 2008.

Dal Pozzolo 2009 – Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Mailand 2009.

Dal Pozzolo 1995 – Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venedig 1995.

d'Arcais/Gentili 2002 – *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, hg. v. Francesca Flores d'Arcais / Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo 2002, Ausst.-Kat., Rimini, Castel Sismondo, 2002.

Fahy 1964 – Everett P. Fahy Jr., New Evidence for Dating Giovanni Bellini's "Coronation of the Virgin", in: *The Art Bulletin*, 1964, Bd. 46, S. 216–218.

Falkenburg 1988 – Reindert Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia 1988.

Fortini Brown 1988 – Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/London 1988.

Gentili 1994 – Augusto Gentili, Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare, in: *Cima da Conegliano*, hg. v. Peter Humfrey / Augusto Gentili, (Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura 1994, Bd. 4, Nr. 8), S. 71–92.

Gentili 1996 – Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venedig 1996.

Goffen/Nepi Sciré 2000 – *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, hg. v. Rona Goffen / Giovanna Nepi Sciré, Mailand 2000, Ausst.-Kat., Venedig, Gallerie dell'Accademia, 2000–2001.

Grave 2004 – Johannes Grave, *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume*, Freiburg im Breisgau 2004.

Grave 2009 – Johannes Grave, Reframing the *finestra aperta*. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, Bd. 72, S. 49–68.

Grave 2015 – Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.

Grave 2018 – Johannes Grave, *Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens*, München/London/New York 2018.

Guarneri 2006 – Cristina Guarneri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006.

Humfrey 1979 – Peter Humfrey, Cima's Altarpiece in the Madonna dell'Orto in Venice, in: *Arte Veneta*, 1979, Bd. 33, S. 122–125.

Humfrey 1983 – Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge u. a. 1983.

Humfrey 1993 – Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993.

Levi d'Ancona 1977 – Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977.

Lightbown 2004 – Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven/London 2004.

Lucco 1992 – *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hg. v. Mauro Lucco, Mailand 1992.

Lucco 2014 – Mauro Lucco, L'arte di Bartolomeo Montagna, in: Mauro Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso 2014, S. 20–93.

Lucco/Villa 2008 – Giovanni Bellini, hg. v. Mauro Lucco / Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, Ausst.-Kat., Rom, Scuderie del Quirinale, 2008–2009.

Meller 1962 – Peter Meller, La cultura umanistica del Cima, in: *Omaggio a G. B. Cima da Conegliano*, (Sonderausgabe *La provincia di Treviso* 1962, Bd. 5, Nr 4/5), S. 20–24.

Moschini-Marconi 1955 – Sandra Moschini-Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Rom 1955.

Nepi Sciré/Valcanover 1985 – Giovanna Nepi Sciré / Francesco Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Mailand 1985.

Pächt 2002 – Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, hg. v. Margareta Vyoral-Tschapla / Michael Pächt, München 2002.

Pallucchini 1962 – Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venedig 1962.

Paolucci 2005 – Marco Palmezzano, *Il Rinascimento nelle Romagne*, hg. v. Antonio Paolucci u. a., Cinisello Balsamo 2005, Ausst.-Kat., Forlì, Musei San Domenico, 2006.

Pedrocco 2003 – Filippo Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Tournai 2003.

Potočnik 2013 – Michele Potočnik, I luoghi visti da Giambattista Cima, in: *Il paesaggio di Cima. Da Conegliano ai monti di Endimione*, hg. v. Michele Potočnik / Giovanni C. F. Villa, Crocetta del Montello 2013, S. 24–63.

Ramdohr 1968 – Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid Hinz, Berlin 1968, S. 138–157.

Ridolfi 1648 – Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, Venedig 1648.

Romanelli 2016 – *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, hg. v. Giandomenico Romanelli, Venedig 2016, Ausst.-Kat., Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2016.

Rowley 2018 – Neville Rowley, Between Mantegna and Bellini: Marco Zoppo and the Invention of the sacra conversazione, in: *Mantegna & Bellini*, hg. v. Caroline Campbell u. a., London 2018, S. 170–177, Ausst.-Kat., London, National Gallery/Berlin, Staatliche Museen, 2018–2019.

Rutherglen/Hale 2016 – *In a new light. Giovanni Bellini's 'St. Francis in the Desert'*, hg. v. Susannah Rutherglen / Charlotte Hale, New York/London 2016.

Rutherglen 2017 – Susannah Rutherglen, 'Resplendent Brushes': Giovanni Bellini's Resurrection Altarpiece for San Michele di Murano, Venice, in: *Artibus et historiae*, 2017, Bd. 38, S. 9–32.

Sansovino 1581 – Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venedig 1581.

Sansovino/Stringa 1604 – Francesco Sansovino / Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venedig 1604.

Schmidt Arcangeli 2015 – Catarina Schmidt Arcangeli, *Giovanni Bellini e la pittura veneta a Berlino. Le collezioni di James Simon e Edward Solly alla 'Gemäldegalerie'*, Verona 2015.

Seidig 2017 – Marianne Seidig, *Augenlust und Augenlaster. Zum Wissen der Bilder in der venezianischen Malerei 1450–1520*, Regensburg 2017.

Stoichita 2014 – Victor I. Stoichita, *Noirs, Juifs, Musulmans et ‚Gitans‘ dans l’art occidental des Temps modernes*, Paris 2014.

Vaccaj 1909 – Guido Vaccaj, *Pesaro*, Bergamo 1909.

Valazzi 1988 – Maria Rosaria Valazzi, *La Pala di Pesaro nei documenti d’archivio e nella letteratura critica dal secolo XV al XIX*, in: *La pala ricostituita. L’incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, hg. v. Maria Rosaria Valazzi, Venedig 1988, S. 35–39, Ausst.-Kat., Pesaro, Musei Civici, 1988.

Valazzi 1989 – *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, hg. v. Maria Rosaria Valazzi, Venedig 1989.

Villa 2010 – *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, hg. v. Giovanni C. F. Villa, Venedig 2010, Ausst.-Kat., Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2010.

Villa 2011 – *Lorenzo Lotto*, hg. v. Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, Ausst.-Kat., Rom, Scuderie del Quirinale, 2011.

Wilson 1977 – Carolyn C. Wilson, *Bellini’s Pesaro Altarpiece. A Study in Context and Meaning* [Ph. D., Institute of Fine Arts, New York University, 1977].

Zieke 2020 – Lars Zieke, *Natur und Mimesis. Visualisierungen des Atmosphärischen in der religiösen Malerei Venedigs und Mailands um 1500*, Regensburg 2020.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Nepi Sciré/Valcanover 1985, Nr. 8 · Abb. 2: in: Lucco/Villa 2008, Nr. 17 · Abb. 3: in: Schmidt Arcangeli 2015, S. 395 · Abb. 4: in: Villa 2011, Nr. 19 · Abb. 5: in: Villa 2011, Nr. 11

Liebesduelle in schwarz und weiß. Geschlechterkampf und der Weibermachtopos in frühneuzeitlichen Schachbildern

Michail Chatzidakis

I. Schach als feudal-höfischer Zeitvertreib.

Das Schachspiel in der ritterlichen und mittelalterlichen Literatur

Die meisten Schachbilder in der westeuropäischen Kunst stammen aus dem Bereich der Hofpoesie und Heldenepik.¹ Dass das Schachspiel in feudalen und ritterlichen Kreisen äußerst beliebt war, sollte kaum wundern, nicht nur mit Blick auf die intellektuelle Natur des Spiels, sondern auch wenn man sich die tägliche Praxis dieser sozialen Gruppen in Erinnerung ruft. Liebe und Kriegsspiele waren die beiden Lieblingsbeschäftigungen des Adels im Mittelalter. In den kühlen Winternächten sehnt sich der Ritter bzw. Burgherr nach dem Ausbruch des Frühlings, um die wandernden Minnesänger willkommen zu heißen und seine Kampfkunst in den örtlichen Turnieren unter Beweis zu stellen. Unterdessen hält er sich *intra muros*, zurückgezogen in seiner unzugänglichen Burg, beim Schachspiel geistig wach und vertreibt sich die Langeweile.²

Bereits im 12. Jahrhundert zählte das Schachspiel zu den *Septes Probitates*, welche den Bildungs-kanon der mittelalterlichen Aristokratie bildeten. In seiner Schrift *Disciplina Clericalis* aus dem Jahr 1130 listet der Spanier Petrus Alfonsi im Kapitel 44 diese sieben freien Fertigkeiten auf, die jeder Adlige, der etwas auf sich hielt, beherrschen musste: „*Probitates vero [...] sunt: equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupare, scacis ludere, versificari*“, d. h. „Reiten, Schwimmen, Bogen-schießen, Ballspiel (pelota) (?)³ Jagen, Schachspielen und die Fähigkeit, Verse zu komponieren und zu rezitieren“.⁴

Die Popularität und der hohe Anerkennungsgrad des Schachspiels in aristokratischen Kreisen ließ in der Renaissance kaum nach. Als ein „angenehmes und geistreiches Vergnügen“ wird Schach in Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1528) gepriesen, wobei als dessen einziger negativer Aspekt der hohe Zeitaufwand getadelt wird, den es braucht, die Geheimnisse des Spiels zu entschlüsseln und zur Expertise zu gelangen.⁵

Der symbolische Charakter des Schachspiels als *indicium dignitatis e nobilitatis*, als Markenzeichen des edlen Ursprungs derjenigen, die es praktizieren, wird in einem Gemälde von Paris Bordone, datiert ca. 1550–1555, emphatisch hervorgehoben (Abb. 1).⁶ Das großformatige Bild zeigt im Vordergrund zwei venezianische Aristokraten beim Schachspielen. Sowohl ihre Kleidung, bestehend aus einem Untergewand mit hohem Kragen und einem breiten Mantel, die sog. *zimarra*, als auch ihre Haltung sowie das Ambiente, welches das Geschehen unter freiem Himmel in der

Michail Chatzidakis, Liebesduelle in schwarz und weiß. Geschlechterkampf und der Weibermachtopos in frühneuzeitlichen Schachbildern, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 115–136.

<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11062>

unmittelbaren Nähe einer Renaissance-Villa (*sub)urbana* in Szene setzt, verraten den hohen sozialen Status der Kontrahenten.

Rechts im Hintergrund, außerhalb eines Tores, vergnügt sich im Freien eine Gruppe von vier Frauen. Am Fuß der dreistufigen Villen-Terrasse vertreibt sich eine ebenfalls vierköpfige, um einen vieleckigen Holztisch herumsitzende männliche Gesellschaft ihre Zeit beim Kartenspiel. Ein Diener und ein bellender Hund wenden sich den Kartenspielern von der Terrasse aus zu. Das noble Äquivalent zu diesem Akt wenig schöpferischen Zeitvertreibs innerhalb des dualistischen Schemas geselliges *Otium* – *intellectuelles Negotium*, dürfte das im linken Mittelgrund in einem geschäftlichen (?) bzw. philosophischen (?) Gespräch verwickelte Paar von Gelehrten (?) bzw. Handelsmännern (?) bilden, welches seine Muße entsprechend der wohlbekannten – wenngleich dort bekanntlich im staatspolitischen Kontext applizierten – Ciceronianischen Formel „otium cum dignitate“ würdevoll verbringt.⁷ Hinter den Diskutanten ist zwischen den Säulen noch die stehende Figur eines Jungen mit überkreuzten Beinen zu erkennen. Es sei dahingestellt, ob und gegebenenfalls welche moralisch-allegorisierende Bedeutung dem Falken, den der Junge in der Hand hält, sowie dem Perlhuhn zukommt, welches im Mittelgrund links vom Maler so positioniert ist, als sei es im Begriff, im nächsten Augenblick den Bildrahmen zu verlassen bzw. dem Bildgeschehen zu entfliehen. Reine Spekulationen können zur Interpretation der beiden Tiere angestellt werden: In welchem Grade spielt das Bild auf die Herkunft der jeweiligen Spezies oder auf ihren Ruf als kulinarische Delikatessen an? Können sie als Hinweis auf die höfische Jagd oder auf die merkantilen Interessen der Dargestellten ausgelegt werden? Lässt sich die Präsenz des Perlhuhns als Symbol des dummen Stolzes⁸ mit seiner Positionierung auf Seiten des geschlagenen Spielers verknüpfen? Zwar ist in venezianischen Bildern der Frühen Neuzeit bekanntlich eine besondere Vorliebe für die Tiersymbolik zu konstatieren, doch lassen sich die hier aufgeworfenen Fragen nicht über reine Spekulationen hinaus mit Sicherheit beantworten.

Die blockhaften Massen der beiden Spieler bedecken den größten Teil des Bildvordergrunds. Lockiges Haar und Bart entsprechen der französischen, die schwarze Kleidung der spanischen Mode der Zeit, der eine hält einen Handschuh.⁹ Während der Spieler links seine Hand unter das Kinn führt, in einer Geste, die angesichts der bevorstehenden und unausweichlich erscheinenden Niederlage als Ausdruck seines melancholischen Gemütszustands ausgelegt werden könnte, bereitet sein Gegner mit einer feinen Bewegung seiner rechten Hand den entscheidenden Mattzug vor.¹⁰ Das Endergebnis scheint dennoch austauschbar und von nebensächlicher Bedeutung zu sein, hätte doch die Partie ebenso gut in ein umgekehrtes Resultat münden können. Vor Stolz strotzend, selbstbewusst und gelassen, bilden die beiden Gegner eine visuelle Brücke zu dem imaginären Publikum außerhalb des Bildes. Ihr Habitus verdeutlicht, dass der Präsenz des Schachspielmotivs hier eine Symbolik zugrunde liegt, die dazu dient, die beiden Protagonisten als Vertreter einer höheren sozialen Schicht zu charakterisieren.

Kehren wir nun zur mittelalterlichen Hoflyrik und Heldenepik zurück, zwei Bereiche, in denen Schach als „ritterliches“, „königliches“ und „edles“ Spiel häufig Erwähnung findet. Die früheste bekannte Begegnung mit dem Schachmotiv in der mittelalterlichen Dichtung findet sich allem Anschein nach im berühmten Buranus-Kodex aus dem Jahr 1230. Die kostbare Handschrift wurde 1803 im Kloster Benediktbeuern am Fuße der Bayerischen Alpen entdeckt. Es handelt sich dabei



Abb. 1: Paris Bordone, *Die Schachspieler*, um 1550. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Abb. 2: Markgraf Otto IV von Brandenburg (?) am Schachspiel mit einer Hofdame, Codex Manesse (Zürich, 1330-1340). Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 13r.

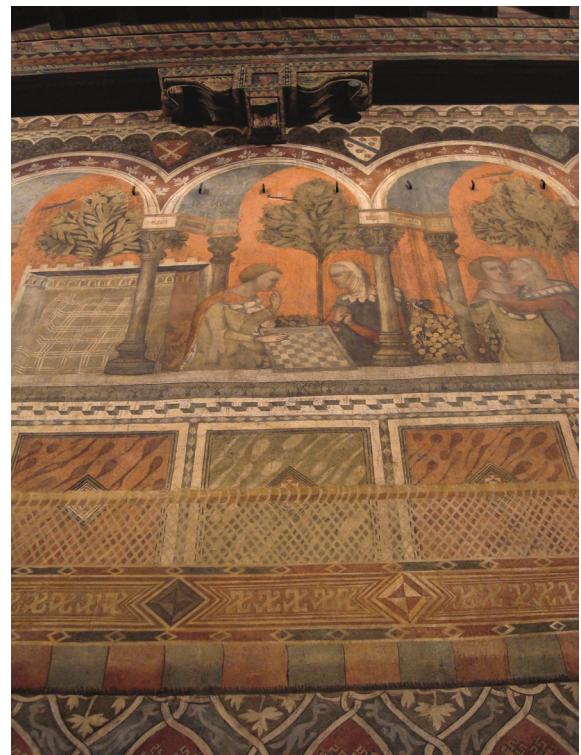


Abb. 3: Schachpartie zwischen der Herzogin von Burgund und dem Ritter Guglielmo, Wandmalerei, Illustration zum mittelalterlichen Ritterroman Castellana di Vergi, um 1370-1378. Florenz, Palazzo Davanzati.

um eine Sammlung von über 1.000 mittelalterlichen religiösen und erotischen Gedichten, die letzteren besser bekannt als *carmina amatoria*. Die Gedichte wurden von Studenten und niederen Klerikern in lateinischer Sprache verfasst. Einer dieser Schätze der mittelalterlichen Volksliteratur ist dem Schachspiel gewidmet.¹¹

Der Hoflyrik verbunden ist hingegen ein Pergamentblatt in der Manessischen Liederhandschrift aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das einen Grafen (Otto IV. von Brandenburg (?)) beim Schachspiel mit einer Hofdame zeigt (Abb. 2).¹² Eigenwillig mutet das Schachbrettmuster von 6×7 Feldern an. Die Figuren, die die beiden Gegner in ihren linken Händen halten – der Graf einen Springer, die Dame einen Turm – könnten symbolisch für den inbrünstigen Willen des Adligen stehen, die Burg des Objekts seiner Begierde zu erstürmen. Allegorische Schachsprache und die interagierenden Hände der Protagonisten tragen auf subtile Weise zum erotischen Stimulus der Darstellung bei.

Der erotische Aspekt der häufigen Visualisierung des Schachmotivs in mittelalterlichen Illustrationen ist an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Zwar sind Bilder einer Schachpartie zwischen männlichen Kontrahenten keineswegs unüblich, so beispielsweise die Szene, in der Guitelin mitten in einem Schachspiel die Ankunft Karls des Großen angekündigt wird,¹³ oder die Illustration von König Artus beim Üben des Schachspiels in Camelot, dargestellt in einem Pariser Kodex aus dem 14. Jahrhundert.¹⁴ Doch ein nicht unbeträchtlicher Anteil der Schachbilder im besagten künstlerischen Medium zeigt Vertreter beider Geschlechter.

Der Verweis auf König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde erweist sich insofern als wegweisend, als die den Zyklus des Heiligen Grals konstituierenden Epen sich durch eine starke Präsenz des Schachmotivs auszeichnen.¹⁵ Die französischen und deutschen Autoren dieser Heldenromane, wie Chrétien de Troyes, Gottfried von Straßburg, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Heinrich von dem Türlin, versäumen nicht, in ihre Erzählungen Schachepisoden zu integrieren, in deren Licht die Ritter der Tafelrunde sich als hervorragende Kenner des beliebten und hochangesehenen Spiels profilieren. Das häufige Vorkommen der Hofdamen in diesen Szenen ist erforderlich, um dem dargestellten Thema eine erotische Dimension zu verleihen. Es darf nicht vergessen werden, dass Schach im Mittelalter als Vorwand für Adlige diente um in die Gemächer einer Geliebten einzudringen, ohne dabei ihre Ehre zu verletzen. Die Spielkonditionen, die unmittelbare Konfrontation der sitzenden Spielenden vor dem Schachbrett auf engem Raum, ermöglichte auf der anderen Seite die Inszenierung erotisch aufgeladener Atmosphäre bei der künstlerischen Wiedergabe heterosexueller Schachkämpfe.

In diesem Sinne prägt das Schachmotiv beispielsweise die Liebesgeschichte von Lancelot mit Königin Guinever,¹⁶ während ein weiterer berühmter Tafelrundenritter, Tristan, inmitten einer Schachpartie auf hoher See das Liebeselixier mit der irischen Prinzessin Isolde aufteilt.¹⁷ Im *Parzival* Wolfram von Eschenbachs verwendet der Ritter Gawan, der zu Gast in einer Burg dabei überrascht wird, wie er der Prinzessin Antikonie Avancen macht, das Schachbrett als Schutzschild gegen seine Angreifer; die Hofdame hingegen zögert ihrerseits nicht, die überdimensionalen steinernen Schachfiguren als tödliche Waffe einzusetzen, bzw. diese wahllos auf die Eindringlinge zu schleudern, um ihren Geliebten *in spe* zu beschützen.¹⁸



Abb. 4: Liberale da Verona (?), *Die Schachspieler*, Teil der Dekoration eines cassone, um 1475. New York, Metropolitan Museum.

Die Liste der Beispiele mit schachkämpfenden Vertretern beider Geschlechter ist lang und umfasst alle möglichen Bildträger und Techniken jenseits von Pergament, wie Elfenbein,¹⁹ Glas, Stoff und Freskomalerei.

Es sei auf ein Beispiel der letzten Kategorie eingegangen. Es handelt sich dabei um ein Fresko aus dem 14. Jahrhundert aus dem Dekorationsprogramm des *Palazzo Davanzati* in Florenz.²⁰ Unter einer offenen Loggia und in einem Architekturambiente, das eine aristokratische Herkunft des Spielerpaars suggeriert, findet ein Schachspiel zwischen einem jungen Herrn und einer Hofdame statt. Auch dieses Bild lässt sich mit der mittelalterlichen Ritterliteratur verbinden, selbst wenn in diesem speziellen Fall die

Handlung – mit tragischen Konsequenzen für die beteiligten Parteien – um die Themen der unerfüllten Liebe und der erotischen Verweigerung kreist.²¹ Die Szene erzählt von der Einladung der Herzogin von Burgund an den Ritter Guglielmo zu einem Schachspiel in ihren Privatgemächern während der Abwesenheit ihres Mannes (Abb. 3).²² Die Herzogin offenbart im Verlauf des Spiels ihrem männlichen Gegner ihre Gefühle und wird selbst mit der schrecklichen Wahrheit konfrontiert. Der Ritter ist nicht bereit, dem unmoralischen Vorschlag nachzugeben, da sein Herz für die *Castellana di Vergi* schlägt. Die in ihrem Stolz gekränkte Herzogin diffamiert den Ritter bei ihrem Ehemann, um sich an ihm zu rächen. Die *Castellana di Vergi*, ihrerseits in der falschen Annahme der Untreue Guglielmos, begeht Selbstmord, ebenso wie der Ritter, sobald er von ihrem Tod erfährt. Doch zu jeder tragischen Geschichte gehört auch die *Katharsis*. Das Todeskarussell endet mit der Ermordung der hinterlistigen Herzogin durch den eigenen Ehemann, welcher daraufhin auf der Suche nach Seelenfrieden als Kreuzfahrer in das Heilige Land aufbricht.

Als Liebesgeschichte mit weniger tragischem Abschluss sei ein fragmentarisch erhaltenes Werk aus dem 15. Jahrhundert vorgestellt, welches ursprünglich Teil der malerischen Dekoration eines Cassone war und von der neueren Forschung Liberale da Verona zugeschrieben wird (Abb. 4).²³ Für die dargestellte Episode könnte der französische Ritterroman *Huon de Bourdeaux* als literarische Vorlage gedient haben.²⁴ Dieser erzählt unter anderen Abenteuern die Liebesgeschichte des zentralen Protagonisten Huon mit der Tochter des Königs Ivorin. Nachdem die Prinzessin von ihrem Vater zur Siegesprämie einer zwischen ihr und dem Gast ausgeführten Schachpartie ernannt wurde, wird die in Huon verliebte junge Prinzessin sich vom attraktiven Fremden Matt setzen lassen, wenngleich Huon am Ende auf den Preis verzichten wird.²⁵ Der Maler scheint den Kulminationspunkt der narrativen Handlung mit seinem Pinsel festgehalten zu haben. Dies wird durch die entschlossene Bewegung von Huons linker Hand sowie durch den in vorgetäuschter Aufregung abgewendeten Blick seiner Kontrahentin zum Ausdruck gebracht. Es ist in erster Linie die körperliche Anspannung der Spieler und nicht die Verteilung der Kräfte auf dem Kriegsfeld, *alias*

Spielbrett, die den Ausgang der Partie zugunsten des jungen Mannes voraussagen. Die einheitlich in schwarzer Farbe skizzenhaft wiedergegebenen und somit schwer auseinanderzuhaltenden restlichen Figuren und das ebenso eigentümlich anmutende 8×14 Schachbrett-Muster machen es schier unmöglich, aus der festgehaltenen Momentaufnahme ein plausibles Spielszenario zu rekonstruieren.

So paradox es klingen mag, es sind die Frauen – von einer Analyse der Körpersprache zu beurteilen –, die in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Bildern mit Schachthematik in der westeuropäischen Kunst die Oberhand behalten.²⁶

II. Schach als Allegorie heterosexueller erotischer Konflikte und als didaktisch-moralische Mahnung vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst

Im Jahr 1300 verwendet der Arzt Heinrich von Neustadt in seinem Epos *Apollonius* die Schachterminologie, um die erste Nacht eines frisch getrauten Ehepaars zu beschreiben:

Lang ist Ihnen die Nacht jedenfalls nicht geworden, denn sie hatten genug Kurzweil.
Sie spielten ein Schachspiel, bei dem der Herr sich erkührte und einen Bauern herauszog, der die Dame matt setzte. Nun, was schadet das schon? Dagegen gibt es Abhilfe, denn kurze Zeit darauf setzte ihn das schöne Mädchen matt und das geschah mehr als viermal hintereinander!²⁷

Die mitschwingenden sexuellen Anspielungen dieser erotischen Erzählung beziehen sich auf die Tradition des *Échecs amoureux*. Dieses *Erotische Schach* bezeichnet ein anonymes episches Gedicht aus dem späten 14. Jahrhundert, dessen Ursprünge in der Lyrik der französischen Troubadours des Mittelalters liegen.²⁸ In diesem Gedicht, das seinerseits *Évrart de Conty* im frühen 15. Jahrhundert zum Komponieren seines *Livre des Échecs amoureux moralisés* inspirieren sollte, wird durch eine allegorische Verwendung der Schachthematik das erotische Spiel, im Rahmen dessen der Mann prinzipiell die Rolle des Jägers und die Frau diejenige der Gejagten einnimmt, durch eine Schachpartie symbolisiert.²⁹ Der agonale Streit findet im Epos (fols. 22b–27b) auf einem Schachbrett statt, das – wie die Schachfiguren selbst – aus den wertvollsten Materialien besteht: Gold, Diamanten, Rubine, Smaragde, Bernstein, Topas. Die symbolisch aufgeladene Handlung verleiht der erotischen Annäherung der Protagonisten den Charakter eines Rituals. Es versteht sich von selbst, dass die Helden mit der weißen Farbe kämpft. Durch das Privileg des Vorziehens vermag sie die Geschehnisse innerhalb des Schachfeldes und dementsprechend auf der metaphorischen Ebene im Terrain des Liebeskampfes, nach Belieben zu dirigieren und ihren männlichen Kontrahenten in die Enge zu treiben. Der Freier ist stets aufgefordert, auf ihre Züge die richtigen Antworten parat zu haben.

Auf den Öffnungszug eines nach vorne marschierenden Bauern, mit dessen Hilfe die Helden ihren Charme und ihre Anmut zum Einsatz bringt, antwortet ihr Kontrahent mit dem blockierenden Zug

des entsprechenden schwarzen Bauern und gibt damit seine Absicht kund, der erotischen Aufforderung nachkommen zu wollen. Der folgende Zug des benachbarten Bauern der Spielerin mit den weißen Steinen steht symbolisch für ihre Reinheit, wie im Gedicht ein von ihr angestellter Vergleich mit einem Lamm deutlich macht. Dieser Zug weckt beim männlichen Kontrahenten süße innerste Gedanken in Anbetracht der bevorstehenden erotischen Annäherung beider Parteien. Sein emotionaler Aufruhr und seine sexuelle Erregung, die im Text in Form eines Tigers symbolisiert werden, finden durch die Vollstreckung eines spiegelbildlich kongruenten Bauernzugs auf dem Schachbrett – wie beim Beginn der Partie – ihre Entsprechung. Die formalistisch symmetrische Anordnung von vier Bauern als Resultat der gespielten Schacheröffnung grenzt einen hermetisch geschlossenen Mikrokosmos innerhalb der weiten Oberfläche des Schachterrains ab.³⁰ Das erotische Spiel zwischen den Geschlechtern findet seine symbolische Verwirklichung in diesem Mikrokosmos der ersten beiden Züge, nicht zuletzt wegen der zustande gekommenen angespannten Spielsituation mit den vier sich gegenseitig zum Abtausch anbietenden Bauern, um in der Mattsetzung der weiblichen Seite zum Abschluss zu kommen, indem es der Helden schließlich gelingt, durch ihre Reize die männliche Opposition vor den Karren ihrer erotischen Macht zu spannen.³¹

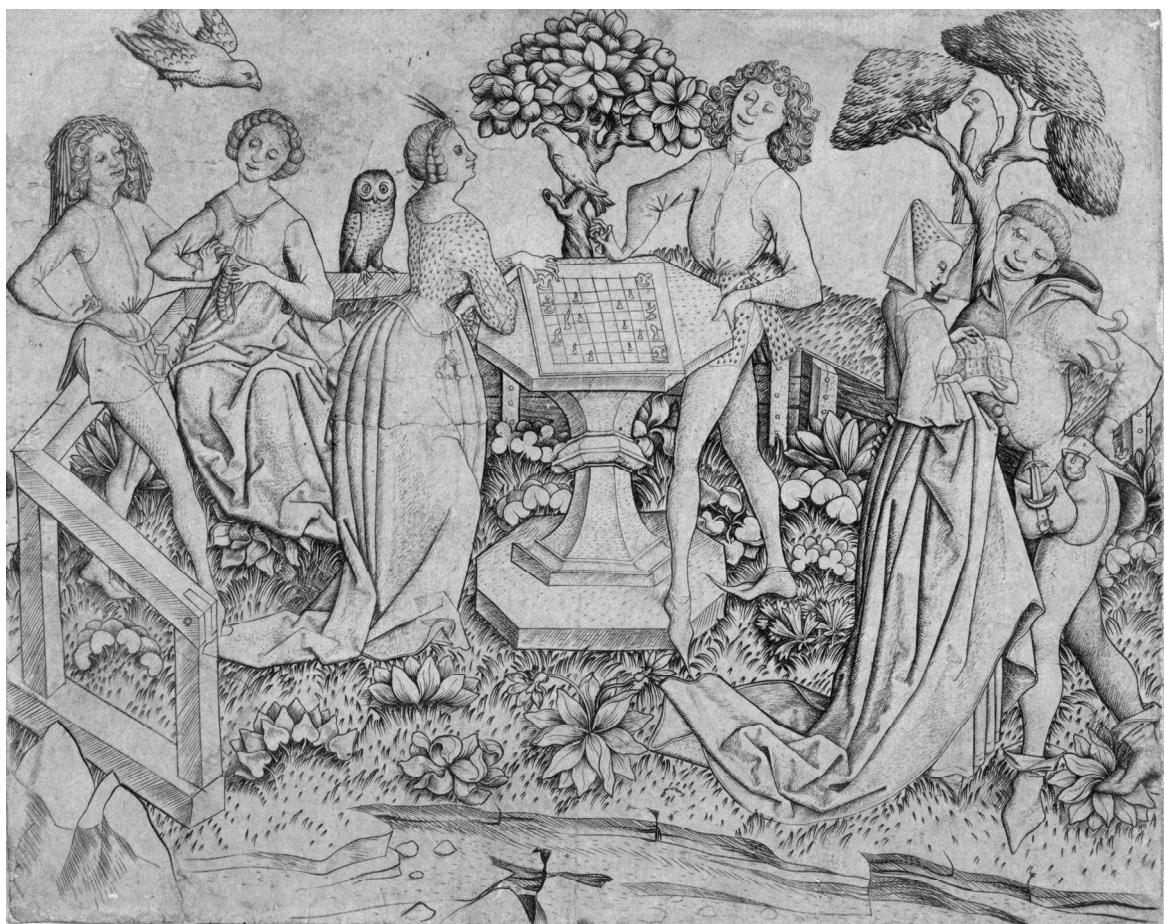


Abb. 5: Meister E.S., *Der Liebesgarten mit den Schachspielern*, tätig 1450–1467. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Id. Nr. 727-1.

Unter dem starken Einfluss des *Échecs amoureux* stand auch das mittelalterliche Epos *Willehalm*, das von Ulrich von dem Türlin vollendet wurde.³² Die Schachthematik begleitete die Liebesgeschichte zwischen Willehalm und der umwerfenden Arabel, der Frau des sarazениschen Monarchen, an dessen Hof der junge Prinz gefangen gehalten wurde. Bei der Schilderung der in der *narratio* eingebetteten Schachepisoden des in diesem Fall auch in konfessioneller Hinsicht ungleichen Paars, verwendet der deutsche Dichter eine Sprache, die die Kenntnis des *Échecs amoureux* voraussetzt: „Die erotische Begierde wird Willehalm zum Wahn treiben und damit zum Verlust seiner bezeugten spielerischen Fertigkeiten, während im gleichen Moment die roten Lippen der hinreißenden Arabel ihm ohne Unterlass Schachdrohungen zu flüstern schienen“.³³

Dass das Schachmotiv im Kontext erotischer Konflikte zwischen Vertretern beider Geschlechter mit moralischen Referenzen aufgeladen werden kann, bezeugt eine Reihe von Kunstwerken, bei denen der Betrachter durch den gezielten Einsatz spezifischer Bildmotive aufgefordert wird, sich vor den Gefahren zu hüten, welche in den verführerischen Reizen der weiblichen Natur lauern.³⁴

Der *Liebesgarten mit Schachspielern* des Monogrammisten ES (Abb. 5) erfüllt nicht zuletzt durch die höfische Tracht der beteiligten Personen und die Verortung des Geschehens in einem idyllischen *locus amoenus* wichtige Voraussetzungen, um als eine weitere Illustration einer Episode aus einem Ritterroman identifiziert zu werden.³⁵ Es ist das Vorkommen der Narrenfigur, eines negativ konnotierten Symbols von Torheit und albernem Verhalten, welches legitimiert, das Werk als moralische Mahnung vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst zu interpretieren.³⁶ Abgelenkt von den Reizen seiner weiblichen Kontrahentin, verliert der junge Edelmann seine Konzentration, seinen Verstand und als logische Konsequenz auch die Schachpartie.

Eine ähnliche Lesart könnte auch einer Illustration in Meister Ingolds (Ingold Wild (?)) moralischem Traktat *Das Guldîn Spil* (1432) angetragen werden (Abb. 6).³⁷ Der Autor stellt im Text einen Vergleich an zwischen einer Schachpartie, bei deren Vollendung sämtliche Figuren unabhängig von ihrem Vergleichswert in derselben Spielkiste landen, und dem Todeszustand, wenn der König nicht mehr an der Spitze der hierarchischen Pyramide steht und sämtliche soziale Ungleichheiten automatisch beseitigt bzw. annulliert werden.

Entsprechend wird das ein 4×5 Muster aufweisende Schachbrett leer gezeigt. Obwohl die Botschaft des Holzschnittes das Schachspiel in erster Linie als *Memento Mori*-Allegorie aufschlüsseln lässt, könnte der Blick auf das Bett im Nebenzimmer des spielenden Paars auf einer zweiten Ebene als moralische Mahnung gegen die weibliche Verführungskunst verstanden werden.

Diese Fähigkeit der Frauen, durch natürliche, sanfte Anmut und ihre bezaubernde Schönheit die Mächtigsten zu „entwaffnen“, indem sie diese mit ihrer Liebe zu bändigen vermögen,

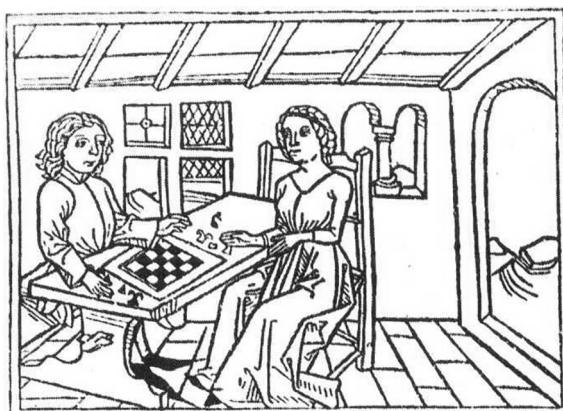


Abb. 6: Meister Ingold, *Schachspieler*, Holzschnittillustration aus *Das Guldîn Spil* (Abschriften Zürich, Augsburg 1432), gedruckt in Augsburg, 1472.

sollte ein beliebtes Darstellungsthema sowohl in der Malerei als auch in den graphischen Künsten vom 15.–17. Jahrhundert werden, ganz besonders nördlich der Alpen.³⁸

Im mythologisch verbrämtten Gewand begegnet das Thema in Alessandro Varotaris (Il Padovanino) *Venus und Mars Schach spielend* (um 1631) in Oldenburg (Abb. 7).³⁹ In der artistischen Bewegung der linken Hand der Göttin wird der Akt der Entwaffnung angedeutet, während Mars von den Geschehnissen auf dem (die nach moderner Auffassung kanonische Breite von 8×8 aufweisenden) Spielbrett durch die Bewegung ihrer rechten Hand, die ein geschicktes Ablenkungsmanöver ausführt, absorbiert ist. Des schwer bewaffneten, Testosteron ausstrahlenden Gottes ausgewiesenes Kalkül und Geschick in kriegerischen Angelegenheiten sind prädestiniert, sich in symbolischer Umkehr dem graziösen Anblick der nackten Liebesgöttin geschlagen zu geben.⁴⁰

Das Thema der Entwaffnung des scheinbar unbesiegbaren Mannes durch die Frau greifen ebenso die bekannten Episoden von Herkules am Hof von Omphale sowie von Aristoteles mit seiner Mätresse Phyllis auf. Im ersten Fall sticht die Verweiblichung von Herkules hervor, der die äußerste Demütigung seiner Männlichkeit zu erleiden scheint, indem er im Frauengewand und mit weiblichem Schmuck versehen Wolle spinnt (Abb. 8). Nichts ruft den unbesiegbaren

Halbgott in Erinnerung, mit welchem die vielen anspruchsvollen Heldentaten verbunden werden. Vor den Augen des Betrachters wird stattdessen die Unterwürfigkeit demonstriert und Effemination jener mythologischen Person vollzogen, die doch im kollektiven Gedächtnis der Inbegriff von Tapferkeit und Männlichkeit ist.⁴¹ Im zweiten Beispiel findet sich der griechische Philosoph als Folge seiner unersättlichen Liebe nackt, in der Rolle des Lasttieres im Dienste seiner Mätresse wieder (Abb. 9). Dies sollte im 16. Jahrhundert daran erinnern, dass nicht einmal die großen Geister der Weltgeschichte sich gegenüber den durchbohrenden Liebespfeilen zeigten.⁴²



Abb. 7: Alessandro Varotari (Il Padovanino), *Mars und Venus Schach spielend*, um 1631. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.



Abb. 8: Hans Cranach, *Herkules am Hofe der Omphale*, 1537. Madrid, Museum Thyssen Bornemisza.



Abb. 9: Meister von 1477, Aristoteles und Phyllis und andere Minneszenen. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Id. Nr. KdZ 5565.

Ähnliche didaktisch-moralische Intentionen können bei zwei der berühmtesten Kompositionen mit Schachthematik in der westeuropäischen Kunst vermutet werden. In der *Schachpartie* des Cremoneser Giulio Campi oder Sofonisba Anguissolas (Abb. 10),⁴³ werden die moralischen Implikationen der Einbeziehung des Schachmotivs durch die Anwesenheit des obszönen Narren unten rechts im Bild als sinnbildhafte Erinnerung an die Sündhaftigkeit sexueller Zügellosigkeit erneut ausdrücklich unterstrichen.⁴⁴ Die robuste, raumfüllende Figur des Soldaten, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und mit seinem Körper den größten Teil des nach modernen Spielstandards in regelwidriger Umkehrung mit markiertem schwarzem Feld unten rechts angedeuteten 8×8 Schachbretts verborgen hält, könnte – ähnlich wie beim Oldenburger Mars-Venus-Gemälde (Abb. 7) –

allegorisch auf das Konzept des „Kampfes“ hindeuten, der sowohl auf einer realen Ebene (im Spiel) als auch auf einer metaphorischen Ebene (in der Liebe) tobt. Eine Interpretation, die durch die subtile Hinzufügung von weiteren Liebessymbolikzitaten – die auf dem Tisch zerstreuten Rosen und das eingelassene Cameo mit der Darstellung der Venus als Jägerin am Barett der männlichen Figur ganz links – ferner an Plausibilität gewinnt. Doch diese Liebe, so macht die Präsenz der verführerischen, üppigen Figur der potenziell als Kurtisane zu entlarvenden Frau anschaulich, ist hier in eine ‚verbürgerlichte‘ Fassung fraglicher Moral übersetzt, bei gleichzeitigem Verzicht der edlen Merkmale des mittelalterlichen Ehrenkodex.⁴⁵

Eine viel ausgewogenere, wenn auch nicht weniger rätselhafte synthetische Konstruktion kennzeichnet die *Schachpartie*, welche Lucas van Leyden 1508 im Alter von nur 14 Jahren, wenn wir den historiographischen Daten seines Biographen Glauben schenken, malte (Abb. 11).⁴⁶ Die Szene spielt sich in einem undefinierten Raum ab. Zwölf Figuren – zehn Männer und zwei Frauen – in Zweiviertel- und Dreiviertel-Ansichten füllen im Sinne eines *horror vacui*-Effekts das Bild komplett aus. Sie sind in klar voneinander abgetrennte Paare unterteilt, wobei trotz der Überfüllung jede Person ihren eigenständigen Aktionsraum innerhalb des Bildes zu behaupten vermag.

Im Zentrum des Geschehens steht ein Schachspiel zwischen einer jungen Hofdame und einem jungen Mann. Die Partie muss – nach den Reaktionen von Spielenden und Publikum zu beurteilen – ihren kritischen Wendepunkt erreicht haben. Die in Gedanken versunkene junge Frau richtet ihren Blick auf das Spielfeld und bereitet ihren nächsten Zug vor. An ihrer Seite steht ein älterer Mann. Durch eine anweisende Geste der linken Hand bringt jener den Wunsch zum Ausdruck, sich in den Spielfluss einmischen zu wollen. Eine ähnliche beratende – oder etwa präventive(?) – Rolle muss dem mitten im Bild positionierten Spielbeobachter (Kiebitz) zugewiesen



Abb. 10: Giulio Campi oder Sofonisba Anguissola, Schachpartie, um 1530. Turin, Museo Civico.



Abb. 11: Lucas Van Leyden, Schachpartie, 1508. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

werden, der in Richtung der jungen Schachspielerin kräftig gestikuliert. Der Spieler von kräftiger Statur auf der entgegengesetzten Seite des Spielbretts wendet seinen Blick vom Schachbrett ab. Er hält seinen Hut in einer Hand und kratzt sich mit der anderen am Kopf, eine eher als Manifestation von Verlegenheit und Verzweiflung, denn als Zeichen zurückhaltender Überlegenheit oder als Bluff zu entschlüsselnde Geste.

Eine sorgfältige Betrachtung des Bildes verrät, dass das Schachbrettmuster in seiner Wiedergabe von 12×8 (= 96) Quadranten nicht dem geläufigen modernen 64-Quadrat-Schachbrett entspricht. In der Tat gibt Lucas van Leyden in diesem Werk die mittelalterliche Version des Schachspiels, das sog. *Courierspiel*, wieder. Diese Fassung des Schachspiels wird erstmals 1204 in einem deutschen Gedicht erwähnt und erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit in den deutschsprachigen Regionen.⁴⁷ In der Renaissance begann die Popularität dieser Schachvariante abzunehmen, sie wurde jedoch bis ins 17. Jahrhundert im berühmten deutschen Schachdorf (!) Ströbeck weiter gepflegt.⁴⁸

Die Regeln des *Courierspiels* setzten die Hinzufügung von acht zusätzlichen Figuren für jede Armee voraus: vier Bauern, zwei *Kurieren*, einem *Berater* (*Mann-Rath*) und einem *Spion* (*Schleich*). Daneben gab es Unterschiede in der Art und Weise, wie einige der Figuren zogen. Obwohl die genauen Regeln dieser mittelalterlichen Variante des Spiels nicht in jedem Detail bekannt sind, deuten im Berliner Gemälde sowohl die offenkundige numerische Überlegenheit der schwarzen Partei als auch die große Anzahl von gegnerischen Kräften, die sich in Schlagdistanz zum weißen König zu einem bedrohlichen Würgegriff formieren, auf den unmittelbar bevorstehenden Sieg der Spielerin mit den schwarzen Steinen hin.

Auch in Leydens *Schachpartie* fungiert das Schachmotiv als Metapher für die erotische Anbahnung. Die im Berliner Gemälde signalisierte weibliche Dominanz reflektiert erneut in sinnbildhafter Form die Überlegenheit und Geschicklichkeit des weiblichen Geschlechts im Umgang mit erotischen Angelegenheiten dank seines bezaubernden Charmes. Insbesondere das Motiv des tief ausgeschnittenen Dekolletees, das die Frau im rechten Bildhintergrund ihrem Freier demonstrativ entgegenstreckt, könnte als richtungsweisend für die Interpretation der im heterosexuellen Schachkampf des Vordergrundes inhärenten erotischen Anspielungen verstanden werden.⁴⁹ Die ostentative Platzierung des offenen Ausschnitts der weiblichen Repoussoir-Figur im Hintergrund der *Schachpartie* würde so – diesmal unter Verzicht auf das Motiv des Narren – gezielt als Allusion auf die didaktisch-moralischen Absichten des Werkes, im Sinne einer Mahnung an den männlichen Bildbetrachter vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst, eingesetzt sein.⁵⁰

Anmerkungen

¹ Zum Schach in der *Amour Courtois* und dem Hofepos siehe Murray 1913, S. 736–755; Petschar 1986, S. 193–198; Holländer 2005a, S. 29–38.

² Siehe Demogeot 1857, hier S. 61–62; Murray 1913 (1962), S. 429, 438; Müller 2002, S. 56. Vgl. George Dubys klassische Studie zu den Ordnungsprinzipien der feudalistischen mittelalterlichen Gesellschaft. Siehe Duby 1981, hier S. 437–438.

³ *Cestibus certare*, mit etymologischem Ursprung vom lateinischen *cestus* = Gürtel, Seil, oder vom spanischen *cesta* = Korb, bzw. Ballschläger und *certare* = wettstreiten, ein Begriff zum Teil kontroverser inhaltlicher Deutung. Es wurde von vielen als eine Form des Boxens identifiziert, aber aufgrund der spanischen Herkunft von Alfonsi könnte man darin ebenso einen Vorläufer der mittelalterlichen *palla Basca*, *pilota* oder *pelota*, einem Ballspiel baskischen Ursprungs, vermuten.

⁴ Alfonsi 1824, Kap. 44, S. 41, 43; Hilka/Söderhjelm 1911, S. 11; Hermes 1970, S. 153; Vgl. Van der Linde 1874 (1981), S. 136–137; Manitius 1931, Bd. 3, S. 274–277; Petzold 1986, S. 95; Faber 1988, S. 24; Holländer 2005a, S. 27; Honemann 2004, S. 369; Glanz 2004, S. 15.

⁵ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528, Buch 2, Kap. 31: „E che dite del gioco de' scacchi? – Quello certo è gentile intertenimento ed ingenioso, – disse messer Federico, – ma parmiche un sol diffetto vi si trovi; e questo è che se po saperne troppo, di modo che a cui vol esser eccellente nel gioco de' scacchi credo bisogni consumarvi molto tempo emettervi tanto studio, quanto se volesse imparar qualchenobil scienzia, o far qualsivoglia altra cosa ben d'importanza; e pur in ultimo con tanta fatica non sa altro cheun gioco; però in questo penso che intervenga una cosa rarissima, cioè che la mediocrità sia piú laudevole che la eccellenzia –. Rispose il signor Gasparo: – Molti Spagnoli trovansi eccellenti in questo ed in molti altri giochi, i quali però non vi mettono molto studio, né ancor lascian di far l'altre cose. – Credete, – rispose messer Federico, – che gran studio vi mettano, benché dissimulatamente. Ma quegli altri giochi che voi dite, oltre agli scacchi, forse sono come molti ch'io ne ho veduti fare pur di poco momento, i quali non serveno se non a far maravigliare il vulgo; però a me non pare che meritino altra laude né altro premio, che quello che diede Alessandro Magno a colui che, stando assai lontano, cosí ben infilzava i ceci in un ago“ [kursiv MC]. Siehe Preti 1965, S. 133–134; Vgl. Faber 1985, S. 27; Simons 1993, S. 60.

⁶ Schefer 1969; Schleier 1975, S. 54–55; Mariani Canova 1984; Faber 1985, S. 24, 27–28 und Abb. 1; Gentili 1987, S. 125–132, Abb. 6–10 (mit einer Zerlegung des Bildes in seine ikonographischen Komponenten und dem Versuch einer teils allegorischen, teils sozialpolitischen Auslegung des Bildes unter Heranziehung des Traktates von Jacobus de Cessolis *Liber de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scacchorum*, ca. 1300); Faber 1988, S. 24–26 und Abb. 1; Simons 1993, S. 60–61; Holländer 2005a, S. 27; Müller 2002, S. 59–60; Fortini Brown 1998, S. 152–154; Fortini Brown 2004, S. 128–130; Holländer 2005b, S. 74.

⁷ Cicero, *Pro Sestio*, 98; Cicero, *Ad familiares*, I 9, 21. Vgl. Cicero, *De officiis*, III 2. Siehe Fuhrmann 1978, S. 281, 347; Kasten 1989, S. 59.

⁸ Vgl. stellvertretend eine vergleichbare potenzielle symbolische Konnotation des Perlhuhns auf der Seite der jüdischen Gelehrten in Carpaccios *Disput des Hl. Stephanus*, um 1514, Mailand, Brera-Pinakothek, aus dem Zyklus für die Scuola di Santo Stefano in Venedig. Siehe Sgarbi 1998, S. 178–179.

⁹ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528, Buch 2, 23–28. Siehe Preti 1965, S. 122–129; Castiglione 2004, S. 68–71. Zur venezianischen Tracht siehe Rosenthal 2013.

¹⁰ Es handelt sich um eine auch nach modernen Standards bekannte Mattstellung mit Turm und Königen in Oppositionsstellung in der letzten Brettreihe. Vgl. Gentili 1987, S. 129. Interessanterweise weist das 64-feldrige Schachbrett an der unteren rechten Ecke ein schwarzes Feld auf – anstatt des nach heutiger Spielregelpraxis obligatorischen weißen Feldes.

¹¹ Fischer/Kuhn /Bernt 1975, S. 620–623 (Dritter Teil. Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen), Nr. 210. Vgl. Petzold 1986, S. 115–118, 121 und Abb. 51; Holländer 1993, S. 398; Holländer 2005a, S. 26.

¹² *Codex Palatinus Germanicus 848* (große Heidelberger Liederhandschrift) der Heidelberger Universitätsbibliothek. Siehe Sillib/Panzer/Haseloff 1929, fol. 13r; Walther/Siebert 1989, S. 12–13 und Taf. 6. Vgl. Petzold 1986, S. 97, 111 und Abb. 37; Glanz 2004, S. 36–43 und Abb. 10.

¹³ Petzold 1986, S. 99, Abb. 39. Vgl. Strohmeyer 1895, S. 390; Holländer 2005a, S. 28–29.

¹⁴ Illustration von Rustichello da Pisa des epischen Romans *Gurion le Courtois*, ca. 1370, Paris, Nat. Bibl., Codex 5243, fol. 3v.

¹⁵ Einen guten Überblick zu den Artusepen bieten Lange/Langosch 1980; Gottzmann 1989; Mertens 1998. Zum Vorkommen des Schachmotivs siehe Murray 1913, S. 745–747; Haug 1980–1981; Blakeslee 1985, S. 215; Petzold 1986, S. 96–107; Holländer 2005a, S. 29; Honemann 2004, S. 371–372.

¹⁶ Lange/Langosch 1980, S. 357–564, 612–701; Mertens 1998, S. 145–175. Vgl. Murray 1913 (1962), S. 746; Holländer 2005a, S. 33–34; Honemann 2004, S. 374. Siehe stellvertretend die Illustration des *Roman de Lancelot du Lac* im Kodex M. 806 aus dem frühen 14. Jh. in der Pierpont Morgan Library in New York, fol. 253r.

¹⁷ Siehe Alan 1967. Zur Illustration der Schachepisode siehe z. B. die Miniatur im Manuskript der BNF, Francais 112, fol. 239r (um 1470). Vgl. Petzold 1986, S. 96, 105; Holländer 2005a, S. 29–30.

¹⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, VIII, 408,16–409,6. Siehe Nellmann/Kühn 1994, Bd. 1, S. 677; Bumke 2008, S. 361; Heinze 2011, S. 242, 850–851, 876. Vgl. Murray 1913 (1962), S. 742; Kiefer 1959, S. 133–134; Petzold 1986, S. 105–106; Müller 2002, S. 53; Honemann 2004, S. 374.

¹⁹ Ross 1948; Glanz 2004, S. 30–36.

²⁰ Bombe 1911; Bombe 1912; Berti 1972, S. 14–19, Abb. 30, 35–36; Todorow 1979, S. 21, 26 Anm. 22, Taf. XXIX; Watson 1979, Kap. 4, S. 43–51, Taf. 31–39, hier Taf. 38; Antal 1986, S. 265, Taf. 97; Königer 1990; Simons 1993, S. 63–65; Ferrazza 1994, S. 17–73, hier S. 41–43, 48, Abb. 27–30.

²¹ Levi 1914, S. 123–142 (V. La Donna del Vergiu), insbes. Strophen 17–18, S. 129; Whitehead 1961; Vgl. Stuip 1970 zur kritischen Textausgabe des Manuskripts Paris, BNF, fr. 375.

²² Auch hier wird trotz des nach modernen Regeln kanonischen 8 × 8 Schachbrettmusters an der unteren rechten Brettecke regelverstoßend nach heutiger Spielpraxis das Feld schwarz markiert.

²³ Das Werk ist gelegentlich auch Francesco di Giorgio Martini und Girolamo da Cremona zugeschrieben worden. Siehe dazu Christiansen 1988, S. 291, 294–296, Kat. Nr. 57b; Christiansen 2015, S. 361–365, Taf. 50, Abb. 50. 1–50. 2 mit ausführlichen Literaturhinweisen. Vgl. Simons 1993, 65–66 und Anm. 71.

²⁴ Ruelle 1960. Siehe Murray 1913 (1962), S. 738; Blakeslee 1985, S. 215; Simons 1993, S. 65–68. Andere haben als alternative literarische Vorlage – nicht überzeugend in meinen Augen – die bereits erwähnte tragische Geschichte der *Castellana di Vergi*, vorgeschlagen. Siehe Christiansen 2015, S. 361.

²⁵ Ruelle 1960, S. 64, 309–312, v. 7484–7580.

²⁶ Zangs 2005, S. 17–20, hier S. 17. Vgl. Glanz 2004, S. 31.

²⁷ Heinrich von Neustadt, *Apollonius*, V, 18330–18340; Zit. nach Birkhan 2001, S. 293. Siehe auch Singer 1906, S. 292. Vgl. Petzold 1986, S. 106; Müller 2002, S. 59; Honemann 2005, S. 374; Egidi 2012.

²⁸ Rosenstein 1980, S. 24–25, 159–160, 226–227; Blakeslee 1985.

²⁹ Van der Linde 1874 (1981), Anhang S. 149; Sieper 1898, S. 45–52; Mettlich 1907; Höfler 1910; Murray 1913 (1962), S. 555–556; Galpin 1920; Kraft 1977; Legrare/Guichard-Tesson/Roy 1991; Guichard-Tesson/Roy 1993; Zangs/Holländer 1994, S. 89–90; Zangs 1994, S. 17; Holländer 2001, S. 27–33; Müller 2002, S. 56–61; Holländer 2005a, S. 34–38, Kat. Nr. 22; Glanz 2004, S. 18–25; Heyworth/O'Sullivan/Coulson 2013 (mir nicht zugänglich). Obwohl in der Forschung Meinungsverschiedenheit herrscht, neigt die vorherrschende Meinung dazu Évrart de Conty das Échecs amoureux abzusprechen.

³⁰ Zangs/Holländer 1994, S. 90. Zu den allegorisch-kosmologischen Interpretationen des Schachbretts, siehe Holländer 1995.

³¹ Zur Figurenaufstellung und zum Spielablauf samt Tabijas der Prosaberarbeitung des *Échecs amoureux* siehe Mettlich 1907, S. 24–28 und die dazugehörigen Tafeln.

³² Bräuer 1990, S. 75–83; Honemman 2004, S. 373–374 und Anm. 33.

³³ Schröder 1999, V 101, 18–25; Heinze 2011, S. 579. Vgl. Petzold 1986, S. 100 und Abb. 43, S. 108; Holländer 2005a, S. 30–31; Glanz 2004, S. 21.

³⁴ Zur erotischen Symbolik heterosexueller Brettspielkämpfe siehe Neumeister 1969; Grünberg-Dröge 1980; Zangs 1994, S. 17–20.

³⁵ Moxey 1980, S. 125–148; Bevers 1986–1987, Kat. Nr. 97, S. 82–83, Abb. 98; Gentili 1987, S. 126; Zangs/Holländer 1994, Kat. Nr. A 6, S. 88–89; Zangs 1994, S. 18; Holländer 2005a, S. 37–38.

³⁶ Zum gängigen Vorkommen des Narrenmotivs in Darstellungen speziell des Liebesgartens, siehe Pinson 1993.

³⁷ Van der Linde 1874 (1981), Anhang, S. 147–148; Schröder 1882; Von der Lasa 1897 (1978), S. 57, 111; Murray 1913 (1962), S. 554–555; Petzold 1986, Abb. auf S. 141, S. 143–144; Zangs/Holländer 1994, S. 112–114, Kat. Nr. B 9; Schnell 2000; Müller 2002, S. 71.

³⁸ Zum Weibermachtopos siehe Maurer 1953; Schneider 1960; Smith 1995; Körner 2004. Vgl. Moxey 1980, S. 133, 143.

³⁹ Im Besitz des Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte in Oldenburg. Siehe Heinze 2019, S. 49, Kat. Nr. 3.

⁴⁰ Zum Schachmotiv als Metapher des erotischen Krieges siehe Blakeselee 1985, S. 219 und Anm. 35 mit Verweis auf Ovids „Militat omnis amans“ (*Amores*, 1,9) und „Militiae species amor est“ (*Ars Amatoria* 2, 233).

⁴¹ Bezeichnend für die Resonanz dieses Themas insbesondere im 16. Jahrhundert ist die Tatsache, dass die Online-Plattform zum malerischen Corpus Lucas Cranachs mindestens 27 (!) Varianten der Originalkomposition zum *Hercules am Hofe der Omphale* verzeichnet. Siehe https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Herkules_bei_Omphale [aufgerufen 22.3.2021].

⁴² Hutchison 1966; Herrmann 1991 mit zahlreichen profanen und sakralen Beispielen aus dem 13. – 15. Jh. in unterschiedlichen Medienträgern; Smith 1995, S. 66–136, Abb. 1, 3, 6–7, 9–11, 13–15, 17, 19, 27–28, 35–37, 41–42, 44–46. Vgl. Moxey 1980, S. 143; Moxey 1989, S. 103, 105 und Abb. 5.4; Zangs 1994, S. 19.

⁴³ Longhi 1963, S. 52, Taf. 59; Malle 1970, S. 28, Taf. 32–34; Cirillo/Godi 1978, S. 56–57; Chicco 1978; Bora 1985, S. 133–134, Kat. Nr. 1.12.3; Caroli 1987, S. 178–179; Faber 1988, S. 195, Abb. 55 und Anm. 436; Simons 1993, S. 68–70.

⁴⁴ Faber 1988, S. 195–199. Obwohl ich mit Faber über die dezidiert moralisch-didaktischen Absichten des Werks übereinstimme, finde ich dennoch, dass sie in ihrer Werkanalyse den Aspekt der Eitelkeit unter Einbeziehung einer *Vanitas*-Allegorie Campis im Museo Poldi Pezzoli in Mailand, welche gewisse kompositorische Aspekte mit der Turiner „Schach-Allegorie“ teilt, zu sehr betont. Meiner Meinung nach ist der Schlüssel zur Interpretation des Turiner Bildes eindeutig der Weibermacht-Topos. Zur *Vanitas*-Allegorie Campis siehe Museo Poldi Pezzoli 1982, S. 98, 262, Kat. Nr. 58, Taf. 180; Bora 1985, S. 133, Kat. Nr. 1.12.2.

⁴⁵ Vgl. Moxey 1980, S. 141 zu einer vergleichbaren Erschließung des *Liebesgartens mit Schachspielern* des Meisters ES.

⁴⁶ Pigler 1936, S. 184; Friedländer 1963, Kat. Nr. 32, S. 47–48; Vos 1978, S. 104–105, 187, Abb. 154, Kat. Nr. 195; Lawton Smith 1992, Kat. Nr. 34, S. 162–164, Abb. 1; Holländer 2005a, S. 27; Grosshans 2010, S. 172–173; Holländer 2005b, S. 74.

⁴⁷ Zum *Courierspiel* siehe Murray 1913 (1962), S. 483–485; Crow 1944, S. 34; Holländer 2005a, S. 24; Meissenburg 1995, S. 27–37, hier S. 33.

⁴⁸ Zum Schachdorf Ströbeck, siehe Faber 1985, S. 28; Petzold 1986, S. 112–115.

⁴⁹ Χατζηδάκης 2007.

⁵⁰ Auf dem oben Gesagten basierend wird deutlich, dass sich das Vorhandensein des Schachmotivs in der filmischen Übertragung von Stanley Kubrick des Vladimir Nabokov Romans *Lolita*, der sich mit der Liebesbeziehung eines ungleichen Paares befasst, keineswegs als zufällig erweist. Nabokovs Roman war 1955 in Paris erschienen. 1962 erfolgte dann die Übertragung auf der Leinwand durch Kubrick nach einem Drehbuch von Nabokov selbst.

Literatur

Alan 1967 – Fredrick Alan, The Love Potion in the French Prose *Tristan*, in: *Romance Philology*, 1967, Bd. 21, Heft 1, S. 23–34.

Alfonsi 1824 – Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis auctore Petro Alfonsi, exjudae hispano, Pars prima*, Paris 1824.

Antal 1986 – Frederick Antal, *Florentine Painting and its social background*, Cambridge Mass./ London 1986.

Berti 1972 – *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, hg. v. Luciano Berti, Venedig 1972.

Bevers 1986 – Meister E.S. *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München und des Kupferstichkabinetts SMPK Berlin*, hg. v. Holm Bevers, München/Berlin 1986, Ausst.-Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung / Berlin, Kupferstichkabinett, 1986–1987.

Birkhan 2001 – *Leben und Abenteuer des großen Königs Apollonius von Tyrus zu Land und zur See. Ein Abenteuerroman von Heinrich von Neustadt verfaßt zu Wien um 1300 nach Gottes Geburt*. hg. v. Helmut Birkhan, Bern u. a. 2001.

Blakeslee 1985 – Merritt R. Blakeslee, Les dous joix sotils: La partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours, in: *Cahiers de civilisation medievale*, 1985, Bd. 28, S. 213–222.

Bombe 1911 – Walter Bombe, Un Roman français dans un palais florentin, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, 4. Ser., Bd. 6, Heft 2, S. 231–242.

Bombe 1912 – Walter Bombe, Die Novelle der Kastellanin von Vergi in einer Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz, in: *Mitteilungen der Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1912, Bd. 2, S. 1–25.

Bora 1985 – Giulio Bora, Kat. Nr. 1.12.2 (*Allegoria della Vanita*) und Kat. Nr. 1.12.3 (*Partita a scacchi*), in: *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Mailand 1985, S. 133–134.

Bräuer 1990 – Rolf Bräuer, *Dichtung des europäischen Mittelalters. Ein Führer durch die erzählende Literatur*, München/Berlin 1990.

Bumke 2008 – Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Auf der Grundlage der Handschrift D*, hg. v. Joachim Bumke, Tübingen 2008.

Caroli 1987 – Flavio Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Mailand 1987.

Castiglione 2004 – Baldassare Castiglione, *Der Hofmann: Lebensart in der Renaissance*, aus dem Ital. von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer, 2. Auflage, Berlin 2004.

Χατζηδάκης 2007 – Μιχάλης Χατζηδάκης, Σκακιστική Παρτίδα, in: *Σκάκι για όλους* 2007, Bd. 29, Athen, S. 60–61.

Chicco 1978 – Adriano Chicco, Il gioco degli scacchi del Museo Civico di Torino, in: *L'Italia Scacchistica*, 1978, Bd. 68, S. 196–197.

Christiansen 1988 – Keith Christiansen, Kat. Nr. 294–296, in: *Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*, hg. v. Keith Christiansen / Laurence B. Kanter / Carl Brandon Strehlke, New York 1988, S. 291, 294–296, Ausst.-Kat., New York, Metropolitan Museum, 1988–1989.

Christiansen 2015 – Keith Christiansen, in: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, hg. V. Carl Brandon Strehlke / Machtelt Brüggen Israël, Florenz 2015.

Cirillo/Godi 1978 – Giuseppe Cirillo / Giovanni Godi, *Studi su Giulio Campi*, Mailand 1978.

Crow 1944 – William Bernard Crow, *The symbolism of chess and cards*, London 1944.

Demogeot 1857 – Jacques Demogeot, *Histoire de la littérature de France*, Paris 1857.

Duby 1981 – George Duby, *Die drei Ordnungen: Das Weltbild des Feudalismus*, Frankfurt am Main 1981.

Egidi 2012 – Margreth Egidi, Gegenweltliche Dingobjekte im Apollonius von Tyrland – das Schachspiel, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Balsch / Jutta Eming, Berlin 2012, S. 177–192.

Faber 1985 – Marion Faber, Staatspolitische Klugheit, Satire und Vanitas. Die Symbolik des Schachspiels in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Spielmittel. Zeitschrift für Information, Beratung, Diskussion*, 1985, Bd. 1, Februar, S. 24–40.

Faber 1988 – Marion Faber, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1500–1700)*, Wiesbaden 1988.

Ferrazza 1994 – Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Florenz 1994.

Fischer/Kuhn/Bernt 1975 – *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, hg. v. Carl Fischer / Hugo Kuhn / Guenter Bernt, München 1975.

Fortini Brown 1988 – Patricia Fortini Brown, *Renaissance in Venedig. Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen*, Köln 1998.

Fortini Brown 2004 – Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice*, Yale University Press 2004.

Friedländer 1963 – Max J. Friedländer, *Lucas Van Leyden*, Berlin 1963.

Fuhrmann 1978 – Marcus Tullius Cicero – *Sämtliche Reden*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Bd. 5, Zürich/München 1978.

Galpin 1920 – Stanley L. Galpin, *Les échecs amoureux: A complete Synopsis with unpublished extracts*, in: *Romanic Review*, 1920. Bd. 11, S. 282–307.

Gentili 1987 – Augusto Gentili, *De costume degl' huomini et degli offitii de nobili*. I giocatori di scacchi, la fonte, l'allegoria, in: *Paris Bordon e il suo tempo*, hg. v. Giorgio Fossoluzza / Eugenio Manzato, Treviso 1987, S. 125–132.

Glanz 1989 – Katharina Glanz, *Bels dous amicx, fassam un joc novel* – Das erotische Schachspiel in der mittelalterlichen Dichtung und Kunst, in: *Wartburg Jahrbuch*, 2004, S. 15–43.

Gottzmann 1989 – Carola I. Gottzmann, *Artusdichtung*, Stuttgart 1989.

Grosshans 2010 – Rainald Grosshans, *Lucas van Leyden, Die Schachpartie*, in: *Gemäldegalerie Berlin 200 Meisterwerke der europäischen Malerei*, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 172–173.

Grüneberg-Dröge 1980 – Monika Grünberg-Dröge, *Ikonologische Untersuchung zur Darstellung und Allegorese von Liebesthemen zwischen 1250 und 1550*, Berlin 1980.

Guichard-Tesson/Roy 1993 – Evrart de Conty, *Le livre des Échecs amoureux*, hg. v. Francoise Guichard-Tesson / Bruno Roy, Montreal 1993.

Haug 1980–1981 – Walter Haug, Der Artusritter, gegen das magische Schachbrett, oder das Spiel, bei dem man immer verliert, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, 1980–1981, Bd. 1, S. 7–28.

Heinze 2019 – *Götter und Helden. Mythologische Malerei im Barock und von Michael Ramsauer*, hg. v. Anna Heinze, Petersberg 2019.

Heinzle 2011 – Joachim Heinzle, *Wolfram von Eschenbach: Ein Handbuch*, Berlin 2011.

Hermes 1970 – *Die Kunst vernünftig zu leben (Disciplina clericalis)*, hg. v. Eberhard Hermes, Zürich/Stuttgart 1970.

Herrmann 1991 – Cornelia Herrmann, *Der „gerittene Aristoteles“. Das Bildmotiv des gerittenen Aristoteles und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jh. bis um 1500*, Pfaffenweiler 1991.

Heyworth/O'Sullivan/Coulson 2013 – *Les escház d'amours. A critical edition of the poem and its Latin glosses*, hg. v. Gregory Heyworth / Daniel E. O'Sullivan / Frank Coulson, (Medieval and Renaissance Authors and Texts, Bd. 10), Leiden/Boston 2013.

Hilka/Söderhjelm 1911 – *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis*, hg. v. Alfons Hilka / Werner Söderhjelm, Bd. 1, Helsingfors 1911.

Höfler 1910 – Hans Höfler, *Les échecs amoureux*, in: *Romanische Forschungen*, 1910, Bd. 27, S. 625–689.

Holländer 2001 – Barbara Holländer, *Les Échecs amoureux*, in: *Beiträge zum Schachspiel im Mittelalter*, hg. v. Egbert Messenburg, Initiativgruppe Königstein, VI. Symposium, Amsterdam 2001, S. 27–33.

Holländer 1993 – Hans Holländer, Ein Spiel aus dem Osten, in: *Die Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongressakten des 4. Symposiums des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlass des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu*, hg. v. Odilo Engels / Peter Schreiner, Sigmaringen 1993, S. 389–416.

Holländer 1995 – Hans Holländer, Zeichensysteme und Interpretationsebenen im Schachspiel, in: *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformation am Beispiel des Schachspiels*, hg. v. Ernst Strouhal, Wien 1995, S. 11–26.

Holländer 2005a – Hans Holländer, Schach in der Literatur und Kunst des Mittelalters, in: *Schachpartie durch Zeiten und Welten*, hg. v. Hans Holländer / Barbara Holländer, Heidelberg 2005, S. 24–45, Ausst.-Kat., Hamburg, Museum Gewerbe und Kunst, 2005.

Holländer 2005b – Hans Holländer, Schach in der Literatur und Kunst der Neuzeit, in: *Schachpartie durch Zeiten und Welten*, hg. v. Hans Holländer / Barbara Holländer, Heidelberg 2005, S. 64–85 Ausst.-Kat., Hamburg, Museum Gewerbe und Kunst 2005.

Honemann 2004 – Volker Honemann, Das Schachspiel in der deutschen Literatur des Mittelalters. Zur Funktion des Schachspiels und der Schachmetaphorik, in: *Zeichen, Rituale, Werte. Internationales Kolloquium des SFB 496 an der westfälischen Wilhelms-Universität*, Münster 2004, S. 363–383.

Hutchison 1966 – Jane C. Hutchison, The Housebook Master and the folly of the wise man, in: *Art Bulletin*, 1966, Bd. 48, S. 73–78.

Kasten 1989 – Marcus Tullius Cicero – *An seine Freunde*. Lateinisch und Deutsch, hg. v. Helmut Kasten, Bd. 5, München/Zürich 1989.

Kiefer 1959 – Alfred Kiefer, *Das Schachspiel in Literatur und Kunst*, München 1959.

Königer 1990 – Maribel Königer, Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der Internationalen Gotik, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1990, Bd. 34, S. 245–278.

Körner 2004 – Hans Körner, Metamorphosen der „Weibermacht“. Aby Warburgs Nymphe und das Hybridporträt in der italienischen Renaissance, in: *Die Macht der Frauen*, hg. v. Heinz Finger, Brühl 2004 (Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance, Bd. 36).

Kraft 1977 – *Die Liebesgarten-Allegorie der Échecs amoureux: kritische Ausgabe und Kommentar*, hg. v. Christine Kraft, Frankfurt am Main 1977.

Lange/Langosch 1980 – *König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters*, hg. v. Wolf-Dieter Lange / Karl Langosch, Stuttgart 1980.

Smith 1992 – Elise Lawton Smith, *The Paintings of Lucas Van Leyden, A new appraisal, with catalogue Raisonne*, Columbia, Missouri 1992.

Legraré/Guichard-Tesson/Roy 1991 – *Le livre des Échecs amoureux*, hg. v. Anne-Marie Legraré / Francoise Guichard-Tesson / Bruno Roy, Paris, Nat. Bibl. 1991.

Levi 1914 – *Fiore di Leggende. Cantari antichi, Ser. I: Cantari leggendari*, hg. v. Ezio Levi, Bari 1914.

Longhi 1963 – Roberto Longhi, Indicazioni per Sofonisba Anguissola, in: *Paragone*, 1963, Bd. 157, S. 50–52.

Malle 1970 – Luigi Malle, *I Musei Civici di Torino. Acquisti e Doni 1966–1970. Catalogo*, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

Manitius 1931 – Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Band 3, München 1931.

Mariani Canova 1984 – Giordana Mariani Canova, I giocatori di scacci, in: *Paris Bordon*, Ausst.-Kat. Treviso 1984, Mailand 1984, S. 92–93, Nr. 25.

Maurer 1953 – Friedrich Maurer, Der Topos von den Minnesklaven. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1953, Bd. 27, S. 182–206.

Mertens 1998 – Walter Mertens, *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998.

Meissenburg 1995 – Egbert Meissenburg, Vom firzan zur Künigin in Eilschach, in: *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformation am Beispiel des Schachspiels*, hg. v. Ernst Strouhal, Wien 1995, S. 27–37.

Mettlich 1907 – Josef Mettlich, *Die Schachpartie in der Prosabearbeitung der allegorisch-didaktischen Dichtung „Les Eschez amoureux“* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte des Königlichen Paulinischen Gymnasiums zu Münster), Münster 1907.

Moxey 1980 – Keith P. F. Moxey, Master E.S. and the folly of love, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1980, Bd. 11, Heft 3/4, S. 125–148.

Moxey 1989 – Keith P. Moxey, *Peasants, warriors and wives. Popular imagery in the Reformation*, Chicago/London 1989.

Müller 2002 – Rainer A. Müller, Vom Adelsspiel zum Bürgervergnügen – Zur sozialen Relevanz des mittelalterlichen Schachspiels, in: *Concilium mediæ aevi*, 2002, Bd. 5, S. 51–75.

Murray 1913 – H. J. R. Murray, *A history of chess*, Oxford 1913 (Nachdruck Oxford 1962).

Museo Poldi Pezzoli 1982 – *Museo Poldi Pezzoli. I dipinti*, Mailand 1982.

Nellmann/Kühn 1994 – Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt 1994.

Neumeister 1969 – Sebastian Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, München 1969.

Petschar 1986 – Hans Petschar, *Kulturgeschichte als Schachspiel. Vom Verhältnis der Historie mit den Humanwissenschaften. Variationen zu einer historischen Semiole* (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, Bd. 11), Aachen 1986.

Petzold 1986 – Joachim Petzold, *Schach. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1986.

Pigler 1936 – Andreas Pigler, Ein Frühwerk des Lucas van Leyden, in: *Oud Holland*, 1936, Bd. 53, Heft 4, S. 182–186.

Pinson 1993 – Yona Pinson, La dame et le fou, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, Bd. 122, S. 1–16.

Preti 1965 – Baldesar Castiglione. *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Preti, Turin 1965.

Rosenstein 1980 – Roy S. Rosenstein, *Locus Amoenus. Love, Play and Poetry in Troubadour Lyric* [Ph.D. Columbia 1980].

Rosenthal 2013 – M. Rosenthal, Clothing, Fashion, Dress and Costume in Venice (c. 1450–1650), in: *A companion to Venetian History 1400–1797*, hg. v. Erich H. Dursteler, Leiden 2013, S. 889–928.

Ross 1948 – David J. A. Ross, Allegory and romance on a mediaeval French ivory casket, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, Bd. 11, S. 112–142.

Ruelle 1960 – *Huon de Bordeaux*, hg. v. Pierre Ruelle, Paris 1960.

Schefer 1969 – Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris 1969.

Schleier 1975 – Erich Schleier, Paris Bordone, in: *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 54–55.

Schneider 1960 – Jenny Schneider, Die Weiberlisten, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1960, Bd. 20, S. 147–157.

Schnell 2000 – R. Schnell, Was haben Schachspiel und Ehe gemeinsam? Zum Goldenen Spiel des Basler Dominikaners Meister Ingold (1432), in: *Begegnungen mit dem Mittelalter in Basel, eine Vortragsreihe zur mediävistischen Forschung*, Basel 2000, S. 91–121.

Schröder 1882 – Edward Schröder, *Das goldene Spiel von Meister Ingold*, Straßburg 1882.

Schröder 1999 – Ulrich von dem Türlin, *Arabel: die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung*, hg. v. Werner Schröder, Stuttgart/Leipzig 1999.

Sgarbi 1998 – Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, München 1998.

Sieper 1898 – Ernst Sieper, *Les échecs amoureux: eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar 1898.

Sillib/Panzer/Haseloff 1929 – *Die Manessische Liederhandschrift*, hg. v. Rudolf Sillib / Friedrich Panzer / Arthur Haseloff, Faksimile, Leipzig 1929.

Simons 1993 – Patricia Simons, (Check)Mating the Grand Masters: The gendered, sexualized politics of chess in Renaissance Italy, in: *Oxford Art Journal*, 1993, Bd. 16, Heft 1, S. 59–74.

Singer 1906 – Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland“ nach der Gothaer Handschrift, „Gottes Zukunft“ und „Visio Philiberti“ nach der Heidelberger Handschrift, hg. v. Samuel Singer, Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 7), S. 331–452 (Nachdruck Dublin/Zürich 1967).

Smith 1995 – Susan Smith, *The power of women. A Topos in medieval art and literature*, University of Pennsylvania Press 1995.

Strohmeyer 1895 – Fritz Strohmeyer, Das Schachspiel im Altfranzösischen. Beiträge zur Kenntnis der Bedeutung und Art des Schachspiels in der altfranzösischen Zeit, in: *Abhandlungen Adolf Tobler*, Halle 1895, S. 381–403.

Stuip 1970 – *La chasteaine de Vergi, édition critique du ms. B.N.f.fr. 375 avec introduction, notes, glossaire et index, suivie de l'édition diplomatique de tous les manuscrits connus du XIII^e et du XIV^e siècle*, hg. v. René Ernst Victor Stuip, Den Hague/Paris 1970.

Todorow 1979 – *Palazzo Davanzati*, hg. v. Maria Fossi Todorow, Florenz 1979.

Van der Linde 1874 – Antonius Van der Linde, *Geschichte und Literatur des Schachspiels*, 2 Bde., Berlin 1874 (Nachdruck Zürich 1981).

Von Heydebrand und der Lasa 1978 – Tassilo von Heydenbrand und der Lasa, *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig 1897 (Nachdruck Leipzig 1978).

Vos 1978 – Rik Vos, *Lucas Van Leyden*, Landshoff 1978.

Walther/Siebert 1989 – *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. v. Ingo F. Walther / Gisela Siebert, 4. Auflage, Frankfurt am Main 1989.

Watson 1979 – Paul F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979.

Whitehead 1961 – *La Chasteaine de Vergi*, hg. v. Frederick Whitehead, Manchester 1961.

Zangs 1994 – Christiane Zangs, Glück beim Spielen – Pech in der Liebe, in: *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert*, hg. v. Christiane Zangs / Hans Holländer, Aachen 1994 S. 17–20, Ausst.-Kat. Mönchengladbach, Museum Schloss Rheydt, 1994.

Zangs/Holländer 1994 – *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert*, hg. v. Christiane Zangs / Hans Holländer, Aachen 1994, Ausst.-Kat. Mönchengladbach, Museum Schloss Rheydt 1994.

Bildnachweise

Abb. 1, 3, 8, 11: Foto: Michail Chatzidakis · Abb. 2: in: Petzold 1986, S. 97, Abb. 37 · Abb. 4: © Metropolitan Museum of Art · Abb. 5, 9: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin · Abb. 6: in: Zangs/Holländer 1994, Nr. B 9, S. 112 · Abb. 7: © Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Foto: Sven Adelaide · Abb. 10: in: Faber 1988, S. 195, Abb. 55.

Verbotene Liebe? Lot und seine Töchter im Spannungsfeld von biblischer Historie, Genremalerei und Reformation

Justus Lange

Die Geschichte von Lot gehört zu den verstörenden Erzählungen des Alten Testaments, handelt sie doch von sexueller Ausschweifung und Bestrafung, Errettung und wiederholtem Inzest. Nichtsdestotrotz oder vielleicht gerade deswegen fanden verschiedene Szenen wie der Untergang von Sodom und Gomorra, Lots Rettung und das Erstarren seiner Frau zur Salzsäule, aber vor allem der Inzest mit seinen Töchtern reichen Widerhall in den Bildkünsten.¹

In Genesis 19 wird die Geschichte von Lot wie folgt berichtet: Gott hatte beschlossen, die Bevölkerung von Sodom und der weiteren Umgebung aufgrund ihres frevelhaften Tuns zu vernichten. Abraham setzte sich jedoch dafür ein, die Gerechten von diesem Strafgericht auszunehmen. Also schickte Gott zwei Engel nach Sodom, damit sie die Einwohner prüften. Lot allein begrüßte die beiden „Männer“ ehrfurchtvoll und nahm sie entgegen der Gewohnheit der Bewohner der Stadt bei sich auf. Als diese davon erfuhren, forderten sie Lot aus sexueller Gier zur Herausgabe der „Männer“ auf. Dieser weigerte sich jedoch und bot stattdessen seine eigenen Töchter an: „Siehe, ich habe zwei Töchter, die wissen noch von keinem Manne; die will ich herausgeben unter euch, und tut mit ihnen, was euch gefällt.“ (Genesis, 19,8) Bevor es jedoch dazu kam, griffen die beiden Engel ein und straften die wollüstigen Sodomiter mit Blindheit. Sie warnten Lot vor der drohenden Vernichtung von Sodom und Gomorra und forderten ihn auf, die Stadt so schnell wie möglich mit seiner Familie zu verlassen. Die Verlobten der Töchter verlachten Lots Mahnung jedoch und blieben in der Stadt zurück. Da Lot fürchtete, den Berg, den ihm die Engel als Zuflucht geraten hatten, nicht rechtzeitig zu erreichen, bat er Gott, in die nahegelegene Stadt Segor fliehen zu können. Als er dort bei Sonnenaufgang ankam, ließ Gott Schwefel und Feuer auf Sodom und Gomorra herabregnern und vernichtete so die Gegend mitsamt ihren Einwohnern. Lots Frau aber, welche die Warnung nicht zurückzuschauen missachtet hatte, wurde in eine Salzsäule verwandelt. Aus Furcht flüchtete Lot mit seinen Töchtern ins Gebirge und gelangte in eine Höhle. Da die Töchter glaubten, sie wären die einzigen Überlebenden auf der Welt, machten sie ihren Vater betrunken und verführten ihn. Die erste Nacht die ältere Tochter, die nächste Nacht die jüngere. Beide wurden schwanger und gebaren die Söhne Moab und Ammon, die Väter der Moabiter und Ammoniter. Beide Stämme sollten später zu erklärten Feinden der Israeliten werden.

Bereits die frühchristlichen Exegeten hatten das Bedürfnis, diese nicht einfache Episode des Alten Testaments zu erklären. Meist hoben sie auf den Antagonismus zwischen Lot und seiner Frau ab. Augustinus etwa sah in der Gestalt des Lot den Gläubigen schlechthin, der der Welt entsagt und Jesus nachfolgt. Das Schicksal von Lots Frau wurde als Warnung verstanden, nicht zum alten, d. h. sündigen Leben zurückzukehren.² Darüber hinaus wurde Lots Rettung mit der Erlösung des

Justus Lange, Verbotene Liebe? Lot und seine Töchter im Spannungsfeld von biblischer Historie, Genremalerei und Reformation, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 137–158.

<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11073>

Menschen im Jüngsten Gericht gleichgesetzt. In der römischen Liturgie wurde dem Sterbenden in der *commendatio animae* in vierzehn Anrufungen beigestanden, die stets mit „Libera, Domine“ („Befreie, Herr“) beginnen und auch Lot als vorbildlichen Menschen aufzählen: „Befreie, Herr, die Seele deines Dieners wie Du Lot aus Sodom und aus den Feuersflammen befreit hast.“³

Im 2. Petrusbrief wird der Zusammenhang zwischen der Lotgeschichte und dem Jüngsten Gericht weiter ausgeführt:

[Gott] hat auch die Welt am Anfang nicht verschont, sondern mit sieben anderen Noah, den Künster der Gerechtigkeit, bewahrt, als er die Flut über die Welt der Gottlosen brachte. Auch die Städte Sodom und Gomorra hat er eingeäschert und zum Untergang verurteilt, als ein Beispiel für die Gottlosen in späteren Zeiten. Den gerechten Lot aber, der unter dem ausschweifenden Lebenswandel der Frevler litt, hat er gerettet; denn dieser Gerechte, der mitten unter ihnen wohnte, musste Tag für Tag ihr gesetzwidriges Tun sehen und hören, und das quälte diesen Gerechten. Der Herr kann die Frommen aus der Versuchung retten; die Ungerechten aber kann er für den Tag des Gerichts aufsparen, um sie zu bestrafen, besonders jene, die sich von der schmutzigen Begierde ihres Körpers beherrschen lassen und die Macht des Herren verachten. (2. Petr 2, 5–10).

Während die Szenen vom Untergang Sodom und Gomorras also als *exemplum negativum* das ausschweifende, lasterhafte Leben repräsentieren – und das Schicksal von Lots Frau als Warnung vor der Rückkehr zu diesem verstanden wird – steht dem die Rettung Lots als einzig Gerechtem als *exemplum positivum* gegenüber. Aus diesem Schema fällt die Schlussszene jedoch heraus. Wofür sollte sie stehen? Sollte der Inzest von Lot mit seinen Töchtern besser sein als das Fehlverhalten der Sodomiter, das zur Bestrafung durch Gott geführt hatte?

Als Konsequenz aus diesem Paradoxon wurde in der mittelalterlichen Kunst der Fokus innerhalb der Lotgeschichte auf die Gegenüberstellung von Lot als gottgefälligem Gerechten, der erlöst wird, und seiner Frau gelegt, die sich als Zeichen für ihre Rückkehr zur Sünde trotz des Verbots umdreht und zur Salzsäule erstarrt. Innerhalb dieses Antagonismus fand die Szene mit dem späteren Inzest von Lot mit seinen Töchtern zunächst kaum Verwendung. Wenn sie gezeigt wurde, wie in einer Wiener *Bible moralisée* aus der Zeit um 1225–1249, dann meist in einer typologischen Gegenüberstellung (Abb. 1).⁴ Den Szenen von Lots Flucht und dem anschließenden Inzest sind hier als eindeutige Warnung die Darstellungen von Mönchen gegenübergestellt, die der Welt entsagen und vom Teufel und Frauen versucht werden. Stets sind die Darstellungen zudem mit erläuterndem Text versehen. So auch in einer Handschrift der *Weltchronik des Rudolf von Ems* in Stuttgart aus dem Jahr 1383, die auf einer Seite in zwei Bildern die Töchter zeigt, die den Vater betrunken machen, und anschließend in einem Bett mit ihm schlafen (Abb. 2).⁵ Gerade solche Darstellungen zeigen die Nähe zur höfischen Minne der Zeit. In diesen Bereich gehören auch die seit dem späten 13. Jahrhundert entstehenden Tugendbüchlein, in denen Tugend und Laster einander gegenübergestellt und durch Verweise auf das Alte Testament, antike Quellen oder allegorische Berichte aus dem Tierreich angereichert werden. In dem wahrscheinlich von Tommaso Gozzadini aus Bologna verfassten *Fiori di virtù* erscheint die Lotgeschichte im Kapitel über die Falschheit („*falsità*“).⁶ Dort

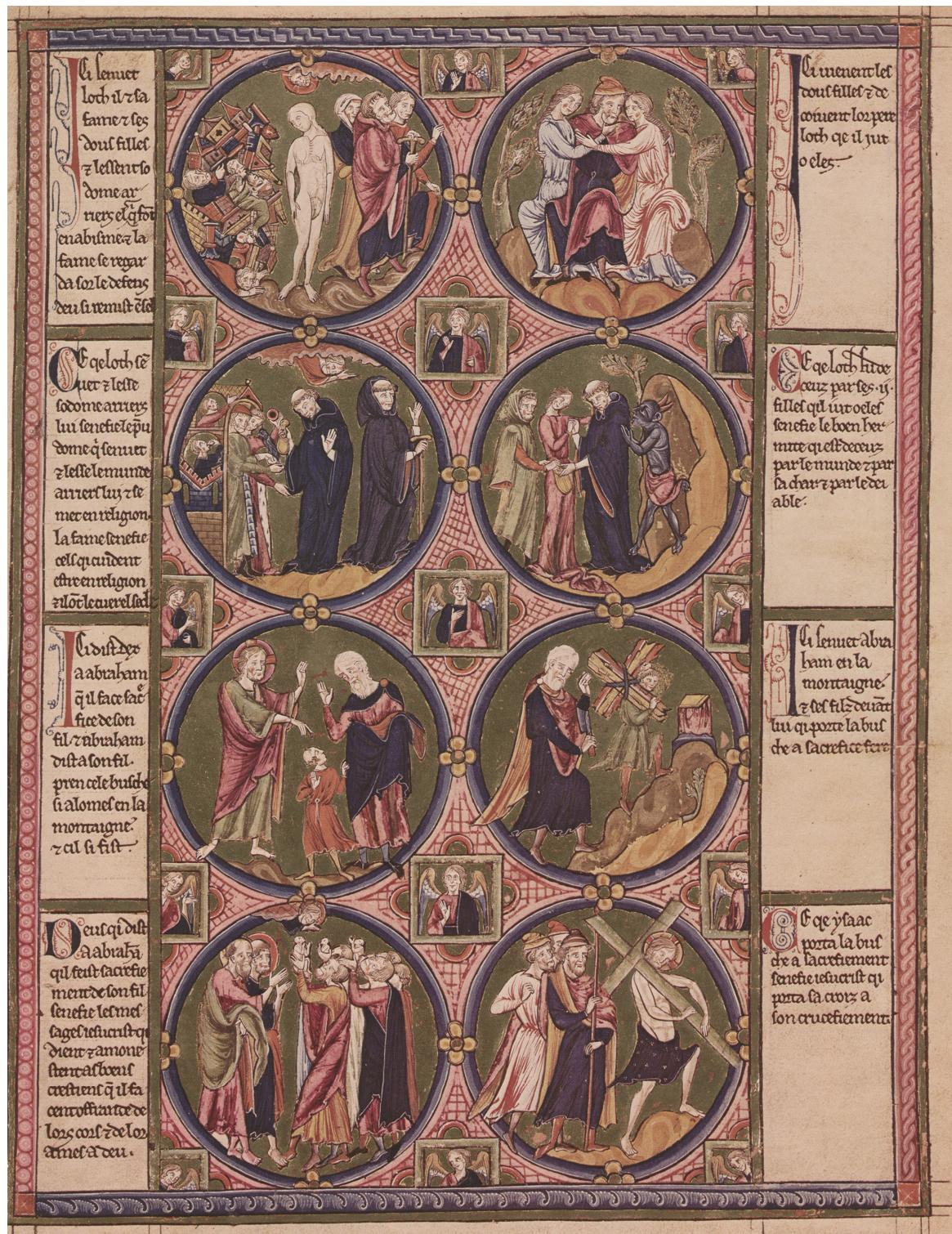


Abb. 1: Lots Flucht und Lot und seine Töchter, Bible moralisée, um 1225–1249. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554.



Abb. 2: Lot und seine Töchter, Weltchronik des Rudolf von Ems, 1383. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol.5.

wird geschildert, wie die Töchter den Vater gleich einem listigen Fuchs täuschen, der sich totstellt, um andere Tiere anzulocken und sie dann leichter erbeuten zu können. Bisweilen sind diese Tugendbüchlein mit Illustrationen versehen, jedoch wird die anstößige Szene mit dem Inzest ausgespart.⁷ Im 1493 publizierten *Ritter vom Turn*, einer Sittenlehre für Frauen, diente die Lotgeschichte als Brandmarkung fleischlicher Begierde: „Sie sahen ihren Vater nackt daliegen, ohne Hosen und beide wurden versucht, mit ihm fleischlich zu werden.“⁸ Deutlich wird hier auf eine andere bekannte Episode von Trunkenheit im Alten Testament – Noah – angespielt. Das ein Jahr später erschienene *Narrenschiff* Sebastian Brants führt die Geschichten von Noah und Lot dann auch im 16. Kapitel „Von Völlerei und Prassen“ an, denn

Unkeuschheit kommt von Trunkenheit
Viel Übles auch daraus entspringt:
Ein Weiser ist, wer *mäßig* trinkt.
Noah vertrug selbst nicht den Wein,
Der ihn doch fand und pflanzte ein,
Lot ward durch Wein zweimal zum Tor
Durch Wein der Täuf er den Kopf verlor.
Wein machet, daß ein weiser Mann
Die Narrenkapp aufsetzen kann.⁹

Wie unbequem die Lotgeschichte letztlich war, belegt die Randnotiz einer südniederländischen Handschrift aus dem Jahr 1422, in der ausdrücklich vor der Lektüre der Geschichte von Lot und seinen Töchtern gewarnt wurde: „dese scholastica en sal man niet lesen.“¹⁰

Die Rezeptionsgeschichte wirft ein zwiespältiges Bild. Wenngleich zwar präsent in der exegetischen und weltlichen Literatur, finden sich doch insgesamt nur wenige Beispiele von bildlichen Darstellungen der Szene mit Lot und seinen Töchtern vor 1500.¹¹ Die danach zunehmende Wiedergabe steht mit dem Aufschwung der graphischen Künste und der Etablierung des autonomen Tafelbildes im Allgemeinen im Zusammenhang. Zudem lässt sich ein Verschmelzungsprozess verschiedener Szenen der Lotgeschichte (Untergang Sodoms, Lots Flucht, das Erstarren seiner Frau zur Salzsäule und der Inzest mit den Töchtern) zu einer einzigen Darstellung feststellen, die in einem Bild, meist ohne Beigabe von Text, die Episode schildert. Hierbei lassen sich deutliche Anleihen aus der frühen Genremalerei wie dem Thema der *Weibermacht* oder dem *Ungleichen Liebespaar* ausmachen. Der alte Lot wird betrunken gemacht und verhält sich wie ein Narr, indem er sich mit jungen Frauen vergnügt, ganz wie im Falle des *Ungleichen Liebespaars*. Die Töchter hingegen symbolisieren mit ihrem Täuschungsmanöver die Falschheit und Wollust und verweisen auf die ‚unheilvolle Macht‘ der Frauen.

Herausbildung einer neuen Ikonographie

Am Anfang dieser Entwicklung steht vermutlich der Kupferstich des Kölner Meisters PW um 1500–1515, der Lot inmitten seiner beiden Töchter zeigt (Abb. 3).¹² Im Hintergrund links erkennt man das brennende Sodom, während rechts auf dem Hügel die zur Salzsäule erstarnte Frau Lots zu sehen ist. Damit war ein erster entscheidender Schritt zur Formulierung der neuen Ikonographie der Szene erreicht. Erst die Verbindung von brennender Stadt mit der Figurengruppe von Mann mit zwei Frauen, setzte die Szene von den um diese Zeit ebenfalls beliebten Darstellungen von Buhlschaften ab und ermöglichte die Identifizierung als Lot mit seinen Töchtern. Vergleichbar ist etwa Dürers Kupferstich von etwa 1495 (Abb. 4).¹³ Die symmetrisch angeordnete Komposition, die noch durch die parataktische Reihung der Bäume unterstrichen wird, zeigt noch deutlich ihre Entwicklung aus der mittelalterlichen Kunst. Im nun einsetzenden Prozess der Variation der Figurengruppe löste sich die Darstellung sukzessive aus diesem starren Kompositionsmuster und wurde im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts mit Vorliebe aus der Lotgeschichte herausgegriffen.



Abb. 3: Meister PW, Lot und seine Töchter, Kupferstich, um 1500–1515. London, British Museum, 1917, 0714.3.



Abb. 4: Albrecht Dürer, Ungleiches Liebespaar, Kupferstich, um 1495. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, GS 10432.

Auf diese Weise emanzipierte sie sich sogar von der textlichen Vorlage und nahm vielfältige Anregungen aus dem Bereich der profanen Kunst auf, wie Oskar Bätschmann 1981 eindrücklich gezeigt hat. Anhand eines Gemäldes aus dem Umfeld Lucas van Leydens im Louvre (Abb. 5) wies er auf die notwendige Darstellung aufeinander folgender Szenen in Sinne der Sukzession von Hintergrund zu Vordergrund hin, betonte die antithetische Gegenüberstellung von Verdammnis und Erlösung, die sich in der Diagonalkomposition äußerte und machte als weitere künstlerische Mittel die Ambiguität und Ironie aus, die erst eine adäquate Darstellung der paradoxen Geschichte ermöglichten.¹⁴

Eine wenig beachtete Tafel in Kassel

Eine kleine Holztafel der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel macht weitere, bisher unberücksichtigte Aspekte dieses Prozesses auf paradigmatische Weise deutlich (Abb. 6). Das Gemälde fand bislang kaum Beachtung und ist ein gutes Beispiel für den deutsch-niederländischen Kulturtransfer im 16. Jahrhundert. Die genauen Erwerbungsumstände sind bislang unbekannt. Möglicherweise gelangte das Gemälde bereits früh in landgräflichen Besitz. Sicher lässt es sich



Abb. 5: Lucas van Leyden Umkreis, *Lot und seine Töchter*, Öl auf Holz, um 1525–1530. Paris, Musée du Louvre, R.F. 1185.



Abb. 6: Hans Schäufelin (Kopie/Nachfolger?), *Lot und seine Töchter*, Öl auf Holz, um 1531–1535. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 1120.

jedoch erst im 1816 begonnenen Inventar nachweisen, das erstmals alle Gemälde in den verschiedenen Sammlungsbauten und Schlössern nach dem Ende der napoleonischen Besatzung erfasste. Dort wird es als ein Werk Lucas Cranachs bezeichnet und so auch im gedruckten Katalog von 1819 geführt: „Loth und seine beiden Töchter an einem Baum bei einer Mahlzeit sitzend; die eine Tochter schlingt sich um seinen Hals. In der Ferne das brennende Sodom und das in eine Salzsäule verwandelte Weib Loths. Mit der geflügelten Schlange bezeichnet.“¹⁵ Das Gemälde trägt Cranachs Signet und die Datierung 1531. In den Katalogen von 1830, 1849 und um 1866 wird es ebenfalls unter Cranach geführt, findet danach aber aus ungeklärten Gründen in gedruckten Katalogen keine Erwähnung mehr.¹⁶ Lediglich im handschriftlichen Verzeichnis der Gemäldegalerie von Georg Gronau, Direktor der Kasseler Sammlungen von 1910 bis 1924, heißt es: „Das Bildchen ist frisch gemalt, doch nicht vor Ende d. 16. Jahrh.“¹⁷ Im 1936 eingerichteten Landgrafemuseum hing das Gemälde im sogenannten „Morizzimmer“ und wurde im handschriftlichen Katalog der Bilder als „vlämisch (angeblich Cranach) 1531“ bezeichnet. In einer Notiz aus dem Jahr 1950 beurteilt es Hans Vogel, Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen seit 1946: „Aus der Zeit der Dürerrenaissance um 1600?“.¹⁸ In seinem acht Jahre später erschienenen Katalog der Gemäldegalerie nimmt er es jedoch nicht auf.¹⁹

Erst 1996 wurde es von Bernhard Schnackenburg im Gesamtkatalog der Gemäldegalerie wieder publiziert. Er konnte keine Verwandtschaft mit Cranachs Darstellungen des Themas erkennen und wies das Gemälde einem niederländischen Meister vom Ende des 16. Jahrhunderts in der Nachfolge Jan Massys zu, wobei ihm insbesondere die Figur des Lot in Massys Gemälde in Wien als Vergleich diente.²⁰ Aus diesem Grund wurde das Bild nicht im ein Jahr später publizierten Bestandskatalog der Altdeutschen Gemälde in Kassel von Anja Schneckenburger-Broschek aufgenommen. Im Ausstellungskatalog über Moritz den Gelehrten aus demselben Jahr ist das Gemälde ebenfalls als niederländisches Werk vom Ende des 16. Jahrhunderts publiziert.²¹

Seitdem fand keine weitere Auseinandersetzung mit dem Gemälde statt. Die Verortung in der niederländischen Malerei vermag jedoch nicht zu überzeugen, wie etwa ein Vergleich mit einer Cornelis Massys zugeschriebenen Zeichnung in Dresden zeigt, die eine wesentlich erotischer anmutende Darstellung aufweist.²² Bereits der berühmte Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1530 zeigt die Figuren fast gänzlich entblößt (Abb. 7).²³ Auch ein südniederländisches Alabasterrelief mit dem Datum 1554 nutzt die Szene zur erotischen Aufladung der Darstellung (Abb. 8).²⁴



Abb. 7: Lucas van Leyden, *Lot und seine Töchter*, Kupferstich, 1530. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1992-418.

Die Lösung der Zuschreibungsfrage des Kasseler Gemäldes führte erstmals zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Ikonographie der Darstellung. Die leicht querrechteckige Tafel zeigt im Vordergrund Lot mit seinen Töchtern, die sich auf dem Boden niedergelassen haben. Der in einen grauen Mantel gehüllte Lot umfasst

die links neben ihm sitzende Tochter und hat den anderen Arm in ihren Schoß sinken lassen. Die Tochter wiederum hat ihren linken Arm um den Vater gelegt, während sie ihm mit der anderen Hand ein Weinglas reicht. Rechts neben ihr hockt ihre Schwester, die auffällig rot gekleidet ist und eine große, zinnerne Pilgerflasche auf ihrem Schoß hält. Vor ihr auf einem Felsblock befinden sich ein weiteres Glas, ein Teller mit Obst sowie Brot und ein Messer. Rechts im Hintergrund erkennt man das brennende Sodom mit der zu einer Salzsäule erstarnten Frau Lots davor. Auf der linken Seite liegt eine unberührte Waldung. Insgesamt fällt die sehr zurückhaltende Erotik der Szene auf.

Die kleine Holztafel wiederholt einen Holzschnitt von Hans Schäufelin, der um 1535 datiert wird, wobei im Gemälde die Komposition stark komprimiert und einige Details verändert wurden (Abb. 9).²⁵ Ob das Gemälde auch von Schäufelin oder seiner Werkstatt herrührt oder von einem anderen Künstler nach seiner Vorlage entstand, bedarf noch einer intensiveren Erforschung. Christof Metzger, Autor des Werkverzeichnisses Schäufelins, ist allerdings kein Fall im Œuvre



Abb. 8: Südniederländischer Meister, *Lot und seine Töchter*, Alabasterrelief, 1554. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, SM 4.7.3608.



Abb. 9: Hans Schäufelin, *Lot und seine Töchter*, Holzschnitt, um 1535. London, British Museum, E.8.150.

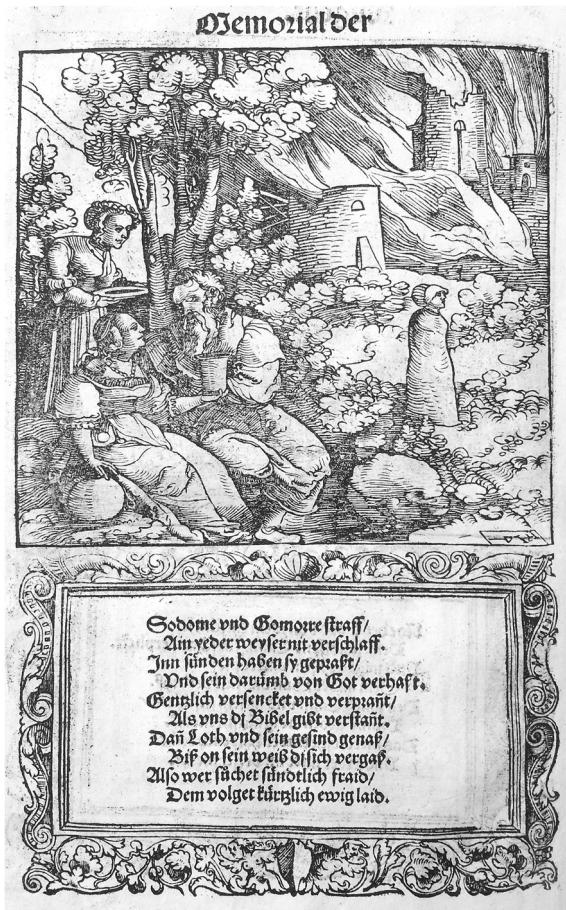


Abb. 10: Hans Schäufelin, *Lot und seine Töchter*, in: *Memorial der Tugend*, Holzschnitt, 1534. London, British Museum, 1907,0710.3.

im Gemälde wiedergegeben, mit Ausnahme der Flasche, die ein Medaillon eines Bacchuskopfes ziert. Diese Unausgewogenheit dürfte zum Teil auf den Erhaltungszustand zurückzuführen sein. Charakteristisch für das 16. Jahrhundert ist die erkennbar zeitgenössische Gewandung der biblischen Figuren.²⁹

Schäufelin hat die Szene ein weiteres Mal dargestellt (Abb. 10).³⁰ Im 1534 in Augsburg gedruckten *Memorial der Tugend* des Johann von Schwarzenberg findet die Episode neben anderen biblischen Szenen Verwendung und zeigt auf anschauliche Weise, wie der Inzest im Bild zwar angedeutet wird, im begleitenden Text jedoch keine Erwähnung findet. Im Gegenteil, Lot wird explizit als Tugendbeispiel angeführt:

des Künstlers bekannt, bei dem Malerei und Graphik in so enger Verbindung stehen, was die Vermutung nahe legt, dass es sich bei der Kasseler Tafel um das Werk eines anderen Künstlers handelt.²⁶ Darauf würde auch das falsche Cranach-Signet hinweisen, das jedoch durch ein durchgehendes Craquele mit der übrigen Malschicht verbunden ist, also offensichtlich sehr früh aufgetragen wurde.²⁷ Die dendrochronologische Untersuchung der Eichenholztafel ergab, dass das Gemälde frühestens 1502 entstanden sein kann. Eine Entstehung am Ende des 16. Jahrhunderts wie von Vogel und Schnackenburg vermutet, scheint deshalb unwahrscheinlich.²⁸ Demnach hätten wir das Werk eines unbekannten Künstlers vor uns, der sich an Schäufelin orientierte, aber als Cranach ausgab.

Im Unterschied zum Holzschnitt ist die Komposition gedrungener und legt den Fokus auf die Figurengruppe von Lot und seinen Töchtern im Vordergrund, wohingegen das brennende Sodom und die zur Salzsäule erstarnte Frau im Hintergrund an den Rand gedrängt werden. Auch sind die Gesichter der Figuren in manchen Details verändert, wirken einerseits feiner – Lot und die ihn umarmende Tochter – andererseits wiederum größer, wie die zweite Tochter. Kleidung und Accessoires sind insgesamt weniger detailliert

Sodome unnd Gomorre straff
 Ain yeder weyser nit verschlaff
 Inn sünden haben sie geprassst
 Und sein darum von Got verhaßt
 Gentzlich versencket und verprant
 Als uns die Bibel gibt verstant
 Dann Loth und sein gesind genaß
 Biß on sein weib die sich vergaß.
 Also wer suchet sündlich freud
 Dem volget kurtzlich ewig leid.

Der begleitende Holzschnitt folgt dabei der im Pariser Gemälde herausgebildeten antithetischen Diagonalkomposition mit den Verdammten auf der rechten und den Erretteten auf der linken Seite. Ähnlich hatte es auch Cranach in verschiedenen Gemälden dargestellt.³¹ Interessanterweise nimmt der Text, wie erwähnt, keinen Bezug auf die Darstellung.

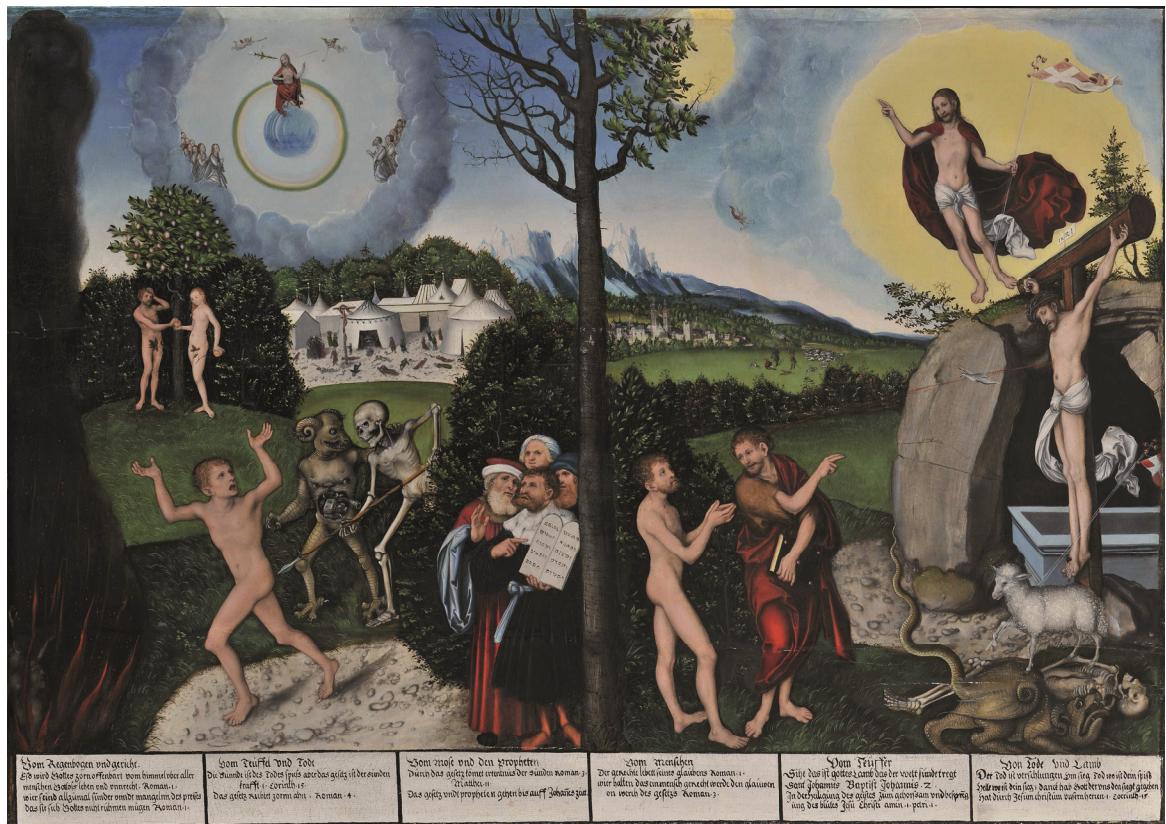


Abb. 11: Lucas Cranach d. Ä., *Gesetz und Gnade*, Mischtechnik auf Holz, 1529. Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, SG 676.

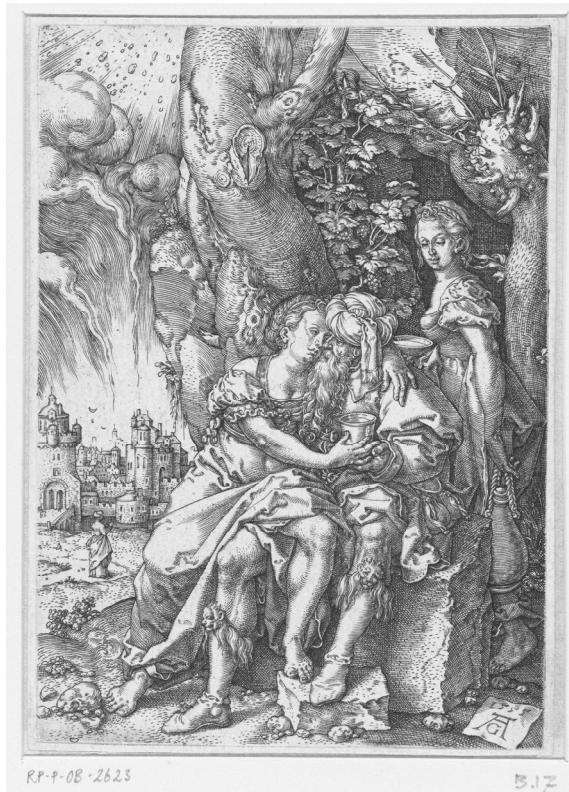


Abb. 12: Heinrich Aldegrever, Lot und seine Töchter, Kupferstich, 1555. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-2623.



Abb. 13: Virgil Solis, Lot und seine Töchter, Kupferstich, um 1540. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-8600A.

Eine protestantische Ikonographie?

Der dem Kasseler Gemälde zugrundeliegende Holzschnitt dreht das Seitenverhältnis nun um, indem auf der linken Seite der Untergang der Stadt und rechts Lot und seine Töchter gezeigt werden. Auch ist hier der Inzest mit dem um ihren Vater gelegten Arm der Tochter allenfalls zart angedeutet. Wichtiger scheint das Antithetische der Darstellung, die ziemlich exakt in zwei Bildhälften geteilt ist, wobei der linke Baum gleichsam als Trennungslinie dient. Dieses Bildschema lässt sich zeitgleich bei Cranachs *Gesetz und Gnade*-Bildern feststellen, bei denen der Baum nicht nur Bildhälften trennt, sondern symbolisch mit den verdornten Ästen auf der linken Seite für das Strafgericht und den blühenden Ästen auf der rechten Seite die Erlösung symbolisiert (Abb. 11).³² Schäufelin, der bereits um 1520 ein thematisch vergleichbares Gemälde schuf, dürften Cranachs Kompositionen bekannt gewesen sein.³³ Betrachtet man daraufhin Schäufelins Holzschnitt bzw. das daraus abgeleitete Gemälde, so fällt diese bildliche und inhaltliche Trennung ebenfalls ins Auge. Das antithetische Kompositionsprinzip, das im Gemälde im Louvre klar in der diagonalen Anordnung zu erkennen ist, wird hier auf eine neue inhaltliche Ebene gehoben, da Untergang und Erlösung, Gesetz und Gnade sich gegenüberstehen. Auch im Pariser Gemälde ist ein Baum markant in die Komposition gesetzt, jedoch wird ihm nicht dieselbe Bedeutung zugewiesen wie bei Schäufelin. Die Schlüsselfunktion des Baumes für die Lotgeschichte geht aus einer Predigt Martin Luthers hervor, in der es heißt: „Dem frommen Lot aber war es wie ein schöner Baum, der gegen den Sommer ausschlägt, und jetzt beginnet zu grünen. Denn er spüret dabei Gottes Hülfe und gnädige Errettung wider die Gottlosen.“³⁴

Die Aufladung des Baumes als besonderer Bedeutungsträger lässt sich auch anhand von Vergleichen mit anderen Darstellungen der Szene erhärten. Während bei Georg Lembergers Holzschnitt von 1530–1540, der später auch in der Lutherbibel Verwendung fand, der Baum aus der Mitte heraus nach rechts gerückt ist, wo Lot und seine Töchter Platz genommen haben, markiert dieser bei Heinrich Aldegrever gleichsam den geschützten Raum, unter dem der Inzest stattfindet (Abb. 12).³⁵ In seiner früheren Darstellung des Themas aus dem Jahr 1530, die sich deutlich an dem Kupferstich des Kölner Meisters PW orientiert, war hingegen noch kein Baum zu sehen.³⁶ Virgil Solis seinerseits positioniert den Baum wieder mittig und ordnet Lot darunter an, je eine Tochter zu seiner Seite (Abb. 13).³⁷ Allerdings trägt der Baum zu beiden Seiten Blätter. So darf man vermuten, dass in diesen Werken der Baum eher ein schmückendes Detail als sinnstiftendes Symbol ist. Ein Mathis Gerung zugeschriebenes Gemälde von 1536 mit der Geschichte Lots – ein seltenes Beispiel der erweiterten Simultandarstellung – übernimmt den mittig angeordneten Baum als bildtrennendes Kompositionsmittel (Abb. 14).³⁸ Der kahle Ast, der nach rechts in Richtung des in der Ferne brennenden Sodom weist, mag eine ähnliche Bedeutung wie bei Schäufelin tragen. Auch ist bei Gerung ein zweiter grüner, lebendiger Baum auf der linken Seite ins Bild gesetzt. Bemerkenswert ist, dass die Trunkenheit und der Inzest auf zwei Szenen zu beiden Seiten des Baums verteilt werden. Es scheint also eine ähnliche inhaltliche Trennung wie bei Schäufelin vorzuliegen, wobei die Trunkenheit als Laster auf der rechten Seite, der Inzest dagegen auf der Seite der Errettung dargestellt wird.

Indem Schäufelin auf seiner Darstellung den kahlen Baum mit dem brennenden Sodom und der zur Salzsäule erstarren Frau assoziiert, den Blätter tragenden Baum dagegen mit Lot und seinen Töchtern, gelingt ihm das scheinbar Unmögliche: die positive Umdeutung des Inzests als lebenspendende Handlung. Dies fällt nicht zufällig mit der Sicht auf die Lotgeschichte zusammen, die Martin Luther in seinen Predigten zu Genesis äußert.³⁹ Er nimmt eine dezidierte Gegenposition zu den vorangegangenen Exegeten ein, indem er den Inzest zwar nicht entschuldigt, aber den außergewöhnlichen Umständen der direkten Erfahrung einer Katastrophe zuwies. Lot und seine Töchter sündigen also nicht aus Falschheit oder Lust, sondern weil sie im Angesicht des Untergangs ihrer Heimat in eine seelische Ausnahmesituation geraten waren:

So wil ich den Lot nicht endschuldigen, wiewol er nicht so schwerlich strauchlet, Sie aber, die toechter, will ich viel weniger entschuedinge, Aber dafur halte ichs, das sie



Abb. 14: Mathis Gerung, *Die Geschichte Lots*, Mischtechnik auf Holz, 1536. Stuttgart, Staatsgalerie, 2765.

auch ein starcken glauben gehabt haben, sonst weren sie nicht errettet worden, dieweil seinem eygnen weib nicht geschonet ward, Er wird's auch on zweivel nicht gelassen haben, seine kinder zu unterrichten, wie sie gleuben sollten, das des verstands halben kein mangel gewesen ist, das sie da gefallen sind. Das ist nu auch zum Exempel geschrieben, das niemand so heylig sey noch so fest stehe, der nicht widder fallen kuenne, Hat der man kuennen so hoch fallen, was ists wunder, ob wir strauchlen? Doch ist damit niemand ein deckel noch behelff gegeben zu sundigen, sondern ein trost gestellet den, so da gleuben, das sie nicht verzagen, ob sie zu weilem fallen, Es ist ein stueck, das da gehoert yns Euangelion und reich Gottes, da eytel vergebung der sunden ist, Falle hyn odder her, verzweivel nur nicht und stehe widder auff. Also werden wir hernach hoeren, das Jacob der Patriarch auch strauchlet, als er bloede und verzagt, und sich jemerlich stellte, Denn hette uns Gott nicht also furgebildet, das die heiligen also genarret haben, so keundten wir sein koenigreich nicht lernen kennen, wie es nichts anders denn vergebung der sunde ist, Daruemb ist es so geschrieben, das der preis und ehre stehe nicht auff menschen wercken, sondern auff Gottes gnade, Lot und Abraham kundten so boese werden als ich, und ich widderumb so from als sie.⁴⁰

Gut möglich, dass Luther darin auch seine eigene Geschichte als ehemaliger Mönch, der eine ehemalige Nonne heiratet und mit ihr Kinder hat, reflektiert.⁴¹ In dieser von Mitgefühl geprägten Lesart wird die Lotgeschichte zum Sinnbild der Erlösung des in der Not sündigen Menschen, der allein durch die Gnade Gottes gerettet werden kann. Der Holzschnitt und vielleicht noch prägnanter das Kasseler Gemälde sind damit eine neuartige Position innerhalb der sich wandelnden Ikonographie der Szene. Hierbei ist es instruktiv, das Gemälde mit Darstellungen der *Ungleichen Liebe* zu vergleichen. Eine in Florenz bewahrte Zeichnung eines nordniederländischen Künstlers vom Beginn des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung einer Dirne mit Liebhaber und Kupplerin unter einem Baum zeigt eine generell verwandte Figurenposition, ist jedoch in der erotischen Anspielung wesentlich direkter.⁴² So greifen die Hände der Dirne nach dem Mann und der Gesichtsausdruck des Alten ist unmissverständlich von sexueller Begierde gekennzeichnet. Cranachs Darstellungen des *Ungleichen Liebespaars* zeigen eine deutliche Ironisierung dieser Liaison. Charakteristisch ist zudem der konspirative Blick der Frau zum Betrachter, der sich auch in anderen Darstellungen der *Weibermacht* findet. All dies fehlt dezidiert bei Schäufelin.

Projektionsfläche für Erotik

Wie weit das Feld der Rezeptionsmöglichkeiten sein kann, zeigt der Vergleich mit Albrecht Altdorfers Gemälde in Wien, das den Interpreten aufgrund seiner unverhohlen zur Schau gestellten Erotik immer wieder Schwierigkeiten bereitet hat (Abb. 15).⁴³ Die Beurteilung reichte dabei von „nur mehr durch den Bibeltext gerechtfertigtes Animierbild“ über „unerfreuliche Alterserotik“ bis zu einer „ausgesprochen pervers-erotischen Darstellung“.⁴⁴ Tatsächlich dürfte die zunehmende Erotisierung des Sujets nicht unwesentlich zu dessen Beliebtheit beigetragen haben. Bisweilen wurde



Abb. 15: Albrecht Altdorfer, *Lot und seine Töchter*, Öl auf Lindenholz, 1537. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 2923.

das Thema als Pendant zu Darstellungen von *Susanna und die beiden Alten* herangezogen, in dem das ungleiche Geschlechterverhältnis ebenfalls vorliegt. Wie unerotisch und vielleicht auch unironisch Schäufelin das Thema zeigt, fällt erst im Vergleich ins Auge.

Wie in kaum einer anderen Darstellung zeigt Altdorfer die Wirkung des Weingenusses, was nicht nur im Gesichtsausdruck Lots abzulesen ist, sondern auch in demjenigen der Tochter, die zudem demonstrativ ein Weinglas derart in der Hand hält, dass es auch ihren eigenen Weingenuss verrät. Die entscheidende Rolle des Weines wird, wie erwähnt, im Bibeltext bereits hervorgehoben. So nimmt es kein Wunder, dass in den Darstellungen des späten 16. Jahrhunderts, noch mehr vielleicht jenen des 17. Jahrhunderts, zunehmend die Trunkenheit Lots dargestellt wird. Altdorfers Gemälde ist hierfür wiederum ein gutes Beispiel. Statt des Baumes nimmt dabei nun häufig der Weinkrug oder die Weinflasche die Bildmitte ein und zieht so unmittelbar die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Komposition der Darstellung um den zentral ins Bild gesetzten Weinkrug ist wohl am deutlichsten im Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1530 zu erkennen.⁴⁵ Schließlich dient die Darstellung der Szene sogar allgemein als Warnung vor der Trunkenheit „ebrietas“ wie Gerard de Jodes Kupferstich aus seinem 1579 erstmals publizierten *Thesaurus sacrarum historiarum veteris Testamenti* anführt. Interessanterweise findet im selben *Thesaurus* die Warnung vor Inzest „incestus“ anhand der Darstellung einer anderen Szene aus der Lotgeschichte statt: dem Angebot Lots, den wollüstigen Sodomitern seine Töchter auszuliefern.⁴⁶

Demgegenüber zeichnen sich Schäufelins Holzschnitt und die Kasseler Tafel durch deutliche Zurückhaltung aus, sowohl im Hinblick auf die Trunkenheit Lots als auch die erotische Aufladung der Szene. Zwar entnimmt auch Schäufelins Komposition Anregungen von Darstellungen wie das

Ungleiche Liebespaar oder Szenen mit Kupplerinnen, jedoch fehlt bei ihm weitgehend die Ironisierung der Verbindung von Vater und Töchtern. Weder lassen sich bei den Töchtern Anzeichen für Wollust ausmachen noch wird Lot übertrieben als geifernder Lustgreis dargestellt, der sich mit jungen Frauen umgibt und sich zum Narren macht, wenngleich sein dunkler Teint deutlich die Spuren des Weingenusses zum Ausdruck bringt. Es scheint geradezu, als ginge es um die Darstellung eines notwendigen Übels, dem sich die Töchter mehr schlecht als recht fügten. Damit ist Schäufelin erstaunlich nahe am Bibeltext.

Landgraf Philipp – ein protestantischer Lot?

Dies wirft noch die Frage nach der historischen Bedeutung dieses Gemäldes und seinem möglichen Entstehungskontext auf. Die hier angedeutete protestantische Lesart des Sujets lässt sich gut mit dem landgräflichen Hof in Kassel in Verbindung bringen. Bekanntlich war Philipp der Großmütige einer der Motoren der Reformation.⁴⁷ Wenngleich nicht durch eine übermäßige Kunstpatronage in die Geschichte eingegangen, wusste er doch den gezielten Einsatz bildkünstlerischer Medien zu schätzen.⁴⁸ Im Zuge seiner sich anbahnenden Nebenehe mit Margarethe von der Saale hatte sich Philipp zudem mit der Frage der Legitimation einer Zweitehe durch intensives Studium der Bibel beschäftigt. Bereits 1521 auf dem Reichstag zu Worms, und damit zwei Jahre vor seiner Ehe mit Christine von Sachsen, hatte sich Philipp bei Luther erkundigt, ob es für Christen zulässig sei, eine zweite Frau zu haben.⁴⁹ In der erhaltenen Bibel Philipps von 1540 strich der Landgraf entsprechende Stellen an. So liest man auf der Seite der Errettung von Lot und seinen Töchtern: „der herr errettet nicht allein den gerechten von den straffbaren wan er sie straffen will, sondern lest auch seins bittens halben die straffbaren genessen.“ Am Rande des Textes der Inzestgeschichte notiert er: „was aus trunkenheit nicht erfolgt.“⁵⁰

Es wäre also denkbar, dass auch die Geschichte von Lot und seinen Töchtern – obwohl es hier nicht um Nebenfrauen, sondern Inzest geht – sein Interesse fand, wird doch darin ein nicht normatives Sexualverhalten scheinbar legitimiert. 1540 hatte der mittlerweile 36 Jahre alte Philipp schließlich die halb so alte Margarethe von der Saale geheiratet. Die dazu gegebene ‚Zustimmung‘ durch Luther und Melanchthon war jedoch nur unter der Bedingung der Geheimhaltung gegeben.⁵¹ Schon bald aber sorgte die Hochzeit als Fall von Bigamie im Reich für helle Aufregung. In einem solchen Kontext wären Visualisierungen nicht-konformer Geschlechtsbeziehungen aus dem Alten Testament durchaus denkbar. Schließlich wird der Inzest an zwei aufeinanderfolgenden Tagen mit jeweils einer der Töchter vollzogen. Gleichzeitig vermeidet gerade das Kasseler Gemälde jedoch weitgehend laszive Details und könnte deshalb zur Visualisierung eines ‚notwendigen Übels‘ dienen.

Moritz der Gelehrte – Bilderstürmer und Mäzen

Eine weitere Möglichkeit einer frühen Verortung der Tafel in Kassel ergibt sich unter Landgraf Moritz dem Gelehrten. Er folgte einerseits den bilderstürmerischen Tendenzen seines Großvaters und ließ einige Kunstwerke entfernen.⁵² Andererseits dienten ihm alttestamentarische Szenen wiederholt

als Folie seiner Herrschaftslegitimation. Für sein Schloss Eschwege gab er einen umfangreichen, calvinistisch geprägten Bilderzyklus in Auftrag, der durch eine gedruckte Beschreibung überliefert ist. Demnach war in das Bildprogramm auch die Geschichte von Lot integriert. Im *Tugentsaal* mit Darstellungen der vier Kardinaltugenden *Prudentia*, *Iustitia*, *Fortitudo* und *Temperantia* fand sich bei der *Fortitudo* ein Weinstock dargestellt. In der Beschreibung dazu heißt es: „Der Wein vberwand den Noa vnd den Lot. Gen. 9.19. Der Wein vberwand Alexandrum Magnum, welcher zuvor viel Königreich vberwunden hat. Der Wein vnnd Weiber bethören die Weisen.“⁵³ Im *Sächsische Fürstin Gemach* wiederum fand sich in Verbindung mit der Tugend *Tranquillitas* die Geschichte von Abraham und Lot dargestellt.⁵⁴ Insofern scheint der Ankauf oder die Auftragsvergabe des Gemäldes mit Lot und seinen Töchtern auch unter Moritz durchaus plausibel.

Fazit

Da die Herkunft der Tafel bislang nicht weiter zu erhellen ist, muss offenbleiben, ob sie sich bereits unter Philipp oder erst Moritz in Kassel befand. Unabhängig von dieser Frage kann das Kasseler Gemälde stellvertretend für eine ikonographische Tradition stehen, die das Thema des Inzests nicht zum Vorwand nimmt, das erotische Potenzial des Sujets auszureißen, wie dies z. B. in der niederländischen, aber zum Teil auch in der altdeutschen Kunst des 16. Jahrhunderts der Fall ist, wie das Gemälde von Altdorfer deutlich gezeigt hat. Vielmehr offenbart die Kasseler Tafel das Bemühen, das Geschehen gleichsam als ein ‚notwendiges Übel‘ hinzunehmen, weshalb erotische Anspielungen entweder gar nicht oder nur sehr verhalten vorhanden sind. Neben Schäufelin wären exemplarisch etwa Werke von Georg Lemberger oder Virgil Solis zu nennen. Man ist geneigt, darin eine protestantische Sicht auf das Thema zu erkennen. Vielleicht ist die hinzugefügte Cranach-Signatur auf der Kasseler Tafel nicht nur ein Hinweis darauf, dass man das Werk kunsthistorisch aufwerten, sondern dadurch auch bewusst in einen protestantischen Kontext stellen wollte.

Tatsächlich lässt sich das Sujet in protestantischen Ausstattungskontexten nachweisen. So ist die Szene im Bildprogramm von Hans Bocksberger d. Ä. für die unter Pfalzgraf Ottheinrich errichtete Schlosskapelle von Neuburg vertreten.⁵⁵ Auch in der Saalstube von Schloss Hartenfels in Torgau befanden sich „drei Stücke von Loth“.⁵⁶ Wie der weitere Verlauf der Darstellungen im 17. Jahrhundert zeigt, war dieser Sicht jedoch keine große Nachfolge beschieden. Hier schätzte man das Sujet vielmehr als willkommenen Anlass für die Darstellung des weiblichen Aktes. Gerne wurde in diesem Zusammenhang auch das Thema *Susanna und die beiden Alten* als Pendant verwendet.

Anmerkungen

¹ Zwei ikonographische Studien liegen hierzu vor. Die Kunst bis 1500 beleuchtet Kunz 1981, die Zeit von 1500 bis 1650 Kind 1967. Siehe auch von Erffa 1995, Bd. II, S. 104–119. An wichtigen Einzelstudien wären noch zu nennen: Bätschmann 1981; Ties 2005; Fricke 2011; Wiemers 2011 und Jacob-Friesen 2019.

² Kunz 1981, S. 20.

³ Kunz 1981, S. 17.

⁴ <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451079> [aufgerufen 20.3.2021]. Bätschmann 1981, S. 166–167.

⁵ <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz366779044> [aufgerufen 20.3.2021]. Fricke 2011, S. 280.

⁶ Kind 1967, S. 90–92. Dort wird auch auf Hans Vintlers deutsche Bearbeitung verwiesen, die erstmals 1486 unter dem Titel *Die Pluemen der Tugent* im Druck erschien.

⁷ Kunz 1981, S. 52.

⁸ Ties 2005, S. 181.

⁹ Brant 1494 (1975), S. 63.

¹⁰ Bätschmann 1981, S. 178.

¹¹ Kunz 1981, S. 87.

¹² Kind 1967, S. 355–356, Kat. 132; Bätschmann 1981, S. 167; Fricke 2011, S. 280–281.

¹³ Bätschmann 1981, S. 167–168.

¹⁴ Umkreis Lucas van Leyden, Lot und seine Töchter, Öl auf Holz, 48 × 34 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1185. Kind 1967, S. 290–294, Kat. 51; Bätschmann 1981.

¹⁵ Robert 1819, S. 3, Nr. 11.

¹⁶ Robert 1830, S. 3, Nr. 12; Aubel 1845, S. 4, Nr. 12; Aubel [um 1866], S. 2, Nr. 12. Besonders auffällig ist das Fehlen in Oscar Eisenmanns Katalog der Gemäldegalerie aus dem Jahr 1888. Der von dem hervorragenden Kenner altdeutscher Malerei verfasste Katalog darf als Beginn der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung gelten.

¹⁷ Gemäldegalerie Katalog, Magazinbilder, rote Nummern, Handschrift von Georg Gronau, Archiv MHK.

¹⁸ Verzeichnis der Werke der Gemäldegalerie im Landgrafemuseum, Handschrift, Archiv MHK.

¹⁹ Vogel 1958.

²⁰ Schnackenburg 1996, S. 207.

²¹ Borggrefe 1997, S. 256–257, Kat. 288.

²² Rötel, 191 × 231 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, C 848. Kat. Dresden 2011, S. 368, Abb. S. 56.

²³ Bätschmann 1981, S. 175–176; Ties 2005, S. 193.

²⁴ Weitere Versionen des Reliefs befinden sich in Berlin und Braunschweig, siehe: Lipińska 2015, S. 257–260.

²⁵ Kind 1967, S. 357–358, Kat. 134; Schreyl 1990, S. 171, Kat. 1105.

²⁶ Freundliche Mitteilung vom 24. Januar 2017, wofür auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

²⁷ Borggrefe 1997, S. 257.

²⁸ Bericht über die dendrochronologische Untersuchung vom 17. Juni 2020, Prof. Dr. habil. Peter Klein, Universität Hamburg, Archiv Gemäldegalerie Alte Meister, MHK.

²⁹ Hauss'herr 1984, S. 35–38.

³⁰ Kind 1967, S. 357–358, Kat. 135; Schreyl 1990, S. 156, Kat. 933.

³¹ Kind 1967, S. 344–347, Kat. 117–119; Bätschmann 1981, S. 166; Wiemers 2011, S. 149–152.

Siehe auch die Einträge im Cranach Digital Archive unter <http://lucascranach.org> [aufgerufen 20.3.2021].

³² Carrasco 2015, S. 170–171.

³³ Metzger 2002, S. 175; Reinitzer 2006, Bd. I, S. 347–348; Fleck 2010, S. 26–27.

³⁴ Bätschmann 1981, S. 174.

³⁵ Kind 1967, S. 333–334, Kat. 103 und S. 352, Kat. 132; Mielke 1998, Kat. 17.

³⁶ Kind 1967, S. 333–334, Kat. 102; Mielke 1998, Kat. 13.

³⁷ Kind 1967, S. 358–360, Kat. 135; Beaujean 2004, Bd. I, Kat. 12.

³⁸ Kind 1967, S. 348–350, Kat. 123; Ties 2005, S. 184–186.

³⁹ Kind 1967, S. 75–82.

⁴⁰ Luthers Werke, 1900, Bd. 24, S. 354–355. Siehe auch Wiemers 2011, S. 161.

⁴¹ Polhelmus 2005, S. 63–69.

⁴² Bätschmann 1981, S. 168.

⁴³ Kind 1967, S. 334–336, Kat. 104; Noll 2004, S. 410–412; Ties 2005.

⁴⁴ Ties 2005, S. 179.

⁴⁵ Wiemers 2011, S. 155.

⁴⁶ Leesberg 2018, Bd. I, Kat. 32 (Lot und die Sodomiter) und 35 (Lot und seine Töchter).

⁴⁷ Braasch-Schwersmann 2004, S. 49–57; Carrasco/Neebe 2015.

⁴⁸ Hinz 2004; Lange 2015.

⁴⁹ Mariotte 2018, S. 147.

⁵⁰ *Die gantze Bibel, das ist alle bücher allts unnd neüws Testaments, den ursprünglichen spraachen nach auffs aller treuwlichest verteütschet*, Zürich 1540. Universitätsbibliothek Kassel - Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur: 34 2° P 12 (<https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/fullscreen/1446469399630/78/> [aufgerufen 20.3.2021]). Für die Hilfe bei der Entzifferung der Annotationen danke ich sehr herzlich meinem Kollegen Karsten Gaulke.

⁵¹ Braasch-Schwersmann 2004, S. 113–116.

⁵² Kümmel 1996.

⁵³ Borggrefe/Fusenig/Kümmel 2000, S. 175.

⁵⁴ Borggrefe/Fusenig/Kümmel 2000, S. 220.

⁵⁵ Langer/Rainer 2016, S. 116–151, hier S. 129.

⁵⁶ Wiemers 2011, S. 149.

Literatur

Aubel 1845 – Karl Christian Aubel, *Auszug aus dem Verzeichnisse der Kurfürstlichen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1845.

Aubel um 1866 – Karl Christian Aubel, *Verzeichniß der Casseler Bilder-Gallerie mit kritischer Besprechung ihrer Vorzüglichsten Meisterwerke*, Kassel um 1866.

Bätschmann 1981 – Oskar Bätschmann, „Lot und seine Töchter“ im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 1981, Bd. 8, S. 159–185.

Beaujean 2004 – Dieter Beaujean, *Virgil Solis*, Teil 1, Rotterdam 2004 (Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700, Bd. 63).

Borggrefe 1997 – Moritz der Gelehrte. ein Renaissancefürst in Europa, hg. v. Heiner Borggrefe u. a., Eurasburg 1997, Ausst.-Kat. Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake/ Kassel, Staatliche Museen, 1998.

Borggrefe/Fusenig/Kümmel 2000 – Heiner Borggrefe/Thomas Fusenig/Birgit Kümmel, *Ut pictura politeia oder der gemalte Fürstenstaat. Moritz der Gelehrte und das Bildprogramm in Eschwege*, Marburg 2000.

Braasch-Schwersmann 2004 – *Landgraf Philipp der Großmütige 1504–1567. Hessen im Zentrum der Reform*, hg. v. Ursula Braasch-Schwersmann u. a., Marburg/Neustadt an der Aisch 2004, Ausst.-Kat. Marburg, Landgrafenschloss, 2004.

Brant 1975 – Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hg. v. Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1975.

Carrasco 2015 – *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, hg. v. Julia Carrasco, Heidelberg 2015, Ausst.-Kat. Gotha, Herzogliches Museum/Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 2015.

Carrasco/Neebe 2015 – Justa Carrasco/Reinhard Neebe, *Luther und Europa. Wege der Reformation und der fürstliche Reformator Philipp von Hessen*, Marburg 2015.

Eisenmann 1888 – Oscar Eisenmann, *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel*, Kassel 1888.

Fleck 2010 – Miriam Verena Fleck, *Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit*, Korb 2010.

Fricke 2011 – Beate Fricke: Zeugen und Bezeugen. Vom Anfang, Blicken und Enden. Zu Lot und seine Töchter von Joachim Patinir, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormordene*, hg. v. Wolfram Drews / Heike Schlie, München 2011, S. 271–297.

Hauss'herr 1984 – Reiner Hauss'herr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1984.

Hinz 2004 – Berthold Hinz, Bildende Kunst am landgräflichen Hof in Hessen, in: *Landgraf Philipp der Großmütige 1504–1567. Hessen im Zentrum der Reform*, hg. v. Ursula Braasch-Schwersmann u. a., Marburg/Neustadt an der Aisch 2004, Ausst.-Kat. Marburg, Landgrafenschloss, 2004, S. 161–167.

Jacob-Friesen 2019 – Holger Jacob-Friesen, Lot und seine Töchter oder: Heiliges und Unheiliges bei Baldung, in: *Hans Baldung Grien. heilig/unheilig*, hg. v. Holger Jacob-Friesen, Berlin/München 2019, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Kunsthalle, 2019–2020, S. 22–39.

Ketelsen/Hahn/Kuhlmann-Hodick 2011 – *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie*, hg. v. Thomas Ketelsen / Oliver Hahn / Petra Kuhlmann-Hodick, Dresden 2011, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 2011–2012.

Kind 1967 – Joshua Benjamin Kind, *The Drunken Lot and His Daughters. An Iconographical Study of the Uses of this Theme in the Visual Arts from 1500–1650* [Dissertation, Columbia University, 1967].

Kümmel 1996 – Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel*, Marburg 1996.

Kunz 1981 – Hannelore Kunz, *Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12–26) von den Anfängen bis gegen 1500* [Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1981].

Lange 2015 – Justus Lange, Lucas Cranach und die Landgrafschaft Hessen, in: *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, hg. v. Julia Carrasco, Heidelberg 2015, Ausst.-Kat. Gotha, Herzogliches Museum/Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 2005, S. 29–42.

Langer/Rainer 2016 – *Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg*, hg. v. Brigitte Langer / Thomas Rainer, Regensburg 2016, Ausst.-Kat. Neuburg an der Donau, Schloss Neuburg, 2016.

Leesberg 2018 – Marjolein Leesberg, *The De Jode Dynasty, Teil I, Ouderkerk aan den IJssel 2018 (The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1400–1700)*.

Lipińska 2015 – Aleksandra Lipińska, *Moving Sculptors. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leiden/Boston 2015.

Luther 1900 – D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 24., Weimar 1900.

Mariotte 2018 – Jean-Yves Mariotte, *Philipp der Großmütige von Hessen (1504–1567). Fürstlicher Reformator und Landgraf*, Marburg 2018.

Metzger 2002 – Christof Metzger, *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin/München 2002.

Mielke 1998 – Ursula Mielke, *Heinrich Aldegrever*, Rotterdam 1998 (The New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700).

Noll 2004 – Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004.

Polhelman 2005 – Robert M. Polhelman, *Lot's Daughters. Sex, Redemption and Women's Quest for Authority*, Stanford 2005.

Reinitzer 2006 – Heimo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, 2 Bde, Hamburg 2006.

Robert 1819 – Ernst Friedrich Ferdinand Robert, *Versuch eines Verzeichnisses der Kurfürstlich Hessischen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1819.

Robert 1830 – Ernst Friedrich Ferdinand Robert, *Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1830.

Schnackenburg 1996 – Bernhard Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, 2 Bde, Mainz 1996.

Schneckenburger-Broschek 1997 – Anja Schneckenburger-Broschek, *Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. Bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*, Eurasburg 1997.

Schreyl 1990 – Karl Heinz Schreyl, *Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk*, Nördlingen 1990.

Ties 2005 – Hanns-Paul Ties, Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 2005, Bd. 54, S. 177–221.

Vogel 1958 – Hans Vogel, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel 1958.

von Erffa 1995 – Hans Martin von Erffa, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und Ihre Quellen*, 2 Bde., München 1995.

Wiemers 2011 – Michael Wiemers, Die Rettung des Frommen? Überlegungen zur Lot-Ikonographie, in: *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, hg. v. Thomas Pöpper / Susanne Wegmann, Regensburg 2011, S. 149–162.

Bildnachweise

Abb. 1: © Wien, Österreichische Nationalbibliothek · Abb. 2: © Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek · Abb. 3, 9, 10: © London, British Museum · Abb. 4, 6: © Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Foto: Ute Brunzel · Abb. 5: Paris, Musée du Louvre · Abb. 7, 12, 13: © Amsterdam, Rijksmuseum · Abb. 8: © Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Foto: Mirja van Ijken · Abb. 11: © Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein · Abb. 14: © Stuttgart, Staatsgalerie · Abb. 15: © Wien, Kunsthistorisches Museum

Magnificentia ... propter voluptatem. Baccio Bandinellis Herkules und Kakus aus der Nahansicht – paragone auf der Piazza della Signoria

Ulrike Müller-Hofstede

insegna del palazzo

Vor dem monumentalen, mit Insignien der Commune und Wappen der Medici geschmückten Eingang des Florentiner Regierungssitzes wurde auf der erhöhenden Brüstung (der *ringhiera*) nach dem *David* Michelangelos als zweiter Koloss eine *Herkules und Kakus*-Gruppe geplant und 1534 nach wechselnder Auftragsvergabe von Baccio Bandinelli (1493–1560) ins Werk gesetzt (Abb. 1).¹ Gattungsgeschichtlich gehört die Kolossalstatue in die Kategorie des Sublimen und Überwältigenden und damit in die Ästhetik, die durch den künstlerischen Wagemut (*audacia*),

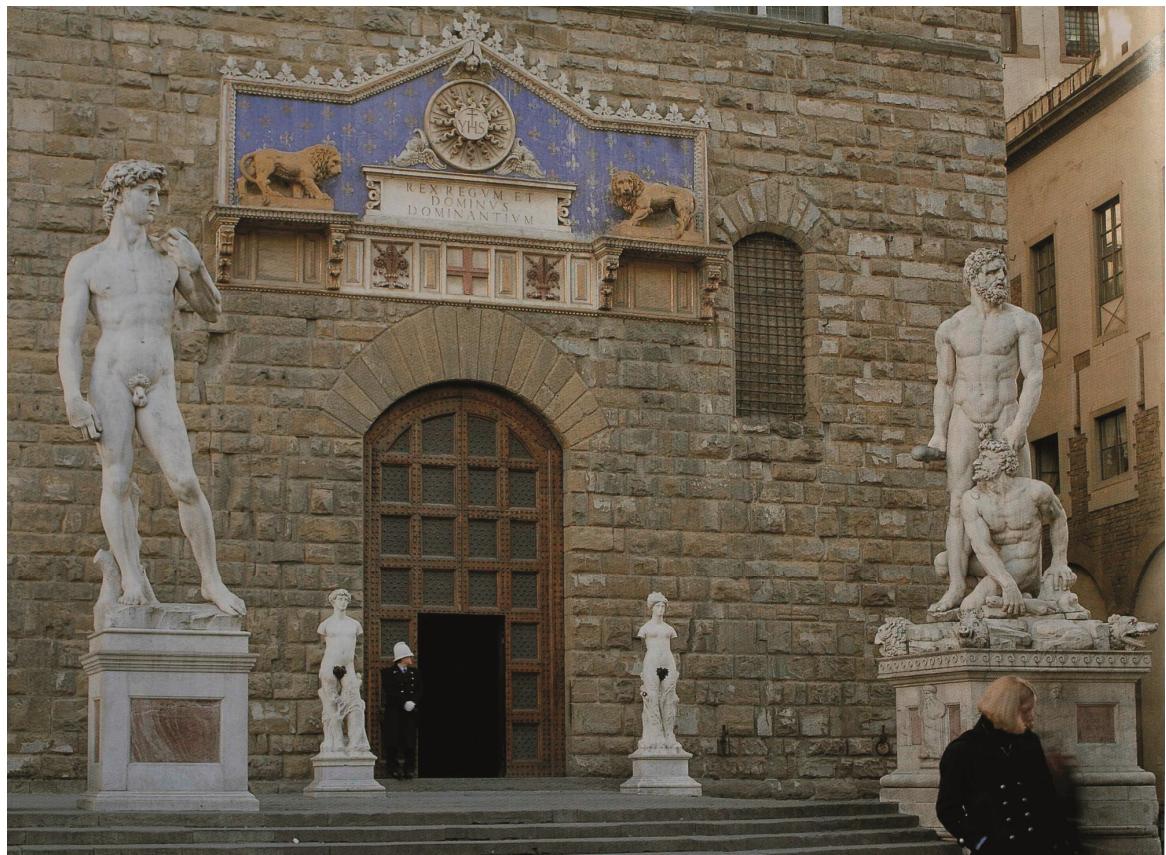


Abb. 1: Baccio Bandinelli, Herkules und Kakus, 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

Ulrike Müller-Hofstede, *Magnificentia ... propter voluptatem. Baccio Bandinellis Herkules und Kakus aus der Nahansicht – paragone auf der Piazza della Signoria*, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 159–188.
<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11075>

Erstaunen (*stupor*) und Bewunderung (*admiratio*) hervorrufen und bis heute landschaftliche und urbane Zusammenhänge durch ihre Ansicht von weitem verdeutlichen konnte.² Angesichts der im 16. Jahrhundert wiedererlangten Fähigkeit, erstmalig nach der Antike wieder großformatige Statuen zu errichten, verwundert es nicht, dass man an kulturell hoch symbolischen und geschichtlich bedeutenden Orten wie dem Eingang des *Palazzo Vecchio* neue Kolossalskulpturen in die Zeichenhaftigkeit eines *Außen* des Regierungssitzes und in die Nahansicht einbinden wollte. Es waren Werke, die in jedem Fall für Blicke einer breiten Öffentlichkeit bestimmt waren. In der Forschung steht die politische Deutung der Gruppe Bandinellis bisher außer Frage.³ Auch Giorgio Vasari verortete sie zusammen mit dem *David* in einem Herrschaftskontext: Der *Herkules* sei „Zeichen des Palastes“ – *insegna del palazzo*.⁴ Während in der vielgelesenen Schrift *De sensibus allegoricis fabularum Herculis* des Florentiner Staatskanzlers Coluccio Salutati von 1405 Herkules als Vorbild für die Überwindung innerer Laster im Rahmen einer *Psychomachie* zu verstehen war, dürfte der *Herkules* vor dem Portal des Regierungssitzes eher als Beschützer gegen äußere Feinde, gegen Räuber und Betrüger gegolten haben.⁵ Bei *Herkules und Kakus* ist vor allem an die Tugend der Gerechtigkeit zu denken, die Vasari nicht nur für den *David* sondern auch für den *Herkules* ausdrücklich thematisiert hat.⁶ In seinen *Ragionamenti* erörtert er die Ausmalung der *Sala d'Ercole* im *Palazzo Vecchio* im Dialog mit Francesco de' Medici.⁷ Dem Fürsten gegenüber erklärte der Künstler sein Fresko desselben Themas und erläuterte die Marmorgruppe Bandinellis dabei gleich mit:

Seid versichert, Exzellenz, dass der Kampf gegen Kakus den Kampf gegen den Hass und die Verachtung versinnbildlicht, den die Gerechtigkeit der guten Fürsten beständig mit der Natur der Räuber und Betrüger zu führen hat; deswegen hat man diese Geschichte als *Zeichen des Palastes* genommen.⁸

Dass Bandinellis Gruppe in der herrscherikonographischen Semantik nicht nur von einem Rezipienten wie Vasari verstanden worden ist, sondern auch nach dem Willen der Auftraggeber und des Künstlers gelesen werden sollte, wurde vor allem von Martha Fader, Victoria Bush und Kathleen Weil-Garris gesehen.⁹

Es verwundert nicht, dass *Herkules und Kakus* als Tugend der Gerechtigkeit gelten und als Pendant für den *David* vom Republikaner Piero Soderini, *gonfaloniere di giustizia a vita*, vielleicht schon 1504 geplant, aber unter den Medici beibehalten werden konnte.¹⁰ Denn Herkules als Überwinder von Kakus eignete sich ebenso gut als „Zeichen des Palastes“ in der Zeit des Prinzipats wie der heldenhafte Mut Davids unter den Republikanern. Die Formulierung Vasaris zielte in der Unterhaltung mit dem jungen Fürsten daher möglicherweise auf politische Theorie in einem universalen Sinn.

Ebenso unstrittig wie die Lesarten mit Bindung an den Regierungssitz sind die des künstlerischen *paragone*, die aus der neuen Nahansicht und der Vergleichbarkeit der Kolosse gewonnen wurden: Deren auf größere Entfernung berechnete Gliedmaße schlossen sich optisch zu schönen, großen Körpern zusammen, in der Nähe erkannte man so staunenswerte Details, die Vergnügen bereiteten, aber auch Defekte, die auf mangelnde Virtuosität des Bildhauers hinwiesen. Die großen und bekannten Künstler wie Michelangelo und Bandinelli waren mit ihren Werken im Bewusstsein

des Volkes als Rivalen im Wettstreit präsent.¹¹ Eine Aufstellung ihrer Skulpturen nebeneinander gab sofort Anlass, die Konkurrenz der Beiden in Sonetten oder Possen zum öffentlichen Gespräch zu machen. Nicht nur das gebildete Publikum wusste von der mit Anekdoten gespickten Vorgeschichte der Planung, die sich bekanntlich von der ersten Zeichnung ca. 1506 von Michelangelo über mehrere, wagemutige, höchst komplizierte Modelle in den zwanziger Jahren von beiden Künstlern bis zur Ausführung Bandinellis 1534 hinzog. Vor allem Michelangelo kämpfte zäh, aber vergeblich beim Papst um den Erhalt des Blockes für das geplante Pendant zum *David*. Blieb einem Großteil der Bevölkerung nur das Vergnügen präsent, das sich mit Spott und Häme von Bandinelli beim Transport in den Arno gefallenen Marmorblock verknüpfte, so dürften andere sehr wohl auch die Zusammenhänge der alternierend beauftragten Bildhauer mit dem jeweiligen Wechsel der Regierung beobachtet haben. Als Ort für diesen Wettstreit eignete sich die weiträumige Piazza bestens, war sie doch Kulminationspunkt eines längeren Itinerars bei Prozessionen durch die Stadt und bot – mit der *ringhiera* vor der Palastfassade – zugleich den Raum, Rituale auf einer erhöhten Bühne bildhaft zu vollziehen. Regierungsrepräsentationen in der Öffentlichkeit und Feste wie die *Entrata* von Leo X. wurden hier mit pompösem Aufwand ermöglicht.¹² Dabei war es vor allem das Motiv der Menschenmenge, vor der sich der Herrscher abheben konnte – gebildet aus der heterogenen gesellschaftlichen Gruppe der Florentiner Bevölkerung, *litterati* sowie *illitterati*, die sich hier zeitlich begrenzt zusammenfanden. Solche aufwändigen Feste wurden vor 1534 nicht gerade häufig veranstaltet, hatten sich aber in das kulturelle Gedächtnis der Stadt eingeschrieben, wie das Fresko Vasaris vom Einzug des Papstes bezeugt. Auch wissen wir, dass es vor allem die *ornamenti* – wie ephemere Architekturen oder bronzefarbene Gipskolosse – waren, die dem Publikum *stupore* und *meraviglia* für solche Anlässe boten. Von Auftraggeberseite ermöglichte der *paragone* zwischen Bandinelli und Michelangelo einen vielfältigen *diletto* für unterschiedliche Adressaten, der sich ganz neu durch die Nahansicht von Kolossalskulptur ergab: Jedermann konnte dabei einen derberen *spasso* in Spott und Häme über Bandinelli finden, Vergnügen am Erkennen der komplexen, literarischen Konzepte der Skulpturen hatten wohl nur kultivierte Schichten verstanden. Schon John Shearman nahm deshalb an, dass die Florentiner Öffentlichkeit etwa den *David* keineswegs ausschließlich unter dem Aspekt der Herrscherikonographie betrachtet wissen wollte und betonte die komplexe Verflechtung von politischer und ästhetischer Semantik.¹³ Für *Herkules und Kakus* aber sind weiterführende intellektuelle Aspekte in der bisherigen Forschung nicht beachtet worden, da Bandinelli's arrogantes Gehabe gegenüber Michelangelo vermeintlich allein zur Schadenfreude beitrug und sein Werk selten von den Zeitgenossen gewürdigt wurde. Als bisher einzige Quelle für ambivalente Lesarten ist der Traktat *Il Riposo* zu nennen: Der Autor Raffaello Borghini (1537–1588) gab darin versteckte Hinweise auf unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten des *Herkules*, je nachdem, ob man die Gruppe von vorne oder von hinten betrachtet. Dies wird im Detail noch zu zeigen sein.¹⁴ Die Forschung sah den *paragone* in der Geschichte des Auftrags sowie in der Rivalität der beiden Bildhauer genügend begründet und vertieft deshalb nicht die dazugehörenden rezeptionsästhetischen Aspekte, die ineinander greifend sowohl visuell – nahsichtig, in der Betrachtung von allen Seiten – als auch bildungsgeschichtlich in diesem Beitrag erschlossen werden sollen.

Bandinelli wurde zugestanden, hervorragend zu zeichnen und den *disegno* für den künstlerischen Nachwuchs mit einer *accademia* zu fördern; eine Auseinandersetzung mit antiken Texten aber

schien man ihm für diese Gruppe – aufgrund seines pöbelhaften Verhaltens – nicht zuzutrauen. Doch verweisen der quadratische Sockel mit den vier Tierköpfen und der latinisierten Signatur BACCIUS BANDINELL. FLOR. FACIEBAT zwischen nackten, Turban geschmückten männlichen Gestalten auf einen hohen intellektuellen Anspruch. Mit Benedetto Varchi stritt sich Bandinelli um die Interpretation von Tacitusstellen, wie Heikamp hervorhob, obgleich mit relativ geringer Bildung.¹⁵ Ebenso ist zu bedenken, dass nicht der amtierende Herzog Alessandro de' Medici, sondern der gelehrte und belesene Clemens VII. Michelangelo den Auftrag entzog, ihn stattdessen Bandinelli zuwies und die Werkgenese von Rom aus prüfend begleitete.¹⁶ Die Marmorgruppe auf der Piazza mit den geschilderten Episoden ist das Ergebnis eines langen Entwurfsprozesses mit einer Fülle von Zeichnungen und kleinen Modellen, der vielleicht schon früher, aber mit Sicherheit 1525 begann.

Zentrales Anliegen ist es daher im Folgenden, die im Werk angelegten Impulse einer gelenkten Rezeption zu rekonstruieren, die sich begrifflich mit dem *paragone* fassen lässt. Die Piazza war mit ihrem unterschiedlich gebildeten Publikum ein privilegierter Ort der Teilnahme an Regierungsritualen und des Verweilens, Diskutierens, ja, der Muße. Es gilt einen historischen Agon wiederzugewinnen, der sich nicht allein auf den Wettsstreit zweier Künstler beschränkte, sondern auch die literarisch-skulpturale Komplexität der Werke miteinschloss. So geraten, über die reine Rivalität zwischen Michelangelo und Bandinelli hinaus, mediale Aspekte in der Umsetzung von Literatur in Skulptur in den Blick. Sie wurden Teil eines andauernden humanistischen Diskurses, zumal im Laufe der Zeit weitere Skulpturengruppen wie das Werk *Perseus und Medusa* von Cellini mit Bezügen auf Ovids *Metamorphosen* hinzukamen.

Von Bedeutung ist auch, dass Bandinelli eine Art Skandalkünstler war und von Anfang an durch protziges Gehabe und Selbstüberheblichkeit fast ausschließlich negative Aufmerksamkeit des Florentiner Publikums erregte.¹⁷ Die Genese seiner Figurengruppe vollzog sich in der Werkstatt, am Hof im Gespräch zwischen Mäzen und Künstler, aber eben auch – zum ersten Mal zumindest in den Quellen greifbar – unter den Augen und Ohren einer parteiisch kommentierenden breiten Öffentlichkeit. Es wird zu zeigen sein, dass diese willkommene Anteilnahme indirekt in die mäzenatische Entscheidung einfloss, die Skulpturen als Ensemble in einer Reihe zu erweitern, die auch als großzügige Gabe an die Öffentlichkeit verstanden wurde. In der Nahansicht von nebeneinander aufgestellten Werken entstand ein Kunstbereich, der bisher nur Sammlungen von gehobenen Schichten vorbehalten war. Die Piazza vermochte als öffentlicher Ort mehr Raum und Sichtbarkeit für jedermann ermöglichen, ästhetischen Genuss zu erfahren und sich ein kunstkritisches Urteil zu bilden. Die Wahrnehmung der Skulpturenreihe konnte mal stärker als politisches *Bild* erfahren werden, wenn etwa die Regierung bei Festen direkt hinter den Statuen auf der *ringhiera* Platz nahm, mal akzentuierter als *Bild* des *paragone* der Bildhauer untereinander, wenn keine Zeremonien mit Vertretern des *governo* stattfanden. Waren dies unterschiedliche *Bilder*, die gleichsam vorgegeben aufgrund der Besonderheiten des Ortes – einer Art frühneuzeitlicher *site specificity* – entstanden, so konnte auch der Bildhauer selbst Impulse lenken, verschiedene Narrative einer Handlung seiner Skulptur wahrzunehmen.

Die Geschichte von Herkules und dem Unhold Kakus, der ihm die Rinder stiehlt, als dieser ein Schläfchen hält und am Ende von dem wiedererwachten und den Übeltäter verfolgenden Helden

erschlagen wird, gehört in den Rahmen der mythischen Erzählung von den zwölf Arbeiten des Herkules (*Dodekathlos*).¹⁸ Die Episode, in der ein gewitzter Kakus zunächst die Oberhand gewinnt, weil er, bevor Herkules erwacht, die Rinder in seiner Höhle gut versteckt hält und die Spuren der Tiere verwischte, wird in mehreren Quellen geschildert. Antike Autoren wie Vergil und sein Kommentator Servius, Properz, Livius und Ovid widmeten sich dieser Episode.¹⁹ Daneben sind noch Diodoros und Dionysios von Halikarnassos zu nennen, sowie das Werk über die Taten des Herkules des schon genannten Florentiner Humanisten und Staatskanzlers Salutati. Die Texte und ihre spezifische literarische Bearbeitung sind von erheblicher Bedeutung: Da kaum eine Bildtradition vorhanden war, können sie zeigen, welche Herausforderungen die jeweiligen Bearbeitungen der Episode von Herkules und Kakus für die skulpturale Zweifigurengruppe enthielten. Hervorzuheben ist das großformatige Wachsmodell, das Bandinelli dem Papst 1525 präsentierte. Es kam bald zu einem Planwechsel, der laut Vasari mit den begrenzten Möglichkeiten des gewählten Marmorblocks zu tun hatte. Bandinelli nahm eine tiefgreifende Änderung in der Auffassung des Herkules und des Kakus vor, was eine erneute Lektüre der überlieferten antiken Erzählungen vorsah. Sowohl das Modell als auch die Marmorgruppe lassen sich verschiedenen Texten zuordnen: So wechselt Bandinelli von Vergils Schilderung in der *Aeneis* in den 1520iger Jahren zu Livius' und Dionysios von Halikarnassos' Schilderung der Episode circa 15 Jahre später. Dabei stellt sich zunächst die Frage, wieweit Clemens VII. und Bandinelli planten, in der gesellschaftlich keineswegs konsolidierten mediceischen Herrschaft 1525 politische Valenzen über eine literarische-skulpturale Deutung des Herkules und Kakus-Kampfes dominieren zu lassen, bzw. wieweit diese Hand in Hand gingen. Am hochgelobten Wachsmodell von herausragender Qualität, das in dieser politisch unsicheren Zeit entstand, kann exemplarisch gezeigt werden, dass vereinfachende politische Zuweisungen und die Interpretation, es handele sich hier um eine die Stärke der Regierung versinnbildlichende Ikonographie, vorsichtig zu behandeln sind.

Das Wachsmodell – Virtuosität oder *insegna del palazzo*?

Der Bildhauer fertigte sein Präsentationsmodell in beträchtlicher Größe von 73 cm Höhe um 1525 an (Abb. 2). In der Auseinandersetzung mit der gerade erst wieder aufgefundenen, zweifigurigen antiken Skulptur von *Herkules- und Antäus* entwarf er eine sich kompliziert verknäuelnde Ringergruppe, in der Herkules mit Kakus kämpft und dabei deutlich die Oberhand behält.²⁰ Nach Vasaris Bericht war es genau jenes Modell, das Clemens VII. besonders gefiel und u. a. deswegen entschied, den Auftrag endgültig Bandinelli und nicht Michelangelo zu geben, obwohl dieser darum ausdrücklich gebeten hatte. Vasari sah es, wie er selbst berichtet, in der sogenannten *guardaroba* des Palastes. Der Sockel ist als Felsformation gestaltet, was an die Basis von Michelangelos *David* erinnert und unterstreicht, dass die Gruppe als Pendant geplant war. Kakus wird hier, anders als später in der Marmorgruppe, gebeugt und im schmerzhaften Sterben sichtbar, seine Hand umgreift einen Knüppel, der letzte Versuch seiner starken Gegenwehr, die Vergil in der *Aeneis* und Ovid in den *Fasti* dramatisch mit Felsbrocken und Ästen schildern.²¹ Der linke Fuß von Kakus ist im Felsgestein eingeklemmt, was Bandinelli in der Endfassung noch betonen wird; sein Tod ist mit dem nächsten Schlag des Herkules gewiss.²²

Dieser Entwurf lässt keinen Zweifel am Ausgang der Geschichte und hätte in dieser Form als klares politisches Zeichen des Palastes gut funktioniert, denn für die Allgemeinheit war es eine vermeintlich leicht verständliche, rasch und konsequent handelnde *iustitia*. Der Totschlag des Kakus am Ende der Handlung als Sieg des Herkules lässt sich als eine mit *fortitudo* gepaarte *iustitia* sehen. Vasari selbst deutete in seinen *ragionamenti* das Ende des Unholds unter der Keule des Herkules als Ausmerzung des Unrechts („Kampf [...] der guten Fürsten“), auf die Gerechtigkeit folgt, bzw. diese bedingt.²³

Allerdings geht Vasari in einer anderen, früheren Textgattung, der *Vita Bandinellis*, auf das Wachsmodell ein und macht hier eher virtuose Bildhauerei und literarische Ähnlichkeiten deutlich als die Anbindung an Herrschaftszeichen.²⁴ Wie in einem Agon mit Vergils dramatischer Erzählung lobt er das Modell in den höchsten Tönen. Vergil und Ovid bringen ihren Lesern besonders eindringlich die Aktionen der beiden Kämpfer nahe, den Einsatz von Gewalt und Gegengewalt, Schnelligkeit, Kraft und Stärke. In der *Aeneis* rast Herkules, zornig wachsen ihm ungeheure Kräfte zu, so dass er selbst gigantische Felsen bewegt, um in Kakus' Behausung zu gelangen. Vasari nimmt ekphrastische

Aspekte Vergils auf, wenn er anschaulich die wütende Physiognomie des Herkules in Bandinellis Wachsmodell schildert und dessen zusammengepresste und knirschende Zähne erwähnt. Auf diese Weise lässt er onomatopoetische Töne und damit genuin literarische Details zur Geltung kommen.²⁵ Einen tobenden Herkules in Wachs darzustellen, auf Vergils *Aeneis* und auch *Salutatis Schrift* von 1405 bezugnehmend, war die selbst auferlegte Aufgabe für Bandinelli. Sich am hohen und gekonnten Pathos der dichterischen Erzählung zu messen gelang ihm offenbar mit Bravour. Nicht allein die folgenden Medici Cosimo I. und Francesco de' Medici sondern selbst die sonst spottenden Künstler waren von dem Modell beeindruckt, zumal hier eine höchst schwierige zweifigurige Ringergruppe in einer brillanten *figura serpentinata* mehrfach gelungene Ansichtsseiten im Herumgehen zeigte.

Der virtuos geleistete bildhauerische *modello* einer Ringergruppe blieb für alle Zeiten ein Schaustück, da es mit den Maßen des bestellten Marmorblocks nicht übereinkam.²⁶ Wie berichtet, kam es bald nach der Präsentation des Wachsmodells zu einem erheblichen Planwechsel.



Abb. 2: Baccio Bandinelli, Herkules und Kakus, 1525, Wachs, Höhe 73 cm. Berlin, Bode-Museum.

Bandinelli entschloss sich neue Entwürfe anzufertigen, die er mit Clemens VII. besprach. Ein verloren gegangener Entwurf eines *terrasecca*-Modells kam der ausgeführten Komposition in Marmor am nächsten.²⁷

Die Endfassung – *iustitia* und *prudentia* bei Dionysios und bei Bandinelli?

Bandinelli verändert nun völlig seine Konzeption für die marmorne Endfassung (Abb. 1 und 3): Von weitem erkennt man nur einen triumphal breitbeinig stehenden Herkules, den hockenden Kakus fest im Griff haltend. Es ist zwar ein erregter, aber nicht mehr rasender Held, der innehaltend in die Ferne blickt, schaut man näher hin, sieht man, dass der zu seinen Füßen sitzende Unhold sehr lebendig ist und noch auf Befreiung sinnt: Kakus ergreift heimlich einen Ast (Abb. 4).

Vasari setzt interessanterweise dem Lob des (nicht umgesetzten) Wachsmodells die geringe Begeisterung für Bandinellis Neukomposition für die Marmorgruppe entgegen.²⁸ „Die Künstler“ hätten sich gewundert, schreibt er, wie sehr Bandinelli von der stolzen Haltung und Lebendigkeit (*fierezza* und *vivacità*) mit Blick auf das vorgegebene Sujet und den vorhergehenden Entwurf in Wachs abgewichen sei.²⁹ Sein Vorwurf der mangelnden *fierezza* bezieht sich zweifellos auf *Herkules*’ Haltung, da dies noch Raffaello Borghini in seinem Dialog *Il riposo* von 1584 aufnehmen wird.³⁰ Dem kritischen Urteil steht allerdings gegenüber, dass Clemens VII. den neuen Entwurf und eine weitere, kostspielige Marmorbestellung in Carrara billigte, als wolle der Papst nichts von der geäußerten Kritik zulassen.

Die Entladung eines Affektes, der wilde Höhepunkt des Zuschlags interessiert Bandinelli in seiner letzten Fassung in Marmor nicht mehr. Möglicherweise war die im Kampf verknülte Figurengruppe aus Wachs zu sehr als reines Präsentationsmodell virtuoser Bildhauerei gedacht, vor allem ohne die Piazza und deren Möglichkeiten, weitere Figurengruppen in den *paragone* einzubeziehen. Die Episode des neuen Entwurfs und der Marmorgruppe ist voller Spannung. Sie konnte vorübergehende und

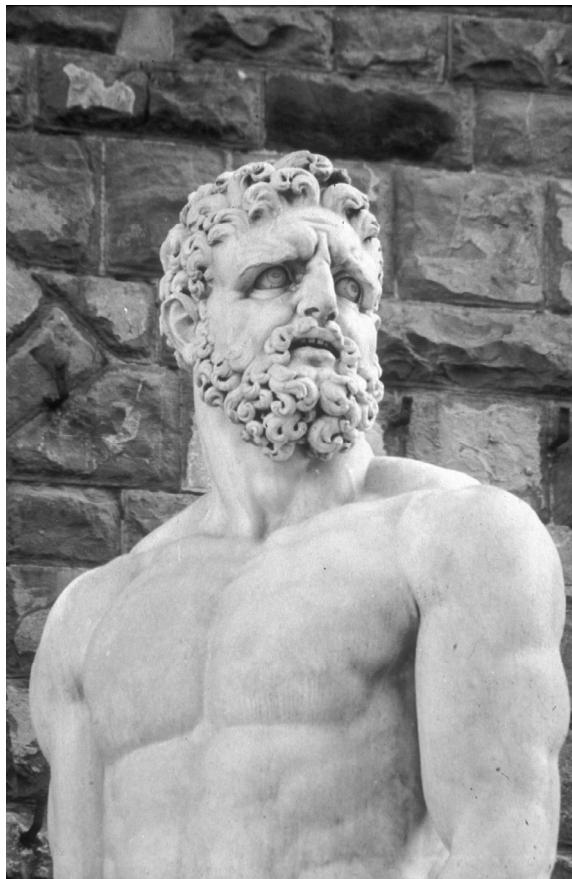


Abb. 3: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe c. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

verweilende Gruppen zum Gespräch anregen und zu Zeugen eines dramatisch brisanten Augenblicks machen, eben jenem kurz vor der Exekution, in dem Kakus scheinbar in Notwehr zur Waffe greift.

Bandinelli lässt in der Endfassung seinen *Herkules* innehalten und arbeitet besonders die physiognomischen Aspekte heraus, als wolle er die körperliche Stärke durch den mimischen Ausdruck eines Zögernden und Nachdenkenden zurücknehmen (Abb. 3). Bei dieser Szene ist an die Schrift eines weiteren antiken Autors zu erinnern: An Dionysios von Halikarnassos und vor allem an dessen Darstellung der römischen Geschichte, die *Antiquitates Romanae*.³¹ Wir können davon ausgehen, dass der Text Bandinelli, seinen Auftraggebern und auch dem gelehrten Publikum zugänglich war.³² Er kommt dem von Bandinelli dargestellten Moment deutlich näher als alle anderen literarischen Textquellen.

Szenisch ausgestaltet bietet sich die von Dionysios geschilderte Episode an, für eine Zweifigurengruppe aufgenommen zu werden: Nachdem Herkules erwacht und das Fehlen einiger Rinder bemerkt, ist er zunächst ratlos, wo er suchen soll. Aber wenngleich Spuren von der Höhle des Kakus wegweisen, fühlt er, dass er in diesem Umkreis suchen muss. Er fragt Kakus vor dem Eingang der Höhle, der leugnet, die fehlenden Tiere auch nur gesehen zu haben. Da begeht Herkules Einlass, um sich von der Unschuld des Bewohners überzeugen zu können. Kakus verweigert ihm den Zugang und ruft Nachbarn zu Hilfe, wobei er sich heuchlerisch beklagt, ihm werde von einem Fremden Gewalt angetan. Herkules ist unschlüssig, hat aber den klugen Einfall, den Rest der Herde vor die Höhle zu treiben. So können die gestohlenen Tiere im Inneren das Muhen hören und erwidern – Dionysios betont hier die Evidenz der Schuld des Räubers. Der überführte Kakus macht vergeblich Anstalten, sich zu verteidigen und ruft noch einmal die Nachbarn zu Hilfe – aber Herkules holt nun ohne Zögern zum tödlichen Schlag aus.³³

Diese Version von Dionysios von Halikarnassos bietet Bandinelli – ebenso wie die Bearbeitung von Livius – ein narratives Moment, das an eine *iustitia* denken lässt, die sich mit klugem Handeln im Sinne einer *prudentia* verbindet. Letztere ist als weise Klugheit zu übersetzen und wurde als eine der vier Kardinaltugenden bei Platon, Aristoteles und Thomas von Aquin hochgeschätzt.³⁴ Indem Herkules innehält, symbolisiert er eine Gerechtigkeit, die sich gerade im Zögern von dem

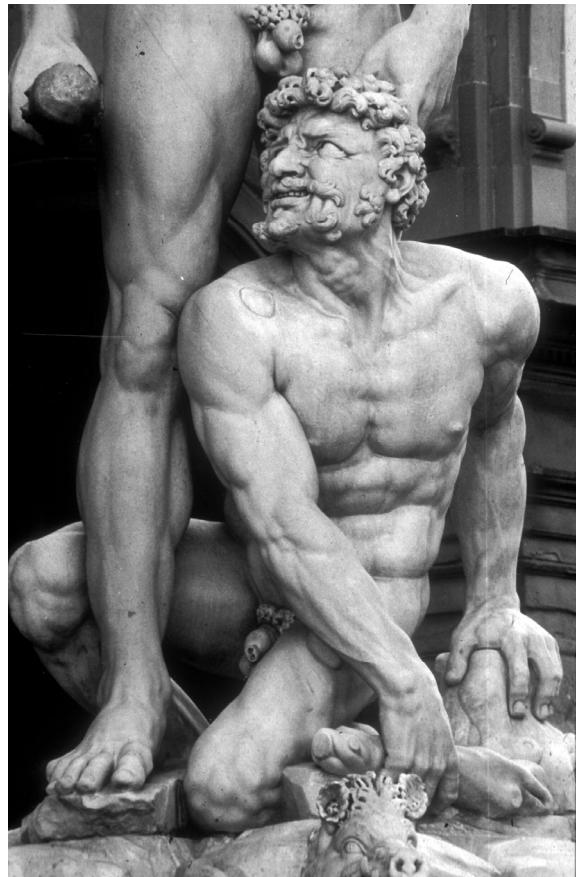


Abb. 4: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

naturhaften Zustand des Rechtes des Stärkeren positiv abhebt: *iustitia* im Verbund mit *prudentia* wägt ab und lässt Urteil und Strafe von der gelungenen Überführung des Übeltäters abhängen. Daneben aber gibt es bei beiden Autoren ein retardierendes Moment, auf das Bandinelli Bezug zu nehmen scheint und das für ihn die allergrößte Schwierigkeit geboten haben dürfte: Wenn in seiner Skulpturengruppe *Herkules* den *Kakus* am Schopf packt und dabei beinahe wie abwesend in die Ferne schaut, so ist dies ein Moment des Innehaltens, eben jenes kluge Abwägen, das einem Herrscher zum Vorbild für Urteilskraft sein konnte. Die Herausforderung bestand darin, das kluge Abwägen nicht als Unschlüssigkeit, als kraftloses Zögern, darzustellen. Für die insgesamt wenig narrativ gehaltene Statue des *Herkules* konnte das Innehalten des Nachdenkenden mit der steinernen Starre des Mediums in eins fallen und auf diese Weise augenfällig werden. Erst in der Übertragung in die Skulptur wurde *Herkules*' Zögern zum Darstellungsproblem, da hier nur ein Moment ausgewählt werden konnte, während die antiken Autoren das Abwarten und das darauf-folgende kluge Handeln konsekutiv schilderten. Bandinellis gewählter Augenblick fand tatsächlich Eingang in humanistische Gespräche, die als Dialoge publiziert wurden. Das zeitgenössische Publikum bemerkte einen merkwürdig zögerlichen *Herkules*, der noch gar nicht zu wissen schien, ob er hier den Rinderdieb vor sich hat und suchend in die Ferne schaut – sowie einen quicklebendigen *Kakus*, der, auf Gegenwehr sinnend, heimlich einen Knüppel packt und sich hilfesuchend umsieht.³⁵

Warum der marmorne *Herkules* seine Aufmerksamkeit von *Kakus* abwendet, wird durch die Lektüre der Szene bei Dionysios erklärt: Er zögert, da er noch nicht weiß, ob er hier wirklich den Richtigen vor sich hat, weil die Schuld des *Kakus* noch nicht erwiesen ist. Noch berechtigt ihn nichts dazu, die Keule strafend einzusetzen, er „fühlt dennoch“, so Dionysios, dass er an der richtigen Stelle sucht.³⁶ In einem komplexen *affetto misto* mischen sich in *Herkules*' Physiognomie Zorn und Verwirrtheit – und *Kakus* hat noch Hoffnung zu entkommen. In den bildkünstlerischen Medien hatte sich bisher noch kein Künstler zugetraut, mit der Schilderung des intriganten *Kakus* im künstlerisch-literarischen *paragone* die antiken Erzähler zu übertreffen. Möglicherweise stellte sich Bandinelli damit mindestens zwei großen bildhauerischen Herausforderungen, neue selbstgewählte Schwierigkeiten zu überwinden: Zum einen, die Tugend der Gerechtigkeit nicht als Strafe – wie bei Vergil und in seinem frühen Wachsmodell von 1525 –, sondern als kluges, abwägendes Vorgehen darzustellen. Dies dürfte eine der *difficoltà* gewesen sein, die durch die Kenntnis des antiken Textes deutlich wird und sich eher einer eingeschränkten, gebildeten Rezipientengruppe erschloss, die zweite, auf die szenischen Episoden von Dionysios und Livius einzugehen, beide schildern *Kakus* lebendig und den *Herkules* eher verwirrt.

Narrativität und Rezeptionslenkung

Bandinellis *Herkules* starrt mit verhaltener Wut und zweifelnd in die Ferne, horcht, ob er seine gestohlenen Rinder in der Höhle von *Kakus* muhen hört, bevor er dem Unhold seine gerechte Strafe zukommen lässt. Für die Darstellung des *Herkules* in der Endfassung bot die Wahl jenes retardierenden Moments, den nur der Text des Dionysios einfügte, einen gewichtigen Vorteil: als Kolossalbildhauer konnte Bandinelli nun den Helden in aufrechter Haltung zeigen und ihm sowohl

die heroische Würde und Erhabenheit, als auch jene robuste und kraftvolle Größe verleihen, die es gegenüber dem Pendant des jugendlich wirkenden *gigante*, Michelangelos *David*, besonders zu betonen galt.

Die Herausforderung bestand darin, dass für *Herkules* zweierlei in einem Gesichtsausdruck deutlich werden musste, sowohl der Moment des Zornes, als auch der Ausdruck des klug abwartenden Helden und dessen umsichtiges Handeln, das gefährlich allzu leicht als Zögern missverstanden werden konnte, zumal *Kakus* noch sehr lebendig scheint, denn er greift in Gegenwehr zum Ast (Abb. 5): Besondere Bewandtnis hat dabei der rechte Fuß des *Kakus*, der im Felsen der Basis eingeklemmt ist (Abb. 6). Gleichsam als *cliffhanger*, so lässt sich schlussfolgern, gab Bandinelli für all jene, die zum Umschreiten des Werks bereit waren, Hinweise auf sukzessive Momente in seiner Gruppe: Gilt die Situation für die Betrachtenden von vorne eben noch als unentschieden, werden sie im Umschreiten der Gruppe in der Nahansicht auf den Ausgang der Geschichte hingewiesen. Um die neugierig gewordenen Blicke auf dieses verdeckte Motiv hinzuleiten, nutzte der Bildhauer die sprechende Physiognomie des Löwenkopfes an einer der Sockelecken; deren Blick kann als direkter Versuch einer Rezeptionssteuerung gelesen werden (Abb. 7). Ein flüchtig betrachtendes Publikum, das sich vielleicht nur mit der Vorderansicht begnügt, dürfte irritiert sein. Denn erst von hinten erkennt man die fatale Situation des *Kakus*, die ihm eine



Abb. 5: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus (Detail)*, 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

wirksame Verteidigung unmöglich macht. Von der Palastseite aus und damit auch von jenen Stellvertretern der Regierung, die bei Zeremonien/Festen hinter der Gruppe saßen, wird er so als Gefangener erkennbar.³⁷ Es ist diese raffinierte, zweifache Wahrnehmung, die Bandinelli wirkungsvoll für die Piazza und die Position vor dem Palasteingang herausarbeitete und in der sich die Episode, je nach Ansichtsseite, verändert. Der *paragone* ist somit wesentlich als rezeptionsästhetisches Phänomen erkennbar.

Interessanterweise greift Borghini jenen spielerischen Umgang mit Narrativen in der Skulptur durch das Verdecken und Enthüllen in seinem humanistischen Dialog gelehrter Florentiner auf: Sein Protagonist Michelozzo berichtet, dass „einige“ bei der Betrachtung Zweifel am gelungenen Gesichtsausdruck von Herkules geäußert hätten, da ja noch ein Kampf bevorstehen würde. Sein Gesprächspartner Sirigatti entgegnet, – ohne die Ansicht von hinten explizit zu erwähnen – dass jene sich eben irren. In Wirklichkeit sei Kakus längst gefangen und so könne *Herkules* gerade stehen.³⁸ Man kann dies als ein aussagekräftiges rezeptionsgeschichtliches Zeugnis eines auch als Komödienschreiber bekannten Autors anführen, das möglicherweise auch die Intention Bandinellis überliefert, ein Publikum, das geneigt ist, den muskulösen und klugen Koloss allein



Abb. 6: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

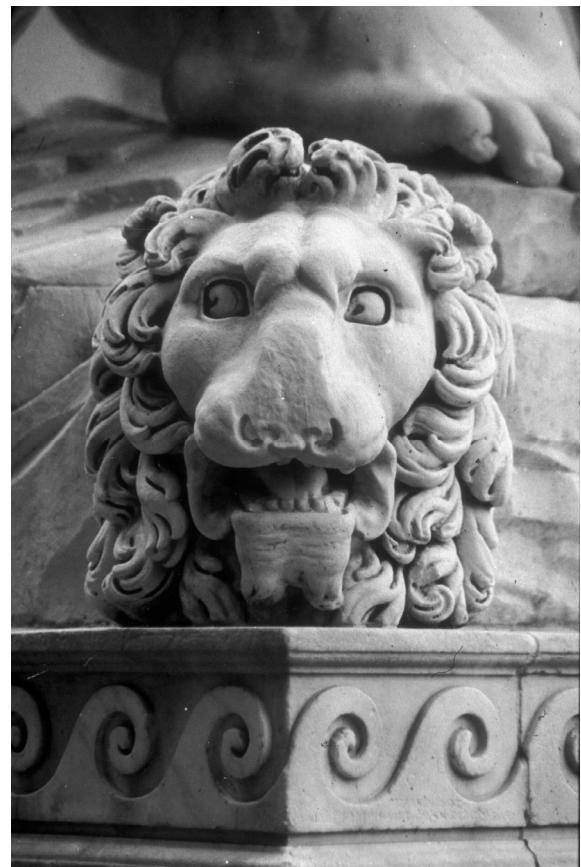


Abb. 7: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

frontal von der Piazza aus zu bewundern, zu irritieren, ja, in eine Wahrnehmungsfalle, einen *inganno*, zu locken. Hinzu kommt, dass Livius' Text die Zweifel an Herkules' Geistesgegenwart gestützt haben könnte:

Als er jedoch alle [Spuren der gestohlenen Rinder] nach außen gewendet und sonst nirgendwohin hinführen sieht, beginnt er, bestürzt und im Geiste unsicher geworden (*confusus atque incertus animi*), die Herde aus der unheimlichen Gegend weiterzutreiben. Als darauf einige der weggetriebenen Rinder, wie's zu geschehen pflegt, aus Verlangen nach den zurückgelassenen brüllten, bewog das antwortende Muhen der eingeschlossenen aus der Höhle den Herkules zur Umkehr.³⁹

Dabei ist Herkules selbst ein ambivalenter, ein irritierender Held – der auch eine ironische Lesart zuließ. Der Bildungselite der Renaissance lagen durch antike Texte unterschiedliche Charakterisierungen des Helden vor, die Antike bot für dessen Figur ein großes Spektrum möglicher Deutungen. Es reicht vom in den Götterhimmel aufgenommenen Heros und Kulturbringer bis hin zum robusten Naturburschen, einem überdimensionalen Kraft- und Sexprotz (*Herkules comicus*). Die Gestalt des Halbgottes eignete sich auch für ironische Brechungen: In Senecas Satire *Apocolocyntosis* etwa begegnet der Leser einem Herkules, der als nicht gerade gewitzt geschildert wird und mit dem Kaiser Claudius, der seinerseits auch kein Schlaukopf ist, nicht wenig Mühe hat.⁴⁰

Kommen wir zur Piazza zurück und damit zu dem Ort, der es erstmals erlaubte, die erhabenen Kolosse nüchtern zu betrachten und der aus dieser Nahaufnahme Möglichkeiten bot, römische *urbanitas*, Geist und Witz meinend, für eine breite Öffentlichkeit zu vermitteln: Drei Jahre nach der Rückkehr der Medici wurde 1515 die *Entrata* von Leo X., der Einzug des Medici-papstes in seine Heimatstadt, mit einem feierlichen Akt begangen.⁴¹ Die *Piazza della Signoria*, auf der der Einzug seinen krönenden Abschluss finden sollte, prunkte in aufwendigem Schmuck. Unter anderem stellte man einen fünf Meter hohen *Stuck-Herkules* im linken Bogen der Loggia auf, den der ehrgeizige 22-jährige Bandinelli angefertigt hatte (Abb. 8).⁴²

Gedichte auf diesen *Stuck-Herkules* von 1515 belegen, dass viele mit der Ironisierung des Helden vertraut gewesen sein müssen.⁴³ Die Skulpturen traten in Sonetten als Personen untereinander in Dialog und machten selbstironische Äußerungen über ihr Wesen und Material. Beispielsweise beruhigte der *Stuck-Herkules* den *David*, der Anstoß an seiner riesenhaften Gestalt genommen hatte, mit einem Hinweis auf seine vergängliche Materie: *David* brauche sich nicht zu fürchten, denn ein Gigant aus Stuck würde nicht lange leben. So bot Herkules als Figur auch in der Frühen Neuzeit ambivalente Aspekte, die – wie schon das Beispiel Senecas zeigte – nicht allein als Verweis auf die *Commune* oder als *vir sapiens*



Abb. 8: Giorgio Vasari / Giovanni Stradano, *Entrata von Leo X. von 1515* (Detail), 1556, Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

der Medici (nach Cristoforo Landino) interpretiert werden konnten, sondern ebenso einem humanistisch gebildeten Florentiner Publikum zum ästhetischen Vergnügen dienten.⁴⁴

Die Physiognomie von Bandinellis *Herkules* in der Endfassung von 1534 ist nicht einfach zu deuten. Von vorne zumindest ließe sich der Blick in die Ferne als ein Moment der Unschlüssigkeit erkennen, was die Texte von Dionysios und Livius nahelegen. Bei Livius wird sogar ein Moment der Verwirrtheit (*confusus atque incertus animi*) thematisiert: ⁴⁵ Gesicht und Physiognomie des Helden könnten eine ironische oder satirische Lesbarkeit fördern, durch die der Versuch, in *Herkules* den Florentiner Tugendheld zu sehen, leicht ins Wanken gerät. Allerdings sind dies nur Allusionen: Der eingeklemmte Fuß des Kakus war eine *invenzione* Bandinellis, die in mehrreli Hinsicht semantisch breit rezipiert werden konnte: Herrscherikonographisch diente das Motiv dazu, der Öffentlichkeit zu versichern, dass der Unhold nicht weglauen konnte und Herkules somit seine Würde als Held und Kämpfer für die Gerechtigkeit behielt. Als Clemens VII. neue Modelle nach dem nicht durchführbaren Wachsmodell vorgelegt wurden, ließ er jedenfalls knapp wissen, dass er unter den neuen Entwürfen eben jenen besonders schätze, wo Herkules den Unhold fest im Griff habe, was als Folge von Kakus' Gefangenschaft gedeutet werden kann.⁴⁶ In einer breiten, ästhetischen Semantik der *vivacità* gehört das Fußmotiv zu einem paradox anmutenden *Nicht-Davonlaufen-Können* von skulpturalen Figuren. Es wurde in der Frühen Neuzeit – seit der Entdeckung der Laokoongruppe – immer wieder im Rahmen des Lobes von Lebendigkeit thematisiert, in dem man nicht dem Marmor und dem Künstler die *Schuld* gab, eine flüchtende Bewegung zu verhindern, sondern einem Motiv in der Handlung. Waren es bei *Laokoon* die den Helden erdrückenden Schlangen, die den Priester hinderten, fortzulaufen, wie Lessing – trotz Kritik – lobend zur Lebendigkeit der Figurengruppe bemerkte, bei Pugets berühmten *Milon von Kroton* die von Keilen tragisch eingeklemmte Hand im Baumstamm, so steht Bandinellis Erfindung am Anfang dieser Reihe. Auch die Florentiner Sonettdíchter griffen nach der Enthüllung der Gruppe das Motiv des Festgeklemmt-Seins als willkommene Gelegenheit auf, in ihren Gedichten szenische Dialoge zu gestalten: Kakus könne ja gar nicht aufstehen und sei in einer beklagenswerten Situation, heißt es etwa in einem Gedicht, das Waldman publizierte.⁴⁷

Theaterhafte Inszenierung – *carattere* und *intrigo*

Die Texte des Dionysios von Halicarnass und des Livius hatten hinreichend Vorgaben geliefert, das Aufeinandertreffen von Herkules und seinem Widersacher szenisch zu gestalten. Die ebenfalls theaterhafte Sonettkultur in Florenz, von der wir schon einiges erwähnten, ist auf die erfolgreiche Rezeption der römischen *Pasquinate* zurückzuführen, jener Gedichte, die beim sogenannten *Pasquino*, einer antiken Statue in Zentrum von Rom, angebracht wurden (Abb. 9).⁴⁸ *Pasquino* war jährlich am Fest des Heiligen Markus (25. April) mal als Janus, als Minerva oder Flora verkleidet worden. Mythologische Gestalten wurden auf diesem Weg Teil einer öffentlich zu lesenden Poesie auf fixierten Zetteln, die später (ausgewählt) publiziert wurde. In manchen dieser Texte unterhielt sich *Pasquino* mit antiken Statuen an anderen Orten der Stadt, sodass ein Kommunikationsnetz von Gedichten entstand, was den feinen, geistreichen Witz – im Sinne der *urbanitas* – auf einem Spaziergang erhöhte. Das Vergnügen ergab sich nicht allein aus der Betrachtung der meist stark

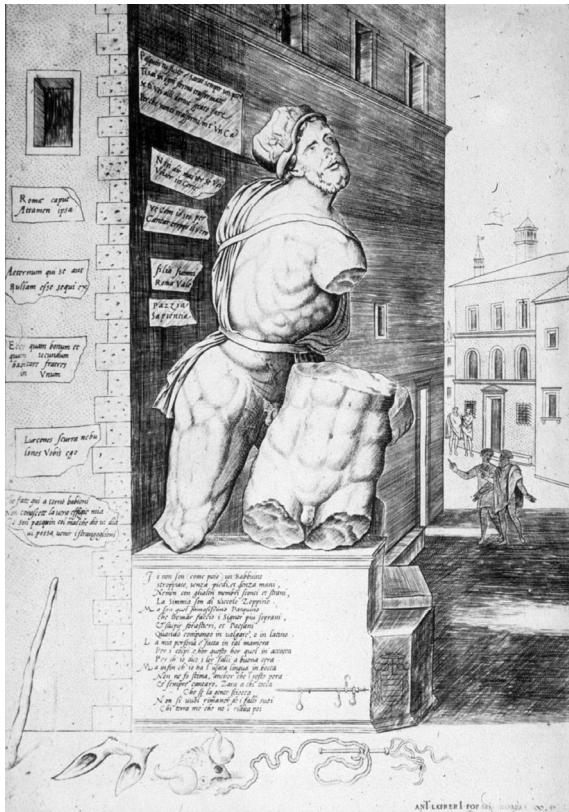


Abb. 9: Pasquino, 2. Jahrhundert v. Chr., Marmor, Höhe 182 cm. Rom, Piazza del Pasquino.

Abbildung 9 zeigt die Skulptur Pasquino in Rom. Die Statue zeigt einen beardeden Mann, der auf einer Art Sockel steht. Um die Statue herum sind zahlreiche lateinische Gedichte (Epigramme) geschrieben, die auf die Figur und die Stadt Rom anspielen. Die Inschriften sind in einem handschriftlichen Stil verfasst und teilweise überlappend. Einige Gedichte sind auf einer Tafel am unteren Ende der Statue zusammengefasst. Die Szene ist in einer Piazza in Rom angesiedelt, mit anderen Gebäuden und Menschen im Hintergrund.

beschädigten Antiken. Als Fragmente boten sie Leerstellen und beflügelten dergestalt umso mehr die Phantasie der Dichter. Als Parallelen zur Anonymität lassen sich jene später entstandenen Skulpturen ohne Titel sehen, die gleichsam namenlos die Dichter einluden, ihrerseits Narrative hinzuzudichten, wie Cole für Giambologna geltend machte.⁴⁹ In den römischen und florentinischen Sonetten wurden die Statuen gleichsam als verlebendigte Subjekte sprachfähig gemacht.

Es waren diese in Stil und Grammatik streng reglementierten Dichtungen selbst, die – oft anonym – karikierende Komik, nicht selten bissige Kritik an den herrschenden Verhältnissen übten und dadurch belustigten. Auch Bandinellis *Herkules* und *Kakus* war Ziel florentinischer *Pasquinate*, die schon früh erforscht wurden.⁵⁰ Aus ihnen wird ersichtlich, in welchen Formen und in welchen Wesensmerkmalen man das Komische im Kontext der Piazza rezipierte. Wenig beachtete man bisher den synästhetischen Effekt, der im unmittelbaren Erleben von Skulptur und Literatur ausging: Nach der Ent

hüllung der Gruppe brachte man zahlreiche Gedichte auf Lateinisch und im *volgare* an der Basis des Werks an, wie Vasari berichtet. Teilweise wurde laut oder leise gelesen, wechselnd auf die Figuren geschaut, neugierig um das Werk herumgegangen, vielleicht gelacht und wieder weitere Gedichte gelesen und immer so fort. In dieser für uns heute versunkenen, ephemeren Kultur entstand im Wechsel von Wort und skulpturellem Bild eine ästhetische Kommunikation mit theaterhaften Zügen, verstärkt, sobald sich eine Gruppe von Menschen zusammenfand. Skulptur und Gedichte mit szenischen Dialogen, in denen auch ein Kakus und ein Herkules vorkamen, waren keineswegs in einem illustrativen Abhängigkeitsverhältnis, gleichwohl entstand eine Vergleichbarkeit, in der Differenz und Ähnlichkeit von Handlung, Charakteren, etc. visuell und auditiv entdeckt werden konnten. Für die *fama* eines Bildhauers war nicht nur die Art und Weise der Sonette wichtig, die ihre Skulpturen als Impulsgeber erregten, sondern auch die hohe Anzahl von Gedichten, die das Werk nach der Enthüllung erreichte. Bandinelli brüstete sich etwa vor Cellini mit entsprechenden Worten, so dass wir auch damit rechnen müssen, dass bestimmte Merkmale der Skulpturengruppe für gewisse Zielgruppen und kleine events auf der Piazza konzipiert worden waren.⁵¹

Abgesehen von den Florentiner *Pasquinate* sollte zumindest in Erwägung gezogen werden, ob Bandinelli nicht auch Strukturmerkmale der am Hof verbreiteten *commedia erudita* bekannt waren und auf diese anspielt.⁵² Im Vergleich mit anderen szenischen Darstellungen war die *commedia* –

teilweise auf antike römische Stücke von Plautus und Terenz zurückgehend – kurzgehalten.⁵³ Benedetto Varchi hatte beklagt, dass zu den Komödienschreibern auch Gebildete gehörten, deren Humor – wie bei den *Pasquinate* – sehr oft auf Kosten von Autoritäten ging.⁵⁴ Allusionen auf bestimmte analoge Elemente, darunter bekannte Typen, (z. B. der *Jüngling*), Charaktere oder Intrigen sind möglicherweise in der Konzeption Bandinellis enthalten. Deshalb sollen im Folgenden *carattere* und *intrigo* hervorgehoben und die medialen Unterschiede zur *commedia erudita* und den *Pasquinate* aufgezeigt werden. Die mimisch ausgearbeiteten Physiognomien in der Gruppe geben Hinweise auf neuartige Versuche Bandinellis, Charaktereigenschaften darzustellen, die nach der aristotelischen Nachahmungstheorie besonders für die zur Komödie gehörenden *schlechten Menschen* wichtig waren. Kakus wurde schon von dem antiken Mythographen Fulgentius als Prototyp des Intriganten genannt, da er in der Episode mit Herkules sorgfältig die Spuren der Rinder verwischte.⁵⁵

Wenngleich die Physiognomie des *Herkules* bereits betont wurde, kam noch nicht zur Sprache, dass sie insgesamt der *facies leonina* entspricht. Dieses *Löwengesicht* zeigt, nach der damaligen Physiognomielehre eine Mensch-Tieranalogie entwerfend, Charaktereigenschaften des Tieres wie Mut und Stärke auch im menschlichen Träger dieses Typs. Ziel war die Darstellung von Charakter und Gemüt (*carattere / animo*), dessen Natur sich nach der damals gängigen pseudoaristotelischen Lehre der Physiognomonik (so Pomponius Gauricus in seinem Traktat *De sculptura* von 1506) in bestimmten Charakteristika des Gesichts darzustellen hätte, wie den Augen, den Augenbrauen, der Stirn, den Lippen, dem Mund, dem Kinn, den Haaren, usw.⁵⁶ Gauricus ergänzte mit seiner Schrift *De physiognomonica* zugleich die Ausführungen im eigenen Skulpturtraktat von 1506 wie auch in Albertis Schrift *De statua*. Alberti hatte, so Kristine Patz, das *decorum*, also die Vermittlung spezifischer Gesichtsausdrucksformen, vermissen lassen, so dass Gauricus deshalb eine folgenreiche Lehre der Physiognomonik konzipierte.⁵⁷ Diese Verbindungen zu Gauricus, Alberti und della Porta sind für Bandinellis Werk von Bedeutung, da auf dem Sockel mit Felsgestein vier lebendige Tierphysiognomien auf Augenhöhe das Publikum zeichenhaft ansprechen und auch, da Bandinelli der erste Bildhauer in der Frühen Neuzeit ist, der die Charakterdarstellung des Bösewichts zum Thema der Kolossalstatue macht. Hierfür brauchte er lesbare *signa* des Bösen, schon deshalb, weil er Kakus nicht wie einige antike Autoren als feuerspeienden Unhold und Halbmenschen schilderte.⁵⁸ Daher kommt der Kakusfigur in Bandinellis Werk im *paragone* mit Michelangelo und dessen Idee, auf die Darstellung Goliaths zu verzichten, eine Schlüsselstellung zu.

Dem Florentiner Publikum war in Donatellos *Judith-Holofernesgruppe* auf der *Piazza delle Signoria* bereits prominent und öffentlich ein betrunkener Bösewicht als eine zwischen Leben und Tod schwelende Figur in Bronze staunenswert vor Augen geführt worden. Ihr fehlten jedoch – im Leiden und Sterben dargestellt – die Zeichen seines lasterhaften Charakters (Abb. 10). Wenngleich die Quellen keinen direkten *paragone* und damit Bezug Bandinellis zu Donatello und dessen spektakulärer Zweifigurengruppe in der *Loggia dei Lanzi* überliefern, so ist dennoch anzunehmen, dass mit Kakus (dessen Name ohnehin auf „das Übel“ hinweist), die Schilderung des Bösen übertroffen werden sollte, um die Spezifität des Feigen und Intriganten zu betonen. Setzen wir für Bandinelli die größere Kenntnis der Physiognomonik voraus, ein Interesse, das vermutlich durch Leonardo geweckt wurde, so fällt auf, dass er nicht nur Herkules mit der *facies leonina*, sondern

auch das Kakusgesicht als *facies* eines feigen Menschen gestaltet (Abb. 11).⁵⁹ In den *Physiognomonica*, einer aristotelischen Schrift, gehören beispielsweise zu den Kennzeichen des Feigen: „[...] weiches Haar, der Körper zusammengesunken, nicht hastig, nach oben hinaufgezogene Waden; um das Gesicht blass; schwache und blinzelnde Augen; schwache Gliedmaßen des Körpers; kurze Beine, dünne und große Hände [...].“⁶⁰

Mögen – abgesehen von den „schwachen Extremitäten“ etc. – die hier geltend gemachten Physiognomieuweisungen schon relevant genug erscheinen, um sie für Kakus als Hinweise auf Bos- und Feigheit seines Charakters – sozusagen als dessen Grundstruktur – heranzuziehen, so reichen diese für die spezifische Situation und die ihm zugewiesene Rolle kaum aus. Gerade noch der geduckte Körper und die blinzelnden Augen des Gesichts von Kakus könnten auf die Feiglingcharakteristik hinweisen.

Gauricus führt in seinem Traktat *De sculptura* von 1506 aus, dass sowohl unveränderliche Formen des Gesichts, wie beispielsweise weit geöffnete Nasenflügel, auf charakterliche Eigenschaften verwiesen, als auch der jeweilige Gesichtsausdruck. Der natürliche Wechsel der Mimik aber schaffe für die Erkennbarkeit der Gefühle in der Theorie (und in der Praxis) ein Problem, das Gauricus



Abb. 10: Donatello, *Judith enthauptet Holofernes*, 1456–1457, Bronze, Höhe mit Sockel 236 cm. Florenz, Palazzo Vecchio.

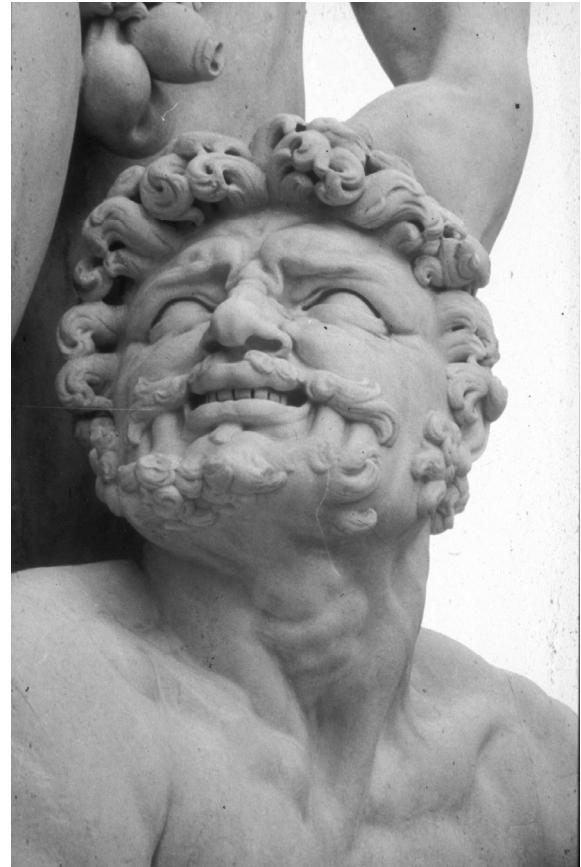


Abb. 11: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

deshalb in einer eigenen Kategorie „Il viso e l'espressione“ abhandelt.⁶¹ Bandinelli hatte bei seinem *Kakus* eine hohe Schwierigkeit zu bewältigen, da dessen Heuchelei gleich zwei gegenläufige Gesichtsausdrücke in einer *facies* erforderlich macht: Zum einen die Pose des ängstlich Unschuldigen, des Hilfe Bedürftigen, zum anderen das *Signum* des Lasterhaften. Beide Momente waren in Dionysios' und Livius' impulsgebenden Texten zwar literarisch, aber kaum hilfreich für die Umsetzung in Skulptur enthalten, da sie die Geschichte sukzessiv entwickelten. Ein komplexes Sowohl-als-auch konnte in Marmor kaum in einem einzigen Gesicht verbildlicht werden, wohl aber die Verbindung aus dem Charakter des *ipocrita* und dem spannungsgeladenen und publikumsunterhaltenden Moment des *intrigo*.

Bandinelli entschied sich, in der Physiognomie seines Unholds unter einer kurzen Stirn ein heuchlerisch unschuldig fragendes Emporblicken kenntlich zu machen. In den leicht zusammen gekniffenen Augen wird ein sehr präzises Fixieren der Pupillen herausgearbeitet, der Mund ist zum Sprechen geöffnet. Zwei andere Kakusentwürfe – Federzeichnungen – überliefern uns, wie sehr sich Bandinelli mit dem Problem beschäftigte, Heuchelei darzustellen (Abb. 12 u. 13). Auf einer der beiden Zeichnungen erkennt man den schöntuenden Kakusjüngling, der mit großen, tief verschatteten Augen den Leidenden mimt und sich mit einem Arm in die Haare greift – um von der

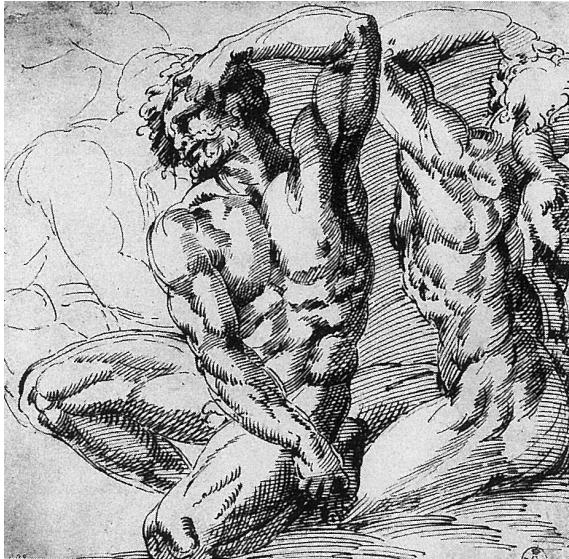


Abb. 12: Baccio Bandinelli, Studie zu Kakus, 1531–1534 (?) Federzeichnung. Florenz, Uffzien, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.



Abb. 13: Baccio Bandinelli, Studie zu Kakus, 1531–1534 (?) Federzeichnung. Florenz, Uffzien, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.

anderen Hand abzulenken, die heimlich einen Astknüppel zu fassen sucht. Von diesem Entwurf übernimmt Bandinelli wichtige Aspekte: In der Marmorversion kombinierte er den anders ausgearbeiteten Ausdruck mit der listigen Handlung der angespannt hockenden Figur, eben jenem heimlichen Griff nach einer Waffe.⁶² Indem *Herkules* seine Aufmerksamkeit von seinem Gefangenen weg auf etwas Fernliegendes richtet, bleibt *Kakus*' Ergreifen des Knüppels, den er gut mit seinem hockenden Körper verdecken konnte, von ihm unbemerkt. Durch das geschickte Verschränken der Körper sind ein Verdecken und Enthüllen, die Notsituation und Verstellung des handelnden Subjekts als wesentliche strukturelle Elemente der Intrige erkennbar. Und so bleibt noch der Frage nachzugehen, wie die dafür konstitutive Einbeziehung weiteren Personals – auf der allusiven Ebene – funktioniert.

Der Blick von *Kakus* – noch eine Intrige

Die Köpfe beider Figuren wenden sich in verschiedene Richtungen, was Bandinelli sorgfältig kalkulierte, sind doch *Herkules*' und *Kakus*' entgegengesetzte Blicke Ergebnis ihrer Positionierung auf dem quadratischen Sockel. *Herkules* steht diagonal zum betrachtenden Publikum auf der *Piazza della Signoria*, anders als in vorbereitenden Federzeichnungen schaut er selbst nicht mehr nach unten gewandt, sondern schräg zum ersten Loggiabogen, wo später der *Perseus* Cellinis errichtet werden wird (Abb. 13).⁶³ *Kakus*' Augen blicken leicht blinzelnd nach oben auf die andere Seite, in Richtung des *David* Michelangelos, wie die Ansicht von Bellotto aus dem 18. Jahrhundert bezeugt (Abb. 14).⁶⁴ Die damalige *ringhiera*, eine zwei Meter hohe Brüstung, auf der die Figuren aufgestellt waren, verstärkte – mehr als heute – den Eindruck eines engen Nebeneinanders.⁶⁵ Bandinelli ergriff die Gelegenheit beim Schopfe und nutzte die unmittelbare Nähe zum Werk seines Konkurrenten für die Idee, *Kakus* noch länger lebendig zu halten, um seinen *intrigo* zu verdeutlichen.

Kakus verbirgt jeden Ausdruck der Aggression, während er den Knüppel ergreift, und schaut sich aus seiner Hockstellung – sich vorgeblich ungerecht behandelt fühlend – nach Hilfe um. Er blickt genau dorthin, wo gleich zwei Meter neben ihm Michelangelos *David* steht (Abb. 15).⁶⁶ Dass dies sicherlich kein Zufall, sondern vom Künstler intendiert ist, wird durch den Vergleich mit den Schilderungen von Dionysios und Livius deutlich, die von der Einbindung der „Nachbarn“ des Unholds sprechen.⁶⁷

Als rezeptionsgeschichtliches Zeugnis mit grosser Nähe zu diesen Texten ist ein Sonett auf Bandinellis Gruppe anzusehen, in dem die „vicini“ von *Kakus* als „bone persone“ angeprochen und um Hilfe gebeten werden.⁶⁸



Abb. 14: Bernardo Bellotto, Stadtansicht von Florenz mit Palazzo Vecchio und ringhiera, 1742, Öl auf Leinwand. Budapest, Szépmüveszeti Museum.

So wird der *David* von Michelangelo *nolens volens* in die Episode der Begegnung mit dem Unhold einbezogen.⁶⁹ In diesem Sinne ist *Kakus'* Hilfe suchende Hinwendung zum *David* als Bemühen zu werten, die Statuen zum Sprechen zu bringen und sie zu verlebendigen. Nun dürfte es Bandinelli nicht allein um die theatralische Verlebendigung, sondern auch um eine Ironisierung der Statue Michelangelos gegangen sein. Bezug er doch bewusst den *David*, und damit eine auf *grazia* und *bontà* (Vasari) angelegte Figur seines Erzrivalen, in eine Szenerie des Niedrigen, Komischen und Burlesken seiner maliziösen *Kakus*figur mit ein.⁷⁰ So verliert Michelangelos Koloss und Goliathkämpfer wirkungsästhetisch das Sublime, wird nicht als Held und von Gott erwählter König, sondern als Jüngling in der Nachbarschaft angesprochen, der dem Rinderdieb gegen den Fremden Beistand leisten soll.⁷¹ Michelangelo hatte im Bruch mit der üblichen ikonographischen Tradition bewusst das wichtigste Attribut eines *David*, den Goliathkopf, weggelassen. Sein jugendlicher Held wurde dadurch für eine offenere Betrachtungsperspektive freigegeben, die Bandinelli für seine Episode mit *Kakus* nutzt.

Damit konterkariert er das Konzept seines Konkurrenten, denn als normaler Hirte verliert *David* – eingebunden in die Gruppe des *Herkules und Kakus* – seine heroische Aura. Nicht zu vergessen sind die politischen Dimensionen: Als Hofkünstler der Medici verschaffte Bandinelli seinem Auftraggeber auch den Genuss, den *David* als Überhöhung republikanischer Herrschaft zu degradieren.⁷² Seinem Erzrivalen Michelangelo, der zwar Lorenzo il Magnifico sehr verehrt hatte, aber vermutlich eher der republikanischen Verfassung zugeneigt war, wurde daher ebenfalls ein Tritt versetzt.

Hatte Clemens VII. dem schönen *David* Michelangelos eine gegensätzliche Konzeption von Bandinelli gegenüberstellen wollen – die ihrerseits den Wettstreit mit den Dichtern wie Vergil und Dionysios von Halicarnass evozierte? Zu erinnern ist an die Ausgangssituation des *paragone*: Man meinte, in Bandinelli vor allem aufgrund seiner Laokoon-Kopie die mediceische Förderung eines weiteren, hoch begabten Bildhauers bestätigt gefunden zu haben, der auch einen großen öffentlichen Auftrag verdiente und ergriff nun die Gelegenheit, hier einen Wettstreit unter den beiden Künstlern zu entfachen. Dem Papst gefiel diese Idee, wie Vasari berichtet.⁷³

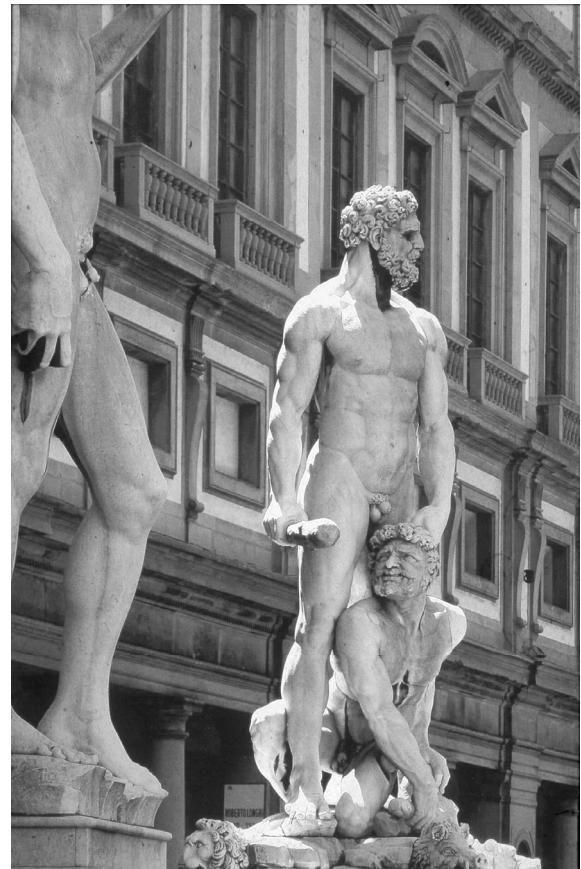


Abb. 15: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

Der sich über Jahrzehnte hinziehende *paragone* der beiden Künstler kommt auf diese Weise gewiss auf der konzeptionellen künstlerischen und politischen Ebene zur Wirkung. Bei den *litterati*, jener gebildeten Rezipientengruppe, die mit humanistischen und biblischen Texten vertraut waren, dürfte die Abwägung, wie schwierig sich etwa die Kampfszene von David und Goliath in einer Figur und eine mythologische Szene von Vergil oder Dionysios in ein skulpturales Werk mit zwei Figuren umsetzen ließ, kunstkritische Abwägungen evoziert haben. Beide Erzählungen boten ihre eigene *difficoltà* und Komplexität, etwa in den Samuelbüchern des Alten Testaments mit einem mutigen, aber fast wehrlosen David, bei Vergil mit einem rasenden Herkules und bei Dionysios mit einem abwartenden, nachdenkenden Helden mit weiterem Personal der Geschichte. Neben thematischen Herausforderungen, die verglichen wurden, waren es jene der komplexen Mehrfigurigkeit im großen Format und starker Bewegung – hatte doch Michelangelo sogar eine kämpfende Dreifigurengruppe geplant, aber nicht verwirklichen können.⁷⁴ Bedeutsam aber ist für die weitere Entwicklung, dass die Rivalität zweier Künstler, die bislang mit der Fertigstellung des Werks endete, in Bandinellis finaler Konzeption für alle Zeiten perpetuiert und im Nebeneinander der Figuren explizit dargestellt wird. Damit rückt der *paragone* in die bildliche Repräsentation und *memoria* der Medici, ebenso wie die Namen und Autorschaft aller beteiligten Protagonisten. Er dient nicht mehr allein ephemeren Ausschmückung des Ortes und Belustigung eines Piazzapublikums einer *festa grande*, sondern dem Glanz einer *historia* eines auf *magnificentia* gerichteten Florentiner Mäzenatentums. Dies ist im Folgenden noch näher zu spezifizieren.

Smisurata spesa

Noch ein letztes Mal soll auf jene pompöse *Entrata* von Leo X., Giovanni de' Medici, (*festa molto magnifica*) geschaut werden, die Vasari in der Retrospektive als Inkunabel des Wiedererblühens mediceischer Herrschaft entwarf und zusammen mit Giovanni Stradano für die *Sala di Leone X.* im großen Format ausführte (Abb. 16): Leo X. sitzt erhöht in einer Sänfte inmitten einer Menschenmenge auf der *Piazza della Signoria*.⁷⁵ Ihn umgeben prominente Medicifürsten (mit identifizierbaren, portraitaft gemalten Köpfen). Im Hintergrund erkennt man jenen, schon erwähnten *Stuck-Herkules* Bandinellis in der Loggia dei Lanzi in einer diagonal zum *David* Michelangelos gerichteten Kopfwendung. Vasari markierte gleichsam den Beginn der Herausforderung des jungen Bandinelli, eines Tages Michelangelo übertreffen zu wollen. In dieser Darstellung lassen sich die beiden wichtigsten thematischen Akzente im Kern fassen: Die repräsentative Historizität des politischen Ereignisses eines mediceischen Neuanfangs nach der Vertreibung der Republikaner und der *paragone*, der Wettstreit zwischen den beiden Florentiner Bildhauern, der in seiner Größendimension ebenfalls von da an Geschichte schreiben sollte. Wenn Vasari dem vermutlich 17-jährigen Francesco de' Medici sein Ereignisbild 1558 zeigte und möglicherweise in einer nicht überlieferten Fortsetzung seines Gesprächs auf den Beginn des *paragone* hinwies, so dürfte darin auch ein Verständnis des Wettstreits enthalten sein, das diesen als überzeitliches Phänomen begriff, nicht beschränkt auf die Rivalität noch lebender Künstler, sondern impulsgebend für weitere Auftraggeber, insbesondere für Francesco selbst. Dieser fand tatsächlich Jahrzehnte später mit Giambologna (1529–1608) einen Bildhauer, der ihm und seinem Mäzenatentum mit einer



Abb. 16: Giorgio Vasari / Giovanni Stradano, *Entrata von Leo X. von 1515, 1556*, Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

spektakulären Dreifigurengruppe – dem *Raub der Sabinerin* (1579–1582) – gleichsam im *paragone* mit Michelangelo zu eigenem Glanz verhalf.

Zu Beginn der Untersuchung stand Vasaris Aussage in den *ragionamenti*, dass die Figurengruppe vor allem im Kontext der *iustitia* zu deuten sei, also einer Herrschaftstugend. In diesem Fürstengespräch Vasaris trat eine einzige universale Lesart von *Herkules und Kakus* zutage, der keine antirepublikanische Stoßrichtung entnommen werden konnte. Entgegen Vasaris historischer – und politisch blasser – Betrachtung, die lange nach der Enthüllung der Skulptur, ca. 1558–1560 stattfand, konnte in nahsichtiger Analyse die komplexe, literarische Dimension des Wettstreits rezeptionsästhetisch anschaulich werden. Innerhalb dieser Lesart ist es kein Widerspruch, wenn Bandinelli zusätzlich die Szenen von *Kakus*' frecher Einbeziehung der „*vicini*“ genutzt und sogar allusiv eine kleine antirepublikanische Kollision mit dem *David* in Kauf genommen haben möchte. Solch polyvalente Lesarten gehören zum *diletto* oder der *voluptas*, zu einer Inszenierung eines *paragone senza pari*, einem Wettstreit, der je nach Wahrnehmung verschiedene Bilder erzeugen konnte. Das pluriforme Phänomen lässt die Figur des Auftraggebers in den Vordergrund rücken, der aktiv die Entstehung der Gruppe begleitete. Papst Clemens VII., geboren als Giulio de' Medici, Neffe von Lorenzo il Magnifico und Cousin von Leo X. (Giovanni de' Medici), knüpfte an das glänzende Mäzenatentum seiner Vorfahren und die mythische Vorstellung von Florenz als Geburtsstadt italienischer Kultur an.⁷⁶ Sein demonstrativer Anspruch, keine Kosten und Mühen für den Wettstreit zu scheuen – beträchtliche Summen wurden etwa für zwei große Marmorblöcke aus

Carrara für den geplanten Koloss Bandinellis bewilligt – verknüpfte sich mit der Tugend der *magnificentia*.⁷⁷ Für diese galt es alles für das schönste Werk zu geben und nicht kleinlich auf die Kosten zu schauen.⁷⁸ In diesem Sinne schrieb Luca Landucci (1498–1516) in seinem *Diario fiorentino*, mehr als alles andere habe für die *Entrata* von Leo X. die „maßlosen Ausgaben“ gezählt (*smisurata spesa*).⁷⁹ Clemens VII. kannte möglicherweise schon als Kardinal *De magnificentia* und damit die von Giovanni Pontano (1426–1503) verfasste, auf aristotelischer Tugendethik aufbauende Schrift, in der einer seiner Vorfahren, Cosimo de' Medici, beispielhaft als *magnificus* bezeichnet wird.⁸⁰ Der Papst steht der Gesellschaft als Ganzes gegenüber, und durch sein Amt als Stellvertreter Christi auf Erden erfüllt er den repräsentativen Zug des Großartigen und garantiert in seiner Person, dass die *magnificentia* nicht in Ausschweifungen abgleitet. Matthias Roick arbeitete heraus, dass Pontano im Gegensatz zu Aristoteles Beispiele der *magnificentia* benennt, wie beispielsweise die Finanzierung von großen Gebäuden, von Festen oder Theateraufführungen. Der demonstrative Charakter ist dabei kennzeichnend, vor allem gegenüber der *liberalitas*. Diese sehr ähnliche Tugend wird immer wieder als Vergleich hinzugezogen, ist aber in ihrer Funktion verschieden. Zwei große Wirkungen gehören zur *magnificentia*, die *voluptas* und die *admiratio*. Nach Pontano ist Ziel des Freigiebigen (*liberalis*) das Geben für die Nützlichkeit (*propter utilitatem*), für den *magnificus* hingegen die Gabe für das Vergnügen (*propter voluptatem*), mit dem sich sogar die Muße und die Entspannung nach den Aufgaben verbindet. Es ist wohl dieses Ziel der *magnificentia*, welches als politischer und ästhetischer Rahmen für die funktionale Verknüpfung des aufwendigen *paragone* mit dem mediceischen Mäzenatentum bisher unterschätzt wurde. Für die *Piazza della Signoria* und die dort aufgestellten Kolosse spielt die Kategorie des großen Publikums eine erhebliche Rolle, auch wenn hier nicht von Massen gesprochen werden soll. Die *admiratio* von Vielen steigerte zumindest die Wirkung des Einzelnen und das Elitenbewusstsein des Herrschers (des *magnificus*), der in seinem mäzenatischen Handeln für die Öffentlichkeit diese Tugend demonstriert. Aber versuchte auch Bandinelli, der begierig war, sich und seine einfache Herkunft zu nobilitieren, es einem *magnificus* gleich zu tun? Wollte auch er für sich mit seiner Gruppe Anteil an *admiratio* und *voluptas* durch den vom Großartigen ins Leben gerufenen *paragone* evozieren? Vasari kann uns die Fragen zumindest eingeschränkt beantworten. Er reflektiert das *piacere*, das Gefallen des Publikums nach der Enthüllung von *Herkules und Kakus* als mögliche Intention Bandinellis durch eine Anekdote: Der Bildhauer, *robusto e fiero*, so Vasari, nahm die negative Reaktion der Öffentlichkeit schulterzuckend hin, von der ihm ein in die Menschenmenge geschickter Knecht berichtete. Er akzentuierte vielmehr scharf seine Unabhängigkeit, denn er lehnte dezidiert ab, dem Volk mit seiner Kunst zu gefallen, da „es sich umgekehrt genauso verhalte“.⁸¹

Anmerkungen

¹ Die vorliegende Studie ist die erweiterte Fassung einer Version, die als Teil meiner Habilitationsschrift an der FU Berlin 2000 unter dem Titel: *Polyvalenz. Zu Michelangelos, Bandinellis und Cellinis Skulpturen auf der Piazza della Signoria in Florenz* eingereicht wurde. Verschiedene Aspekte des Themas konnte ich dank Einladungen zu Tagungen und Workshops in Vorträgen in Florenz am Kunsthistorischen Institut 2003, in den Staatlichen Museen zu Berlin 2018 und an der Viadrina in Frankfurt /Oder im Juli 2019 vortragen und diskutieren. Für kritische Lektüre der ersten Fassung danke ich nachträglich Reinhard Gruhl und Michael Weichenhan. Zu *Herkules und Kakus* von Bandinelli zuletzt Vossilla 2014, S. 156–167; Morford 2013, S. 105–22; Greve 2008, S. 113–155; Heikamp 2001, S. 983–1006; Myssok 1999, S. 228–252; Francini 1999; Weil-Garris 1983, S. 402–403; Bush 1980, S. 163–206.

² Gilbert 1990, Bd. 2, S. 397–415; Patz 2004, Bd. 1, S. 344–348; Bush 1976.

³ Dazu sämtliche Autor:innen in Anm.1.

⁴ Vasari 1973, VI, S. 148: „In questo marmo Michelangelo Buonarroti aveva fatto pensiero di far un gigante in persona d’Ercole che uccidesse Cacco, per metterlo a canto al Davitte gigante, fatto già prima lui, per essere l’uno e l’altro, e Davitte ed Ercole, insegnà del palazzo [...].“; Vasari 1973, VIII, S. 79ff.: „Nè crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco non sia l’odio e lo sdegno che la giustizia de’ principi buoni ha di continuo con la natura de’ ladri e malfattori, chè questa storia la prese per insegnà del palazzo.“; vgl. auch Vasari 1973 VII, S. 154, zum *David*: „[...] finse in quello [im Wachsmodell], per la insegnà del palazzo un Davit giovane [...].“ In der Forschung haben sich zu dieser Formulierung Vasaris vor allem geäußert: Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125; Muccini/Cecchi 1991, S. 84; von Hessert 1991, S. 94–95. mit Anm. 52.

⁵ Salutati 1951, S. 336.

⁶ Müller-Hofstede 2014, S. 283–303.

⁷ Vasari 1973, VIII, S. 79–82; dazu Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125.

⁸ „Nè crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco non sia l’odio e lo sdegno che la giustizia de’ principi buoni ha di continuo con la natura de’ ladri e malfattori, chè questa storia la prese per insegnà del palazzo.“ Vasari 1973 VIII, S. 79–82; Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125; Muccini/Cecchi 1991, S. 84; von Hessert 1991, S. 94–95. mit Anm. 52. Vorher erklärte Vasari dem Fürsten Francesco de’ Medici, dass die Herculesszenen als Fürstenspiegel dienen, da die Fürsten keine privaten Vorbilder hatten, Vasari 1973, VIII, S. 79–82.

⁹ Fader 1977, S. 268; Bush 1980, S. 181; Weil-Garris 1983, S. 402–403.

¹⁰ Vgl. Hirst 2000, Abb. 15, S. 491.

¹¹ Vossilla 2014, S. 156–167; Greve 2008, S. 117; Goffen 2002, S. 119–139 u. S. 341–385; Weil-Garris 1983, S. 402.

¹² Shearman 1975, S. 136–154, listet 23 Beschreibungen der *Entrata* auf.; Bush 1980, S. 170–171, Anm. 36; Ciseri 1990; Muccini/Cecchi 1991, S. 114.

¹³ Shearman 1992, S. 44; Shearman 2003, S. 19–39.

¹⁴ Borghini 1967, S. 164.

¹⁵ Heikamo 1964, S. 58.

¹⁶ Zur Werkgenese und Diskussion der verschiedenen Entwürfe: Myssok 1999, S. 228–258.

¹⁷ Hegener 2008, S. 126; Heikamp 1964, S. 59–68.

¹⁸ Hederich 1741, S. 479–482. Greve 2008, S. 140, nennt Vergil, Livius und Ovid, kommt allerdings zu ganz anderen Schlüssen.

¹⁹ Vergil 2005, VIII, 194–267, S. 122; Livius 1981, I, 7, 4–8; Ovid 1995, I, 569; Dionysios 1948, *Antiquitates Romanae* I, 39, 2–3, Vgl. auch Weil-Garris 1983, S. 399 mit Anm. 103; Ein mythologisches Handbuch aus dem 18. Jahrhundert nennt noch weitere Quellen: Servius *In Vergilii Aeneidos libros* VIII, 190, 1ff.; Properz 4, 9, 7ff., Diodor IV, 21, 2, zit. n. Hederich 1741, S. 479–482; Salutati 1951, S. 336; später kommt Natales Comes 1976, *Mythologiae*, S. 687 u. 688, hinzu. Für weitere Quellen vgl. Hederich 1741, S. 479–482; Arce 1986, S. 177–178.

²⁰ Zu diesem heute im Berliner Bodemuseum befindlichen Wachsmodell und den Zuschreibungsproblemen vgl. Weil-Garris 1983, S. 377–415; Schmidt 1996, S. 100–103, mit vielen guten Argumenten zur Zuschreibung an Bandinelli; zuletzt: Vossilla 1999, S. 22; Wiemers 1999, S. 241f.; Myssok 1999, S. 232, Anm. 774, S. 240–249, S. 356–357. (mit älterer Literatur). Vasari zufolge machte Bandinelli das Modell, nachdem er den Auftrag bekommen hatte. Myssok 1999, S. 235, meint hingegen, dass Bandinelli

versuchte, mit dem Wachsmodell den Auftrag erst zu gewinnen. Aus einem Briefwechsel mit Michelangelo geht jedoch hervor, dass Clemens VII. auf Angebote Michelangelos zu dem Thema unwillig und abwehrend reagiert und dass eher Bandinelli als ein anderer den Auftrag erhalten solle. Legt man die Realisierungspraxis des Auftrags von Cellinis *Perseus* zugrunde in der Reihenfolge: Auftraggeberwunsch – Gespräch mit dem Künstler und Auftrag für das erste Modell – Präsentation des ersten Modells –, dann darf man Vasaris Bericht Glauben schenken.

²¹ Vergil 2005, *Aeneis* VIII, 250; Ovid 1995, *Fasti* I, 570.

²² Vasari 1973, VI, S. 150: „Gli fu poi dato à fare l'Ercole, che ha sotto Cacco, che è in piazza, del quale fece un modello grande di cera, dimostrante ercole, che avendo il capo con uno ginocchio fra due fassi col braccio sinistro lo strigne con molta forza, tenendoseli fra le gambe rannicchiato, e Cacco mostra il suo patire, & Ercole con la testa chinata verso lui dignignando i denti alza il braccio con molta fieraZZa per rompergli la testa, il qual modello si trova hoggi nella Guarderoba del Gran Duca Francesco ammirato da quei dell'arte, come cosa bellissima, enon fu poi messo, in opera, perche nel marmo non usciva in tal maniera. Laonde Bandinelli condusse poi l'opera come hoggi in piazza si vede, la quale si ben all' hora fu biasimata, è stata poi la bontà sua riconosciuta.“

²³ Vasari 1973, VI, S. 148.

²⁴ Vasari 1973, VI, S. 149.

²⁵ „fece un modello grande di cera; che era Ercole, il quale avendo rinchiuso il capo di Cacco con un ginocchio tra due sassi, col braccio sinistro lo strigneva con molta forza, tenendoselo sotto fra le gambe rannicchiato on attitudine travagliata: dove mostrava Cacco il patire suo e la violenza e'lpondò d'Ercole sopra di sè, che gli faceva scoppiare ogni minimo muscolo per tutta la persona. Parimente Ercole con la testa chinata verso il nimico oppresso, e dignignando e strignaendo i denti, alzava il braccio destro e, con molta fieraZZa rompendogli la testa, gli dava col bastone l'altro colpo.“, Vasari 1973, VI, S. 149. Bei Vergil heißt es: „omnemque accessum lustrans hoc ora ferebat et illuc, dentibus infrendens [...].“ Vergil 2005, *Aeneis*, VIII, 225, 230.

²⁶ Myssok 1999, S. 228 und 237.

²⁷ Myssok 1999, S. 228.

²⁸ Vasari 1973, VI, S. 150ff. Vor allem veranlasst wohl durch die unzureichenden Maße des gelieferten Marmorblockes, kam es im Zusammenspiel von Künstler und Mäzen jedoch zur Wahl eines anderen narrativen Momentes für die Marmorgruppe.

²⁹ „Die Künstler“ betrachteten ein (heute verlorengegangenes) Terracottamodell, das zur ausformulierten Marmorgruppe auf der Piazza führte, Vasari 1973, VI, S. 150; Bandinelli hatte mehrere Modelle, darunter auch Zeichnungen angefertigt.

³⁰ Borghini 1967, S. 164.

³¹ Von seiner, im 1. Jahrhundert v. Chr. griechisch verfasste Darstellung, die üblicherweise *Antiquitates Romanae* betitelt wird, übersetzte der Mailänder Humanist Lopus Birargus (1390–1472), ein Freund von Filippo Maria Visconti und Pier Candido Decembrio, die erste Hälfte ins Lateinische. Diese Teilübersetzung wurde erstmals 1480 in Treviso gedruckt. Für ein anhaltendes Interesse in Humanistenkreisen spricht, dass man sie 1529 in Paris, 1532 und 1549 in Basel erneut auflegte. Eine weitere lateinische Übersetzung veröffentlichte Francesco Venturi 1545 in Venedig, ein Jahr bevor Robert Estienne in Paris eine Ausgabe in griechischer Sprache veranstaltete; Fromentin 1998, S. LXI.

³² Selbst ein mythologisches Handbuch des 16. Jahrhunderts, Natales Comes' *Mythologiae*, scheint die Version des Dionysios zu kennen, da hier Herkules nach seinem Erwachen das Fehlen der Rinder feststellt und zur Höhle des Kakus geht, „um Neuigkeiten zu erfahren“, bevor er sich wieder abwendet, usw. Comes setzt hier voraus, dass Herkules die Höhle des Kakus kennt und seine Rinder dort vermutet, was nur bei Dionysios' Fassung der Geschichte so erzählt wird. Comes 1976, *Mythologiae*, S. 687 u. 688.

³³ Dionysios 1948, I, 39, 3–4, S. 127.

³⁴ Luckner 2003, S. 23–65.

³⁵ Auf diese Dialoge in Raffaelle Borghinis *Il Riposo* von 1584 wird noch näher eingegangen.

³⁶ Dionysios 1948, I, 39, 3–4, S. 127.

³⁷ Waldman ist einer der wenigen, der diesen Kunstgriff Bandinellis in letzter Zeit stärker beachtet hat, ohne ihn jedoch narrativ auszudeuten. Vgl. Waldman 1994, S. 422 mit Anm. 20 u. Abb. 3.

³⁸ Raffaello Borghini bezeugt in seinem *Riposo* von 1584 derartige Diskussionen in den Zirkeln der Humanisten: „Si, ma alcuni dicono, soggiunse il Michelozzo, che l'Ercole dovea fare più fiera attitudine, e non mostrare di tener si poco conto del suo nemico, che ha fra piedi. Cotesti tali s'imaginano, ripose il

Sirigatto, che Ercole sia in atto di combatter co Cacco, e s'inganno egli di già l'ha vinto, e Caco si è renduto prigione; perciò ercole si sta dritto senza stimarlo come vittorioso.“ („Einige sagen, so Michelozzo in dieser Unterhaltung über die Skulpturen auf der Piazza, dass der Herkules eine stolzere Haltung hätte einnehmen müssen, denn er scheint sich über seinen Feind zu seinen Füßen nicht im Klaren zu sein.“) Borghini 1967, S. 164.

³⁹ Livius 1981, *Ab urbe condita*, I, 7, 6.; Übers. nach Feger 1981, S. 27 „Quae ubi omnia foras uersa uidit nec in partem aliam ferre, confusus atque incertus animi ex loco infesto agere porro armentum occipit. Inde cum actae boues quaedam ad desiderium, ut fit, relictarum mugissent, reddita inclusarum ex spelunca boum uox Herculem conuertit.“

⁴⁰ Seneca 1994, *Apocolocyntosis*, 6,1: „[...] Herculi minime vafro [...].“ (vgl. dagegen ebenda, 9,2, die Bezeichnung des Janus als „[...] quantumvis vafer [...].“) Beispiele aus Theokrit und Properz; Effe 1994, S. 18f. (ebenda auch Nachweise zum *Heracles comicus*).

⁴¹ Shearman 1975, S. 136–154, listet 23 Beschreibungen der *Entrata* auf.; Bush 1980, S. 170–171, Anm. 36; Ciseri 1990; Muccini/Cecchi 1991, S. 114.

⁴² Holderbaum 1967, S. S. 93–97; Hegener 2008, S. 123–127.

⁴³ Ciseri 1990, S. 305 u. 312–313, zit. n. Shearman 1992, S. 51.

⁴⁴ Zu Landinos Interpretation des Hercules als „vir sapiens“ in *De vera nobilitate* der Medici von Hessert 1990, S. 49.

⁴⁵ Livius 1981, *Ab urbe condita*, I, 7, 6.

⁴⁶ Vasari 1973, VI

⁴⁷ Waldman 1994, S. 419–427.

⁴⁸ Haskell/Penny 1981, S. 291–296; Spagnolo 2019, S. 26–68.

⁴⁹ Cole 2008, S. 353.

⁵⁰ Waldman 1994, S. 419–427; Masi 2006, S. 223–230 und S. 260–265.

⁵¹ Cellini 1901, S. 438.

⁵² Brand 1991, S. 32; De Capitani 2005, S. 181–208.

⁵³ Varchi 1858, S. 24; Corrigan 1949, S. 193, Anm.6.

⁵⁴ Varchi 1858, S. 122. Corrigan 1949, S. 193.

⁵⁵ Fulgentius *Mythologiarum*, II, 6, zit.n. Hederich 1741, Sp. 479.

⁵⁶ Gauricus 1999, S. 45.

⁵⁷ Patz/Müller Hofstede 2000, S. 817.

⁵⁸ Vgl. vor allem die Schilderung bei Vergil 2005, *Aeneis* VIII, 194, weitere Quellen zur Gestalt bei Hederich 1741, S. 479–482. Zu den Gesichtsmerkmalen als „signa“: Gauricus 1999, S. 45.

⁵⁹ Zu den Studien Bandinellis für die Gruppe mit „leoninischen Gesichtern“: Myssok 1999, S. 251. Zu Bandinelli und Leonardo: Weil-Garris Brandt 1989; Kwakkelstein 1991, S. 127–136. Zur Physiognomik auch: Reisser 1994, S. 45–123.

⁶⁰ Aristoteles 1999, *Physiognomonica*, Traktat A, 807 b5, S. 16–17. In dieser Ausgabe, die Sabine Vogt übersetzt und herausgegeben hat, wird deutlich, dass die Schrift nicht unbedingt Aristoteles zuzurechnen ist, Argumente dagegen allerdings auch keine solide Grundlage haben.

⁶¹ Gauricus 1999, S. 191.

⁶² Der Griff entgeht dem Piazzapublikum, sobald es von *Kakus'* Gesichtsausdruck angezogen wird, nicht jedoch, wenn es Nebensächliches wie den Felsboden mit Steinen und Ästen betrachtet, zumal die weisse Farbe des Marmors zum Komplizen des Kakus wird, der Knüppel ist farblich nicht hervorgehoben und dadurch nicht so schnell erkennbar. Dieses Moment taucht zum ersten Mal im letzten Planungsstadium auf, vgl. Myssok 1999, S. 251–252.

⁶³ Es bleibt fraglich, ob Bandinelli wusste, dass im Loggiabogen einmal eine Skulptur errichtet werden würde, die im deutlichen *paragone* zu seiner Gruppe *Herkules und Kakus* gesehen wurde. Es ist nicht wirklich davon auszugehen. Andererseits ist die Blickrichtung des *Herkules* zur Loggia frappierend.

⁶⁴ Weil-Garris 1983, S. 385.

⁶⁵ Auch Sarah Blake McHam ist davon überzeugt, dass die Aufstellung der beiden Kolossalstatuen enger war. Blake McHam 1998, S. 165.

⁶⁶ Fader und Weil-Garris vertraten die These, dass Kakus sich zum Palast wendet und betonen im Kontext einer herrscherikonographischen Deutung, der Räuber zeige hier das Gesicht von jemandem, der um Gnade fleht, die angeblich mit einer *clementia* von Hercules zusammenhängt, um über eine Auftraggeber-Herkules-Analogie den von Giulio de' Medici gewählten Papstnamen Clemens hervorzuheben. Von der Blickrichtung

zum Palast und von der letzten Deutung (*clementia*-These) wird hier abgewichen, aber die Beobachtung eines Ausdrucks, der Gnade, auch Mitleid, zu erheischen sucht, dürfte als zutreffend gelten. Fader 1977, S. 268; Weil-Garris 1983, S. 402f.

⁶⁷ Dionysios 1948, I, 39, 3; Livius 1981, I, 7, 7 („[...] fidem pastorum neququam invocans [...].“).

⁶⁸ Waldman 1994, S. 425.

⁶⁹ Zu dem Sonett Waldman 1994, S. 422 und 425.

⁷⁰ Vasari 1973, VII, S. 156.

⁷¹ Ein später Triumph Bandinellis, denn schon mit 22 Jahren, als dieser seinen gigantischen Stuck-*Hercules* für die Rückkehr des Medici-papstes in der Loggia dei Lanzi anfertigte, hatte er bekanntlich behauptet, den *David* Michelangelos eines Tages übertreffen zu können.

⁷² Shearman war der Ansicht, dass die Gruppe falsch verstanden wurde, denn er glaubte, die Absichten des Papstes seien es wahrscheinlich gewesen, mit der Handlung der Figuren die Florentiner Staatskontrolle von chaotischen Zuständen zu symbolisieren. Vgl. Shearman 2003, S. 28.

⁷³ „[...] e si tirasse innanzi la sagrestia, le quali diceva che erano due opere da tenere occupato Michelangelo molti anni; ed il marmo da fare il gigante persuase il papa che si desse a Baccio, il quale allora non aveva che fare; dicendo che Sua Santità per questa concorrenza di due sì grandi uomini sarebbe meglio e con più diligenza e prestezza servita, stimolando l' emulatione l'uno e l'altro all'opera sua. Piacque il consiglio di Domenico al papa, e secondo quello si fece.“ (Vasari 1973, VI, S. 149) Vgl. Pope-Hennessy 1963, S. 63; Bush 1980, S. 171.

⁷⁴ Myssok 1999, S. 238–241, mit Abbildungen der kleinen Bronzegruppe, die als Kopie des ursprünglichen Modells von Michelangelo gilt, das verloren gegangen ist, Abb. 182–186; Vgl. a. Schmidt 1996, S. 45.

⁷⁵ Vasari 1973, VI, S. 122 (in der Vita Andrea del Sartos): „Venne l'anno MDXV da Roma papa Leone X, il quale l'anno terzo del suo pontificato, a tre di settembre, nel suo papato volse fare grazia di sé di farsi vedere in Fiorenza, nella quale si ordinò per riceverlo una festa molto magnifica; e nel vero si può dire che non sia stata mai per pompa di archi, facciate, tempi, colossi, et altre statue, fatto la più sontuosa e la più bella, perché allora fioriva in quella città maggior copia d'i più begli et elevati ingegni ch'ella abbia fatto per tempo nessuno.“

⁷⁶ So formuliert es dezidiert Cristoforo Landino in seinem Dantekommentar, vgl. Lentzen 1985, S. 43–46.

⁷⁷ Müller-Hofstede 2014, S.301, Anm. 57.

⁷⁸ Axel Gampp hatte die frühneuzeitliche Bedeutung des Begriffs skizziert, schon früh auf die ästhetische Dimension der *magnificentia* hingewiesen und das begriffliche, letztlich auf Aristoteles, Thomas von Aquin u.a. zurückgehende Konzept an einem Beispiel der Architektur dargelegt; Gampp führt aber auch weiterführende Aspekte zu Malerei und Skulptur bei Bronzino und Varchi an, Gampp 1994, S. 345.

⁷⁹ Landucci 1969, S. 122.

⁸⁰ Für die Ausführungen zur Schrift *De magnificentia* von Giovanni Pontano sind im Folgenden die Publikationen von Kornelia Imesch und Matthias Roick zu nennen: Imesch 2003, S. 47–62; Roick 2001. Vgl. Roick 2018. Pontano 1501, *De magnificentia*, V, S. 122.

⁸¹ Vasari 1973, VI, S. 160: „Non vo' ch'e ti piacciono, disse Baccio; e dì pur male ancora tu: chè come puoi ricordati, io non dico mai bene di nessuno. La cosa va del pari.“

Literatur

Aristoteles 1999 – Aristoteles, *Physiognomonica*, übersetzt u. kommentiert v. Sabine Vogt, Berlin 1999.

Blake McHam 1998 – Sarah Blake McHam, Public Sculpture in Renaissance Florence, in: *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, hg. v. Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, S. 149–188.

Borghini 1967 – Raffaello Borghini, *Il Riposo*, hg. v. Mario Rosci, Mailand 1967.

Brand 1991 – Peter Brand, *Disguise and Recognition in Renaissance Comedy*, Malta 1991.

Bush 1976 – Virginia Bush, *Colossal sculpture of the Cinquecento* [Ph. D., Columbia University New York, 1967], New York 1976.

Bush 1980 – Virginia Bush, *Hercules and Cacus and Florentine Traditions*, in: *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, hg. v. Henry Millon, Rom 1980, S. 163–206.

Cellini 1901 – *La vita di Benvenuto Cellini, seguita dai trattati dell'oreficeria e della scultura e dagli scritti sull'arte*, Roma 1901.

Ciseri 1990 – Ilaria Ciseri, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Florenz 1990.

Cole 2008 – Cole, Michael, Giambologna and The Sculpture with No Name, in: *Oxford art journal*, 2008–10, Bd. 31 (3), S. 337–359.

Comes 1976 – Natales Comes, *Mythologiae*, übersetzt v. Jean de Montlyard, hg. v. Jean Baudouin, 2 Bde., London: Pierre Chevalier 1627 [Nachdruck London 1976].

De Capitani 2005 – Patrizia De Capitani, *Du spectaculaire à l'intime: un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVIIe siècle)*, Paris 2005.

Corrigan 1949 – Beatrice Corrigan, An Annotated Commedia Erudita: Giovan Battista Sogliani's *L'Uccellatoio*, in: *Italica*, 1949, Bd. 26, No. 3, S. 188–197.

Dionysios 1948 – Dionysios von Halicarnass, *The Roman antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, mit engl. Übersetzung, hg. v. Ernest Cary, 7 Bde., Cambridge/London 1948.

Effe 1994 – Bernd Effe, Der Funktionswandel des Herakles-Mythos in der griechisch-römischen Literatur, in: *Herakles / Herkules, Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, hg. v. Ralph Kray / Stephan Oettermann, Frankfurt am Main 1994.

Fader 1981 – Martha Agnew Fader, *Sculpture in the Piazza della Signoria as Emblem of the Florentine Republic* [Ph. D., The University of Michigan, 1977], Ann Arbor, London 1981.

Francini 1999 – Carlo Francini, The Hercules and Cacus after the Restoration, in: *Baccio Bandinelli, Hercules and Cacus*, hg. v. Carlo Cinelli / Carlo Francini / Francesco Vossilla, Florenz 1999 (The Ornament of Florence, Bd. 1), S. 55–65.

Gampp 1994 – Axel Christoph Gampp, Santa Rosalia in Palestrina, die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der *magnificentia*, in: *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, 1994, Bd. 29, S. 343–368.

Gauricus 1999 – Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, hg. v. Paolo Cutolo, Napoli 1999 (zuerst 1506).

Gilbert 1990 – Creighton Gilbert, A new sight in 1500: the colossal, in: *Theatrical spectacle and spectacular theatre*, hg. v. Barbara Wisch / Susan Scott Munshower, University Park 1990.

Goffen 2002 – Rona Goffen, *Renaissance rivals: Leonardo, Michelangelo, Raphael, Titian*, New Haven 2002.

Greve 2008 – David Greve, *Status und Statue, Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin 2008.

Haskell/Penny 1981 – Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981.

Hederich 1741 – Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon mythologicum*, Leipzig 1741.

Hegener 2008 – Nicole Hegener, *Divi Jacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München 2008.

Heikamp 1964 – Detlef Heikamp, Poesie in vituperio del Bandinelli, in: *Paragone*, 1964, Bd. 15, No. 175, S. 58–68.

Heikamp 2001 – Detlef Heikamp, Zum Herkules und Kakus, in: *Le parole e le marmi*, 2001, Bd. 2, S. 983–1006.

Hirst 2000 – Michael Hirst, Michelangelo in Florence: ‘David’ in 1503 and ‘Hercules’ in 1506, in: *Burlington Magazine*, 2000, Bd. 142, No. 1169, S. 487–492.

Holderbaum 1967 – James Holderbaum, The Birth Date and a Destroyed Early Work of Bandinelli, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday*, hg. v. Howard Hibbard, London 1967, S. 93–97.

Imesch 2003 – Kornelia Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie, Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis*, Oberhausen 2003.

Kwakkelstein 1991 – Michael W. Kwakkelstein, Leonardo da Vinci’s Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1991, Bd. 54, S. 127–136.

Landucci 1969 – Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, Florenz 1969.

Lentzen 1985 – Manfred Lentzen, Le lodi di Firenze di Cristoforo Landino, in: *Romanische Forschungen*, 1985, Bd. 97, S. 36–46.

Livius 1981 – Titus Livius, *Ab urbe condita. Liber I / Römische Geschichte. 1. Buch*, übersetzt und hg. v. Robert Feger, Stuttgart 1981.

Luckner 2005 – Andreas Luckner, *Klugheit*, Berlin 2005.

Masi 2006 – Giorgio Masi, Le Statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini (Bandinelli, Cellini, Michelangelo), in: *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell’Europa moderna*, Atti del Colloquio internazionale, Lecce-Otranto, 17–19 novembre 2005, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Rom 2006, S. 221–274.

Morford 2013 – Michael D. Morford, Bandinelli’s *Hercules and Cacus*, a Machiavellian display for the Medici, in: *Renaissance studies*, hg. v. Jennifer H. Finkel, New York 2013, S. 105–122.

Müller-Hofstede 2014 – Ulrike Müller-Hofstede, Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss David vor dem Palazzo Vecchio, in: *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, hg. v. Alessandro Nova / Stephanie Hanke, Berlin/München 2014 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, Bd. 20), S. 283–303.

Muccini/Cecchi 1991 – Ugo Muccini / Alessandro Cecchi, *Le Stanze del principe*, Firenze 1991.

Myssok 1999 – Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999.

Ovid 1995 – Publius Ovidius Naso, *Fasti Festkalender*, Lateinisch-Deutsch übersetzt und hg. v. N. Holzberg, Zürich 1995.

Patz/Müller-Hofstede 2000 – Kristine, Patz / Ulrike Müller-Hofstede, *Alberti Teutsch. Zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland*, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. (9. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, Wolfenbüttel 1997), hg. v. Hartmut Laufhütte, Wolfenbüttel 2000, S. 809–822.

Patz 2004 – Kristine Patz, Colossal sculpture, in: *Encyclopedia of Sculpture*, hg. von Antonia Boström, Bd. 1, New York u. a. 2004, S. 344–348.

Pontano 1501 – Giovanni Pontano, Opera, Venedig 1501.

Pope Hennessy/Wyndham 1963 – John Pope Hennessy/John Wyndham, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963.

Reisser 1997 – Ulrich Reisser, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997.

Roick 2001 – Matthias Roick, *Glanzvolle Tugend. Giovanni Pontanos Traktat 'De magnificentia' im Kontext humanistischer Moralphilosophie*, PDF/Magisterarbeit, Ludwig Maximilians Universität München 2001, <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/SekLit/maRoick> [aufgerufen 21.3.2021].

Roick 2018 – Matthias Roick, *Pontano's virtues: Aristotelian moral and political thought in the Renaissance*, London/Oxford/New York 2018

Salutati 1951 – Coluccio Salutati, *De Laboribus Herculis*, hg. v. Berthold L. Ullman, 2 Bde., Zürich 1951.

Schmidt 1996 – Eike Schmidt, Michelangelos verlorenes Samson-Modell, in: *Florentiner Mitteilungen*, 1996, Bd. 40, S. 78–147.

Seneca 1994 – Lucius Annaeus Seneca, *Apocolocyntosis Divi Claudii*, hg. v. Allan Lund, Heidelberg 1994.

Shearman 1975 – John Shearman, The Florentine Entrata of Leo X, 1515, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1975, Bd. 38, S. 136–154.

Shearman 1992 – John Shearman, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988).

Shearman 2003 – John Shearman, Art or Politics in the Piazza? in: *Benvenuto Celli. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova und Anna Schreurs, Köln, Weimar, Wien 200, S. 19–39.

Spagnolo 2019 – Maddalena Spagnolo, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma 2019.

Tinagli Baxter 1981 – Paola Tinagli Baxter, Rileggendo i *Ragionamenti*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (Arezzo 8–10 ottobre 1981), hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 83–93,

Trexler 1980 – Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980.

Varchi 1858 – Benedetto Varchi, *La suocera, commedia con annotazioni*, Triest 1858.

Vasari 1973 – Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari*, hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1973 (zuerst 1878).

Vergil 2005 – Vergilius Maro Publius, *Aeneis*, Lateinisch-Deutsch, übersetzt und hg. v. Gerhard Fink, Zürich 2005.

von Hessert 1991 – Marlis von Hessert, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz: Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.* [Diss. Universität Hamburg, 1990], Köln/Weimar/Wien 1991, (Dissertationen zur Kunstgeschichte Bd. 32).

Vossilla 1999 – Francesco Vossilla, Baccio Bandinelli's Colossus in the Piazza della Signoria, in: *Baccio Bandinelli, Hercules and Cacus*, hg. v. Carlo Cinelli / Carlo Francini / Francesco Vossilla, Florenz 1999 (The Ornament of Florence, Bd. 1), S. 9–49.

Vossilla 2014 – Francesco Vossilla, L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra, in: *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493–1560)*, hg. v. Detlef Heikamp / Beatrice Paolucci Strozzi, Florenz 2014, S. 156–167, Ausst.-Kat., Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2014.

Waldman 1994 – Louis Waldman, *Miracol' novo et raro. Two contemporary satires on Bandinelli's Hercules*, in: *Florentiner Mitteilungen*, 1994, Bd. 38, Heft 2/3, S. 419–427.

Weil-Garris 1983 – Kathleen Weil-Garris Brandt, On Pedestals. Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza della Signoria, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1983, Bd. 20, S. 377–415.

Weil-Garris 1989 – Kathleen Weil-Garris Brandt, The Self-Created Bandinelli, in: *World Art, Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* 1986, hg. v. Irving Lavin, Bd. 2, Pennsylvania 1989, S. 497–501.

Wiemers 1999 – Michael Wiemers, *Und wo bleibt meine Zeichnung? Zur Werkgenese im bildhauerischen Oeuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli*, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. Michael Rohlmann / Andreas Thielemann, Köln 1999, S. 235–264.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Kemp, Martin (Hg.) *Geschichte der Kunst*, Köln 2003, Abb. 268 · Abb. 2: in: Knuth Michael, *Herkules tötet Cacus. Ein Bozzetto von Pierre Puget, Skulpturensammlung Staatliche Museen in Berlin*, Berlin 1991, S. 3 · Abb. 3–7, 9, 11: © FU-Berlin, KHI, Diathek · Abb. 8: in: Goffen 2002, Abb. 183 · Abb. 10: in: Joachim Poeschke, *Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1 (Donatello und seine Zeit), München 1990, Taf. 131 · Abb. 12: in: Myssok 1999, Abb. 169 · Abb. 13: in: Myssok 1999, Abb. 170 · Abb. 14: in: Weil-Garris 1983, 20, S. 380 · Abb. 15: in: Mario Scalini, *Florenz*, München 1993, Abb. 139 · Abb. 16: in: Muccini / Cecchi 1991, S. 114

Engelsburg und Lateran.

Zwei unbekannte Romveduten aus dem Cinquecento

Tatjana Bartsch

Wie keine andere Metropole war Rom über Jahrhunderte nicht nur Schauplatz und Schmelziegel intensiver künstlerischer und architektonischer Höchstleistungen – auch die Stadt selbst stellte seit dem ausgehenden Mittelalter gleichermaßen Motiv wie Thema auf einer unüberschaubaren Vielzahl an zeichnerischen und malerischen Werken dar.¹ In den überlieferten Zeichnungskonvoluten insbesondere von Studien nach antiken Bau- und Bildwerken Roms finden sich seit dem Ende des Quattrocento zunehmend auch Ansichten topografisch kontextualisierter antiker Monamente sowie Stadtansichten mit mehr oder weniger breit gefasstem Bildausschnitt eingestreut, seit den 1530er Jahren sogar regelrechte Stadtpanoramen. Hier seien nur beispielhaft die Stadtansichten aus dem *Codex Barberini* Giuliano da Sangallo (zusammengestellt 1465 – vor 1516)² sowie diejenigen des *Codex Escurialensis* (1506–1508) mit Blicken auf den Tiber, die *Engelsburg*, das *Kolosseum*, das *Forum Romanum*, das *Nerva*- und das *Augustusforum* oder die *Cestius-Pyramide* genannt.³ Zu den frühesten erhaltenen Stadtpanoramen zählen die vier doppelseitigen Veduten aus Maarten van Heemskercks römischem Zeichnungsbuch, die das *Forum Romanum*, den *Lateranplatz* (Abb. 5) sowie Blicke vom *Gianicolo* und vom *Aventin* aus zeigen.⁴ Nicht erhalten ist die großformatige Chorographie Francesco Rossellis (1485/87–1490) – eine Überschau auf die gesamte Stadt von Westen her mit realistischen Proportionen, städtischer Infrastruktur und topografischen Besonderheiten, die aus „tre pezzi in 12 fogli reali“ bestand.⁵ Sie war für das Bild Roms in mehreren Werken, etwa der *Schedelschen Weltchronik* von 1493⁶ und der bekannten gemalten *Mantuaner Vedute* (1534–1540) vorbildlich.⁷

Die genannten und weitere Ansichten sind von dem Bemühen gekennzeichnet, den urbanen Raum und seine Bauten aus einer „der subjektiven Wahrnehmung angepassten Feldperspektive“⁸ heraus als physische Einheit zu zeigen, in der die gebauten Monamente in eine Infrastruktur aus Straßen und Plätzen sowie in Landschaftselemente wie dem Fluss und den Hügeln wiedererkennbar integriert sind. Diese am „Realraum“ orientierte zeichnerische Beschreibung ist in ihrer sachlichen Darstellungsform methodisch mit der dokumentarischen Erfassung auch der Einzelmonamente in den Zeichnungskompendien vergleichbar. Sie unterscheidet sich deutlich von der älteren Tradition der Städtepersionifikationen und Ideogramme, also schematischen, gleichsam schräg von oben gesehenen Darstellungen von Gebäuden und Türmen in einem Mauerring, die bisweilen mithilfe von Beschriftungen oder dem Einfügen von ein oder zwei identifizierbaren Bauten im Aufriss individualisiert werden.⁹

Römische Veduten-Forschung

Der Beginn der vergleichenden und systematischen Erforschung der frühneuzeitlichen topografischen Romansichten schließt an die erste Konjunkturphase der modernen Antikenrezeptionsforschung an, als in den Jahrzehnten vor und nach 1900 eine Reihe von Renaissance-Skizzenbüchern und Zeichnungsalben – teilweise als Faksimile-Ausgabe mit in aufwendigen fotografischen Verfahren produzierten Illustrationen – publiziert wurden.¹⁰ Den Start- und frühen Höhepunkt der Beschäftigung mit diesem Sujet bildet Hermann Eggers zweibändige Ausgabe *Römische Veduten: Handzeichnungen aus dem XV.–XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom* aus den Jahren 1911 (Neuausgabe 1932) und 1931.

Egger versammelte in beiden Bänden insgesamt 247 gezeichnete Ansichten vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, die auf Tafeln im Großfolioformat im Lichtdruckverfahren reproduziert und von einem Katalogheft mit zumeist ausführlichen Beschreibungen sowie technischen Angaben kommentiert waren. Der Grazer Kunsthistoriker schöpfte dafür aus dem Fundus seiner jahrzehntelangen „römischen Studien“, die sich insbesondere auf die stadtrömische Kunsttopografie und allgemein die Zeichnungsforschung konzentrierten und aus denen bedeutende Erstpublikationen etwa des *Codex Escurialensis* (1905), der Zeichnungen nach antiker Architektur aus der Albertina (1903) oder – gemeinsam mit dem Archäologen Christian Hülsen – der beiden sogenannten *Heemskerck-Alben* (1913 und 1916) hervorgingen.¹¹

Die *Römischen Veduten* sind topografisch strukturiert und bilden die Stadt und ihre Monamente entsprechend ihrer Lage in den *Rioni* ab – die Zeichnungen sind innerhalb dieser Gliederung chronologisch sortiert. Eggers wesentliche Auswahlkriterien waren Verlässlichkeit und Verwertbarkeit „zu topographischen und ähnlichen Untersuchungen“.¹² Um die Problematik des mitunter schwierig zu bestimmenden Authentizitätsgrades der Ansichten aufzuzeigen, entwickelte er in der Einleitung des ersten Bandes sieben Kategorien für deren „Originalität“, die von „A) Originalzeichnungen, von den Künstlern zweifellos an Ort und Stelle aufgenommen“ über „D) Kopien von Künstlern, die überhaupt nie in Rom gewesen waren“ bis „G) Zeichnungen, die sich bei näherer Betrachtung als Nachzeichnungen von Stichen entpuppen“ reichten.¹³ Neben bereits bekannten und publizierten Ansichten enthalten die Bände viel neues Material, bevorzugt aus Museen außerhalb Italiens sowie aus Privatbesitz, etwa den römischen Sammlungen Thomas Ashbys, Ludwig Pollaks und Carl Ewald Rappaports.¹⁴

Geradezu überschwänglich lobte Richard Krautheimer die *Römischen Veduten* als ein Werk, das „für jede zukünftige Forschung auf dem Gebiet der römischen Topographie wie der römischen Kunstgeschichte die unentbehrliche Grundlage, das Standardwerk schlechthin sein muss.“¹⁵ Eggers Auswahl formierte einen ersten Kanon der frühneuzeitlichen Romvedute und stellt auch heute noch ein wichtiges Arbeitsinstrument zum ersten Überblick und Vergleich dar. Eine vergleichbare Großanstrengung in der Zusammenstellung eines übergreifenden Corpus unternahm erst der Kunsthistoriker Jörg Garms mit seiner 1995 erschienenen Ausgabe *Vedute di Roma dal Medioevo all’Ottocento – Atlante iconografico, topografico, architettonico*.¹⁶ Diese versammelt ebenfalls in zwei Bänden über 1.100 Ansichten, die jedoch schwerpunktmäßig aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen und nur in seltenen Fällen Handzeichnungen darstellen, sondern sich

aus den großen druckgrafischen Serien wie Lafreris *Speculum* oder die Zyklen von Falda, Vasi oder Piranesi speisen, ergänzt um eine Reihe gemalter Ansichten etwa von Gaspar van Wittel.¹⁷ Auch Garms gliederte seine Sammlung topografisch – der Einleitung mit einem kurzen Abriss zur Geschichte des Genres folgen drei Kapitel mit den am stärksten rezipierten Motiven (Stadtpanoramen und Tiberansichten, *Engelsburg* und *Peterskirche*, die Gegend um *Kapitol*, *Forum Romanum*, *Kolosseum* und *Palatin*) sowie die restlichen *Rioni* und abschließend die Stadtmauern und -tore sowie Motive außerhalb der Mauern. Neben den Monumentalpublikationen von Egger und Garms waren Romansichten bzw. -veduten in Zeichnung und Druckgrafik vor allem Thema und Gegenstand von Ausstellungskatalogen und Bildbänden.¹⁸ Hervorzuheben sind hier insbesondere die Kataloge Raymond Keaveneys zur Sammlung Ashby aus der *Biblioteca Apostolica Vaticana* sowie Mario Gori Sassolis zu den Beständen des *Istituto Nazionale per la Grafica*.¹⁹

Für alle genannten Publikationen ist anzumerken, dass die verwendete Terminologie in der Beschreibung der topografischen Ansichten nicht als solche diskutiert wird und Begriffe wie Vedute, Ansicht, Prospekt, Panorama, Blick etc. eher willkürlich zum Einsatz kommen. Dies entspricht der historischen Etymologie des Begriffs, der aus dem Italienischen kommend ganz allgemein ‚Ansicht‘ oder ‚Aussicht‘ bedeutet, schon in der Bildbeschriftung von fol. 40v des *Codex Escurialensis* vorkommt („ueduta dora celj“ – Ausblick von Aracoeli) und in diesem Sinne in Filippo Baldinuccis *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* von 1681 erstmals eine längere Auslegung erfährt:

Veduta f. Il vedere, la vista. Lat. *Visus*. Dicono i nostri Artefici, talvolta veduta per lo stesso che prospettiva, o lontananza in prospettiva: onde bella veduta dicesi a paese vasto e ameno, che vero o dipinto molto dimostra all’occhio: e propriissimamente dice si disegnar vedute a quello studio, che fanno i Pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo o con penna, o con stile, o con inchiostro della China, o con acquerelli, paesi, abitazioni boscherecce, Città, fiumi, e simili; costume stato in ogni tempo usatissimo da Pittori Fiamminghi, che più di quegli di ogn’altra nazione furno inclinati a di [174] pigner paesi, invitati a ciò fare dall’amene vedute, che fanno in quelle parte le campagne, i villaggi, i fiumi, i mari.²⁰

Veduten werden demnach im weitesten Sinne als ein Genre der Landschaftskunst interpretiert, das als Gemälde, Zeichnung oder Druckgrafik eine weitgehend topografisch konzipierte Landschaft oder eine Stadt identifizierbar wiedergibt, im Gegensatz zur Fantasieansicht oder zum *Capriccio*.²¹ Die erste druckgrafische Serie von Romansichten, die das Wort „Vedute“ im Titel trägt, sind die *Vedute Degli Antichi Vestigi Di Roma* von Alò Giovannoli aus dem Jahr 1616, die 106 Kupferstiche mit Ansichten nach antiken Monumenten sowie einen Stadtplan enthalten.²²

Jeannette Stoschek stellt neben die „portraithaft genaue, realistische Darstellung von identifizierbaren Landschaften, Lokalitäten, Gebäuden und Städten“ – die *veduta realista* – auch imaginäre Ansichten und *Architekturcapricci* als *veduta ideata*, die spätestens seit dem 17. Jahrhundert an die Seite der realen Veduten treten und sich auch mit diesen überlagern können.²³ Eine Kombination aus beidem ist die gelehrt Scheinvedute, die nach Johannes Röll „die topographisch

divers verortete Monuments in räumlicher Nähe darstellt und somit eine neue virtuelle Realität schafft“²⁴, die absichtsvoll auf Wiedererkennbarkeit zielt. Ihren Höhepunkt hatte die Vedutenkunst unzweifelhaft im späten 17. und im 18. Jahrhundert in der Ära der Grand Tour in den Zentren Venedig und Rom mit teils unter Verwendung von perspektivischen Hilfsmitteln wie der *camera obscura* geometrisch exakt konstruierten Gemälden und Grafiken.²⁵ Die früheren Beispiele des 16. Jahrhunderts haben mit ihnen gemeinsam, dass sie häufig von nichtitalienischen, insbesondere nordalpinen Künstlern stammen, dass ihre Funktion oft die des Reisesouvenirs oder Andenkens war und dass sie unter anderem deshalb vermehrt im Medium der Druckgrafik und in Serienproduktion erschienen. Zu den frühesten und zugleich schönsten gedruckten Vedutenserien gehören die 40teiligen *Vestigi* des französischen Zeichners und Architekten Étienne Dupérac von 1575, die in den folgenden Jahrhunderten mehrfach wiederaufgelegt wurden.²⁶

Neben den genannten umfangreichen Sammelbänden und Katalogen ist in den letzten Jahrzehnten eine immense Anzahl von Einzeluntersuchungen erschienen, die das Thema der topografischen Romansicht über das motivkundliche Interesse am abgebildeten Monument oder der urbanistischen Situation hinaus unter verschiedenen Fragestellungen wie nach Original und Kopie, Funktion und Adressat, dem Verhältnis zu antiquarischen Aufnahmen und Stadtplänen, multimedialen Rezeptions- und Tradierungsprozessen oder am Beispiel konkreter Künstlerpersönlichkeiten und mit der Vorstellung unpublizierter Blätter verhandeln.²⁷ Im Folgenden sollen nun ebenfalls zwei bisher unbekannte Romveduten vorgestellt werden, die jeweils eine Hauptsehenswürdigkeit des antiken und des christlichen Roms zeigen und in die Mitte bzw. die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden können.

Engelsburg

Das *Corpus Photographicum of Drawings*, das der Kunsthistoriker und Kunsthändler Walter Gernsheim im Jahr 1937 begründete und mit seiner späteren Ehefrau Jutta Lauke Gernsheim bis ins Jahr 2004 ausbaute, umfasst heute über 193.000 Schwarz-Weiß-Aufnahmen nach Altmeisterzeichnungen aus 124 Museen und Privatsammlungen aus der ganzen Welt.²⁸ Gernsheim erläuterte seine Motivation für diese einzigartige Langzeitkampagne wie folgt:

With drawings of the more important artists it is essential to make photographs available of all, to save the individual scholar the task of writing to all the collections each time, or of travelling long distances, in order to find out at last that the drawing he was after had nothing to do with his artist; to enable him to make a program beforehand and to shift the essential from the unessential; and in many instances, to give the only documentary evidence of the existence of a drawing, which in our troubled age has become a cultural responsibility.²⁹

In Deutschland haben die Gernsheims systematisch in Bamberg, Berlin, Braunschweig, Coburg, Darmstadt, Dessau, Düsseldorf, Hannover, Hamburg, Kassel, Köln, Leipzig, München, Nürnberg, Stuttgart, Weimar, Worms und Würzburg fotografiert. Als „Meta-Kabinett“ stellt das *Corpus*

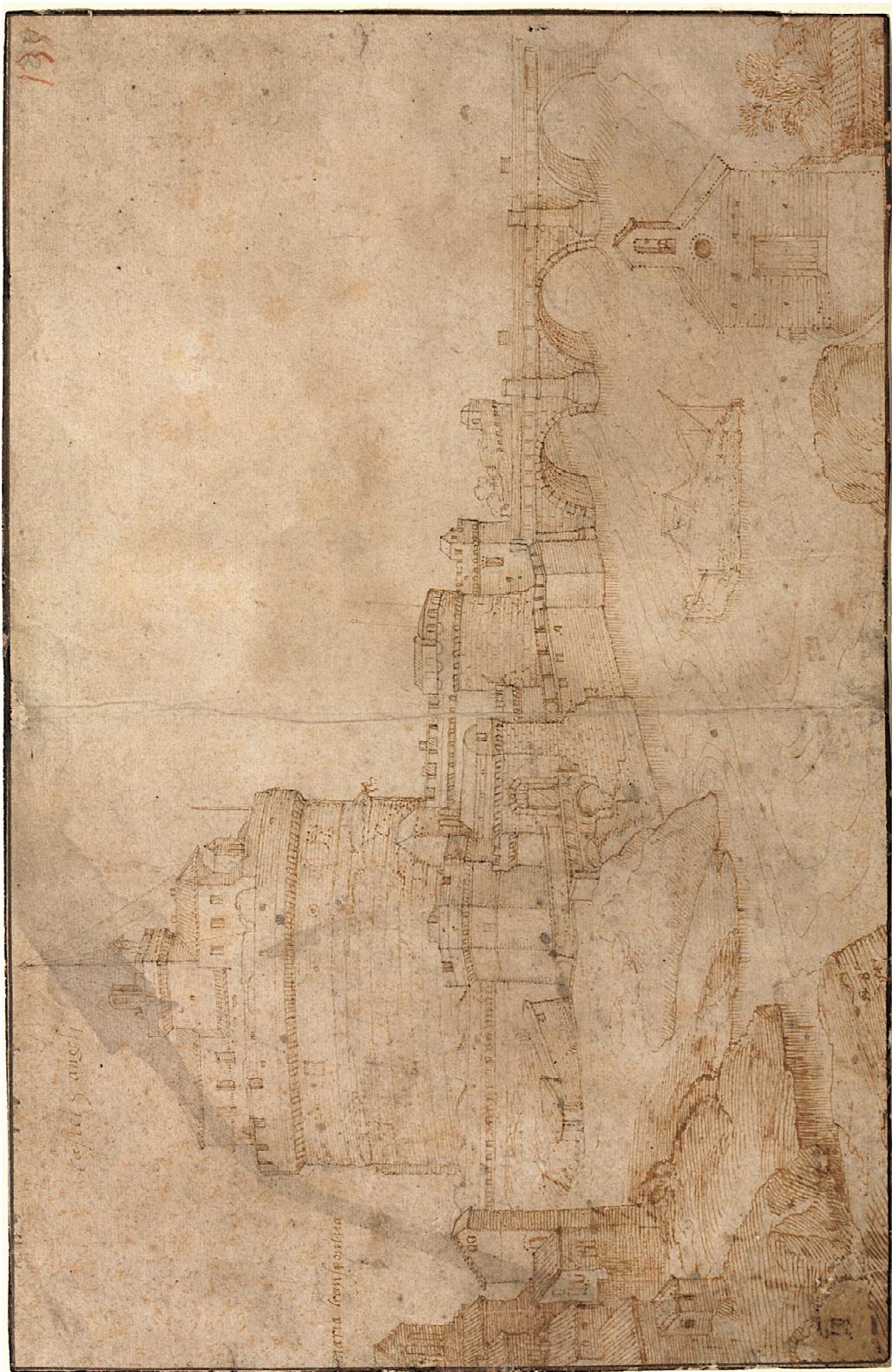


Abb. 1: Anonym, Ansicht der Engelsburg von Südwesten, 1549, Feder in hell- und mittelbrauner Tinte, 203 x 311 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstsakademie Düsseldorf (NRW), Inv. mkp.KA (FP)r

Gernsheim auch heute noch ein wichtiges Forschungsinstrument für die Zeichnungsforschung dar, da übergreifende spezialisierte Datenbankportale dieser Größenordnung fehlen.³⁰ Neben vergleichenden Recherchen etwa zu Beständen eines Künstlers in verschiedenen Sammlungen lassen sich nach wie vor Neues und Unbekanntes im Foto-Corpus entdecken. Dazu gehört die Zeichnung Inv. mkp.KA (FP) 5331, die das Ehepaar Gernsheim 1978 im Kunstmuseum Düsseldorf, heute Museum Kunstpalast, fotografierte und die Aufnahme mit der Gernsheim-Nummer 81416 versah.³¹

Das Blatt gehört zur Sammlung der Staatlichen Kunstakademie und kam mit dieser 1932 als Dauerleihgabe an das städtische Kunstmuseum (Abb. 1).³² Ob es auch Teil der Sammlung des Düsseldorfer Künstlers und Akademiegründers Lambert Krahe war, muss offenbleiben, da entsprechende Nachweise fehlen.³³ Eine bisherige Veröffentlichung ist nicht bekannt.³⁴ Es weist am unteren Rand in der linken Blatthälfte ein Monogramm, das als „M B“ oder „CM B“ gelesen werden kann, sowie vermutlich die Jahreszahl 1549 auf. Beide Angaben sind mit derselben Tinte und gemeinsam mit der Zeichnung aufs Papier gekommen.³⁵ Das Monogramm und die Jahreszahl wie auch der Zeichenstil lassen sich indes nicht schlüssig mit dem Namen eines in Rom um die Mitte des Jahrhunderts tätigen Zeichners in Verbindung bringen. Im Inventarbuch des Museums von 1934 wird die Zeichnung unter „Unbekannt“ geführt; zu einem späteren Zeitpunkt wurde darüber mit Bleistift „Heemskerck?“ vermerkt, was nicht haltbar ist, ebenso wie die ältere Zuschreibung an Paul Bril auf dem Verso.

Das Recto zeigt eine Ansicht der *Engelsburg* von Südwesten, wohl vom gegenüberliegenden Tiberufer aus gesehen. Der Standpunkt ist leicht erhöht und offenbar genau in der Innenkurve der starken Flussbiegung gelegen – entsprechend steil abfallend stellt sich die rechte Uferbegrenzung dar. Der im 2. Jahrhundert n. Chr. ursprünglich als Mausoleum für Kaiser Hadrian errichtete antike Rundbau, im Mittelalter zur Kastellburg ausgebaut,³⁶ nimmt mit seinen Auf- und Anbauten den Großteil der linken Blatthälfte ein, während die rechte Hälfte mit dem Flusslauf und seinem linksseitigen Ufer sowie der zur *Engelsburg* führenden *Engelsbrücke*, dem antiken *Pons Aelius*, gefüllt ist.³⁷ Von den insgesamt fünf Brückenbögen sind nur die westlichen drei zu sehen. In der Tibermitte schwimmt eine *peschiera*, eine Plattform zum Flussfischen. Die Strömung ist durch schwungvolle Wellenlinien angedeutet. Im Vordergrund links ragen die letzten Ausläufer des Borgo-Viertels ins Bild: ein Konglomerat aus kleinen, unregelmäßig gebauten Häusern mit Pultdächern streckt sich fast bis ans Wasser heran. Darüber erhebt sich dunkel verschattet und vom Blattrand beschnitten die Fassade der

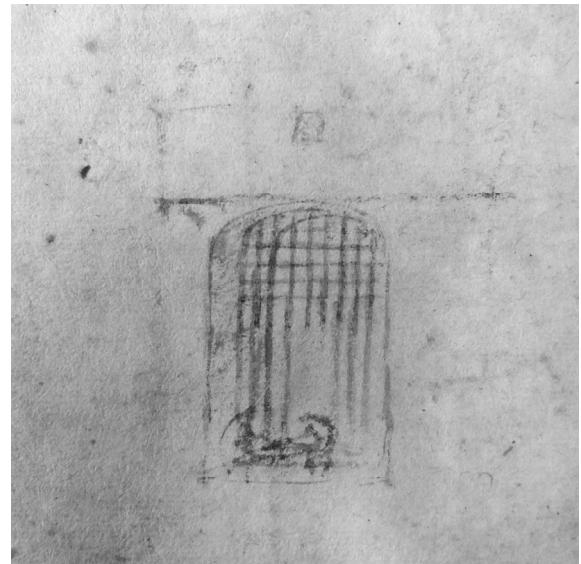


Abb. 2: Anonym, Zwei Sitzende in einem Torbogen, 1549, Feder in Braun. Verso von Abb. 1 (Detail)

kleinen, heute nicht mehr existierenden mittelalterlichen dreischiffigen Basilika *Santa Maria in Trasportina*.³⁸ Sie besaß eine Vorhalle sowie einen durchfensterten Giebel. Auf anderen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts ist ein Glockenstuhl über der Fassade zu erkennen,³⁹ zum Beispiel auf der etwa gleichzeitigen Vogelschauvedute des Anthonis van den Wijngaerde, die vom Gianicolo von Sant'Onofrio aus gesehen ist (Abb. 3).⁴⁰ Oberhalb von *Engelsburg* und Kirche sind jeweils die Namen der Bauten geschrieben, allerdings fehlt das „S.“ vor der Kirchenbezeichnung, was ebenfalls auf eine nachträgliche Beschneidung hinweist.

Zwei größere Steinhügel werden vom unteren Bildrand angeschnitten – eventuell handelt es sich dabei um die Reste des antiken *Pons Neronianus*, auch *Pons Triumphalis* oder *Pons Vaticanus* genannt, der seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. zerstört war, dessen Pfeilerstümpfe aber bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Wasser ragten.⁴¹ Am rechten vorderen Bildrand steht ein kleines Haus mit Satteldach und einem Okulusfenster über der Tür, das aufgrund des von einer *Monofore* durchbrochenen Türmchens vage an eine Kapelle erinnert, jedoch sind weder Kreuz noch Glocke erkennbar.⁴²

Der Blick von Südwesten auf die *Engelsburg* ist eine von drei von Künstlern (und in jüngerer Zeit auch Fotografen) bevorzugten Blickrichtungen; die anderen beiden sind die „Frontalansicht“ vom gegenüberliegenden Ende der Brücke sowie die kanonische Ansicht von Osten mit St. Peter im Hintergrund.⁴³ Auf allen drei Varianten bilden die *Engelsburg* mit Brücke und Fluss im Vordergrund eine untrennbare Einheit.

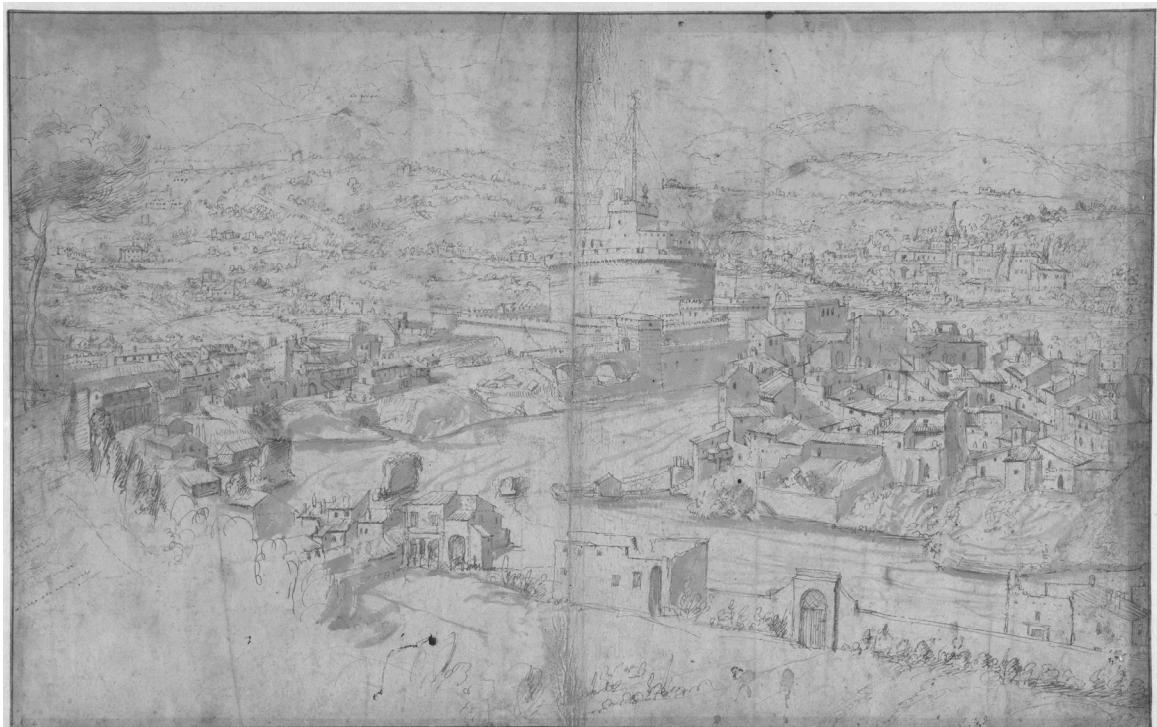


Abb. 3: Anthonis van den Wijngaerde, *Blick auf die Engelsburg und den Tiber von Sant'Onofrio aus*, 1552/1553, Feder in Braun, hellbraun laviert, 235 x 528 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-T-1948-120r

Die Zeichenmanier ist kleinteilig und präzise – das Travertin-Quadermauerwerk an Mausoleum und Brücke und das Ziegelmauerwerk der Vorbauten des Kastells sind erkennbar voneinander geschieden und mit großer Sorgfalt sind auch die kleinen Architekturelemente wie Zinnen, Schießscharten, Dachpfetten und -ziegel gestaltet. Vegetabile Elemente sind fast keine vorhanden. Schattenpartien sind ausnahmslos durch Schraffuren gestaltet, die an aufgehenden Wandflächen horizontal, auf der Wasseroberfläche vertikal und am unregelmäßig abfallenden Uferverlauf schräg verlaufen, am Brückengewölbe als Kreuzschraffen. Auffällig ist schließlich, dass die vertikalen Konturen nicht mit geraden Linien, sondern entsprechend der Wandbeschaffenheit mit gewellten oder fein gepunkteten Linien gezogen sind, was den Baukörpern zusätzliche Plastizität verleiht.

Eine Reihe von Details, die von verschiedenen Umgestaltungsarbeiten rund um die *Engelsburg* zeugen, ermöglichen eine relativ genaue Datierung der Ansicht zwischen 1545 und ca. 1560 und somit die Verifizierung der Datierung auf 1549. Auf der Spitze des Kastells steht bereits die 3,30 m hohe marmorne Statue des *Erzengels Michael*, die Raffaele da Montelupo im Jahr 1544 als Ersatz für die 1492 zerstörte Vorgängerskulptur schuf.⁴⁴ Gut erkennbar sind sein langes Gewand, die Flügel aus perforiertem Kupferblech sowie die erhobene Hand. In der Zone darunter ragt über dem rings um die Burg führenden geschlossenen Wehrgang in Richtung Brücke die berühmte *Loggia* heraus, die Giuliano da Sangallo für Papst Julius II. errichtete, und deren Aufstockung vermutlich zwischen 1542 und 1545 erfolgte – hier ist sie bereits vollständig zu sehen.⁴⁵ Ansonsten zeigt sich die *Engelsburg* in der Gestalt nach den umfangreichen Fortifikationen und Umgestaltungen, die Papst Alexander VI. zwischen 1492 und 1495 veranlasste und von denen hier gut erkennbar sind: Das heute noch vorhandene große Borgia-Wappen am Zylinder der Burg unterhalb des Wehrganges, der polygonale Wehrturm an der Südwestecke der quadratischen Einfassung des Kastells, der massive zylindrische *torrione* in der Achse der Brücke,⁴⁶ die zinnenbekrönte Mauer zwischen diesem und dem vorderen Turm,⁴⁷ die sogenannte *Porta di San Pietro*, die gemeinsam mit dem benachbarten Turm den Zugang von der Brücke zum Borgo-Viertel kontrollierte, sowie der Festungsgraben unmittelbar vor diesem Tor, der mit einer kleinen zweibogigen Brücke überspannt war.⁴⁸ Die *Porta di San Pietro* war mit einem Durchgang mit Segmentbogen und Fallgatter ausgestattet, der vermutlich auf der kleinen Federskizze auf dem Verso mit zwei sitzenden Figuren im Inneren ein zweites Mal erscheint (Abb. 2). Das Tor wurde unter Papst Pius IV. im Jahr 1566 zum Großteil abgetragen und Sallustio Peruzzi mit einem Neubau beauftragt, der jedoch unvollendet blieb.

Was indes die Düsseldorfer Vedute nicht zeigt, sind die massiven pentagonalen Wallanlagen, die die *Engelsburg* heute umgeben und deren Planungen bereits unter Papst Paul III. von Antonio da Sangallo d. Ä. begannen, als Reaktion auf die verhängnisvollen Erfahrungen des *Sacco di Roma* von 1527.⁴⁹ Ein erstes, nur als Erdwälle mit Holzverschalung ausgeführtes Bollwerk entstand zwischen 1555 und 1556 unter Papst Paul IV.; dieses wurde indes in der Nacht zum 15. September 1557 vom Tiberhochwasser weggespült. Der Bau der gemauerten Festungswälle mit fünf Bastionen wurde erst unter Papst Pius IV. im Jahr 1561 begonnen. Für die Errichtung der südwestlichen Bastion links der Brücke war nicht nur die unmittelbare Nähe zum Tiber, die die Fundamentierung erschwerte, problematisch, sondern auch die Bebauung der *Spina del Borgo*, deren Ausläufer – wie auf der Zeichnung ersichtlich – bis fast an die *Engelsburg* heranreichten, weshalb die vordersten Häuser des *Borgo Vecchio* und des *Borgo Nuovo* geschliffen werden mussten. Dies betraf auch die

kleine, schon genannte Kirche *Santa Maria in Traspontina*, die auf dem Stadtplan Leonardo Bufalini's von 1551 als letztes Gebäude am Ende des *Borgo Nuovo* (früher *Via Alexandrina*) erscheint und ebenfalls zum Abriss bestimmt wurde. Ab 1565 wurde zuerst das Konventsgebäude niedergelegt und ab 1587 auch die Karmeliterkirche. In diesem Jahr wurde der ca. 200 m weiter westlich in der *Via Alexandrina* errichtete Neubau geweiht.⁵⁰ An der Stelle der mittelalterlichen Basilika befindet sich heute der Graben vor der südwestlichen Bastion des Kastells.

Von diesen umfangreichen baulichen Veränderungen rund um die *Engelsburg* ist auf der Zeichnung noch nichts zu sehen. Das Erscheinungsbild der dargestellten Bauten bestätigt dagegen eine Lesart der Datierung von 1549. Dass der Zeichner die urbanistische Situation wie auch die einzelnen Gebäude recht wirklichkeitsgetreu wiedergegeben hat, bestätigt der Vergleich mit der großen Vedute des Anthonis van Wijngaerde (Abb. 3). Offenbar handelt es sich um eine Zeichnung „dal vivo“, nicht um eine Kopie nach einer älteren Ansicht. Spätere Nachzeichnungen oder druckgrafische Umsetzungen sind nicht bekannt. Stilistisch ist das Blatt trotz seiner individuellen Zeichenmanier und der Beschriftungen derzeit keinem konkreten Künstler sicher zuzuschreiben.

Eine Zuweisung an einen niederländischen Zeichner ist jedoch anzunehmen. Wenn das Monogramm als ineinander geschriebenes „CM B“ gelesen werden soll, wäre an den flämischen Künstler Cornelis Massijs (1510–1556/57) zu denken.⁵¹ Der Sohn von Quinten und Bruder von Jan Massijs ist insbesondere als Entwerfer von Kupferstichen nach italienischen Vorbildern und nach Genreszenen bekannt und benutzte im Laufe seiner Karriere drei verschiedene Monogramme, von denen das letzte, seit 1544 verwendete, C und M identisch ineinander geschrieben zeigt, allerdings gefolgt von einem „A“ (für Antwerpen). Das „B“ auf dem Düsseldorfer Blatt könnte sich auf Brabant beziehen, da er seine Heimatstadt 1544 aus religiösen Gründen verlassen musste. Nach einem Aufenthalt in England wird ein weiterer in Italien angenommen; ob er auch in Rom war, ist unklar. Seine wenigen bekannten Landschaftszeichnungen aus den 1540er Jahren gehören zu den frühesten erhaltenen niederländischen Beispielen, allerdings sind keine gesicherten Stadtveduten bekannt. Die Ansicht einer befestigten Stadt im Gebirge, die in das Umfeld von Cornelis Massijs gegeben wird,⁵² kommt stilistisch und ebenso in der Hell-Dunkel-Gestaltung der Schraffuren der Düsseldorfer Vedute nahe, ohne dass dies für eine Zuschreibung ausreichend wäre.

Lateran

Die zweite hier vorzustellende Romvedute des 16. Jahrhunderts wurde von der Kunsthalle Art Ramon Art Barcelona im März 2017 auf der TEFAF (The European Fine Art Fair) in Maastricht und auf dem *Salon du dessin* in Paris ausgestellt und im begleitenden Messekatalog der Galerie abgedruckt.⁵³ Sie bietet in zwei übereinander liegenden Bildzonen einen ungewöhnlichen Blick auf den mittelalterlichen Lateranplatz und das Konglomerat seiner Bauten von Osten und von Westen, also von den jeweils gegenüberliegenden Schmalseiten aus gesehen (Abb. 4). Diese Perspektive aus der Längsachse, von der bislang keine bildlichen Zeugnisse bekannt waren, ergänzt die Ansichten, die die *Platea Lateranense* von Norden von der aus der Innenstadt kommenden Prozessions- und Pilgerstraße *Via Merulana*, die direkt auf das Querhausportal der Basilika hinführte, zeigen. Als

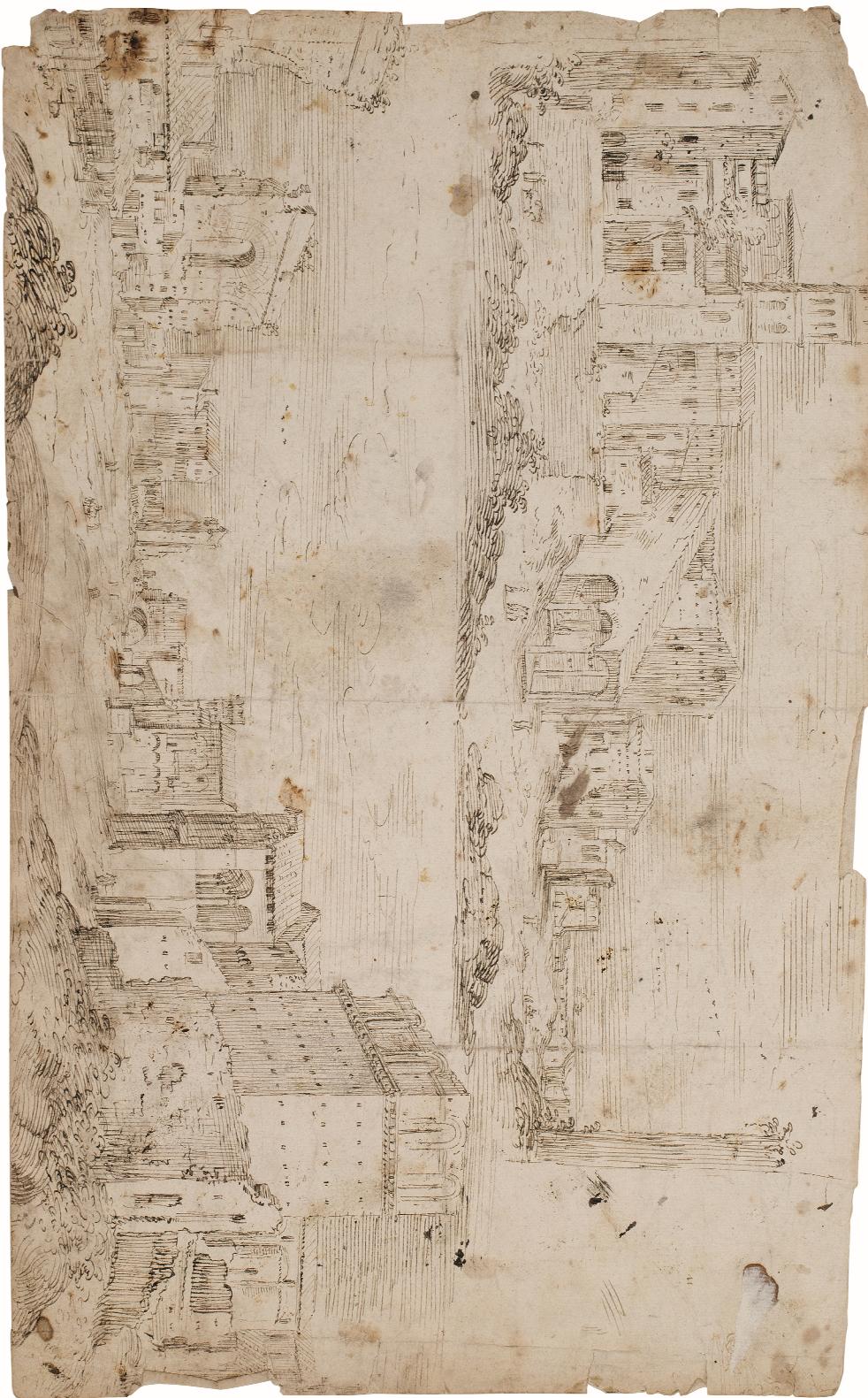


Abb. 4: Anonym, Zwei Ansichten des Lateranplatzes von Osten und von Westen, nach 1538 – vor 1586, Feder in dunkelbrauner Tinte, 245 x 400 mm.
Barcelona, Kunsthalle Artur Ramon Art, ohne Inv., Recto

bekannte Beispiele sind die Doppelvedute Maarten van Heemskercks (Abb. 5), die zwischen 1532 und 1536/37 entstand,⁵⁴ sowie die Darstellung des *Lateran-Komplexes* auf dem 1575 gedruckten Romplan *Le sette chiese di Roma* aus dem Verlag Antonio Lafreris zu nennen.⁵⁵ Viele der dort abgebildeten Gebäude erscheinen auch hier auf beiden Bildzonen, so dass sie in der Zusammenschau plastisch vorstellbar werden und im komplexen Raumgefüge des Platzes besser einzuordnen sind. Weitere visuelle Quellen sind die Grundrisspläne der Anlage auf dem sogenannten *Archivplan*,⁵⁶ einem Umbauplan für den Palast aus der Werkstatt Domenico Fontanas von 1585/1586 sowie ein erst 1630 publizierter Rekonstruktionsplan Francesco Continis.⁵⁷ Auf der Basis dieser und weiterer Quellen entwickelte Manfred Luchterhand eine isometrische Teilrekonstruktion der Hauträume der Palastanlage, die von der Barcelona-Vedute in vielen Details bestätigt wird (Abb. 6).⁵⁸

Das Blatt weist keinerlei Signatur, Jahreszahl oder Beschriftungen auf und auch das Wasserzeichen erlaubt keine klare Orientierung. Genauere Hinweise für die zeitliche Einordnung können stilistische Erwägungen sowie einige Details der dargestellten Monuments geben. Die Ansicht auf dem Recto ist sicher nach 1538 entstanden, als während des Pontifikats Pauls III. das *Reiterstandbild des Marc Aurel* auf das Kapitol versetzt wurde. Das quaderförmige Postament, das der Bronzereiter 1473 unter Sixtus IV. erhalten hatte und das erstmals auf dem Fresko Filippino Lippis mit dem *Triumph des hl. Thomas von Aquin* im Hintergrund dokumentiert ist, steht verlassen in der Mitte des Platzes vor dem alten Papstpalast (Abb. 7).⁵⁹ Als *terminus ante* ist der Abriss desselben unter Sixtus V. zu nennen, der 1586 begann.⁶⁰ Vielleicht ist dieser Zeitpunkt auch auf vor 1575 eingrenzbar, als die *Scala Santa* während des Pontifikats Gregors XIII. zur besseren Lenkung der Pilgerströme im Heiligen Jahr zwei zusätzliche seitliche Treppenläufe erhalten hatte, von denen hier noch nichts zu erkennen ist.⁶¹

Die obere Zone zeigt die Abfolge der Palastgebäude von Ost nach West, wobei die der Betrachterin nächststehenden Bauten in leichter Weitwinkelperspektive aus der Achse gedreht sind. Der *Campanile* vorn stand an der Ecke der Bauten an der Platzfront, sein letztes von ursprünglich vier Geschossen und sein Helmdach sind vom oberen Blattrand abgeschnitten. Die links an den Turm anschließenden Fassaden sind nach Osten ausgerichtet. Es handelt sich um die Außenwände der *Cappella Sancta Sanctorum* und links von ihr das Stirnende des langen, die Bauten der Platzseite verbindenden Korridors. Dahinter schlossen sich die Vestibülräume für die *Palastaula* Papst Leos III. an. Ob das viergeschossige turmartige Gebäude ganz links mit den beiden Rundbogen im Erdgeschoss ebenfalls dazu gehört oder einen späteren Vorbau darstellt, bleibt offen. Das Obergeschoss der *Cappella Sancta Sanctorum* ist wie auch auf Van Heemskercks Vedute, die es von der anderen Seite zeigt, mit drei Blendbögen gegliedert, das Dach scheint ein Zeltdach gewesen zu sein. Rechts an den Turm schließen sich hinter einem kleinen Anbau mit Pultdach das Vestibül von *Sancta Sanctorum* und die ursprüngliche, vermutlich nicht mehr intakte Eingangshalle zum *Patriarchium* an, deren Gestalt schwierig zu interpretieren ist und die von einer niedrigen Mauer eingefasst zu sein scheint.⁶² Dahinter springt der langgestreckte Vorbau der *Scala Santa* mit einem flachen Pultdach hervor, das am vorderen Ende auf vier Säulenarkaden ruht und in dieser Form bereits von Van Heemskerck und Filippino Lippi dokumentiert wurde. Die ersten drei Stufen der *Heiligen Treppe* werden im Eingangsbereich sichtbar. Sie führen in den Verbindungskorridor, dessen platzseitige Wand gleichfalls summarisch dargestellt ist. Daran schließt der große, mit

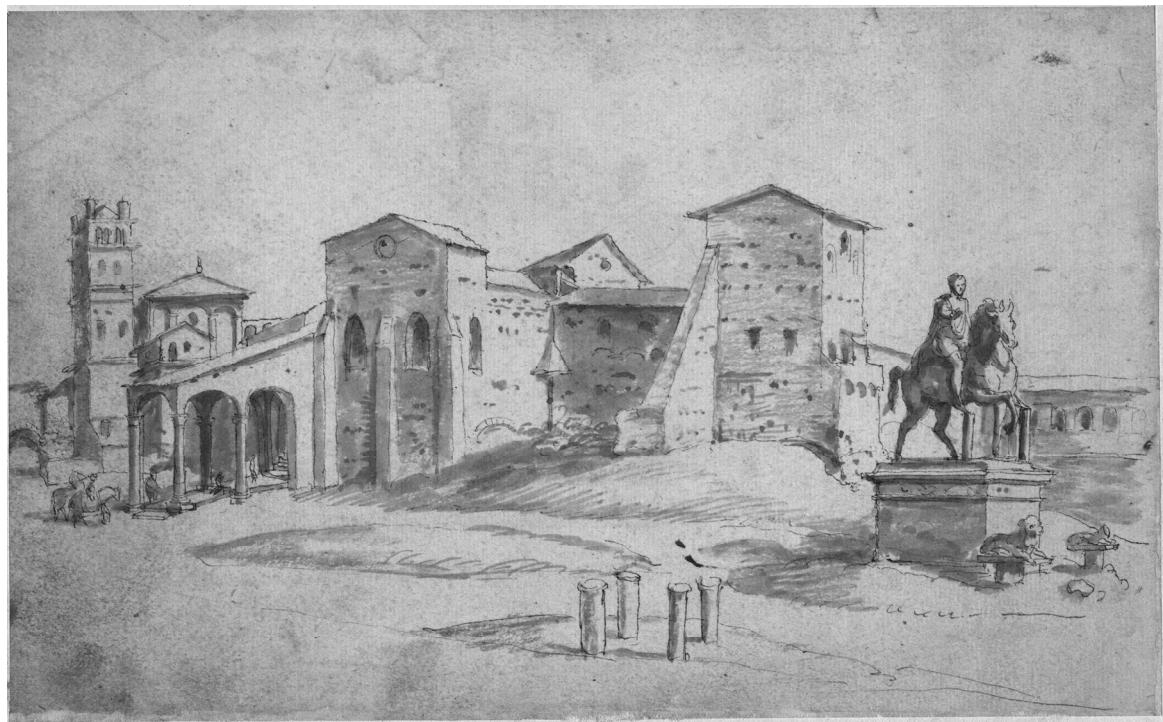
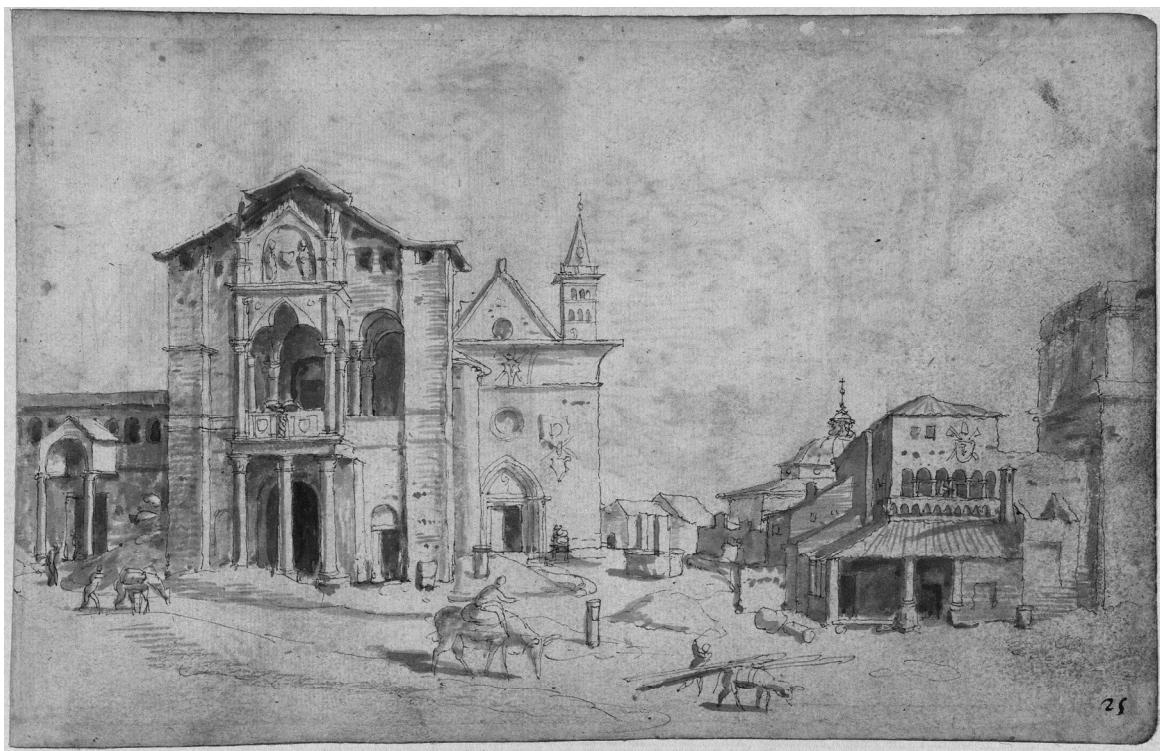


Abb. 5: Maarten van Heemskerck, *Der Lateranplatz mit dem Reiterstandbild des Marc Aurel*, 1532–1536/1537, Feder in Braun, hell- und dunkelbraun laviert, 136 × 424 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 71v|12r (Doppelblatt)



einem Satteldach gedeckte Bau des *Sylvester-Oratoriums* an, der im Obergeschoss zwei oblonge Rundbogenfenster und im Giebel einen Oculus besitzt. Die Bestimmung des darauffolgenden turmartigen Gebäudes ist nicht bekannt. Der letzte zum Palastkomplex gehörende sichtbare Bau ist die *Konzilsaula Leos III.* mit dem ihr vorgestellten Loggienbau von Papst Bonifaz VIII., die hinter dem *Marc-Aurel-Sockel* hervortreten. Dahinter führt der Weg um die Ecke nach links zum Querhausportal der *Lateranbasilika*. Jenseits dessen sind der Kubus der *Torre degli Annibaldi* und schließlich das flache, den Platz im Westen abschließende Hospital erkennbar.

Die nördliche Platzseite, die von der *Aqua Claudia* und den an sie angebauten Häusern begrenzt wurde, ist auf der oberen, auf die Palastbauten fokussierten Bildzone nicht erfasst. Umso ausführlicher ist sie in der unteren Zone berücksichtigt, so dass ein ganz neuer Eindruck des mittelalterlichen *Lateran-Borgo* entsteht. Für den Blick zurück hat sich der Zeichner vor die Fassade des *Lateran-Hospitals* positioniert. Die linke Bildhälfte dominieren die von Blattwerk bewachsenen Ruinen des Aquäduktes, von dem einige Bogenstellungen heute noch erhalten sind. Ganz vorn ist ein Gasthaus mit einer wohl strohgedeckten ebenerdigen Loggia zu sehen, vor der mehrere Schweine herumlaufen. Vermutlich handelt es sich um die auch heute noch existierende und von zwei Bogen des Aquäduktes überspannte *Taverna della Sposata*, die schon 1450 dokumentiert ist und kurz vor der Einmündung der *Via Merulana* steht.⁶³ Es folgen zwei Haustruinen ohne Dächer, an die sich ein Wohnturm sowie ein größeres palastartiges Gebäude anschließen. Durch die folgende Baulücke ist zu erkennen, wie die noch vorhandenen Bogenstellungen der *Aqua Claudia*

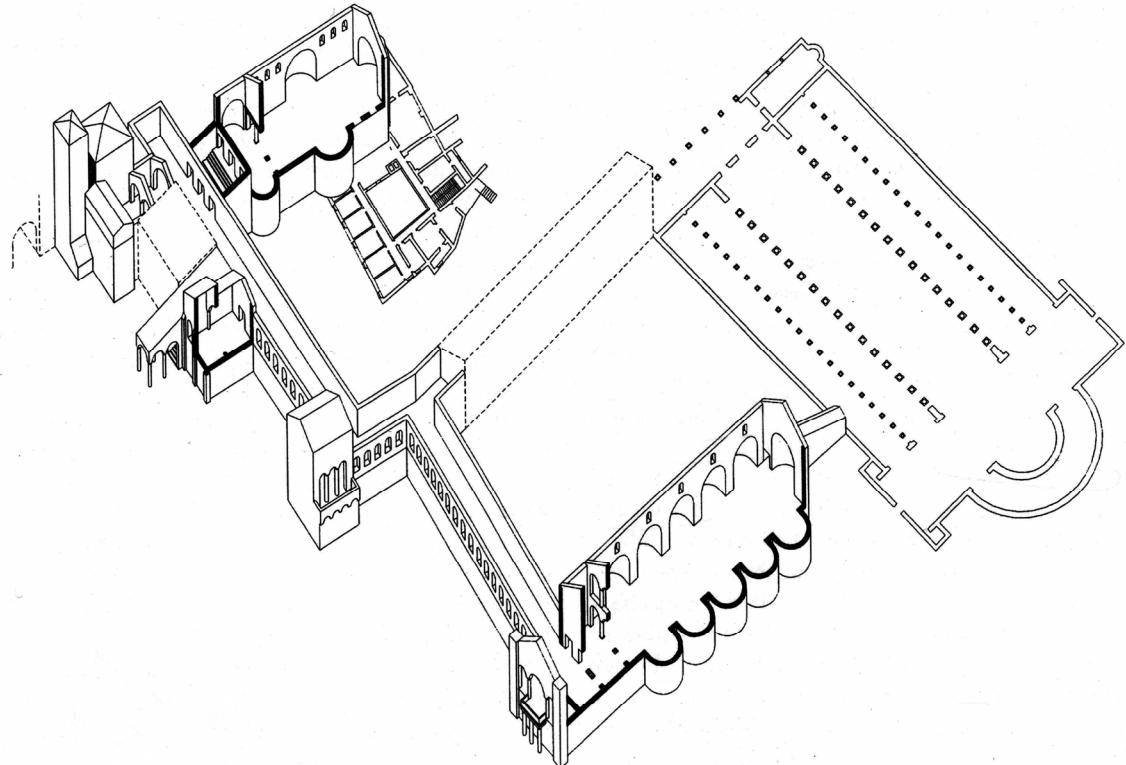


Abb. 6: Manfred Lucherhandt, Isometrische Teilrekonstruktion der Hauträume des mittelalterlichen Lateranpalastes, 1999

eine leichte Kurve nach links beschreiben. Ebenso wird deutlich, dass sich das östliche Ende des Platzes im Vergleich zum westlichen stark verengt, was auch auf den zeitgenössischen Stadtplänen sichtbar ist.⁶⁴ Bemerkenswert ist zudem das große Bogenmonument, auf das der Blick in der unteren Bildzone ausgerichtet ist.⁶⁵ Es schließt den *Campo Lateranense* im Osten quasi räumlich ab – die Straße in Richtung *Santa Croce in Gerusalemme* führt durch diesen großen Bogen hindurch. Egger vermutete, dass es sich um einen Abzweig der *Aqua Claudia* zum Palast hin handelte, worauf auch die Eintragung im Stadtplan Étienne Dupéracs von 1577 hindeutet.⁶⁶

Die rechte Hälfte der unteren Zone wird erneut von den Bauten des *Patriarchium* auf der südlichen Platzseite bestimmt. Die *Cappella Sancta Sanctorum*, ihr Vestibülbau und das *Sylvester-Oratorium* sind nur undeutlich zu erkennen, dafür ist der Turm vollständig mit den kleinen akroterenartigen Ecksäulchen gezeichnet. Das spitze Dach ist, wenn überhaupt vorhanden, nur angedeutet. Der Vorbau der *Scala Santa* ragt auch von dieser Seite mit seinen Arkaden in den Platz hinein. In diesem Bereich entspricht die Zeichnung, abgesehen vom fehlenden Bronze-reiter, recht genau der Ansicht von Filippino Lippi vom Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 7). Wie auf dem Fresko erscheint auch hier hinter dem Quadersockel die Seitenwand des turmartigen Gebäudes, in dem Luchterhandt die seit dem 7. Jahrhundert bezeugte *basilica iulii* vermutete.⁶⁷ Über einer Blendbogenarkatur im Erdgeschoss befand sich hier eine inzwischen zugemauerte dreibogige Loggia über Säulen sowie ein Balkon, von dem möglicherweise bei Papstwahlen die Akklamation durch das Volk stattfand. Schließlich zeigt die Zeichnung die bislang unbekannte Westseite des unter Papst Bonifaz VIII. an die südliche Stirnwand der *Konzilsaula Leos III.* angefügten Loggiens. Dieser zweigeschossige Bautrakt war bisher nur aus der Frontalansicht Van Heemskercks (Abb. 5), einer recht ausführlichen Beschreibung Onofrio Panvinios im Manuscript *De sacrosancta basilica baptisterio et patriarchio lateranense* aus den 1560er Jahren⁶⁹ sowie aus den Abrechnungen Domenico Fontanas für die Umbauarbeiten von 1589 zu erschließen.⁷⁰ Auf der Basis dieser Dokumente hat Silvia Maddalo eine Rekonstruktion des Loggiens vorgenommen, die von der Zeichnung bestätigt wird.⁷¹ Er besaß auf beiden Ebenen drei mal sechs Joche, die durch Säulen voneinander geschieden und im Obergeschoss mit einem Kreuzgratgewölbe überspannt waren. Im Erdgeschoss öffneten sich drei Portale zur Piazza hin, die



Abb. 7: Filippino Lippi, *Das Reiterstandbild des Marc Aurel vor dem alten Lateranpalast*, 1488–1490, Freskomalerei. Rom, Santa Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle

Seitenwand war geschlossen und mittig durch einen Strebepfeiler verstärkt. Das Obergeschoss war indes zur Platzseite mit drei und zu den Seiten jeweils mit zwei Arkaden mit eingestellten Säulen geöffnet. Die vor diesen Loggienbau vorgestellte ziboriumartige Kanzelarchitektur – die eigentliche *Benediktionsloggia* – ist auf der *Barcelona-Vedute* äußerst flach und undeutlich gehalten, da sie kaum aus der Fassade heraustritt und von den dichten Schattenschraffuren überdeckt bleibt. Das auf Van Heemskercks Ansicht detailliert dargestellte Balkongeschoss mit Brüstung und Lesepult sowie der von Fialen eingefasste Giebel darüber sind im Grunde nicht zu erkennen und eventuell bereits abgetragen. Der Loggienbau ist von einem Satteldach überfangen, dessen First nicht ganz an den der angrenzenden *Konzilsaula* heranreicht, so dass ein schmaler Giebelstreifen sichtbar wird. Deren südliches Ende inklusive zweier Konchen ist am rechten Bildrand ebenfalls sichtbar, wo es an das nördliche Seitenschiff der *Lateranbasilika* angrenzte. Von dieser ist hier nur ein kleiner Ausschnitt zu erkennen – das steile Pultdach, das offenbar durchgehend über beide Seitenschiffe verlief, ein Stück Obergaden mit drei Fenstern sowie das Mittelschiffdach.⁷² Vom benachbarten Querhaus zeigt die Zeichnung nichts mehr.

Das letzte hier zu besprechende Monument ist die sogenannte *Torre Annibaldi*, einer der Wohntürme der bekannten römischen Adelsfamilie, der vorn rechts detailliert dargestellt ist.⁷³ An diesem Turm war im Quattrocento auf einer Konsole die bronzenen *Lupa* als Gerichtszeichen angebracht, bevor sie 1471 unter Papst Sixtus IV. gemeinsam mit noch weiteren Bronzen auf das Kapitol überführt wurde.⁷⁴ Die untere Zone des über rechteckigem Grundriss erbauten Turmes ist im Vordergrund von einem ruinösen Mauerrest verdeckt. Darüber erheben sich die fenster- und dekorlosen, nur von kleinen Belüftungsöffnungen durchbrochene Wände des Turms bis zu einem durchlaufenden Brüstungsgesims in beträchtlicher Höhe. Auf diesem setzen an jeder Wand zwei Biforenfenster auf, die von einer horizontalen, Bogen und Fries alternierenden Blendgliederung überfangen werden. Abschlussgebälk und Dach fehlen. Der Turm war Teil einer Gruppe von Gebäuden, die als „Insel“ auf dem Platz unweit des heutigen Obelisken standen und 1586 ebenfalls abgerissen wurden. Dazu gehörte auch das hinter dem Turm stehende Haus, dessen Front hier nur schräg angeschnitten, auf Van Heemskercks Vedute aber von vorn zu sehen ist (Abb. 5), und das eine Porticus mit Pultdach im Erd- sowie eine Rundarkadenloggia im Obergeschoss mit einem großen Papstwappen darüber aufwies. Das Dach scheint allerdings nicht mehr vorhanden zu sein.

Der langgestreckte Platz selbst ist weitgehend leer. Nur wenige Menschen sind zu Fuß oder beritten in unterschiedlichen Richtungen unterwegs. Sie sind verhältnismäßig klein gezeichnet und verschwinden daher fast in dem hügeligen, unregelmäßigen Gelände, das nach Süden leicht ansteigt. Im Vordergrund beider Bildzonen türmen sich zur besseren visuellen Abgrenzung zusätzlich Gebüsche auf, die mit dunklerer Tinte und stärkerer Feder gezeichnet sind. Ansonsten macht der Platz einen verfallenen, ja verlassenen Eindruck. Als solchen schilderte ihn auch der Altertumsforscher Onofrio Panvinio:

[...] la piazza Lateranense grandissima che tocca il condotto dell'acqua Claudia, dove furon' già di molti bei palazzi, trà quali quel del Cancelliere, del Camerlingo, del Vescovo Albanese, & d'altri, de i quali di presente anchora restano alcuni segni & ruine di muragli [...]⁷⁵

Über die Palastgebäude selbst schrieb er:

[...] tutta quella parte del palazzo, che è nella piazza dinanzi alla chiesa di Santo Giovanni ripiena di altissime muraglie, poggi, loggie, & di molte altre grandissime ruine di presente quasi tutta ruinata, senza trauature, senza coperto, & solari, [...]⁷⁶

Die Doppelvedute bestätigt den von Panvinio beklagten Zustand der Auflösung und des Verfalls. Sie kann als großartiges letztes Bildzeugnis der mittelalterlichen *Platea Lateranense* erachtet werden, bevor 1586 die massiven Abrissarbeiten an der Südseite des Platzes begannen, die seinen Charakter radikal veränderten.

Patrizia Tosini rückte in ihrem Eintrag im Messekatalog der TEFAF den unbekannten Zeichner in den Umkreis von Hendrik Gijsmans, mit dem der sogenannte *Anonymous Fabriczy* im Jahr 2008 identifiziert worden ist.⁷⁷ Sie verglich die Barcelona-Vedute mit den Stadtansichten und Landschaftszeichnungen aus dem während einer Reise durch Frankreich und Italien entstandenen Zeichnungskonvolut, das sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet und dessen römische Ansichten zwischen 1565 und 1568 datiert werden können. Insbesondere fand sie Übereinstimmungen mit dem analytischen und detaillierten Ansatz dieses flämischen Künstlers. Die

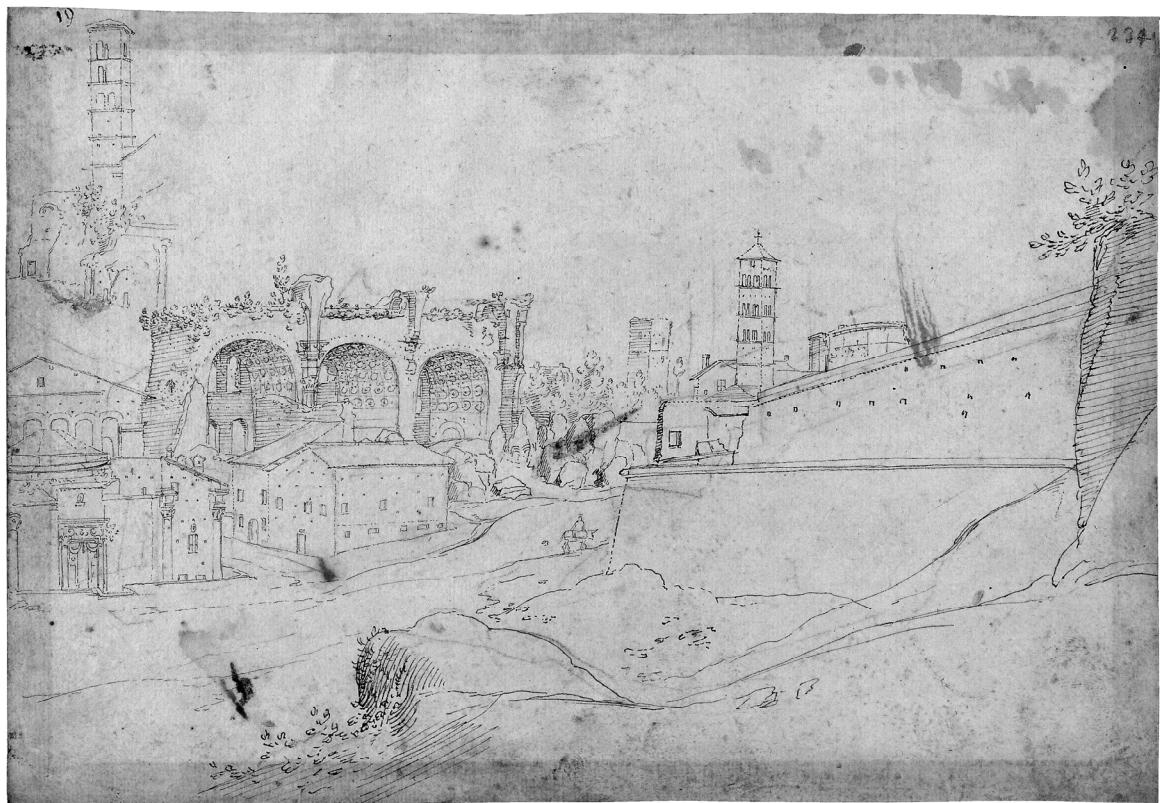


Abb. 8: Hendrik Gijsmans, Blick von Südwesten auf den südöstlichen Teil des Forum Romanum mit Santi Cosma e Damiano und der Maxentius-Basilika, 1565–1568, Feder in Braun, 192 x 280 mm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5799

Gegenüberstellung der Vedute mit einer der zweifelsfrei Gijsmans zuzuschreibenden Ansichten zeigt indes mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten (Abb. 8).⁷⁸ Der anonyme Zeichner versteht es auf weitaus überzeugendere Weise, den Raum zu gliedern und die einzelnen Gebäude perspektivisch korrekt und mit dreidimensionaler Wirkung aufs Papier zu bringen. Eine Licht- und Schatten-Gestaltung ist auf den Stuttgarter Blättern nahezu nicht vorhanden. Wo bei Gijsmans leere weiße Flächen überwiegen, bemüht sich der anonyme Zeichner, durch aufwendige Schraffuren an den Fassaden und selbst im Bereich des Himmels Atmosphäre zu erzeugen und die Betrachtenden ins Bild hineinzuziehen. Besonders charakteristisch für ihn erscheinen die stets an glatten, vertikalen und verschatteten Wandflächen zum Einsatz kommenden Längsschraffuren, die Gijsmans' Veduten fremd, aber in ganz ähnlicher Weise auf einer anderen, gleichfalls anonymen Ansicht in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* anzutreffen sind (Abb. 9).⁷⁹ Diese zeigt ebenfalls ein *Lateran*-Motiv, nämlich das hier nicht mehr berücksichtigte Querhaus und die Apsis von Westen. Das Blatt ist in etwa zeitgleich zwischen 1566 und 1587 zu datieren und wird gemeinhin einem niederländischen Zeichner zugeschrieben. Neben den vertikalen Schraffuren stimmen auch die abbreviierte, flüchtige Darstellung von Details wie Mauerlöcher oder Passanten, sowie die Gestaltung des Himmels und der Gebüsche überein, so dass zu vermuten ist, dass beide Ansichten von derselben unbekannten Hand stammen.



Abb. 9: Anonym, *Blick auf das Querhaus und die Apsis von San Giovanni in Laterano von Westen*, 1566–1587, Feder in Braun, teilweise Lavierungen in graubrauner Tinte. *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Inv. Ashby. Disegni. 331

Die Gliederung der Bildfläche in zwei horizontale Zonen ist ein übliches Verfahren etwa für die Darstellung von Relieffriesen, zum Beispiel von Sarkophagen, aber nicht unbedingt von Stadtansichten. Gleichwohl kommt es hin und wieder vor, und wenn man von Giuliano da Sangallo's bereits zitiertem grandioser *Tiber-Vedute* absieht, die übereinander eine Ansicht der *Engelsburg* mit einer zweiten der Tiberinsel verkoppelt,⁸⁰ beschränkt sich diese Darstellungsform auf holländische oder flämische Zeichner. Zu nennen wäre erneut Van Heemskerck, der auf seiner Ansicht des *Muro Torto* und der *Porta del Popolo* zwei Bildstreifen mit gegensätzlichen Blickachsen zeichnet, um ein breites Panorama auf begrenztem Raum einzufangen, wobei die übereinanderstehenden Kuppen der Vierung und der *Chigi-Kapelle* von *Santa Maria del Popolo* beide Ansichten wie ein Scharnier verbinden.⁸¹ Ein anonymer flämischer Künstler, der um 1550 in Rom zeichnete,⁸² und auch der eben genannte Hendrik Gijsmans pflegten auf ihren Veduten bei nicht ausreichender Blattbreite mitunter eine zweite obere Frieszone anzuschließen, um dort mit der Darstellung fortzufahren (Abb. 8). Der Zeichner der *Lateran-Vedute* aber hat es auf höchst souveräne und faszinierende Weise vermocht, durch die Kombination zweier gegenläufiger Blickachsen im Kopf der Betrachterin ein stimmiges Bild der unregelmäßigen Platzsituation mit ihrer komplexen Bebauung zu erzeugen.



Abb. 10: Anonym, Landschaftsskizze mit Gehöften und Wanderern, um 1570–1580?, Feder in Braun. Verso von Abb. 4

Anmerkungen

Ich danke Johannes Röll, Martin Raspe und Peter Cornelius Claussen für wertvolle Hinweise und Diskussionen sowie Marga Sanchez für ihre Hilfe bei der Bestellung der Abbildungen.

¹ Hülsen 1921, S. 30: „Für keine Stadt der Welt liegt ein so reiches und durch Jahrhunderte sich fortsetzendes Material an Plänen und perspektivischen Stadtbildern vor, wie für Rom.“ Krönig 1961, S. 386: „Hier beginnt jene bildliche Selbstdarstellung der Stadt Rom, die nach Art und Umfang einzigartig ist und Rom vor allen anderen Städten auszeichnet.“

² Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. Lat. 4424, fol. 36v, 37r; Hülsen 1984.

³ Real Monasterio El Escorial, Inv. 28-II-12, fol. 7v–8r, 20r, 26v, 27v, 28v, 29v, 30v, 40v, 45v, 56v, 57v; Fernández Gómez 2000.

⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 6r|9r, 18v|55r, 71v|12r, 72v|18r; Bartsch 2019.

⁵ Maier 2012. Zum Begriff der Chorographie siehe auch Büttner 2000, S. 51–54.

⁶ Schedel 1493, S. LVIIv–LVIIr.

⁷ Museo della Città, Palazzo San Sebastiano, Inv. 6882.

⁸ Roemer 2019, S. 32.

⁹ Maddalo 1990; Nuti 1996, S. 43–68.

¹⁰ Innerhalb weniger Jahre erschienen unter anderem folgende Kompendien mit Romveduten: Zeichnungen des *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*: Ferri 1885; Bartoli 1914–1922; *Heemskerck-Alben*: Michaelis 1891; Hülsen/Egger 1913–1916; *Cambridge Sketchbook*: Michaelis 1893; *Konvolut Anonymus Fabriczy* (Hendrik Gijsmans): Fabriczy 1893; Zeichnungen der *Graphischen Sammlung Albertina*: Egger 1903; *Codex Coner*: Ashby 1904; *Codex Escurialensis*: Egger 1905–1906; *Codex Barberini*: Huelsen 1910; *Dupérac Sketchbook*: Ashby 1916. Eine Auflistung der wichtigsten Bestände an Zeichnungen und Druckgrafik mit Romansichten des 16. und 17. Jahrhunderts ist bei Ashby 1916, S. 5–12 zu finden.

¹¹ Siehe Anm. 10.

¹² Egger 1911–1931, Bd. 1, 1911, S. 9.

¹³ Ebd., S. 9–11.

¹⁴ Egger 1911–1931, Bd. 2, 1931, o.S. [S. 8].

¹⁵ Krautheimer 1933, S. 120.

¹⁶ Garms 1995.

¹⁷ Es ist der Initiative Peter Seilers zu verdanken, dass anlässlich seines Seminars *Rompläne und Veduten bis 1600* (WS 2007/2008) über 300 der bei Garms abgebildeten Ansichten als hochwertige Digitalisate im Bildarchiv *Prometheus*, online unter <https://www.prometheus-bildarchiv.de> [aufgerufen 1.1.2021], für Studium und Lehre zur Verfügung gestellt wurden.

¹⁸ Zeitgleich mit Eggers erstem Band publizierte Alfonso Bartoli im Jahr 1911 seine *Cento vedute di Roma antica*, die hauptsächlich Blätter aus der Sammlung der *Galleria degli Uffizi* in Florenz enthalten; Bartoli 1911. Siehe außerdem Hermanin 1911; Wiesel/Cichy 1959; Chiarini 1971; The Origins 1978; Köhler/Bruintjes 1992; Oehler 1997; Zeitler 1999.

¹⁹ Keaveney 1988; Gori Sassoli 2000.

²⁰ Baldinucci 1681, S. 173–174.

²¹ Vgl. auch die Lexikoneinträge s. v. Vedutenmalerei, in: Olbrich u.a. 1987–1994, Bd. 7, 1994, S. 570–571, hier S. 570: „sachlich streng und wirklichkeitstreu“; s. v. Veduta, in: Turner 1996, Bd. 32, S. 110–114, hier S. 110 (John Wilton-Ely).

²² Giovannoli 1616.

²³ Stoschek 1999, S. 31.

²⁴ Röll 2011, S. 193. Zum Begriff der Scheinvedute siehe auch Trnek 2007.

²⁵ Briganti 1996; Garms 1997.

²⁶ Dupérac 1575.

²⁷ Lediglich einige Beispiele seien genannt, die sich auf das 16. Jahrhundert beschränken: Winner 1985 (zu flämischen Veduten der Brueghelzeit); Thoenes 1986 (zu Van Heemskercks St.-Peter-Ansichten); Iaccarino 2004 (über Anthonis van den Wijngaerdes Veduten); de Seta 2011 (über Stadtansichten und –pläne als „ritratto“); DiFuria 2012 (über Van Heemskercks Ruinenveduten); Van Ooteghem 2014 (über das Zeichnen nach der Natur); Rubach 2016, S. 92–96 (zu Lafreris Rom-Stichen); Gregg 2019 (über Stadtansichten).

²⁸ Im Jahr 2002 schenkten Jutta und Walter Gernsheim der Fotothek der Biblioteca Hertziana einen kompletten Satz des *Corpus* sowie alle Negative inklusive der Fotografenrechte. Etwa ein Viertel dieses Bestandes wurde seitdem inventarisiert und für die Konsultation zugänglich gemacht.

²⁹ Gernsheim 1948/1949, S. 136. Ebd., S. 137: „Far from trying to lead to sensational discoveries, or to concentrate exclusively on the greatest artists, as the commercial photographers do, its purpose is to make

equally known the neglected and forgotten periods and artists. This applies likewise to collections, and the lesser known ones alternate with the important ones in my editions.“

³⁰ Die internationale Verbunddatenbank *Graphikportal*, in der grafische Sammlungen, Bildarchive, Fototheken und Bibliotheken seit 2017 Teile ihrer Bestände einspeisen, enthält bislang v.a. Druckgrafik: <https://www.graphikportal.org> [aufgerufen 1.1.2021].

³¹ Auf einer der Negativkapseln ist das Datum 3.11.1978 notiert. Der entsprechende Eintrag in der Katalogliste lautet: „81416 / F.P. 5331 / HEEMSKERCK Marten van / Roman view / p bup / 201 / 310“. Die Kürzel am Ende bezeichnen die Technik (pen, buff paper) und Maßangaben.

³² Ich danke Sonja Brink und Hedda Finke sehr herzlich für Informationen zur Provenienz des Blattes und für Detailfotografien des Versos und des Wasserzeichens.

³³ Der Stempel der bergischen Landstände „Status Montium“ (Lugt 2309 suppl.), mit dem die Zeichnungen aus Krahes Sammlung nach dem Ankauf der Sammlung 1778 gekennzeichnet wurden, fehlt. Auch in Krahes Sammlungsinventar von 1779, das im Museum Kunstpalast aufbewahrt wird, ist es nicht eindeutig beschrieben, da Architektur und Landschaft dort meist nur summarisch aufgelistet sind. Unwahrscheinlich ist es trotzdem nicht, da sich der fehlende Stempel auch auf einem alten Untersatzkarton befunden haben könnte. Von einem solchen ist das Blatt auf jeden Fall abgelöst worden. Zur Sammlung Krahe vgl. Brink/Wismer 2013.

³⁴ Nicht bei Levin 1883, Klapheck 1928; Budde 1930; Schaar 1968; Schaar 1969; Brink 2017.

³⁵ Feder in hell- und mittelbrauner Tinte, Reste von Vorzeichnungen in grauem Stift; weißes, festes und glattes Papier; Abmessungen 203 × 311 mm, am linken Rand beschnitten; Wasserzeichen: zwei Lilien bekrönt im Wappenschild bekrönt und mit Vierblatt und Buchstabe, nicht bei Briquet und Piccard, entfernt ähnlich Briquet 7201 (Troyes 1547) bzw. Piccard 128362 (Brüssel 1534); originale Beschriftungen: oberes linkes Viertel: „castel s angeli“, „maria transpontina“; unterer Rand: „M B“ oder „CM B“, C und M ineinander geschrieben (Monogramm), „1549“ oder „1540“ (Jahreszahl); Erhaltungszustand: vertikale Knickfalte mittig; Ecke unten links: stark berieben und ausgebessert; großflächige Flecken; doppelte Einfassungslinien in Schwarz (nachträglich); Ecke oben rechts: mit grauem Stift: „89“ (nachträglich), darüber mit rotem Stift: „130“ (nachträglich). Verso: ringsum Spuren alter Montierung; oben und unten mittig: Ausbesserungen; Ecken oben: Bleistiftvermerke (unleserlich); linke Blatthälfte mittig: mit Bleistift: „FP 5331“ (Inventarnummer), darunter Stempel „KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF LEIHG. F.P.“ (nicht bei Lugt); am unteren Rand mit schwarzer Tinte: „Paul Brill“ (Zuschreibung); rechte Blatthälfte mittig: flüchtige Federskizze zweier sitzender Figuren in einem Torbogen mit Fallgatter (Abb. 2), links daneben: Stempel „Leihgabe des Freistaates Preussen“ im Oval (nicht bei Lugt).

³⁶ Zur *Engelsburg* D'Onofrio 1971; Richardson 1992, S. 249–251; Maurer 2007.

³⁷ Richardson 1992, S. 249–251; 296.

³⁸ Claussen 2020.

³⁹ Giuliano da Sangallo, vor 1516, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. Lat. 4424, fol. 36v (siehe Anm. 2). Hendrik Gijsmans, zwischen 1565 und 1568, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5812; Fabriczy 1893, S. 126, Taf. 2. Mathijs Bril, zwischen 1575 und 1583, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins, Inv. 873; Pieter Bruegel 1975, S. 28–29, Kat. 18 (Matthias Winner). Lodewijk Toeput, gen. Pozzoserrato, zwischen 1581 und 1599, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ashby.Disegni.303; Keaveney 1988, S. 72–74, Kat. 7.

⁴⁰ 1552/1553, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-T-1948-120; Boon 1978, Bd. 1, S. 188, Kat. 506, Bd. 2, Abb. S. 193.

⁴¹ Richardson 1992, S. 298. Sie wurden im Zusammenhang mit dem Neubau des *Ponte Vittorio Emanuele II*. und zur besseren Schiffbarkeit des Tibers abgetragen.

⁴² In den Kirchenführern von Armellini 1891 und Hülsen 1927 ist keine in Frage kommende Kirche oder Kapelle verzeichnet. Auf dem Stadtplan von Giambattista Nolli von 1748 ist an dieser Stelle unweit von

Nr. 541 („Vestigie del Ponte Trionfale“) ein kleines Quadrat zu erkennen, das dieses Häuschen darstellen könnte.

⁴³ Zu der zuletzt Genannten insbesondere Krönig 1961. Eines der frühesten Beispiele ist die Vedute von Mathijs Bril aus dem Louvre, siehe Anm. 39.

⁴⁴ Sie befindet steht heute in der Engelsburg im *Cortile dell'Angelo*. D'Onofrio 1971, S. 223.

⁴⁵ Samperi/Zampa 2017, S. 437.

⁴⁶ Der runde Turm wurde 1628 unter Papst Urban VIII. abgerissen.

⁴⁷ Mit Unsicherheiten in der Darstellung des Anschlusses zwischen Mauer und rundem Turm.

⁴⁸ D'Onofrio 1971, S. 206–213.

⁴⁹ D'Onofrio 1971, S. 227–232; Bellini 2013.

⁵⁰ Bellini 2013, S. 58; Claussen 2020, S. 464.

⁵¹ S. v. Massys, Cornelis, in: Meißner u.a. 1983–, Bd. 87, 2015, S. 498 (Gero Selig); s. v. Metsys family: 3. Cornelis Massys, in: Turner 1996, Bd. 21, S. 359–360 (Jan Van der Stock).

⁵² Den Haag, Privatsammlung, online unter <https://rkd.nl/nl/explore/images/262358> [aufgerufen 1.1.2021].

⁵³ Ohne Inv.; Feder in dunkelbrauner Tinte, Reste von Vorzeichnungen in grauem Stift; weißes, festes und glattes Papier; 245 × 400 mm; am oberen, linken und rechten Rand unregelmäßig beschnitten; Wasserzeichen: Leiter im Wappenschild, darüber Kreuz, ähnlich Briquet 5930 (Lucca 1560) bzw. Piccard 122768 (Ravenna 1528). Erhaltungszustand: vertikale und horizontale Knickfalten; an allen vier Seiten Ein- und Ausrisse; großflächige Flecken; Ecke oben rechts: Reste eines aufgeklebten Papiers (alte Montierung?). Verso: Landschaftsskizze mit Gehöften und Wanderern (Abb. 10). Die Zeichnung auf der Rückseite ist von anderer Hand und im Stil der Brueghel-Nachfolge vermutlich später gezeichnet worden (um 1570–1580?). Artur Ramon Art 2017, S. 44–47 (Patrizia Tosini). Ältere Provenienzen sind nicht bekannt. Das Blatt ist noch nicht verkauft. Ich danke Marine Hervé und Artur Ramon Navarro sehr herzlich für die Bereitstellung von Informationen und Fotografien der Zeichnung und des Wasserzeichens.

⁵⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 71v|12r; Bartsch 2019, S. 323–325, Kat. 126|15, Abb. S. 168, 223. Ein anonymes, zwischen 1534 und 1542 zu datierendes Blatt in einer Privatsammlung zeigt einen Blick auf das Querhaus von San Giovanni durch die Ruinen der Aqua Claudia hindurch; Bartsch 2019, S. 323, 495, Vgl. Abb. 6. Ein Bild des Freskenzykus' der Prozession in der Nacht des *Assumptio*-Festes im ehemaligen Haus des Präzeptors der Hospitalsbruderschaft, das die erste Fußwaschung der Ikone während der Prozession vor dem Hospital zum Thema hat, zeigt ebenfalls im Hintergrund den mittelalterlichen Gebäudekomplex: Rom, *Casa delle Suore della Misericordia, Complesso Ospedaliero San Giovanni Addolorato*; Helas 2013/2014, S. 45, Abb. 31. Weitere Ansichten des Laterans sind als kleine und zumeist undeutliche Perspektivdarstellungen aus der Vogelperspektive auf Romplänen zu sehen, z. B. von Pirro Ligorio (1552), Ugo Pinard (1555), Sebastiano del Re (1557), Francesco Paciotti (1557), Giovanni Antonio Dosio (1561 und 1562), Mario Cartaro (1576) und Étienne Dupérac (1577). Vgl. *Cipro – Catalogo illustrato delle piante di Roma online*, <http://fmdb.biblhertz.it/cipro/default.htm> [aufgerufen 1.1.2021].

⁵⁵ Zugeschrieben an Giovanni Ambrogio Brambilla oder Étienne Dupérac; Rubach 2016, S. 368, Nr. 387.

⁵⁶ Rom, Archivio Capitolare Lateranense, Inv. Q7.

⁵⁷ Abgedruckt in Severano 1630, Bd. 1, Faltplan nach S. 560.

⁵⁸ Lucherhandt 1999, S. 113, Abb. 6; Lucherhandt 2015, S. 75, Abb. 2.

⁵⁹ 1488–1490, Rom, *Santa Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle*.

⁶⁰ Zum mittelalterlichen Papstpalast vgl. Herklotz 1985; Lucherhandt 1999; Horsch 2010; Horsch 2014, S. 24–31; Lucherhandt 2015; Lucherhandt 2017.

⁶¹ Horsch 2014, S. 75–95; Lucherhandt 2015, S. 76–77.

⁶² Im Grundrissplan Continis (siehe Anm. 57) ist an dieser Stelle eine siebenachsige Porticus mit eingeschriebener zweiläufiger Treppe eingezeichnet, die Existenz letzterer hat Nadja Horsch (Horsch 2003) bezweifelt.

⁶³ Piazza di S. Giovanni in Laterano, 66. Zu dem Gasthaus Helas 2013/2014, S. 65, Anm. 280; S. 75.

⁶⁴ Vgl. Herklotz 1985, S. 4.

⁶⁵ Es ist auch bei Van Heemskerck und Lippi zu sehen.

⁶⁶ Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 1, 1913, S. 39.

⁶⁷ Lucherhandt 1999, S. 113.

⁶⁸ In der älteren Forschung herrschte noch die Auffassung, die Säulenarchitektur des Balkons sei direkt an die Front der Konzilsaula angebaut gewesen, vgl. Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 1, 1913, S. 37.

⁶⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 6110, fol. 156r–157r.

⁷⁰ Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Fabbriche, busta 1527.

⁷¹ Maddalo 1998/1999, Abb. 6, 10, 11.

⁷² Zu *San Giovanni in Laterano* siehe Claussen 2008; Bosman u.a. 2020.

⁷³ Der Name des Turms wird auf dem Grundrissplan des Francesco Contini (siehe Anm. 57) unter Nr. 55 genannt. Zur *Torre Annibaldi* vgl. Herklotz 1985, S. 6.

⁷⁴ Für die *Lupa* am Turm gibt es mehrere schriftliche und bildliche Quellen, unter anderem eine Zeichnung nach einem verlorenen Fresko aus dem Querhaus der *Lateranbasilika*, die sich im *Archivio Capitolare Lateranense* befindet (Mondini 2020, S. 375, Abb. 17.19). Die Darstellung des Turms dort stimmt auffallend mit derjenigen auf der *Barcelona-Vedute* überein. Zur „Statuenstiftung“ von Sixtus IV. vgl. Buddensieg 1983.

⁷⁵ Panvinio 1570, S. 232.

⁷⁶ Panvinio 1570, S. 217.

⁷⁷ Siehe Anm. 53. Zu Hendrik Gijsmans vgl. den Eintrag in der Datenbank des *RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis*, online unter <https://rkd.nl/en/explore/artists/31589> [aufgerufen 1.1.2021].

⁷⁸ Blick von Südwesten auf den südöstlichen Teil des *Forum Romanum* mit *Santi Cosma e Damiano* und der *Maxentius-Basilika*; Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5799; Fabriczy 1893, S. 121.

⁷⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ashby. Disegni. 331; Keaveney 1988, S. 160–162, Kat. 37.

⁸⁰ Siehe Anm. 39.

⁸¹ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 7v; Bartsch 2019, S. 319–320, Kat. 8, Abb. S. 164.

⁸² *Santa Croce in Gerusalemme* und Ruinen des *Sessoriums*, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet, Inv. PK.OT.02363; Fiamminghi a Roma 1995, S. 309–311, Kat. 232. *Forum Romanum* vom *Septimius-Severus-Bogen* aus, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Inv. B 12 RES Bte 3 / FL 166; Lugt/Vallery-Radot 1936, S. 41, Kat. 166.

Literatur

Armellini 1891 – Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2. Aufl., Rom 1891.

Artur Ramon Art 2017 – Artur Ramon Art, *TEFAF Maastricht (Works on Paper, 10–19 March 2017, Stand 705). SALON DU DESSIN (22–27 March 2017, Palais Brongniart – Place de la Bourse, Paris, Stand 29)*, Barcelona 2017, PDF, <https://www.arturamon.com/wp-content/uploads/2017/02/cataleg-tefaf-17.pdf> [aufgerufen 1.1.2021].

Ashby 1904 – Thomas Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, 2 Bde., London 1904 (Papers of the British School at Rome, Bd. 2).

Ashby 1916 – *Topographical study in Rome in 1581. With many additional illustrations from various sources*, hg. v. Thomas Ashby, London 1916.

Baldinucci 1681 – Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Florenz 1681.

Bartoli 1911 – Alfonso Bartoli, *Cento vedute di Roma Antica*, Florenz 1911.

Bartoli 1914–1922 – Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Rom 1914–1922.

Bartsch 2019 – Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019 (Römische Studien der Biblioteca Hertziana, Bd. 44).

Bellini 2013 – Federico Bellini, La Civitas Pia e le fortificazioni vaticane di Pio IV, in: *Studi romani. Rivista semestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani*, 2013, Bd. 61, Heft 1/4, S. 42–76.

Boon 1978 – Karel G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, 2 Bde., Den Haag 1978.

Bosman u. a. 2020 – *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*, hg. v. Lex Bosman u. a., Cambridge 2020 (British School at Rome studies).

Briganti 1996 – Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Neuauflage hg. v. Laura Laureati / Ludovica Trezzani, Rom 1996.

Brink 2017 – *Idea et Inventio. Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf am Museum Kunstpalast*, bearb. v. Sonja Brink, 2 Bde., Petersberg 2017.

Brink/Wismer 2013 – Akademie. Sammlung. Krahe. *Eine Künstlersammlung für Künstler*, hg. v. Sonja Brink / Beat Wismer, Berlin/München 2013.

Briquet – Charles Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 Bde., Leipzig 1923.

Budde 1930 – Illa Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1930.

Buddensieg 1983 – Tilmann Buddensieg, Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1983, Bd. 20, S. 33–73.

Büttner 2000 – Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

Chiarini 1971 – Marco Chiarini, *Vedute Romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, Rom 1971, Ausst.-Kat., Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina alla Lungara, 1971.

Claussen 2008 – Peter Cornelius Claussen, S. Giovanni in Laterano, in: Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 2, S. Giovanni in Laterano, Stuttgart 2008 (Corpus Cosmatorum, Bd. 2,2 / Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 21), S. 23–353.

Claussen 2020 – Peter Cornelius Claussen, S. Maria in Traspontina, in: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, hg. v. Daniela Mondini / Carola Jäggi / Peter Cornelius Claussen, Bd. 4, M–O, Stuttgart 2020 (Corpus Cosmatorum, Bd. 2,4 / Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 23), S. 463–468.

DiFuria 2012 – Arthur J. DiFuria, The Eternal Eye. Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin 'Vedute', in: *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, hg. v. Tatjana Bartsch / Peter Seiler, Berlin 2012 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 8), S. 157–170.

D'Onofrio 1971 – Cesare D'Onofrio, *Castel S. Angelo*, Rom 1971.

Dupérac 1575 – Étienne Dupérac, *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in perspectiva con ogni diligentia [...]*, Rom 1575.

Egger 1903 – Hermann Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek*, Bd. 1, Wien 1903.

Egger 1905–1906 – Codex Escurialensis. *Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, hg. v. Hermann Egger, unter Mitw. v. Christian Hülsen / Adolf Michaelis, 2 Bde., Wien 1905–1906.

Egger 1911–1931 – Hermann Egger, *Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, 2 Bde., Wien 1911–1931.

Fabriczy 1893 – Cornelius de Fabriczy, Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel Museo di Stuttgart, in: *Archivio storico dell'arte*, 1893, Bd. 6, S. 106–126.

Fernández Gómez 2000 – Margarita Fernández Gómez, *Codex Escurialensis 28-II-12*, 2 Bde., Murcia 2000.

Ferri 1885 – Nerino Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885.

Fiamminghi a Roma 1995 – Fiamminghi a Roma 1508–1608. *Artisti dei Paesi Bassi e del principato di Liegi a Roma durante il rinascimento*, Mailand 1995, Ausst.-Kat., Rom, Palazzo delle esposizioni / Brüssel, Palais des beaux-arts, 1995.

Garms 1995 – Jörg Garms, *Vedute di Roma dal medioevo all'ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico*, 2 Bde., Neapel 1995.

Garms 1997 – Jörg Garms, Vedute und Architektur. Anmerkungen zu ihrem Verhältnis im 18. Jahrhundert, vorwiegend Italien, in: *Festschrift für Johannes Langner. Zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, hg. v. Klaus Gereon Beuckers u. a., Münster 1997 (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1), S. 123–140.

Gernsheim 1948/1949 – Walter Gernsheim, Letter to the Editor: *Corpus Photographicum of Drawings*, in: *College Art Journal*, 1948/1949, Bd. 8, Heft 2, S. 136–137.

Giovannoli 1616 – Alò Giovannoli, *Vedute degli antichi vestigi di Roma [...]*, 2 Bde., Rom 1616.

Gori Sassoli 2000 – *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, hg. v. Mario Gori Sassoli, Rom 2000, Ausst.-Kat., Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, 2000–2001.

Gregg 2019 – Ryan E. Gregg, *City views in the Habsburg and Medici courts: depictions of rhetoric and rule in the sixteenth century*, Leiden/Boston 2019 (Brill's studies in intellectual history, Bd. 294 / Brill's studies on art, art history, and intellectual history, Bd. 35).

Helas 2013/2014 – Philine Helas, Kunst und visuelle Präsenz zweier Hospitäler in Rom. Santo Spirito in Sassia und Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum am Lateran zwischen dem 14. und frühen 16. Jahrhundert, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2013/2014, Bd. 41, S. 9–109.

Herklotz 1985 – Ingo Herklotz, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1985, Bd. 22, S. 1–43.

Hermanin 1911 – Federico Hermanin, *Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrhundert. 52 Ansichten*, Leipzig 1911.

Horsch 2003 – Nadja Horsch, Die Scala Santa im mittelalterlichen Lateranpalast. Eine neue Lektüre der Quellen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2003, Bd. 66, S. 524–532.

Horsch 2010 – Nadja Horsch, Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, hg. v. Stephan Albrecht, Köln u. a., 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 24), S. 253–273.

Horsch 2014 – Nadja Horsch, *Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in Rom unter Sixtus V. (1585–1590)*, München 2014 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 35).

Huelsen 1910 – *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, hg. v. Cristiano Huelsen, Leipzig 1910 (Codices e Vaticanis selecti, Bd. 11).

Hülsen 1921 – Christian Hülsen, [Rez.] Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII, riprodotte in fototipia, hg. v. Francesco Ehrle, Rom 1908–1911, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1921, Bde. 1–3, S. 30–52.

Hülsen 1927 – Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi ed appunti*, Florenz 1927.

Hülsen 1984 – *Il libro di Giuliano Da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, hg. v. Christian Hülsen, 2 Bde., Neuausgabe Vatikanstadt 1984 (Codices e Vaticanis selecti, Bd. 39).

Hülsen/Egger 1913–1916 – Christian Hülsen / Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–1916.

Iaccarino 2004 – Maria Iaccarino, Roma nel XVI secolo. Le vedute di Anton van den Wyngaerde, in: *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, hg. v. Cesare de Seta, Neapel 2004, S. 170–178.

Keaveney 1988 – *Views of Rome from the Thomas Ashby Collection in the Vatican Library*, hg. v. Raymond Keaveney, London 1988.

Klapheck 1928 – Richard Klapheck, *Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf*, Düsseldorf 1928.

Köhler/Bruintjes 1992 – Neeltje Köhler / Jaap Bruintjes, *Roma Veduta. Rome gezien door Nederlandse meesters uit de 16de en 17de eeuw*, 's-Hertogenbosch 1993, Ausst.-Kat., 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1992–1993.

Krautheimer 1933 – Richard Krautheimer, [Rez.] Hermann Egger, *Römische Veduten*, 2 Bde., Wien 1911–1931, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1933, Bd. 2, S. 120–123.

Krönig 1961 – Wolfgang Krönig, *Geschichte einer Rom-Vedute*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertziana*. *Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München 1961 (Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana, Bd. 16), S. 385–417.

Levin 1883 – Theodor Levin, *Repertorium der bei der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen*, Düsseldorf 1883.

Luchterhandt 1999 – Manfred Luchterhandt, *Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III.*, in: *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, hg. v. Christoph Stiegemann / Matthias Wemhoff, 3 Bde., Mainz 1999, Bd. 3, S. 109–122, Ausst.-Kat., Paderborn, Städtische Galerie Am Abdinghof, 1999.

Luchterhandt 2015 – Manfred Luchterhandt, *Vom Haus des Bischofs zum Locus Sanctus. Der Lateranpalast im kulturellen Gedächtnis des römischen Mittelalters*, in: *The emperor's house. Palaces from Augustus to the age of absolutism*, hg. v. Michael Featherstone, Berlin u. a. 2015 (Urban spaces, Bd. 4), S. 73–92.

Luchterhandt 2017 – Manfred Luchterhandt, *Vom Palatium Papae zum Pilgerort. Der Lateran im Hoch- und Spätmittelalter*, in: *Wunder Roms im Blick des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Christoph Stiegemann, Petersberg 2017, S. 128–133, Ausst.-Kat., Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 2017.

Lugt – Frits Lugt, *Les Marques de collections, de dessins & d'estampes*, 2 Bde., Amsterdam 1921–1956, Reprint San Francisco 1975–1988.

Lugt/Vallery-Radot 1936 – Frits Lugt / Jean Vallery-Radot, *Bibliothèque National Cabinet des Estampes. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord*, Paris 1936.

Maddalo 1990 – Silvia Maddalo, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Rom 1990 (Studi di arte medievale, Bd. 2).

Maddalo 1998/1999 – Silvia Maddalo, *Ancora sulla loggia di Bonifacio VIII al Laterano. Una proposta di ricostruzione e un'ipotesi attributiva*, in: *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, 1998/1999, 2. Ser., Bd. 12/13, S. 211–230.

Maier 2012 – Jessica Maier, *Francesco Rosselli's lost view of Rome. An urban icon and its progeny*, in: *The art bulletin*, 2012, Bd. 94, Heft 3, S. 395–411.

Maurer 2007 – Golo Maurer, *Mausoleum Kaiser Hadrians*, Engelsburg, in: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, hg. v. Christina Strunck, Petersberg 2007 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 43), S. 54–57.

Meißner u. a. 1983– – *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. v. Günter Meißner u. a., bisl. 65 Bde., Berlin u. a., 1983–.

Michaelis 1891 – Adolf Michaelis, *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, I–II*, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 1891, Bd. 6, S. 125–172 und 218–238.

Michaelis 1892 – Adolf Michaelis, Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, III–V, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1892, Bd. 7, S. 83–105.

Mondini 2020 – Daniela Mondini, Furtum sacrilegum. The “holy heads” of Peter and Paul and their reliquaries in the Lateran, in: Bosman u. a. 2020, S. 345–378.

Nuti 1996 – Lucia Nuti, *Ritratti di Città*, Venedig 1996.

Oehler 1997 – Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seiner Motive im Vergleich*, Berlin 1997.

Olbrich u. a. 1987–1994 – Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industriiformgestaltung, Kunstdtheorie, hg. v. Harald Olbrich u. a., 7 Bde., Leipzig 1987–1994.

Panvinio 1570 – Onofrio Panvinio, *Le sette chiese romane*, tradotte da Marco Antonio Lanfranchi, Rom 1570.

Piccard – Wasserzeichenkartei Piccard. Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J 340, online unter <https://www.piccard-online.de/start.php> [aufgerufen 1.1.2021].

Pieter Bruegel 1975 – Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, bearb. v. Fedja Anzelewsky, Berlin 1975, Ausst.-Kat., Berlin, Kupferstichkabinett, 1975.

Richardson 1992 – Lawrence Richardson, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore u. a. 1992.

Röll 2011 – Johannes Röll, Willkürliche Veränderungen der urbanistischen Ordnung. Zur Neuerfindung römischer Topographie um 1600 auf einem Gemälde in Montepulciano, in: *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, hg. v. Hermann Schlimgimme / Lothar Sickel, München 2011 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 26), S. 185–195.

Roemer 2019 – Lisa Marie Roemer, *camminando vedrete. Wege durch das antike Rom in der Reiseliteratur des 7. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin 2019 (Berlin studies of the ancient world, Bd. 71).

Rubach 2016 – Birte Rubach, *Ant. Lafreri formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016.

Samperi/Zampa 2017 – Renata Samperi / Paola Zampa, La loggia di Giulio II a Castel Sant’Angelo. Storia, modelli, discendenza, in: *Giuliano da Sangallo*, hg. v. Amedeo Belluzzi u. a., Mailand 2017, S. 434–446.

Schaar 1968 – Eckhard Schaar, *Niederländische Handzeichnungen 1500–1800 aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, Düsseldorf 1968, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1968.

Schaar 1969 – Eckhard Schaar, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, Düsseldorf 1969, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1969–1970.

Schedel 1493 – Hartmann Schedel, *Das buch der Cronicken vnd gedecktnus wirdigern geschichte[n] [...]*, Nürnberg 1493.

Severano 1630 – Giovanni Severano, *Memorie Sacre Delle Sette Chiese Di Roma E di altri luoghi, che si trouano per le strade di esse*, Rom 1630.

de Seta 2011 – Cesare de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Turin 2011.

Stoschek 1999 – Jeannette Stoschek, Die Vedute. Bemerkungen zu Entstehung und Geschichte eines Genres, in: Corinna Höper, Giovanni Battista Piranesi. *Die poetische Wahrheit*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 31–60, Ausst.-Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 1999.

The Origins 1978 – *The Origins of the Italian Veduta. An Exhibition by the Department of Art, Brown University*, Providence, RI 1978, Ausst.-Kat., Providence, Brown University, 1978.

Thoenes 1986 – Christof Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1986, Bd. 49, S. 481–501.

Trnek 2007 – Renate Trnek, *Traum vom Süden. Die Niederländer malen Italien*, Wien 2007, Ausst.-Kat., Wien, Gemäldegalerie Akademie der Bildenden Künste, 2007–2008.

Turner 1996 – *The Dictionary of Art*, hg. v. Jane Turner, 34 Bde., London 1996.

Van Ooteghem 2014 – Sarah Van Ooteghem, “There we will see many views that will inspire us to create landscapes” – The use of sixteenth-century Netherlandish artists’ Roman “Vedute” as historical sources, in: *Portraits of the city. Representing urban space in later medieval and early modern Europe*, hg. v. Katrien Lichtert u. a., Turnhout 2014 (Studies in European urban history, Bd. 31), S. 173–185.

Wiesel/Cichy 1959 – J.M. Wiesel / B. Cichy, *Römische Veduten des 14. – 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1959.

Winner 1985 – Matthias Winner, Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th century, in: *Netherlandish mannerism*, hg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985 (Nationalmusei skriftserie; N. S., Bd. 4), S. 85–96.

Zeitler 1999 – Kurt Zeitler, *Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten*, München 1999, Ausst.-Kat., München, Staatliche Graphischen Sammlung in der Neuen Pinakothek, 1999.

Bildnachweise

Abb.1: © Kunstmuseum – Horst Kolberg – ARTOTHEK · Abb. 2: Hedda Finke · Abb. 3: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet · Abb. 4, 10: Artur Ramon Art · Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin / Volker H. Schneider · Abb. 6: nach Luchterhandt 1999, S. 113 · Abb. 7: Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Foto: Domenico Ventura · Abb. 8: Staatsgalerie Stuttgart · Abb. 9: nach Keaveney 1988, S. 161

Chi sa copiare sa fare. Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna in der Göttinger Kunstsammlung

Lisa Marie Roemer

Der berühmte Cupido, der sich einen Bogen schnitzt, zu dessen Füssen ein lachend- und weinender Knabe zu sehen. Dieses Stück ist zu seiner Zeit um viele tausend Gulden gekauft worden. – Dabey befindet sich eine Kopey desselben, von Joseph Heintz, gewesenen Kammermaler, welcher etwas an dem Original verdorben hatte, und diese Kopey dafür verfertigen wollte; weil aber dieselbe dem Originale bey weitem nicht beykam, starb er aus Verdruß darüber.¹

Diese fast hämische Notiz findet sich in einer Beschreibung der Wiener Schatzkammer aus dem Jahr 1771 und bezieht sich auf das berühmte Gemälde von Parmigianino (1503–1540), das einen bogenschnitzenden Amor zeigt.² In der Tat kopierte Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609) das Gemälde, als dieses im Jahr 1603 nach Prag an den Hof von Kaiser Rudolf II. (1552–1612) kam – gestorben ist er daran sicherlich nicht. Dass Joseph Heintz d. Ä., Kammermaler am Prager Hof von Kaiser Rudolf II. und neben Hans von Aachen und Bartholomäus Spranger einer der bedeutendsten Manieristen des nordalpinen Raumes, allerdings kein schlechter Kopist war, beweist nicht zuletzt eine in der Göttinger Kunstsammlung befindliche Zeichnung, um deren Genese es im Folgenden gehen soll (Abb. 1–2).

Das Göttinger Blatt zeigt die vielgerühmte, ca. 4 m hohe Raptusgruppe des flämischen Bildhauers Giambologna (1529–1608) in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und ist während der ersten Italienreise von Joseph Heintz d. Ä. zwischen 1584 und 1589 entstanden.³ Dorthin war er wie so viele seiner Zeitgenossen aufgebrochen, nachdem er in Basel vermutlich bei seinem Vater Daniel Heintz d. Ä. (ca. 1530–1596) zum Baumeister ausgebildet worden war und, ebenfalls in Basel, bei Hans Bock d. Ä. (ca. 1550–1624) eine Ausbildung zum Figurenmaler genossen hatte.⁴ In Italien schulte er seine künstlerischen Fähigkeiten durch das Kopieren von antiken Bildwerken sowie von Gemälden und Skulpturen des 16. Jahrhunderts. Dass knapp die Hälfte seines ca. 90 Blätter umfassenden graphischen Werks Zeichnungen nach bekannten Werken aus der Antike und der Frühen Neuzeit sind, entsprach einer gängigen Praxis und ist vor dem Hintergrund von Kunsttheoretikern wie Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), Federico Zuccari (ca. 1540–1609) oder Giovanni Battista Armenini (1530–1609) besser zu verstehen, nach deren Auffassung das Studium der großen Meister zur Ausbildung und Formung der eigenen *maniera* und des eigenen *giudizio* unerlässlich war.⁵ So verwundert es nicht, dass sich im Œuvre Joseph Heintz' d. Ä. etliche Studien nach Hans Holbein d. J. (1497/98–1543), Raffael (1483–1520), Michelangelo (1475–1564),

Lisa Marie Roemer, *Chi sa copiare sa fare.* Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna in der Göttinger Kunstsammlung,

in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler,

Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 217–229. <https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11077> 217



Abb. 1: Joseph Heintz d. Ä., *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, vermutlich nachträglich mit Pinsel in Ocker gedeckt, 1587. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 650.



Abb. 2: Giambologna, *Raub einer Sabinerin*, Marmor, 1583. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Giambologna, Federico und Taddeo Zuccari (1529–1566), Antonio Tempesta (ca. 1555–1630), Paolo Veronese (1528–1588), Jacopo Tintoretto (1518/19–1594) oder Polidoro da Caravaggio (ca. 1492–1543) finden, dessen Fassadenmalereien in Rom bereits zu verschwinden begannen und z. T. nur noch durch Nachzeichnungen dokumentiert sind.

Ab 1584 hielt sich Joseph Heintz d. Ä. zunächst für drei Jahre in Rom auf, wo er mehrfach im Hause des Malers und Kunsthändlers Anthonis Santvoort (ca. 1552–1600) in der Nähe des Trevi-Brunnens belegt ist, durch dessen Vermittlung der junge Heintz wohl auch an erste Aufträge in Rom kam.⁶ Aus dieser frühen römischen Zeit sind ebenfalls einige Blätter in der Göttinger Kunstsammlung erhalten, unter denen die braun lavierte und weiß gehöhte Federzeichnung auf blauem Papier mit dem knienden *Insignienträger* nach Taddeo Zuccari durch die eigenhändige Aufschrift „Rö 85“ das einzige sicher datierbare Werk ist.⁷ Der kniende Page, der das Szepter und die auf einer Maske platzierte Krone hält, ist einem Wandgemälde der Sala Regia im Vatikan entnommen, das die Lösung Kaiser Heinrichs IV. vom Kirchenbann durch Papst Gregor VII. zeigt (Abb. 3).



Abb. 3: Joseph Heintz d. Ä., *Kniender Insignienträger* nach Federico und Taddeo Zuccari, Feder in braun, braun laviert und weiß gehöht auf blau getöntem Papier, 1584–1587. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 425.



Abb. 4: Joseph Heintz d. Ä., *Zwei Verdammte* nach Michelangelo (Jüngstes Gericht), Rötel, 1584–1587 (?). Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 651.



Abb. 5: Joseph Heintz d. Ä., *Portrait von Giambologna*, schwarze Kreide und Rötel, 1587 (?). Washington D.C., The National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Alisa Mellon Bruce Fund, Inv. Nr. 1984.3.11.

Vermutlich zur selben Zeit schuf Heintz auch die braun lavierte und im Hintergrund mit weißer Farbe gedeckte Federzeichnung mit der Personifikation des *Premio*, des Siegespreises, nach dem Gemälde von Antonio Tempesta in der *Sala Vecchia degli Svizzeri* im Vatikanischen Palast.⁸ Der einst als Aufenthaltsort für die Schweizer Garde eingerichtete Raum wurde unter Papst Gregor XIII. im Jahr 1582 mit Fresken ausgestattet. Weder die *Sala Regia* noch die *Sala Vecchia degli Svizzeri* waren öffentlich zugängliche Räume, so dass anzunehmen ist, dass Heintz die Zeichnungen bei einem organisierten Besuch des Vatikanischen Palastes im Jahr 1585 anfertigte.

Auch die Göttinger Rötelzeichnung nach Raffaels Wandteppich mit dem knienden Jüngling aus dem *Tod des Ananias*⁹ und die kraftvollen, ungemein plastisch wirkenden Figuren der dunklen Rötelzeichnungen, die zwei Verdammte aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* zeigen,¹⁰ sind in Rom während eines Besuchs der *Sixtinischen Kapelle* entstanden, möglicherweise jedoch zu einem späteren Zeitpunkt als die zuvor genannten Federzeichnungen (Abb. 4).

Nach dem ersten längeren Aufenthalt in Rom reiste Joseph Heintz d. Ä. 1587 über Florenz nach Venedig, wo er knapp zwei Jahre blieb und sich dort mit der Kunst insbesondere Tintorettos und Veroneses auseinandersetzte. Spätestens im Frühling 1591 trat er als Kammermaler am Prager Hof Rudolfs II. in Erscheinung, in dessen Auftrag er 1592–1595 erneut nach Italien reiste, um dort antike Bildwerke zu kopieren und Objekte für die Kunstkammer Rudolfs II. anzukaufen. Während viele Stationen seines Lebens durch Quellen belegt werden können, sind für die Florentiner Zeit keine Dokumente erhalten. Lediglich einige Blätter deuten auf einen Aufenthalt in der toskanischen Stadt hin, in der er sich vermutlich im Herbst 1587 vor seiner Ankunft in Venedig im Dezember desselben Jahres für mehrere Monate aufhielt.¹¹ In Florenz zeichnete er nach Werken von Michelangelo¹² und insbesondere nach solchen von Giambologna.¹³ Nicht nur mehrere Zeichnungen nach und Adaptionen von Giambolognas Skulpturen im Werk von Joseph Heintz d. Ä. zeugen von dessen besonderer Verehrung für den flämischen Bildhauer – neben den bereits genannten Blättern aus der Florentiner Zeit seien als weitere Beispiele die Braunschweiger Zeichnung mit dem Fragment einer nicht weiter bestimmbar Fassung der *Nessus und Deianeira*-Gruppe¹⁴ und das Dresdener Gemälde *Venus, Cupido und Apollo* angeführt, in dem Giambolognas bronzer *Apoll* für Francesco I. seinen Widerhall findet.¹⁵ Auch mit einer Portraitzeichnung in der von ihm bevorzugten Kreide-Rötel-Technik hat Heintz dem großen Meister der Bildhauerkunst seine Reverenz erwiesen (Abb. 5).¹⁶

Eines der reizvollsten Werke nach Giambologna im Œuvre von Joseph Heintz d. Ä. ist das Göttinger Blatt mit der in schwarzer Kreide auf hellocker getöntem Papier ausgeführten Zeichnung nach Giambolognas Raptusgruppe in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz (Abb. 1–2).¹⁷ In der Ansicht von Heintz kauert auf einem felsigen Grund die Figur eines Sabiners, der sein Gesicht vom Betrachter abgewendet hat und seinen linken Arm zum Schutz nach oben hält. Darüber ragt die mächtige Hebefigur eines muskulösen Mannes und einer jungen Frau auf, die gemeinhin als Römer und Sabinerin gelten. Der Römer, von dem wir in der Heintz'schen Ansicht hauptsächlich die linke Körperhälfte sehen und dessen Kopf fast vollständig durch die beiden Arme verdeckt ist, hält die junge Sabinerin vor seiner Brust mit beiden Armen fest umschlungen. Seine rechte Hand greift dabei kräftig in die Hüfte der jungen Frau, so dass seine Finger tiefe Mulden in das Fleisch drücken – eine Geste, die einerseits den Pygmalion-Mythos aufruft und damit auf das Vermögen des Bildhauers verweist, eine Steinskulptur möglichst lebendig erscheinen zu lassen, und andererseits

mit dem Verweis auf den Tastsinn die Vorzüge der Bildhauerei gegenüber der Malerei in der *paragone*-Debatte unterstreicht.¹⁸ Die junge Sabinerin, die uns Heintz in der Rückenansicht präsentiert, versucht vergeblich, sich aus der festen Umklammerung des Römers zu befreien. Angespannt windet sie sich um ihre eigene Achse, hilfesuchend greifen ihre ausgebreiteten Arme ins Leere.

Zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung im Herbst 1587 stand die kolossale Marmorskulptur seit vier Jahren in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und hatte allseits Bewunderung hervorgerufen.¹⁹ Das ikonographische Thema wurde erst nach deren feierlicher Enthüllung am 14. Januar 1583 durch die Anbringung eines Reliefs am Sockel mit einer Darstellung des Sabinerinnenraubes festgeschrieben. Borghini zufolge interessierte Giambologna selbst wohl in erster Linie die Herausforderung einer solchen kolossalen Hebefigur in Stein. Vor allem habe er damit endgültig das zirkulierende Vorurteil aus dem Weg räumen wollen, er könne keine großformatigen Marmorskulpturen schaffen.²⁰ Tatsächlich waren solch komplizierte Hebefiguren bis dato nur in Bronze hergestellt worden. Doch nicht nur die gewagte Statik faszinierte das Publikum. Die Marmorgruppe ist darüber hinaus schnell zur Inkunabel der manieristischen *figura serpentinata* avanciert, jenem Ideal einer dynamischen, aufwärts strebenden Schraubfigur, das bekanntermaßen durch den Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo im Jahr 1584 mit den Metaphern der Flamme, der Pyramide und der Schlange eine zeitgenössische Definition fand.²¹ Giambologna verband das *serpentinata*-Motiv mit einer allansichtigen Darstellung, so dass mit seinem *Raub einer Sabinerin* eine spiralförmige Schraubfigur entstand, die keine Hauptseite mehr aufweist, sondern eine Reihe von gleichwertigen Ansichten, die nur im Umschreiten ganz erfasst werden können.

Vor diesem Hintergrund erhebt sich die Frage nach dem Standort und der Ansicht, die Heintz für seine Zeichnung der Skulpturengruppe wählte. Ein Abgleich mit dem Original ergibt, dass Heintz gerade nicht die bekannteste Ansicht von vorne, von der *Piazza della Signoria* aus wiedergibt (Abb. 1–2). Er muss vielmehr noch knapp innerhalb der Loggia, und zwar schräg links hinter der Marmorgruppe (nah am Pfeiler) gestanden haben, wenn man von vorn auf die Loggia schaut. Damit entschied sich Heintz für eine recht ungewöhnliche Perspektive, die aus anderen Graphiken nach der Skulptur von Giambologna nicht bekannt ist.

Möglicherweise gibt es für seine Standortwahl einen ganz profanen Grund: Heintz hielt sich vermutlich in den Herbstmonaten in Florenz auf und unter dem schützenden Dach der *Loggia dei Lanzi* konnte er schlechtem Wetter zum Trotz ungestört zeichnen. Doch die aufmerksame Lektüre der Zeichnung verrät, dass ihn vor allem ästhetische Gründe dazu bewogen haben müssen, die Skulpturengruppe aus diesem Blickwinkel aufzunehmen. Die spannungsreiche Konfrontation verschiedener Körperperformen mag seine Aufmerksamkeit erregt haben, die in dieser Ansicht besonders deutlich zum Ausdruck kommt, beispielsweise der Kontrast zwischen dem weiblichen, grazilen, und bei aller Anspannung dennoch anmutig gebogenen Körper der jungen Sabinerin und dem mächtigen, muskulösen Körper des Römers, oder der Ziehharmonika-Effekt in der Gegenüberstellung der aufgefächerten Rippenpartie des Römers und des zusammengezogenen Rumpfes des kauernden Sabiners. Insbesondere der erotische Rückenakt der weiblichen Figur, mit seiner kurvigen Silhouette im Bereich der Hüfte und der im Gegensatz dazu schmalen Taille scheinen

Heintz fasziniert zu haben. Und schließlich bringt diese Ansicht den Griff des Römers in das weiche Fleisch der Sabinerin pointiert zur Geltung und die damit verbundenen kunsttheoretischen Implikationen.

Es sind keine weiteren Ansichten der Marmorgruppe durch Joseph Heintz d. Ä. bekannt. Die Bildwerke Giambolognas sind jedoch entsprechend ihrer Anlage als vielansichtige Skulpturen rezipiert worden. Dies wurde bereits bei der Aufstellung seiner Werke berücksichtigt, man denke an die Bronzeplastik des *Apoll*, die Giambologna für Francesco I. de Medici gegossen hat. Sie wurde in den Räumen des Medicifürsten im *Palazzo Vecchio* auf einem drehbaren Sockel aufgestellt, so dass man sie bequem in jeder erdenklichen Ansicht bewundern konnte.²² Doch auch in der graphischen Rezeption wird der Vielansichtigkeit von Giambolognas Plastiken Rechnung getragen. So zeigt etwa eine lavierte Federzeichnung aus New York, die Hans Bock d. J. (1573/1575–nach 1626) zugeschrieben wird und damit im näheren Umfeld Joseph Heintz' d. Ä., dem Schüler von Hans Bock d. Ä., angesiedelt ist, einen virtuellen Rundgang um eine *Venus*-Statuette von Giambologna und erfasst so die Vielansichtigkeit der Plastik (Abb. 6).²³

Ähnliche Beispiele lassen sich für die Gruppe mit dem *Raub einer Sabinerin* anführen. Der Mantuaner Holzschnieder Andrea Andreani (1541–1623) fertigte um 1584 drei Chiaroscuro-Holzschnitte an, die Giambolognas Raptusgruppe in verschiedenen, durch den Holzschnitt bedingt

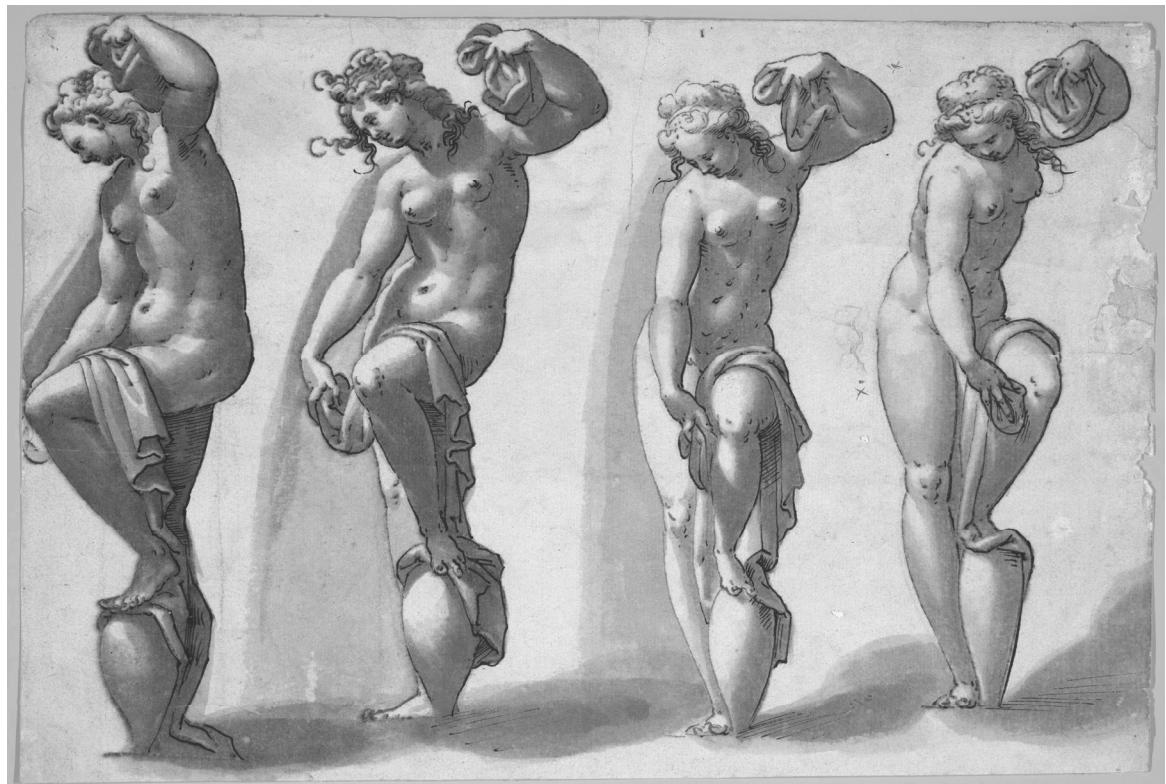


Abb. 6: Hans Bock d. J., Vier Studien nach Giambolognas Badender Venus, Feder in braun und schwarz, grau laviert, ca. 1590. New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Guy Wildenstein Gift, 2012, Inv. Nr. 2012.226.

seitenverkehrten Ansichten wiedergeben (Abb. 7a–c).²⁴ In diesen kommt neben der Vielansichtigkeit gerade die Verschraubung der drei Figuren und deren ineinandergreifen sehr gut zur Geltung, die diese Skulptur zum Inbegriff der manieristischen *figura serpentinata* werden ließen. Bei Heintz dagegen scheinen die Körper der einzelnen Figuren eher parallel nebeneinander zu stehen, ihre Verschränkung ist auf ein Minimum reduziert. Deutlich wird dies beim kauernden Sabiner, der in Andreanis Holzschnitten in all seiner Bedrängnis zwischen den Beinen des Römers eingezwängt erscheint, während er in der Ansicht von Heintz fast autonom und wie eine am Geschehen unbeteiligte Figur wirkt. Es war offensichtlich nicht das Hauptanliegen von Heintz, die für die allansichtige Skulptur Giambolognas so charakteristische Verschränkung und Verschraubung der Figuren darzustellen. Seine Wiedergabe vermittelt am wenigsten den Eindruck, dass man um die Skulptur herumgehen müsse – ein mögliches Indiz dafür, dass es sich um eine einzelne Aufnahme handelt und die Zeichnung nicht etwa Teil einer Serie gewesen ist, wie beispielsweise die Holzschnitte von Andreani.

Die äußerst akkurat und mit sicherer Hand ausgeführte Göttinger Kreidezeichnung lässt vermuten, dass Heintz vorbereitende Studien oder Skizzen angefertigt hatte und das Göttinger Blatt die Reinzeichnung darstellt. Diesbezüglich interessant ist die von Zimmer 1988 erstmals publizierte

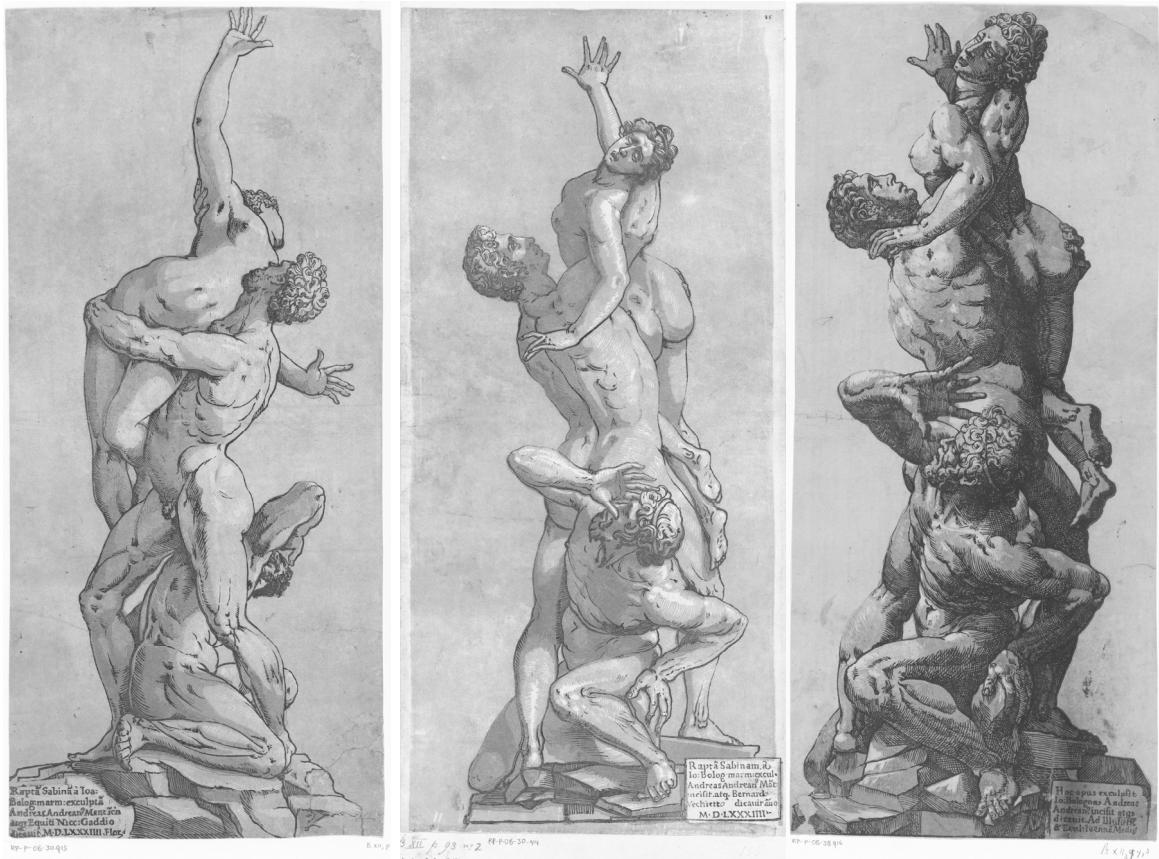


Abb. 7a–c: Andrea Andreani, *Raub einer Sabinerin nach Giambologna*, Chiaroscuro-Holzschnitt, 1584. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-30.913, Inv. Nr. RP-P-OB-30.914 und Inv. Nr. RP-P-OB-30.916

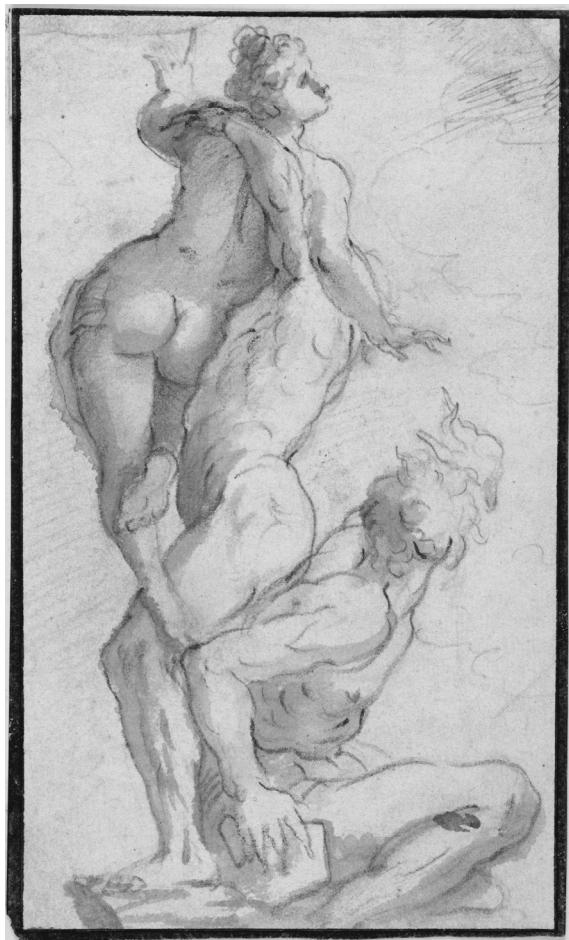


Abb. 8: Unbekannter Zeichner, *Raub einer Sabinerin*, schwarze Kreide, grau laviert. Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett, KdZ 10462.

Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 8).²⁵ Die flüchtig skizzierte, grau lavierte Kreidezeichnung ist mit den Maßen 202 × 121 mm etwas kleiner als das Göttinger Blatt. Sie hängt jedoch augenscheinlich eng mit der Göttinger Zeichnung zusammen, da sie Giambolognas Raptusgruppe von demselben Standpunkt zeigt. Zunächst mag man annehmen, die Berliner Skizze sei eine erste Studie, die der sehr viel feiner ausgearbeiteten Göttinger Zeichnung vorangeht. Doch der lockere, flüchtige Duktus passt nicht recht zum Stil von Heintz, der sorgfältiger arbeitet.²⁶ Überdies gibt es bei aller Deckungsgleichheit bezüglich des Sujets und des Blickwinkels zahlreiche Unterschiede, die vermuten lassen, dass hier zwei unterschiedliche Zeichner am Werk waren. Neben der leicht geänderten Beinhaltung der Sabinerin – in der Berliner Skizze befindet sich ihr rechter Fuß auf Höhe der linken Kniekehle, im Göttinger Blatt dagegen knapp oberhalb der Fessel – scheint auch die kurvige Silhouette an Hüfte und Taille, die so charakteristisch für die weiblichen Figuren von Giambologna ist, in der Berliner Skizze weniger ausgeprägt zu sein. Wesentliche Unterschiede bestehen darüber hinaus bei den männlichen Figuren. Der Rumpf des Römers ist in der Berliner Skizze kürzer geraten als im Göttinger Blatt, der Sabiner dagegen deutlich größer,

daher röhrt auch die größere Distanz zwischen der Hand des Sabiners und der Hand der Sabinerin in der Göttinger Zeichnung. Bei der letzteren Zeichnung ist die vertikale Ausrichtung der Figurengruppe stärker betont, das Lastende der Schwerkraft deutlicher zu spüren und die plastische Wirkung der Figuren wesentlich ausgeprägter. Die ganze Kraft, die im Griff des Römers um die Hüfte der Sabinerin zum Ausdruck kommt, fehlt in der Berliner Skizze, z. B. die bereits angesprochenen Finger, die sich tief ins Fleisch pressen, oder das Gesäß, das durch den Griff kräftig zusammen gedrückt wird. In der Berliner Skizze dagegen wirken die Figuren leichter und durch die fehlende Binnenzeichnung flächiger. Auch scheint die Anspannung der Sabinerin hier abgeschwächt zu sein, die im Göttinger Blatt an der Kontraktion der Rückenmuskeln und der starken Torsion ihres Oberkörpers abzulesen ist. Die genannten Beobachtungen lassen den Eindruck entstehen, dass in der Göttinger Zeichnung mehr Verständnis für die Schwerkraft der Massen und für die Plastizität

der Körpervolumina vorhanden ist. Dieses Verständnis fehlt dem Zeichner der Berliner Skizze, der folglich nur schwer mit Joseph Heintz d. Ä. in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Ob es sich bei dem Berliner Werk um eine parallel vor dem Original entstandene Skizze handelt oder um eine Nachzeichnung des Heintz'schen Blattes, muss offen bleiben. Dass solche Nachzeichnungen wie das Göttinger Blatt von Joseph Heintz d. Ä. wiederum als Studienobjekte dienen konnten, beweist die in Dresden befindliche sorgfältige und detailgetreue Nachzeichnung des Heintz'schen Blattes aus dem 17. Jahrhundert von der Hand des Augsburgers Hans Friedrich Schorer (um 1585–nach 1654).²⁷

Von der späteren Wertschätzung solcher zu Studienzwecken angelegten Zeichnungen zeugt schließlich auch die wohl erst nachträglich angebrachte ockerfarbene Hintergrundbemalung des Göttinger Blattes. Sie verleiht der Zeichnung zusätzliches Gewicht und zugleich einen würdevollen Rahmen. Da solche Hintergrundbemalungen im zeichnerischen Œuvre von Heintz d. Ä. sonst kaum vorkommen und gehäuft im Bestand der Göttinger Zeichnungen von Heintz d. Ä. auftreten, liegt es nahe, darin den Wunsch eines späteren Sammlers zu sehen.²⁸ Und so ist dieses Blatt von Joseph Heintz d. Ä., das seinerseits im Kontext der damals gängigen und von den Theoretikern auch geforderten Praxis des Kopierens nach den großen Meistern und wohl für den eigenen Gebrauch während seines Italienaufenthaltes entstanden ist, selbst zu einem vorbildhaften Kunstwerk geworden.

Anmerkungen

¹ Murr 1771, S. 15. Auch bei Zimmer 1971, S. 125.

² Das Original von Parmigianino befindet sich in Wien (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 275, 1534–1539, Öl auf Lindenholz, 135,5 × 65 cm); die Kopie von Joseph Heintz d. Ä. nach Parmigianino ebendort (Inv. Nr. 1588, nach 1603, Öl auf Holz, 135 × 64 cm).

³ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 650, 344 × 220 mm, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, vermutlich nachträglich mit Pinsel in Ocker gedeckt. Entgegen den meisten Angaben in der Forschungsliteratur konnte in der Untersuchung mit dem Binocular keine Feder nachgewiesen werden. Das Blatt stammt, wie die anderen Zeichnungen von Joseph Heintz d. Ä. in der Göttinger Kunstsammlung, aus dem Altbestand (ausgewiesen durch den Stempel „BIBL. R. ACAD. G. A.“) und sind mit der Sammlung des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich Armand von Uffenbach 1770 nach Göttingen gelangt. Zur Göttinger Zeichnung siehe Fiorillo 1821, fol. 68 verso, Nr. 40.2; Zimmer 1988, Kat. A 22, S. 121; Unverfehrt/Büttner 2000, Kat. 45, S. 130 (M. Ohm). Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/debbbf7-3ea7-4897-b541-c3bf2b92ae19> [aufgerufen 19.8.2020].

⁴ Zu Leben und Werk Joseph Heintz' d. Ä.: Zimmer 1971; Zimmer 1988; Zimmer 2011.

⁵ Dazu ausführlicher Blunt 1984, S. 94–108, bes. 106–107. Lomazzo 1584; Lomazzo 1590; Armenini 1587; Zuccaro 1961.

⁶ Zimmer 1988, S. 25; Zimmer 2011, S. 242.

⁷ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 425, 226 × 176 mm. Zimmer 1988, Kat. A 36, S. 127.

⁸ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 527, 254 × 186 mm. Zimmer 1988, Kat. A 34, S. 126. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/377edbed-c740-4393-8307-95934319d065> [aufgerufen 19.8.2020].

⁹ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 652, 218 × 192 mm. Zimmer 1988, Kat. A 33, S. 125–126. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/a4efd9b6-6517-427a-a346-47531a8ff436> [aufgerufen 19.8.2020].

¹⁰ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 651, 393 × 255 mm. Fiorillo, fol. 15 verso, Nr. 24; Zimmer 1988, Kat. A 25, S. 122. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/53802957-a439-4bb4-af9a-54ac6a9569a5> [aufgerufen 19.8.2020].

¹¹ Jürgen Zimmer hat jüngst Heintz' Florentiner Monate genauer nachzuzeichnen versucht, Zimmer 2018.

¹² Studie nach einem verlorenen Bozzetto von Michelangelo für die Skulptur Giulianos de' Medici, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 121, schwarze Kreide auf blauem Tonpapier, weiß gehöht, 313 × 192 mm. Zimmer 1988, Kat. A 23, S. 121–122; Zimmer 2018, S. 211–212.

¹³ Beispielsweise die *Venus Cesarini*, siehe dazu Zimmer 2018, S. 207–211, der davon ausgeht, dass sich die Skulptur 1587 noch in Florenz und nicht in Rom befand. Die Zeichnung wurde 2005 im Kunsthändler veräußert, London, Sotheby's, 6. Juli 2005, Old Master Drawings, Lot 39, Feder in braun, Rötel und schwarze Kreide, 306 × 109 mm (unregelmäßig beschnitten). URL: <https://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/old-master-drawings-l05040/lot.39.html> [aufgerufen 19.8.2020].

¹⁴ Braunschweig, Herzog-Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 893, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, 237 × 358 mm, nach eigenhändiger Datierung in Rom 1586 entstanden. Zimmer 1988, Kat. A 21, S. 120–121; Müller 2010; Zimmer 2018.

¹⁵ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 646, nach 1596, Öl auf Kupfer, 40 × 27 cm. Die Adaption von Giambolognas Werken in diesem Gemälde hat zuletzt Zimmer 2018, S. 213–225, ausführlich diskutiert.

¹⁶ Washington D.C., The National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Alisa Mellon Bruce Fund, Inv. Nr. 1984.3.11, schwarze Kreide und Rötel, 145 × 127 mm. Zimmer 1988, Kat. A 16, S. 117–119. Die Portraitzeichnung gereicht nicht nur dem flämischen Bildhauer zur Ehre, sondern auch dem Autor selbst: Denn mit diesem Werk reiht sich Joseph Heintz d. Ä. in die Garde berühmter Künstler wie Hendrick Goltzius (Haarlem, Teylers Museum, schwarze Kreide und Rötel, braun und braungrün laviert, 370 × 300 mm) oder Federico Zuccari (Edinburgh, National Gallery, Inv. Nr. D.1851, schwarze Kreide und Rötel, 261 × 188 mm) ein, die ebenfalls Portraitzeichnungen Giambolognas angefertigt hatten und deren Werke Heintz z. T. selbst kopierte. Die Kreide-Rötel-Technik hatte Heintz wohl spätestens in Rom bei Federico Zuccari kennengelernt, der ebenfalls gerne in Kreide-Rötel-Technik arbeitete, sehr zum Verdruss übrigens von Joseph Meder: „Die [...] bella Maniera erfand allerlei geleckte und gesuchte Ausdrucksweisen. Man ging so weit, dass z.B. Joseph Heintz [...] im völligen Mißverstehen der Prinzipien römische Skulpturen wie Akte in Rot nachzeichnete und ihnen schwarze Perücken aufsetzte“ (Meder 1919, S. 131). Meders Kritik selbst ist wiederum nur vor der damals virulenten Manierismus-Kritik zu verstehen.

¹⁷ Angaben zum Blatt in Anm. 3.

¹⁸ Siehe dazu ausführlich Schröder 2004, bes. S. 187–190, der zudem einen Bezug zu demselben Gestus bei Vincenzo de' Rossis *Theseus und Helena*-Gruppe (1558–1560) herstellt, welche durch Giambolognas komplizierte, ineinander verschraubte Hebefigur im Sinne der rhetorischen *aemulatio* formal überboten wird.

¹⁹ Zur Marmorgruppe siehe Dhanens 1956, Nr. 51, S. 232–241; Larsson 1974, S. 90–93; Avery 1987, S. 109–114 und Kat. 12, S. 254. Unmittelbar nach der Enthüllung der Skulptur setzte eine umfangreiche literarische Rezeption ein, publiziert wurden etwa die Gedichtbände von Sermatelli 1583 (z. T. wieder abgedruckt in Borghini 1584) und Grazi 1584. Zur literarischen Rezeption der Marmorgruppe siehe Schröder 2004.

²⁰ Borghini 1584, S. 72.

²¹ Lomazzo 1584, S. 22–24. Zum Figurenideal der *figura serpentinata* siehe Summers 1972; Maurer 2001.

²² Larsson 1974, S. 66; Avery/Radcliffe/Leithe-Jasper 1978, Kat. 36, S. 119 (H. Keutner).

²³ Vier Studien nach Giambolognas Badender Venus, New York, The Metropolitan Museum, Purchase, Guy Wildenstein Gift, 2012, Inv. Nr. 2012.226, ca. 1590, Feder in braun und schwarz, grau laviert, 175 × 255 mm.

²⁴ TIB, Bd. 48, S. 147–148. Ein vierter, monumentalier Chiaroscuro-Holzschnitt zeigt das Sockelrelief mit dem *Raub der Sabinerinnen*. 754 × 937 mm. TIB, Bd. 48, S. 149.

²⁵ Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett, KdZ 10462. Zimmer 1988, Kat. E 5, S. 294, Abb. 156 (dort seitenverkehrt abgebildet).

²⁶ So bereits Zimmer 1988, Kat. E 5, S. 294.

²⁷ Zimmer 1988, Kat. E 4, S. 294, Abb. 155; Zimmer 2018, S. 213.

²⁸ Neben dem Blatt mit dem *Raub einer Sabinerin* sind auch Heintz' Zeichnungen nach Tempesta (Angaben in Anm. 8) und Raffael (Angaben in Anm. 9) aus dem Göttinger Bestand im Hintergrund mit deckender Farbe bemalt.

Literatur

Armenini 1587 – Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna: Francesco Tebaldini 1584.

Avery 1987 – Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987.

Avery/Radcliffe/Leithe-Jasper 1978 – Charles Avery / Anthony Radcliffe / Manfred Leithe-Jasper, *Giambologna (1529–1608). Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik*, Wien 1987, Ausst.-Kat., Edinburgh, Royal Scottish Museum/London, Victoria & Albert Museum/Wien, Kunsthistorisches Museum, 1978–1979.

Borghini 1584 – Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz: Giorgio Marescotti 1584.

Blunt 1984 – Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, München 1984.

Dhanens 1956 – Elisabeth Dhanens, *Jean de Boulongne. Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 – Florence 1608*, Brüssel 1956.

Fiorillo 1821 – Johann Dominicus Fiorillo, *Catalogo dei Disegni*, handschriftliches Inventar, vor 1821.

Grazi 1584 – Grazia Maria Grazi, *Rime, e versi latini di Gratiamaria Gratii, sopra il ratto delle sabine. scolpito in marmo dall'eccellente Giambologna*, Florenz: Giorgio Marescotti 1584.

Larsson 1974 – Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm studies in history of art, Bd. 26).

Lomazzo 1584 – Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1584.

Lomazzo 1590 – Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1590.

Maurer 2001 – Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*, München 2001.

Meder 1919 – Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919.

Müller 2010 – Jürgen Müller, Antike als Fiktion: Überlegungen zu einer Zeichnung von Joseph Heintz, in: *Studia Rudolphina*, (Festschrift für Jürgen Zimmer), 2010, Nr. 10, S. 167–173.

Murr 1771 – Christoph Gottlieb von Murr, *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien*, Nürnberg: Gabriel Nicolaus Raspe 1771.

Summers 1972 – David Summers, Maniera and Movement. The Figura Serpentinata, in: *The art quarterly*, 1972, Bd. 35, S. 265–301.

Schröder 2004 – Gerald Schröder, Versteinernder Blick und entflamme Begierde. Giambolognas „Raub der Sabinerin“ im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2004, Bd. 31, S. 175–203.

Sermartelli 1583 – Michelagnolo Sermartelli, *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della sabina. Scolpito in marmo dall'eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Florenz: Bartolomeo Sermartelli 1583.

Chi sa copiare sa fare. Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin*

TIB – The Illustrated Bartsch, hg. v. Walter L. Strauss / John T. Spike, New York 1978–.

Unverfehrt/Büttner 2000 – *Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, hg. v. Gerd Unverfehrt / Nils Büttner, Göttingen 2000, Ausst.-Kat., Koblenz, Mittelrhein-Museum/Göttingen, Kunstsammlung der Universität/Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2000.

Zimmer 1971 – Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weißenhorn 1971.

Zimmer 1988 – Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, München/Berlin 1988.

Zimmer 2011 – Jürgen Zimmer, Heintz, Joseph d. Ä., in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 71, hg. v. Günter Meißner, Berlin 2011, S. 242–246.

Zimmer 2018 – Jürgen Zimmer, 1587 – Joseph Heintz in Florenz, in: *Studia Rudolphina*, 2018, Nr. 17/18, S. 203–225.

Zuccaro 1961 – *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, hg. v. Detlef Heikamp, Florenz 1961 (Fonti per lo studio della storia dell'arte, Bd. 1).

Bildnachweise

Abb. 1, 3, 4: © Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Foto: Katharina Anna Haase ·

Abb. 2: Foto: Jana Graul · Abb. 5: © Washington D.C., The National Gallery of Art · Abb. 6: © New York, The

Metropolitan Museum of Art · Abb. 7a–c: © Amsterdam, Rijksmuseum · Abb. 8: Kupferstichkabinett.

Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz

„Antike“ Plastik trifft auf populäre Flugpublizistik. Venus und Amor als moralisierende Exempel für die Jugend

Ulrike Eydinger

Die Rezeption der antiken Bildkünste in der Frühen Neuzeit ist ein Themenbereich, dem sich Generationen von Forscherinnen und Forscher – darunter der Jubilar und zahlreiche seiner Schülerinnen und Schüler – wieder und wieder gewidmet haben. Vielfältige Forschungsprojekte, Publikationen und Ausstellungen zeigen, dass das Interesse an der komplexen Materie, an der Untersuchung des fast uneingeschränkten Einflusses der antiken Kultur auf eben jene Zeit und ihre kulturellen Erzeugnisse auch weiterhin anhält. Es liegt mir fern, an dieser Stelle die Gründe für die offensichtliche Attraktivität der Erforschung der frühneuzeitlichen Antikerezeption zu analysieren, wohl aber möchte ich hier einen Aspekt des ‚Faszinosums Antike‘ beleuchten, der sich sogar die populäre Flugpublizistik zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht ganz entziehen konnte.¹ Dabei gilt meine Untersuchung nicht primär dem verbreiteten Eindringen mythologischer und historischer Geschichten sowie Figuren als Exempel in Wort und Bild von Flugblättern.² Als Besonderheit – wenn nicht sogar als Einzigartigkeit – erscheint mir vielmehr die Abbildung eines statuarischen, die Antike alludierenden Bildwerks in einem illustrierten Einblattdruck, der, mit einem Pseudonym unterzeichnet, wohl zwischen 1610 und 1620 in Nürnberg herausgegeben wurde (Abb. 1 a/b).³ Die hier dargestellten Figuren von Venus und Amor sind in ihrer Vergegenwärtigung als antike Götterstatuen im Medium des Flugblattes annähernd ohne Vergleich.⁴ Als Ausnahmeherscheinung sollen sie im Mittelpunkt dieses Aufsatzes stehen. Ihre Ikonographie, die zugleich Inhalt der Konversation der drei ebenfalls auf dem Flugblatt dargestellten Personen ist, gilt es in Bezug auf mögliche Vorbilder zu analysieren, um die Relevanz ihrer statuarischen Darstellung zu verdeutlichen. Zuvor jedoch ist das Flugblatt selbst in den Blick zu nehmen und die Aufnahme der antiken Thematik in die populäre Flugpublizistik einzuordnen.

Das Flugblatt

Der Kupferstich mit der Statuengruppe von Venus und Amor ist Teil eines Flugblatts in typischer Gestaltung mit größerem Text- und geringerem Bildanteil. Der den Inhalt zusammenfassende Titel ist oberhalb, der eigentliche Text unterhalb des Stiches in Typen gesetzt. Merksprüche zu Venus und Amor finden sich links und rechts des Bildes. Eine aus mehreren ornamentalen Elementen zusammengesetzte Holzschnittbordüre rahmt den Einblattdruck.

Im rechten Vordergrund des Kupferstiches ist eine Gruppe von drei Personen zu sehen, die – ihre Blicke und Gesten zeigen es an – über ein Standbild im Bildmittelgrund debattiert, das die genannten

Ulrike Eydinger, „Antike“ Plastik trifft auf populäre Flugpublizistik. Venus und Amor als moralisierende Exempel für die Jugend, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 231–251.

<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11064>

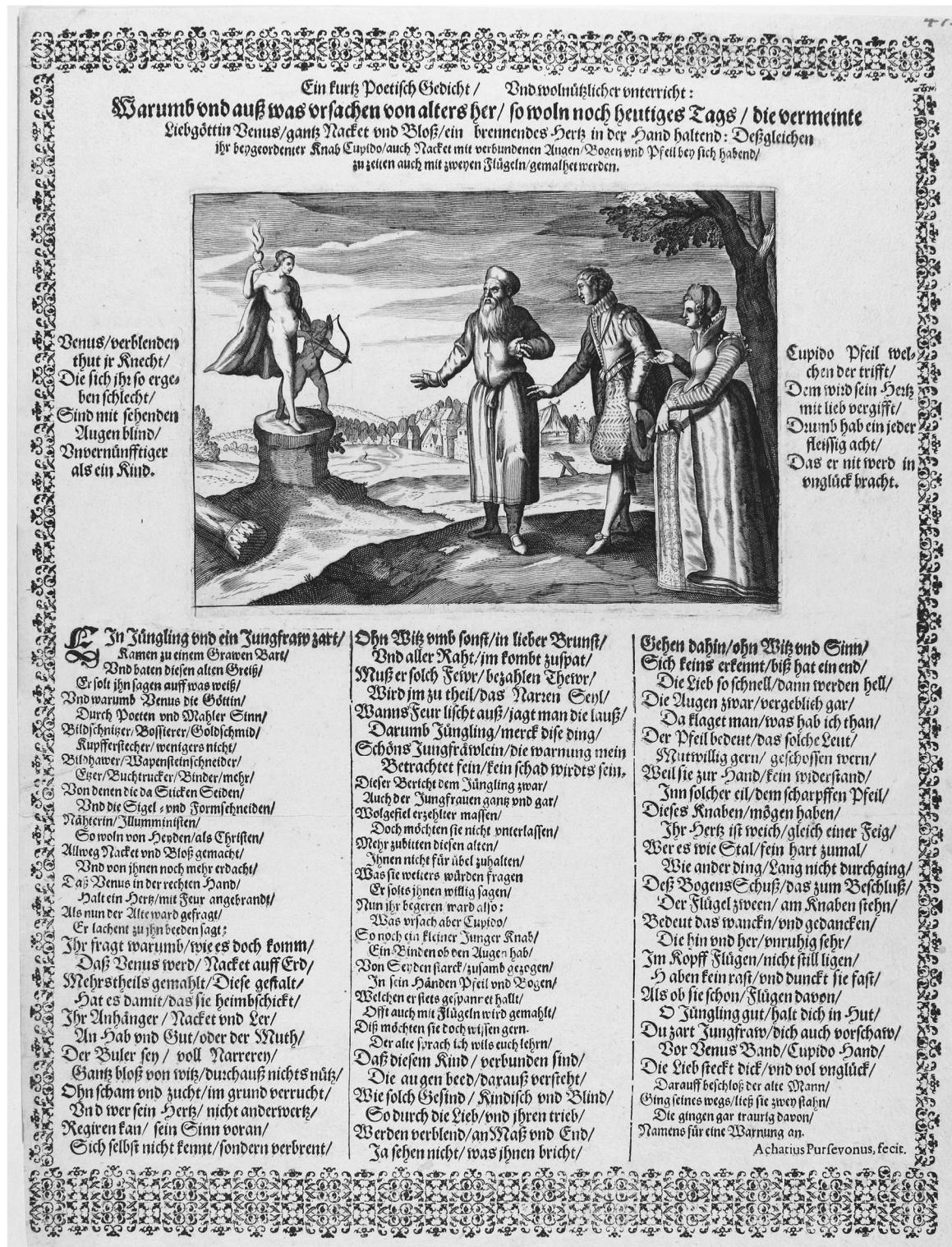


Abb. 1a: Ein kurtz Poetisch Gedicht/ Vnd wolnuetlicher unterricht, Kupferstich mit Typentext und Holzschnittbordüren, um 1610–1620. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. G130,2.



Abb. 1 b: Detail aus Abb. 1 a

antiken Götter Venus und Amor zeigt. Eine junge Frau in bürgerlicher Tracht mit Haube, Mieder und Überrock über dem gemusterten Rock, gestreiften Ärmeln mit Schulterwülsten sowie spitzenbesetztem Medicikragen steht im Profil nach links neben einem Baum am rechten Bildrand. Sie weist mit ihrer rechten Hand auf die Skulpturengruppe auf der linken Seite, während sie in ihrer Linken die Handschuhe vor dem Körper hält. Neben ihr ist ein junger Herr abgebildet. Modisch mit geschlitztem Wams und ebenso gestalteten Pumphosen, kurzem zurückgeschlagenen Mäntelchen und kleiner Halskrause gekleidet, schaut und weist er in dieselbe Richtung. Mit seiner linken Hand hält er einen Hut. Direkt vor ihm, und damit in die Mitte des Bildes platziert, ist ein älterer Herr mit Barrett und langem Bart in einem gegürteten langen Gewand zu sehen. Auch seine rechte Hand vollführt eine Geste, die zusammen mit seinem Blick die Augen des Publikums auf die Skulpturengruppe lenkt. Auf einem runden Postament, dessen unregelmäßige Struktur an einen Baumstumpf erinnert, stehen in Schrittstellung eine unbekleidete weibliche Figur und ein nackter, geflügelter Knabe. Die Frau, Venus darstellend, trägt eine Kopfbedeckung über den offenen Haaren, über ihrer linken Schulter hängt ein Mantel herab, der, im Wind flatternd, den Rücken umspannt. In der rechten Hand hält sie ein brennendes Herz empor. An ihrer linken Seite steht Amor, der die Augen verbunden hat und köcherbewehrt im Begriff ist, einen Pfeil mit seinem Bogen abzuschießen. Links

neben dem Sockel liegt, vom Bildrand angeschnitten, eine Säule mit einem Blattkapitell am Boden. Eine hügelige Landschaft mit Wäldern und einem Dorf bilden den Hintergrund der Szenerie.

Die Titelei über dem Kupferstich gibt das Thema von Darstellung und Text bekannt, eine Erklärung der Ikonographie von Venus und Amor:

Ein kurtz Poetisch Gedicht/ Vnd wolnu^{et}zlicher unterricht: Warumb vnd auß was
vrsachen von alters her/ so wohn noch heutiges Tags/ die vermeinte Liebgo^{ett}tin
Venus/ gantz Nacket vnd Bloß/ ein brennendes Hertz in der Hand haltend:
Deßgleichen jhr beygeordneter Knab Cupido/ auch Nacket mit verbundenen Augen/
Bogen vnd Pfeil bey sich habend/ zu zeiten auch mit zweyen Flu^{eg}eln/ gemalhet werden.

Die beiden das Bild rahmenden Merksprüche sind in größeren Lettern gedruckt. In jeweils vier kurzen Knittelversen beschreiben sie warnend die Folgen des Wirkens von Venus und Amor, das bei Ersterer durch Verblendung und bei Cupido durch dessen Pfeil erreicht wird:

Venus/ verblenden thut jr Knecht/
Die sich ihr so ergeben schlecht/
Sind mit sehenden Augen blind/
Vnvernu^{en}ftiger als ein Kind.

Cupido Pfeil welchen er trifft/
Dem wird sein Hertz mit lieb vergifft/
Drumb hab ein jeder fleissig acht/
Das er nit werd in vnglueck bracht.

Unterhalb der bildlichen Darstellung zieht sich nun der eigentlich erklärende Text ebenfalls in Knittelversen über drei Spalten. Ein Erzähler erläutert den Inhalt der Konversation zwischen den beiden jungen Leuten und dem Alten mit einleitenden, vermittelnden und abschließenden Worten:

Ein Ju^{eng}ling vnd ein Jungfraw zart/
Kamen zu einem Grawen Bart/
Vnd baten diesen alten Greiß/
Er solt ihn sagen auff was weiß/
Vnd warumb Venus die Go^{ett}tin/
Durch Poeten vnd Mahler Sinn/
[...]
So wohn von Heyden/ als Christen/
Allweg Nacket vnd Bloß gemacht/
Vnd von jhnen noch mehr erdacht/
Daß Venus in der rechten Hand/
Halt ein Hertz/ mit Feur angebrandt/
[...]

Doch mo^echten sie nicht vnterlassen/
Mehr zubitten diesen alten/
Ihnen nicht fu^r u^ebel zuhalten/
Was sie weiters wu^{er}den fragen
Er solts jhnen willig sagen/
Nun jhr begeren/ward also:
Was vrsach aber Cupido/
So noch ein kleiner Junger Knab/
Ein Binden ob den Augen hab/
Von Seyden starck/ zusamb gezogen/
In sein Ha^{en}den Pfeil vnd Bogen/
Welchen er stets gespannet hallt/
Offt auch mit Flu^{eg}eln wird gemahlt/
Diß mo^echten sie doch wissen gern.

Gestalterisch davon abgesetzt, ist in größerer Type die direkte Rede des Alten abgedruckt, dessen Bedeutung im Kupferstich bereits durch seine Mittelstellung betont ist. In seinen Worten findet sich

denn auch die Sinndeutung der eingangs gestellten Frage nach den ikonographischen Merkmalen von Venus- und Amor-Darstellungen, die letztlich in einer Warnung vor den Gefahren der Liebe endet. Im Hinblick auf die Ikonographie von Venus hat der alte Herr Nachstehendes zu sagen:

Ihr fragt warumb/ wie es doch komm/
Daß Venus werd/ Nacket auff Erd/
Mehrstheils gemahlt/ Diese gestalt/
Hat es damit/ das sie heimbschickt/
Ihr Anhaenger/ Nacket vnd Ler/
An Hab vnd Gut/ oder der Muth/
Der Buler sey/ voll Narrerey/
Gantz bloß von witz/ durchauß nichts nu^{et}z/
Ohn scham vnd zucht/ im grund verrucht/
Vnd wer sein Hertz/ nicht anderwertz/
Regiren kann/ sein Sinn voran/
Sich selbst nicht kennt/ sondern verbrent/
Ohn Witz vmb sonst/ in lieber Brunst/
Vnd aller Raht/ jm kombt zuspat/
Muß er solch Fewr/ bezahlen Thewr/
Wird jm zu theil/ das Narren Seyl/
Wanns Feur lischt auß/ jagt man die lauß/

Die Nacktheit der Venus verweist demnach auf die Folgen der Liebe. Ihre Anhänger würden nackt, mittel- und mutlos zurückgelassen oder gar verjagt werden, wenn das Feuer in ihren Herzen erloschen sei. Bis dahin, hierauf zielt die Darstellung in Venus' rechter Hand ab, verhielten sie sich während ihres Buhlens um die Gunst einer Person scham- und kopflos, vielfach närrisch. Jeder Rat käme in dieser Situation zu spät.

Cupidos Kennzeichen, Augenbinde, Pfeil und Flügel, werden in der zweiten Antwortrede des Mannes ähnlich ausführlich erläutert. Die Augenbinde stehe für das kindische, blinde Verhalten der Liebenden. Erst wenn die Liebe vergehe, klarten sich die Augen und damit der Verstand wieder auf. Die Folge sei Reue und die unbeantwortete Frage nach dem eigenen Tun:

Daß diesem Kind/ verbunden sind/
Die augen beed/ darauß versteht/
Wie solch Gesind/ Kindisch vnd Blind/
So durch die Lieb/ vnd jhren trieb/
Werden verblend/ an Maß vnd End/
Ja sehen nicht/ was jhnen bricht/
Gehen dahin/ ohn Witz vnd Sinn/
Sich keins erkennt/ biß hat ein end/
Die Lieb so schnell/ dann werden hell/

Die Augen zwar/ vergeblich gar/
Da klaget man/ was hab ich than/

Der Pfeil zeige hingegen die Schwäche der Menschen auf, sich der Liebe und damit dem närrischen Verhalten zu erwehren.

Der Pfeil bedeut/ das solche Leut/
Mutwillig gern/ geschossen wern/
Weil sie zur Hand/ kein widerstand/
Inn solcher eil/ dem scharpffen Pfeil/
Dieses Knaben/ moegen haben/
Ihr Hertz ist weich/ gleich einer Feig/
Wer es wie Stal/ fein hart zumal/
Wie ander ding/ Lang nicht durchging/
Deß Bogens Schuß/ das zum Beschluß/

Die Flügel schließlich stehen für die Unbeständigkeit der Gedanken, die keine Ruhe in der Liebe finden:

Der Flu^{gel} zween/ am Knaben stehn/
Bedeut das wanckn/ vnd gedancken/
Die hin vnd her/ vnruhig sehr/
Im Kopff Flu^{gen}/ nicht still ligen/
Haben kein rast/ vnd dunckt sie fast/
Als ob sie schon/ Flu^{gen} davon/

Die Rede des Alten endet mit einer Warnung an die beiden jungen Leute, sich nicht der Liebe und damit Venus und Amor hinzugeben, da die Liebe voll Unglücks sei. Niedergeschlagen und traurig, so der Erzähler, gingen die beiden, die Mahnung in sich aufnehmend, schließlich davon.

Die Deutung der im Text angegebenen antiken und zeitgenössischen Ikonographie von Venus und Amor ist damit eingebettet in eine kleine Erzählung, die mit moralischem Anspruch an die amouröse Mäßigung der Jugend appelliert und diese kausal mit der Venusstatue verbindet. Die Konstellation von fragenden und antwortenden Personen ist dabei in klassischer Hinsicht verteilt: Die jungen Leute suchen Rat bei dem weisen Alten – eine Situation, die in der Flugpublizistik nicht beispiellos ist.⁵

Was neben der Erläuterung der Kennzeichen von Venus und Amor aufscheint, ist die Wirkmacht, die von den beiden hier im allegorischen Sinn zu verstehenden Figuren ausgeht. Obwohl der Alte in seiner Rede das männliche Genus benutzt, richtet er sich dennoch an beide Geschlechter. Er unterscheidet dabei nicht die Wirkung von Venus und Amor auf Mann oder Frau, sondern bleibt vielfach im Allgemeinen und warnt Jüngling und Jungfrau gleichermaßen, indem er beide anspricht.

O Ju^{en}gling gut/ halt dich in Hut/
Du zart Jungfrau/ dich auch vorschaw/
Vor Venus Band/ Cupido Hand/
Die Lieb steckt dick/ vnd vol vnglueck/

Die Ausweitung der Warnung vor den Liebesgöttern auf Mann und Frau ist in diesem Einblattdruck bemerkenswert, denn in der Flugpublizistik wird die Figur der Venus gewöhnlich herangezogen, wenn ihre Macht über die Männer thematisiert werden soll.⁶ Dabei unterscheidet sich die Rede des Greises kaum von Flugblättern, die die Folgen von Venus' Wirkung auf die Männerwelt verhandeln. Stereotypisch werden Bilder wie etwa das „Narren Seyl“ aufgerufen, an dem aber traditionell die Männer hängen.⁷ Vor diesem Hintergrund ist die Personifikation der Liebe in ihrer Überlieferung über die Jahrhunderte noch einmal näher zu betrachten.

Exkurs: Von der Wirkmacht der Venus

Die uns heute so vertraut erscheinende Figur der antiken Göttin Venus tritt in der Flugpublizistik überwiegend literarisch oder bildlich als Personifikation der Liebe auf. Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies in Einblattdrucken des 16. und 17. Jahrhunderts, wenn etwa die Liebe als fünftes Element gepriesen wird, nach dem die Männer im Wasser, in der Erde, in der Luft und im Feuer suchen.⁸ Die dort stets abgebildete weibliche Figur zwischen den männlichen Protagonisten ist bis Anfang des 17. Jahrhundert unbekleidet und hält eine Hand unmittelbar im Bereich ihrer Scham, wobei die Haltung eher demonstrativ denn verdeckend zu interpretieren ist. Sie wird in den Blättern nie direkt als „Venus“ angesprochen (Abb. 2).⁹ Der Text in Kombination mit dem Bild spielt auf die Weiblichkeit und den Vollzug der Liebe an, was dem Blatt die Bezeichnung „Venus und die Elemente“ einbringt hat.¹⁰ Abgesehen von der Nacktheit und dem abgewandelten Pudica-Gestus gibt es allerdings keine weiteren, die weibliche Figur als Venus kennzeichnenden Attribute.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird die Frauengestalt bei thematisch gleichen Flugblättern zeitgenössisch bekleidet, so dass die Assoziation mit antiken Venusdarstellungen gar nicht mehr gegeben ist. Allenfalls ihre von der Umwelt entrückte Darstellung verweist auf eine sinnbildhafte Figur, in der nun sehr viel eindeutiger auch die Frau oder das weibliche Geschlecht



Abb. 2: Balthasar Jenichen, *Venus und die vier Elemente*, Kupferstich, vor 1588. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 46,194.



Abb. 3: *Kein Element diß geben kann, Was dir hier zeügt der Venus Sohn*, Kupferstich, Mitte 17. Jahrhundert. Privatbesitz.

zu lesen ist. Dies trifft auch auf ein Flugblatt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zu (Abb. 3).¹¹ Das Bild und der Titel *Kein Element diß geben kann, Was dir hier zeügt der Venus Sohn* offenbaren in dieser Kombination, dass es hier um die Liebe, personifiziert durch die Frau, die mit Venus zu identifizieren ist, geht. Cupido als „Venus Sohn“ verweist explizit auf das fünfte Element, auf die Scham der vor ihm stehenden Frau. Amor ist in diesem Flugblatt also nicht der Gott, der die Liebe mit seinem Pfeil auslöst, sondern der, der die Liebe den hilfsbedürftigen Männern zeigt. Die Begierden der Männer, freigesetzt durch das schiere Vorhandensein der Venus in der Welt, weiß somit nur der Körper oder, wie hier augenfällig angezeigt, der Schoß einer Frau zu befriedigen. In dieser in Text und Bild hervorgehobenen Abhängigkeit von der Frau erscheinen die Männer als eigentliche Narren.¹²

In der populären Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders auch in Flugblättern mit unterhaltendem Anspruch, waren solcherlei satirische Überhöhungen der Macht der Liebe und – davon häufig abhängig – die Verhandlungen des Geschlechterverhältnisses von Mann und Frau sowie seiner Umkehrung sehr beliebt.¹³ Letzterer Umstand galt in jener Zeit durchaus noch als beängstigend, waren doch Stereotypen wie die ‚Weibermacht‘ oder auch die ‚Weiberlist‘, die kaum

von dem vermeintlichen sexuellen Verführungsgeschick der Frauen getrennt werden können, jahrhundertelang tradiert.¹⁴

Die negative Konnotation des Frauenbildes reicht bis in die Schöpfungsgeschichte zurück.¹⁵ Eva habe als Verführte und Verführende, so die spätantiken und mittelalterlichen Exegeten, die Begehrlichkeit und damit auch die fleischliche Lust in die Welt gebracht.¹⁶ Gottes Strafe für Eva und für die Frau ist ebenfalls in der Bibel formuliert und steckt den Rahmen der Themen ab, die in der populären Publizistik des 15. bis 17. Jahrhunderts besonders gern satirisch betrachtet und umgekehrt wurden: „Du hast Verlangen nach deinem Mann; / er aber wird über dich herrschen.“¹⁷ Vor dem Sündenfall gab es also, so verheißt es die Bibel, dieses Verlangen nicht.

Ab dem 12. Jahrhundert sind allerdings theologische Äußerungen überliefert, nach denen Adam bereits im Paradies der *sensualitas* Evas erlag.¹⁸ Eingang fand die vermeintliche Verführungsmacht, die schnell auch als List interpretiert wurde, in die mittelalterliche Literatur, etwa wenn der Dichter Freidank (gest. 1233) von der Schönheit der Frau sprach, die zu Fehlritten verführe, oder wenn Reinmar von Zweter (um 1200–1260) schrieb, dass Adam durch die Liebe einer Frau Schaden an seiner Würde nahm und seine Freiheit einbüste.¹⁹ Der hier durchscheinende Frauensklaven-Topos, dessen „geistige[r] Ursprung in der Genesisehexegese und der traditionellen klerikalen Frauenfeindlichkeit“ lag, trat laut Rüdiger Schnell vor allem in den Gattungen der Spruch- und Schwankdichtung sowie in der Satire neben theologischen und didaktischen Texten auf.²⁰

In der höfischen Liebesdichtung und Romanen des Mittelalters erfuhr das Motiv des Frauensklaven über die Ebene der Abstrahierung oder auch Mythisierung eine Transformation in einen Minnesklaven-Topos, der in der Regel nicht polemisch zu verstehen war.²¹ Die Männer als Opfer der Liebe verdankten ihr Minneleid nicht mehr den Frauen, sondern der personifizierten Minne bzw. Venus als Allegorie der Liebe.²² Eine besondere Verbindung von Minne- und Frauensklaven-Topos lag wiederum vor, wenn Venus die Frau als „gefährliches Instrument“ nutzte. Venus bzw. die Minne symbolisierten in dieser Funktion dann nicht mehr „die (höfisches Leben) vervollkommende Macht“, sie stellten vielmehr eine Gefahr dar, „vor der gewarnt“ wurde.²³

War der Frauensklaven-Topos geradezu prädestiniert für die Satire und war er vor allem in der Spruch- und Schwankdichtung beliebt, so ist es wenig verwunderlich, wenn dieses Motiv auch in der populären Flugpublizistik des 16. und 17. Jahrhunderts auftaucht.²⁴ Er ist verbreiteter als der reine Minnesklaven-Topos, was sich allein an der Anzahl der überlieferten Drucke dieser Thematik ablesen lässt.²⁵ Die oben genannten Einblattdrucke mit der Darlegung zum fünften Element oszillieren je nach Darstellung der weiblichen Figur – ob nun bekleidet oder unbekleidet – zwischen eben jenen beiden Topoi. Die Hinzufügung von Amor und seine eindeutige Geste lassen hingegen eher an eine Kombination von Minne- und Frauensklaventopos denken.

Einflüsse und Transformationen

Treten Venus und Amor in der populären Flugpublizistik vielfach in Erscheinung, wenn in mittelalterlicher Tradition vor allem Männer in satirisch-moralisierender Art vorgeführt werden

sollen, so steht dieser Aspekt bei dem Einblattdruck mit seiner Erläuterung der Ikonographie der beiden Götter nicht im Vordergrund. Er bildet aber den Ausgangspunkt für die Belehrung der jungen Leute, denn die Liebe hat gefährliche Seiten, vor denen hier auch die Dame gewarnt wird. Dabei ist der Text nicht frei von Ironie, etwa wenn der Buhler als Narr beschrieben oder das Herz mit einer Feige²⁶ verglichen wird. Der Druck reiht sich damit in eine Gruppe von Flugblättern ein, die in didaktisch-erzieherischer Absicht ihr Publikum unterhalten wollen.

Die Rede des Alten erinnert in ihrer formalen Gliederung, insbesondere in der Aneinanderreihung der attributiven Elemente von Venus und Amor sowie in den sich unmittelbar anschließenden Belehrungen, stark an die im Mittelalter verbreitete Mythenallegorese im moralischen Sinn,²⁷ die bis Ende des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Ausprägungen nachwirkte.²⁸ So ist die Darstellung Amors in spätmittelalterlichen Schriften detailliert nachzulesen. In Pierre Bersuirs Traktat *De formis figurisque deorum*, besser bekannt als *Ovidius moralizatus*, der um 1340 datiert wird, tritt Cupido mit all seinen Kennzeichen – als nacktes und blindes Kind, mit Flügeln, Pfeil und Bogen ausgestattet – auf.²⁹ Die Deutungen der Attribute im Flugblatt weichen aber von jenen in den mythographischen Schriften ab.

Die Beschreibung der Venus und ihre Deutung auf dem Flugblatt gehen nicht in allen Details direkt auf die mythographischen Schriften zurück.³⁰ Besonders das flammende Herz, das die Liebesgöttin in ihrer Hand hält, ist in ihnen nicht vorgegeben.³¹ Als Ort der Liebe und der Emotionen spielte das Herz in der Literatur seit der Antike aber dennoch eine wichtige Rolle für die Menschen und ihr Verhältnis zueinander.³² In der antiken Ikonographie der Venus hat es jedoch keine Spuren hinterlassen.³³

Während Amors Attribute mythographisch belegt sind, kann in der Spruchdichtung über ihn bislang keine direkte literarische Vorlage ausgemacht werden. Anders schaut es für den gereimten Abschnitt der Venus aus, in dem sie vom Alten vorgestellt wird: Fast wörtlich zitiert der Autor des Flugblattes, der mit „Achatius Pursevonus, fecit“ – wohl ein Pseudonym – unterschrieb,³⁴ den deutschen Text eines Emblems in Mathias Holtzwarts *Emblematum Tyrcinia*, das mit dem lateinischen Motto „Cur Venus nuda pingatur“ eingeleitet wird:

Du fragst warum –	Ir Nachvolger
Vnd wie es kum	Gantz nackend lehr
Das Venus wird	An Hab vnd Gut/
Nackend auff Erd	Oder der mut
Mehr theils gemalt?	Des Bulers sei
Dise gestalt	Voll fantasei/
Hat es damit	Gantz bloß von witz
Das sie heym schickt	Niemand nichts nütz. ³⁵

Dem elsässischen Stadtschreiber und Dichter Mathias Holtzwart (1540–vor 1579) ist mit dieser Publikation die erste eigenständige Produktion eines auch in deutscher Sprache komponierten Emblembuches zu verdanken.³⁶ Die deutschen Verse stehen hier jeweils auf der Rückseite,

während die Vorderseite stets das lateinische Motto, einen Holzschnitt von Tobias Stimmer (1539–1584) und das lateinische Epigramm aufnimmt.³⁷ Orthographisch sind die beiden Gedichte, die deutsche Fassung des Epigramms von Emblem LVI und der Flugblatttext, verschieden, auch wurden zwei Wörter (*Nachvolger* und *fantasei*) durch Synonyme (*Anhaenger* und *Narrerey*) ersetzt und die Anrede angepasst, ansonsten stimmen die Texte überein. Der Autor des Flugblatttextes hat sich also für sein Spruchgedicht zur Nacktheit der Venus bei einer bekannten Vorlage bedient, die in den Bereich der emblematischen Literatur einzuordnen ist. Da in dem Gedicht von Holtzwart allein ihre Nacktheit angesprochen wird, sucht man auch im dazugehörenden Holzschnitt Stimmers das Attribut des flammenden Herzens vergeblich. Venus, die hier unbekleidet in seitlicher Rückenansicht dargestellt ist, hält einen Speer in der linken Hand, neben ihr stützt sich der ebenfalls nackte Cupido, dessen Augen verbunden sind, auf seinen Bogen.

Textlich suchte der Autor des Flugblattes also Anleihen in der Emblematik und auch wenn Holtzwarts Emblembuch bildlich kein Vorbild für die Darstellung der Venus im Einblattdruck war, so ist mit dieser Textgattung dennoch die Richtung für die Herkunft der Ikonographie einer Venus mit brennendem Herzen gegeben.³⁸ Man begegnet dieser Kombination in Johannes Sambucus' (1531–1584) *Emblemata, cvm aliquot nvmmis antiqui operis* aus dem Jahre 1564 (Abb. 4).³⁹ Venus steigt hier im begleitenden Holzschnitt mit einem flammenden Herzen in der hochgereckten rechten Hand aus dem Meer. Ein fliegender Amor mit verbundenen Augen zielt mit Pfeil und Bogen auf einen am Ufer schlafenden Mann. Das zugehörige Motto enthält die Feststellung, dass „Ein Übel [...] zuweilen durch ein ähnliches einzudämmen“ sei.⁴⁰ Das bildlich dargestellte Herz tritt erneut im Epigramm mit der Frage in Erscheinung, „[w]elche Kühle [...] das entbrannte Herz beruhigen“ werde.⁴¹ Eine Warnung vor der Liebe aber, wie sie im Flugblatt formuliert wird, findet sich in diesen Zeilen nicht.

Auch wenn die Emblematik für formale, inhaltliche und möglicherweise auch bildliche Teile dieses Einblattdruckes Vorbildcharakter hatte, so kann man das Flugblatt nicht der Gattung der Sinnbildkunst zuordnen.⁴² Der Titel entspricht in seinem eindeutig formulierten inhaltlichen Ziel nicht dem enigmatischen, erst zu entschlüsselnden Motto eines Emblems. Auch hat der Kupferstich einen eher illustrie-

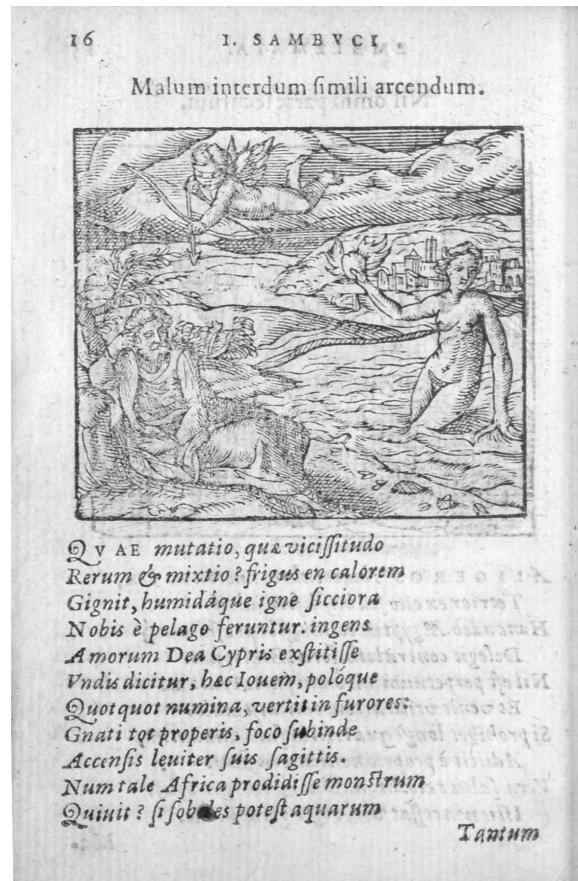


Abb. 4: *Malum interdum simili arcendum*, in: Johannes Sambucus, *Emblemata, cvm aliquot nvmmis antiqui operis*, Antwerpen 1564, S. 16.

renden Charakter, da er der im Text geschilderten Szenerie visuell entspricht. Allein Venus und Amor könnten als emblematisches Bild verstanden werden, das der weise Alte mit seiner Rede aufzulösen sucht.

Der Stecher orientierte sich bei der Abbildung von Venus und Cupido nicht an der in der Flugpublizistik verbreiteten Darstellung der Götter, die sie szenisch oder sinnbildlich einbetten. Die offensichtliche Platzierung der beiden Göttergestalten auf einem Sockel sowie die links daneben liegende Säule mit einem nicht weiter zu identifizierenden Blattkapitell zeugen davon, dass der Stecher sie als antik gemeinte Statuengruppe verstanden wissen will. Venus und Amor sind aus einem Stein gemeißelt und nicht aus Fleisch und Blut. Allein dadurch unterscheiden sie sich bereits von den im rechten Vordergrund stehenden Protagonisten des Kupferstichs. Ihre vermeintliche Lebendigkeit ist entsprechend wohl einzig dem künstlerischen (Un-)Vermögen des Stechers zu verdanken. Die Säule, deren Funktion in dieser liegenden Position vollkommen obsolet geworden ist – überhaupt wird nicht ersichtlich, ob sie je etwas getragen hat –, alludierte in diesem

Zusammenhang noch einmal besonders die Vergangenheit der Antike.⁴³ Auch, dass der Alte den jungen Leuten die Bedeutung der attributiven Kennzeichen von Venus und Amor erklären muss, unterstreicht eine Bildtradition, die der Jugend nicht mehr geläufig war. Den Statuen der Antike, besonders denjenigen mythologischen Inhaltes, wohnte, so die Vorstellung vieler Gelehrter im 16. und 17. Jahrhundert, ein allegorischer Sinn inne, den die antiken Bildhauer mit Hilfe der Attribute zu visualisieren suchten.⁴⁴ Diesen philosophischen Inhalt galt es, ähnlich den Emblemen zu entschlüsseln. Der alte Herr mit seinem gelehrten Wissen übernimmt diese Funktion. Mit seiner Kleidung und den flachen Schnallenschuhen ist er noch im 16. Jahrhundert zu verorten – augenscheinlich repräsentiert er damit eine ebenfalls vergangene Zeit. Demgegenüber weisen sich der junge Mann und die junge Frau als Zeitgenossen aus, die nach der neuesten Mode gekleidet sind.⁴⁵ Die Mittelstellung des Alten leitet also auch zeitlich von der Antike in die damalige Gegenwart über.

Für die Erklärung einer moralisierenden Allegorie, die ihren Ursprung vermeintlich in der Antike hatte, wählte der Stecher bewusst eine Formel, die diesen Aspekt im Bild betonte: Die



Abb. 5: Albrecht Altdorfer, *Venus mit zwei Putten*, Kupferstich, um 1512–1515. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 5,56.



Abb. 6: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Die Verehrung der Venus*, Blatt 2 der Folge *Verehrung von Ceres, Venus und Bacchus*, Kupferstich, 1596. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. F-525,76.2.



Abb. 7: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Venus*, Blatt 5 der Folge *Die sieben Planetengötter und ihre Kinder*, Kupferstich, 1596. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.598.

Darstellung einer antiken Skulptur war dafür viel eher geeignet als die leibhaftige Wiedergabe eines Sinnbildes in einer realen Umgebung. Betrachtet man aber nun die pseudoantike Statiengruppe genauer, so ist bemerkenswert, dass ausgerechnet die Figur der Venus keinerlei klassische Züge aufweist. Ihre Silhouette mit flachen Brüsten und auswölbendem Bauch, die langgezogenen Extremitäten und das Schreitmotiv lassen sie zwischen spätgotischer und manieristischer Figurenauffassung oszillieren. Der im Wind wehende Mantel und der nach vorn gereckte, zu klein geratene Kopf vermitteln darüber hinaus ein unklassisches Bild der Liebesgöttin, das zudem mit ihrer eigentlich gepriesenen Schönheit wenig gemein hat.⁴⁶ Amor mutet demgegenüber klassischer an: Die Proportionen, aber auch die Stellung von Armen und Beinen – bereit, einen Pfeil abzuschießen – zeugen von einem Studium des Künstlers wenn nicht an antiken, so doch an antikisierenden Darstellungen Cupidos des 16. Jahrhunderts. In der Renaissance waren nur zwei antike bogenspannende Amor-Statuen bekannt, die hier jedoch nicht als Vorlage in Betracht kommen, da die Haltung des Knaben, die Ausgestaltung der Flügel und die Augenbinde von diesen abweichen.⁴⁷ Mit seiner Darstellung von Venus und Amor zitierte der Stecher also kein antikes Werk. Wichtiger war es, die im Text erwähnten ikonographischen Kennzeichen bildlich in der

Abbildung einer Statue zu erfassen. Ikonographisch und stilistisch sind die Vorbilder für die Skulpturengruppe eher in der zeitgenössischen Kunst, denn in der antiken Bildsprache zu suchen.

In der Tat häufen sich im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts Darstellungen der Liebesgöttin, die sie mit einem brennenden Herzen in der Hand abbilden. Sie tritt hier bisweilen begleitet von Putten (Abb. 5)⁴⁸ oder mit Amor und seinen Attributen auf. Das brennende Herz vermittelt in den Stichen, in denen zusätzliche Figuren fehlen, ihren Einfluss auf die Liebe der Menschen. Mehrfach ist Venus allerdings als agierende Protagonistin zumeist in der Funktion einer Planetengottheit wiedergegeben. Ihre Macht im Hinblick auf die Liebe wird in diesen Blättern vielfach augenscheinlich, wenn Liebespaare als ihre Planetenkinder vor ihr oder um sie herum gruppiert sind (Abb. 6).⁴⁹ In einem Stich nach Hendrick Goltzius derselben Thematik erscheinen Venus und Amor sogar als antike Statuengruppe auf einem Sockel (Abb. 7).⁵⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass der unbekannte Künstler des Kupferstiches auf dem Flugblatt die vielfach gedruckte Serie, ob ihrer Neuartigkeit in der Darstellung der Planetengötter eben als Statuen, gekannt hat.

Fazit

Illustrierten Flugblättern wohnt die Eigenschaft inne, sich in Kombinatorik von Text und Bild sowie in ihren unterschiedlichen Funktionen üblichen Gattungseingrenzungen zu entziehen. Autoren und Künstler bedienten sich darüber hinaus häufig verschiedener Medien und schufen kompilierend neue Werke oder entwickelten neue Bildsprachen. Insgesamt ist bei illustrierten Einblattdrucken „eine Neigung zur Bewegung in den Inhalten wie in deren Darstellungsformen zu beobachten“,⁵¹ was uneingeschränkt auch für das Flugblatt mit der Belehrung der Jugend über die Ikonographie von Venus und Amor gilt.

Die Vielschichtigkeit der literarischen und bildlichen Einflüsse auf die inhaltliche und formale Gestaltung von Text und Bild ist äußerst umfangreich und konnte nur kurz angerissen werden. Deutlich wurde, dass für die textliche und bildliche Erklärung der Ikonographie von Venus und Amor besonders der Einfluss der antiken Mythologie in ihrer Überformung durch mittelalterlich-mythographische, exegetische oder emblematische Transformationen bedeutsam war. Das flammende Herz in der Hand der Venus ist jedoch erst im 16. Jahrhundert nachzuweisen und wird zunächst in der damals zeitgenössischen Kunst, später auch in der Emblematik dargestellt. Das Herz selbst wie auch die Bildsprache der Statuengruppe verraten, dass der nicht genannte Künstler – wenngleich er seine Inspiration aus zeitgenössischen Vorbildern zog – beabsichtigte, eine antike Plastik zu evozieren. Freistehend in der Landschaft, ohne Anbindung an eine Architektur, die allenfalls durch die gestürzte Säule angedeutet wird, erscheint die Statuengruppe als ein Relikt aus einer fernen Zeit. Sie ist ein in Stein gehauenes allegorisches Bild, das die Zeiten überdauerte und dessen Bedeutung auch der Jugend zu Beginn des 17. Jahrhunderts warnendes Exempel sein sollte. Selten ist die Antike trotz Überformung und Transformation in so plakativer Form in die Flugpublizistik aufgenommen worden.

Anmerkungen

¹ Die Forschungsliteratur zur Flugpublizistik und im Speziellen zum Flugblatt ist in den vergangenen 40 Jahren stark angewachsen. Einführend zur Thematik (in Auswahl): Adam 1990, S. 187–206. Schilling 1990^a. Harms/Schilling 1998. Adam 1999, S. 132–143. Bangerter-Schmid/Harms 1999, S. 785–793. Straßner/Schwitala/Schilling/Haude 1999, S. 794–824. Begrifflich wird sich der Definition angeschlossen, die Wolfgang Harms seiner Edition *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts* zugrunde gelegt hat: Ein Flugblatt ist ein einseitig bedrucktes Blatt mit Text- und Bildanteil, das in der Mehrheit Strukturen des aufmerksamkeitssuchenden Appells und der Meinungssteuerung aufweist, vgl.: Harms/Schilling 1985, S. VIII–XI.

² Man vergleiche etwa die Darstellung von Bacchus auf einem Fass im Hintergrund einer Völlerei-Szene im anonymen Flugblatt *Hie wird Fraw Armut angedeut, Darneben auch viel Handtwercksleut, Nach ihrem thun vnd Wesen heut*, 1621, Radierung mit Typenschrift, London, British Museum, Inv.-Nr. 1880,0710.415.

³ Drucker und Druckort sind nicht angegeben. Die Holzschnittbordüren finden sich auf Flugblättern wieder, die in der Offizin von Christoph Lochner (1603–1677) in Nürnberg gedruckt wurden. Lochner arbeitete u. a. mit Peter Isselburg (1580–1630) zusammen, der zwischen 1610 und 1622 in Nürnberg weilte. Das Flugblatt ist bislang nicht besprochen worden. Zwei identische Exemplare befinden sich im Kupferstichkabinett der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. G130,1 und G130,2. Weitere Exemplare sind zu finden in: Hamburg, SUB, Signatur: Scrin. C/22, fol. 242, und London, British Museum, 1880,0710.937. Mein Dank geht an Prof. em. Dr. Michael Schilling für den Hinweis auf das Hamburger Blatt und seine Einschätzung zur Autorschaft des Bildes. Eine Zuweisung an Peter Isselburg sei erwägbar. Freundliche Mitteilung per Mail vom 16.12.2020.

⁴ Als Statuengruppe konnte ich Venus und Amor einzeln noch auf einem weiteren Flugblatt ausmachen, wo sie als Pfeilerfiguren neben Bacchus einen stilisierten Triumphbogen zieren: Peter Flötner (zugeschr.), *Der Triumphbogen des Dr. Johannes Eck*, [Augsburg]: Alexander (I) Weißenhorn, um 1530, Holzschnitt von 2 Stöcken mit Typentext, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 37,12a/b, in: Schäfer/Eydinger/Rekow 2016, Bd. I, S. 173–174, Nr. 242; Bd. II, S. 285, Nr. 242. Darüber hinaus tauchen die antiken Götter, als Statuen ausgebildet, nicht auf.

⁵ Vgl. Virgil Solis, *Der Heiratskandidat* („Rath zwischen dreyerley Heyrat“), mit einem Text von Hans Sachs, [Nürnberg]: Hans Guldenmund, 1549, Holzschnitt mit Typentext, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 39,48, oder auch Erhard Schön (zugeschr.), *Der Preis des frommen Weibes*, mit einem Text von Albrecht Glockendon d. Ä., [Nürnberg], um 1530–1535, kolorierter Holzschnitt mit Typentext, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 40,5 in: Schäfer/Eydinger/Rekow 2016, Bd. I, S. 237–240, Nr. 340 und 343; Bd. II, S. 387 und 389, Nr. 340 und 343.

⁶ Dass sie aber dennoch über die gesamte Menschheit herrscht, wird in einem frühen Druck von Lucas Cranach d. Ä. beschrieben: *Venus vnd jr Son Cupido*, mit einem Text eines nicht weiter bekannten Autors mit den Initialen CMD, nach 1506/09, Holzschnitt mit Typendruck, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1929/108. Im weiteren Verlauf des Spruchgedichts werden aber wiederum nur die Männer als die ihr Ergebenen angesprochen. Dieses Detail betont: Bake 2013, S. 186. In der Flugpublizistik wird dieser Wirkmechanismus auf Mann und Frau jedoch kaum weiter bedient.

⁷ Die wohl bekannteste Darstellung stammt von Albrecht Dürer als Illustration zu Sebastian Brants Narrenschiff: Brant 1484, fol. c^v.

⁸ Die Thematik hat eine lange Tradition und war immer wieder Inhalt von Einblattdrucken. Siehe dazu: Bake 2013, S. 13–16. Jones 2010, S. 318–320. Die erste bekannte Darstellung wird Hans Weiditz zugeschrieben: *Das Weib lehrt jedem die Kraft*, 1. Hälfte 16. Jh., Standort unbekannt, abgebildet in: Bake 2013, S. 409, Abb. 2. Eine moderne Adaption des Themas kam 1997 in die Kinos. In dem Science-Fiction-Film von Luc Besson (*1959) wird das fünfte Element in dem gleichnamigen Film durch eine Frau verkörpert, die die Liebe symbolisiert.

⁹ Vgl. etwa: Balthasar Jenichen, *Venus und die vier Elemente*, vor 1588, Kupferstich, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 46,194. Es existieren zwei Zustände des Druckes. Die vollständigen Exemplare geben noch einen Text in Spruchbändern über den Köpfen der Protagonisten an, der lautet: „Habt ir kein Weibsbilt nie erkent | Das irts svcht in den vier Element? | Solts jo gsehn habn an den kindn | Drvm svchts alda hie wert irts findn“.

¹⁰ Andresen/Weigel 1865, S. 169, Nr. 198.

¹¹ *Kein Element diß geben kann, Was dir hier zeügt der Venus Sohn*, Mitte 17. Jh., Kupferstich, ehem. Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Inv.-Nr. F 371, restituiert und heute in Privatbesitz befindlich. Abgebildet in: Bake 2013, S. 408, Abb. 1 (noch mit altem Besitzvermerk).

¹² Der Narr ist „[a]uf das Engste mit dieser [von körperlichen Bedürfnissen geprägten, Anm. d. Verf.] Seite des Geschlechterverhältnisses verbunden“ und steht „für ungezügelte Sexualität“, so Bake 2013, S. 184 mit Anführung weiterer Beispiele aus der Flugpublizistik, S. 184–186. Grundlegend zum Narren siehe: Mezger 1991, S. 133–170.

¹³ Einen Überblick zu der Darstellung des Geschlechterverhältnisses in der Frühen Neuzeit im Medium des Flugblattes liefert Kristina Bake, die sich eingehend mit der Ehe, ihrer Anbahnung, ihrer guten oder auch schlechten Führung und dem Weiberregiment beschäftigt hat: Bake 2013 mit weiterführender Literatur. Langer relativiert die in der Forschung verbreitete Auffassung, die deutsche Schwankliteratur sei zuvorderst fraueneindlich oder gar antifeministisch. Als Gegenfiguren zu den Frauen treten die Männer vielfach als Grobiane auf. Siehe dazu näher: Langer 1992, S. 355–366. Eine Umkehrung des Geschlechterverhältnisses wurde allerdings bereits von mittelalterlichen Theologen verurteilt. Siehe dazu: Schreiner 1992, S. 51.

¹⁴ Jonas 1986, S. 67–93. Langer 1992, S. 362.

¹⁵ In der Schöpfungsgeschichte der Bibel fällt der Frau, Eva, die Position und Schuld zu, in Abhängigkeit von Adam zu stehen und ihn sowie letztendlich die Menschheit aus dem Paradies in eine mühselige, mitunter qualvolle Zukunft zu führen, in: Gen 2,22–23; Gen 3,1–24.

¹⁶ Im Mittelalter wurde über die Figur der Eva und ihre ‚Schuld‘ beim Sündenfall ein vielfach negatives Frauenbild geprägt, das Kirchenväter wie Augustinus (354–430) und Theologen wie Thomas von Aquin (1225–1274) nachhaltig zementierten. Die Vertreibung aus dem Paradies war nach Überzeugung von Augustinus der Grund für die Sterblichkeit des Menschen. Eine weitere Folge war die fleischliche Lust. Thomas von Aquin sah in der Frau „etwas Mangelhaftes und eine Zufallserscheinung“ insofern, als dass sie aus einem schwachen, verdorbenen Samen entstehe. Ihre Natur sei aber beabsichtigt und nicht mangelhaft im Vergleich zum Manne, da sie als Empfangende zusammen mit dem Manne die Fortpflanzung sichere (Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, I,92,1). Siehe im Einzelnen: Schreiner 1992, S. 48–59. Schüngel-Straumann 2014. Mutius 2002, Sp. 124–126.

¹⁷ Gen 3,16.

¹⁸ Schreiner 1992, S. 54–55.

¹⁹ Freidank, *Bescheidenheit*, 104, 16f., 22–27: „wîse schoene manegen hât | verleit ûf grôze missetât. [...] Adâm unde Samsôn | Dâvit unde Salomôn | die heten wîsheit unde kraft, | doch twanc si wîbes meisterschaft. | Swie dicke wîp underligent, | den mannen sie doch an gesigent.“; Reinmar von Zweter, *Gedichte*, 103: „Der edel wîse vrî Adam | von eines wîbes minne schaden an sîner wirde nam: | sîn wîsheit wart verlistet, sîn vrîheit seic in eigenschefte joch.“, zitiert nach: Schnell 1985, S. 485–486. Weitere Beispiele ebd., S. 476–490.

²⁰ Schnell 1985, S. 490, 505.

²¹ Den Zusammenhang und die Transformation von Frauensklaven- und Minnesklaven-Topos erarbeitete: Schnell 1985, S. 475–505. Siehe auch: Kern 2003, S. 660–661.

²² Kern 2003, S. 660.

²³ Schnell 1985, S. 499.

²⁴ Auch Adam hat in der Ikonographie der illustrierten Flugblätter „eine erstaunliche Konstanz mittelalterlicher Motive und Topoi“ festgestellt. In: Adam 1990, S. 192–193.

²⁵ Ein sehr frühes Beispiel für den Minnesklaven-Topos im Medium des Einblattdruckes hat sich in Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 467-1908, erhalten: Meister Caspar, *Frau Venus und der Verliebte*, um 1485, kolorierter Holzschnitt. Frau Venus erscheint hier mittig im Bilde. Ihr zu Füßen kniet ein Jüngling. Das Bild ist ansonsten von 18 roten Herzen übersät, an denen sich das Minneleid ablesen lässt. Ein Herz brennt selbst nicht, aber eines liegt in einem Feuer. Vgl.: Schuttwolf 1998, S. 119–120, Nr. 59. Zum Aufgreifen der Herzthematik in Emblembüchern siehe: Harms 2007, S. 35–36.

²⁶ Der Vergleich des Herzens mit der weichen Frucht einer Feige eröffnet mehrere Assoziationen: zunächst die der Feigheit, wobei Feigheit nicht nur im Sinne von *furchtsam*, sondern, aus dem Mittelhochdeutschen kommend, *dem Tod verfallen* bedeuten kann; auch wurde das Wort *Feige* noch im 16. Jh. als verhöhrende Gebärde für das Bild der weiblichen *Vulva* genutzt. Siehe dazu: „Feig, feige“, in: Grimm 1854–1971, Bd. 3, Sp. 1441–1443. „Feige“, in: Grimm 1854–1971, Bd. 3, Sp. 1443–1445.

²⁷ Die Stoiker vermuteten in den Namen der Götter sowie in ihren Geschichten nicht nur einen physikalischen, sondern auch einen erbaulichen Sinn, eine moralische Lehre. Ein Beispiel um 500 n. Chr., das die Mythen systematisch auf ihre physikalischen und moralischen Bedeutungen hin untersucht, stellen die *Mythologiae* dar, die Fulgentius zugeschrieben werden. Diese Schrift hat zwischen 1500 und 1600 ein Dutzend Auflagen erfahren. Vgl.: Seznec 1990, S. 65, 69; zur moralischen Tradition grundlegend S. 65–94. Allen 1970, S. 210. Die Allegorese sicherte letzten Endes das Überleben der antiken Gottheiten, denn der in den Mythen versteckte tiefere Sinn lieferte den Schreibern des Mittelalters überhaupt erst die Möglichkeit und die Rechtfertigung, sich mit dieser Materie auseinanderzusetzen.

²⁸ Galt bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts Giovanni Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* als Standardwerk mythographischen Wissens, so wurde es um diese Zeit von gleich drei mythographischen Schriften, die Handbüchern gleichkamen, abgelöst. Es handelt sich bei diesen Traktaten um *De deis gentium varia & multiplex historia* von Lilio Gregorio Giraldi (Basel 1548), um die *Imagini de i dei degli antichi* von Vincenzo Cartari (Venedig 1556) und um Natale Contis *Mythologiae, sive explicationis fabularum* (Venedig 1567). Zur Verbreitung und zum Wert der Mythographien im 16. Jh. in Bezug auf die Kenntnis der Ikonographie antiker Götter siehe die demnächst erscheinende Dissertation der Verfasserin: Ulrike Eydinger, Die Kenntnis der Ikonographie antiker Götter in der italienischen Renaissance mit drei Fallstudien: Mars, Venus und Vulkan, Diss. HU-Berlin, 2017, Druck in Vorbereitung.

²⁹ Der Traktat ist in ca. 60 Handschriften überliefert und wurde zwischen 1484 und 1521 mehrfach gedruckt. Die Textpassagen sind abgedruckt in: Guthmüller 2003, S. 203, 209–210.

³⁰ Vgl. etwa Cartari 1996, S. 467–468.

³¹ Hinsichtlich der Entwicklung mittelalterlicher Beschreibungen der Venus siehe vertiefend: Guthmüller 2003, S. 197–215.

³² Hödl 2002, Sp. 2187–2189.

³³ Das Herz als antikes Attribut der Venus ist nicht nachzuweisen. Vgl.: Delivorrias/Berger-Doer/Kossatz-Deissmann 1984, S. 2–151. Zu den in der Renaissance bekannten Venus-Attributen siehe die Dissertation der Verfasserin, Druck in Vorbereitung. Lücke 1999, S. 61, sehen eine Häufung des Venus-Attributes „Herz“ in der Renaissance und im Manierismus.

³⁴ Freundliche Bestätigung dieser Vermutung durch Herrn Prof. em. Dr. Michael Schilling per Mail am 16.12.2020. Den einschlägigen Lexika, dem VD 17 und Normdatenbanken ist der Name unbekannt. Auch in London, British Museum, ist der Autor nicht weiter identifiziert.

³⁵ Holtzwart 1581, Nr. LVI.

³⁶ Henkel/Schöne 1996, S. XLV. Lailach 2000, S. 13. Hartweg/Kipf 2014.

³⁷ Einleitend zur Emblematik siehe das Standardwerk von Henkel/Schöne 1996, S. IX–XX. Ferner grundlegend: Warncke 2005.

³⁸ Aufgrund der ungeheuren Anzahl an Emblembüchern des 16. und 17. Jhs. ist diese Aussage als vorläufig zu verstehen. Die Feststellung beruht auf der Konsultation des Handbuchs von Henkel/Schöne 1996, Sp. 1753–1754, und der Emblem-Datenbank *Emblematica Online*, die auf Initiative der University of Illinois at Urbana-Champaign mit verschiedenen internationalen Partnern 2010 aufgesetzt wurde. Sie umfasst 1406 Emblembücher, in: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/> [aufgerufen 10.1.2021].

³⁹ Sambucus 1564, S. 20. Das von mir konsultierte Exemplar ist eine erweiterte Auflage aus dem Jahre 1584. Hier findet sich das Emblem mit der Darstellung von Venus und flammendem Herz auf S. 16. Zu Sambucus siehe: Harms 2011. Zum Emblembuch von Sambucus siehe: Visser 2005.

⁴⁰ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1754.

⁴¹ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1754.

⁴² Schilling analysiert treffend formale und inhaltliche Überschneidungen von Flugblatt und Emblem, warnt aber zugleich vor pauschalisierenden Charakterisierungen. In: Schilling 1990^b, S. 283–295, hier bes. S. 284, 287–288.

⁴³ Dass die Götzen von ihren Säulen stürzen, ist ein verbreitetes Motiv der überwundenen heidnischen Zeit. Diese Anspielung schwingt hier im Hintergrund mit, wird aber nicht betont, da offensichtlich kein Götzenbild mit ihr gestürzt wurde.

⁴⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang die Analyse der Darstellung der elischen Aphrodite in der Emblematik: Seiler 2012, S. 63–136.

⁴⁵ Ich danke an dieser Stelle meiner Kollegin, Frau Agnes Strehlau, für den Hinweis auf die Schuhe, ihre zeitliche Einordnung und die Spezifizierung der Kleidung.

⁴⁶ Freedman unterscheidet in ihrer Studie die klassischen und unklassischen Elemente in den Neuschöpfungen bildlicher Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Obgleich ihre Zusammenstellung beeindruckend ist, so ist sie in keiner Weise vollständig, da ihre Auswahl von vorbildlichen eigenständigen Skulpturen der Antike begrenzt ist. Auch die Auswahl der unklassischen Elemente ist lückenhaft – eine Beachtung der emblematischen Venus-Darstellungen überhaupt der graphischen Künste findet kaum statt. Das flammende Herz ist bspw. nicht aufgeführt. Siehe dazu: Freedman 2003, S. 154–156, 190.

⁴⁷ Bis Anfang des 17. Jh. waren nur zwei antike Skulpturen ausgegraben, die den *Bogenspannenden Amor* darstellen. Sie befinden sich heute in Rom, Musei Capitolini, Inv.-Nr. 410 [http://census.bbaw.de/easydb/censusID=156118 [aufgerufen 10.1.2021], und in Venedig, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 121 [http://census.bbaw.de/easydb/censusID=156119 [aufgerufen 10.1.2021].

⁴⁸ Albrecht Altdorfer, *Venus mit zwei Putten*, um 1512–1515, Kupferstich, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 5,56.

⁴⁹ Vgl. die Stiche nach Hendrick Goltzius zum Thema, z. B. Jan Saenredam, *Die Verehrung der Venus*, Blatt 2 der Folge „Verehrung von Ceres, Venus und Bacchus“, 1596, Kupferstich, SSFG, Inv.-Nr. F-525,76.2.

⁵⁰ Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Venus*, Blatt 5 der Folge „Die sieben Planetengötter und ihre Kinder“, 1596, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.598.

⁵¹ Harms 2007, S. 28.

Literatur

Adam 1990 – Wolfgang Adam, Das Flugblatt als kultur- und literaturgeschichtliche Quelle der Frühen Neuzeit, in: *Euphorion*, 1990, Bd. 84, S. 187–206.

Adam 1999 – Wolfgang Adam, Theorien des Flugblatts und der Flugschrift, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Teilbd. 1, Berlin/New York 1999, (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15,1), S. 132–143.

Allen 1970 – Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London 1970.

Andresen/Weigel 1865 – Andreas Andresen, Rudolph Weigel, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts*, 2. Bd., Leipzig 1865.

Bake 2013 – Kristina Bake, *Spiegel einer christlichen und friedamen Haußhaltung. Die Ehe in der populären Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2013.

Bangerter-Schmid/Harms 1999 – Eva-Maria Bangerter-Schmid / Wolfgang Harms, Geschichte der Printmedien und ihrer Erforschung VI: Flugblatt und Flugschrift I: Herstellung, Vertrieb und Forschungsgeschichte, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Teilbd. 1, Berlin/New York 1999, (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15,1), S. 785–793.

Brant 1484 – Sebastian Brant, *Das Narren schyff*, Basel: Johann Bergmann, 1484.

Cartari 1996 – Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i Dei de gli Antichi*, hg. v. Ginetta Auzzas u. a., Vicenza 1996.

Delivorrias/Berger-Doer/Kossatz-Deissmann 1984 – Angelos Delivorrias / Gratia Berger-Doer / Anneliese Kossatz-Deissmann, *Aphrodite*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II.1: „Aphrodisias-Athena“, Zürich/München 1984, S. 2–151.

Freedman 2003 – Luba Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge 2003.

Grimm 1854–1971 – Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1971.

Guthmüller 2003 – Bodo Guthmüller, Visuelle Topoi und die Tradition der *imagines deorum gentilium*. Der Fall der Venus, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer / Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 197–215.

Harms 2007 – Wolfgang Harms, *Bildlichkeit als Potential in Konstellationen. Text und Bild zwischen autorisierenden Traditionen und aktuellen Intentionen (15. bis 17. Jahrhundert)*, Berlin/New York 2007 (Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie. Vorträge, Heft 15).

Harms 2011 – Wolfgang Harms, Sambucus, Johannes, in: *Verfasser-Datenbank – De Gruyter*, Berlin/Boston 2011, <https://db-degruyter-1com-1008710k20300.erf.sbb.spk-berlin.de/view/VDB0/vdbo.killy.5637> [aufgerufen 11.1.2021].

Harms/Schilling 1985 – Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. 1: *Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel*, hg. v. Wolfgang Harms / Michael Schilling, Tübingen 1985.

Harms/Schilling 1998 – *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997*, hg. v. Wolfgang Harms / Michael Schilling, Frankfurt am Main u. a. 1998 (Mikrokosmos, Bd. 50).

Hartweg/Holtzwart 2014 – Frédéric Hartweg / J. Klaus Kipf, Holtzwart, Mathias, in: *Verfasser-Datenbank – De Gruyter*, Berlin/Boston 2014, <https://db-1degruyter-1com-1008710k20131.erf.sbb.spk-berlin.de/view/VDBO/vdbo.vl16.0212> [aufgerufen 11.1.2021].

Henkel/Schöne 1996 – *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. v. Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Stuttgart/Weimar 1996.

Hödl 2002 – Ludwig Hödl, Herz, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4: Erzkanzler bis Hiddensee, München 2002, Sp. 2187–2189.

Holtzwart 1581 – Mathias Holtzwart, *Emblematum Tyrocinia: Sive Picta Poesis Latinogermanica. Das ist Eingeblümete Zierwerck oder Gemälpoesy. Innhaltend Allerhand Geheimnuß Lehren durch Kunstdündige Gemäl angebracht und poetisch erklärret. Jedermänniglichen beydes zu Sittlicher Besserung des Lebens und Künstlicher Arbeyt vorständig und ergetzlich*, Straßburg: Bernhard Jobin 1581.

Jonas 1986 – Monika Jonas, Idealisierung und Dämonisierung als Mittel der Repression: Eine Untersuchung zur Weiblichkeit darstellung im spätmittelalterlichen Schwank, in: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter*, hg. v. Sylvia Wallinger / Monika Jonas, Innsbruck 1986, S. 67–93.

Jones 2010 – Malcolm Jones, *The Print in Early Modern England. An Historical Oversight*, New Haven/London 2010.

Kern 2003 – Manfred Kern, Venus, in: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, hg. v. Manfred Kern / Alfred Ebenbauer, Berlin/New York 2003, S. 639–662.

Lailach 2000 – Michael Lailach, „Der Gelehrten Symbola‘. Studien zu den ‚Emblematum Tyrocinia‘ von Mathias Holtzwart (Straßburg 1581) [Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2000], http://hu-berlin.hosted.exlibrisgroup.com/hub_ub:default_scope:HUB_UB_ALMA_DS51627944250002882 [aufgerufen 10.1.2021].

Langer 1992 – Horst Langer, „Weiber‘-Schelte, „Weiber‘-Lob. Zum Frauenbild in Prosasatiren von Moscherosch bis Beer, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 1992, Neue Folge 2, Nr. 2, S. 355–366.

Lücke/Lücke 1999 – Hans-K. Lücke / Susanne Lücke, *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1999.

Mezger 1991 – Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991 (Konstanzer Bibliothek, Bd. 15).

Mutius 2002 – Hans-Georg von Mutius, Eva, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4: Erzkanzler bis Hiddensee, München 2002, Sp. 124–126.

Sambucus 1564 – Johannes Sambucus, *Emblemata, cvm aliquot nvmmis antiqui operis*, Antwerpen: Christophe Plantin 1564.

Seiler 2013 – Peter Seiler, Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2012 (2013), Heft 14, S. 63–136.

Schäfer/Eydinger/Rekow 2016 – Bernd Schäfer / Ulrike Eydinger / Matthias Rekow, *Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha*, 2 Bde., Stuttgart 2016.

Schilling 1990a – Michael Schilling, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 29).

Schilling 1990b – Michael Schilling, Mediale Aspekte von Emblem und Flugblatt, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, hg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 283–295.

Schnell 1985 – Rüdiger Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern 1985.

Schreiner 1992 – Klaus Schreiner, *Si homo non pecasset.... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfasstheit des Menschen*, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Schreiner / Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41–84.

Schüngel-Straumann 2014 – Helen Schüngel-Straumann, *Eva: Die erste Frau der Bibel: Ursache allen Übels?*, Paderborn 2014.

Schuttwolf 1998 – *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, hg. v. Allmuth Schuttwolf, Ostfildern-Ruit 1998, Ausst.-Kat. Gotha, Schlossmuseum, 1998.

Seznec 1990 – Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990.

Straßner/Schwitala/Schilling/Haude 1999 – Erich Straßner / Johannes Schwitala / Michael Schilling / Sigrun Haude, *Geschichte der Printmedien und ihrer Erforschung VII: Flugblatt und Flugschrift II: Kommunikative und Ästhetische Analysen sowie geschichtliche Längs- und Querschnitte in Auswahl*, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Teilbd. 1, Berlin/New York 1999, (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15,1), S. 794–824.

Visser 2005 – Arnoud Visser, *Joannes Sambucus and the learned image: the use of the emblem in late-Renaissance humanism*, Leiden 2005.

Warncke 2005 – Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.

Bildnachweise

Abb. 1a, 1b, 2, 5, 6: © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft · Abb. 3: © Privatbesitz ·

Abb. 4: © Universitätsbibliothek Mannheim · Abb. 7: © Rijksmuseum Amsterdam

Die Amazonen – Zur Flexibilität eines Mythos

Anna Heinze

Mit der Literatur kamen auch die Amazonen in die Welt. In Homers vermutlich am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. schriftlich fixierter *Ilias* werden die „männergleichen“ Frauen erwähnt, als kriegerisches Volk der Amazonen. Von ihrer ersten Erwähnung an sind ihre Beschreibungen mythisch aufgeladen: Sie wurden von sagenhaften Königinnen wie Orithya, Antiope, Hippolyte und natürlich Penthesilea, der letzten der Amazonenköniginnen, die nach Herodot im Trojanischen Krieg von Achilles getötet wurde, regiert. Die stolzen und unabhängigen Frauen ritten und kämpften wie die Männer, die sie nur zur Fortpflanzung nutzten. Die aus diesen Verbindungen hervorgegangenen Jungen wurden weggeschickt oder getötet. Dass dies eine ernste Bedrohung für die patriarchalische Gesellschaft darstellte, wird durch die zahlreichen Erzählungen der Helden von Achill bis Theseus deutlich, die gegen die Amazonen kämpften, um die ‚richtige Ordnung‘ wiederherzustellen. Angeblich ließen sich die Amazonen die rechte Brust amputieren, um besser mit Pfeil und Bogen schießen zu können. Sie wurden von den Griechen bekämpft und wanderten ins Land der Skythen aus.

Außer bei Homer tauchen die Erzählungen von den Amazonen bei zahlreichen weiteren Schriftstellern und in unzähligen Varianten auf: bei Aischylos, Thukydides, Hippokrates, Plutarch, Herodot, Pausanias, Strabon über Tacitus, Valerius Flaccus, Plinius und Properz bis hin zu Ammianus Marcellinus und Jordanes im 4. und 6. Jahrhundert n. Chr.¹

Heute herrscht in der Forschung überwiegend Konsens, dass es ein solches Amazonenvolk nie gegeben hat.² Dennoch weisen Grabfunde von mit Waffen beigesetzten Frauen im skythisch-steppennomadisch geprägten Kulturrealum Eurasiens und in verschiedenen Ländern Osteuropas aus dem 7. bis 4. Jahrhundert v. Chr. auf einen historischen Kern des Mythos hin.³

Den bildenden Künsten aber waren und sind bis heute die Grenzen zwischen Fiktion und Faktizität einerlei (daher werden im Folgenden die Begriffe ‚Mythos‘ und ‚Historie‘ in Bezug auf die Amazonen nicht weiter unterschieden). Im Gegenteil, gerade das Spiel mit Wissen und Imagination des Publikums macht den Reiz der künstlerischen Umsetzungen des Stoffes aus.

Die bildliche Tradition beruft sich in aller Regel auf die literarischen Vorlagen. In der Antike sind es vor allem die Kampfdarstellungen (Kampf des Herakles gegen die Amazonen, Kampf der Amazonen gegen Theseus und die Hellenen, Achill tötet Penthesilea) sowie zahlreiche namenlose verwundete oder tote Amazonen, die auf Vasen, Sarkophagen oder Friesen erscheinen. In der nachantiken Kunst spielen die Amazonenschlachten eine wichtige Rolle. Nach vereinzelten mittelalterlichen Rezeptionsbeispielen (vor allem im Bereich der Buchmalerei) taucht in der italienischen Renaissance das Thema wieder öfter auf, wobei die zahlreichen spätömischen Sarkophagreliefs hier eine wichtige Vermittlerrolle spielen.⁴

Die Faszination für die tapferen und kriegerischen Frauen ist bis in die Gegenwart immer wieder Movens für künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema. Drei Beispiele aus dem Bereich der Malerei des 17. und des 19. Jahrhunderts sowie aus der Gegenwartskunst sollen hier die produktive Anverwandlung des Mythos und seine Transformationsmodi darlegen.

Peter Paul Rubens' Amazonenschlacht – ein existenzielles Kriegsbild

Einen nachwirkenden Auftakt der neuzeitlichen Amazonenrezeption⁵ in der Malerei stellt Rubens' Gemälde *Amazonenschlacht* dar, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet (Abb. 1). Es ist eine Szene von unbändiger Dynamik, deren Komposition sich in einer Kreisbewegung fast wie ein Wirbel über die Leinwand erstreckt. Alles scheint in Bewegung zu sein – die Körper der Menschen und Tiere, das Wasser, die Wolken. Wie in einem Knäuel sind die Figuren miteinander verwoben, so dass das Auge des Betrachters ständig in Bewegung ist. Es ist keine Szene des Triumphs des einen Heeres über das andere, sondern des Kampfes und der Grausamkeit. Dies scheint das Hauptthema des Bildes zu sein, dem es nicht um eine Narration geht, so dass das Gemälde in seinem historischen Kontext als ‚Bild des Krieges‘ gedeutet werden kann.⁶



Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Die Amazonenschlacht*, um 1618. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek.

Rubens hatte zwei bekannte Schlachtengemälde vor Augen, als er seine *Amazonenschlacht* entwarf: Tizians *Schlacht von Spoleto* und Leonards *Anghiari-Schlacht* – bzw. konnte auf Zeichnungen und Kopien von diesen Werken zurückgreifen, da diese im 17. Jahrhundert schon nicht mehr existierten. Tizians Gemälde für den Dogenpalast in Venedig wurde 1577 durch ein Feuer zerstört, aber ist durch eine Kopie (heute in den Uffizien) und eine eigenhändige Zeichnung im Louvre überliefert (Abb. 2). Im Vergleich wird deutlich, dass Rubens Tizians Komposition einer Schlachtenszene auf einer Brücke in großen Teilen übernommen hat. Die Kreisbewegung ist bereits bei Tizian durch den Brückengang und die sich daneben und darunter befindenden Menschen- und Tierkörper angelegt.

Die Kraft und Dynamik seiner Darstellung entnahm Rubens jedoch Leonards Komposition für den *Salone dei Cinquecento* im Palazzo Vecchio in Florenz mit den im Kampf ineinander verwobenen feindlichen Reitertruppen. Zwar mit einigen Modifikationen, doch mit deutlichem Verweis auf das Vorbild hat Rubens – von dem im Louvre eine Zeichnung nach einem unbekannten Künstler nach Leonards Entwurf existiert (Abb. 3) – die Reitergruppe ins Zentrum seines Gemäldes platziert. Anders als bei Leonardo, bei dem sich die Männer mitten im Kampf befinden, scheint bei Rubens die Schlacht allerdings schon entschieden: Die Amazone wird von den Soldaten von ihrem sich aufbäumenden Pferd gerissen.

Leonardo setzte sich in dem Kapitel „Come si debbe figurar una bataglia“ seines *Trattato della pittura* (um 1500) auch theoretisch mit der Darstellung von Schlachten auseinander. Eines der Hauptanliegen ist für ihn dabei die Visualisierung von Bewegung mithilfe des Atmosphärischen, also mit der Darstellung von Dampf und Staub, von Licht und Luft:



Abb. 2: Tizian, *Schlacht von Spoleto*, um 1538. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 3: Peter Paul Rubens (und Zeichner des 16. Jahrhunderts nach Leonards Karton), *Kampf um die Standarte aus der Anghiari-Schlacht*, um 1603. Paris, Musée du Louvre.

Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori [...]. E le prime figure farai polverose ne' capelli e ciglia ed altri luoghi piani, atti a sostenere la polvere. Farai vincitori correnti con capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il più destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi; e se farai alcuno caduto, gli farai il segno dello sdruciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli di lì passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore, e di dietro a quello lasciare per la polvere ed il fango il segno dello strascinato corpo.⁷

Aber auch die Brutalität des Kampfes und der Schrecken des Krieges, die in Gesichtsausdrücken, Gesten und Haltungen sowie der roten Farbe des Blutes sichtbar werden, sind für Leonardo Darstellungsgegenstand:

Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti crespe. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprano i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti. Farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte ed altre simili cose. Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, stringere le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbesi vedere alcuno, disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico e con morsi e graffi far crudele ed aspra vendetta. Potriasi vedere alcun cavallo leggiero correre con i crini sparsi al vento fra i nemici e con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico chinato in basso far forza per dargli morte. Potrebbesi vedere molti uomini caduti in un gruppo sopra un cavallo morto.⁸

Rubens scheint hier viele der von Leonardo aufgeführten Elemente – schmerzverzerzte und angsterfüllte Gesichter, verdrehte Gliedmaßen, entblößte und leblose Körper, Blut, Staub, Waffen – aufzugreifen, was allerdings weniger zur Verherrlichung einer Partei der Kämpfenden führt, als zu einem ‚Realismus‘, der die Grausamkeit des Krieges veranschaulicht, wobei Rubens malerisch merklich expliziter als Tizian und Leonardo vorgeht.

Der Hauptunterschied zu Rubens' beiden Vorbildern besteht jedoch im Inhalt der Darstellung. Während sowohl Leonardo als auch Tizian sich auf historische Schlachten berufen, schafft Rubens die künstlerische Transformation eines Mythos. Dabei handelt es sich nicht um eine Glorifizierung

der Schlacht wie bei Leonardos und Tizians repräsentativen Gemälden, sondern um eine drastische Darstellung von Gewalt, wie sie beispielsweise der leblose Körper mit abgetrenntem Kopf am Schlussstein der Brücke oder die beiden weiblichen Leichen am linken unteren Bildrand verbildlichen. Auch geht es nicht um die Visualisierung einer konkreten mythologischen oder historischen Narration – Rubens' Darstellung lässt sich auf keine literarische Vorlage zurückführen.⁹ Dazu wäre Rubens, der ein exzellerter Kenner der klassischen Mythologie und Kunst war, selbstverständlich in der Lage gewesen. Es ist also eine bewusste Entscheidung gewesen, keine konkreten Personen oder Ereignisse, sondern ein allgemeines Kriegsbild zu malen. Warum aber entschied sich Rubens dann für die Amazonen als eine der beiden Kriegsparteien? Soll hier womöglich der Kampf zwischen den Geschlechtern repräsentiert sein? Zumindest fällt auf, dass die weiblichen Kämpferinnen den männlichen Kämpfern unterlegen scheinen. Es sind in der Mehrzahl Frauenkörper, die von den Pferden gezerrt werden, ihrer Kleidung entzweit, verletzt oder gar leblos sind. Es handelt sich im Übrigen auch nicht um heroische Kampfeshandlungen mit würdevoll dargestellten Toten und triumphierenden Helden. Vielmehr wird den Amazonen in der Zurschaustellung ihrer entblößten und verletzten Körper die Ehre genommen. Die in ihrer Rezeptionsgeschichte oftmals so gerühmten, unerschrockenen und auch brutalen Heldinnen sind hier die Opfer. Damit greift Rubens direkt auf die Antike zurück. Sarkophagreliefs zeigen vielfach Schlachten mit sterbenden Amazonen.¹⁰ Eines der prominentesten Motive – zu denen beispielsweise auch der Typus der Amazone Patrizi gehört – ist dabei ein Krieger, der eine Amazone an ihren langen Haaren hält und auf ihr Bein tritt, um sie mit einem Schwert zu töten, die sogenannte ‚Tretergruppe‘¹¹ – aber dieses Motiv verwendet Rubens gerade nicht. Im Gegenteil, bei ihm ist in der linken oberen Bildecke eine Szene zu sehen, in der eine mit Federschmuck behelmte Amazone den abgetrennten Kopf eines Kämpfers in der Hand hält – die weiblichen Kämpferinnen sind also nicht nur Opfer. Allerdings ist auch die behelmte Amazone im Begriff, von einem Angreifer überwältigt zu werden.

Rubens' Zugriff auf das antike Referenzmaterial ist ein äußerst freier und subjektiver, und er schafft mit seinem Amazonenbild ein in seiner Drastik existenzielles Kriegsbild. Dennoch handelt es sich zugleich um eine künstlerische Ästhetisierung der Kämpfenden, die Sinnlichkeit der Frau ist in der Körperlichkeit der Verletzten und Toten noch immer vorhanden, auch wenn sie sich nicht in der auf die Antike zurückgehenden Idealpose des liegenden weiblichen Aktes, sondern in naturalistischeren Verdrehungen und Verrenkungen manifestiert. Der Anspruch, keine antikisierend-idealisierte Kampfhandlung, sondern eine eher naturalistisch-brutale darzustellen, mag mit Rubens' konkreter Erfahrung (insbesondere in seiner Position als Diplomat der spanisch-habsburgischen Krone seit 1623) der Konflikte seiner Gegenwart zusammenhängen und entspricht zugleich dem Anliegen der barocken Kunst, mit ihrem Illusionismus und effektvollem Spiel mit Licht, Schatten und Bewegung der Massen direkt an die Affekte des Publikums zu appellieren.

Anselm Feuerbachs Amazonenschlacht – ein unverstandenes Historienbild



Abb. 4: Anselm Feuerbach, Amazonenschlacht (Ölstudie), 1856/57. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

Im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg befindet sich eine Ölskizze Anselm Feuerbachs (Abb. 4). Sie zeigt eine karge Landschaft, in der sich – merkwürdig vereinzelt – kämpfende Figurengruppen befinden. Sofort augenfällig ist die Tatsache, dass es sich überwiegend um Aktdarstellungen und um einen Kampf zwischen Männern und Frauen handelt, wobei die vom Licht angestrahlten, hellen Frauenleiber innerhalb der Komposition hervorstechen. Dieser ‚Geschlechterkampf‘ verweist ikonographisch in der Regel auf das Sujet der Amazonen. Und in der Tat handelt es sich bei der Oldenburger Skizze von 1856/57 um die früheste Fassung des Amazonenthemas, dem sich Feuerbach an verschiedenen Stellen widmete und das er 1873 in ein monumentales, annähernd sieben Meter breites Leinwandgemälde überführte (heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Abb. 5). Gerahmt von Reiter- und Raptusgruppen in der linken und rechten Bildhälfte zeigt der zentrale Bereich der



Abb. 5: Anselm Feuerbach, Amazonenschlacht, 1873. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Leinwand weibliche Liegeakte in diversen Positionen.¹² Es sind die verwundeten oder toten Amazonen, die auf Tüchern ausgebreitet dem Betrachter gleichsam präsentiert werden. Wie schon in der Oldenburger Skizze, aus der einzelne Figurengruppen wie Versatzstücke in die endgültige Fassung übertragen worden sind, spielt in dem ausgeführten Gemälde die Lichtführung eine wichtige Rolle, die auch hier insbesondere die hellen Körper der Frauen inszeniert.

Für Feuerbach selbst bedeutete das Gemälde einen Höhepunkt seiner künstlerischen Arbeit. Er plante, es seinem *Gastmahl des Plato* (Alte Nationalgalerie, Berlin) gegenüberzustellen, um dem Publikum die Polarität menschlichen Verhaltens vor Augen zu führen. Zur Ausstellung des Amazonengemäldes 1874 in Wien äußerte der Maler: „Wie einfach und groß und wie nobel, trotz der Nuditäten, steht die Schlacht da“.¹³ Beim Publikum kam insbesondere die Nacktheit der Figuren jedoch gar nicht gut an. Der Feuerbach-Biograf Julius Allgeyer berichtet von „brutalen Verunglimpfungen“ und „Gesten der Abscheu“, mit denen das „keusche Wiener Publikum“ auf die unerträgliche Nacktheit der Amazonen reagiert habe.¹⁴ Feuerbach malte daraufhin einzelne Gewandelemente, um zumindest die Intimbereiche der Kämpfenden zu verdecken. Es half allerdings nichts – Feuerbachs Entwurf eines zeitgemäßen Historiengemäldes stand der damaligen, insbesondere an den Akademien vertretenen Auffassung diametral entgegen. Anders als seine Malerkollegen Arnold Böcklin, Carl Rahl oder Hans Makart lehnte er eine epische Erzählweise, heroisierende Darstellung oder Gegenwartsbezüge ab.¹⁵ Bereits der antike Stoff war für ihn bildwürdiger als Themen der Neuzeit. Sein Anspruch war es, mit dem Gemälde Bildungskunst geschaffen zu haben: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad“.¹⁶ Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass Feuerbach in seinem Gemälde keine Hinweise auf eine konkrete Narration gibt, die ein Publikum mit entsprechender Bildung hätte benennen können. Offenbar ging es ihm weniger um eine inhaltliche als um eine visuelle Referenz. Als großer Verehrer der antiken Kunst schrieb Feuerbach 1870, er habe „eine herrliche Photographie eines antiken Sarkophags der besten Zeit gekauft, eine Amazonenschlacht darstellend.“ Darin finde er „über Bekleidung, Bewaffnung, Pferdegeschirr etc. die beste Auskunft.“¹⁷ An antiquarischer Genauigkeit war er also zumindest auf visueller Ebene durchaus interessiert, was sich dann auch in seinem Amazonengemälde widerspiegelt.

Welchen antiken Amazonensarkophag der Maler vor Augen hatte, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Schon Bruno Schröder hat auf das prominente Stück in den Vatikanischen Museen hingewiesen (Abb. 6),¹⁸ von dem sich zumindest die Gruppe des Rossebändigers mit reitender Amazone (auf dem Sarkophagrelief rechts, bei Feuerbach im Bild links) und die Gruppe von Achill mit der sterbenden Penthesilea (auf dem Sarkophag in der Mitte, bei Feuerbach im rechten Bildvordergrund) wiederfinden. Von anderen Sarkophagreliefs mit dem Amazonenthema stammen weitere von



Abb. 6: Achilleus-Penthesilea-Sarkophag, 1. Drittel 3. Jahrhundert n. Chr. Rom, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.

Feuerbach verwendete Motive wie dasjenige der ‚Helfergruppe‘, bei dem ein stehender Krieger eine am Boden lagernde Amazone an den Oberarmen greift, sowie der schon genannten ‚Tretergruppe‘ vom Schild der Athena Parthenos, bei der ein überlegener Kämpfer einer am Boden kniende Amazone in die Haare greift und auf einem Bein der Unterlegenen steht, den rechten Arm zum tödlichen Hieb ausholend.¹⁹

Auffallend sind nun die Transformationen, die Feuerbach bei der Aktualisierung dieser Motivübernahmen vornimmt: Die Rossebändiger-Gruppe verliert bei Feuerbach an Dramatik, da das Pferd sich nicht so stark aufbäumt und die Amazone daher nicht so überlegen wirkt; aus der Achill-Penthesilea-Gruppe macht Feuerbach eine Gruppe von zwei Männern, bei der ein älterer, bärtiger Mann einen jungen, offenbar verwundeten Krieger stützt; die ‚Helfergruppe‘ besteht bei Feuerbach aus zwei Amazonen im mittleren Bildhintergrund, von denen die eine versucht, ihre Gefährtin mit auf ihr Pferd zu ziehen; von der ‚Tretergruppe‘ übernimmt Feuerbach nur das Detail des Greifens in die Haare, was bei einem dunkelhäutigen Krieger und einer Amazone in der linken Bildhälfte zu erkennen ist.

Bereits in der Oldenburger Ölskizze, die wie ein kompositorisches Experiment gegenüber dem finalen Gemälde wirkt, hat Feuerbach einige dieser Motive erprobt und variiert, wie die ‚Helfergruppe‘ am linken Bildrand oder die Achill-Penthesilea-Gruppe im rechten Bildhintergrund. Außerdem findet sich hier die Gruppe der ‚Balgenden Buben‘, die der Künstler aus einem Relief des Konstantinbogens (wo auf dem Relief *Trajan in der Dakerschlacht* des großen trajanischen Frieses eine die Streitaxt schwingende Amazone dargestellt ist) abgeleitet hat und in den beiden vorderen Kampfgruppen variiert.²⁰

Die hohe Anzahl an Antikenreferenzen bei Feuerbach ist auffällig, ebenso wie sein künstlerisches Selbstbewusstsein, diese motivisch zu modifizieren. Auch die nachantike Tradition der Amazonendarstellungen wird er gekannt und studiert haben. Von einer Umsetzung von Leonardos Anweisungen zur Darstellung einer Schlachtenszene nimmt er Abstand und verzichtet auf Details wie zerbrochene Waffen, militärische Details oder sichtbare Wunden. Insgesamt grenzt er sich eindeutig von den bisher betrachteten Beispielen ab, indem er weder Rubens‘ dynamische Wirbel-Komposition übernimmt noch auf die Tradition von Leonardos und Tizians Schlachtengemälde zurückgreift. Auch sind bei ihm keine vor Schmerz verzerrten Gesichter oder andere Äußerungen von Brutalität zu sehen. Feuerbachs Streben nach einer künstlerischen Erhabenheit und idealen Formenschönheit lässt seine Amazonenschlacht „von Affekten gereinigt“²¹ erscheinen, in der Gemetzel und Tod ohne Dynamik und Dramatik, sondern kontrolliert und geordnet wirken.

Feuerbachs Antikenreferenzen sind in erster Linie formale und motivische, wobei er einzelne Elemente aus ihren Zusammenhängen herausgreift, sich also auf bestimmte Figuren fokussiert und ihre Kontexte ausblendet, und diese aufs Neue zusammensetzt. Fast scheint es, als habe der Künstler in der Kombination verschiedener Vorbilder eine ideale Antike schaffen wollen, einen „fiktiven Archetypus“, wie es Doris Lehmann beschrieben hat.²² Ekkehard Mai sah in diesem Formzwang den Grund, warum Feuerbach nicht nur eklektizistisch, sondern fast „sprachlos“ in seiner Kunst zu werden drohte.²³ Diese Künstlichkeit sowie die Vielzahl an Motivzitaten, die Feuerbach in seinem monumentalen Gemälde vereinte, führten dazu, dass das zeitgenössische

Publikum eine Auseinandersetzung mit dem Werk ablehnte. Hinzu kamen der fehlende narrative Rahmen und die fehlende dramatische Erzählweise. All diese Aspekte machten Feuerbachs *Amazonenschlacht*, in der die Formsprache Vorrang vor dem Inhalt hat, zu einem zu seiner Zeit unverstandenen Historienbild.

Michael Ramsauers Amazonenschlacht – ein neues Geschlechterbild

Das Thema der Amazonen ist bis in die Gegenwart präsent und hat längst auch die Bereiche der Popkultur erreicht (das prominenteste Beispiel ist vermutlich die Figur von *Wonder Woman*, die 1941 von dem als Feministen bekannten Psychologen und Comic-Fan William Moulton Marston geschaffen wurde und bezeichnenderweise Diana heißt). In den Bildenden Künsten wird das Sujet nach dem radikalen Bruch der Moderne zwar nicht mehr so häufig aufgegriffen. Es kommt aber immer wieder zu erstaunlichen malerischen Innovationen in der Auseinandersetzung mit dem Thema.

Der Künstler Michael Ramsauer schuf 2019 ein großformatiges Ölgemälde mit dem Sujet der Amazonenschlacht (Abb. 7). Zu erkennen ist, wie sich die Kämpfenden, die Reiter- und Fußtruppen bilden, aufeinander zubewegen. Weder die Statik von Feuerbach noch die Wirbeldynamik von Rubens kommen in dieser Komposition zum Einsatz. Vielmehr wird hier für die künstlerische Umsetzung der Schlachtenszene ein Mittelweg gefunden: Noch sind keine Kämpfenden miteinander verwoben und liegen keine Verwundeten oder Toten auf dem Boden; der Zusammenprall der Heere steht offenbar kurz bevor. Dass Ramsauer einen anderen Moment als Rubens und Feuerbach wählt, stellt ein innovatives Moment in seiner künstlerischen Adaption des Mythos dar. Ihn interessiert nicht die schonungslose Dramatik des Kampfes oder die Erhabenheit klassischer Motive. Für Ramsauer ist die Spannung entscheidend, die sich im nächsten Moment entladen wird, wenn die Pfeile der gespannten Bögen abgeschossen werden und die stürmenden Pferde aufeinanderprallen. Es ist die Andeutung einer Entfesselung, die sich in Rubens' Darstellung gerade vollzieht und bei Feuerbach wie gebannt oder eingefroren scheint. Die Energie, die sich in Ramsauers Gemälde entladen wird, steckt nicht nur in der kompositionellen Anordnung der Figuren. Sie ist ebenso der Farbigkeit inhärent, in dem sich fast reibenden Zusammenspiel von Gelb- und Pinktönen. Die Farbe als Bedeutungsträger zu nutzen, sie zu befreien von jeglichem Naturalismus, rückt Ramsauer in die Nachfolge der Expressionisten. Dem entspricht auch der schnelle Pinselstrich, der in der Andeutung der Formen verharrt und an Details nicht interessiert ist. Dabei ist es bemerkenswert, wie es dem Künstler gelingt, das sich bis zum Horizont erstreckende Heer in erster Linie über die Farbe – und nicht die Form – für den Betrachter als ein solches erkennbar zu machen.

Die von Ramsauer verwendete Komposition hat ihr Vorbild in einem berühmten Schlachtengemälde der Renaissance, der *Alexanderschlacht* Albrecht Altdorfers von 1528/29. Ramsauer orientiert sich am Bildaufbau, an der Kleinteiligkeit der Darstellung sowie an einzelnen Details wie der glühenden Sonne am Horizont. Ein formales antikes Vorbild scheint es dagegen ebenso wenig zu geben, wie eine konkrete mythologische bzw. historische Narration. Das Thema erschließt sich fast aus



Abb. 7: Michael Ramsauer, *Amazonenschlacht*, 2019. Privatbesitz.

schließlich über den Bildtitel. Denn die relevante Information, dass es sich bei der dargestellten Schlacht um einen Kampf mit Amazonen handelt, ist durch die Formensprache des Künstlers kaum mehr zu erhalten: die Unterscheidung der Kämpfenden in Männer und Frauen, die bei Rubens und Feuerbach klar und deutlich vorgenommen wurde und in der Darstellung der menschlichen Akte elementarer Bildgegenstand ist. Die fast vollständige Auflösung der Geschlechter in Ramsauers neoexpressionistischer Bildsprache ist eine wesentliche Neuerung in der Geschichte der Darstellung von Amazonenschlachten. Bei genauem Hinsehen mögen einzelne Hinweise auf die weiblichen Kämpferinnen zu erkennen sein: die Frisuren, die Andeutung von Brüsten, die langen und feinen Glieder. Am linken Bildrand steht, an einen Baumstamm gelehnt, eine Beobachterfigur, die vielleicht als weiblich identifiziert werden kann. Sie verweist auf Amazonen als Einzelfiguren, die Ramsauer ebenfalls gemalt hat (Abb. 8). Wie stolze Kriegerinnen stehen sie mit ihren Waffen in der Landschaft, in Untersicht wiedergegeben, was ihren heroischen Charakter unterstreicht. Die Körper wirken durchlässig und dennoch stark und präsent. Ihre Haltungen sind vollkommen unklassisch. Im Gegenteil, es sind zeitgenössische Posen, wie man sie aus den Medien kennt,

selbstbewusst und den Betrachter herausfordernd. Der Antike scheint Ramsauer nichts außer der Anregung zum Sujet entnommen zu haben. Durch die völlige Loslösung vom antiken Referenzrahmen eröffnen sich neue Ausdrucksmöglichkeiten: Neoexpressionistische Bildsprache, aus unterschiedlichen Jahrhunderten tradierte Bild- und Motivformen sowie das klassische Bildthema werden bei Ramsauer auf innovative Art miteinander verbunden. Die kaum mehr in Männer und Frauen zu unterscheidenden Kämpfenden verleihen dieser Amazonenschlacht des 21. Jahrhunderts eine völlig neue Dimension: die Überwindung der Geschlechtlichkeit.

Schluss

Obgleich die obigen drei Beispiele willkürlich ausgewählt wurden, fällt eine Gemeinsamkeit auf: Trotz eines antiken Referenzrahmens, der eine Fülle von bildlichen und textlichen Amazonen-Narrativen bietet, verzichtet die neuzeitliche Rezeption auf die Darstellung eines konkreten Mythos bzw. einer konkreten Historie. Zwar nutzen alle drei Künstler das Potential der Antike, lösen sich jedoch – in unterschiedlichen Ausprägungen – zugleich von ihr, um ihren Amazonenbildern zeitgenössische Aussagen einzuverleiben. Hierzu wird der Amazonenmythos auf einen Kern reduziert, nämlich die Darstellung eines Kampfes. Dieses Grundthema steht in allen drei Fällen im Vordergrund und zeigt sich formal in dem wiederkehrenden Element der „kampfbestürzten Rosse“, in denen Wilhelm Pinder 1928 einen der Wege sah, „die Antike und Abendland auf das Tiefste [zu] verbinden“.²⁴

Rubens zeigt trotz aller künstlerischer Ästhetik die Gewalt und den Schmerz der Schlacht. Auch für ihn ist ein antiker Sarkophag als Ausgangspunkt für die Kämpfermotive nachgewiesen worden.²⁵ Doch sind eindeutige Objektreferentialitäten nicht mehr auszumachen, so unabhängig ist Rubens in der künstlerischen Bearbeitung des Stoffes. Im Gegenteil, wüsste man nichts von Rubens' Antikenbegeisterung und -kenntnis, könnte fast der Eindruck entstehen, er habe die Antike bewusst abgelehnt oder sich zumindest von ihr distanziert. In barocker Übertreibung und effektvoller Dramatik schuf er eine Allegorie des Krieges, um dessen Schrecken und Grausamkeiten dem Publikum vor Augen zu führen.

Auch Feuerbach ging es um den Dialog mit seinen Betrachterinnen und Betrachtern. Seine Hoffnung, ein gelehrtes Publikum würde die vielen – neu kombinierten – Antikenzitate entschlüsseln können und sich daran erfreuen, ging jedoch nicht auf. Schon der Skandal um die



Abb. 8: Michael Ramsauer, Amazone, 2019. Privatbesitz.

Aktfiguren zeigt, dass die von Feuerbach vermutlich heroisch gemeinte (und damit auf die Antike verweisende) Nudität der Figuren dem Publikum narrativ nicht plausibel erschien, daher nicht legitim war und das *decorum* verletzte. Die plastische Ausführung, das innere Pathos der Figuren und die äußere Monumentalität erzeugen – positiv formuliert – die „Würde eines Denkmals“²⁶, lassen das Werk zugleich aber auch statisch und ein wenig reizlos wirken.

Bei Michael Ramsauer bleibt von der Antike im Grunde nur noch das im Bildtitel genannte Sujet übrig. Alles, was in den bisherigen Amazonenschlachten auf den ersten Blick zu erkennen und trotz des Fehlens eindeutiger narrativer Hinweise inhaltlich zu deuten war, bleibt bei Ramsauer in der Andeutung verborgen. Den Reiz seiner Darstellung macht ihre Offenheit aus, die ein hohes Imaginationsvermögen beim Publikum voraussetzt. Die Amazonenschlacht, die bislang immer auch ein Kampf der Geschlechter war, ist bei ihm zu einem Kampf zwischen Gleichen geworden.

Die sich ständig aktualisierende Aneignung des Amazonenmythos macht ebenso wie dessen Verbreitung (von der griechischen und römischen Antike, von der arabisch-orientalischen bis zur germano-skandinavisch-slawischen Tradition) deutlich, dass die „Denknotwendigkeit“ einer starken Frau, einer *femme forte*, eine überregionale und überzeitliche ist.²⁷ Dies wird vor allem in der genderspezifischen Auffassung der Figur der Amazone deutlich. In seinem antiken Ursprung ist der Amazonenmythos kein weiblicher Entwurf einer heldenhaften Kriegerin, sondern ein Resultat (männlicher) Angst vor nicht kontrollierbarer, unabhängiger Weiblichkeit. Im 17. Jahrhundert, zu Rubens' Zeit, gewinnt sie vielleicht wieder an Popularität, weil es das Jahrhundert ist, in dem starke Frauen in der historischen Realität wie auch in der Literatur sehr präsent sind.²⁸ Bei Feuerbach sollen die Figuren der Amazonen heroisch und nobel erscheinen, ihre dennoch zur Schau gestellte Nacktheit aber dient zugleich zur Befriedigung der Schaulust des (männlichen) Publikums. Erst Michael Ramsauer verschiebt den Fokus weg von ihrer Körperlichkeit und macht sie, in der Überwindung ihrer Geschlechtlichkeit, zu gleichberechtigten Kämpferinnen, die weder dämonisiert noch sexualisiert werden. Damit ist die Figur der Amazone vermutlich so weit entfernt von ihrem antiken Ursprung wie kaum jemals zuvor. Dass über die Auseinandersetzung mit ihr der antike Referenzbereich aber noch immer in den Aufnahmebereich unserer Gegenwart hineinwirkt, verdeutlicht das überzeitliche und flexible Potential des antiken Stoffes.

Anmerkungen

¹ Kroll 2001, S. 521 und ausführlich Samuel 1979.

² Busse 2010, S. 10 *passim*.

³ Busse 2010.

⁴ Siehe beispielsweise Koch, *Sarkophagreliefs*, Bd. II, Taf. 27–49.

⁵ Zur kulturellen Präsenz des Amazonenmythos in den vorigen Jahrhunderten seit dem Mittelalter siehe Kroll 2001, S. 524–535.

⁶ Poeschel 2001.

⁷ Leonardo 1882, S. 145.

⁸ *Ebd.*

⁹ Poeschel 2001, S. 96. Den Kupferstich von Lucas Vostermann nach seinem Gemälde, dessen Anfertigung Rubens mit Nachdruck forcierte, betitelte er in einem Brief allgemein mit „Eine Schlacht zwischen Griechen und Amazonen“ (siehe Poeschel 2001, S. 105). Den Stich widmete er im übrigen Aletheia Talbot, der Frau des Earl of Arundel – eine misogyne Deutung der Niederlage der Amazonen scheint also eher abwegig.

¹⁰ Russenberger 2015.

¹¹ Diese Szene geht auf Phidias zurück, der sie auf dem Schild der Athena Parthenos darstellte (siehe hierzu Bober/Rubinstein 1991, S. 177).

¹² Hier finden sich einige Anleihen aus der Kunstgeschichte. So ist beispielsweise der Rückenakt im Vordergrund auf die Haltung der Skulptur der *Notte* (Capella Medici, S. Lorenzo, Florenz) von Michelangelo zurückzuführen, während die Liegende auf dem blauen Tuch im Hintergrund auf Correggios Venus aus dem Gemälde *Venus, Mars und Amor* (Musée du Louvre, Paris) rekurriert.

¹³ Ecker 1991, S. 331.

¹⁴ Zit. n. Lehmann, 2004, S. 145.

¹⁵ *Ebd.*, S. 145.

¹⁶ Feuerbach 1911, S. 303.

¹⁷ Allgeyer/Neumann 1904, S. 181.

¹⁸ Schröder 1924, S. 93.

¹⁹ Siehe zu den Motivgruppen Lehmann 2004, S. 146–147.

²⁰ Ecker 1991, Taf. 35.

²¹ Lehmann 2004, S. 151.

²² *Ebd.*, S. 154.

²³ Mai 1987, S. 91.

²⁴ Pinder 1928, S. 373.

²⁵ *Ebd.*, S. 353ff.

²⁶ Lehmann 2004, S. 152.

²⁷ Kroll 2001, S. 522.

²⁸ So z. B. Maria von Medici, Anna von Österreich oder Christina von Schweden (*ebd.*, S. 523).

Literatur

Allgeyer/Neumann 1904 – Julius Allgeyer/Carl Neumann, *Anselm Feuerbach*, Bd. 2, Berlin/Stuttgart 1904.

Bober/Rubinstein 1991 – Phyllis Pray Bober / Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1991.

Busse 2010 – *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*, hg. v. Sabrina Busse, München 2010, Ausst.-Kat., Speyer, Historisches Museum der Pfalz, 2010–2011.

Ecker 1991 – Jürgen Ecker, *Anselm Feuerbach*, München 1991.

Feuerbach 1911 – Anselm Feuerbach, *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter*, hg. v. Guido Josef Kern / Hermann Uhde-Bernays, Berlin 1911.

Kroll 2001 – Renate Kroll, Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild. Amazonomanie in der Frühen Neuzeit, in: *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, hg. v. Klaus Garber, München 2001, S. 521–537.

Lehmann 2004 – Doris Lehmann, Anselm Feuerbachs Amazonenschlacht, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2004, S. 143–156.

Leonardo 1882 – Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei (Il trattato della pittura)*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882.

Mai 1987 – Ekkehard Mai, Im Widerspruch zur Zeit oder von der Tragik der Ideale. Feuerbachs Kunstentwürfe, in: „*In uns selbst liegt Italien*“. *Die Kunst der Deutsch-Römer*, hg. v. Christoph Heilmann, München 1987, S. 80–97, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, 1987/88.

Pinder 1928 – Wilhelm Pinder, Antike Kampfmotive in neuerer Kunst, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928, Neue Fassung 5, S. 353–375.

Poeschel 2001 – Sabine Poeschel, Rubens' „Battle of the Amazons“ as a War-Picture. The Modernisation of a Myth, in: *Artibus et Historiae*, 2001, Bd. 22, S. 91–108.

Robert 1890 – Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 2: *Mythologische Zyklen*, Berlin 1890.

Russenberger 2015 – Christian Russenberger, *Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen*, Berlin/München 2015.

Samuel 1979 – Pierre Samuel, *Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen*, München 1979.

Schröder 1924 – Bruno Schröder, Anselm Feuerbach und die Antike, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1924, Bd. 45, S. 85–111.

Bildnachweise

Abb. 1: © bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen · Abb. 2: © bpk, RMN-Grand Palais / Michèle Bellot · Abb. 3: © RMN-Musée du Louvre · Abb. 4: © Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Foto: Sven Adelaide · Abb. 5: © bpk, Germanisches Nationalmuseum, Museen der Stadt Nürnberg / Monika Runge · Abb. 6: Foto: Anna Heinze · Abb. 7–8: © Michael Ramsauer

Das Italienische als Versatzstück. Zu Joseph Furtenbachs *Architectura recreationis* (Augsburg 1640)

Claudine Moulin / Georg Schelbert

Die Schriften des Ulmer Architekten und städtischen Beamten Joseph Furtenbach (1591–1667) stellen sowohl aus kunst- als auch aus sprachhistorischer Sicht ein beeindruckendes handschriftliches und gedrucktes Quellenensemble dar. Einerseits spiegeln sie die vielfältige Dynamik der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen des 17. Jahrhunderts allgemein wider, andererseits ermöglichen Zahl und zeitliche Spanne der überlieferten Dokumente einen individualisierten Zugriff auf barockes Kulturverständnis, gleichsam als exemplarische *mise-en-abîme* der Zeit. Für die barocke Traktatliteratur sowie für die charakteristische „Spracharbeit“ der Epoche,¹ sind Furtenbachs Architekturdrucke zudem eine wertvolle Quelle, insbesondere im Hinblick auf den Umgang mit dem Lehnwortschatz. Das hier im Fokus stehende Traktat der *Architectura recreationis* (Augsburg 1640; abgekürzt: AR) markiert das Œuvre Furtenbachs in besonderer Weise. Im Nachwort zur Faksimileausgabe hält Detlef Karg fest:

Diesem Werk darf in der Deutung und Würdigung des Schaffens Furtenbachs eine Schlüsselstellung zuerkannt werden. Im Titel – Architektur der Wiedergeburt – bezeichnet er programmatisch die Gesellschaftsbedingtheit seines architektonischen Wollens, verbindet er in den langen Kriegsjahren die Friedenssehnsucht auf das engste mit den dargestellten Bauaufgaben. Erstmals wird in einem deutschsprachigen Architekturtraktat mit einer derartigen Eindeutigkeit auf die enge Verbindung von Baukunst und Gartenkunst verwiesen.²

Diese generelle Aneignung und Transformation der italienischen Architektur(tradition) sowie das Zusammenspiel von Bau- und Gartenkunst ist in der Forschung mehrfach thematisiert worden.³ Im Folgenden möchten wir darüberhinausgehend sowohl aus architektur- als auch sprachhistorischer Sicht einen weiteren Aspekt herausarbeiten, nämlich die Frage danach, wie die Rolle des „Italienischen“ in Furtenbachs Publikationen diachron greifbar wird bzw. wie dieses in der *Architectura recreationis* erscheint. Wir loten dabei insbesondere die „Versatzstückhaftigkeit“ des Italienischen bei Furtenbach aus. Darunter verstehen wir die Wiederverwendung sowohl von architektonischen als auch sprachlichen Mitteln italienischer Herkunft, die von Furtenbach immer wieder beweglich in neuen Zusammenhängen eingesetzt werden. Die ursprüngliche Verwendung des Lexems *Versatzstück* für Praktiken der Bühnendekoration schwingt bewusst mit, denn auch Furtenbach setzt die Italien-Bezüge gleichsam „in Szene“.⁴ Der in diesem Beitrag gewählte Zugang soll dabei einen Dialog zwischen den sich mit Furtenbach beschäftigenden Disziplinen, hier

vorrangig Kunst- und Sprachgeschichte, eröffnen und eine Praxis der „regards croisés“ für kulturhistorische Fragestellungen erproben.

1. Eine Reise – ein Leben

Joseph Furtenbach wurde 1591 im schwäbischen Leutkirch in der Nähe von Ulm geboren, wo er auch den größten Teil seines Lebens verbrachte.⁵ Er war nicht nur Geschäftsmann und in der Stadtverwaltung aktiv, sondern auch Ingenieur und Architekt in einem weiten Sinn. Für sein Leben prägend waren seine Lehrjahre, von denen er zwölf in Italien – vorwiegend in Mailand, Florenz und Genua sowie mit Reisen unter anderem nach Rom – verbrachte, ursprünglich um dort eine Kaufmannsausbildung bei entfernten Familienmitgliedern zu durchlaufen. In Italien interessierte er sich unter anderem für die (Renaissance)Architektur, den Theaterbau und Bühnenentwurf, die Pyrotechnik, den Schiffs- und Festungsbau wie auch den Landschafts- und Gartenbau. Diese italienischen Jahre bilden den intellektuellen, professionellen und kulturellen Grundstein für sein weiteres Leben und machen Furtenbach zu einem wichtigen Vermittler der frühbarocken Kultur zwischen Italien und Süddeutschland. Sie wurden von ihm in einem Reisebericht festgehalten, der 1627 in Ulm unter dem Titel *Newes Itinerarium Italiæ* erschien⁶ und „ein betontes Interesse an der neueren Architektur“⁷ zeigt. Seit 1621 war er in Ulm als Verwalter eines Handelshauses tätig und übernahm zugleich öffentliche Ämter im Bauwesen und als Ratsmitglied, wobei insbesondere seine Kenntnisse in der Militärarchitektur von Nutzen waren.

Der italienische Einfluss prägte Furtenbach sein Leben lang und ist daher ein entscheidender Faktor für das Verständnis seines schriftlichen Werkes ebenso wie seiner Tätigkeit als Architekt. Furtenbach veröffentlichte eine ganze Reihe von umfangreichen und reich bebilderten Traktaten, die alle mehr oder weniger direkt auf seine Erfahrungen Bezug nehmen; dies sind u. a. die *Architectura civilis* (1628), die *Architectura navalis* (1629), die *Architectura martialis* (1630) und die *Architectura universalis* (1635).⁸ Die hier im Blickpunkt stehende *Architectura recreationis* wurde 1640 in Augsburg bei Johann Schultes gedruckt. Die Schrift ist in vier Teile gegliedert: Bürgerhäuser und ihre Gärten,⁹ adelige Schlösser¹⁰, Fürstenpaläste¹¹ sowie abschließend städtische und administrative Bauten wie Rathäuser, Zollhäuser und diverse Vorratshäuser.¹² Furtenbach gestand mit der *Architectura recreationis* – wie er selbst im Vorwort schreibt, – einem Seitentrieb das Wachstum zu, den seine früheren Werke, vor allem die *Architectura civilis*, gebildet hätten, und der nun zu eigenem Recht kommen sollte:

*Hierauff bedacht ich mich eins andern/ vnnd gonneta also disem meinem letstern
Werck auch sein freyen statt/ vnd auffkommen. Allein must es ein sondern Namen
kriegen/ vnnd zwar den milten vnd lieblichen Titul; ARCHITECTURA RECREATIONIS,
darmit zuversehen gebend/ wohin mein Intention gerichtet seye. Sintemal man in
guter Hoffnung stehet/ es möchte der allergütigste Vatter im Himmel/ vnser allgemein
liebes Vatterland/ nach so vil Jahr her außgestandnem vngemach/ verderbnus vnd
erösung/ mit gnädigen Augen also widerumb ansehen/ daß es haisse/ wie zun Zeiten
Augusti: PACE IMP:° ROM:° TERRA MARIQ PARTA IANVS CLVSVS EST.¹³*

Zum Zeitpunkt der Abfassung sah Furtenbach die *Architectura recreationis* als sein letztes Werk in der Reihe der Architekturbücher. Er entschloss sich später jedoch – das Thema des bürgerlichen Wohnens weiter verfolgend – zur Abfassung der *Architectura privata* (1641), die nicht zuletzt sein 1638/40 errichtetes eigenes Haus in Ulm, ein überregional bekanntes Bauwerk, in dem Furtenbach auch eine Art Kunst- und Architekturmuseum unterhielt,¹⁴ zum Gegenstand hat. Schließlich fasste er zahlreiche Aspekte der von ihm bislang behandelten Themen in der 1644 publizierten *Mechanischen Reißlade* zusammen.¹⁵ Gleichwohl stellt bereits die *Architectura recreationis* im Sinne des ihr zunächst zugeschriebenen Abschlusses eine Art Synthese dar. Gleichzeitig wird im obigen Zitat die Wahl des Substantivattributs *recreationis* in der *Architectura*-Titelreihe reflektiert und in die besonderen zeithistorischen, durch Kriegsgeschehen verdunkelten Zeitumstände eingeordnet.

2. *Recreatio* als doppelter barocker *State of Mind*

Die *Architectura recreationis* entstand, wie auch die anderen Architekturbücher des Autors, in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648). Vor diesem Hintergrund akzentuiert Furtenbach bewusst das Thema der kultivierten Erholung (*recreatio*¹⁶), der Dimensionen der Freude und der körperlichen und geistigen Regeneration durch eine diese Regungen fördernde Architektur als Antwort auf das nun abflauende Kriegstreiben. Der „milde und liebliche“ (vgl. Zitat oben) Titel eröffnet dabei einen Doppelsinn, da *re-creatio* zusätzlich auch als Wiedergeburt gedeutet werden kann, indem der Terminus auf den Neubeginn des Lebens und nicht zuletzt des Städtebaus in Deutschland anspielt.¹⁷

Die Architektur wird somit gleichsam zu einem doppelten Ort der *recreatio*; wiederhergestellt wie der Phönix aus der Asche, werden Bauten zugleich in ihren Funktionen des Wohnens und Residierens als Rahmen der Erholung verstanden:

So wir nun (das Gott gebe!) ein solches erlebten/ so wurden/ zweifelsfrey/ Herrn vnd
Vnderthanen/ Burger vnd Bawren/ die lang verlegne Fridenskünsten widerumb
ergreiffen/ vnd so in Stätten/ so auch auff dem Land nothwendige/ nutzliche/ auch
Frewd vnd erlustigung bringende Gebäu eintweder restaurirn, oder gar von newen
auß der Aschen aufführen.¹⁸

Ganz im Sinne dieser „Programmatik der Neuschöpfung“¹⁹ spielt die Gartengestaltung eine zentrale Rolle. Sie wird im ersten Teil des Traktats ausführlich behandelt und dokumentiert insbesondere die Transformation der Gartenkonzeption vom Nutzgarten der früheren Jahrhunderte zum „erholenden“ Garten einer städtisch-bürgerlichen Gesellschaft mit einem kulturell-ästhetischen, sich auch am Adel orientierenden Anspruch.²⁰ Dies schlägt sich nicht zuletzt auch im Kupfertitel mitsamt Begleitgedicht nieder (Abb. 1), der das Traktat mit einer Gartendarstellung eröffnet.

Das Wort *recreatio* zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Textteil des Drucks. Als Werktitel erscheint es – in onymischer Funktion – ausschließlich in der lateinischen Form *Recreatio*, als appellativisches Substantiv im Textfluss hingegen als Lehnwort *Recreation*.

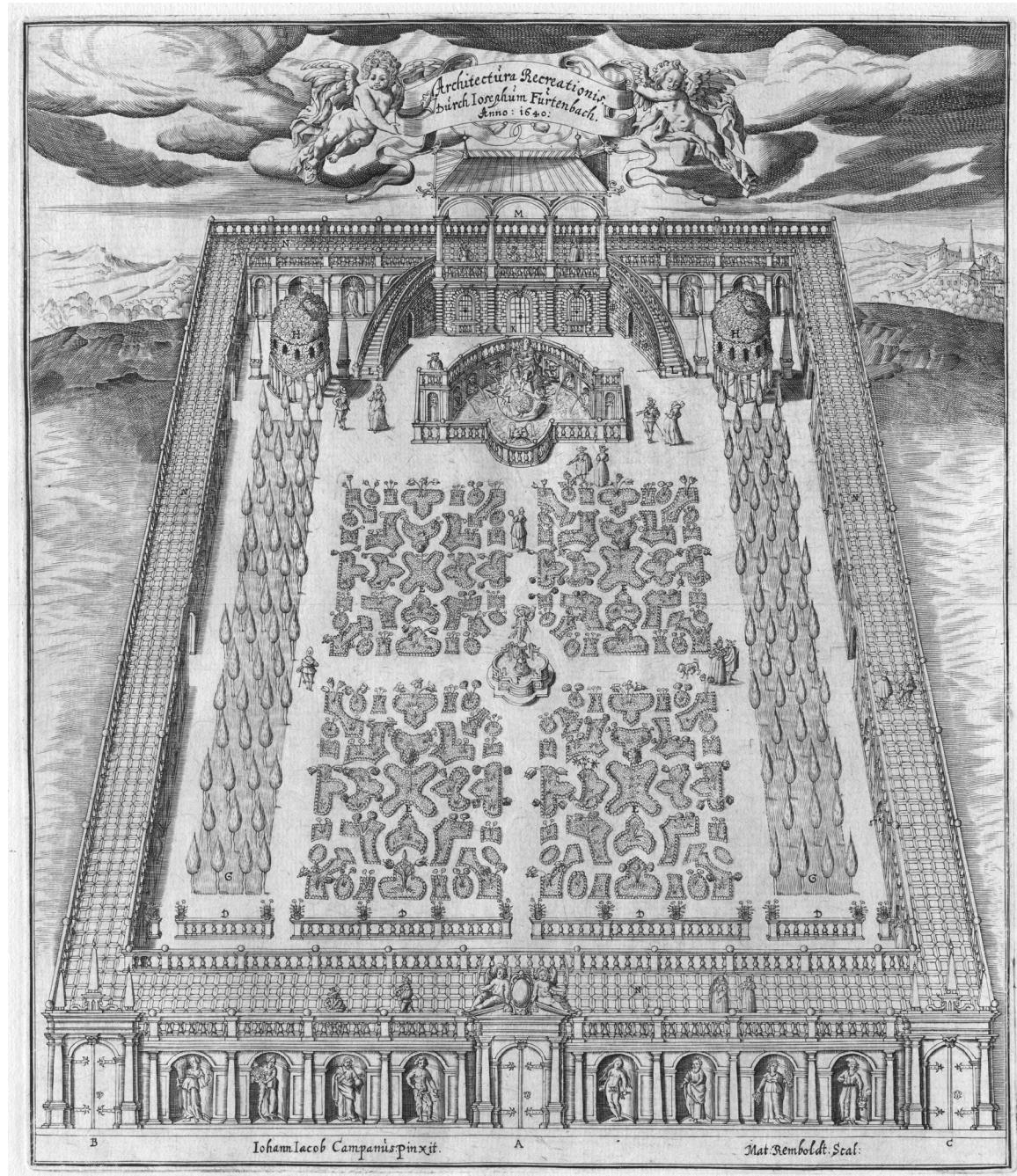


Abb. 1: Jacob Campanus (Zeichner), Matthäus Remboldt (Stecher) für Joseph Furtenbach: Darstellung eines Lustgartens, in: Joseph Furtenbach d.Ä., *Architectura recreationis*, Kupfertitel. Zentralbibliothek Zürich, T 73|F.

Auffallend ist bei der Versprachlichung des Konzepts, dass Furtenbach nicht auf ein italienisches Wort zurückgreift, wohl deshalb, weil es sich um einen allgemeinen *state of the mind* der Barockzeit, und gerade nicht um italienspezifischen Fachwortschatz handelt. Bereits auf dem Titelblatt wird die Nominalgruppe *Architectura recreationis* mit dem Zusatz erläutert „*Das ist: Von Allerhand Nutzlich: vnd Erfreulichen Civilischen Gebäwen*“. *Nutzen* (auch im Sinne des Wiederaufbaus) und *Erfreuen* (im physischen und psychischen Sinne) stehen somit im Zentrum. Das Substantiv *Recreation* wird im Text selbst vielfach – und ganz im Sinne des weiter unten angesprochenen linguistischen Verfahrens – durch erläuternde Attribute und Synonyme weiterspezifiziert, etwa:

Recreation, vnd Ergötzlichkeit empfinden (AR 15); *gute recreation, vnd erfrischung (bringen)* (AR 20); *den vilerwehnen Zweck einer recreation, Ergötzlichkeit vnd Lust empfinden/ sonder auch hiervon nicht wenig Nutzen haben* (AR 20); *deß Menschen HertzenFrewd vnd Recreation* (AR 25); *(angenehme) Lust vnd Recreation* (AR 27, 33, 44); *zum Lust/ vnd also zur Recreation* (AR 29); *eytel Frewd vnd Recreation* (AR 42); *gar angenemen Augenlust/ vnd Recreation* (AR 46).

Ergötzlichkeit und *Lust* fungieren als wichtige deutschsprachige Synonyme bzw. Übersetzungsgleichungen,²¹ hinzu kommen vereinzelt die Komposita *Augenlust*²² für die sinnliche Freude durch das Sehen/Betrachten (auch der Architektur!) sowie *HerzenFrewd* als Bezeichnung für die innige Freude, die Bestandteil einer jeglichen *Recreation* ist. Im Verbund hiermit steht der gelegentliche Bezug auf die *curiositas* (vornehmlich in Form des Adjektivs *curiosisch*²³), die eine weitere wichtige Dimension der barocken Wissensvermittlung darstellt.²⁴ Das Konzept der *Recreation* erscheint bei Furtenbach erneut in der bereits genannten *Mechanischen Reißlade*, dann aber vor allem mit der Bedeutung einer Schöpfung bzw. einer praktischen Disziplin. Die *Mechanische Reißlade*, die die Nutzung von Zeichenwerkzeug zum Gegenstand hat, besteht zum großen Teil aus den Beschreibungen von 15 *recreationen*, Disziplinen, wie Arithmetik, Geometrie, Kartographie, aber auch Zivil- und Militärarchitektur, in denen hinsichtlich der praktischen Anwendungsbeispiele vielfach intertextuell auch auf die *Architectura recreationis* verwiesen wird.²⁵

3. Furtenbachs Architekturverständnis: Funktion vor Form

Furtenbach knüpft mit der *Architectura recreationis* an seine bisherige publizistische – im weitesten Sinn architekturtheoretische – Tätigkeit an. Sein Interesse an der Baukunst bezieht sich vorwiegend auf Wohnbauten, darüber hinaus auf öffentliche Bauten sowie Militärarchitektur und Ingenieurbauten. Als Kaufmann, städtisches Ratsmitglied und Beauftragter für das Bauwesen war seine Welt die Stadt und das in dieser stattfindende soziale und ökonomische Leben. Wie bereits festgestellt, empfing Furtenbach bezüglich seiner architektonischen Kenntnisse grundlegende Prägung durch seinen Italienaufenthalt. Innerhalb seiner Schriften ist jedoch ein Wandel in seiner Bezugnahme auf Italien festzustellen, der zugleich Ausgangspunkt wie Gegenstand der folgenden Überlegungen bildet. Werden im 1627 erschienenen *Newen Itinerarium Italiæ* – wie für einen Reisebericht nicht überraschend – noch konkrete Monuments und einzelne Bauten als solche

vorgestellt, findet in der ein Jahr später erschienenen *Architectura civilis* bereits eine deutliche Abstraktion statt. Gleichwohl werden die dort als Muster entwickelten Bauten – vorwiegend Paläste – explizit als Werke im italienischen Stil behandelt.²⁶ Furtttenbach bezieht sich hier jedoch kaum mehr auf konkrete, existierende Bauten, auch wenn mehrere Tafeln eindeutig von solchen inspiriert sind.²⁷ Indem die folgenden Schriften, *Architectura navalis* (1629) und *Architectura martialis* (1630), aber auch die wie eine nochmalige Zusammenfassung und Ergänzung aller für das städtische Bauwesen relevanten Aufgaben und Gebiete konzipierte *Architectura universalis* (1635), ohnehin vor allem auf technische Lösungen und allgemeine Bautypen abzielen, setzt sich diese Tendenz der Ablösung von konkreten italienischen Vorbildern in den mittlerweile zur Reihe angewachsenen *Architectura*-Publikationen weiter fort. Dies gilt insbesondere für die 1640 und 1641 erschienenen Schriften *Architectura recreationis* und *Architectura privata*. Während Furtttenbach sich in letzterer schließlich völlig auf den Entwurf seines eigenen Hauses konzentriert,²⁸ bildet die *Architectura recreationis* eine Art Zusammenschau seines architektonischen Wissens. Insbesondere durch das enthaltene Register der Bautypologien (S. 112–129), das auch auf die Kupfertafeln aller vorangegangenen Bände verweist, stellt das Buch zugleich eine Art Katalog der Abbildungen und Beschreibungen sämtlicher bisher erschienener Publikationen Furtttenbachs dar.²⁹

Ebenso wie sich Furtttenbach von den konkreten italienischen Vorbildern entfernt, legt er auch wenig Wert auf eine historisch-akademische Auseinandersetzung mit der Literatur. So hat er zwar zweifellos – zumindest auszugsweise – Peter Paul Rubens' *Palazzi di Genova* (1622), Pierre le Muets *Manière de bien bâtrir* (1623) und Sebastiano Serlios *Sette libri di architettura* (ab 1537, in einer Gesamtausgabe u.d.T. *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, hrsg. V. Scamozzi, Venedig 1584) verwendet,³⁰ ohne sie jedoch zu zitieren.

Wie die Forschung immer wieder festgestellt hat, wird Furtttenbachs Interesse an der italienischen Architektur von einer letztlich pragmatischen Grundhaltung getragen, die die Funktion in den Mittelpunkt stellt und diese mit den Aufgaben der jeweiligen Bauherrn oder Nutzergruppen verbindet.³¹ Letzteres ist auch den italienischen Baumeistern der Frühen Neuzeit nicht fremd, die bei allem Streben nach einer äußeren Regularisierung, die insbesondere in der Anwendung der Säulenordnungen bestand, auf die funktionalen Aspekte hohen Wert legten.³² Gerade in der Aufgabe, den Grundriss mit seiner Abfolge unterschiedlich großer Räume in eine horizontale und vertikale Gesamtstruktur einzufügen und mit einer möglichst regelmäßigen, dem System der Säulenordnungen gerecht werdenden Fassade zu versehen, sahen hingegen die italienischen Renaissancebaumeister die eigentliche Herausforderung.³³ Es ist demgegenüber spürbar, dass für Furtttenbach der Grundriss als eher abstraktes Verteilungsschema der Raumfunktionen fungierte, während die tatsächliche räumliche Struktur oder gar die äußere Gestaltung des Bauwerks nicht im eigentlichen Interesse stehen. Mit der Vorgehensweise, seine (Wohn-)Bauten ganz aus einer Distribution der Funktionen in der Fläche zu entwickeln, gehört Furtttenbach – auch wenn er durchaus mit unregelmäßigen Gegebenheiten rechnet³⁴ – eher noch in eine Geschichte der funktionsgetriebenen Idealplanungen, die man bis zum karolingischen St. Galler Klosterplan und darüber hinaus zurückverfolgen könnte. Hierfür typisch ist, dass er auf dem Quadrat oder Kreuz basierende geometrische Idealformen bevorzugt und diese nicht nur auf den anspruchsvollen

Wohn- und Residenzbau (vgl. Abb. 2), sondern auch für Zeughaus, Rathaus, Schule, „Herberg“, Badehaus, Hospital, Gefängnis, „Werkhaus“ etc. anwendet. Damit steht Furtenbach zugleich in der Tradition der Planung auf der Basis schematischer Rechtecke, wie sie bereits bei Filarete, Francesco di Giorgio, Dürer und bei dem nur wenig älteren Schickhardt zu finden ist.³⁵

Die Anordnung und Abfolge der Räume entspricht in der *Architectura recreationis* – anders als bei den noch stärker italienisch geprägten Beispielen der *Architectura civilis* – ganz den deutschen Gebräuchen mit langen Fluren und mit davon abgehenden Zimmern im Wechsel mit beheizten Stuben. Die Entwicklung der inneren Struktur gehobener Wohn- und Residenzbauten in Deutsch-

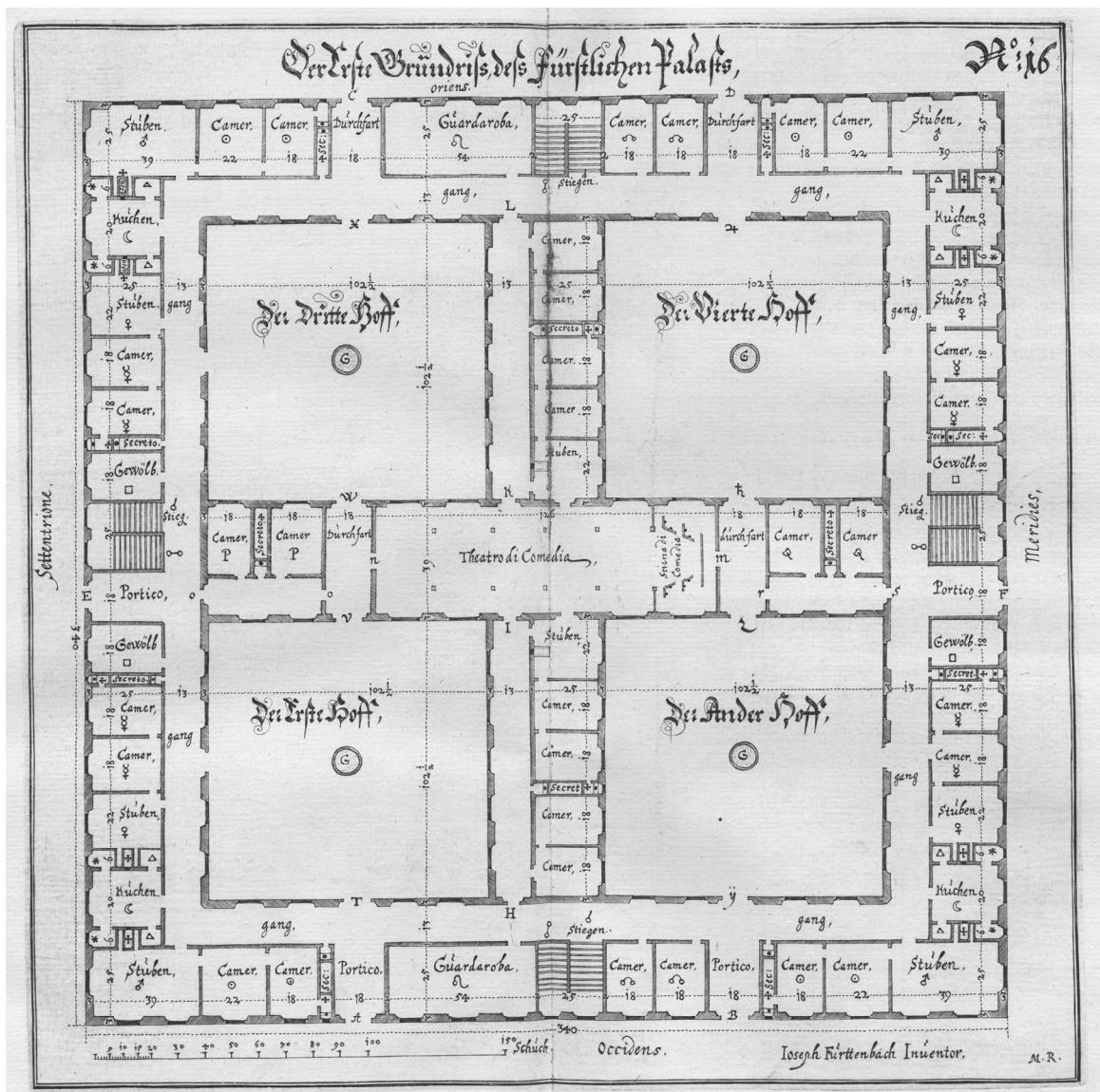


Abb. 2: Joseph Furtenbach (Entwurf), Matthäus Remboldt (Stecher): Grundriss des Fürstlichen Palasts, in: Joseph Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 16. Zentralbibliothek Zürich, T 73 | F.

land war bereits weit fortgeschritten, was sich auch in den Bezeichnungen spiegelt.³⁶ *Stuben*, *Lauben*, *Kuchen*, *Stiegen* und *Hoff* bezeichnen die essentiellen Bestandteile des Innenlebens der bürgerlichen ebenso wie der fürstlichen Gebäude – lediglich die *Camer*, der einfache Wohnraum, fällt unter diesen Grundelementen mit einer aus dem Italienischen stammenden Bezeichnung heraus.

Üblicherweise finden sich Beschriftungen vor allem auf Grundrissen, weniger auf Schnitten und Aufrissen oder gar in bildhaften Perspektiven. Ein Grund dafür liegt darin, dass der Grundriss als abstrakteste der Darstellungsformen am meisten der Erläuterung bedarf und zugleich – hierin der Karte ähnlich – am meisten Information enthält. Es hat aber auch damit zu tun, dass Furtenbach in der *Architectura recreationis* der Gestaltung der Fassaden oder gar deren Struktur im Sinn der Säulenordnungen nur noch wenig Aufmerksamkeit schenkt und sie daher gar nicht beschriftet. Während, wie bereits bemerkt, in der *Architectura civilis* noch italienische Beispiele im Text genannt werden oder im Bild als Vorbild erkennbar sind,³⁷ spielen solche in der *Architectura recreationis* keine Rolle mehr und Furtenbach ist zur weitgehenden Anpassung des italienischen Modells fürstlicher Paläste an die deutschen (Klima-)Verhältnisse bereit.³⁸ Das betrifft insbesondere die Stockwerkshöhen und damit die Gestaltung der Fassade:³⁹

[...] dahero vnd auß mangel der höhe die Zieraden auch nit völlig/ vnd wie se wol sein sollte/ bey disem Gebäu können geführt werden/ sonder man muß hierinnen abkürzen/ vnd also die Gesimbslin gleich vnder das HauptCornigi setzen/ ja so vil als die höhe zulässt in disem zu verfahren/ massen dann gegenwärtiger Auffzug zu erkennen gibt/⁴⁰

Zwar muss ein fürstlicher Palast an der Fassade noch mit Säulenordnungen gegliedert sein, aber diese können mit beliebig gedrückten Proportionen und ohne vollständiges Gebälk ausgeführt werden. Auch wird grundsätzlich auf ein Mezzaninsystem, das eng mit dem Konzept der Säulenordnungen verbunden ist, verzichtet, um stattdessen sämtliche Geschosse weitgehend

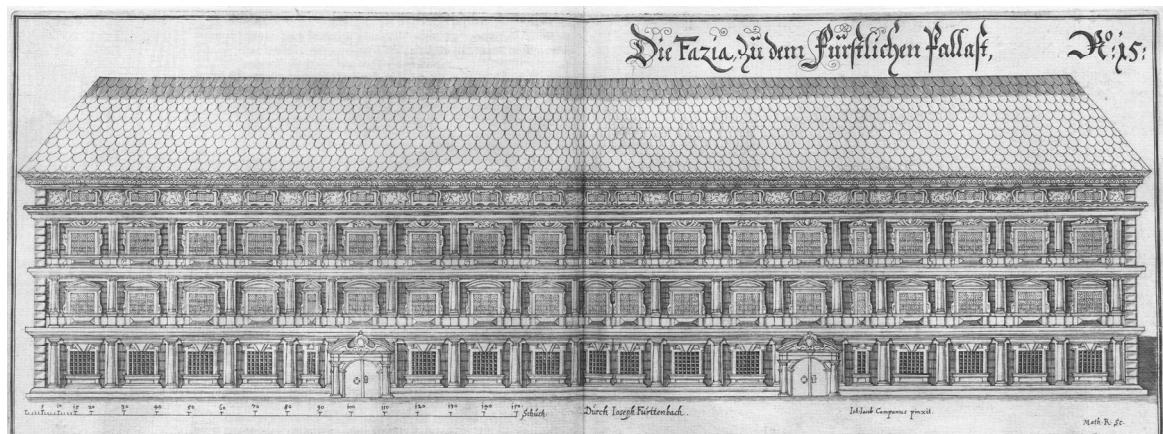


Abb. 3: Jacob Campanus (Zeichner), Matthäus Remboldt (Stecher) für Joseph Furtenbach: Fassade eines fürstlichen Palasts, in: Joseph Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 15.. Zentralbibliothek Zürich, T 73|F.

gleich hoch anzulegen.⁴¹ (Abb. 3) Furtenbach ist – das unterscheidet ihn grundsätzlich von seinen „akademischen“ Architektenkollegen – nicht am System der Säulenordnungen per se interessiert. Er versucht nicht, dieses System zu durchdringen und auf die zeitgenössischen Bauaufgaben anzuwenden – es sei hier an die Bemühungen eines Raffael oder Antonio da Sangallo d. J. erinnert, die bei allen Schritten der Planung hohen Aufwand zur Klärung der möglichen Proportionen und deren Vereinbarung mit den gegebenen oder durch die Funktionen erforderlichen Raumhöhen, Tür- und Fensterachsen etc. betrieben.⁴² Dem großen fürstlichen Palast in der *Architectura civilis* hatte Furtenbach noch einen Schnitt beigegeben,⁴³ dem eine komplexe, zugleich aber schematische Verteilung der inneren Höhen entnommen werden konnte. Hingegen scheint in der *Architectura recreationis* die Differenzierung der Raumhöhen zwischen kleinen und großen Grundflächen, also etwa einzelnen Zimmern und dem Festsaal oder dem Theater, keine Rolle mehr zu spielen. Daher stellt sich in manchen Fällen die Frage, inwieweit die hier vorgestellten Bauten sinnvoll realisierbar wären, da beispielsweise der große Saal des fürstlichen Palasts oder des Rathauses auch in das darüber liegende Geschoss reichen müsste, um akzeptable Proportionen zu erhalten, während Furtenbach hier hingegen schematisch ein Stockwerk über das andere setzt.⁴⁴

So sind die Vorschläge des Werks von einem Nützlichkeitsdenken, für das optimistisch die adäquate formale Umsetzung angenommen wird. Auch der Gedanke der Erholung und Rekreation, der in der *Architectura recreationis* scheinbar im Vordergrund steht, ist letztlich nur ein Aspekt der Nützlichkeit, wie der Umstand zeigt, dass der Grundriss des voll entwickelten Palasts (S. 49–58) auch auf ein Rathaus, ein Zollhaus, oder ein Werkhaus angewendet werden kann: Der auf den fürstlichen Palast folgende, vierte und letzte Teil des Werks (S. 82–120) ist allein diesen Bauaufgaben gewidmet, die keine „Erholungsarchitekturen“ im engeren Sinn darstellen und auch keine Gärten umfassen.

4. Das Italienische als Versatzstück

4.1. Assimilation und Versatzstücke in der Architektur

Die „Architektur der Wiedergeburt“ oder „der Erholung“ ist also stark auf eine bestimmte, gerade den deutschen Breiten angepasste Funktionalität hin umgeformt. Es ist nun aber auffallend, dass das Italienische überall dort weiterhin aufgerufen wird, wo es sich um spezifische Einheiten oder Konzepte handelt, die (noch) nicht in Deutschland etabliert waren oder weiterhin in ihrer fremdartigen Gesamtheit besonderes Interesse beanspruchten.

Auf der Ebene ganzer Gebäude sind dies die Typologien des *Palazzo* bzw. des *Palazzotto*,⁴⁵ der *Villa* und des Gartens, vor allem aber deren spezifische Elemente wie Brunnen und Grotten. Zumal letztere hatten Furtenbach derartig fasziniert, dass er bereits nach der Rückkehr von seiner Italienreise selbst eine solche nach Genueser Vorbild anlegte.⁴⁶ Aber auch innerhalb der Bauten ist die Kennzeichnung als italienische Übernahme zu beobachten, sobald es sich um komplexere, mit bestimmten Funktionen konnotierte Konzepte handelt: *Sala (Maggiore)*, *Guardaroba*, *Theatro di commedia*, *Studiolo*, *Portico*, *Loggia*. Der Umstand der direkten Übernahme spiegelt sich sowohl in der Terminologie, die hier italienisch geprägt bleibt, als auch im Abbildungsapparat wider, der

diesen Einzelkonzepten eigene, nahtlose Darstellungen zugesteht. Dabei ist Furtenbach weitgehend unbekümmert, was diesbezüglich die Systematik oder die Ausgewogenheit der Abbildungen angeht. Bereits in der *Architectura civilis* sprang nach einer Reihe von Grundrissen und Aufrissen von Palästen und Grotten die geradezu mikroskopische Vergrößerung einzelner Muscheldekorationen unvermittelt ins Auge, ebenso wie sich einzelne Altar- und Bühnen gestaltungen eingestreut finden. In der *Architectura recreationis*, die – abgesehen vom genannten vierten Teil – ausschließlich Wohnbauten zum Gegenstand hat, setzt sich diese Sprunghaftigkeit fort. So sind dem Theater des fürstlichen Palasts vier Kupferplatten mit je zwei bis vier Darstellungen zum Aufbau des Bühnenraums und verschiedenen Bühnenbildern gewidmet, wobei sowohl auf italienische Bühnenbildgestaltungen als auch auf italienische Schauplätze Bezug genommen wird.⁴⁷ Ein weiteres Einzelkonzept, das *en bloc* aus Italien übernommen wurde, ist die Kredenz, also ein Schaubuffet mit dem dekorativen Arrangement des im Haushalt vorhandenen Tafelgeschirrs und der Gläser.⁴⁸ Als dreiachsige Säulenordnung mit vorspringender Ädikula in der Mitte und zwei seitlichen Türöffnungen, von denen die eine als weiterer Schauraum und die andere als tatsächliche Türöffnung fungieren, ist der *Credenz-Kasten* hier als regelrechte architektonische Einheit konzipiert, die im fürstlichen Palast versatzstückartig mehrfach eingesetzt wird (Abb. 4).⁴⁹

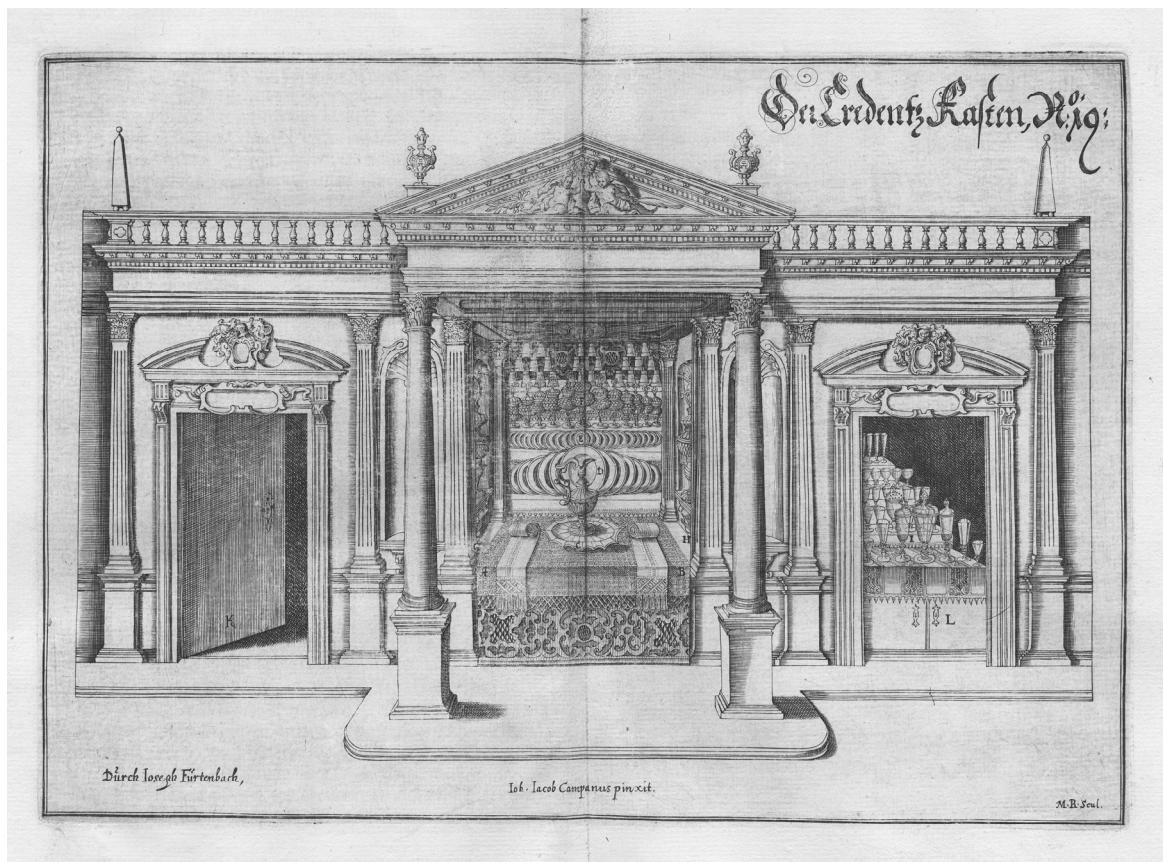


Abb. 4: Jacob Campanus (Zeichner), Matthäus Remboldt (Stecher) für Joseph Furtenbach: Wandgestaltung mit Schaubuffet (Credenz-Kasten), in: Joseph Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 19. Zentralbibliothek Zürich, T 73|F.



Abb. 5: Jacob Campanus (Zeichner), Matthäus Remboldt (Stecher) für Joseph Furtenbach: *Fontana dell'Ovato in der Villa d'Este in Tivoli* (nach Lafryer), in: Joseph Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 28. Zentralbibliothek Zürich, T 731F.

Weitere Elemente betreffen den Garten. Neben verschiedenen Anlageformen (Heckengarten, Irrgarten, etc.) sind es die Elemente des großen Figurenbrunnens und der Brunnengrotte, die als geschlossene Konzepte in Wort und Bild erscheinen. Während der Brunnen mit Becken und Figuren in Deutschland – man denke an die Augsburger Stadtbrunnen – zu Furtenbachs Zeiten bereits etabliert war, so dass er nicht mit dem italienischen Terminus bezeichnet wird, steht für die auf der gleichen Tafel 28 abgebildete Grotta nur die italienische Bezeichnung zur Verfügung, für die sich im Übrigen auch später nie eine Übersetzung gefunden hat. In weiterer Steigerung der Übernahme des italienischen Modells schlägt Furtenbach für den fürstlichen Palast überdies keine eigene Kreation vor, sondern wählt ein existierendes Beispiel: Er zeigt die *Fontana dell'Ovato* (oder *Grande Fontana*), die Pirro Ligorio und Curzio Maccarone ab 1567 für die Villa d'Este in Tivoli schufen und greift sogar bezüglich der Abbildung direkt auf eine Vorlage zurück (Abb. 5 und 6).⁵⁰ Im Folgenden wird ausgelotet, wie diese architekturgeschichtlichen Beobachtungen eine Entsprechung auf linguistischer Ebene aufweisen.

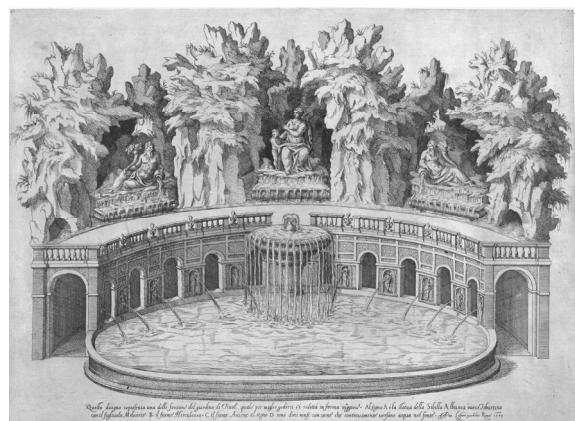


Abb. 6: Etienne Duperac (Zeichner), Antoine Lafryer (Verleger): *Fontana dell'Ovato in der Villa d'Este in Tivoli*. New York, Metropolitan Museum New York, Rogers Fund 41.72 (3.66), 1575.

4.2 Italianismen: Erscheinungsformen und Versatzstückhaftigkeit

Die linguistische Erschließung des Furtenbach'schen Œuvre steht noch in den Anfängen und wird zur Zeit auf größerer Basis vorbereitet. Der hohe Anteil an Lehnwörtern in Furtenbachs Schriften wird gelegentlich in der kunst- bzw. architekturhistorischen Literatur erwähnt und insbesondere funktional im Sinne einer gesellschaftlichen, prestigemarkierenden und stilistischen Positionierung betrachtet.⁵¹ Aus sprachhistorischer Sicht ist der Gebrauch von Italianismen im allgemeinen Rahmen der Entwicklung und Durchsetzung einer deutschsprachigen Fachterminologie im 17. Jahrhundert zu deuten und gleichzeitig im Spannungsfeld der diese betreffenden Purismusdebatten zu verankern.⁵² Der Dichter und Übersetzer Philipp von Zesen (1619–1689) vertrat hierbei die konsequenteste Haltung mit der absoluten Meidung von exogenem Wortschatz, was sich auch in seiner Übersetzungstätigkeit im Bereich der kunsttheoretischen Terminologie niederschlug.⁵³ Mit solchen puristischen Bestrebungen werden seit dem 16. Jahrhundert im europäischen Raum allgemeine Strategien der Wortschatzerweiterung im Rahmen der literarischen und fachsprachlichen Praxis greifbar, die insbesondere auch Alternativen zu direkten Entlehnungen von Wörtern aus anderen Sprachen wie dem Lateinischen, Französischen oder Italienischen darstellen.⁵⁴ Vorweg festzuhalten ist, dass Furtenbach – ganz im zeitgenössischen Kontext – auf zwei große Spenderbereiche für den Lehnwortschatz zurückgreift, und zwar das Lateinische und das Italienische. Während erstere Entlehnungen allgemeine Bereiche des Lexikons abdecken, betreffen die Entlehnungen aus dem Italienischen vornehmlich und insbesondere den Bereich der Architektur. Im Hinblick auf Latein und Italienisch ist nicht immer eine scharfe Trennung beider (miteinander verwandter) Sprachen bei der Identifizierung als Lehnwort möglich; ferner kann es unter Umständen vor dem Hintergrund der Stellung des Lateinischen als allgemeine wissenschaftliche *lingua franca* zur Relatinisierung ursprünglich italienischer Wörter kommen.⁵⁵ Zudem begegnen einige Lemmata aus dem Französischen bzw. Italianismen mit französischer Graphie, was auch als Reflex der zeitgenössischen Zunahme des Einflusses des Französischen deutbar ist.⁵⁶ Lehnwörter werden im Schriftbild in der Regel durch Setzung in Antiqua hervorgehoben, was auch dazu führen kann, dass hybride Bildungen aus zwei Schrifttypen auftreten (deutsche Teile in Fraktur, entlehnte in Antiqua, wie etwa „das HauptCornigi“, AR 49; Tiorbenklang, AR 60; Pomposischer AR 84); das Verfahren ist für die Zeit gängig und bietet für die linguistische Analyse einen wertvollen zeitgenössischen metasprachlichen Zugriff auf eine Deutung als Lehngut.⁵⁷

Erste Bausteine für die systematische Erforschung des Furtenbach'schen Wortschatzes, insbesondere der Fachterminologie, liefert Anne Jahrs⁵⁸ Analyse der Italianismen in der *Architectura civilis* (1528), dem ersten architekturtheoretischen Traktat des Autors.⁵⁹ Jahr unterscheidet dabei in Anlehnung an die linguistische Forschungsliteratur unterschiedliche Ebenen der Integration in das deutsche Sprachsystem (graphematisch, morphologisch, semantisch, lexematisch sowie im Hinblick auf den funktionalen Gebrauchskontext, d. h. die „Lehn-Motivation“ im Sinne der „Frage nach den Gründen der Entlehnung“⁶⁰). In einem zweiten Schritt untersucht sie, inwiefern die Lexeme Eingang in die deutsche Sprache gefunden haben, was abgesehen vom spezifisch italienengeprägten, Bezeichnungslücken im Deutschen ausfüllenden Architekturwortschatz durchaus der Fall ist. Vielfach verschwinden jedoch Wörter im Laufe der Jahrhunderte zusammen mit dem Artefakt, das sie bezeichnen, ein Phänomen, das insbesondere auch den Fachwortschatz betrifft.

Insgesamt konnte Jahr⁶¹ 173 unterschiedliche Italianismen in der *Architectura civilis* nachweisen, wobei die Mehrheit (über 80%) Substantive bilden. Im Hinblick auf die Wortart ist dies ein Befund, der auch sonst die Verteilung der Entlehnungen aus dem Italienischen im deutschen Wortschatz allgemein widerspiegelt.⁶² Die hier im Fokus stehende *Architectura recreationis* weist im Hinblick auf das italienische Lehngut mit etwa 165 unterschiedlichen Lemmata eine ähnlich hohe Type-Zahl wie die zwölf Jahre früher erschienene *Architectura civilis* auf, die meisten von ihnen ebenfalls Substantive. Somit kann zumindest im Hinblick auf diese beiden Schriften die Annahme eines deutlichen Rückgangs des Lehnwortgebrauchs bei Furttenbach im Laufe der Zeit nicht bestätigt werden. Auffallend ist jedoch die Ablösung der italienischen Maßbezeichnungen (etwa *palmi*) durch die deutschen *Schuh*-Angaben in der *Architectura recreationis*. Margot Berthold deutet dies als Reflex, „in einen viel engeren Kontakt mit seinen deutschen Lesern“⁶³ treten zu wollen sowie als Teil eines Prozesses der langsamen Freimachung von den vielen Italianismen. Berthold nimmt dabei eine Parallelisierung mit Befunden auf architektonischer Ebene an:

Die späteren Schriften gehen jedoch mehr und mehr auf deutsche Wortbildungen zurück und bringen die festere Verwurzelung im heimischen Boden und in der heimischen Tätigkeit auch schon im äußeren Sprachgebrauch zum Ausdruck. So wie seine Bauten sich den nordischen Gepflogenheiten und klimatischen Erfordernissen angleichen und die Elemente der schwäbischen Bauweise aufnehmen, legt auch seine Sprache die italienische Gewandung ab.⁶⁴

Eine solche Annahme eines konsequenten Rückbaus der Verwendung von Italianismen im zeitlichen Verlauf des Furttenbach'schen Œuvre muss – wie bereits der Vergleich zwischen *Architectura civilis* und *Architectura recreationis* zeigt – differenzierter betrachtet werden und bedarf insgesamt noch der eingehenden Analyse, sowohl im Bereich der Drucke als auch der handschriftlichen Überlieferung. Festzuhalten ist insgesamt aber die Tendenz einer größeren Annäherung an eine deutschsprachige Leserschaft, etwa durch die oben erwähnte Ersetzung landestypischer Maßangaben, aber insbesondere auch durch weitere Strategien von sprachlichen Transparenzverfahren.

Im Hinblick auf den Lehnwortschatz kann aus linguistischer Sicht allgemein festgehalten werden, dass Furttenbachs Einsatz von Italianismen ganz im Rahmen der in der zeitgenössischen Traktatliteratur verankerten Praxis steht, in der fremdsprachlicher Wortschatz im Sinne der Wissensvermittlung und Terminologiebildung eingesetzt wird. Auch wenn mit dem Einflechten italienischer Termini eine gewisse auktorial induzierte, prestigemarkierte Sprachhaltung zu erkennen ist, so geschieht dies nicht vordergründig im Sinne einer *alamodischen* Sprachmarkierung, bei der es vornehmlich um eine soziolinguistisch-stilistische Attitüde ging, die nicht primär auf klare Verständigung abzielte.⁶⁵ Furttenbach legt vielmehr Wert auf Verständlichmachung des von ihm gebrauchten Lehnwortguts, indem er ganz in der Tradition der frühneuhochdeutschen Fachprosa sprachliche Erläuterungsstrategien anwendet. Im Vorwort der *Architectura civilis* weist er etwa ausdrücklich auf die Anwendung von „rechten Architectonischen terminis“⁶⁶ hin und macht seine Rezipienten darauf aufmerksam, „[...] das in dem Text der discursen zu weilen Jatalianische Wörter

*mit vnterlauffen/ welche/ wann anderst der Arte jhre rechte bequemliche nomenclatur hat sollen accomodirt werden/ nicht wol haben können dahinden gelassen werden.*⁶⁷

Im Folgenden soll näher auf Furtenbachs Strategien der Verständlichmachung von Lehnwortschatz aus dem Italienischen in der *Architectura recreationis* eingegangen werden.⁶⁸ Insgesamt lässt sich der Lehnwortschatz aus dem Italienischen neben der Domäne der Architektur(theorie) folgenden Bereichen zuordnen, die ebenfalls als typische italienische Spenderbereiche gelten können:⁶⁹ Militärisches, Kirchliches, Flora und Fauna, Handel und Verkehr, Handwerk, Theater und Tanz, Wissenschaft sowie allgemeine Lebensart. Für die letztgenannten Bereiche außerhalb der Architektur greift Furtenbach zur Erzielung von semantischer Transparenz vornehmlich auf die Synonymbildung zurück, das heißt auf kurze Paarformeln aus italienischem Lehnwort und in der Regel deutschem Synonym,⁷⁰ das mit *vnd* bzw. *oder* angeschlossen wird, so etwa:

vier Schützen oder Archibugieri (AR 89), Baletti oder Däntz (AR 50), von zweyen Ballenen oder Wahlfischen (AR 64), ein Calice oder doppelter Becher (AR 92), Colina, oder Halden (AR 86), grosse consolation vnd ergötzlichkeit (AR 59), mit Meermuscheln vnd dergleichen cose maritimi (AR 64), Entrada oder Einkommen einsamlen (AR 83), grossen Verstand vnd Experienza (AR 84), Lesca oder Zunder (AR 85; = ital. „l'esca“⁷¹), ein Holländische Nave oder grosses Schiff (AR 56), die Panquet vnd Mahlzeiten (AR 54), Pompa vnd Herrlichkeit (AR 56), mit großer Köstlichkeit vnd Pompa (AR 82–83), Wolstand vnd Reputation (AR 55), splendore oder glantz (AR 62), traffigo, Handel vnd Wandel (AR 83), Tressorieri, oder Herren Stättrechner (AR 95)

Viele dieser Synonympaare stellen mehr oder weniger getreue Übersetzungsgleichungen dar, die zum Teil auch in zeitgenössischen zweisprachigen Wörterbüchern nachweisbar sind, siehe auch oben die Ausführungen zum leitmotivischen Lemma *Recreation*. Nur selten begegnet als anderes Verdeutlichungsverfahren eine Umschreibung mit Relativsätzen⁷² oder eine Anführung von kurzen Definitionen (etwa des Typs: *Guardiani, das seynd Auffseher*, AR 100). Zu vermerken ist, dass für diese allgemeinen Wortschatzbereiche eine ganze Reihe von Lehnwörtern aus dem Italienischen, aber auch aus dem Lateinischen oder Französischen nicht weiter spezifiziert werden, wohl weil sie schon allgemeinverständlich oder bereits allgemeinsprachlich integriert waren, etwa *Quartier*, *Losament*, usw.

Solche, der semantischen Transparenzbildung dienenden Verfahren werden auch für die vorwiegend aus dem Italienischen stammende Terminologie der Architektur und Bautechnik angewendet, wobei hier kaum ein Terminus unerläutert bleibt. Den Synonympaaren wird zuweilen noch ein erläuternder Relativsatz angeschlossen. Das Lehnwort kann dabei auch an zweiter Stelle stehen. Folgende Liste gibt die wichtigsten Vorkommen wieder, wobei aus Platzgründen auf die Angabe von Varianten verzichtet wird:

ein Capella oder Kirchlin (AR 46), Cerchie oder die Bögen (AR 70), (Die Fazia) deß Credenz, oder Silberkastens (AR 58), ein Cuneta, oder ein Wiegen (schneiden) (AR 40), ein Dogana, oder ein Zollhauß (AR 97 u.ö.), Der Auffzug vnd Fazia (AR):():(1r),

Einfassung/ oder Fortification (AR 26), ein fuora, oder Vorhang (AR 60 u.ö.), eine Galleria, oder Spatziergang (AR 46), Loggia oder Haußtennen/ (AR 87), die Mezari oder die gar nidere Zimmerlin (AR 58), Brettungen vnd Modelli (AR 2), Modelli, visierungen/ vnd Abriß (AR 108), Nichien oder Vertieffungen (AR 23), Palaustrelli, oder gar zierliche Säulin (AR 44), Postamentlin vnd Palaustrelli (AR 45), Ein Palazotto, oder ein GartenPallästlin (AR 27), an seinen Pillastri oder Pfeilern (AR 57), deß Horizontalischen Landbodens/ vnd also deß Plano (AR 86), die Porta, oder das Thor (AR 23), die zwey vordere Portal, oder die Hauptthor (AR 49), Profilo oder Durchschnitt (AR 36 u.ö.), sein ordenliche Stellung/ vnnd proportion (AR 72), in die rechte Architectonische proportion vnd Form (AR 77), in rechter proportion vnd außteilung (AR 80), nach der Prospectiva vnd mahlerischer Manier (AR):(:):(1r), Ein Saloto oder ein Saal/ so gar ein fein holdseeliges Gebäwlin ist (AR 7), die Scarpa, oder die Trossierung deß Wahls/ sowol auch deß Grabens (AR 34), die Sciena oder Brucken (AR 59 u.ö.), Die vndere Ampstuben/ oder aber ein Scriptorio für ein Handelsmann (AR 8 u.ö.), Statuæ, oder Figuren (AR 25), Studiolo, oder Kunstkämmerlin (AR 108), Telaro oder Hauß (AR 69), Termin oder Hof/ (AR 30), Diß ist ein trapezie vnnd also ein sehr vbel geformirter Irregular Platz/ (AR 11), Villa oder Garttenhauß (AR 114)

Neben Bildungen mit Charakter einer Übersetzungsgleichung (etwa *Statuæ, oder Figuren* AR 25) fällt auf, dass die Erläuterungspaare oft in einer semantischen Teil-Ganzes-Beziehung stehen bzw. die deutsche Entsprechung nur eine ungefähre Umschreibung des italienischen Fachterminus ermöglicht. Einerseits werden bestimmte architektonische Einzelelemente, für die es auch heute keinen spezifischen deutschen Ausdruck gibt, mit italienischen Bezeichnungen benannt. Beispiele hierfür sind die Bezeichnung *Palaustrelli* für *Baluster* (AR 44) oder die Benennung der Wandabschnitte in der Galerie mit dem Ausdruck *Pillastri* (AR 57), der möglicherweise zum Ausdruck bringen soll, dass es sich nicht um freistehende Pfeiler, sondern eben um Wandpfeiler bzw. Pilaster⁷³ handelt. Vor allem jedoch werden, wie bereits festgestellt, komplexere Gebilde wie Räume oder größere Abschnitte eines Bauwerks, etwa das Mezzaningeschoß (*Mezari*), die Galerie, *Villa* und *Grotte* mit italienischen Termini bezeichnet, was sich teils bis heute in der Fachterminologie und zum Teil im Alltagswortschatz erhalten hat.

Ferner begegnen, viel öfter als bei anderen Wortfeldern, Erläuterungen mit „das ist“ (zum Teil mit Parenthesenbildung), etwa:

Corpo di guardia, das seynd grosse Soldaten Wachthäuser (AR 72), Credentz, das ist ein Prospectivischer Silberkasten (AR 52), Dogana, das ist ein Zoll/ vnd Gütterhauß (AR 83), gegenwertige Fazia, das ist der erste Auffzug/ welcher [...] (AR 62), fuora, daß seynd gemahlte Tuch oder Vorhäng (AR 59), die Principal Galeria, das ist die rechte Kunst: vnd AntiquitetKammer (AR 57), Palazotto [...] Das ist ein kleines Pallästlin (AR 33), Portico (das ist ein Haußtennen) (AR 49), nella Sala maggiore (das ist der grosse PrincipalHauptSaal) (AR 54), Telari (das seynd gleichsam dreyeckete Gehäuß, welche...) (AR 66)

Auch Spezifizierungen durch Umschreibung (etwa mit Hilfe eines Relativsatzes oder einer Apposition) bzw. als gedruckte Marginalia am Blattrand sind keine Seltenheit:

der Corpo di Guardia, allda die Soldaten die tägliche Wachstuben haben (AR 26), Die Principal Fazia – [Marginalia: Die rechte stellung der Hauptmauren] (AR 3), il Giardino di Calipso da wird ein schöner Lustgarten/ [...] (AR 63), Zwo Guardarobba, darinnen allerhand Gewand [...] auffbehalten wird (AR 51), vier Plata formen, welche dann nicht allein [...] (AR 72), Saal maggiore das aller schönesete/ vnnd mit herrlicher Tappetzerey wol ornirte Zimmer, darinnen [...] (AR 54), Saloto, (welcher Saal [...]) (AR 9), Studiolo, welche Zimmer samentlich dem Steinmetzen darinnen zuwohnen vbergeben seynd (AR 108), Studiolo (oder vilmahl gedachtes Kunstkämerlin/ in welchem er seine Visierungen vnd Abriß [...]) (AR 109), in den ersten Vorhoff (so der erste Termin genant wird) (AR 29)

Anders als beim nicht-fachspezifischen Lehnwortschatz sind die Verdeutlichungsstrategien also komplexer. Die Frage wäre wohl obsolet, ob die Italianismen aus dem Architekturbereich bei den Beschreibungen der Gebäude in der *Architectura recreationis* überhaupt weglassbar gewesen wären, was aufgrund der Spezifika der italienischen Architektur – übrigens bis heute – nur unter Verlust von semantischem Gehalt möglich gewesen wäre, also auch im Widerspruch zu einer semantisch adäquaten Objektbeschreibung gestanden hätte. Wie in den anderen Schriften Furtenbachs, sehen wir auch in der *Architectura recreationis* vielmehr allgemeine Tendenzen der Vermittlung einer fachgerechten Terminologiebildung bzw. erleben quasi „*in vivo*“ die Genese einer solchen. Das Italienische als Versatzstück ist zumindest in diesem Teil als Bezeichnungsnotwendigkeit zu deuten. Für die anderen Wortfelder steht das Italienische neben Latinismen (und z.T. wenigen Französismen), deren Verwendung sich eher in eine allgemeine barocke Sprachhaltung einordnen lässt. In solchen Fällen ist die Versatzstückhaftigkeit als barockes Stilmittel zu deuten und transportiert auch, wenn etwa Formel- bzw. Floskelhaftes in den Text eingewoben wird,⁷⁴ eher individualisierende Momente.

5. Architektur, Sprache und *italianità*

In den Bereichen der Sprache und der Architekturformen lassen sich neben der allgemeinen Kontextualisierung einer barocken Italienrezeption im Hinblick auf die Vermittlerrolle Furtenbachs unterschiedliche Akzentuierungen herausarbeiten. Die Herausbildung der später als Barock bezeichneten architektonischen Stilprinzipien, die sich im zweiten und dritten Jahrzehnt in Italien und vorwiegend in Rom vollzog, hat Furtenbach nicht rezipiert. Die fortschrittlichsten Entwicklungen, die er während seines langen Italienaufenthalts zwischen 1608 und 1620 hätte wahrnehmen können, fanden im Kirchenbau statt, etwa im Werk von Francesco Maria Richini in Mailand, waren aber für Furtenbachs auf Profanbau gerichteten Fokus nicht relevant. Aber auch bezüglich der Mailänder und Genueser Palastbauten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die ihm durch seinen Aufenthalt und wohl auch Rubens' Publikation gut bekannt waren, blendet

Furtenbach die übergreifenden Formfragen weitgehend aus, geschweige, dass er auf diesem Gebiet selbst neue Inventionen anstreben würde. Stattdessen richtet er seine Aufmerksamkeit auf die einzelnen Bestandteile der Bauten und Gärten – wie mehrfach angemerkt – unter vorwiegend funktionalen Gesichtspunkten. Der Formenschatz der Renaissancearchitektur genügt ihm dabei für seine Zwecke völlig. Furtenbach ist somit für eine neue, vor allem auf die Funktionen und praktische Aufgaben ausgerichtete Erörterung und Darstellung von Architektur bedeutsam, weniger für baukünstlerische Fragen. Auch die Illustrationen der *Architectura recreationis* und anderer seiner Publikationen unterstreichen dies, indem sie buchstäblich auf den Grundrissplänen basieren, die mit zusätzlichen Fassaden und Kavaliersperspektiven eher veranschaulichend ergänzt werden, als dass diese Architekturschöpfungen darstellten. Hingegen sind die wenigen, in größerem Maßstab gehaltenen und damit auch Formfragen berührende Darstellungen einzelner Elemente – wie etwa im Fall der Brunnen und Grotten beschrieben – eher versatzstückartige Übernahmen. Den Illustrationen kommt zuallererst die Funktion zu, Orientierung über Lage und Zusammenhang der zahlreichen, im Text teils listenartig aufgeführten Elemente der Bauten und ihrer Funktionen zu geben. Dort, im Text, findet das Spiel des Aufrufs von Konzepten durch entsprechende Benennungen in weitaus granularerem Maßstab statt.

Hanno-Walter Kruft hat neben dem Hinweis auf die Nichtnennung von möglichen Textquellen die sprachliche Leistung von Furtenbach in seiner *Geschichte der Architekturtheorie* etwas pauschal wie folgt eingeschätzt:

Furtenbachs Schreibweise ist umständlich, eitel und geheimnistuerisch. Seine Weltläufigkeit stellt er mit der Verwendung von italienischer Terminologie dar, ständig zitiert er sich selbst; Bauten, die er veröffentlicht, werden meist nicht identifiziert, sondern er ergeht sich in Andeutungen.⁷⁵

Diese Kritikpunkte sind kulturhistorisch und unter Rückgriff auf philologische Erkenntnisse bezüglich der sprachlichen „Laborsituation“⁷⁶ des Barock zu relativieren. Das Œuvre von Furtenbach schließt sich einer barocken, an ein städtisch-kultiviertes Publikum gerichteten Praxis an, die ganz unterschiedliche Bereiche der gepflegten Unterhaltung, der *recreatio* und *curiositas* befriedigt, etwa die Kunst des gepflegten Gesprächs, der galanten Gesellschaft, der Briefkultur, der Musik, der Medizin, der Mathematik, der Chiromantie, der Geschichte und eben auch der Kunst und Architektur. Furtenbachs Traktate stehen somit ganz im Rahmen der zeitgenössischen Traktatliteratur, so etwa auch die Werke von Furtenbachs Zeitgenossen Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), die mathematisch-physischen sowie anderen Bereichen der barocken Kultertechniken (wie etwa Sprachspielen) und ebenfalls der körperlichen und geistigen *recreatio* gewidmet waren. Ähnlich wie viele der von Harsdörffer herausgegebenen Traktate, darunter auch der ihm zugeschriebene *Kunstverständige Discurs, von der edlen Mahlerey* (1652) oder das mehrfach aufgelegte *Trincir-Buch*, sind die Werke in ihrer Genese in einen multilingualen Kontext zu verankern.⁷⁷ Wie Harsdörffer gehört Furtenbach zu den Vermittlerfiguren bzw. *cultural brokers* zwischen Italien und Deutschland. Beide greifen – wenn auch unterschiedlich – auf Verfahren der Übersetzung, Kollation, Kompilation und Textanreicherung für die Herstellung ihrer wissensvermittelnden und zugleich unterhaltenden Texte zurück – Verfahren, die das Zirkulieren und die

Verbreitung von Wissen über Sprach- und Ländergrenzen hinweg ermöglicht haben. Die so entstandenen Produkte eines einzelnen Autors bilden ihrerseits wieder Textensembles, die weiter im Sinne der „Selbstkomplilation“, die Furtenbach in seiner *Architectura*-Reihe meisterlich beherrscht und die durch vielfache intertextuelle Verweise und komplexe Register unterstützt, tradiert werden. Jean-Daniel Krebs hat diese Verwobenheit von eigenen Texten und Textstrukturen untereinander als „perméabilité des œuvres de l'auteur“⁷⁸ beschrieben, die nicht unbedingt als Eitelkeit im Sinne von Selbstzitationen zu bewerten ist.

Hinzu kommen erschließende Techniken der Informationsvisualisierung, -erschließung und -verwaltung, wie gedruckte Marginalia zur schnellen Orientierung im Text, ausführliche Inhaltsverzeichnisse sowie Register, die das Auffinden von Informationen vonseiten des Rezipienten sowohl im Druck selbst als auch über das Gesamtnetzwerk der Druckproduktion des Autors erleichtern. Der „Liebhaber“ soll – so Furtenbach – anhand der Verzeichnisse „behend auffschlagen/ zusammenbringen vnd Collationirn“⁷⁹ können.

Im Gegensatz zu Harsdörffer, der italienische oder französische Wissensliteratur für ein deutschsprachiges Publikum aufarbeitete, war Furtenbach nicht als Sprachtheoretiker aktiv oder in barocken Sprachgesellschaften engagiert, ebenso wenig wie er in Architektenkreisen verkehrte. Bei Furtenbach, der ein Mann der Praxis und städtischen Verwaltung war, ist jedoch eine empirische Form von „Spracharbeit“ zu beobachten, deren Grad an bewusster Durchführung es noch zu ermitteln gilt. Der durch seine Schriften überlieferte, unmittelbare Umgang mit aus dem Italienischen entlehntem lexikalischem Material ist für die Eruierung linguistischer Prozesse der Entwicklung des Fachwortschatzes der Architektur von Interesse, nicht zuletzt deswegen, weil seine sowohl handschriftlich als auch gedruckt tradierten Texte über mehrere Jahrzehnte greifbar sind. Ihre noch ausstehende Gesamtauswertung wird helfen, mögliche Entwicklungstendenzen bzw. linguistische Strategien im Bereich der Verfestigung des Architekturwortschatzes zu erkennen und zu verstehen.

Auch wenn Furtenbach – vor allem als Architekt – wenig originell ist, findet er doch ein Publikationsformat, das er immer besser beherrscht. Waren die *Architectura civilis*, *martialis* und *navalis* noch von der Pflicht der schulmäßigen Abhandlung bestimmter Aufgabengebiete bestimmt, setzte sich Furtenbach mit der *Architectura universalis* bereits über diese Zuordnungen hinweg. Mit der später entstandenen *Architectura recreationis* konnte er offenbar einem Steckenpferd nachgehen und die Verpflichtung, die Architekturtheorie der Renaissance zu berücksichtigen – in der er sich ohnehin nie gesehen hat –, ist weitgehend abgefallen. Für weitergehende Fragen zum Verhältnis von Architektur und Sprache könnte hier thesenartig festgehalten werden, dass Furtenbach seine *italianità* letztlich eher in der Sprache selbst und ihrem Bezug auf eine italienische Lehnwortpraxis artikuliert als in der gebauten Architektur.

Anmerkungen

¹ Siehe zum Konzept der barocken Spracharbeit von Polenz/Moulin 2013, S. 117–143 mit weiterführender Literatur.

² Karg 1988, S. VI.

³ Kruft 1985; Stemshorn 1999; Schütte 2002; Friedhoff 2005; Moulin 2018.

⁴ Siehe zur Definition des „Versatzstücks“ als gestalterisches Mittel in der Architektur etwa Engelmann/Kiepke/Vogel 2016.

⁵ Zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohn (1632–1655) wird Furtenbach zumeist „der Ältere“ genannt. Grundlegende monographische Darstellung von Furtenbachs Leben und Werk bei Berthold 1951; einen aktualisierten Überblick über die Lebensstationen und Quellen gibt von Geyerz 2013.

⁶ Zum Italienaufenthalt und seiner Vermittlung im *Newen Itinerarium Italiæ* siehe Zaugg 2013.

⁷ Kruft 1985, S. 193.

⁸ Die verwendeten Kurztitel der *Architectura*-Reihe der Furtenbach'schen Drucke trügen: obwohl diese reihenbildend in ihrer Funktion als Werkobertitel lateinisch sind, sind die Werke insgesamt deutschsprachig.

⁹ „Der erste Theil/ Von Burgerlichen WohnHäusern / sampt dero selben Lustgärten/ welche sowohl inn: als auch ausserhalb der Statt gelegen seynd“ (Register, fol.):(): 1v).

¹⁰ „Der Ander Theil/ Von Adelichen Schlössern/ mit derselben Palazotten, Ingleichen Palläst / Lust: Thiergarten/ Grotten vnd Wasserwerck / so wol für Herrenstandts Personen /als auch Gräflicher Dignitet, &c. vnd wie dieselbige Lustgärten mit gebürender Fortification sollen eingefasset/ vnd verwahret werden“ (Register, fol.):(): 1v).

¹¹ „Der dritte Theil/ Von Fürstlichen Pallästen/ mit derselben CredenzKästen / vnnd Sciena di Comedien, ingleichem von Fürstlichen Lust: Irr: Haag: und Thiergärten/ sampt denen darzu gehörigen Brunnen/ Grotten/ vnnd Wasserwercken“ (Register, fol.):(): 1v).

¹² „Der Vierthe Theil/ Von Erbauung eines Burgerlichen RathHauß/ so wol auch eines Zoll: vnd Gütterhauß/ sampt einem Zimmer:/ vnd Werckhoff“ (Register, fol.):(): 1v).

¹³ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, fol.): 4r.

¹⁴ Siehe hierzu Günther 2017. Das Haus wurde im 2. Weltkrieg zerstört; Sammlung und Inneneinrichtung waren bereits länger verloren.

¹⁵ Edition Fitzner 2017.

¹⁶ Siehe zum Konzept der *recreatio* in Renaissance und Barock etwa Arcangeli 2003; Stückrath 2012, S. 310; Lazardig 2007, S. 95–98; Henze-Mengelkamp 2017, S. 27–29.

¹⁷ Vgl. Lazardig 2007, S. 97: „Dieses Bemühen, das vitruvianische Bildungsideal des Architekten zeitgemäß zu interpretieren, ist bei Furtenbach untrennbar verbunden mit einer Dualität aus Destruktion und Produktion, Zerstörung und (Wieder-)Aufbau. Die Renaissance eines antiken Architekturideals, die hier anklängt, ist im Kontext kriegerischer Erfahrungen im doppelten Sinn *re-kreativ*.“

¹⁸ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Vorrede, fol.): 4r.

¹⁹ Lazardig 2007, S. 97.

²⁰ Dass Furtenbach sich von formalen Bauwerkstypologien, insbesondere des Palasts, die er in Italien kennengelernt hatte, auf vorwiegend die Funktionalität berücksichtigende, an regionale Bedürfnisse angepasste Konzeptionen von Architektur zubewegte, hat außerdem noch eine Parallele in der allgemeinen Tendenz, dass sich die repräsentative Adelsresidenz in Deutschland außerhalb der – engen – Stadt entwickelt: Aus dem Palazzo wird das Schloss, vgl. Schütte 2002, S. 160, Anm. 44.

²¹ Siehe etwa den Eintrag in Dasypodium 1536, fol. 43r: „Recreatio, Ergetzlichkeit/ erquickung“; Hulsius 1631, S. 122 (Lemma *Ergeztlichkeit*): „Ergetzlichkeit, f. Recreation, [...] Delectatio, voluptas“, S. 258 (Lemma *Lust*): „Lust/ Frewd/ Plaisir. [...] Voluptas.“; Veneroni 1700, S. 636 (Lemma ital. *Recreazione*): „Recreazione, f. recreation, eine Lust/ Ergetzlichkeit/ Erquickung/ delectatio, recreatio“.

²² Vgl. Grimm/Grimm 1854, Bd. 1, Sp. 808: „augenlust, f. oculorum voluptas, augenweide“.

²³ Die Bildung wird noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von *curios/curieus/curiös* abgelöst. Vgl. DWDS (Lemma „Kuriosität“): Das Adjektiv „wird um 1600 mit eindeutschender Endung als *curiosisch*, von der 1. Hälfte des 17. Jhs. an in der Form *curios* entlehnt.“ <https://www.dwds.de/wb/Kuriosit%C3%A4t> [aufgerufen 7.4.2021]; Schulz/Basler 1913 (<https://www.owid.de/artikel/319211> [aufgerufen 7.4.2021] mit Belegen aus Furtenbach d. Ä., *Newes Itinerarium Italiæ*, 1627).

²⁴ Vgl. etwa Krüger 2002, S. 9: „Der Begriff der *curiositas* umfaßt ein ebenso facettenreiches wie heterogenes Spektrum von menschlichen Wissensansprüchen, Erkenntnisinteressen und Erfahrungsbedürfnissen. Angefangen von der schieren Neugierde im umgangssprachlichen Sinn, also dem unstillbaren und nicht selten indiskreten Reiz, sich für alles Fremde, Unbekannte und Geheime und nicht zuletzt für das zu interessieren, was andere betrifft, reicht es bis hin zum elementaren menschlichen Verlangen, die verborgene Gesetzlichkeit der Welt aufzudecken, von der Lust am Ausgefallenen und Wundersamen und der sinnlichen Verlockbarkeit durch Kuriositäten bis hin zum pragmatisch geleiteten Forscherdrang und sachbestimmten Wissensstreben, von der Begierlichkeit der Augen (*concupiscentia oculorum*) und der vermessenen Ausschweifung in unzulässige Erfahrungsfelder bis hin zur kritischen und erkenntnisbewußten Wissenschaft (*scientia*) und näherhin zum Verlangen nach vernunftbegründeter Aufklärung.“

²⁵ Vgl. Fitzner 2017, S. 5: „Die 1644 veröffentlichte MECHANISCHE REISSLADE [...] ist eine unikale frühneuzeitliche Publikation, wird doch hier erstmals ein mit verschiedenen Zeichen-, Schreib- und Messinstrumenten bestückter Kasten in Text und Bild vorgestellt. Zudem wird nicht nur der Inhalt des Instrumentenkastens erläutert, sondern dessen tatsächlicher Gebrauch in der nützlichen und rekreativen Ausübung der von Furtenbach als zentral verstandenen 15 Wissenschaften der *Mechanica* herausgestellt.“ Zur Auswahl und Charakterisierung der einzelnen Disziplinen vgl. Henze-Mengelkamp 2017, S. 78–72.

²⁶ Zu den Übernahmen, insbesondere der Genueser Paläste und zum Verhältnis zu Rubens' Palazzi di Genova, vgl. Schütte 2002 und Russo 2018.

²⁷ Etwa Taf. 1–4 vom Florentiner Palazzo Pitti und Taf. 5–6 von Genueser Palästen.

²⁸ Zu den Stufen der Übertragung der Architekturerfahrung (sowie weiterer kultureller Kontexte) von Furtenbach siehe insbesondere Zaugg 2013.

²⁹ „Register über alle Civilische Gebäu“ (Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, S. 113–120).

³⁰ Kruft 1985, S. 194; Günther 2017, S. 42.

³¹ Die Bestandteile der Grundrisse sind häufig mittels der an den Orten zu verrichtenden Tätigkeiten beschrieben; vgl. insbesondere zum Rathaus Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, S. 84–97.

³² Vgl. Frommel 1986, am Beispiel von Raffaels Palästen vorwiegend zur Funktionalität sowie, zur Vereinbarung von Funktionalität und antikisierender Gestaltung, Frommel 1994.

³³ Vgl. etwa die komplexe Schachtelung der Räume – einschließlich partieller Mezzaningeschosse – im Fall der Planung des Palazzo Farnese in Rom durch Antonio da Sangallo d. J. und Michelangelo (Frommel 1973, II., S. 131–146). Allgemein zur Umsetzung der Wohnbedürfnisse im Palastbau der Renaissance Frommel 1994.

³⁴ Vgl. das „irregular Wohnhauß“ im „ersten Theil“ der *Architectura recreationis*.

³⁵ Filarete (Antonio di Pietro Averlino, um 1400–1469) propagierte in seinem „libro di architettura“ die Planung verschiedenster Bautentypologien auf der Basis von Quadraten und Rechtecken. Als Baumeister des Herzogs von Mailand hatte er in dieser Art auch das dortige Hospital (heute Universität) entworfen. Furtenbach erwähnt das Mailänder Hospital im *Itinerarium* (Furtenbach d. Ä., *Newes Itinerarium Italiæ*, 1627, S. 23–24). Der Umstand, dass das Konzept der auf Quadraten basierenden Grundrissbildung bereits in der Antike bekannt war (vgl. Becker 2004, S. 52), spricht nicht dagegen, dass Furtenbach in erster Linie von neuzeitlichen italienischen Traditionen abhängig sein dürfte.

³⁶ Vgl. hierzu im Überblick Hoppe 2005 (Appartement).

³⁷ Bspw. Taf. 4., ein „heroisch Hoff“ ist nach dem Hof des Palazzo Pitti in Florenz, Taf. 5, ein „fürstlicher Palast“, nach der Villa Giustiniani Gambiaso gestaltet.

³⁸ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, S. 47–48; vgl. Schütte 2002, S. 153–154.

³⁹ Ähnlich äußert sich Furtenbach bereits zur Fassade des Bürgerhauses, hier vor allem hinsichtlich der Ausführung der Fassadengliederung als Malerei anstatt in Haustein, (*Architectura recreationis*, S. 2-3) und des Rathauses (ebd., S. 86).

⁴⁰ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, S. 49.

⁴¹ Die Verwendung von Säulenordnungen, die die Wandflächen durch die obligatorischen Proportionen in der Vertikale stark regulieren, zwingen unter Umständen dazu, Geschosse, die keine Repräsentationsräume oder hauptsächliche Wohnräume enthalten, durch geringere Geschossgröße und kleine Fenster deutlich untergeordnet zu gestalten. Frühes Beispiel für derartige Mezzaningeschosse ist die ab 1506 von Baldassare Peruzzi für Agostino Chigi errichtete Villa Farnesina in Rom.

⁴² Vgl. Anm. 32. Bereits bei Andrea Palladio, der einerseits die Planungsvorgänge weiter schematisierte, andererseits die Säulenordnungen insbesondere bei den Villenbauten auf wirkungsvolle Tempelfronten begrenzte, tritt dieses Problem etwas zurück.

⁴³ Furtenbach d. Ä., *Architectura civilis*, Taf. 10.

⁴⁴ Im Gegensatz zu den Grundmaßen sind Höhenmaße nur selten angegeben. Jedoch ist für den „Spazier Saal“ beim Rathaus (Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 31) ausdrücklich eine Höhe von 18 Schuh (ca. 5.5m) angegeben, was in etwa der Stockwerkshöhe entspricht und bei einem gewölbten (!) Raum von fast 24m Länge und 12m Breite durchaus drückend gewirkt haben dürfte.

⁴⁵ Vgl. zu dem von Furtenbach besonders bevorzugten, *Palazzotto* genannten kleinen Palast Russo 2018.

⁴⁶ Zaugg 2013, S. 30. Zu den Genueser Grotten siehe Hanke 2008.

⁴⁷ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 20.

⁴⁸ Zur Kredenz im ital. Renaissancepalast, auch *piattaia* genannt, vgl. Thornton 1992, S. 220–221. Eine frühe Darstellung eines Schaubuffets stellt das Wandfresko im Palazzo Riario/Altemps in Rom dar, das wohl zur Hochzeit von Girolamo Riario mit Caterina Sforza 1477 entstand.

⁴⁹ In den vier Eckräumen des ersten Obergeschosses, vgl. Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, Taf. 17.

⁵⁰ Stich von Etienne Duperac 1575, verbreitet u.a. in der unter dem Titel *Speculum Romanae Magnificentiae* von Antoine Lafrery herausgegebenen Stichsammlung zu antiken und zeitgenössischen Werken der Architektur und Skulptur in Rom.

⁵¹ Man vgl. etwa Kruft 1985, S. 194; Fitzner 2017, S. 15f.

⁵² von Polenz/Moulin 2013, S. 85–89, 116–122.

⁵³ Vgl. Moulin 2019.

⁵⁴ Siehe übergreifend Bornemann 1976, S. 121–127.

⁵⁵ Vgl. Kühebacher 1968, S. 489; Öhmann 1951, S. 18.

⁵⁶ So etwa die französisch beeinflusste Form *Panquet* (*Architectura recreationis*, S. 53), die bei Furtenbach in früheren Schriften auch als *pang(g)ett*, *Bancketen* (*Architectura civilis*, S. 54, 58; vgl. ital. *banchetto*) belegt ist. Zur Zunahme des Einflusses des Französischen ab den 1620er Jahren im deutschsprachigen Raum unter Verdrängung des Prestigewirkens des Italienischen bzw. zur Übernahme italienischen Lehnguts über das Französische, vgl. Öhmann 1951, S. 16–17; Schmöe 1998, S. 30; von Polenz 2000, S. 210–212.

⁵⁷ Das Verfahren wird in vielen Drucken der Frühen Neuzeit jedoch nicht immer durchgehend angewendet, bei manchen Lemmata können Schwankungen auftreten, was u.U. auch durch den Setzer bedingt sein kann. Auch in der *Architectura recreationis* sind nicht alle Lehnwörter konsequent in Antiqua gesetzt worden; manche Lemmata zeigen eine schwankende Auszeichnung (etwa *Cupola*, *Grotta*), andere erscheinen durchgehend bzw. vorwiegend in Fraktur, etwa *Losament* (franz. *logement*; ital. *L'alloggiamento*),

Tappetzerey (ital. *tappezzeria*), ferner auch die bereits im 13. Jahrhundert entlehnten Lemmata *Quartier* bzw. *spatzieren* (mitsamt weiteren Bildungen; ital. *spaziare*). Letztere Beispiele stehen stellvertretend für viele Lemmata, die im 17. Jahrhundert als völlig integriert gelten und somit keine entsprechende Auszeichnung erfahren.

⁵⁸ Jahr 2010, Zusammenfassung in Jahr 2014.

⁵⁹ Furtenbachs *Architectura civilis* und die ein Jahr später erschienene *Architectura navalis* sind auch Teil eines größeren Untersuchungskorpus von Wis (1951) in ihrer Untersuchung zum italienischen Wortschatz im Deutschen der Frühen Neuzeit.

⁶⁰ Vgl. Tesch 1978, S. 199; vgl. Jahr 2014.

⁶¹ Jahr 2010, vgl. Wortliste im Anhang.

⁶² Jahr 2010, S. 39–40; ferner Öhmann 1942, S. 38.

⁶³ Bertold 1953, S. 143.

⁶⁴ Berthold 1953, S. 131. Berthold verweist in diesem Zusammenhang auf das Vorwort im von Furtenbachs Sohn herausgegebenen *Teutschen Schulgebäw* aus dem Jahr 1649, in dem die deutsche Sprache ganz im Sinne des allgemeinen zeitgenössischen sprachpatriotischen Diskurses hervorgehoben wird.

⁶⁵ Der Alamodismus mit übertriebenem Fremdwortgebrauch aus dem Italienischen und Französischen wurde zeitgenössisch bereits kritisiert und z.T. parodiert, vgl. hierzu etwa von Polenz/Moulin 2013, S. 63–65.

⁶⁶ Furtenbach d. Ä., *Architectura civilis*, fol.)() ij r.

⁶⁷ Furtenbach d. Ä., *Architectura civilis*, fol.)() ij v.

⁶⁸ Sie sind ähnlich auch in der *Architectura civilis* greifbar, vgl. die Lemmaübersicht bei Jahr 2010 (S. 57–124), die jedoch diesen Aspekt nicht in ihrer Untersuchung auswertet.

⁶⁹ Siehe für die Frühe Neuzeit insbesondere Öhmann 1951; Wis 1955; Kühebacher 1986.

⁷⁰ Seltener wird ein Lehnwort durch ein anderes erläutert, so etwa: *zur zeit der Infection. oder contagione* (AR 14), *die Fazia oder aparenza (der Sciena di Comedia)* (AR 61). Neben echten Synonymen können auch Hyponyme bzw. Hyperonyme aufgeführt werden (d.h. Paarformeln mit semantischer Unter- bzw. Überordnungsrelation zwischen den Termini).

⁷¹ Das Beispiel zeigt mit der Fusion von ital. Artikel und Substantiv wohl Spuren der Mündlichkeit.

⁷² Vgl. etwa für ital. *impedimento* ‚Schwächung‘: *Gleichfahls so verursacht die stettigs daran scheinende Sonnen [...] auch Impedimento, dardurch die subtile Gedanckē geschwecht/ vnd math gemacht werden/ [...] (AR 84).*

⁷³ Pilaster in der neuzeitlichen Architekturentomologie meint nicht generell einen Pfeiler, sondern nur die Ansicht eines Pfeilers als Wandvorlage (im heutigen Italienisch *parasta* genannt, während *pilastro* Pfeiler jeder Form – und auch im konstruktiven Sinn – meint).

⁷⁴ Man vgl. etwa Funktionsverbgefüge wie: *satisfactione erlangen* (AR 88), *in confusione gerathen* (AR 77–78), *gute assistenza laisten* (AR 91) oder Nominalfügungen wie *zu seinem Intento* (AR 38), *per consequenza* (AR 7).

⁷⁵ Kruft 1985, S. 194.

⁷⁶ Kleinschmidt 1990, S. 197.

⁷⁷ Siehe zu Harsdörffers *Kunstverständigen Discurs* Thimann 2008; zu Harsdörffers *Trincir-Buch* Krebs 1986, Moulin 2016.

⁷⁸ Krebs 1986, S. 18 (mit Bezug auf Harsdörffer).

⁷⁹ Furtenbach d. Ä., *Architectura recreationis*, S. 112.

Literatur

Arcangeli 2003 – Alessandro Arcangeli, *Recreation in the Renaissance. Attitudes towards Leisure and Pastimes in European Culture, c. 1425–1675*, New York 2003.

Becker 2004 – Regina Becker, *Enzyklopädische Gedächtniswelten. Bibliotheksmodelle in der Architekturtheorie des Barock* [Dissertation, Universität Hamburg, 2003], PDF/Dissertation, 2004, <https://d-nb.info/1024772837/34> [aufgerufen 7.12.2020].

Bertold 1951 – Margot Berthold, *Joseph Furtenbach (1591–1667). Architekturtheoretiker und Stadtbaumeister in Ulm. Ein Beitrag zur Theater- und Kunstgeschichte* [Dissertation maschinenschr., München, 1951].

Bertold 1953 – Margot Berthold, Josef Furtenbach von Leutkirch, Architekt und Ratsherr in Ulm (1591–1667), in: *Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 1953, Bd. 33, S. 119–179.

Dasypodius 1536 – Peter Dasypodius, *Dictionarium latinogermanicum*, Straßburg: Wendelin Rihel d. Ä. 1536, <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10163950.html> [aufgerufen 7.12.2020], (Nachdruck Hildesheim u.a. 1995).

Dietzel 1928 – Senta Dietzel, *Furtenbachs Gartenentwürfe* [Dissertation, Bonn 1926], Nürnberg 1928.

DWDS – DWDS – *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache. Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*, Website, <https://www.dwds.de/> [aufgerufen 7.12.2020].

Engelmann/Kiepke/Vogel 2016 – Iris Engelmann / Torben Kiepke / Kerstin Vogel, Versatzstücke, in: *HR Magazin. Festgabe für Hans-Rudolf Meier*, 2016, Bd. 4, <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.2699> [aufgerufen 7.12.2020].

Fitzner 2017 – Furtenbach, *Mechanische Reißlade*, hg. v. Sebastian Fitzner, Heidelberg 2017 (Fontes, Bd. 83), PDF, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ardok/5383/1/Fitzner_Fontes_83.pdf [aufgerufen 7.12.2020].

Friedhoff 2005 – Jens Friedhoff, Burg und Schloss, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hg. v. Paravicini, Werner, bearb. v. Jan Hirschbiegel / Jörg Wettlauffer, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung 15 II, Teilbd. 1/2), S. 16–26.

Frommel 1973 – Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973.

Frommel 1986 – Christoph Luitpold Frommel, Raffaels Paläste: Wohnen und Leben im Rom der Hochrenaissance, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 1986, Bd. 88, S. 101–110.

Frommel 1994 – Christoph Luitpold Frommel, Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramant', in: *Rinascimento – da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, hg. v. Henry A. Millon / Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand 1994, S. 183–203.

Furtenbach d. Ä., ARCHITECTURA CIVILIS – Joseph Furtenbach d. Ä., *ARCHITECTURA CIVILIS: Das ist: Eigentliche Beschreibung wie mā nach bester form/ vnd gerechter Regul/ Fürs Erste: Palläst/ mit dero Lust: vnd Thiergarten/ darbey auch Grotten: So dann Gemeine Bewohnungen: Zum Andern/ Kirchen/ Capellen/ Altär/ Gotshäuser: Drittens/ Spitäler/ Lazareten vnd Gotsäcker aufführen vnd erbauen soll [...]*, Ulm: Jonas Saur 1628. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-9950> [aufgerufen 7.12.2020].

Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA NAVALIS – Joseph Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA NAVALIS. *Das ist: Von dem Schiff, Gebäu/ Auff dem Meer vnd Seekisten zugebrauchen. Vnd Nemblich/ Jn was Form vnd gestallt/ Fürs Erste/ Ein Galea, Galeazza, Galeotta, Bergantino, Filucca, Fregata, Liudo, Barchetta, Piatta: Zum Andern/ Ein Nave, Polaca, Tartana, Barcone, Caramuzzala, vnd ein gemeine Barca, (welche samptlich zu Krieg: vnd FriedensZeitten an jetzo in den Vornembsten MeerPorten zu finden:) nach verständlicher/ gewisser Regul/ vnd unfehlbarer beständiger Ordnung sollen erbauen werden [...], Ulm: Jonas Saur 1629. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-8258> [aufgerufen 7.12.2020]. (Nachdruck Lindau o.J.).*

Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA MARTIALIS – Joseph Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA MARTIALIS: *Das ist/ Außführliches Bedencken/ vber das/ zu dem Geschütz vnd Waffen gehörige Gebäu: Darinnen für das Erste eygentlich zuvernemmen/ Jn was Gestalt ein wolgeordnetes Zeug- oder Rüst-Hauß/ sampt deß Zeuges notwendigen Behaltnussen auffzubauen: Auch wie dasselbige mit Geschütz/ Waffen vnd Rüstungen solle außgestaffieret werdē. Zum Andern/ Wie durch ein Newes Instrument der Salpeter zuprobiren: Beneben etlichen Nutzlichen Zugwercken/ Kriegswagen/ Granaten/ vnd Bockstücken: mit information/ an welche Ort das grobe Geschütz/ zu einer täglichen Guardia auff den Pasteyen zustellen: [...], Ulm: Jonas Saur 1630. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-8246> [aufgerufen 7.12.2020] (Nachdruck Hildesheim 1975).*

Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA PRIVATA – Joseph Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA PRIVATA *Das ist: Gründliche Beschreibung/ Neben conterfetischer Vorstellung/ inn was Form vnd Manier/ ein gar Irregular, Bürgerliches Wohn-Hauß: Jedoch mit seinen sehr guten Commoditeten erbawet/ darbey ein Rüst: vnd KunstKammer auffgericht: Jngleichen mit Garten/ Blumen: Wasser: neben einem Grottenwercklin versehen/ vnnd also schon zu gutem Ende ist gebracht worden. [...], Augsburg u. Ulm: Matthaeus Rembold/ Johann Schultes 1641. Online: <http://digital.slub-dresden.de/ppn265900999> [aufgerufen 7.12.2020].*

Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA RECREATIONIS – Joseph Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA RECREATIONIS. *Das ist: Von allerhand Nutzlich: vnd Erfrewlichen Civilischen Gebäwen: Jn vier Vnterschiedliche Hauptstuck eingetheilt. Erstlich/ wie man für die Privat Personen/ vnd Burgersleut/ so wol jnn: als auch ausserhalb der Statt/ angenehme Wohnhäuser/ beneben vnd zugenehmer Recreation, Lust: vnd Baumgärten erbauen kan. Zum Andern/ in was Form vnnd Gestalt die Adeliche Schlösser/ wie nicht weniger auch für den Herren Stand/ vnd Gräfl: dignitet, &c. die Palläst/ Lust: Thiergärten/ vnd Grottenwerck/ mit vmbgebender Fortification, mögen zu Werck gesetzt werden. Drittens/ ein neue Manier/ die Fürstliche Palläst/ so wol in den Stätten/ als auch in den Vöstungen/ vnd auff dem Land/ mit ihren wol accommodirten Zimmern/ Prospektivischen CredenzKästen/ Sciene di Comedien, Bibliotheca vnd KunstKamern/ beneben den Lust: Jrr: Haag: vnd Thiergärten/ sampt den Brunnen Grotten: vnd Wasserwercken/ auch mit gebürender Fortification eingezingelt/ zuerbauen. Zum Viertten/ wie die Rathhäuser/ so wol auch die Dogana, oder Zoll: vnd Geschawhäuser/ gleichfahls die Zimmer: vnd Werckhäuser/ mit allen derselbigen wolbedürftigen guten Commoditeten auffzurichten seyen. Alles auß selbst eigener vil=Jähriger Praxi, vnd Experienza auffgemerckt/ vnd zusammen getragen/ allhier mit 36. Kupfertstücken delinirt/ vnnd beschrieben, Augsburg: Johann Schultes 1640. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-11788> [aufgerufen 7.12.2020]. (Nachdruck Berlin 1988).*

Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA UNIVERSALIS – Joseph Furttenbach d. Ä., ARCHITECTURA UNIVERSALIS, *Das ist: Von Kriegs: Statt- vnd Wasser Gebäwen [...], Ulm: Sebastian Meder 1635. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-8262> [aufgerufen 7.12.2020].*

Furttenbach d. Ä., Newes ITINERARIUM ITALIÆ – Joseph Furttenbach d. Ä., Newes ITINERARIUM ITALIÆ: *JN welchem der Reisende nicht allein gründlichen Bericht/ durch die herrlichste namhafteste Örter Italiae sein Reiß wol zubestellen: sonder es wirdt jhme auch gantz eygentlich beschrieben/ was allda/ als in einem Lustgarten di Europa an Fürstlichen Hoffhaltungen/ wie nicht weniger bey den Löblichen Republiken/ an Sitten und Gewonheiten/ im Geistlichen vnd Politischen: an Mechanischen Wercken/ zu Land vnd zu Wasser/*

und also an Gebäwen in Stätten/ Vestungen/ Pallästen/ Schiffen zu Krieg und Friedenszeiten: auch in merckung der natürlichen Gaben/ Gewächsen/ Gethier rc. denckwürdig zu sehen [...], Ulm: Jonas Sauer 1627. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-8864> [aufgerufen 7.12.2020]. (Nachdruck Hildesheim 1971).

Furttenbach d. J., Teutsches Schul-Gebäu – Joseph Furttenbach d. J., *Teutsches Schul-Gebäu*, Augsburg 1649. Online: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/948874473/3/> [aufgerufen 7.12.2020].

Grimm/Grimm 1854 – Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 32 Bde., Leipzig 1854–1963, www.dwb.uni-trier.de, [aufgerufen 7.12.2020] (=¹DWB).

Günther 2017 – Hubertus Günther, Joseph Furttenbachs Architekturmuseum. Ein Rundgang durch das Haus des Stadtbaumeisters, in: *Um 1600 – das Neue Lusthaus in Stuttgart und sein architekturgeschichtlicher Kontext*, hg. v. Simon Paulus / Klaus Jan Philipp, Berlin 2017, S. 39–58.

Hanke 2008 – Stephanie Hanke: *Zwischen Fels und Wasser: Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster 2008.

Harsdörffer 1652 – Philipp Harsdörffer, *Kunstverständiger Discurs, von der edlen Mahlerey 1652*, hg. v. Michael Thimann, Heidelberg 2008.

Henze-Mengelkamp 2017 – Vera Henze-Mengelkamp, Adressaten, in: Furttenbach, Mechanische Reißlade, hg. v. Sebastian Fitzner, Heidelberg 2017 (Fontes, Bd. 83), PDF, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ardok/5383/1/Fitzner_Fontes_83.pdf [aufgerufen 7.12.2020].

Hoppe 2005 – Hoppe, Stephan, „Appartement“, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hg. v. Paravicini, Werner, bearb. v. Jan Hirschbiegel / Jörg Wetzlaufer, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung 15 II, Teilbd. 1/2), S. 413–417.

Hoppe 2006 – Hoppe, Stephan, Der Raumtypus des „Prunkappartements“ als Träger symbolischen Kapitals. Über eine räumliche Geste der zeremonialen Gastfreundschaft im deutschen Schloßbau der beginnenden Neuzeit, in: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der frühen Neuzeit*, hg. v. Peter-Michael Hahn, München/Berlin 2006, S. 229–251.

Hulsius 1652 – Levin Hulsius, *Dictionarium Teutsch-Frantzösisch, Italiänisch-Lateinisch : Sampt einer kurtzen vnd nothwendigen Unterrichtung der Teutschen und Italiänischen Spraachen*, Frankfurt am Main: Wolfgang Hoffmann 1631.

Jahr 2010 – Anne Jahr, Joseph Furttenbach, *Architectura Civilis, Ulm 1628. Studien zum italienischen Lehnwortschatz im Barock* [unveröffentl. Staatsexamensarbeit, Universität Trier, 2010].

Jahr 2014 – Anne Jahr, Joseph Furttenbach d. Ä. (1591–1667) als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Italien, in: *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit*, hg. v. Sabine Frommel / Eckhard Leuschner, Rom 2014, S. 219–227.

Karg 1988 – Detlef Karg, Nachwort, in: *Joseph Furttenbach. Architectura Recreationis. Augsburg 1640*, hg. v. Detlef Karg, Nachdruck Berlin 1988, S. I–XII.

Kleinschmidt 1990 – Erich Kleinschmidt, Entbundene Sprache. Zur intellektuellen Formierung des Deutschen im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, 1990, Bd. 119, S. 192–211.

Krebs 1986 – Jean-Daniel Krebs, Quand les allemands apprenaient à trancher, in: *Etudes Germaniques*, 1986, Bd. 41, S. 8–23.

Krüger 2002 – Klaus Krüger, Einleitung, in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde im Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Klaus Krüger, Göttingen 2002, S. 9–18.

Kruft 1985 – Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985.

Kühebacher 1968 – Egon Kühebacher, Deutsch-italienischer Lehnwortaustausch, in: *Wortgeographie und Gesellschaft*, hg. v. Walter Mitzka, Berlin 1968, S. 488–525.

Lazardig 2007 – Jan Lazardig, *Theatermaschine und Festungsbau: Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.

Le Muet 1623 – Pierre le Muet, *Manière de bien bastir povr tovtes sortes de personnes*, Paris 1623.

Leuschner 2014 – Eckhard Leuschner, Transfer oder Migration? Zur Theorie von Motivübernahmen in der frühneuzeitlichen Architekturgraphik, in: *Architektur und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*, hg. v. Sabine Frommel / Eckhard Leuschner, Rom 2014, S. 175–188.

Mako 2020 – Vladimir Mako, The Aesthetic Ideas in Furtenbach's Treatise *Architectura Civilis* (1628), in: *Athens Journal of Architecture*, 2020, Bd. 6.2, S. 129–148.

Moulin 2016 – Claudine Moulin, *Nach dem die Gäste sind, nach dem ist das Gespräch. Spracharbeit und barocke Tischkultur bei Georg Philipp Harsdörffer*, in: *PerspektivWechsel oder: Die Wiederentdeckung der Philologie. II. Grenzgänge und Grenzüberschreitungen. Zusammenspiele von Sprache und Literatur im Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Nina Bartsch / Simone Schultz-Balluff, Berlin 2016, S. 261–287.

Moulin 2018 – Claudine Moulin, Joseph Furtenbach (1591–1667), *Architectura Recreationis*, in: *Des Jardins & Des Livres*, hg. v. Michael Jakob, Cologny 2018, S. 246–247.

Moulin 2019 – Claudine Moulin, „lebendig mit farben mahlen“: Verfahren der lexikalischen Innovation in Philipp von Zesens Übersetzung von Willem Goeree, „Anweisung zur allgemeinen Reis- und Zeichenkunst“ (1669), in: „*athe in palice, athe in anderu sumeuuelicheru stedi*“. *Raum und Sprache*, hg. v. Andreas Nievergelt / Ludwig Rübekeil, Heidelberg 2019, S. 261–278.

Öhmann 1942 – Emil Öhmann, *Über den italienischen Einfluss auf die deutsche Sprache bis zum Ausgang des Mittelalters I*, Helsinki 1942.

Öhmann 1951 – Emil Öhmann, Der italienische Einfluss auf das Neuhochdeutsche, in: *Neuphilologische Mitteilungen*, 1951, Bd. 52, S. 15–29.

Rott 2002 – Herbert W. Rott, *Rubens: Palazzi di Genova: Architectural Drawings and Engravings. 1 Text and Catalogue, 2. Illustrations and Indexes*, London/Turnhout 2002.

Rubens 1622 – Peter Paul Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerpen 1622.

Russo 2018 – Antonio Russo, Italian Casinos from Genoa to Rome as Models for Joseph Furtenbach's palazzotto. A Common Thread between Villa Saluzzo Bombrini, Villa Lante in Bagnaia and Villa Borghese in Rome, in: *Looking for Leisure: Court Residences and their Satellites 1400–1700*, hg. v. Sylva Dobalová / Sylva Muchka / Ivan P. Muchka, Heidelberg 2018, S. 100–123, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.418> [aufgerufen 7.12.2020].

Schulz / Basler 1913 ff. – Hans Schulz / Otto Basler, *Deutsches Fremdwörterbuch*, Straßburg 1913ff., weitergeführt vom Institut für deutsche Sprache, 8 Bde., Berlin/New York 1977–2017, Neubearb. im Institut für deutsche Sprache 1995ff., <https://www.owid.de/web/dfwb/start.html> [aufgerufen 7.12.2020].

Schmöe 1998 – Friederike Schmöe, *Italianismen im Gegenwartsdeutschen. Unter besonderer Berücksichtigung der Entlehnungen nach 1950*, Bamberg 1998.

Schütte 2002 – Ulrich Schütte, *Architectura alla moderna* und die *Teutsche Manier*. Rubens' *Palazzi di Genova* (1622–1626) und die Neuorientierung der deutschen Architektur bei Joseph Furtenbach d. Ä. (1591–1667), in: *The Reception of P. P. Rubens' no „Palazzi die Genova“ during the 17th century in Europe. Questions and Problems*, hg. v. Piet Lombaerde, Turnhout 2002, S. 143–160.

Serlio 1584 – Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessarie all'architetto; et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella citta, & in villa, et un'indice copiosissimo raccolto per via di consideraioni da Gio. Domenico Scamozzi*, Venedig 1584.

Stemshorn 1999 – *Der Kunstgarten. Gartenentwürfe von Joseph Furtenbach 1591–1667*, hg. v. Max Stemshorn, Ulm 1999.

Stückrath 2012 – Katrin Stückrath, *Bibelgärten. Entstehung, Gestalt, Bedeutung, Funktion und interdisziplinäre Perspektiven*, Göttingen 2012.

Tesch 1978 – Gerd Tesch, *Linguale Interferenz. Theoretische, terminologische und methodische Grundfragen zu ihrer Erforschung*, Tübingen 1978.

Thornton 1992 – Peter Thornton, *Interni del Rinascimento italiano, 1400–1600*, Trento 1992 (zuerst engl. 1991).

Veneroni 1700 – Giovanni Veneroni, *Dictionario Imperiale Nel Quale Le Quattro Principali Lingue D'Europa*, Frankfurt am Main: Johann Bauer 1700.

von Greyerz 2013 – Kaspar von Geyerz, Joseph Furtenbach, Autobiograph, frommer Lutheraner, kultureller Mediator, Kunstkammer-Patron, in: *Joseph Furtenbach, Lebenslauf 1652–1664*, hg. v. Kaspar von Geyerz / Kim Siebenhüner / Roberto Zaugg, Basel 2013, S. 9–23.

von Polenz 2000 – Peter von Polenz, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 1. Einführung. Grundbegriffe. 14. bis 16. Jahrhundert*, Berlin/New York 2. Aufl. 2000.

von Polenz/ Moulin 2013 – Peter von Polenz / Claudine Moulin, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 2. 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2. Aufl. 2013.

Winter 2005 – Esme Winter, Zum Verhältnis sprachkontaktinduzierter Innovationen, lexikalischer Entlehnungen und fremder Wörter – zugleich ein Beitrag zu ‚Lehnschöpfung‘ und ‚Scheinentlehnung‘, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 2005, Bd. 56, S. 31–62.

Winter-Froemel 2011 – Esme Winter-Froemel, *Entlehnung in der Kommunikation und im Sprachwandel. Theorie und Analysen zum Französischen*, Berlin/Boston 2011.

Wis 1955 – Marjatta Wis, *Ricerche sopra gli italianismi nella lingua tedesca. Dalla metà del secolo XIV alla fine del secolo XVI*, Helsinki 1955.

Zaugg 2013 – Roberto Zaugg, „bey den Italienern recht sinnreiche Gedanken gespürt“. Joseph Furtenbach als kultureller Vermittler, in: *Joseph Furtenbach, Lebenslauf 1652–1664*, hg. v. Kaspar von Geyerz / Kim Siebenhüner / Roberto Zaugg, Basel 2013, S. 25–29.

Bildnachweise

Abb. 1–5: Zentralbibliothek Zürich, T 73 | F <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-8490> · Abb. 6: Metropolitan Museum New York, Rogers Fund 41.72(3.66), 1575.

Dido zeigt Aeneas das neue Karthago – Landschaft und Figuren bei Claude Lorrain

Ursula Rombach

vendeva il paese e le figure le donava
(Filippo Baldinucci)¹

Auf einer Anhöhe, die in von Terrassen rhythmisierten flachen Stufen mit spärlichem Bewuchs zu einem natürlichen Hafen abfällt, stehen wie auf einer Aussichtsplattform vier in antikisierende Gewänder gehüllte Personen. Die Dame im Vordergrund der Gruppe kehrt dem Betrachter, der so den Faltenwurf ihres von goldener Schließe gehaltenen Obergewandes und ihre kunstvoll aufgesteckte Frisur bewundern kann, den Rücken zu und weist mit dem linken ausgestreckten Arm auf den Hafen und die Stadt auf der anderen Seite der Bucht, der auf einem Hügel ein imposanter Rundtempel vorgelagert ist, der zusammen mit dichtem Baumbewuchs den linken Bildrand begrenzt. Unverwandt blickt sie den ihr gegenüberstehenden Mann an, der durch Helmbusch und roten Feldherrnmantel aus der Hierarchie der übrigen männlichen Figuren herausgehoben wird. Er wiederum schaut nicht sie an, sondern in die von ihr gewiesene Richtung. Neben ihm steht ein Kind, einen kleinen Hund auf dem Arm haltend, schräg hinter ihm ein Soldat, wie er selbst mit Schwert und Speer, aber in einfacherer Gewandung, die beide ebenfalls in die gleiche Richtung blicken. Der Gruppe nähern sich von rechts zwei weitere weibliche Figuren, von denen die rechte zwei Hunde mit sich führt, die noch auf den drei Stufen stehen, die zu der den rechten Bildrand begrenzenden mit großen Steinplatten belegten Fläche führen. Dort stehen unter gewaltigen Säulen einer Porticus-Anlage vier Soldaten in römisch-antikisierender Rüstung, wobei der rückwärts aus dem Bild gewandte Blick zweier von ihnen suggeriert, dass ihnen weitere folgen. Der gesamte rechte Bildrand wird von imaginierter, antikisierender Architektur bestimmt: den überproportionalen, mit pseudo-ionischen Kapitellen bekrönten Säulen, dem linken Teil eines Triumphbogens und einem eher mittelalterlich anmutenden mit Zinnen bekrönten Turm, wobei sich das gesamte Architekturensemble, anders als Rundtempel und Stadt in der linken Bildhälfte, in teilweise ruinösem und von der Natur zurückerobertem Zustand befindet. Hafen, Meer, Tempel und Stadt zur Linken sind in goldenes (vormittägliches?) Licht getaucht, während eine dunkle Wolke die Ruinenarchitektur der rechten Bildhälfte und die Figuren außerhalb der zentralen Vierergruppe überschattet (Abb. 1).

Was stellt das Gemälde dar? Wer sind die Figuren und wo befinden sie sich? Sind sie Staffage in einer imaginierten Landschaft oder namentlich bekannte Protagonisten einer literarisch überlieferten Historie? Schon Theodulf von Orléans fragte im 8. Jahrhundert provokant, wie man Figuren



Abb. 1: Claude Lorrain, d.i. Claude Gellée, *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* 1675/76, Hamburger Kunsthalle (Öl auf Leinwand 120 × 149,2 cm, Inv. 783, dort benannt: *Abschied von Aeneas und Dido in Karthago*)

ohne signifikante Attribute zweifelsfrei identifizieren könne oder bei Figurentypen wie ‚Mutter mit Kind‘ unterscheiden solle, ob es sich um Sarah mit Isaak oder Elisabeth mit Johannes, um Venus mit Aeneas oder Andromache mit Astyanax handele oder um irgendeine Frau, die ihr Kind halte, ohne dass der Maler diese durch Beischrift eindeutig bezeichnet hätte.²

In der Tat erhält diese Hafenszene, die Claude Gellée (1600–1682), genannt Le Lorrain oder kurz Claude Lorrain, als letzte und nach 25 Jahren erste 1675/76 schuf,³ ihre semantische Aufladung durch die Aufschriften, mit denen der Künstler die Rezeption des Werkes im Sinne seines Auftraggebers lenkt.⁴ Durch die Inschrift, die in die den Weg hinab zum Hafen begrenzende Balustrade eingelassen ist, wird die Szenerie in CARTHAGO verortet. Und als wollte der Maler sicher gehen, die gewünschten Konnotationen der Betrachtenden abzurufen, trägt ein Steinquader im Bildvordergrund die Namen der Protagonisten: AENEAS ET DIDO. Indem er auf das vierte Buch der Aeneis rekurriert, weist Lorrain seine Hafenszene mit Ruinen als Antikentransformation aus, die Vergils epische Dichtung in das Medium der Malerei überführt, und regt damit bis heute alle textbasierten Deutungen und politischen Interpretationen an, die dem Gemälde zu Teil werden.⁵ Es befindet sich seit 1964 in der Hamburger Kunsthalle.⁶ Viele sind der impliziten Aufforderung Lorrains gefolgt, die dargestellte Szene in der Handlung der Liebesgeschichte von Dido und Aeneas aufzufinden.⁷

Dennoch bemerkte Martin Sonnabend 2012, dass bis auf die vom Maler selbst bezeichnete Königin von Karthago und den trojanischen Helden die Personen auf dem Gemälde nicht identifiziert seien.⁸ Daher geht auch die vorliegende Betrachtung für die Frage nach dem Sinngehalt des Bildes von Vergil aus, um in einem zweiten Schritt am Beispiel dieses von Sonnabend als *Ansicht von Karthago mit Dido und Aeneas* bezeichneten Gemäldes die Relation von Landschaft und Figuren, Szenerie und *personae* im Œuvre Lorrains genauer zu beleuchten.

I.

Das Hamburger Gemälde wurde als Darstellung unterschiedlicher Episoden der *Aeneis* betitelt und in seinen Details entsprechend interpretiert. Die Szene wie Marcel Röthlisberger als *Aufbruch zur Jagd* anzusprechen, ist angesichts des Auftragskontextes und der gravierenden Differenzen zu Vergils Ekphrasis der Jagd problematisch.⁹ Das Gemälde, das Dido und Aeneas nebst Gefolge in Karthago zeigt, wurde von Lorenzo Onofrio I. Colonna, dem Herzog von Paliano, als erster Teil eines Bildpaars mit Themen aus Vergils *Aeneis* in Auftrag gegeben.¹⁰ Dieses Bildpaar zeigt das von Beginn an Typische im Schaffen Lorrains: Hafen- oder Küstenansichten im Morgen- oder Abendlicht, imaginierte antikisierende Architektur und arkadische Landschaften.¹¹ Das zweite der beiden Gemälde, das Lorrain 1682 kurz vor seinem Tod vollendete, zeigt in der Tat ein Jagdthema in arkadischer Landschaft: *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia*. Bei der bildkünstlerischen Umsetzung dieser Episode aus dem 7. Buch der *Aeneis* folgte Lorrain, wie Kitson zeigen konnte, der italienischen *Aeneis*-Übersetzung des Annibale Caro und hielt sich in seiner Darstellung eng an den Text.¹² Warum hätte er in dem Hamburger Gemälde den Aufbruch zur Jagd dem Vergil-Text völlig entfremden sollen? Die Szenerie hat keine Ähnlichkeit mit dem Schauplatz der Vergil'schen Ekphrasis und bis auf die Frisur der Dido und ihre goldene Gewandfibel findet sich keine Übereinstimmung mit der Beschreibung der Jagdgesellschaft im Text:

It portis iubare exorto delecta iuventus,
retia rara, plagae, lato venabula ferro,
Massylique ruunt equites et odora canum vis.
reginam thalamo cunctantem ad limina primi
Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro
stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit.
tandem progreditur magna stipante caterva
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula vestem.
nec non et Phrygii comites et laetus lulus
incidunt. ipse ante alios pulcherrimus omnis
infert se socium Aeneas atque agmina iungit.¹³

In dem Glanze entströmt den Toren die Blüte der Jugend; maschige Netze und Schlingen und breite blinkende Spieße sieht man, massyliche Reiter im Zuge mit spürenden Hunden. Noch im Gemach verweilt die Königin, draußen erwarten sie die punischen Fürsten, und prangend in Purpur stampft ihr Ross und kaut wild die schäumenden Zügel. Endlich tritt sie hervor, umdrängt von großem Gefolge, in ein Sidoniergewand, ein buntbesticktes, gekleidet. Golden ist ihr Köcher, mit Gold die Locken durchflochten und ihr purpurnes Kleid geschürzt mit goldener Spange. (...) Er selber jedoch, der Schönste von allen, Aeneas, stößt als Waidgenosse mit seinem Gefolge zu ihrem.¹⁴

Martina Sitt führt in ihrem Beitrag im Katalog der Hamburger Kunsthalle das Gemälde unter dem Titel *Abschied von Dido und Aeneas*.¹⁵ Von einem galanten Abschied, wie ihn Vergils literarisches Vorbild Homer zwischen Calypso und Odysseus inszeniert, kann bei Dido und Aeneas nicht die Rede sein. Als die Königin von Karthago bemerkt, dass Aeneas heimlich Vorbereitungen zur Abreise trifft, stellt sie ihn zur Rede: „Mene fugis? Fliehst Du vor mir?“¹⁶ Der Agon der beiden, in dem sie sich von heftigen Vorwürfen über flehendes Bitten zu rasend wütenden Beschimpfungen und Verwünschungen steigert, findet bei Vergil unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Die Dramatik der Szene müsste sich im Pathos der dargestellten Personen widerspiegeln, was sich im Gemälde nicht belegen lässt.¹⁷ Es zeigt exemplarisch die für Lorrain typische Arbeitsweise. Die Protagonisten berühmter historischer, mythischer oder biblischer Stoffe (Königin von Saba, Kleopatra, Heilige Ursula) werden nicht in den affektgeladenen Schlüsselszenen dargestellt, die ihre zweifelsfreie Identifikation oder narrative Zuordnung gestatten würden. Nie werden dramatische oder gewalttätige Szenen gewählt, die ein besonderes Pathos in Gestik und Mimik der Figuren erfordern. Die von Lorrain präferierten und häufig wiederholten *Einschiffungen* (Königin von Saba, Heilige Paula, Heilige Ursula etc.), *Landungen* (Kleopatra, Odysseus, Aeneas) oder *bukolischen Szenen* verlangten nach Lorrains Markenzeichen: der Darstellung imaginierter Häfen oder Landschaften in magischem Licht, dagegen kaum nach emotionalem Ausdruck der Personen. Dies wird im Sinne Lorenzo Colonnas gewesen sein, der, nachdem ihn zwei Jahre zuvor seine freiheitsliebende Gattin, Maria Mancini Colonna, eine Nichte des Kardinals Mazarin, verlassen hatte, wohl keine dramatische Trennung zweier Liebender als Wanddekoration in Auftrag gegeben hätte.¹⁸

In Anlehnung an Alfred Hentzen vertrat Diane Russell die Auffassung, dass es sich eher um eine „allgemeine Anspielung“ auf die Beziehung zwischen Dido und Aeneas handele als um die Darstellung einer bestimmten Szene aus dem vierten Buch der *Aeneis*.¹⁹

Sonnabend und Whiteley zogen sich im Katalog der Ausstellung *Claude Lorrain. Verzauberte Landschaft* von 2011/12 auf den Titel *Ansicht von Karthago mit Dido und Aeneas* zurück, der durch die Bildaufschriften gesichert ist.²⁰ Zugleich verweisen sie auf Humphrey Wine, nach dessen These in einer Kombination aus Röhlisberger und Russell, das Gemälde zwar mit dem Aufbruch zur Jagd eine konkrete Situation des Epos zeige, dieser Ruhepunkt vor der Peripetie jedoch zugleich Vergangenheit und Zukunft ihrer Beziehung umreiße: von ihrer ersten Begegnung im Juno-Tempel bis zu seiner Abreise zu Schiff nach Latium.²¹

Eine bisher wenig berücksichtigte Variante zog schon 1787 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr in Erwägung, als er der Arbeit den Titel *Dido zeigt Aeneas das neu erbaute Karthago* gab.²² Diese Annahme lässt sich nicht nur durch ein Vergleichsgemälde aus dem Œuvre Lorrains untermauern, sondern auch mit den Zeitachsen Wines und der Russel'schen Idee der „allusion globale“ verbinden, um Genese und Verweiskraft dieser bildkünstlerischen Transformation genauer zu erschließen.

II.

Vergil erzählt, dass Dido und Aeneas, bevor sie auch die Nächte teilen, Tage und Abende gemeinsam verbringen. Durch eine List der Venus wird Dido, vom in Aeneas Sohn Ascanius verwandelten Cupido, in Liebe zu Aeneas entflammt.²³ Am Abend lässt sie ihren Helden auf prunkvollen Banketten seine Abenteuer berichten und tagsüber führt sie ihn durch ihre Stadt, Karthago, die sie, einst eine Flüchtige wie er, neu hat errichten lassen.²⁴

Nunc media Aenean secum per moenia dicit
Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam,
incipit effari mediaque in voce restitit.²⁵

Nun mit Aeneas durchschritt sie rings die Bauten
und zeigte ihm die sidonische Pracht und wie die
Stadt sie gegründet. Und sie begann zu reden und
stockt dann mitten im Worte.²⁶

Bereits kurz nach ihrer Landung hatten Aeneas und seine Gefährten auf einem Streifzug die gewaltigen Bauten, technischen Errungenschaften und das emsige Treiben Karthagos bestaunt.²⁷

Iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
iminet adversaque aspectat desuper arces.
miratur molem Aeneas, magalia quondam, miratur
portas strepitumque et strata viarum.²⁸

Schon ersteigen sie auch den Hügel, der zuhöchst
ragt über der Feste und schaut herab auf die Burg
gegenüber. Staunend erblickt Aeneas den
Riesenbau, ärmliche Hütten einst, er bewundert
Tore, den Lärm und gepflasterte Straßen.²⁹

Der Anblick der mit einem Bienenvolk verglichenen Stadt macht Aeneas die eigene Heimatlosigkeit und seine Aufgabe nur schmerzlicher bewusst und er ruft aus:

O fortunati, quorum iam moenia surgunt!³⁰

O ihr Glücklichen, deren Mauern sich schon
erheben.³¹

Der Rundgang mit der Königin im vierten Buch ist so bereits im ersten angelegt und beide klammern als Blick in die Zukunft die Retrospektive der Kampferzählungen um Troja. Die Imagination dieser bedeutungsvollen Sightseeingtour Didos und ihres Gastes gibt Lorrain die Möglichkeit, die anderen für das vierte Buch konstitutiven Personen im Gefolge der Hauptprotagonisten in die Szene einzufügen und die Betrachtenden zur Identifikation anzuregen.

Den Soldaten unmittelbar neben Aeneas kann man als Achates ansprechen, mit dem Aeneas in Karthago landete und der seiner ersten Begegnung mit Dido im Tempel der Juno, der Schutzgöttin der Ehe, beiwohnte. Die Dame rechts im Gefolge der Dido trägt dieselben Gewandfarben wie die Königin selbst: dies könnte das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Dido und ihrer Schwester Anna markieren. Anna überwand die im Treueschwur gegenüber dem toten Gatten begründeten Skrupel der Dido und beförderte die Beziehung zu Aeneas. Ist die Frauengestalt neben ihr eine der Dienerinnen, die im vierten Buch erwähnt werden? Das Kind mit dem Hündchen auf dem Arm schließlich ist Ascanius, vielleicht auch Cupido, der auf Geheiß der Venus dessen Gestalt annahm, um Dido in Liebe zu Aeneas entflammen zu lassen. Die Königin selbst schließlich blickt verliebt auf Aeneas, während dieser auf die Stadt Karthago schaut, das Reich, das sie neu begründet hat. Auf

metaphorischer Ebene deutet Dido in die Zukunft: sie verweist auf die Aufgabe, für die Aeneas bestimmt ist und die das dramatische Ende ihrer Liebesbeziehung bedeuten wird, die Gründung eines neuen Reiches auf italischem Boden. Versteht man die Szenerie entsprechend dieses Ansatzes, liegt ihrer beider Vergangenheit, symbolisiert durch die zum Teil überwachsenen Ruinen, im Schatten dunkler Wolken, die Zukunft des Aeneas aber im Licht. Zu dieser ruhmreichen Zukunft, die Aeneas in Italien begründen wird, gehört in der Wahrnehmung des Auftraggebers auch die Familie der Colonna. Sie versteht sich als Teil des Sendungsauftrags, den Jupiter selbst mit seinem „imperium sine fine dedi“ gegeben hat. Daher zeigt die Flagge eines der Schiffe im Hafen von Karthago eine Säule, das Wappen der Colonna.³² Die Verweiskraft des Bildes entsteht durch die aktivierte Wissensbestände der Betrachtenden, die sich die Rollen der dargestellten Personen im Epos ebenso vergegenwärtigen, wie den machtvollen Aufstieg Roms im Antagonismus zu Karthago und die Rolle der Colonna im aktuellen Machtgefüge Roms und Italiens. Die Colonna, erstmals im 11. Jahrhundert belegt, waren wie viele andere Familien der Führungseliten innerhalb und außerhalb Italiens vor und nach ihnen bemüht, sich *de familiis troianis* durch einen imaginär in der Antike verorteten Machtanspruch zu legitimieren und ihren Adel durch Anciennität zu erhöhen. Das von Lorenzo Onofrio I. Colonna beauftragte Pendant-Gemälde zeigt nicht zufällig Ascanius schießt die Hirschkuh der Sylvia. Denn dieser auf Geheiß der Juno durch die Furie Allekto evozierte Fehlritt des Ascanius (Iulus) wird zum Auslöser des Krieges zwischen Latinern und Trojanern, die durch ihren Sieg ihren Machtanspruch in Italien begründen.³³

Aber nicht nur der Geschichtstransformation können die Betrachtenden folgen, sondern auch dem in einem Augenblick verdichteten Mythos: was der Dichter Vergil linear in Verse gießt, kann der Maler Lorrain gleichzeitig alludieren: den Juno-Tempel als Ort der ersten Begegnung, den Hafen, durch den Aeneas Dido verlassen und über dem ihr Scheiterhaufen lodern wird, die Hunde und die Speere der Soldaten als implizite Anspielung auf die gemeinsame Jagd? Ein verlockendes Angebot für den intellektuell Betrachtenden. Lorrains Bühne jedoch lohnt den Blick hinter die Kulissen.

In seinen zehn letzten Lebensjahren malte Lorrain sechs Episoden aus der Geschichte des Aeneas:³⁴ Die erste, die Röthlisberger Coast View of Delos with Aeneas nennt (Abb. 2),³⁵ entstand 1672, drei Jahre vor der Szene aus der Didogeschichte. Lorrain synthetisiert in diesem Gemälde die Erzählung in den *Metamorphosen* des Ovid mit der im dritten Buch der *Aeneis*.³⁶ Erneut erlaubt es die Beschriftung der *personae* die Szene genauer zu bestimmen und die Textvorlagen bei Vergil und Ovid zu eruieren. Auf einem von einer halbhohen Mauer begrenzten Plateau stehen drei Erwachsene und ein Knabe, während sich unter den gewaltigen Säulen, die den rechten Bildrand begrenzen, zwei Soldaten befinden, von denen einer einen Speer trägt. Durch die Inschriften auf der Brüstung weiß der Betrachtende, dass es sich um den lorbeerbekränzen,³⁷ in sein weißes Priesterwand gehüllten Priesterkönig Anius von Delos handelt, der mit der linken Hand auf zwei Bäume jenseits eines kleinen Flüsschens deutet und so Anchises, dem Vater des Aeneas, Aeneas und Ascanius den Geburtsort der Artemis und des Apollon zeigt. Dabei ähneln nicht nur die räumliche Anordnung der Personen, Zeigegestus und Blickrichtung des Anius auf Anchises (vgl. Dido und Aeneas), Gewandfarben von Großvater, Vater und Enkel (vgl. Dido und Anna), sondern



Abb. 2: Claude Lorrain d.i. Claude Gellée, *Landscape with Aeneas at Delos* 1672, Oil on Canvas, 99,6 x 134,3 cm, National Gallery London, NG 1018

auch Architekturelemente wie die beschriftete Brüstung, die Kolonaden mit den darunter stehenden Soldaten samt ihrer Rüstung, der hier auf der rechten Seite befindliche Rundtempel mit regem Opfertreiben oder der Blick über den Hafen dem Hamburger Gemälde. Auch inhaltlich stehen die Bilder, die für unterschiedliche Auftraggeber geschaffen wurden, durch vielfache Bezüge in engem Zusammenhang. Anius zeigt, wie Ovid beschreibt, den durch drei Generationen vertretenen Trojanern die Stadt Delos.

Hunc Anius, quo rege homines, antistite Phoebus
rite colebatur, temploque domoque recepit
urbemque ostendit delubraque nota duasque
Latona quondam stirpes pariente retentas;³⁸

Anius, der als König den Menschen, als Priester dem Phoebus treulich diente, empfängt sie dort im Tempel und Hause und zeigt die Stadt, die berühmten geweihten Stätten, die beiden Bäume an die sich einst Latona in Wehen geklammert.³⁹

Anchises, der „alte Freund“ des Anius, steht für die Vergangenheit wie auch die phrygische Mütze des Aeneas auf die trojanische Herkunft verweist. Indem Anius den trojanischen Flüchtlingen die beiden Bäume zeigt, unter denen Leto, auch eine Flüchtige, Artemis und Apollon zur Welt brachte, verweist er auf die Vergangenheit, in der diese Götter an der Seite der Trojaner kämpften,⁴⁰ und

auf die Zukunft, die das Orakel des Apollon ihnen weissagen wird, nachdem Aeneas zum Gott gefleht haben wird:

Da propriam, Thymbraee, domum; da moenia
fessis / et genus et mansuram urbem. (...) Quem
sequimur? Quove ire iubes? Ubi ponere sedes? /
da, pater, augurium atque animis inlabere
nostris.⁴¹

Gib uns eigenes Heim, Thymbraeer, und Mauern
dem müden Volk und bleibende Stadt. (...) Wer soll
uns führen? Wo weist du den Weg? Wo gründen wir
Sitze? Gib' uns, Vater, ein Zeichen und senke dich
uns in die Seelen.⁴²

Analog dazu zeigt Dido dem inzwischen einen imaginär-römischen Helm tragenden Aeneas die Zukunft: Wie man sich als Flüchtling nicht nur die Sehnsucht nach dem eigenen Heim erfüllt, sondern auch ein neues Reich gründet, demonstriert sie durch die Schau ihrer neu erbauten Stadt Karthago. Die von Vergil und Ovid verwendeten Verben *ostentare* und *ostendere* belegen die Analogie der Situation. Diese visualisiert Lorrain durch die Wiederholung des Bildaufbaus in Szenerie und Platzierung der Personen.

Die frappanten Übereinstimmungen in der Bildkomposition und die engen inhaltlichen Zusammenhänge legen nahe, dass das Hamburger Gemälde nach dem Vorbild *Coast View of Delos with Aeneas* konzipiert und durchgeführt wurde. Dass Lorrain mit einem modularen Baukastensystem von Versatzstücken arbeitete, ist seit langem bekannt. Sein *Liber Veritatis*, ein Zeichnungsbuch nach rund 200 fertigen Gemälden, das er seit 1635 führte, sollte nach Baldinucci⁴³ vor allem als Beweismittel gegen Fälschungen der beliebten und hoch bezahlten Arbeiten schützen.⁴⁴ Zugleich diente es aber auch als Gedächtnissstütze und Motivrepertoire für den Maler selbst: Architekturen wie Tempel, Türme, Porticus, Mauern, Burgen, Bergstädte oder Brücken, Landschaftselemente wie Baum- oder Tiergruppen, Schiffe oder Hafenanlagen, aber auch die Disposition von Figurengruppen finden in vielfachen Variationen in den großformatigen Ölgemälden Verwendung. Ob Lorrain im vorliegenden Fall aus dem Gedächtnis arbeitete oder die gespiegelte Zeichnung des Delos-Gemäldes im *Liber* konsultierte, lässt sich nicht mehr bestimmen.⁴⁵ Die großen Übereinstimmungen zwischen den beiden Ölgemälden jedoch stützen die Bild-Text Analyse, so dass ich das Hamburger Gemälde als *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* ansprechen möchte.

III.

Das Spannungsfeld zwischen „Objektreferentialität und Imagination“ im Œuvre Lorrains hat bereits Goethe in seiner vielzitierten Einschätzung in den Gesprächen mit Eckermann ausgelotet:

Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel zu bedienen weiß. Dass das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.⁴⁶

Lorrains Arbeitsweise der frühen Jahre beschrieb sein römischer Nachbar Joachim von Sandrart, der mit ihm häufig im Freien zeichnete und malte.⁴⁷ Nicht nur die Landschaften Lorrains, der ein Leben lang zwischen Piazza di Spagna und der heutigen Piazza del Popolo wohnte,⁴⁸ sind dabei arkadische oder maritime Imaginationen ohne genaue geographische Festlegung,⁴⁹ auch seine Architekturen, vasa oder Figuren verorten das Geschehen nicht mit antiquarischer Genauigkeit in Raum und Zeit, sondern in einem imaginären „Spielraum“.⁵⁰

Auch wenn Sandrart und Baldinucci Lorrain eine Schwäche im Zeichnen von Figuren attestieren, gibt es bei ihm wenig Landschaft ohne Figuren.⁵¹ In seiner frühen Schaffensphase dienen sie häufig der Staffage. Sie bleiben anonym, verstärken das atmosphärische Kolorit, dienen der Belebung der Szenerie, der Generierung von Proportionen oder der Illusion von Raumtiefe und werden wie Architektur- oder Landschaftselemente mehrfach verwendet.⁵² Aber Lorrain wusste, was viele seiner berühmten Auftraggeber erwarteten, zu denen auch Papst Urban VIII. oder König Philipp IV. von Spanien zählten, und betrieb im Wissen um sein Defizit in der Personendarstellung intensive Raffael-Studien.⁵³ Im späteren Œuvre mehren sich namentlich bekannte Figuren, die auf ein biblisches, mythologisches oder historisches Narrativ verweisen. Sie sind nicht nur selbst Sinnträger, sondern laden als Sinnstifter auch die sie umgebende Szenerie, den Schauplatz mit einem Mehrwert an Bedeutung auf. Die Erschließung des Sinngehalts erfolgt über die Identifikation der Personen und ihres narrativen Kontextes. Auf vielen der Werke Lorrains jedoch sind weder die Personen noch ihr mythologischer, historischer oder religiöser Kontext zweifelsfrei erkennbar und wurden daher inschriftlich identifiziert.⁵⁴ *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* weist alle drei Figurentypen auf: Staffagefiguren, die Lasten schleppend das rege Treiben am Hafen repräsentieren oder in der Ferne die Opfertätigkeit im Tempel andeuten, Figuren, die durch den literarischen Kontext des vierten Buches der *Aeneis* erschlossen werden können wie Ascanius, Anna oder Achates und die durch Aufschrift namentlich verbürgten Hauptprotagonisten Dido und Aeneas. Ohne die beiden letzteren und die Inschrift CARTHAGO auf der Brüstung wäre der Bildinhalt nicht zu bestimmen. Aus den von den Auftraggebern gewünschten Stoffen wurden anscheinend die Episoden ausgewählt, die sich an den Schauplätzen verorten ließen, für die Lorrain berühmt war und die das Bild als echten *Lorrain* auswiesen: Landschaften und Architekturen in magischem Licht.⁵⁵ Dies waren jedoch selten die Schlüsselszenen der Narrative, die bei einer angemessenen Visualisierung der Figuren und ihrer Emotionen den Betrachtenden eine zweifelsfreie Identifizierung der *personae* und ihrer Geschichte ermöglicht hätten.⁵⁶

Schon Dostojewski lässt Stawrogin in den *Dämonen* bemerken, dass Acis und Galathea auf dem nach ihnen benannten Gemälde Lorrains für ihn nicht die Hauptrolle spielten:

In der Dresdner Galerie hängt ein Bild von Claude Lorrains, das im Katalog als *Acis und Galathea* angegeben ist – ich habe es immer das *Goldene Zeitalter* genannt. Es war eine kleine Bucht im griechischen Archipel: blaue, schmeichelnde Wellen, Inseln und Felsen, blühende Ufer, zauberische Fernsicht, liebliche, untergehende Sonne – mit Worten lässt sich das nicht beschreiben. Hier dachte sich der Europäer seine Wiege, hier spielten die ersten Szenen der Mythologie, hier war sein irdisches Paradies.⁵⁷

Für Dostojewski liegt die Hauptaussage des Gemäldes im arkadischen Idyll, das die im Eifersuchtsmord kulminierende Dreiecksgeschichte zwischen Acis, Galathea und Polyphem so weit in den Hintergrund treten lässt, dass er in dem Bild das „irdische Paradies“ im „Goldenem Zeitalter“ zu erkennen vermochte. Anders als z.B. in Giulio Romanos Illustration derselben Geschichte im Palazzo del Té, der die emotionalen Intentionen in Protagonisten inszeniert, ist bei Lorrain die Landschaft der Star, beleuchtet vom Scheinwerfer seines „verzaubernden“ Lichts. Die Auswahl der Bildinhalte im Œuvre Lorrains scheint einer Regel zu folgen: nicht die Historie bestimmt den Bildinhalt, sondern die Szenerie. In Theater oder Oper würde man sagen: nicht das Stück bestimmt das Bühnenbild, sondern das Bühnenbild, der Schauplatz bestimmt, was gespielt wird.

Seine Kunden beauftragten Lorrain, weil er berühmt war für seine imaginierten Landschaften und Architekturen im Licht, wünschten aber die Integration einer Historie, um ihren eigenen intellektuellen Anspruch auch in der Auswahl ihrer Kunst zu manifestieren. Die nach Baldinucci von Lorrain selbst als Zugabe apostrophierten „verschenkten Figuren“ hoben, sofern es sich um identifizierbare historische, biblische oder mythologische Gestalten handelte, die Arbeiten nicht nur in eine höhere künstlerische Kategorie, sondern auch ihren Preis, denn Historienbilder standen höher im Kurs als Landschaftsgemälde. Auch wenn der Erfolg in Lorrains Landschaftsmalerei begründet liegt, generieren die Figuren einen rezeptionsästhetischen Mehrwert. Die Landschaft wurde „zur Projektionsfläche aller nur denkbaren Bedeutungen.“⁵⁸ Aufgrund der zuvor erläuterten Auswahlkriterien der Bildinhalte war es jedoch häufig notwendig, den Deutungsprozess durch die Beschriftung mit dem Ort, der Quelle oder den Personen zu lenken. In allelopoietischer Verschränkung bestimmt die Szenerie die Auswahl der Historie und erhält durch deren *personae* Deutungspotential und den Reiz einer intellektuellen Entschlüsselung religiöser, historischer oder mythologischer Bezüge und ihrer potentiell metaphorischen Dimensionen. Schon Ramdohr bemerkte hierzu:

Das Interesse an den im Bilde dargestellten Personen dehnt sich durch die Erinnerung auf alle die verwandten Künste aus, die sich mit der Darstellung ihrer Begebenheiten beschäftigt haben. Ich sehe nicht den Aeneas vor der Dido fliehen, ohne an das vierte Buch der Aeneide, nicht den sterbenden Germanicus ohne an die Rede desselben bei Tacitus zu denken. Diese Verstärkung des Vergnügens durch die Vermählung der Ideen scheint es dem Künstler zum Gesetz gemacht zu haben, beinahe immer bestimmten Personen aus Fabel und Geschichte einen verständlichen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen beizulegen.⁵⁹

Haben die Betrachtenden die Aufschriften CARTHAGO, AENEAS ET DIDO rezipiert, lädt ihre „Vermählung der Ideen“ die Szenerie mit Bedeutung auf. Die Dynamik des Gemäldes vollzieht sich von rechts nach links. Die Figuren treten aus antikisierenden Ruinen hervor, über denen dunkle Wolken liegen. Eine dunkle Vergangenheit liegt hinter Dido und Aeneas: beide haben vom Tode bedroht ihre Heimat verlassen müssen. Die architektonischen Versatzstücke werden zum Spielraum der Deutungen: Tyros und Troja – gewaltig an Größe, aber für immer verloren – vergangen. Wie im Ostermorgen der Tod auf Golgatha durch die dunklen Wolken über den leeren Kreuzen markiert wird, während der Herr und Maria Magdalena im Licht des neuen Lebens stehen,

so liegt die Vergangenheit der beiden Flüchtlinge unter Wolken, die neue Stadt und der Hafen aber, d. h. ihre Gegenwart und seine Zukunft liegen im Licht. Der gewaltige Rundtempel der Juno steht nicht nur für den Ort der ersten Begegnung der Liebenden, sondern auch für die Tragik ihrer Beziehung, die Dido als Ehe begreift und unter dem Schutz der Juno sieht. Auf Geheiß Jupiters aber wird Aeneas Karthago und Dido im Streit verlassen, sie wird sich aus verletztem Stolz und Liebeskummer das Leben nehmen. Eine Metapher für den Aufstieg Roms, bei dem die Zerstörung Karthagos eine entscheidende Zäsur darstellte. Dass eines der Schiffe das Wappen der Colonna trägt, stellt die Familie des Auftraggebers in die Linie dieser heidnisch wie christlich gottgewollten Erfolgsgeschichte. Was würden die Betrachtenden sehen, welche Interpretationen erführe das Gemälde ohne die durch Inschriften identifizierten Figuren? „Vendeva il paese e le figure le donava“ erscheint in neuem Licht. Denn nur die „verschenkten Figuren“ ermöglichen durch die Wechselwirkung von Wort und Bild die Transformation der antiken Mythologie und Geschichte in die Legitimation eines aktuellen Bildungs- und Machtanspruches, eine ästhetisch-bildkünstlerische Visualisierung, die Wissen und Imagination der Betrachtenden aktiviert, die den Bedeutungs-horizont des Kunstwerkes immer neu generieren und ausloten.

Anmerkungen

¹ Baldinucci 1845–1847, Bd. 5; S. 92.

² *Libri Carolini* IV 21, Freeman 1998, S. 540: Cum ergo depictam pulchram quandam feminam puerum in ulynis tenere cernimus, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens aut Rebecca Iacob ferens aut Betsebee Salomonem iactans aut Elisabeth Ioannem baiulans aut quaelibet mulier parvulum suum tenens? Et ut ad gentiles fabulas veniamus (...) unde scire valemus utrum Venus sit Aenean tenens (...) an Andromacha Asthianacta gerens?

³ Der Schaffenszeitraum ist im Gemälde mit der Signatur inschriftlich bezeugt CARTHAGO 1675: AENEAS ET DIDO 1676.

⁴ Auf zahlreichen seiner mythologischen sowie biblischen Gemälde oder Zeichnungen identifiziert Lorrain die Figuren und damit die dargestellte Historie durch Aufschriften, da sie sonst nicht zuzuordnen wären, wie z.B. *Die Hochzeit von Isaak und Rebekka*, deren zweite unbeschriftete Version als *Landschaft mit tanzenden Figuren* oder *Die Mühle* bezeichnet wird. Auch *die Einschiffung der Heiligen Paula* oder *die Einschiffung der Königin von Saba* wären „ohne Worte“ nicht zu identifizieren. *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia* wurde in einem Inventar von 1714 trotz genauer Aufschrift und Quellenangabe als *Landschaft mit Hirschjagd* gelistet. Vgl. Wine 1994, S.14; 24–28.

⁵ Auf der Zeichnung des Gemäldes im *Liber Veritatis* (LV 186) war die Quelle noch genauer angegeben: *libro 4 de virgilio* [...] Röthlisberger 1961, S.438 spricht von zwei oder drei weiteren unlesbaren Zeichen. Wine 1994, S. 100 liest dort fol. 108 und identifiziert so mit Kitson Vergil, *Aeneis* IV 130-150, also den Aufbruch zur Jagd als dargestellte Szene.

⁶ Mein herzlicher Dank gilt Dr. Anna Heinze, heute Kuratorin am Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg, für ihre Einladung, im Rahmen der Vortragsreihe *Spot on* an der Hamburger Kunsthalle über dieses Gemälde nachzudenken.

⁷ Hamburger Kunsthalle Inv. 783, Öl auf Leinwand 120 × 149,2 cm, Sitt 2007, Nr. 783: *Abschied von Aeneas und Dido in Karthago*, S.224–227 mit weiterer Literatur; Sonnabend/Whiteley 2012, Nr. 16, S.63–65; Provenienz s. ebd. S.64; Wine 1994, pl. 34; S. 51, Cat. No.59, S.100, Rosenberg und Mandrella 2005, S.78, nr. 362; Röthlisberger 1961, S.438–441. Neben der Zeichnung im *Liber Veritatis* (LV186) gibt es

noch zwei weitere Zeichnungen dieses Gemäldes, vgl. Röthlisberger 1961, S. 440–441; Röthlisberger 1968 S. 400–401.

⁸ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 50.

⁹ Röthlisberger 1961, S.438–441. In seinem Katalog zu den Zeichnungen Lorrains spricht Röthlisberger das Gemälde als *Abfahrt des Aeneas aus Karthago* an: Röthlisberger 1968 S. 400–401. Die Ekphrasis der Jagd s. Vergil, *Aeneis* IV 129-150.

¹⁰ Die neun (ggf. zehn) von Lorenzo Onofrio I. Colonna bei Lorrain beauftragten Gemälde basieren bis auf die *Flucht nach Ägypten* (LV158) und eine *Pastorale Landschaft* (LV 190) auf den Werken antiker Autoren: Apuleius: *Psyche und der Palast des Amor* (LV 162), *Psyche vor dem Ertrinken gerettet* (LV 167), Ovid und Nonnos: *Egeria betrauert Numa* (LV 175); *Bacchus am Palast des toten Staphylus* (LV 178), Vergil: *Dido und Aeneas* (LV 186); *Ascanius schießt die Hirschkuh der Sylvia* (No 222) oder Hesiod und Ovid: *Der Parnass* (LV 193); (ggf.) *Minerva besucht die Musen auf dem Parnass* (LV 195), vgl. Röthlisberger 1961, S. 374.

¹¹ Die früheste bekannte von Lorrains zahlreichen Küsten- oder Hafenszenen stammt aus dem Jahr 1633. Bei 15 der ersten 43 Bilder im *Liber Veritatis* handelt es sich um Hafenansichten, die ab 1638 seltener werden und im späteren Œuvre nur aufgewertet durch *Historiae* zu finden sind.

¹² Sonnabend/Whiteley 2012, S. 61.; Röthlisberger 1961, S. 485–488. Auch bei diesem Gemälde werden der Bildinhalt und die Quelle inschriftlich gesichert: „come Ascanio saettà il cervo di Silvia figliula di Tirro lib.7.Vig.“ s.u. Anm. 53.

¹³ Vergil, *Aeneis* IV 129-142.

¹⁴ von Scheffer 1981, S. 74.

¹⁵ Sitt 2007, S. 224–227; hier 224.

¹⁶ Vergil, *Aeneis* IV 314.

¹⁷ Die Arbeiter beladen nicht eilig Schiffe zur Flucht, sondern bringen Lasten an Land oder sind rastend ins Gespräch vertieft. Sie signalisieren keine heimliche Abreise, sondern gehören bei Lorrain zur Grundausstattung einer Hafenszene. Vgl. LV 2,6,17,19,29,54,114. Vgl. hierzu Röthlisberger 1961, S. 98.

¹⁸ Zu ihrem bewegten Leben vgl. Rival ²1938.

¹⁹ Hentzen 1965, S. 16–18; Russell 1983, S. 37; S. 204–208, hier: S.206.

²⁰ Sonnabend/Whiteley (2012) S. 64.

²¹ Wine 1994, S. 52.

²² Ramdohr 1787, S. 92. Vgl. Smith (1837) S. 297–298 mit einer leichten Variation des Titels: Dido zeigt Aeneas den Hafen von Karthago.

²³ Vergil, *Aeneis* I 658-660: „At Cytherea novas artis, nova pectore versat/ consilia, ut faciem mutatus et ora cupido/ pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem / incendat reginam atque ossibus impicit ignem.“ Doch Kytherea erwägt von neuem Listen und neue Pläne im Herzen: Cupido, Gestalt und Antlitz verwandelnd, solle an Stelle des süßen Ascanius kommen, mit Gaben heiß zu entflammen die Königin und Glut in die Adern zu gießen (von Scheffer 1981, S. 25).

²⁴ Dido, die Tochter des Königs von Tyros, war vor ihrem Bruder Pygmalion geflohen und gelangte an den Golf von Tunis. Der Numiderkönig larbas versprach ihr so viel Land, wie sie mit einer Kuhhaut umspannen könne. Dido schnitt diese in feine Streifen, umgab damit den Byrsa-Hügel und erbaute *Quart Hadasht*, die neue Stadt, ein neues Tyros: Karthago.

²⁵ Vergil, *Aeneis* IV 74–76.

²⁶ von Scheffer 1981, S. 73.

²⁷ *Venus erscheint Aeneas und Achates als Jägerin*, Röthlisberger 1968, S. 413, Nr 1125: Zeichnung im British Museum, no. Oo.7-240.

²⁸ Vergil, *Aeneis* I 419–422.

²⁹ von Scheffer 1981, S. 18.

³⁰ Vergil, *Aeneis* I 437.

³¹ von Scheffer 1981, S. 19.

³² Maritimer Bezug und Ost-West-Antagonismus könnten zudem die Rolle des Admirals Marcantonio Colonna beim Sieg von Lepanto alludieren. Historischen Bezügen dienen auch die Flaggen mit Malteser Kreuz in den Küstenszenen LV 2, 6 oder 14.

³³ Als Erben der Grafen von Tusculum in den Albaner Bergen, wo Ascanius Alba Longa gründete, bot sich eine Vertiefung der genealogischen Wurzeln über die Trojaner in Latium an. Die Legende führt die Familie Colonna über die Iulier (Iulus=Ascanius) auf Ascanius zurück. In Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia, dem von Colonna beauftragten Pendant-Gemälde zu *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago*, stehen die Trojaner kurz vor den Kämpfen um die Vorherrschaft in Latium. Vgl. Vergil, *Aeneis* VII 483-499. Vgl. Sonnabend/Whiteley 2012, S. 61.

³⁴ Mit den Titeln bei Röthlisberger 1961, S.421 sind dies: *Coast view of Delos with Aeneas* (LV 179); *Coast of Libya with Aeneas Hunting* (LV 180) und *Coast View with Aeneas and the Cumaeian Sibyl* (LV 183) als Paar für Falconieri; *Landscape with the Landing of Aeneas in Latium* (LV 185), *View of Carthage with Dido, Aeneas and their Suite leaving for the hunt* (LV 186) und *Landscape with Ascanius shooting the Stag of Silvia* (als letztes Gemälde Lorrains ohne Beleg im LV) als Paar für Colonna. Hinzu kommen Zeichnungen der letzten Jahre, die weitere Szenen der *Aeneis* illustrieren: *König Latinus befragt das Orakel, Aeneas und Achates treffen Venus in Gestalt einer Jägerin, Iris und Turnus oder Venus, die Aeneas die Waffen überreicht*, s. Röthlisberger 1961, S. 421. Allen Arbeiten ist der Bezug zur Machtübernahme der Trojaner in Latium gemeinsam.

³⁵ Röthlisberger 1961 S. 420–424. Das Gemälde befindet sich heute in der National Gallery in London.

³⁶ Vergil, *Aeneis* III 69-123; Ovid, *Metamorphoses* XIII 632-704. Bei Vergil liegt die Funktion der Episode in der Frage nach dem Ort des neuen Reiches für die Trojaner und dem Fortgang der Fahrt, bei Ovid ist sie Teil der Metamorphose der Töchter des Anius zu Tauben.

³⁷ Vergil, *Aeneis* III 80- 82: „rex anius, rex idem hominum Phoebique sacerdos, vittis et sacra redimitus tempora lauro/ occurrit; veterem Anchisen agnovit amicum.“ Anius, König der Menschen, zugleich auch Priester des Phoebus, seine Schläfen umwunden mit Binden und heiligem Lorbeer, tritt auf uns zu und erkennt einen alten Freund in Anchises. (von Scheffer 1981, S. 53).

³⁸ Ovid, *Metamorphoses* XIII 632-635.

³⁹ Rösch 2001, S. 340.

⁴⁰ Artemis und Apollon kämpften wie Aphrodite auf Seiten der Trojaner. Artemis z.B. sandte Agamemnon die Flaute, weil er eine ihr geweihte Hirschkuh erlegt hatte. Apollon erbaute mit Poseidon die Mauern um Troja, trug die Pest ins Lager der Griechen, da sie seine Priesterin Briseis geschändet hatten, und lenkte den tödlichen Pfeil auf Achilles.

⁴¹ Vergil, *Aeneis* III 85-89.

⁴² von Scheffer 1981, S. 53.

⁴³ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 15 mit weiteren Literaturhinweisen zum *Liber Veritatis*.

⁴⁴ Dies war offenbar notwendig, da auch Lorrain selbst ganze Bilder wiederholte, s. Röthlisberger 1961, S. 102: „There are more than a dozen cases where Claude repeated a picture: nos. 5, 11, 13, 14, 15, 75, 81, 113, 136, 137, 153, 154, 176, 208. In a few of them the question of original or copy remains open.“

⁴⁵ Zu *Liber Veritatis* 179 und den anderen Zeichnungen s. Röthlisberger 1961, S. 422-423.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, zit. n. Sonnabend/Whiteley 2012 S. 19. Wem die Imaginationskraft zur Transformation des Realen in das Ideale fehlte, bediente sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bei der Landschaftsmalerei eines sogenannten ‚Claude Lorrain-Glases‘, einer

geschliffenen Linse, die die Landschaft zu einem eigenartigen Panorama verdichtete, s. von Butlar 1989, *Landschaftsgarten*, S. 74.

⁴⁷ Sandart 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 71 rechte Spalte: „Endlich aber/ als mein nächster Nachbar und Hausgenoß zu Rom/ der berühmte Claudio Gilli, sonst Lorraines genant, immer mit ins Feld wollte um nach dem Leben zu zeichnen/ aber hierzu von der Natur gar nicht begünstet war/ hingegen zum Nachmahlen eine sonderbare Fähigkeit hatte: als haben wir ursach genommen/ (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pensel) in offnem Feld/ zu Tivoli, Frescada, Subiacca und anderer Orten/ auch al S. Benedetto die Berge/ Grotten/ Thäler (...) und dergleichen/ mit Farben/ auf gegründt Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist/ meines darfürhaltens/ die beste Manier/ dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzuweit zurück gegangen/ da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur eigentlich heraus kommt.“ vgl. auch Busch 1997, S. 141–142 und Röthlisberger 1968, S. 18–19.

⁴⁸ Röthlisberger 1961; S. 81.

⁴⁹ Beispiele für wiedererkennbare Bauwerke: s. Röthlisberger 1961, S. 96: *Tempel der Sibylle in Tivoli* (LV 62), *Capriccio des Forum Romanum* (LV 1), *Ansicht des Campo Vaccino* (LV 9), *Titusbogen* (LV 5,43,82,153,197), *Villa Medici* (LV 14,28,43), *Bogen der Silberschmiede* (LV 19), *Konstantinsbogen* (LV 115), *Kapitol* (LV 10), *Colosseum* (LV 48,70,115) oder *Die Belagerung von La Rochelle* Röthlisberger 1961 (No 223).

⁵⁰ Ramdohr 1787, S. 92: „Die gar zu reiche Architektur dürfte ein Verstoß wider die Zeitrechnung sein.“ Zur Transformation antiker *vasa sacra* s. die *Vedute von Delphi mit Opferprozession* in der Galleria Doria Pamphilj in Rom.

⁵¹ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 18.

⁵² Siehe z. B. Röthlisberger 1961 S. 98–100: *Küstenszene* (LV 2) mit Lastenträgern, vgl. Anm.16; ebd. S. 124–126: *Seehafen* (LV14), S. 463–464: *Küstenansicht* (No 202), S. 232–235: *Hirtenlandschaft mit Titusbogen* (LV 82); S.479: *Landschaft mit einem Ziegenhirten* (No 215) oder S. 127–131: *Pastorale Landschaft* (LV 15).

⁵³ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 18–19, Vgl. Röthlisberger 1968 S. 33.

⁵⁴ Bei Röthlisberger 1961 e.g. S 279–285 *Landschaft mit der Hochzeit von Isaak und Rebekka* (LV 113), ebd. S. 297–299: *Einschiffung der Heiligen Paula* (LV 120) oder S. 190–195: *Einschiffung der Heiligen Ursula* (LV 54); S. 182–184: *Die Beisetzung der Heiligen Serapia* (LV 48), S. 436–437 *Landung des Aeneas in Latium* (LV 185) oder *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia* (s.o. Anm.12) schien es notwendig, Personen, Bildinhalt und z.T. auch Quelle durch eine Aufschrift zu sichern.

⁵⁵ Zur Landschaft als Schauplatz und dem Zusammenhang von Schauplatz und Theater s. Forrer 2013, S.26ff. und 35ff., in seiner Untersuchung zur „theatralen Herkunft von Landschaft“.

⁵⁶ Anhand der Attribute können z. B. Röthlisberger 1961 S. 307–309: *Apollo und die Musen auf dem Parnass* (LV 126) oder *Das Urteil des Paris* (nicht im LV, No 201) leicht identifiziert werden. Ebenso S. 276–277: *Der Raub der Europa* (LV 111), S. 180–182: *Die Auffindung des Moses* (LV 47), S. 311–316: *Die Anbetung des Goldenen Kalbes* (LV 129) oder S. 454–455: *Ostermorgen (Noli me tangere)* (LV 194) durch die Eindeutigkeit der dargestellten Situation.

⁵⁷ Dostojewski 1977, S. 619f. Dresden war die erste Station auf der Hochzeitsreise des Ehepaars Dostojewski im Frühjahr 1867, vgl. Hölder 2000, S. 62.

⁵⁸ Lobsien 2010 und 1981, S.7.

⁵⁹ Ramdohr 1787, S. 239.

Literatur

Baldinucci 1845–1847 – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 5, Florenz 1845–1847, Neuauflage Florenz 1974/75 mit Kommentar- und Indexband, S. 88–98.

Busch 1997 – *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hg. v. Werner Busch, Bd. 3, Berlin 1997.

Dostojewski 1977 – Fjodor M. Dostojewski, *Die Dämonen*. Übertragung und Nachwort v. E. K. Rahsin, München/Zürich 1977.

Forrer 2013 – Thomas Forrer, *Schauplatz/Landschaft: Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*, Göttingen 2013.

Freeman 1998 – *Opus Caroli Regis (Libri Carolini)*, hg. v. Ann Freeman unter Mitwirkung v. Paul Meyvaert, Hannover 1998 (Monumenta Germaniae Historicae, Concilia aevi Karolini 2, Suppl. 1).

Hentzen 1965 – Alfred Hentzen, Claude Lorrains ‚Aeneas und Dido in Karthago‘, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 1965, Bd. 10, S. 13–26.

Hölter 2000 – Achim Hölter, Notizen zu einer Bild-Text-Parallele bei Dostojewski und Thomas Mann, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 1999/2000, Heidelberg 2000, S. 61–73.

Kitson 1978 – Michael Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London 1978.

Lobsien 1981 – Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981.

Lobsien 2010 – Eckhard Lobsien, Landschaft, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 3, Stuttgart u. a. 2010, S. 617–664.

Ovid, Metamorphoses – *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, hg. v. William S. Anderson, Teubner 1985.

Ramdohr 1787 – Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Über Malerei in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Teil 2, Leipzig 1787.

Rival 1938 – Rival, Paul: *Marie Mancini*, Paris 2. Aufl. 1938.

Rösch 2001 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Aus dem Lateinischen v. Erich Rösch, München 3. Aufl. 2001.

Röthlisberger 1961 – Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, Bd. 1 Critical Catalogue, New Haven 1961.

Röthlisberger 1968 – Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, Bd. 1 Catalog, Berkeley / Los Angeles 1968.

Russel 1983 – H. Diane Russell, *Claude Lorrain dit Le Lorrain (1600 – 1682)*, Paris 1983, Ausst.-Kat., Washington D.C., National Gallery of Art/Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1982–1983.

Sandart 1675 – Joachim von Sandart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste*, Bd. 1, Nürnberg 1675. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner / Alessandro Nova / Carsten Blüm / Anna Schreurs / Thorsten Wübbena, 2008–2012.

Sitt 2007 – Martina Sitt, *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1: Die Gemälde der Alten Meister: Die deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde 1350–1800*, Hamburg 2007.

Smith 1837 – John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Bd. 8, London 1837.

Sonnabend/Whiteley 2012 – Martin Sonnabend / Jon Whiteley, *Claude Lorrain Die verzauberte Landschaft*, Berlin 2012, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2012.

Vergil, Aeneis – *P. Vergili Maronis Opera*, hg. v. Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford 1983.

von Butlar 1989 – Adrian von Butlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.

von Scheffer 1981 – Publius Vergilius Maro, *Aeneis*. Übertragung aus dem Lateinischen und Anmerkungen v. Thassilo von Scheffer, München 1981.

Wine 1994 – Humphrey Wine, *Claude. The Poetic Landscape*, London 1994.

Bildnachweise

Abb. 1: in Sonnabend/Whiteley 2012 · Abb. 2: National Gallery London, NG 1018, Foto:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claudie-landscape-with-aeneas-at-delos>

Daker und Türken.

Antikenrezeption und kartographisches Wissen im Dienste der Propaganda für den siebenbürgischen Fürsten Sigismund Báthory

Robert Born

Unter dem Titel *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* erschien 1598 in Venedig die zweite, erweiterte Ausgabe des Kostümbuchs von Cesare Vecellio (um 1521–1601), das zu einem der bekanntesten Vertreter dieses neuen Typs von Publikation avancieren sollte.¹ Die gedruckten Kostümfolgen und die vor allem im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert verbreiteten gemalten Kleider-, Trachten- und Stammbücher standen in den letzten Jahrzehnten vermehrt im Fokus von Untersuchungen. Thematisiert wurden neben dem Verhältnis zwischen Text und Bild auch die Funktion der Kostümdarstellungen als Inventare der sozialen Differenzierung.² Die in den Kostümbüchern über die Kleidung veranschaulichten hierarchischen Ordnungssysteme wurden ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch auf den osmanischen Orient und die erst seit Kurzem bekannte und daher für die Öffentlichkeit besonders faszinierende „Neue Welt“ übertragen. Die gedruckten Kostümfolgen gelten gemeinsam mit den Reiseberichten als Zeugnisse eines in der Frühen Neuzeit aufkommenden Interesses an topographisch-ethnographischen Beobachtungen.³ Kostümbücher und die verwandten Genres der Stadtansichten (Veduten) und Karten ermöglichen die Visualisierung von Wissen über Räume und besaßen zugleich das Potenzial, soziale Konstrukte auf räumliche Vorstellungen zu übertragen.⁴

In den Kostümbüchern fungieren die Darstellungen der Trachten aus Ostmitteleuropa und des Moskowitischen Reichs in doppelter Hinsicht als Scharniere zum Orient.⁵ Neben ihrer Verortung als Abschluss der Kapitel zu Europa erscheint auf den entsprechenden Abbildungen vor allem die männliche Bevölkerung aus Polen, Ungarn und Kroatien mit orientalisch anmutenden Gewändern und Waffen.⁶ Ergänzend zu diesen visuellen Zeichen betonen die Begleittexte häufig die allgegenwärtige Kampfbereitschaft im Angesicht der in diesen Regionen konstant virulenten Kriegsgefahr. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist das sogenannte „Gesetz des Grenzlandes“, das militärische Ehre und Tapferkeit fordert.⁷

Eine markante Abweichung von diesen bildlichen und textlichen Schilderungen ist die Darstellung des *Principe di Transilvania* in den *Habiti antichi et moderni* (Abb. 1). Wenngleich im Begleittext nicht weiter spezifiziert, zeigt der dem neunten Buch zu Ungarn vorangestellte Holzschnitt den siebenbürgischen Fürsten Sigismund Báthory (ung. Báthory Zsigmond, 1572–1613).⁸ Die Einführung dieser Figur ist sicherlich ein Resultat der intensiven Propaganda in Schrift und Bild im Kontext des sogen. Langen Türkenkriegs (1593–1606). Die Auswirkungen dieses Konflikts auf die Kunstproduktion wurde bislang fast ausschließlich ausgehend von den anspruchsvollen, bisweilen



Abb. 1: *Il Principe di Transilvania. Illustration in Cesare Vedellio; Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, Holzschnitt, Venedig 1598*

hermetischen Bildschöpfungen von Hans von Aachen (1552–1615), Bartholomäus Spranger (1546–1611) und Paulus van Vianen (c. 1570–1613) diskutiert, die aufs engste mit dem Prager Hof von Kaiser Rudolf II. verbunden sind.⁹ Hinzu kommt, dass die – noch jenseits des Eisernen Vorhangs entstandenen – Untersuchungen zu den allegorischen Überhöhungen der Feldschlachten und Belagerungen des Langen Türkenkriegs kaum außerhalb des Ostblocks rezipiert wurden. Ein ähnliches Bild zeigt sich mit Blick auf die jüngere Forschung zu dieser Periode, wurde doch aufgrund von sprachlichen Barrieren bisher nur ein Bruchteil der nach 1989 in Ungarn, Tschechien oder Rumänien entstandenen Studien zur Bildproduktion rezipiert. Dies gilt sowohl für Arbeiten zur politischen Instrumentalisierung der breitenwirksamen graphischen Produktion,¹⁰ als auch für die jüngsten Untersuchungen zu den propagandistischen Initiativen im Umfeld des siebenbürgischen Fürsten.¹¹ In Anbetracht dieser Situation sollen im Folgenden die Genese und politische Instrumentalisierung einer kleinen Gruppe von graphischen Werken untersucht werden, die in Augsburg zwischen 1595 und 1596 entstanden sind. Im Fokus stehen dabei neben den frühen Bildnissen des Sigismund Báthory auch drei

Landkarten und damit ein bisher kaum gewürdigtes Medium der politischen Propaganda, das jenseits der tagespolitischen Agenden auch Einblicke in die Zirkulation von Wissensbeständen zu Geographie, Ethnologie und nicht zuletzt dem Studium der Antike in Ostmitteleuropa ermöglicht.

Das Fürstentum Siebenbürgen zwischen Konstantinopel und Wien

Zum besseren Verständnis der komplexen politischen und konfessionellen Gemengelage im Vorfeld und während des Langen Türkenkriegs werden einleitend die durch die osmanische Expansion gezeitigten Veränderungen in Ostmitteleuropa vorgestellt. Einige visuelle Hinweise auf diese besonderen Konstellationen können auch der Darstellung des siebenbürgischen Fürsten in den *Habiti antichi et moderni* entnommen werden. In seinem Kommentar zum Holzschnitt hebt Vecellio die aus Samt mit Verzierungen in Gold und anderen Farben gefertigte Herrschergarderobe hervor. Ein vergleichbarer Reichtum begegne auch in der Kleidung der Ungarn und Kroaten.¹² Auf

dem Holzschnitt spielen die von dem Autor gerühmten Luxusstoffe allerdings eine nachgeordnete Rolle. Der gemusterte Umhang erscheint als ein Anhängsel zu dem prägnant in Szene gesetzten Halbharnisch und dem Streitkolben. Mit der Präsentation in einer Plattenrüstung wählte man eine visuelle Chiffre, die eng mit dem Ideal des *miles christianus* assoziiert und entsprechend häufig auf den herrschaftlichen Bildnissen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist.¹³ Im Vergleich dazu dürfte das zweite militärische Accessoire des Fürsten für die westeuropäische Öffentlichkeit nicht auf Anhieb zu entschlüsseln gewesen sein. Der Streitkolben, dessen oberes Ende aus sechs Flügeln besteht, weist große Ähnlichkeiten mit den aus dem Orient importierten Waffen auf, die in Ungarn, Siebenbürgen und Polen-Litauen als Distinktionsabzeichen für hohe Militärs und Würdenträger galten.¹⁴ In Siebenbürgen, das ab 1541 dem Osmanischen Reich tributpflichtig unterstellt war, zählte der Streitkolben (ung. *buzogány*, türk. *topuz*) zu den Insignien, die den Herrschern im Anschluss an ihre Wahl und den Eid vor der Versammlung der siebenbürgischen Stände von einem Gesandten des Sultans (türk. *çavuş*) gemeinsam mit der Ernennungsurkunde (türk. *adname*) übergeben wurden. Als weitere Zeichen ihres Amtes und ihrer Abhängigkeit erhielten die Woiwoden einen Kaftan, ein mit reichem Zaumzeug ausgestattetes Pferd, eine mit einer Agraffe verzierte Mütze (türk. *üsküf*) sowie die Rossschweif-Standarte (türk. *tuğ*), die, gemeinsam mit der Urkunde, den formalen Status als militärischer Statthalter (türk. *sancak bey*) des Sultans verdeutlichten. Vergleichbare Rituale fanden bei der Einsetzung der Herrscher in den benachbarten Fürstentümern der Moldau und Walachei statt, die ebenfalls der Hohen Pforte tributpflichtig waren.¹⁵

Siebenbürgen, der vormalige östliche Teil des ungarischen Königreichs, behielt als osmanischer Tributstaat ein hohes Maß an Autonomie in Bezug auf die innenpolitischen Angelegenheiten. Die landständische Vertretung bestand aus den Vertretern der Komitate (in der Mehrheit ungarische Adlige) und den Delegierten der exemten Gebiete der Szekler (ung. *Székely*), eine ungarisch sprechende Bevölkerung, die hauptsächlich mit militärischen Aufgaben betraut war, und den deutschen sächsischen Bürgern.¹⁶ Eine weitere Besonderheit waren die vier *religiones receptae*. Neben den Katholiken waren dies die drei protestantischen Konfessionen der Lutheraner, Calvinisten und Unitarier (Antitrinitarier).¹⁷

Diese besondere Konstellation war eine Folge des Auseinanderbrechens des ungarischen Königreichs nach der Niederlage bei Mohács (1526) und der Besetzung der Hauptstadt Buda (1541). Die Gebiete im Westen und Südwesten (einschließlich Kroatien), das sog. Königliche Ungarn, wurden von den Habsburgern kontrolliert, während der dem Pascha von Buda (türk. Budin) unterstellte zentrale Bereich zur nördlichsten Provinz des osmanischen Herrschaftsbereichs wurde.

Nach dem Tod des jungen Königs von Ungarn und Böhmen, Ludwig II. (1502–1526), auf dem Schlachtfeld in Mohács wurde der siebenbürgische Woiwode Johann Zápolya (ung. Szapolyai, János, 1490–1540) zum ungarischen König gewählt, eine Entscheidung, die von Sultan Süleyman I. (dem Prächtigen, r. 1520–1566) gebilligt wurde. Dagegen opponierte der Erzherzog von Österreich und spätere Kaiser Ferdinand I. (1503–1564), der mit Anna Jagiello (1503–1547), der Schwester des kinderlos verstorbenen Ludwig II., verheiratet war.¹⁸

Die Durchsetzung der Ansprüche auf das ungarisch-böhmisches Erbe schien 1551 in greifbarer Nähe, als Königin Isabella, die Witwe von Johann Zápolya, eine Verzichtserklärung abgegeben hatte. In der Folge übertrug Bischof Georg Martinuzzi (kroat. Juraj Utješinović Martinušević; ung. Fráter György, 1482–1551), der Vormund von Johann Sigismund Zápolya (ung. Szapolyai, János Zsigmond, 1540–1571), Siebenbürgen an den militärischen Beauftragten König Ferdinands I., Giovanni Battista Castaldo (1493–1563). In Anbetracht der sich abzeichnenden osmanischen Strafexpedition trat Martinuzzi in Verhandlungen mit der Hohen Pforte, ein Schritt, den die kaiserliche Seite als Verrat wertete. In der Folge veranlasste Castaldo mit Wissen Ferdinands die Ermordung des Kirchenmannes. Die erste habsburgische Besetzung Siebenbürgens endete bereits nach kurzer Zeit, nachdem osmanische Truppen in das Fürstentum eingedrungen waren. Die Lösung des schwelenden Konflikts zeichnete sich erst durch den 1570 auf dem Reichstag zu Speyer durch Vermittlung Polens geschlossenen Vertrag ab, der dem gewählten siebenbürgischen Herrscher den Titel *Princeps Transylvaniae* zustand.¹⁹

Der europäische Aufstieg der Báthory Familie

Die Geschicke des jungen Fürstentums wurden in den folgenden drei Jahrzehnten durch Mitglieder des Somlyo-Zweigs der Báthory-Familie bestimmt. 1571 hatten die Stände den von Sultan Selim II. (1524–1574) unterstützten Stephan Báthory (poln. Stefan Batory, ung. Báthory István, 1533–1586) zum Woiwoden gewählt. Nur fünf Jahre später wurde dieser mit Unterstützung des einflussreichen Kanzlers Jan Zamoyski (1542–1605) zum *Electus rex Poloniae* und nach der Hochzeit mit Anna Jagiello (poln. Anna Jagiellonka / ung. Jagelló Anna, 1523–1596) zum König von Polen und Großfürst von Litauen gekrönt. Zum Stellvertreter in Siebenbürgen ernannte er seinen Bruder Christoph (1530–1581) und 1581 schließlich dessen noch minderjährige Sohn Sigismund Báthory. Der junge Fürst, dessen Erziehung stark durch den 1579 nach Siebenbürgen gerufenen Jesuitenorden geprägt wurde, galt als Hoffnungsträger der päpstlichen Kurie, sowohl mit Blick auf eine Wiederherstellung des Katholizismus in Siebenbürgen, als auch einer Lösung des Fürstentums aus der Abhängigkeit der Hohen Pforte. Ein zentraler Akteur in diesem Interessensgeflecht war der aus Mantua stammende Jesuit Antonio Possevino (1534–1611), der zunächst als Sekretär des Ordensgenerals wirkte, bevor er 1582 als päpstlicher Legat den Ausgleich zwischen Stephan Báthory und dem russischen Zaren Ivan IV. (der Schreckliche, russ. Ivan Grozny, 1530–1584) vermittelte, der den Livländischen Krieg beendete.²⁰

Als Verbindungsman zwischen dem Hof in Krakau und der römischen Kurie war Possevino sicherlich auch in die Initiativen zur Förderung des Andreas Báthory (ung. Báthory András, 1563–1599) mit eingebunden. Dieser Neffe des polnischen Königs wurde 1584 Kardinal und fünf Jahre später durch eine päpstliche Nominierung zum Fürstbischof von Ermland. Eine weitere wichtige Aufgabe von Possevino in jenen Jahren war der Aufbau von jesuitischen Kollegien in Litauen, Polen und im siebenbürgischen Klausenburg (ung. Kolozsvár, heute Cluj in Rumänien).²¹ Der letztgenannten Einrichtung war allerdings nur eine kurze Lebensdauer beschieden, da der Orden bereits 1588 das Fürstentum verlassen musste. Dies war eine der Forderungen der mehrheitlich protestantischen Stände im Vorfeld der Wahl Sigismunds zum Woiwoden.

Possevino hatte in einem noch vor dem Ableben seines Förderers Stephan Báthory veröffentlichten Brief, der 1586 im Anhang der polemischen Schrift *Judicium de Confessione Augustanae* erschien, den polnisch-litauischen Herrscher als *exemplum* eines christlichen Fürsten präsentiert und das Projekt einer groß angelegten Koalition gegen das Osmanische Reich erwähnt.²² Ein solches Bündnis kam dann wenige Jahre später – allerdings ohne Beteiligung Polen-Litauens – zustande, nachdem das Osmanische Reich dem habsburgischen Kaiser im August 1593 den Krieg erklärt hatte. Der bis 1606 andauernde Konflikt überschnitt sich zeitlich mit dem Pontifikat von Papst Clemens VIII. (r. 1592–1605), der zu den wichtigsten Unterstützern der Habsburger zählte und sich mit Nachdruck für eine Neuauflage der Heiligen Liga von 1570 einsetzte.²³

Siebenbürgen im Langen Türkenkrieg

Ein erster Erfolg der päpstlichen Diplomatie war der Wechsel Siebenbürgens ins kaiserliche Lager. Dem streng katholisch erzogenen Fürsten war es zwischenzeitlich gelungen, die Einrichtung einer Finanzkammer und die Aufstellung einer ständischen Streitmacht durchzusetzen. Das mehrheitlich aus Soldaten, die unter König Stephan Báthory Erfahrungen auf den unterschiedlichsten Kriegsplätzen gesammelt hatten, zusammengesetzte Heer bildete fortan eine wichtige Stütze der Herrschaft von Sigismund Báthory.

Nachdem im August 1594 die Ständeversammlung einer Koalition mit dem Kaiser zugestimmt hatte, wurden im November Verträge mit der Walachei und Moldau abgeschlossen, durch die die beiden Fürstentümer zu siebenbürgischen Vasallenstaaten wurden. In einem nächsten Schritt wurde am 28. Januar 1595 in Prag ein Defensiv- und Offensivbündnis gegen das Osmanische Reich geschlossen. Gleichzeitig unterstellt sich der Fürst mit seinen Gebieten Kaiser Rudolf II. (r. 1576–1612). Im Gegenzug erfolgte die Anerkennung von Sigismund Báthory als souveräner Fürst von Siebenbürgen und dessen Erhebung in den Reichsfürstenstand.²⁴ Als eine zusätzliche Maßnahme zur Zementierung dieser Allianz setzte sich Rudolf II. beim spanischen König Philipp II. (1527–1598) für eine Aufnahme des siebenbürgischen Fürsten in den Orden zum Goldenen Vlies ein. Das Oberhaupt der spanischen Linie des Hauses Habsburg, das nach dem Ableben Karls V. (1500–1558) die entscheidende Instanz für die Aufnahme in den Hausorden der *casa d'Austria* war, stimmte diesem Ansinnen schließlich zu. Zusätzlich betrieb der Kaiser auch das Zustandekommen der Ehe mit Maria Christierna von Innerösterreich (1574–1621), der Tochter der Erzherzogin Maria Anna von Bayern (1551–1608) und des Erzherzogs Karl II. von Innerösterreich (1540–1590), dessen Herrschaftsbereich ebenfalls durch die osmanischen Einfälle bedroht war.²⁵

Das neue Bündnis, durch das neben Siebenbürgen auch die beiden Donauprätendenten Teil der westeuropäischen Allianz wurden, bewirkte umgehend eine Entlastung auf den Kriegsschauplätzen in Kroatien und Ungarn. Nachdem im Frühjahr 1595 ein erster Vorstoß die Einnahme einiger wichtiger Festungen im Banat ermöglicht hatte, überquerte Sigismund Báthory im Sommer mit seinem Hauptheer die Karpaten. Gemeinsam mit dem in der Walachei seit 1593 herrschenden Woiwoden Michael den Tapferen (rum. Mihai Viteazul, 1558–1601) trat er der von Großvezir Koca Sinan Pascha (1512–1596) angeführten osmanischen Streitmacht entgegen. Dem walachischen

Herrschер gelang es im August 1595 den Vorstoß bei Călugăreni kurzfristig zu stoppen. Angesichts der über eine bei Giurgiu errichtete Holzbrücke nachrückenden osmanischen Verbände war Michael der Tapfere schon bald gezwungen den Rückzug anzutreten. Dem aus Siebenbürgen anrückenden Heer, das durch Söldnerverbände und Szekler-Kämpfer verstärkt wurde, gelang Mitte Oktober die Rückeroberung der Hauptstadt Târgoviște. Die sich zurückziehenden Truppen des Sinan Pascha wurden verfolgt und an der Holzbrücke bei Giurgiu vernichtend geschlagen. Dies ermöglichte Operationen in den bulgarischen Gebieten auf der gegenüberliegenden Seite der Donau.

Augsburg, die Fugger und Siebenbürgen

Die Nachrichten über diese Erfolge gelangten durch die Berichte der in Siebenbürgen anwesenden päpstlichen Diplomaten, sowie der an den Kämpfen beteiligten italienischen Adligen und Söldner schnell nach Venedig, Florenz und Rom.²⁶ Ein weiteres wichtiges Medium für den Transfer von Informationen von den Kriegsschauplätzen an der Unteren Donau in die politischen und wirtschaftlichen Zentren des Heiligen Römischen Reichs waren die handgeschriebenen Fuggerzeitungen.²⁷ Die Verbindungen der Fugger nach Ungarn und Siebenbürgen waren vielfältiger Art. Im Gegenzug für die gewährten Kredite hatte Ferdinand I. dem Augsburger Bankhaus 1528 den Zutritt zum Salzgeschäft in Siebenbürgen in Aussicht gestellt. Die ambitionierten Pläne zum Aufbau einer Produktions- und Vertriebsorganisation konnten allerdings aufgrund der unsicheren politischen Lage nicht umgesetzt werden.²⁸ Im Verlauf des Langen Türkenkriegs wurden dann die Transaktionen der für Siebenbürgen bestimmten Mittel über die Filialen der Fugger Bank abgewickelt.²⁹ Angesichts dieser komplizierten Gemengelage hatten die Fugger ein vitales Interesse an Informationen über die Entwicklungen auf den Kriegsschauplätzen in Ungarn, Siebenbürgen und der Walachei.

Die zwischen den einzelnen europäischen Dependancen des Unternehmens zirkulierenden handschriftlichen Nachrichtenkomplikationen waren ursprünglich für den internen Gebrauch angelegt, wurden jedoch auch an politische und wirtschaftliche Partner – darunter auch die Habsburger-Höfe – weitergeleitet und dienten bisweilen auch als Grundlage für die Produktion von Flugblättern und „Neue Zeitungen“, den effektivsten Medien der Propaganda jener Zeit.³⁰

Parallel entstanden auch aufwendig gestaltete Bücher, in denen die Berichte über die Entwicklungen auf den Kriegsschauplätzen mit allgemeinen Informationen zur Geschichte und Gliederung des Osmanischen Reichs, sowie den Besonderheiten seiner Streitkräfte kombiniert wurden. Die 1596 in Frankfurt am Main auf Latein und Deutsch veröffentlichte *Pannoniae Historia Chronologica res per Ungariam, Transylvaniam* ist ein in mehrfacher Hinsicht interessanter Vertreter dieses Publikationstyps. Für dieses Projekt hatten sich die ansonsten miteinander konkurrierenden Verleger Theodor de Bry (1528–1598) und Levinus Hulsius (1546–1606) zusammengeschlossen.³¹ Der Bericht über die aktuellen Ereignisse erschien in Kombination mit der opulent illustrierten Sammlung von Biographien der osmanischen und persischen Herrscher und Heerführer des französischen Antiquars Jean Jacques Boissard (um 1528–1602).³²

Der Titelkupfer der *Pannoniae Historia* präsentiert in der Mittelachse das ungarische Wappen und den kaiserlichen Doppeladler, der hier anstelle des Reichsapfels das abgeschlagene Haupt eines Osmanen hält (Abb. 2). Das ungarische Wappen wird seitlich von *Fortitudo* und *Iustitia* flankiert, während das imperiale Hoheitszeichen von den Allegorien von Glaube und Hoffnung gerahmt wird. Entlang der beiden Langseiten wurden die Bildnisse der politischen und militärischen Hauptakteure hierarchisch geordnet aufgereiht. An der Spitze stehen Kaiser Rudolf II. und dessen Vorgänger Maximilian II. (r. 1564–1576), gefolgt von dem Erzherzog Matthias (1557–1619) und Sigismund Báthory. Die beiden unter Reihen zeigen die Kommandanten Don Giovanni de' Medici (1567–1621), Karl von Mansfeld (1543–1595), Christoph von Teuffenbach (1528–1598) und Nikolaus II. Pálffy (ung. Pálffy Miklós, 1552–1600).³³

Das Bildnis des hier als *Dux Transylvaniae* titulierten Sigismund Báthory zählt mit zu den frühesten bekannten Darstellungen des Herrschers. Aufgrund der militärischen Erfolge 1595 und 1596 erfuhr das Konterfei des Fürsten eine weite Verbreitung durch Drucke, darunter auch in Form von motivischen Erweiterungen, wie dem Holzschnitt aus dem Kostümbuch von Vecellio.³⁴ Am Anfang der Reihe seiner Bildnisse steht ein 1595 von Dominicus Custos (nach 1550–1612) in Augsburg gefertigter Kupferstich, auf dem der Fürst im Profil zu sehen ist (Abb. 3). Er trägt einen Brustpanzer und hält in seiner rechten Hand den Streitkolben, während seine linke Hand auf einem Helm mit aufgeklapptem Visier lagert. Anfang des vergangenen Jahrhunderts äußerte Peltzer die Vermutung, Custos habe für den Stich ein von Hans von Aachen gemaltes Portrait als Vorlage benutzt.³⁵ Entsprechende Übertragungen wären kein Novum, hatte doch Custos bereits für die 1593 zum ersten Mal gedruckten *Icones decem Illustrium Baronum ex Fuggerorum Gente* die von dem damals noch in München ansässigen Hans von Aachen gemalten Bildnisse des Octavianus Secundus (1549–1600) und Hans Fugger (1531–1598) gestochen.³⁶ Das von Peltzer erwähnte Bildnis dürfte vermutlich erst 1596 nach dem ersten Besuch des Fürsten in Prag entstanden sein.³⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint die von Cennerné-Wilhemb vorgeschlagene Orientierung an dem Bildnis auf der Rückseite eines 1593 in Siebenbürgen geprägten Silbertalers plausibler.³⁸ Custos positionierte das Brustbild des Fürsten in einem hochgestreckten Oval, eine Form der Präsentation, die er 1593 mit den *Icones decem Illustrium Baronum* als Erster im deutschsprachigen Reichsgebiet angewandt hatte. Bei der Ausarbeitung dieser Lösung orientierte er sich an italienischen Portraitfolgen, wie die um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Enea Vico (1523–1667)



Abb. 2: Titelblatt der *Pannoniae Historia Chronologica res per Ungariam, Transvaniam*, Frankfurt am Main 1596



Abb. 3: Dominicus Custos, Bildnis Sigismund Báthory, Kupferstich, Augsburg 1595, London Royal Collection Trust, RCIN 611334

angefertigten Herrscherbildnisse.³⁹ Von dem siebenbürgischen Taler hat Custos wohl auch den Fürstenhut und das Familienwappen der Báthory mit den drei Drachenzähnen übernommen, die in den beiden oberen Zwickeln zu sehen sind. Korrespondierend hierzu wurden in den unteren Ecksegmenten osmanische Beutewaffen inszeniert. Vermutlich handelt es sich dabei um Verweise auf den Sieg in der Schlacht bei Călugăreni. Eine interessante, bisher unbeachtete Quelle für die Verbreitung des Bildnisses sind die 1596 in Frankfurt veröffentlichten *Annales Suevicae* des Martin Crusius (1526–1607). In dem zunächst auf Latein veröffentlichten Werk berichtet der Tübinger Altphilologe, er habe das Bildnis des Fürsten am 15. Oktober 1595 gesehen.⁴⁰ Im Anschluss an die Vorstellung der begleitenden Textpassagen auf dem Kupferstich resümierte Crusius die aktuellen Entwicklungen des Konflikts mit dem Osmanischen Reich. Die äußerst präzise Datumsangabe ist ungewöhnlich, erhält aber eine interessante Wendung, wenn man ergänzend die Angaben in dem Tagebuch von Crusius mitberücksichtigt. Die Aufzeichnungen vermitteln einen guten Eindruck von dessen Bemühungen, über Dedikationen die Mittel zur Deckung der

Unkosten zusammenzutragen, die bei der Veröffentlichung der „Schwäbische(n) Chronik“ angefallen waren. Gemäß der damals üblichen Praxis zur Einwerbung der „Druckkostenzuschüsse“ dedizierte Crusius durch Vermittlung von Bekannten ebenso, wie durch Schreiben an einen breit gefächerten Adressatenkreis, zu dem auch Johann Welser (1534–1601) und Octavianus Secundus Fugger (1549–1600) zählten.⁴¹ Die beiden Augsburger Stadtpfleger verweigerten jedoch die Unterstützung, da sie eine Passage in dem Buch als beleidigend empfunden hatten.

Landkarten und Propaganda vor dem Hintergrund der habsburgisch-osmanischen Kriege

Der Verweis auf den Custos Kupferstich brachte nicht den gewünschten Erfolg, bietet jedoch retrospektiv einige Anknüpfungspunkte für Überlegungen zu den Akteuren und Strategien der politischen Propaganda im Kontext des Langen Türkenkriegs: Vermutlich hatte Crusius bei seiner versuchten *captatio benevolentiae* an publizistische Projekte gedacht, die in Augsburg mit Förderung der höchsten Gremien und prominentesten Familien auf den Weg gebracht wurden. Im

letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatte Octavianus Secundus Fugger gemeinsam mit seinem Bruder Philipp Eduard (1546–1618) mehrere Aufträge an Domenicus Custos vergeben. In diesem Augsburger Umfeld entstanden 1596 auch drei aufwendig gestaltete Karten, die eine Sondergruppe im Kontext der Propaganda für Sigismund Báthory ausmachen und gleichzeitig Rückschlüsse auf die Zirkulation von landeskundlichen und antiquarischen Wissensbeständen zu Siebenbürgen im 16. Jahrhundert ermöglichen. Die Produktion von Karten intensivierte sich nach der Schlacht bei Mohács 1526 und der ersten osmanischen Belagerung von Wien 1529. Angesichts der konstanten Bedrohung der habsburgischen Territorien stieg der Bedarf an präzisen kartographischen Aufnahmen, die als Planungsbehelfe für die Organisation der Verteidigung dienten.⁴²

Die Fugger (von der Lilie) hatten das Potenzial des neuen Mediums der Landkarte früh erkannt und nutzten das Netzwerk ihrer über ganz Europa verteilten Niederlassungen sowohl für den Ankauf als auch für den Handel mit den unterschiedlichsten geographisch-topographischen Medien.⁴³ Folglich bildeten Karten und Globen wichtige Schwerpunkte der umfangreichen Sammlungen in Augsburg. Dies illustrieren die Nachlassinventare ebenso, wie die von Samuel Quiccheberg (1529–1567) in den *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* – einer der frühesten programmatischen Texte zur Sammlungstheorie – formulierten Überlegungen. Quiccheberg, der wie Custos aus Antwerpen nach Augsburg übergesiedelt war, hatte nach 1557 die umfangreiche Sammlung von Johann Jakob Fugger (1516–1575) betreut und ausgehend von dieser Tätigkeit eine Rangordnung der Objektgruppen skizziert. Innerhalb dieses Systems rangierten Karten und Stadtansichten gemeinsam mit den Bildern und Gegenständen, die in einem direkten Bezug zum Besitzer der Sammlung und dessen Genealogie standen – wie Portraits und Darstellungen der militärischen Taten – an oberster Stelle.⁴⁴

Ein beredtes Beispiel für die Verzahnung dieser Aspekte und möglicherweise darüber hinaus auch ein weiterer Bezugspunkt für die drei in Augsburg 1596 angefertigten Karten sind die vier Jahrzehnte früher im Basler Oporinus-Verlag veröffentlichten *Rei contra Turcas gestae anno M.D.L.VI.* des Wolfgang Lazius (1514–1565). Der Holzschnitt der Karte erschien gemeinsam mit einem lateinischen Kommentar, in dem der erfolgreiche Feldzug der habsburgischen und ungarischen Truppen unter der Führung Ferdinands II. von Tirol (1529–1595) gegen die Osmanen 1556 in Südwestungarn geschildert wurde (Abb. 4).⁴⁵ Als Hauptprotagonisten dieser Expedition erwähnt die Inschriftkartusche neben Ferdinand II. und dem Kommandanten von Raab, Adam Gall, den von Papst Paul III. (r. 1534–1549) zum Kämmerer ernannten Grafen Ulrich Fugger (1526–1584). Dessen Neffe Anton (1493–1560) hatte den Feldzug 1556 finanziert und darüber hinaus selbst mit fünfzig aus eigenen Mitteln ausgerüsteten Streitern an den Kämpfen mitgewirkt.⁴⁶



Abb. 4: Wolfgang Lazius, *Rei contra Turcas gestae anno MDLVI brevis descriptio*, Holzschnitt, Basel 1557

Zusätzlich zur Verzahnung der aktuellen Berichterstattung mit der panegyrischen Schilderung der Taten der Fugger stellt die Gestaltung der ornamentalen Bordüre ein weiteres ungewöhnliches Merkmal der Holzschnittkarte dar. Die rahmenden Leisten wurden mit acht Medaillons verziert. Sieben davon sind Profilbildnisse römischer Kaiser (Caligula, Otho, Nero, Antoninus Pius, Nerva, Titus, Galba [?]), während auf dem zentral auf der rechten Seite angebrachten Medaillon ein Orientale mit Turban zu sehen ist.⁴⁷ Die Anbringung der Medaillons mit den römischen Herrschern dokumentiert die Begeisterung Lazijs für numismatische Studien. Die von ihm geplante Publikation der kaiserlichen Münzsammlung in einem Prachtband, dessen Illustrationen der aus Nürnberg angeworbene Graphiker Hanns Lautensack (ca. 1520–1561/66) erstellen sollte, war ein Projekt, das auch dazu dienen sollte die römisch-imperialen Wurzeln der Habsburgerdynastie öffentlichkeitswirksam zu präsentieren.⁴⁸

In die von Lazio beaufsichtigte kaiserliche Sammlung gelangten auch Teile eines Schatzes, den Fischer 1543 im bzw. am Ufer des Strei, einem Wildbach an der Südgrenze Siebenbürgens, gefunden hatten. Ein beträchtlicher Teil dieses Fundes, der mehrere Tausend Goldstatere mit dem Namen und Bildnis des thrakischen Königs Lysimachos umfasste, gelangte zunächst in den Besitz des Bischofs Martinuzzi und dürfte ein zusätzlicher Grund für dessen Ermordung auf Geheiß Giovanni Battista Castaldos gewesen sein. Entsprechend einer von Lazio verfassten Notiz hatte der Heerführer eine beträchtliche Anzahl dieser Münzen sowie weitere Fundstücke an Kaiser Ferdinand übersandt: Ein spektakulärer Fund, der von Generationen von Antiquaren und Archäologen immer wieder als Schatz des Dakerkönigs Decebalus identifiziert wurde.⁴⁹

Die sensationelle Entdeckung in Siebenbürgen erfolgte in einer Phase, in der dieser Teil Ostmitteleuropas vermehrt in den Fokus von Antiquaren geriet. Einer der Pioniere der Dokumentation antiker Monamente und Inschriften war der ungarische Dichter János Megyericsei (Johann von Meseritsch/Mezerius, um 1470–1517). Das von diesem zusammengetragene Material bildete die Basis für die von Lazio verfasste *Descriptio Transsylvaniae*.⁵⁰ Zudem gelang es Mezerius die *Colonia Ulpia Traiana* zu lokalisieren, eine Entdeckung von nachhaltiger Wirkung, deren Reflexe auch auf den von Custos angefertigten Karten zu finden sind.

Die Siebenbürgen Karte des Domenicus Custos

Die beiden Karten wurden durch lateinische und deutsche landeskundliche Kommentare ergänzt (Abb. 5 und 6). In die Beschreibungen der ethnischen und historischen Entwicklungen wurden abschließend Hinweise auf die Türkenkämpfe des Fürsten Sigismund Báthory eingeflochten. Bemerkenswerterweise fehlt auf dem auf der Karte präsentierten Ausschnitt des Fürstentums Siebenbürgen die Grenze zum Banat, wo bei Lippa 1595 ein gefeierter Sieg errungen wurde. Stattdessen wurde der Verweis auf die ehemalige Hauptstadt der antiken Provinz Dacia auf der Siebenbürgen-Karte prominent oberhalb des Maßstabs positioniert (Abb. 5). In dem der Karte beigefügten Text wird ferner darauf hingewiesen, dass in Weißenburg, dem Ort der fürstlichen

Residenz und Bischofssitz, einst auch das Hoflager des Dakerkönig Decebalus stand. Ergänzende Informationen zum antiken Dakien stammen aus dem *thesaurus geographicus* des flämischen Kartographen Abraham Ortelius (1527–1598).⁵¹

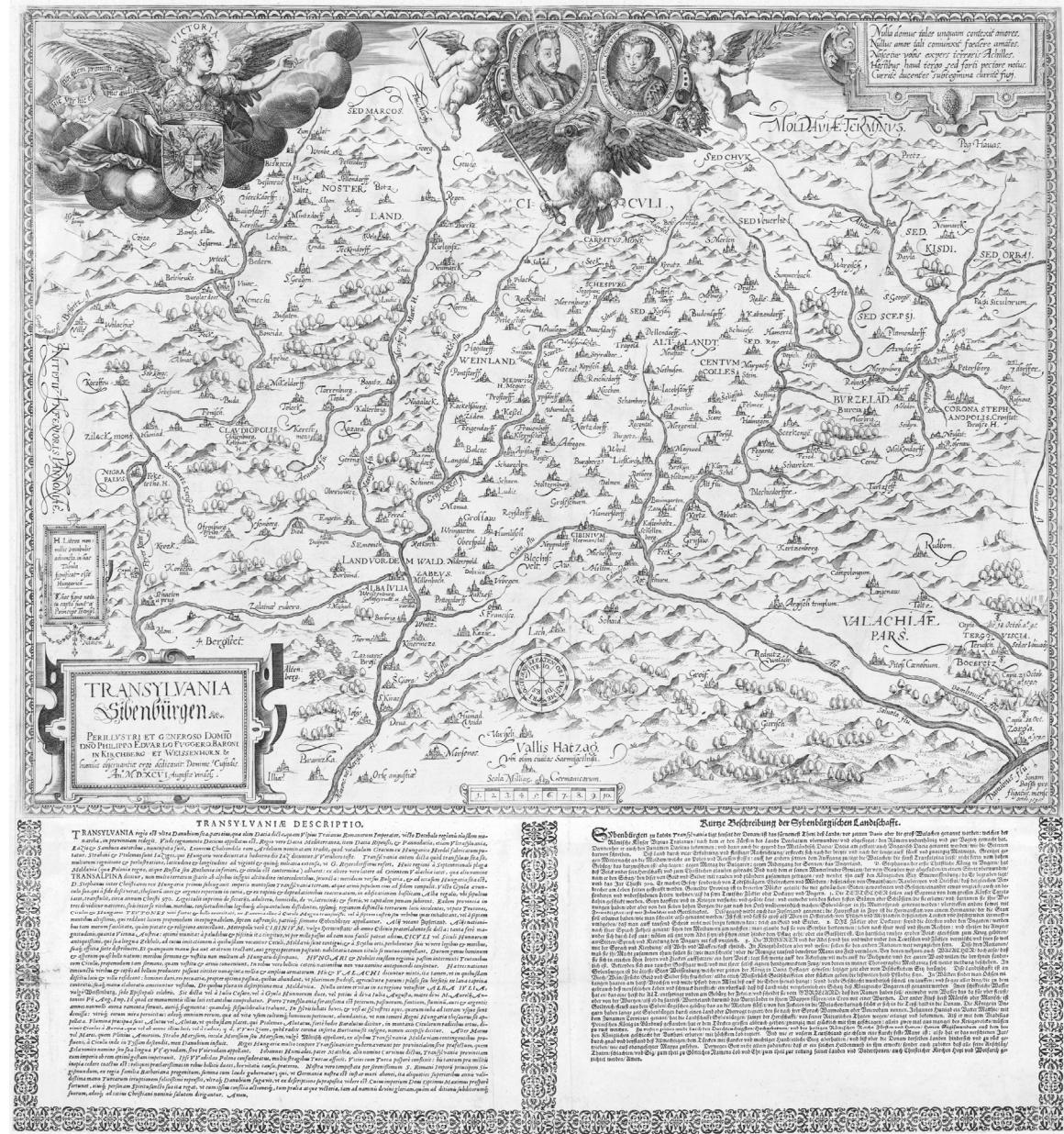


Abb. 5: Domenicus Custos, *Transylvania / Sibenbürgen*, Radierung, 37,3 × 48 cm, Augsburg 1596, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, App. M. 119

Mit Blick auf die jüngere Geschichte und Geographie wurden zudem Informationen aus den von Georg Reicherstorffer (1495/1497–155?) verfassten Chorographien Siebenbürgens bzw. der Moldau verwendet.⁵² Der aus Hermannstadt (ung. Nagyszeben, heute Sibiu in Rumänien) gebürtige Reicherstorffer war zunächst Sekretär der Königin Maria von Ungarn (1505–1558) und wechselte nach dem Tod ihres Ehemanns Ludwig II. in den Dienst von Ferdinand I.. Als königlicher Sekretär und Ratsherr reiste er in dessen Dienste in die Moldau und sondierte dort die Möglichkeiten einer Allianz. Seine Landesbeschreibungen erschienen 1541 bzw. 1550 in Wien und galten lange Zeit als Standardwerke zu diesen Regionen. So wurde der Kölner Ausgabe des von Martin Broniowski (pol. Marcin Broniowski, gest. 1593) verfassten Berichts über die Krim ein Nachdruck von Reicherstorffers Chorographien beigelegt.⁵³

Mit Blick auf den gezeigten Ausschnitt orientiert sich Custos bei seiner Siebenbürgen-Karte an der von Johannes Sambucus (ung. Zsámboky, János 1531–1584), einem Mitglied des Humanistenzirkels am Hofe Maximilians II., erstellten Überarbeitung der von Johannes Honterus (um 1498–1549) angefertigten Darstellung dieser Region.⁵⁴ Die topographischen Angaben werden allerdings durch die im oberen Streifen der Karte eingefügten figürlichen Darstellungen und Kartuschen zu einer ornamentalen Hintergrundfolie reduziert. Leicht aus der Mittelachse verschoben erscheinen die Bildnisse des siebenbürgischen Fürsten und seiner Ehefrau, Maria Christierna von Innerösterreich. Die in die für Custos charakteristischen ovalen Rahmungen eingefügten Bildnisse lagern auf den Schwingen des imperialen Adlers und werden seitlich von den Personifikationen von Glaube und Frieden begleitet. In der linken oberen Ecke postierte Custos eine Victoria auf einer Wolke, die das auf einem Schild angebrachte fürstliche Wappen präsentiert, auf dem neben den Drachenzähnen der Báthory nun auch der österreichische Bindeschild zu sehen ist. Als Verweis auf den herrschenden Kaiser fügte Custos die Initialen RA auf den Flügeln des Adlers ein. Zusätzlich zum Wappenschild hält Victoria einen Palmzweig, um den sich ein Schriftband mit der Aufschrift *Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis* windet. Diese Zeile ist ein Zitat aus der Römerschau im sechsten Buch der Aeneis, in der Anchises die Ankunft des Augustus am Ende einer Reihe glorreicher Herrscher ankündigt (Verg. Aen. 6. 791). Dieses Fatum bezieht sich auf Custos Karte auf Sigismund Báthory und ist durch den Zeigegestus der Victoria nachdrücklich betont.

Báthorys mythische Überhöhung wird in der mit der Pigna/Zirbelnuss des Augsburger Stadtwappens dekorierten Kartusche auf der gegenüberliegenden Seite um eine zweite Komponente erweitert. Der Text der Inschrift ist eine geschickte Montage von Passagen aus dem Hochzeitslied der Parzen in Catulls Gedicht Nr. 64 (V. 338–375), das Peleus und Thetis das Leben ihres Sohnes Achill prophezeit, während gleichzeitig der Schicksalsfaden weiter gewoben wird. Bei der Inschrift auf der Karte wurden die Zeilen, in denen in dem Epyllion die Eltern des Helden genannt werden, ausgeblendet.

Die Karte der Moldau und Walachei von Domenicus Custos

Alternierend zu der Siebenbürgen-Karte, die eine Widmung an Philipp Eduard Fugger trägt, erfolgte bei der zweiten von Custos gefertigten Karte eine Dedikation an Octavianus Secundus Fugger (Abb. 6). Entgegen den Angaben in der Titelkartusche zeigt die Karte nicht nur die Moldau und die

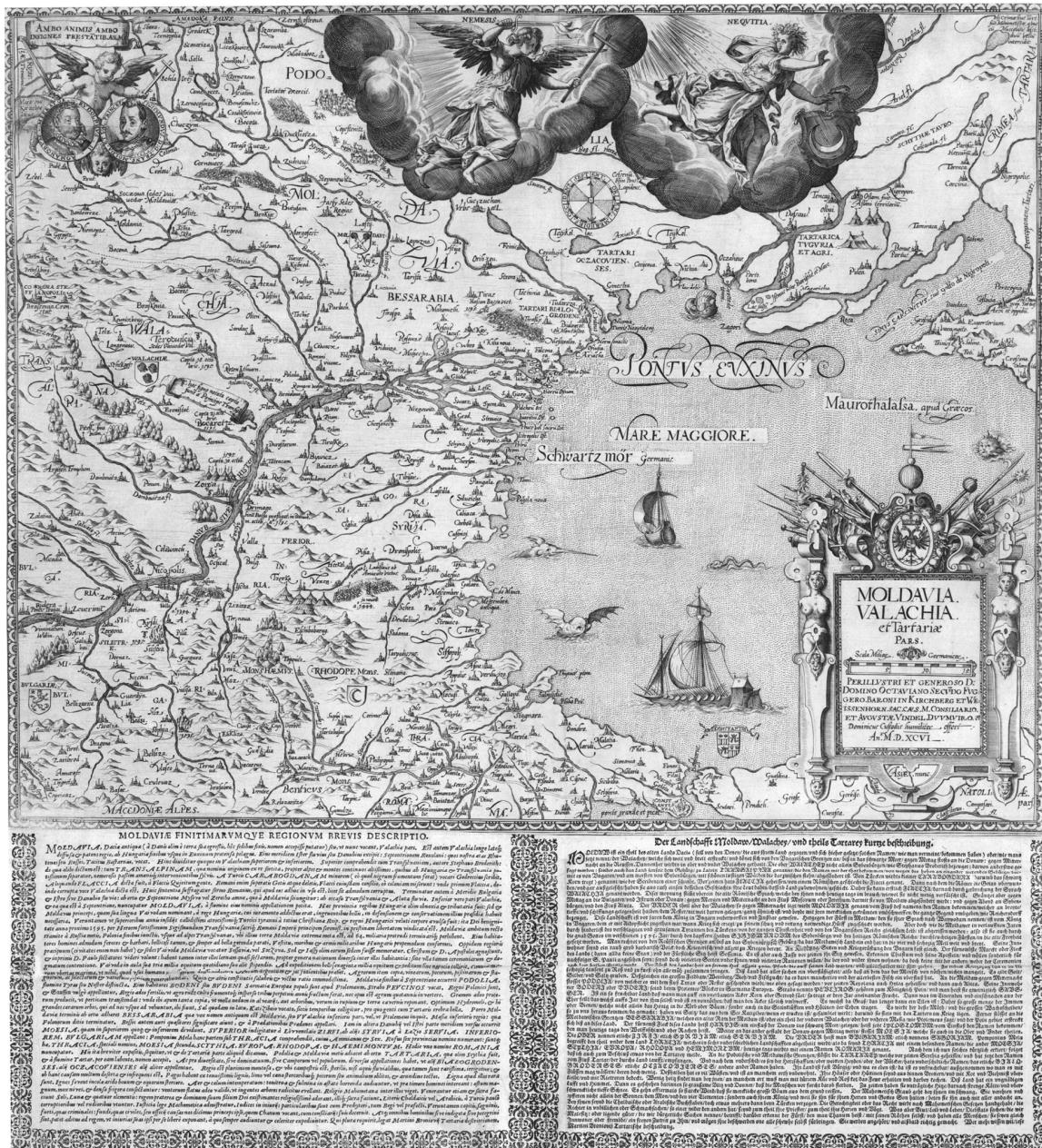


Abb. 6: Domenicus Custos, Moldavia, Valachia, et Tartariae pars, Radierung, 37,5 x 47,8 cm, Augsburg 1596, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, App. M. 120

Walachei sowie die tatarischen Gebiete auf der Krim, sondern auch weite Bereiche der osmanischen Besitzungen südlich der Donau und die Meerengen mit der Hauptstadt Konstantinopel. Die Erwähnung der spätantiken Kastelle entlang des rechten Donauufers spricht für eine Orientierung an der antiquarischen Karte der Provinzen Dakien und Moesien des Abraham Ortelius, die 1595, also unmittelbar vor der Fertigstellung der beiden Custos Karten, in Antwerpen veröffentlicht worden war. Die Vorbildfunktion dieser Neuerscheinung dokumentieren auch motivische Übernahmen, wie die weibliche Hermenfigur der Rollwerkkartusche in der rechten unteren Ecke.⁵⁵

Die aus der Ortelius-Karte übernommenen antiquarischen Informationen wurden von Custos durch Hinweise auf Ereignisse der jüngeren und jüngsten Zeit – allen voran Schlachten gegen die Osmanen – ergänzt. Unter den teilweise durch figürliche Szenen geschilderten Kämpfen finden sich auch eine Reihe von schmerzhaften Niederlagen, wie diejenige 1444 bei Warna. Durch diese Verweise wurden die Siege von Sigismund Báthory und Michael dem Tapferen in einer historischen Tradition verortet, die sich markant von der exklusiv auf die aktuellen Ereignisse fokussierenden Propaganda Rudolfs II. absetzte. Wie schon bei der Siebenbürgen-Karte, nutzte Custos auch bei dieser Auftragsarbeit den oberen Streifen für die Unterbringung der Bildnisse Kaiser Rudolfs II. und des siebenbürgischen Fürsten. Die beiden Bildnisse werden allerdings durch die allegorische Komposition in eine Nebenrolle gedrängt. Oberhalb eines Wolkenbandes verfolgt die Figur der Nemesis, bewaffnet mit einem Feuerschwert und einem Kreuz die fliehende *Nequitia*. Bei dieser Komposition hat sich Custos vermutlich an der 1567 von dem Nürnberger Goldschmidt und Kupferstecher Matthias Zündt (c. 1498–1572) herausgegebenen Karte inspirieren lassen, auf der die Ereignisse des osmanischen Feldzugs in Ungarn von 1566 präsentiert wurden.⁵⁶ Eine gelungene Neuschöpfung ist die Figur der *Nequitia*, die einen mit einem virtuos gestalteten Halbmond dekorierten Schild hält. Die Gegenüberstellung von Glaube (Kreuz) und *Nequitia* erinnert an den Traktat des Georgius de Hungaria (c. 1422–1502), in dem die Religion der Türken als Teil eines arglistigen Plans präsentiert wurde. Die Abhandlung erlebte ab 1480 eine Vielzahl von Neuauflagen und Übersetzungen und zählt somit zu den wichtigsten frühneuzeitlichen *Turcica* Publikationen.⁵⁷

Alexander Mairs panegyrisches Panorama der Unteren Donau

Die dritte in Augsburg gefertigte Karte präsentiert die Fürstentümer Siebenbürgen, Moldau und Walachei und die benachbarten Regionen, wobei der letztgenannte Bereich sehr weit gefasst ist. Der von dem Stecher Alexander Mair gewählte Ausschnitt auf der nach Norden ausgerichteten Karte reicht im Osten bis an die Krim und im Süden von Belgrad bis Konstantinopel (Abb. 7). Bereits ein erster flüchtiger Blick vermittelt den Eindruck, dass die ungewöhnliche Erweiterung der Perspektive bis an die östlichen Ränder des Schwarzen Meers in der Absicht erfolgte, Raum für die Präsentation der Schlachten und Expeditionen von 1595 zu schaffen. Deutlich wird dies besonders am Bereich der Unteren Donau, wo im Vergleich zu der Custos-Karte die Zahl der Ortsangaben reduziert ist. Im Gegenzug wurden Ereignisse wie die Schlacht an der bei Giurgiu errichteten Pontonbrücke detailreich geschildert. Vergleichbare Formen der Präsentation vergangener und aktueller Konflikte finden sich auch auf einer großformatigen Ungarn-Karte, die Mair 1594 in

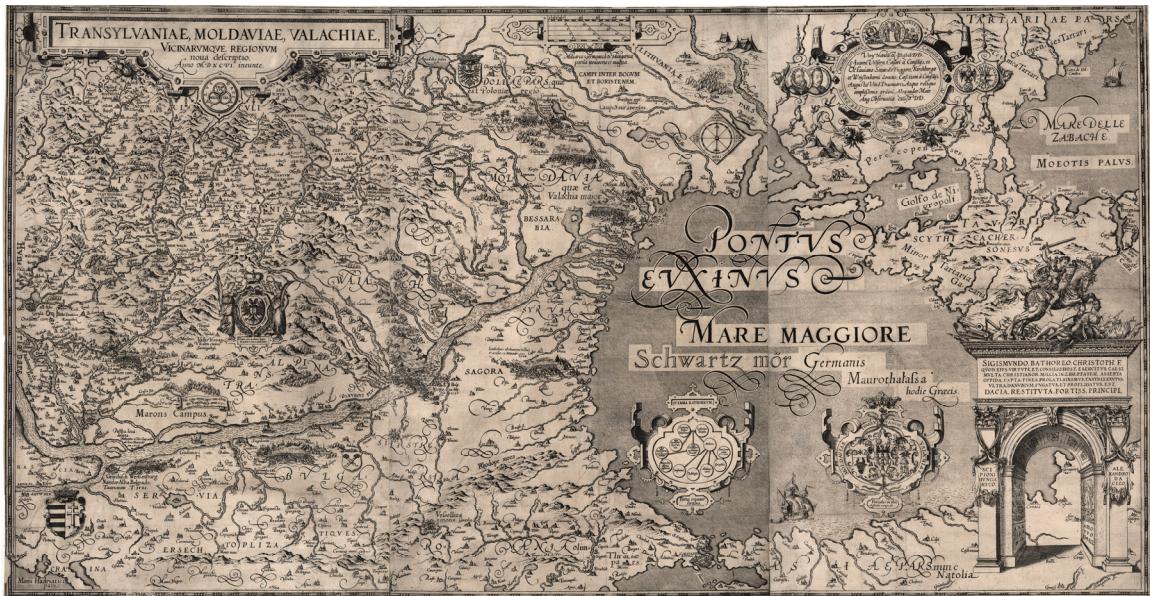


Abb. 7: Alexander Mair, *Transylvaniae, Moldaviae, Valachiae, vicinarumque regionum nova descriptio*, Radierung, 50 × 98 cm, Augsburg 1596, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, App. M. 126

Augsburg publiziert hatte.⁵⁸ Ein weiterer markanter Unterschied zu den beiden von Custos gestochenen Karten sind schließlich die zahlreichen heraldischen Kompositionen und allegorischen Darstellungen, die untereinander verzahnt wurden.

Diese Tendenz zeigt sich bereits bei den beiden oberen Kartuschen. So erscheinen auf der Unterseite der Tafel auf der linken Seite in einem kreisrunden Feld drei miteinander verknüpfte Ringe, die sinnbildlich für die drei Fürstentümer Moldau, Walachei und Siebenbürgen stehen. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine bewusste Referenz an das Medici-Emblem, das in einer Reihe von Texten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Visualisierung politischer Allianzen galt.⁵⁹

Durch das um die drei Ringe angebrachte Motto *Salus Daciae (das Heil / die Rettung Dakiens)* wird die von Sigismund Báthory durch Bündnisverträge geschaffene Dreiereinheit mit der antiken römischen Provinz gleichgesetzt. Die politische Agenda einer Wiederherstellung Dakiens war nicht neu. Vier Jahrzehnte früher hatte sich der bereits erwähnte Anführer der kaiserlichen Truppen, Giovanni Battista Castaldo, als *Restitutor Daciae* inszeniert.⁶⁰

Vermutlich 1555 schuf Leone Leoni (c. 1509–1590) die Bronzemedaille, deren Vorderseite die Büste des in der umlaufenden Inschrift als „großen Kriegsführer“ titulierten Castaldo zeigt. Auf der



Abb. 8: Alexander Mair, Kartuschen (Detail aus Abb. 7)

Rückseite erscheint dieser in der Gewandung eines antiken Feldherrn mit dem Kommandostab in der linken Hand. Die rechte Hand reicht er der auf eine Ansammlung von Waffen sitzenden Personifikation der *Dacia*. Die umlaufende Inschrift *SVBACTAE DACIAE. RESTITVTORI. OPTIMO* preist Castaldo als edlen Retter des eroberten Dakiens.⁶¹ Leonis Medaille orientiert sich sowohl hinsichtlich der Titulatur, als auch des Motivs der lagernden, durch den Princeps aufgerichteten Personifikationen, an den unter Trajan und vor allem Hadrian geprägten *restitutor*-Münzen.⁶²

Eine weitere kleine Gruppe von Medaillen hat die trajanischen Prägungen, auf denen die Einnahme Dakiens zelebriert wurde, zum Vorbild. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass sich der ausführende Künstler, Annibale Fontana, auf Wunsch Castaldos an Fundstücken orientierte, die während der Errichtung einer neuen Befestigung in Hermannstadt zutage kamen. Es ist verbrieft, dass Castaldo einzelne Stücke aus diesem Fund 1553 an Cosimo de Medici nach Florenz geschickt hatte. Vermutlich konnte der antikenbegeisterte kommandierende habsburgische General zudem auch noch Teile des großen Hortfundes von Lysimachos Münzen in seinen Besitz bringen.

Auf der Vorderseite der in Erinnerung an die Siege bei Lippa und Weißenburg angefertigten Medaillen erscheint das Bildnis des siegreichen Heerführers. Die Rückseiten zeigen weibliche Allegorien: die Personifikation von *Lippa*, die unter einem Tropaion aus erbeuteten Waffen kauert bzw. eine liegende *Transilvania* am Ufer des Marosch-Flusses.⁶³ Bei diesen allegorischen Kompositionen orientierte sich Fontana an einer Silber-Denar- bzw. einer Aureus-Prägung Kaiser Trajans.⁶⁴

Ein vergleichbar detailliertes Studium antiker Münzprägungen zeigt sich auch bei der zweiten Kartusche, die von Mair in der oberen rechten Ecke zwischen dem Mündungsbereich des Dnjepr (Boristenes) und dem Palus Maeotis (dem Asowschen Meer) positioniert wurde (Abb. 7). Das querovale Textfeld mit der Widmung des ausführenden Künstlers an die beiden Stadtpfleger Johann Welser und Octavianus Secundus Fugger und den Augsburger Stadtrat wird von einer umlaufenden Inschrift gerahmt. Diese verweist unten auf die Herstellung der Karte im vierten Jahr des ungarischen Kriegs und enthält im oberen Segment eine Mahnung an die Eintracht der Handelnden. Oberhalb des Inschriftfeldes wurden drei kreisförmige Felder mit Personifikationen angeordnet. Auf dem mittleren Medaillon überreicht die mit einem Lorbeerkrantz bekrönte *Dacia Pannonia* eine Victoria-Statue. Die beiden flankierenden Medaillons zeigen die Flussgötter der Donau und des Temesch (lat. *Tibiscus*), die stellvertretend für die Kriegsschauplätze stehen, an denen die von Sigismund Báthory angeführten Truppen gekämpft hatten. Die Darstellung des *Danubius* ist eine spiegelverkehrte Wiedergabe des Flussgottes mit dem windgeblähten Umhang auf einem Denar des Kaisers Trajan.⁶⁵ Da für den *Tibiscus*, einem kleinen Nebenfluss der Donau, keine antiken allegorischen Darstellungen überliefert sind, präsentierte Mair als „Notlösung“ eine Paraphrase der aus trajanischer Zeit stammenden Statue des *Tiber/Tigris*, die 1517 vom Monte Cavallo auf das Kapitol transloziert worden war.⁶⁶

Unterhalb der Widmung inszenierte Mair einen Luftkampf, bei dem ein drachenartiges Mischwesen, das für den osmanischen Feind steht, von zwei Adlern angegriffen wird. Vermutlich wurde spielt dies auf eine Episode an, die sich während des Feldzugs in der Walachei ereignet haben soll und über Berichte auf Einblattdrucken eine weite Verbreitung erfuhr. Im Verlaufe der Kampagne hatte sich ein Adler mehrere Male auf dem Zelt des siebenbürgischen Fürsten niedergelassen, was als

ein günstiges Prodigium für dieses Unternehmen interpretiert werden konnte.⁶⁷ Die am Rande der Darstellung angebrachte Inschrift *Debis improbe poenas* („Du wirst schwere Strafe bringen“) und die Jahreszahl 1596 beziehen sich auf Sigismund Báthory, dessen Konterfei in einem runden Medaillon gemeinsam mit einem Bildnis des Kaisers erscheint. Bei dem Brustbild Rudolfs II. im Harnisch mit Lorbeerkrone orientierte sich Mair an einem von Hans von Aachen gefertigten Gemälde. Das Bildnis des Sigismund hingegen wiederholt einen Typus, den Alexander Mair 1596 als Einzelblatt veröffentlicht hatte.⁶⁸ Auf der gegenüberliegenden Seite der Kartusche erscheinen als Pendants zu den Bildnissen zwei Embleme. Das linke Emblem zeigt den Adler Jupiters auf einer Weltkugel mit der Beischrift *Providentia Aug[usti]*, das rechte das mit dem höchsten der Olympier assoziierte Blitzbündel. Diese traditionell für die imperiale Macht verwendete Chiffre wird hier überraschend mit Sigismund Báthory assoziiert. Die begleitende Umschrift *Virtus Bathoraea* evoziert einen Topos, der erstmalig in der von dem Kanzler Jan Zamoyski verfassten Inschrift für das Grab des polnisch-litauischen Königs Stefan Bathory begegnet: *O mors, invida! Non extinxisti virtutem Batoream. Immortalis est.* Abschriften des Wortlauts des Epitaphs in der Krakauer Kathedrale zirkulierten in Europa bereits kurz nach dem Ableben des Herrschers, wie dies Einträge aus Italien illustrieren.⁶⁹

Die in der Dedications-Kartusche inaugurierte dynastische Agenda wurde in drei weiteren Emblemen weiterentwickelt. So alludiert das unterhalb des fürstlichen Wappens angebrachte Bibelzitat (Joël 1, 6): *Dentes eius ut dentes leonis. Et molares eius ut catuli leonis* („Seine Zähne sind wie die Zähne eines Löwen, und seine Mahlzähne wie die eines Junglöwen“) auf die Drachenzähne im Familienwappen der Báthory. Zudem wird über die auffällige Positionierung des Wappens in der Nähe der kartographischen Markierungen der Hauptstadt Samisegetusa ein weiteres Mal auf das Erbe des antiken Dakien verwiesen.

Die in auffälliger Nähe zur Hauptstadt des Osmanischen Reichs positionierten Kartuschen und vor allem die Darstellung des Triumphbogens verkünden die Vision der Befreiung des vormaligen Kaisersitzes. Diese Perspektive weist eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit der von Papst Clemens VIII. propagierten Vision eines „*marciare verso Costantinopoli*“ auf.⁷⁰ Die Eignung des siebenbürgischen Fürsten für die Umsetzung dieses ambitionierten Vorhabens soll durch die *Stemma Bathoreum* mit dem beigefügten horazischen Diktum „*fortes creantur fortibus*“ (Horaz, Oden 4, 4, 29) verdeutlicht werden.

Der Stammbaum zeigt die Kontinuität der Familie Báthory an der Spitze des siebenbürgischen Fürstentums und betont zugleich deren Vernetzung mit den europäischen Machtzentren durch Eheverbindungen mit den Habsburgern und dem polnisch-litauischen Königshof sowie mit der päpstlichen Kurie durch Andreas Báthorys Kardinalssamt.

Als zweite Stütze der Macht erscheint in der benachbarten Kartusche die Allianz zwischen Siebenbürgen und den Fürstentümern der Moldau und Walachei, ein Thema, das bereits durch das Emblem der drei ineinander verschlungenen Ringe eingeführt wurde. In der großen Kartusche werden die Wappen der drei Fürstentümer durch die gebogenen Voluten miteinander verzahnt und zusätzlich miteinander vertraut. In Abstimmung mit den beiden Knoten, durch die drei Seile



Abb. 9: Alexander Mair, Triumphbogen (Detail aus Abb. 7)

der darunter liegenden Partie angebrachten griechischen Inschriften αλεξικακω (Links) und αποτροπαιω (Rechts) sind Adjektive die in der antiken griechischen Literatur v. a. Apollo als Schutzgott zugeordnet werden, wie im Falle des Heiligtums des unheilabwehrenden Apoll in Athen.⁷² In Abstimmung mit diesen Epitheta erscheint auf dem Relief auf der linken Seite eine Figur im Ausfallschritt, die mit einer riesigen Fackel ein schlängenartiges Wesen bekämpft. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint der nur mit einer umgehängten Chlamys bekleidete Apoll, er hält einen Bogen in seiner linken Hand. Der rechte Fuß ist triumphierend auf einen vor ihm liegenden Drachen (Python) aufgesetzt.

miteinander verbunden werden, betont das an Prediger 4, 12 angelehnte Motto „Funiculus triplex difficile rumpleut“ noch einmal die Bedeutung der Einigkeit unter den Verbündeten.⁷¹

Die sicherlich innovativste Komponente der visuellen Propaganda auf der Mair-Karte ist der bereits durch seine Proportionen beeindruckende Triumphbogen in der rechten unteren Ecke (Abb. 8). Das Denkmal paraphasiert und kombiniert Elemente der in der Renaissance bekannten Monamente. Hierzu gehören die Inschrift in *Capitalis* auf der Attika und die darunter in den Zwickeln angeordneten geflügelten Victorien mit Palmzweigen und Siegeskränzen.

Etwas ungewöhnlich erscheinen zunächst die an der Vorderseite der Pilaster mit Stoffbändern befestigten Widderfelle, da hierzu keine antiken Vorbilder bekannt sind. Eventuell handelt es sich um Verweise auf das Goldene Vlies und damit auf den habsburgischen Hausorden, dem auch Sigismund Báthory angehörte. Wahrscheinlicher allerdings scheint eine Herleitung von dem antiken Brauch bestimmter an den Triumphzügen beteiligter Gruppen, wie die *Signiferi* oder die Musiker, Tierfelle als Bekleidung zu nutzen. Auf dem von Mair entworfenen Bogen dienen die Widderfelle als Flächen für die Präsentation Sigismunds als ungarischem Scipio bzw. dakischen Alexander. Wie bei den gebauten Vorbildern, so besitzt auch das gestochene Monument Reliefs im Durchgangsbereich. Die in

Ergänzend zu den mythologischen Überhöhungen berichtet die Inschrift in der Attikazone von den jüngsten Erfolgen des siebenbürgischen Fürsten: Ihr zufolge hat der Sohn des Christoph Báthory durch seinen Mut und seine Weisheit die Armeen des Feindes vernichtet, tausenden Christen die Freiheit gesichert, Städte befreit und die Grenzen erweitert. Des Weiteren gelang es ihm, die osmanischen Truppen des Sinan (Pascha) aus der Festung (Târgoviște oder Giurgiu?) zu vertreiben und über die Donau zu drängen. Auf diesem Wege sei Dakien durch den stärksten Fürsten wiederhergestellt worden.⁷³

Die in der Inschrift geschilderten Ereignisse werden durch die bekrönende Figurengruppe noch einmal allegorisch überhöht. Im Zentrum der Komposition erscheint Sigismund Báthory als römischer Feldherr mit Brustpanzer, Paludamentum und Lorbeerkrone auf einem prächtig geschmückten Pferd, das sich über einem am Boden liegenden Osmanen aufbäumt. Der siebenbürgische Fürst hält einen Schild auf dem die Initialen SMV (SigisMundiVictor) eingraviert sind und ist gerade im Begriff, zum entscheidenden Schlag gegen den gestürzten Gegner auszuholen. Dieser versucht auf dem Rücken liegend den Angriff mit seinem Schild, auf dem ein Halbmond und ein Stern angebracht sind, abzuwehren. Die angedeuteten Gesichtszüge mit der Adlernase, der lange Bart und nicht zuletzt der mit einem edelsteinverzierten Band dekorierte Turban sprechen dafür, den gestürzten Kämpfer als Sinan Pascha zu identifizieren.⁷⁴ Die Kampfszene wird von einer Ansammlung feindlicher Waffen gerahmt. Besondere Erwähnung verdienen die seitlich des Großvezirs gezeigten Standarten. Entsprechende Beutestücke wurden unmittelbar nach der Schlacht bei Călugăreni an Rudolf II. nach Prag geschickt, wo diese zusammen mit Kriegsgefangenen und erbeuteten Waffen im Rahmen eines Triumphzugs öffentlich präsentiert wurden.⁷⁵

Der Entwerfer des panegyrischen Programms der Karte, der sicher nicht mit dem ausführenden Künstler identisch ist, benutzte vermutlich mehrere Quellen bei der Konzeption der dramatischen Kampfgruppe. Mit großer Wahrscheinlichkeit bildeten Münzprägungen der Kaiserzeit die wichtigste Inspirationsquelle. Zu den prominentesten Beispielen zählen die von Kaiser Trajan in Erinnerung an die Siege über die Daker geprägten Sesterzen und Aurei, deren Rückseiten den reitenden Kaiser zeigen, der einen Speer auf einen gestürzten Daker schleudert.⁷⁶

Des Weiteren erscheint auch eine Orientierung an einem Fresko denkbar, das bis ins 17. Jahrhundert in der nordöstlichen Ecke des Campo dei Fiori in Rom, am Ausgangspunkt der Via del Pellegrino sichtbar war. Das ursprüngliche Aussehen dieser Komposition ist in einer Zeichnung und in schriftlichen Beschreibungen erhalten geblieben. Das Fresko zeigte Matthias Corvinus, den König von Ungarn und Böhmen als gerüsteten Ritter, der mit seinem Schwert zum Schlag ausholte. Ein mit Blick auf die Darstellung des Triumphbogens interessantes Detail überliefert der Humanist Nathan Cymraeus (1543–1598) in seinem Itinerarium „[...] Matthiae Hungariae regi armato & equestri, Turcorumq(ue) turbam calcanti [...].“⁷⁷

Die bisher vorgestellten Problemfelder in Verbindung mit den drei Karten aus dem Jahr 1596 sprechen für ein Gemeinschaftsprojekt an dem sowohl Akteure aus Siebenbürgen, aus dem Umfeld des Kaiserhofes in Prag sowie die Fugger in Augsburg mitgewirkt haben. Von großer Bedeutung für die Zuweisung der einzelnen Anteile ist die Lösung einer weiteren noch offenen Frage in Verbindung mit dem Triumphbogen auf der Karte von Mair: Handelt es sich hierbei um eine fiktive Komposition,

oder um den Reflex einer ephemeren Architektur, die aus Anlass der siegreichen Rückkehrer in die fürstliche Residenz in Weißenburg (ung. Gyulaféhérvár, heute Alba Iulia in Rumänien) errichtet wurde? In den bisher bekannten Berichten italienischer Gesandter tauchen isolierte Angaben zu Festdekorationen auf, jedoch ohne weiterführende Angaben zu deren Form und Inhalt.⁷⁸ Der Nachweis eines Triumphbogens mit vergleichbarem Programm, wie derjenige auf der Karte von Mair würde nicht nur unser Bild von der Festarchitektur in Ungarn im 16. Jahrhundert verändern. Für diese Periode sind zwei Triumphbögen überliefert, die aus Anlass der Krönung von Maximilian II. (1563) bzw. Rudolf II. (1572) mit der Stephanskronen in Preßburg (ung. Pozsony, heute Bratislava in der Slowakei) errichtet wurden.⁷⁹ In einer weiter angelegten Perspektive wäre zu fragen, ob der Triumphbogen – in Form von Berichten über die ephemer Architektur oder als Detail auf der Karte von Mair – einen Bezugspunkt bei der Ausarbeitung des dekorativen Programms der zwischen 1715 und 1738 errichteten neuen Festungsanlage in Weißenburg dargestellt hat. Die neu errichtete Abfolge von Toren sollte die römische Kontinuität vor Ort veranschaulichen. Oberhalb des Haupttores erscheint der neue Landesherr, Kaiser Karl VI. (r. 1711–1740) als *Restitutor Daciae* im Typus des Triumphators auf einem Pferd, das sich ähnlich wie Sigismund Báthory über einem gestürzten Türken aufbäumt.⁸⁰ Unabhängig von dieser Erweiterung der Perspektive auf die Anfänge der habsburgischen Herrschaft in Siebenbürgen zu Beginn des 18. Jahrhunderts, dokumentieren die im Rahmen dieser Studie untersuchten Augsburger graphischen Werke eine relativ weite Verbreitung der Bildnisse des Sigismund Báthory. Gemeinsam mit den Landkarten von Custos und Mair bilden diese einen markanten Komplex im Rahmen der propagandistischen Initiativen während des Langen Türkengeschiebts.

Anmerkungen

- ¹ Vecellio 1598. Vgl. zur Fortuna dieser Publikation: Rosenthal /Jones 2008; Bridgeman 2010.
- ² Defert 1984, S. 25–26; Belfanti 2009, S. 264–265.
- ³ Brückner 2002.
- ⁴ Defert 1984, S. 31–33; Grimes 2002; Mentges 2004; Rosenthal /Jones 2008, S. 15–16.
- ⁵ Vgl. Bruyn 1581 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447144v/f51.item> [aufgerufen 26.5.2021].
- ⁶ Petneki 1981, S. 145–149.
- ⁷ Calvi 2011, S. 41–42. Zum „Gesetz der Grenze“ siehe auch: Štefanec 2014, S. 89–90.
- ⁸ Fülemile 1989, S. 126.
- ⁹ Silver 2015, S. 71–73; Døj-Fetté 2013; Jacoby 2000, S. 182–203; Kappel 1995.
- ¹⁰ Cennerné Wilhelmb 1973; Galavics 1986, S. 47–52; Papp 2002, S. 38–40.
- ¹¹ Farkas 2011; Kruppa 2015.
- ¹² Vecellio 1598, S. 406–407.
- ¹³ Vgl. Ghermani 2009; Wang 1975.
- ¹⁴ Dziewulski 2019; Szabó 1995.
- ¹⁵ Szabó/Erdösi 2003, S. 126–127 und S. 143–144.
- ¹⁶ Oborni 2013.
- ¹⁷ Keul 2009, S. 15–47.
- ¹⁸ Vöcelka 1977.
- ¹⁹ 1570 VIII 16 Vertrag von Speyer in: Duchhardt /Peters, <http://www.ieg-friedensverträge.de> [aufgerufen 26.5.2021]. Dazu auch Volkmer 2015, S. 106–110.
- ²⁰ Kruppa 2014, S. 41–170.
- ²¹ Castaldini 2009.
- ²² Gömöri 2003.
- ²³ Bartl 1969; Niederkorn 1993, S. 70–102; Toth 2005.
- ²⁴ Offensiv- und Defensivbündnis von Prag 1595 I 28, in: Duchhardt/Peters <http://www.ieg-friedensverträge.de> [aufgerufen 26.5.2021]; Volkmer 2015, S. 154–157.
- ²⁵ Vöcelka 1981, S. 142 und S. 234.
- ²⁶ Cristea 2014, S. 349–366.
- ²⁷ Keller 2019.
- ²⁸ Szabó 2002, S. 379.
- ²⁹ Birnbaum 1991; Carrillo 1906, S. 188.
- ³⁰ Niederkorn 1993, S. 37–38; Keller 2019, S. 38 (mit einem Beispiel für die Übernahme eines Berichts zu Siebenbürgen aus der Fuggerzeitung in der von Samuel Dillbaum 1597 herausgegebenen Monatsschrift *Annus Christi*); Vöcelka 1981, S. 26–35 zur Rolle von Einblattdrucken in der politischen Propaganda Kaiser Rudolfs II.
- ³¹ Groesen 2007, S. 243.
- ³² Lonicerus 1596 <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011988611> [aufgerufen 26.5.2021].
- ³³ Vgl. dazu auch: Galavics 1986, S. 50–51.
- ³⁴ Cennerné Wilhelmb 1966–1967, S. 234.
- ³⁵ Peltzer 1911–1912, S. 102.
- ³⁶ Jacoby 2000, Kat. Nr. 84, S. 233–235.

³⁷ Vgl. zu den Besuchen Vocelka 1981, S. 234.

³⁸ Cennerné Wilhelmb 1966–1967, S. 233.

³⁹ Strecker 2010, S. 131–134.

⁴⁰ Crusius 1595–1596, S. 118.

⁴¹ Crusius 1927, S. 143–144.

⁴² Vgl. Kissling 1964; Göllner 1978, S. 23–26.

⁴³ Lieb 1958, S. 122–123 und 153; Meurer 1997.

⁴⁴ Segelken 2010, S. 243–246; Brakensiek 2008, S. 243. Zu den Fugger-Sammlungen ferner Meadow 2002.

⁴⁵ Lazius 1557. <https://doi.org/10.3931/e-rara-12917> (Karte) <http://data.onb.ac.at/rec/AC03822307> (Kommentar) [aufgerufen 26.5.2021]. Vgl. dazu auch Kasza 2018.

⁴⁶ Svatek 2012, S. 239–241.

⁴⁷ Die Frage nach den möglichen Gründen für die Einfügung der Sultans Büste können an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. dazu Born 2020, S. 262–264.

⁴⁸ Polleross 2006, S. 219–220.

⁴⁹ Makkay 1996; Deppert-Lippitz 2010.

⁵⁰ Papp 2014, S. 49–50.

⁵¹ Ortelius 1597, s. v. *Dacia*.

⁵² Reicherstorffer 1550, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199002-9. Vgl. auch Reicherstorffer 1994.

⁵³ Broniovius 1595, https://www.europeana.eu/de/item/9200479/item_44651795_ [aufgerufen 26.5.2021]. Vgl. dazu auch Albrecht 2012.

⁵⁴ Cennerné Wilhelmb 1973, S. 61.

⁵⁵ *Daciarum, Moesiarumque vetus descriptio ... Ex conatibus Abrahami Ortelij.* Antverpiae 1595. <https://doi.org/10.3931/e-rara-35503>

⁵⁶ *Ein neuwe warhaftige Beschreibung des ganzen Ungerlandts mit sünderem Fleyss...* Nürnberg 1567. <https://ds.oszk.hu/xmlui/handle/123456789/80692> [aufgerufen 26.5.2021].

⁵⁷ Georgius de Hungaria 1993. Dazu auch Göllner 1961, S. 36–38, Nr. 35; Kaufmann 2012, S. 255–257.

⁵⁸ *Hungariae descriptionem / multis priorum correctis erroribus accurate concitta ...* Augsburg 1594. Vgl. dazu Coman 2016, S. 187–188.

⁵⁹ Ames-Lewis 1979, S. 129; Böninger 1993, S. 42.

⁶⁰ Rezachevici 2003, S. 155.

⁶¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_G3-IP-253 [aufgerufen 26.5.2021]

⁶² Vgl. zu diesen Prägungen Michels 2016, S. 61–63.

⁶³ <http://numismatica-italiana.lamoneta.it/moneta/W-ME32E/17>; [https://numismatica-italiana.lamoneta.it/moneta/W-ME32E/3](http://numismatica-italiana.lamoneta.it/moneta/W-ME32E/3) [aufgerufen 26.5.2021].

⁶⁴ Amendola 2020, S. 16–17.

⁶⁵ <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=4156> [aufgerufen 26.5.2021].

⁶⁶ Bober /Rubinstein 1991, S. 101–103, Nr. 65–66.

⁶⁷ Farkas 2011, S. 154.

⁶⁸ <http://www.portraitindex.de/documents/obj/34701467> [aufgerufen 26.5.2021].

⁶⁹ Meysztowicz 1972, S. 144, Nr. 65.

⁷⁰ Kruppa 2015, S. 240.

⁷¹ Tiron, 2011, S. 324–328.

⁷² Für die weiterführenden Hinweise zu den Inschriften und ikonographische Details des Triumphbogens möchte ich auf diesem Wege Stefan Ardeleanu, Michail Chatzidakis und Marian Coman danken.

⁷³ SIGISMUNDO BATHOREO CHRISTOPH(I) F(ILIO)
QUOD EIUS VIRTUTE ET CONSILIO HOST(IS?) EXERCITUS CAESI
MULTA CHRISTIANOR(UM) MILLIA IN LIBERTATEM ASSERTA
OPPIDA CAPTA FINES PROLATI SINAMUS CASTRIS EXUTUS
ULTRA DANUBIUM FUGATUS ET PROFLIGATUS EST
DACIA RESTITUTA FORTISS(IMI) PRINCIPI

⁷⁴ Vgl. das Bildnis des Großvezirs auf dem Stich von Johann Sibmacher von 1581
<http://www.portraitindex.de/documents/obj/34701382> [aufgerufen 26.5.2021]

⁷⁵ Vocelka 1979; Cristea 2014, S. 350–352.

⁷⁶ RIC II 209 <https://www.ikmk.at/object?id=ID1078>; RIC II 543 <https://numid.uni-rostock.de/object?lang=de&id=ID358> [aufgerufen 26.5.2021].

⁷⁷ Pattantyús 2011; Pócs 2003 mit der vollständigen Wiedergabe der Beschreibung auf S. 109, Anm. 29.

⁷⁸ Farkas 2011, S. 148.

⁷⁹ Galavics 1987, S. 229–230

⁸⁰ Matsche 1981, Bd. 1, S. 61; Bertsch 1994, S. 58–59; Papp 2014, S. 51–52.

Literatur

Albrecht 2012 – Stefan Albrecht, Die *Tartariae descriptio* des Martinus Broniovius. Entstehung und Wirkung eines Gesandtenberichts aus dem Krimkhanat, in: *The Crimean Khanate Between East and West (15th–18th Century)*, hg. v. Denise Klein, Wiesbaden 2012 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 78), S. 149–168.

Amendola 2020 – Adriano Amendola, The Warrior Collector: Giovan Battista Castaldo Among Titian, Leone Leoni, Annibale Fontana and Raphael, in: *Journal of the History of Collections*, 2020, Bd. 32, Heft 1, S. 13–24.

Ames-Lewis 1979 – Francis Ames-Lewis, Early Medicean Devices, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979, Bd. 42, S. 122–143.

Bartl 1969 – Peter Bartl, *Marciare verso Costantinopoli*. Zur Türkopolitik Clemens' VIII., in: *Saeculum*, 1969, Bd. 20, S. 44–56.

Belfanti 2009 – Carlo Marco Belfanti, The Civilization of Fashion. At the Origins of a Western Social Institution, in: *Journal of Social History*, 2009, Bd. 43, Heft 2, S. 261–283.

Bertsch 1994 – Christoph Bertsch, Das Ephemere fordert Dauerhaftigkeit. Einige Anmerkungen zur politischen Ikonographie der habsburgischen Triumphbögen im 18. Jahrhundert, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1994, Bd. 47, Heft 1–2, S. 42–59.

Birnbaum 1991 – Marianna D. Birnbaum: The Fuggers, Hans Dernschwam, and the Ottoman Empire, in: *Südost-Forschungen*, 1991, Bd. 50, S. 119–144.

Bober/Rubinstein 1991 – Phyllis Pray Bober / Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London 1991.

Bönninger 1993 – Lorenz Bönninger, Diplomatie im Dienst der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand, in: *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469): Kunst im Dienste der Mediceer = Art in the Service of the Medici*, hg. v. Andreas Beyer / Bruce Bucher / Francis Ames-Lewis, Berlin 1993 (Artefact, Bd. 6), S. 39–54.

Born 2020 – Robert Born, Festung und Grenze: Die habsburgisch-osmanischen Auseinandersetzungen und die Entwicklung der Kartographie in Ostmitteleuropa, in: *Beschreiben und Vermessen. Raumwissen in der östlichen Habsburgermonarchie im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. Reinhard Johler / Josef Wolf, Berlin 2020 (Geschichtswissenschaft, Bd. 16), S. 227–297.

Brakensiek 2008 – Stephan Brakensiek, Samuel Quicchelberg. Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820, in: *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen*, hg. v. Flemming Schock, Hannover 2008 (Metaphorik.de, 14.2008), S. 237–258, PDF, <http://www.metaphorik.de/14/Brakensiek.pdf> [aufgerufen 10.6.2021].

Bridgeman 2010 – Jane Bridgeman, The Origins of Dress History and Cesare Vecellio's *pourtraits of attire*, in: *Costume*, 2010, Bd. 44, S. 37–45.

Broniovius 1595 – *Martini Broniovii, De Biezdzeadea [...] Tartariae Descriptio [...]. Item, Transsylvaniae, Ac Moldaviae, succincta descriptio Georgii A Reichersdorff, Transsyluani, Coloniae Agrippinae: In Officina Birckmannica 1595*, https://www.europeana.eu/de/item/9200479/item_44651795_ [aufgerufen 10.6.2021].

Brückner 2002 – Wolfgang Brückner, Fremdheitsstereotypen. Der ethnographische Blick als neues Wahrnehmungsmuster in der Frühen Neuzeit, in: *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450–1700)*, hg. v. Wolfgang Harms / Alfred Messerli, Basel 2002, S. 145–162.

Bruyn 1581 – Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus [...]*, Antwerpen: Joos de Bosscher 1581.

Calvi 2011 – Giulia Calvi, Across Three Empires. Balkan Costumes in Sixteenth-Century Europe, in: *From Traditional Attire to Modern Dress: Modes of Identification, Modes of Recognition in the Balkans (XVIth–XXth Centuries)*, hg. v. Constanța Vintilă-Ghițulescu, Newcastle upon Tyne 2011, S. 29–51.

Carrillo 1906 – *Carrillo Alfonz jezsuita-ataj levelezése és iratai (1591–1618)* [Die Korrespondenz und Schriften des Jesuiten Alfonzo Carrillo 1591–1618], hg. v. Endre Veress, Budapest 1906 (Magyar történelmi emlékek: 1 Osztály: Okmánytárak. Diplomataria, Bd. 32).

Castaldini 2009 – Antonio Possevino. *I Gesuiti e la loro eredità culturale in Transilvania*, hg. v. Alberto Castaldini, Roma 2009 (Bibliotheca Instituti Historici Societatis Jesu, Bd. 67).

Cennerné Wilhelmb 1966–1967 – Gizella Cennerné Wilhelmb, Der Augsburger Kupferstecher Dominicus Custos und Ungarn, in: *Folia archaeologica*, 1966–1967, Bd. 8, S. 227–249.

Cennerné Wilhelmb 1973 – Gizella Cennerné Wilhelmb, Báthory Zsigmond havasalföldi moldvai hadjáratának egykorú grafikus emlékei [Grafische Darstellungen des Moldau-Feldzuges des Sigismund Báthory], in: *Folia Historica*, 1973, Bd. 2, S. 57–65.

Coman 2016 – Marian Coman, Sub flamura Semilunii. Europa otomană în cartografia occidentală (secolele al XV-lea – al XVII-lea) [Unter dem Halbmond-Banner. Das Osmanische Europa in der abendländischen Kartographie (15.–17. Jahrhundert)], in: *Puterea cuvântului, a exemplului și a simbolului* [Die Kraft des Wortes, des Beispiels und des Symbols], hg. v. Maria Magdalena Székely / Nelu Zugravu, Iași 2016, S. 173–196.

Cristea 2014 – Ovidiu Cristea, *Puterea cuvintelor. Știri și război în sec. XV–XVI* [Die Macht der Worte: Nachrichten und Krieg im 16. und 17. Jahrhundert], Târgoviste 2014.

Crusius 1595–1596 – *Annales Svevici siue Chronica Rerum Gestarum Antiquissimae Et Inclytae Sveciae Gentis. 3. Ab Anno Christi MCCXIII. vsq[ue] ad MDXCIII. annum perducta*, Frankfurt am Main: Nicolai Bassaei 1595–1596.

Crusius 1927 – *Diarium Martini Crusii 1596–1597. Teil I.*, hg. v. Wilhelm Göz / Ernst Conrad, Tübingen 1927.

Defert 1984 – Daniel Defert, Un genre ethnographique profane au XVIe siècle: les livres d'habits, in: *Histoire de l'Anthropologie: XVIe–XIXe siècles*, hg. v. Britta Rupp-Eisenreich, Paris 1984, S. 25–41.

Deppert-Lippitz 2010 – Barbara Deppert-Lippitz, *Thesauro Monachi – Der grosse dakische Goldfund aus dem Strei (1543)*, in: *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, 2010, Bd. 14, Nr. 1, S. 9–27.

Døj-Fetté 2013 – Mirka Døj-Fetté, The Emperor and the Sultan: Imperial Inviolability in Hans von Aachen's Allegories on the Long Turkish War, in: *Studia Rudolphina*, 2013, Bd. 12/13, S. 51–69.

Duchhardt / Peters, Europäische Friedensverträge – Heinz Duchhardt / Martin Peters, Europäische Friedensverträge der Vormoderne, Website, <http://www.ieg-friedensverträge.de> [aufgerufen 10.6.2021].

Dziewulski 2019 – Michał Dziewulski, Streitkolben im östlichen Zentraleuropa. Von der Waffe zum Statussymbol, in: *Kaiser und Sultan: Nachbarn in Europas Mitte 1600–1700*, hg. v. Badischen Landesmuseum Karlsruhe, München 2019, S. 277–281, Ausst.-Kat., Karlsruhe, Schloss Karlsruhe, 2019–2020.

Farkas 2011 – Farkas Gábor Farkas, *Régi könyvek, új csillagok* [Alte Bücher, neue Sterne], Budapest 2011 (Humanizmus és Reformáció, Bd. 32).

Fülemile 1989 – Ágnes Fülemile, Viseletábrázolások a 16–17. századi grafikában [Kostümdarstellungen in der Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts], in: *Ars Hungarica*, 1989, Bd. 17, Heft 2, S. 116–132.

Galavics 1986 – Géza Galavics, „Kössünk kardot az pogány ellen“. Török háborúk és képzőművészet [Lasst uns das Schwert umgürten gegen die Heiden. Türkenkriege und bildende Kunst], Budapest 1986, S. 47–52.

Galavics 1987 – Géza Galavics, A magyar királyi udvar és a késő reneszánsz képzőművészet [Der ungarische Königshof und die bildende Kunst der Spätrenaissance], in: *Magyar reneszánsz udvari kultúra* [Ungarische Hofkultur der Renaissance], hg. v. Ágnes, R. Várkonyi, Budapest 1987, S. 228–248.

Georgius de Hungaria 1993 – Georgius de Hungaria, *Tractatus de moribus, condictionibus et nequicia Turcorum. Traktat über die Sitten, die Lebensverhältnisse und die Arglist der Türken*, hg. v. Reinhard Klockow, Köln/Wien 1993 (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens, Bd. 15).

Ghermani 2009 – Naïma Ghermani, D'une pratique au symbole politique. Les armures dans les cours principales allemandes, in: *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. v. Kirsten Dickhaut / Jörn Steigerwald / Birgit Wagner, Wiesbaden 2009, S. 235–252.

Göllner 1961 – Carl Göllner, *Turcica. Die europäischen Türkendrucke des 16. Jahrhunderts*, Bd. 1, Bukarest/Baden-Baden 1961 (Bibliotheca bibliographica Aureliana, Bd. 19).

Göllner 1978 – Carl Göllner, *Turcica. Die Türkенfrage in der öffentlichen Meinung Europas im 16. Jahrhundert*, Bd. 3, Bukarest/Baden-Baden 1978 (Bibliotheca bibliographica Aureliana, Bd. 70).

Gömöri 2003 – György Gömöri, Tanácsok Báthory Zsigmondnak és korabeli beszámolók törökellenes hadjáratairól [Ratschläge für Sigismund Báthory und zeitgenössische Berichte über dessen militärische Kampagnen gegen die Türken], in: *Korunk*, 2003, Bd. 24, Heft 3, S. 17–20.

Grimes 2002 – Kristen Ina Grimes, Dressing the World. Costume Books and Ornamental Cartography in the Age of Exploration, in: *A Well-Fashioned Image. Clothing and Costume in European Art, 1500–1850*, hg. v. Elizabeth Rodini / Elissa B. Weaver, Chicago 2002, S. 13–21, Ausst.-Kat., Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art / The University of Chicago, 2001–2002.

Groesen 2007 – Michiel van Groesen, *The De Bry Collection of Voyages (1590–1634). Editorial Strategy and the Representations of the Overseas World*, PDF/Dissertation, Universiteit van Amsterdam 2007, <https://hdl.handle.net/11245/1.265995>, Zugriff am 10. Juni 2021.

Jacoby 2000 – Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, Berlin 2000.

Kappel 1995 – Jutta Kappel, Die Türkennot des Kaisers. Zu einigen Aspekten der Darstellung des Türkenkrieges (1593–1606) in der Hofkunst Rudolfs II., in: *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, hg. v. Claudia Schnitzer / Alfred Auer, Dresden 1995, S. 125–133, Ausst.-Kat., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen/Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1995–1996.

Kasza 2018 – Péter Kasza, Wolfgang Lazius latin nyelvű beszámolója az 1556. évi dél-dunántúli hadjáratról [Wolfgang Lazius' lateinischer Bericht über den Feldzug 1556 in Südtransdanubien], in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2018, Bd. 122, Heft 4, S. 417–443.

Kaufmann 2012 – Thomas Kaufmann, Aspekte christlicher Wahrnehmung der ‚türkischen Religion‘ im 15. und 16. Jahrhundert im Spiegel publizistischer Quellen, in: *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)*, hg. v. Ludger Grenzmann / Thomas Haye / Nikolaus Henkel / Thomas Kaufmann, Berlin/Boston 2012 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF Bd. 4/2), S. 247–278.

Keller 2019 – Katrin Keller, Die Fuggerzeitungen. Geschriebene Zeitungen und der Beginn der periodischen Presse, in: *Österreichische Mediengeschichte: Bd. 1: Von den frühen Drucken zur Ausdifferenzierung des Mediensystems (1500–1918)*, hg. v. Matthias Karmasin / Christian Oggolder, Wiesbaden 2019, S. 27–50.

Keul 2009 – István Keul, *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe. Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporative Politics in the Principality of Transylvania (1526–1691)*, Leiden/Boston 2009 (Studies in Medieval and Renaissance Traditions, Bd. 143).

Kissling 1964 – Hans Joachim Kissling, *Türkenfurcht und Türkenhoffnung* im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Südost-Forschungen*, 1964, Bd. 23, S. 1–18.

Kruppa 2014 – Tamás Kruppa, *A kereszt, a sas és a sárkányfog: kelet-közep-európai törökellenes ligatervek's küzdelmek a Báthory-korszakban (1578–1597) = The Cross, the Eagle and the Dragon's Tooth: Plans for an Anti-Ottoman League and Battles Against the Ottomans in the Báthory Era (1578–1597)*, Budapest/Rom 2014 (Collectanea Vaticana Hungariae, Bd. 2/5).

Kruppa 2015 – Tamás Kruppa, *Tradíció és propaganda keresztútján. Fejezetek Báthory Zsigmond udvarának kultúrájából* [Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Propaganda. Kapitel aus der Kultur des Hofes von Sigismund Báthory], Budapest 2015 (Humanizmus és Reformáció, Bd. 36).

Lazius 1557 – Wolfgang Lazius, *Rei contra Turcas gestae anno M.D.L.VI. brevis descriptio (2 Bl.). Warhaffte beschreibung deß rhumreichen von Gott verlihenen siegs wider den erbfeind der Christenheit [...]*, Basel: Johannes Oporinus 1557, Karte, <https://doi.org/10.3931/e-rara-12917>, Kommentar, <http://data.onb.ac.at/rec/AC03822307> [aufgerufen 10.6.2021].

Lieb 1958 – Norbert Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*, München 1958 (Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 14).

Lonicerus 1596 – Johann Adam Lonicerus, *Historia Chronologica Pannoniae: Vngarische vnd Siebenbürgische Historia, was sich in denen Landen / seyt der Sündflut hero / biß auff jetztregierende Rö. Keys. Mt. Rodulphum II [...]*, Frankfurt: Theodor de Bry 1596, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011988611> [aufgerufen 10.6.2021].

Makkay 2010 – János Makkay, A sárkány meg a kincsek [Der Drache und die Schätze], in: *Századok* 1996, Bd. 130, S. 733–822.

Matsche 1981 – Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Bd. 1–2, Berlin/New York 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16,2).

Meadow 2002 – Mark A. Meadow, *Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer*, in: *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, hg. v. Pamela H. Smith / Paula Findlen, New York 2002, S. 182–200.

Mentges 2004 – Gabriele Mentges, Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 2004, Bd. 46, Heft 1, S. 19–36.

Meurer 1997 – Peter H. Meurer, Eine Rechnung für eine Kartenlieferung des Hauses Fugger an Alonso de Santa Cruz von 1546. Beiträge zur kartographiegeschichtlichen Quellenkunde II., in: *Cartographica Helvetica*, 1997, Bd. 16, S. 31–38.

Meysztowicz 1972 – *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino Pars 1*, hg. v. Walerian Meysztowicz, Rom 1972 (Elementa ad fontium editions, Bd. 26).

Michels 2016 – Christoph Michels, Reich und Reichsgedanke auf den Münzen der Antoninen. Überlegungen zu Hadrians und Pius' Provinzserien, in: *Eine neue Prägung. Zum Innovationspotential von Münzen in der griechisch-römischen Antike*, hg. v. Benedikt Eckhardt / Katharina Martin, Wiesbaden 2016 (Philippika, Bd. 102), S. 57–89.

Niederkorn 1993 – Jan Paul Niederkorn, *Die europäischen Mächte und der „lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudolfs II. (1593–1606)*, Wien 1993 (Archiv für Österreichische Geschichte, Bd. 135).

Oborni 2013 – Teréz Oborni, Between Vienna and Constantinople. Notes on the Legal Status of the Principality of Transylvania, in: *The European Tributary States of the Ottoman Empire in the Sixteenth-Seventeenth Centuries*, hg. v. Gábor Kármán / Lovro Kunčević, Leiden/Boston 2013 (The Ottoman Empire and its Heritage, Bd. 53), S. 67–90.

Ortelius 1587 – *Abrahami Ortelij Antverpiani thesaurus geographicus: in quo totius terrae regionum, montium [...]*, Antwerpen: Christophe Plantin 1587.

Papp 2002 – Júlia Papp, ...vitézül védjétek a nemzetet.... Wolfgang Lazius nagy Magyarorság-térképének Szűz Mária, Szent István és Szent László ábrázolásáról [...] damit ihr das Volk aufopferungsvoll verteidigt.... Zu den Darstellungen der Jungfrau und der heiligen Stephan und Ladislaus auf der großen Ungarnkarte des Wolfgang Lazius], in: *Ars Hungarica*, 2002, Bd. 30, S. 25–48.

Papp 2014 – Júlia Papp, OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE. Angaben zur bildlichen Darstellung eines politischen Topos aus dem 18. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 2014, Bd. 37, S. 48–61.

Pattantyús 2011 – Manga Pattantyús, La difesa della cristianità in un dipinto attribuito al Mantegna. A proposito del monumento equestre di Mattia Corvino in un affresco oggi perduto a Roma, in: *Arte Cristiana*, 2011, Bd. 99, Nr. 866, S. 329–336.

Peltzer 1911–1912 – Rudolf Arthur Peltzer, Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1911–1912, Bd. 30, S. 59–182.

Petneki 1981 – Áron Petneki, Oriens in Occidente. Ungarn und Polen als exotisches Thema in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *La Pologne et la Hongrie aux XVIe–XVIIe siècles*, hg. v. Vera Zimányi, Budapest 1981, S. 145–149.

Pócs 2003 – Dániel Pócs, L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici, in: *Lombardia e Ungheria nell'età dell'umanesimo e del rinascimento. Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387–1526)*, hg. v. Alessandro Rovetta / Gábor Hajnócz, Cesano Maderno 2003 (Arte lombarda, NS Bd. 139/3), S. 101–109.

Polleross 2006 – Friedrich Polleross, *Romanitas* in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II., in: *Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert)*, hg. v. Richard Bösel, Wien 2006 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom: Abhandlungen, Bd. 12), S. 207–223.

Reicherstorffer 1550 – Georg Reicherstorffer, *Chorographia Transylvaniae, Quae Dacia olim appellata, aliarumque provinciarum & regionum succincta descriptio & explicatio [...]*, Wien: Aegidius Adler 1550, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199002-9 [aufgerufen 10.6.2021].

Reicherstorffer 1994 – Georg Reicherstorffer, *Transilvaniae, Chorographia Moldáviáé. Erdély és Moldva leírása*, hg. und kommentiert v. István Szabadi, Debrecen 1994 (Series Fontium Latinorum Debreceniensis, Bd. 1).

Rezachevici 2003 – Constantin Rezachevici, Mihai Viteazul și *Dacia* lui Sigismund Bathory de la 1595 [Michael der Tapfere und Sigismund Báthorys *Dakien von 1595*], in: *Argesia: Studii și comunicări. Seria Istorie*, 2003, Bd. 12, S. 155–163.

Rosenthal/Jones 2008 – *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, the Americas. Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni*, hg. v. Margaret F. Rosenthal / Ann Rosalind Jones, London 2008.

Segelken 2010 – Barbara Segelken, Kammer, Kasten, Tafel. Ordnende Räume in Museologie und Staatsbeschreibung, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. v. Robert Felfe / Kirsten Wagner, Münster 2010 (Kultur Forschung und Wissenschaft, Bd. 12), S. 243–259.

Silver 2015 – Larry Silver, Europe's Turkish Nemesis, in: *Representing Imperial Rivalry in the Early Modern Mediterranean*, hg. v. Barbara Fuchs / Emily Weissbourd, Toronto 2015 (UCLA Clark Memorial Library Series), S. 58–79.

Štefanec 2014 – Nataša Štefanec, Negotiating with the “Archenemy”. The Ethics of the Croatian and Slavonian Nobility at the Christian-Ottoman Border, in: *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16.–18. Jahrhundert*, hg. v. Robert Born / Sabine Jagodzinski. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 14), S. 87–104.

Strecker 2010 – Freya Strecker, Die künstlerische Gestaltung der Imagines: Repräsentation und Arbeitsökonomie, in: *Die Fugger im Bild: Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance. Begleitbuch zur Schatzkammerausstellung anlässlich der Erwerbung des „Ehrenbuchs“ der Fugger (Cgm 9460) und der „Fuggerorum et Fuggerarum ... imagines“ (Cod.icon. 380)*, hg. v. d. Bayerischen Staatsbibliothek, Darmstadt 2010 (Patrimonia, Bd. 346), S. 131–143.

Svatek 2012 – Petra Svatek, *Rei contra Turcas gestae anno MDLVI brevis descriptio*. Eine Geschichtskarte des Wolfgang Lazius aus dem Jahre 1557, in: *Festschrift für Univ.-Prof. Dr.-Ing. Kurt Brunner anlässlich des Ausscheidens aus dem aktiven Dienst*, hg. v. Dieter Beineke et. al., München 2012 (Schriftenreihe des Instituts für Geodäsie der Universität der Bundeswehr, Bd. 87), S. 237–248.

Szabó 1995 – János Szabó, A magyar nemesi viselet díszbzuzogányának eredete [Die Herkunft des Schmuckstreitkolbens des ungarischen Adelskostüms], in: *Turul*, 1995, Bd. 68, Heft 1–2, S. 35–40.

Szabó 2002 – Péter Szabó, V. Károly és az erdélyi szászok [Karl V. und die Siebenbürger Sachsen], in: *Hadtörténelmi Közlemények*, 2002, Bd. 115, S. 375–380.

Szabó/Erdősi 2003 – János B. Szabó / Péter Erdősi, Ceremonies Marking the Transfer of Power in the Principality of Transylvania in East European Context, in: *Majestas*, 2003, Bd. 11, S. 111–160.

Tiron 2011 – Tudor-Radu Tiron, Începuturile stemei Transilvaniei în lumina mai multor izvoare ilustrate externe, din secolul al XV-lea până la începutul secolului al XVII-lea [Die Anfänge des siebenbürgischen Wappens im Lichte mehrerer auswärtiger bebildelter Quellen aus dem 15. bis frühen 17. Jahrhundert], in: *Anuarul Institutului de Istorie „G. Baritiu“ din Cluj-Napoca*, 2011, Bd. 50, S. 307–339.

Toth 2005 – Tamás Toth, Clemens VIII. und der Lange Türkenkrieg in Ungarn, in: *Folia Theologica*, 2005, Bd. 16, S. 177–229.

Vecellio 1598 – Cesare Vecellio, *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venezia 1598.

Vocelka 1977 – Karl Vocelka, Die inneren Auswirkungen der Auseinandersetzung Österreichs mit den Osmanen, in: *Südost-Forschungen*, 1977, Bd. 36, S. 13–34.

Vocelka 1979 – Karl Vocelka, Die *Türkenbeute* in der politischen Propaganda der frühen Neuzeit, in: *Österreichische Osthefte*, 1979, Bd. 21, S. 79–88.

Vocelka 1981 – Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien 1981 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Kommission zur Schaffung einer Geschichte Österreichs: Veröffentlichungen, Bd. 9).

Volkmer 2015 – Gerald Volkmer, *Siebenbürger zwischen Habsburger Monarchie und Osmanischem Reich. Völkerrechtliche Stellung und Völkerrechtspraxis eines ostmitteleuropäischen Fürstentums 1541–1699*, München 2015 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Bd. 56).

Wang 1975 – Andreas Wang, *Der „miles christianus“ im 16.–17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1975.

Bildnachweise

Abb. 1: Foto Robert Born · Abb. 2: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00024260/image_5 · Abb. 3: <https://www.rct.uk/collection/611334/serenissimvs-sigismvndvs-transilvaniae-valachiae-et-moldaviae-princeps> · Abb. 4: aus: Dracula. Woiwode und Vampir. Ausstellungskatalog Schloss Ambras 2008, hg. v. Wilfried Seipel, Wien 2008 · Abb. 5–9: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Régi Nyomtatványok Tára

Klassisches Gemüse.

Oder: Kennst Du das Land, wo die Brokkoli sprießen?

Martin Dönike

I do not like broccoli. And I haven't liked it since I was a little kid and my mother made me eat it. And I'm President of the United States, and I'm not going to eat any more broccoli.

(George H. W. Bush, 1990)

I.

In der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister befindet sich ein eher unscheinbares, dem Erfurter Maler Jacob Samuel Beck (1715–1778) zugeschriebenes Stillleben, das vor einem schwarzen Hintergrund ein Ensemble von Kohlköpfen, Kohlrabi, Artischocken und Quitten zeigt (Abb. 1). Von den gedeckten Grün-, Violett- und Gelbtönen der auf dem nackten Erdboden wie zufällig angeordneten Gemüse und Früchte hebt sich als einziger starker Farbakzent ein schwarz-rot-weißer Schmetterling (ein sog. Schönbär, *Callimorpha dominula*) ab, der fast mittig vor dem gänzlich schwarzen Hintergrund zu schweben scheint.¹

Stillleben mit Darstellungen von – im Vergleich etwa zu Melonen, Trauben, Pfirsichen und Zitrusfrüchten – wenig opulenten Kohl- und Rübengemüsen sind keine Seltenheit, weder in der Geschichte des Genres noch bei Beck selbst, in dessen Œuvre es gleich mehrere vergleichbare Gemälde gibt.² Auf das Frans Snyder zugeschriebene Karlsruher Gemüestilleben (um 1610) mit Kohlköpfen als einen historischen Vorläufer aus der flämischen Bildtradition ist wiederholt hingewiesen worden;³ vergleichbare Darstellungen lassen sich aber auch in der italienischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts finden, so etwa bei Giovanni Battista Ruoppolo (1629–1693).⁴

Näher bekannt als diese künstlerischen Vorläufer und Parallelen dürften dem Erfurter Beck allerdings die acker- und gartenbaulichen Aktivitäten seines Mitbürgers Christian Reichardt (1685–1775) gewesen sein, den er als 90jährigen im Jahr seines Todes portraitierte:⁵ Reichardt hatte seit den 1720er Jahren am Rande Erfurts eine agrarische Musteranlage aufgebaut, wo er Methoden intensiver Landwirtschaft erprobte, Samen produzierte und nicht zuletzt einheimisches wie südländisches Gemüse äußerst erfolgreich anbaute. Seine Erkenntnisse und Erfahrungen publizierte er zwischen 1753 und 1774 in den sechs Bänden seines *Land- und Gartenschatzes*; wie stolz Reichardt auf sein Werk war, zeigt die Tatsache, dass er sich auf Becks Portrait mit einem der Bände abbilden ließ.



Abb. 1: Jacob Samuel Beck, *Stillleben mit Kohl, Artischocken und Quitten*, Öl auf Leinwand, 1760–1770. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 969

Der dritte Band von Reichardts *Land- und Gartenschatz* ist allein der „Erziehung und Wartung“ der „zur Speise dienlichen Kohlen, Wurzeln und Zwiebeln“ gewidmet, wobei das sechste Kapitel von den „Kohl-Gewächsen“ handelt, darunter Weiß- und Rotkohl, Wirsingkohl, Kohlrabi, diverse Grün- bzw. Braunkohlsorten sowie ausführlich dem von Reichardt in Deutschland überhaupt erst akklimatisierten, ursprünglich wohl aus Zypern stammenden Blumenkohl.⁶ Ausführungen zu Quitten und Artischocken, von denen er „jährlich fast mehr denn einen Erfurter Acker glücklich“ durch den Winter bringe, finden sich im zweiten und vierten Band des Werkes.⁷ Alle diese lokalen Feldfrüchte lassen sich prominent auf Becks Gemüestillleben wiederfinden, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Maler sich mit seiner Motivwahl an den örtlichen Gegebenheiten orientierte und damit dem Stolz auf die Erfurter Erwerbsgartenbaus Ausdruck geben wollte.⁸

Als eine vergleichsweise exotische, „noch nicht viele Jahre in Deutschland bekannt[e]“ Kohlpflanze, die „aus Italien, sonderlich aber aus dem Kirchen-Staat zu uns gekommen“ und wenn schon nicht allgemein, so doch immerhin „seit 20 Jahren [...] fast an allen Königlichen und Fürstlichen Höfen

gemein“ geworden sei, erwähnt Reichardt u. a. auch den „Spargel-Kohl“, der alternativ mit den Namen „*Brassica Neapolitanu* [sic], *Brocculi di Napoli*“, „Rüben-Kohl-Dorschen“, „*Brassica ruberosa, rapobrassica*“ oder schlicht „*Broccoli, Bruoccoli*“ bezeichnet werde.⁹ Dabei ist es fraglich, ob Reichardt über fast fünf Seiten tatsächlich das heute als Brokkoli bekannte Gemüse oder nicht doch eher eine aus Italien importierte Variante des Blumenkohls beschreibt, zumal die von ihm kultivierte Pflanze sowohl in Aufzucht als auch Zubereitung diesem seiner eigenen Aussage nach sehr ähnlich sei.¹⁰ Diese Unsicherheit bei der korrekten Identifikation von Brokkoli (von ital. „*brocco*“ = Spross, Sprössling, durrer Zweig¹¹) bzw. Spargelkohl (*Brassica oleracea* var. *italica* P.) wie auch seine Abgrenzung zum Blumenkohl (*Brassica oleracea* var. *botrytis* L.) sind bezeichnend für die begriffliche und taxonomische Verwirrung nicht nur des 18. Jahrhunderts. Eine gewisse Klarheit haben hier erst genetische Analysemethoden des 21. Jahrhunderts erbringen können.¹²

Wie Reichardt berichtet, wussten damalige deutsche „Köche[...] und Hausmütter[...]“¹³ mit dem ihnen fremden Gemüse eh wenig anzufangen, weshalb er dessen Anbau für einige Jahre unterbrach. Erst nachdem sich ein aus Frankreich stammender Koch bei ihm nach „Italiänische[m] *Brocculi*“ erkundigt hatte und alljährlich eine „ziemliche Quantität“ für seine „Herrschaft“ bestellte, nahm Reichardt die Zucht wieder auf.¹⁴ Das Urteil des Franzosen, demzufolge seine deutschen Kollegen, „die den *Brocculi* nicht gekennet und nicht zuzurichten gewust“, „dumme Teufel gewesen seyn“ müssten,¹⁵ zeugt weniger von der Ignoranz der deutschen Köche als von einer gewissen kulturellen Arroganz ihres französischen Konkurrenten: Im Gegensatz zu Frankreich oder mehr noch zu Italien, wo er zu den Nahrungsmitteln auch des einfachen Volkes gehörte, war Brokkoli zumindest in der mitteldeutschen Provinz wie dem nördlichen Europa überhaupt so gut wie unbekannt. Zwar hatte der britische Landschaftsarchitekt Stephen Switzer (1682–1745) bereits 1728 ein Handbuch für den englischen Markt publiziert, in dem er ausführlich den Anbau diverser „foreign Kitchen Vegetables“, allen voran des „*Italian Broccoli*“, beschrieb.¹⁶ Aber auch in diesem mehrfach aufgelegten und 1755 sogar ins Deutsche übersetzten Buch bleibt der „Italiänische[...] *Brocoli*“ letztlich ein Gemüse des „curious“ gentleman.¹⁷ Der globale Siegeszug des Brokkoli als massenproduziertes Nahrungsmittel sollte erst in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg einsetzen, wobei der Umweg über die USA führte, wohin italienische Auswanderer ihn Anfang des 20. Jahrhunderts mitgebracht hatten.¹⁸ Spätestens seit dieser Zeit trennt die Welt sich in Brokkoli-Liebhaber (wie etwa Barack Obama) und Brokkoli-Hasser (wie Georg H. W. Bush),¹⁹ wobei Brokkoli zu den wenigen Gemüsen gehören dürfte, die in einem gewissen Sinne sogar theoriebildend in den Wissenschaften gewirkt haben.²⁰

II.

Dem in Stendal geborenen Johann Joachim Winckelmann, der 1755 im Alter von 37 Jahren Deutschland in Richtung Italien verließ, dürften die auf Jacob Samuel Becks Stillleben dargestellten eher rustikalen Kohlsorten zur Genüge bekannt gewesen sein: Aus ärmlichsten Verhältnissen stammend, hatte er fast sein gesamtes Leben in Brandenburg-Preußen zwischen Berlin, Halle und Magdeburg verbracht, bis es ihm 1748 gelang, als Bibliothekar des Grafen Bünau in das nahe Dresden gelegene sächsische Nöthnitz zu gehen. Rückblickend auf diese Zeit hat Winckelmann

von einem „Leben [...] in beständiger Arbeit und in Sorgen der Nahrung“ gesprochen, das nicht nur der körperlichen Gesundheit abträglich sei, sondern vor allem auch den „Geist“ einschränke.²¹ Ab 1754 lebte er für einige Monate in Dresden selbst, wo er bei der dort ansässigen italienischen Gemeinde wohl zum ersten Mal mit südländischen Speisen und Getränken in Berührung kam: „Zuweilen“, so ließ er seinen Freund Hieronymus Dietrich Berendis im Dezember 1754 wissen, „pflege ich auch des Abends in ein Italiener-Gewölbe zu gehen, wo ich, wie mirs gefällt, etwas verzehren auch nichts verzehren kann“.²² Dass neben der obligaten „halbe[n] Kanne rothen Wein“²³ hierzu auch Brokkoli gehört haben könnte, ist angesichts der damaligen Seltenheit dieses Gewächses in deutschen Landen allerdings eher unwahrscheinlich.

Etwas mehr als zwei Monate nach seiner Ankunft in Rom schrieb Winckelmann jedoch einen langen Brief an seinen in Nöthnitz verbliebenen Bibliothekarskollegen Johann Michael Francke. Vor dem Hintergrund des deutschen Winters beschreibt er hier nicht ohne eine gewisse Herablassung das winterliche Rom als eine idyllische Frühlingslandschaft voller exotischer Früchte, immergrüner Pflanzen und wohlfeilem Wein:

Der Winter ist sehr gelinde; es ist vielmehr Frühling. Ich habe noch keinen Schnee, als auf den Bergen, gegen Neapel zu gesehen. Ein paarmal hat es des Nachts Eis gefroren, aber des Mittags ist es so warm, daß man schwitzet. Man sieht in vielen Gärten die Pomeranzen an den Bäumen hängen. Gegen die Mitte vom Februar kommen die Blüthen gewöhnlich. Uebrigens sind alle Gärten grüne von Lorbeern, Orangen, Cypressen etc. Wein, das Maas für 5 Bajocchi, d. i. 18 Pfennige, ist recht gut. Ein gewisser Wein in der Nähe von Genzano riechet und schmecket nach Ambra und nach balsamischen Sachen, und zwey Maas bey uns werden ohngefähr 15 Bajocchi kommen.²⁴

Die vorzüglichste Köstlichkeit, die er in Rom entdeckt hat, sind jedoch weder die reifen Pomeranzen noch der balsamische Wein aus Genzano, sondern ausgerechnet ein Kohlgemüse, mit dessen Lob er die zitierte Passage und zugleich seinen Brief beschließt:

Meine größte Delicatesse sind Broccoli, welches eine Art von Braunkohl ist, was die Farbe betrifft; das Gewächs aber ist wie Blumenkohl. Man kocht sie ab und ißt sie mit Eßig und Oel. Künftig ein mehrers.²⁵

Die Tatsache, dass Winckelmann es für nötig hält, seinem Briefpartner die Brokkolipflanze durch den Vergleich mit dem deutschen Braun- bzw. Grünkohl²⁶ (Farbe) und dem Blumenkohl (Form) zu erklären, zeigt, dass dieses Gewächs ihm aus Deutschland tatsächlich unbekannt gewesen sein dürfte. Die erwähnte simple Zubereitungsform (abgekocht, mit Essig und Öl) gehört zu den Standards der italienischen Küche und wird so u. a. auch von Reichardt erwähnt.²⁷ In verfeinerter Form findet sich das Rezept u.a. schon in den 1570 publizierten *Opera* des Renaissance-Koches Bartolomeo Scappi (ca. 1500–1577), der für seine Dienstherrn, darunter zahlreiche Kardinäle sowie die Päpste Pius IV. und Pius V., „Broccoli asciutti“ mit Öl, Pomeranzensaft (Melàngolo), Pfeffer und etwas Brühe zuzubereiten pflegte.²⁸

Dabei hätte der Antikenkenner und eifrige Leser klassischer Schriftsteller Winckelmann seine in Rom neuentdeckte „Delicatesse“ beziehungsweise eine ihrer Vorformen sogar aus der römischen Literatur kennen können: In dem die Gartenpflanzen behandelnden 19. Band seiner *Naturalis Historiae* hat Plinius d. Ä. mehrere Seiten dem Kohl (*olus*) und seinen Stängeln (*caules*) gewidmet, wobei er auf frühere Darstellungen bei Theophrast (*Historia plantarum*, 4./3. Jh. v. Chr.) und M. Porcius Cato (*De agricultura*, um 160 v. Chr.) zurückgreifen konnte.²⁹ Beschrieben werden von ihm sieben nach ihren jeweiligen Anbaugebieten benannte, heute jedoch nicht mehr eindeutig identifizierbare Kohlsorten, die ihm zufolge alle „zu den Gegenständen der Feinschmeckerei“ gehören.³⁰ Hinzu kommen zwei weitere Kohlsorten: der Salzkohl (*halmyridion*) und eine Art wilder Kohlsprossen (*cyma silvestris*).³¹ In seinem *Acetaria* betitelten *Discourse of Sallets* (1699) hat der englische Architekt und Gartenbauer John Evelyn (1620–1706) das „*Halmerida*“ des Plinius wohl irrtümlich mit dem „*Broccoli* from *Naples*“ identifiziert, worin ihm u. a. Stephen Switzer und Johann Friedrich Zückert in der *Materia alimentaria* (1769) gefolgt sind.³² Im römischen Kochbuch des Apicius wiederum findet sich neben Rezepten für Flamingo und Papagei auch ein Rezept für „*cymas et coliclos*“, wobei moderne Übersetzer dazu tendieren, die beiden Begriffe mit „Brokkoli“ (resp. „Spargelkohl“, „young cabbage“, „brocoli branchu ou asperge“) und „Kohlsprößlinge“ („Kohlköpfchen“, „sprouts“, „pousses de choux“) wiederzugeben.³³ Winckelmann hat die als *De re coquinaria* bekannte spätantike Kompilation nachweislich gekannt.³⁴ Dass „*cyma*“ tatsächlich dem heutigen Brokkoli entspricht, ist unwahrscheinlich; eher dürfte damit, so wie bei Plinius, jegliche Art junger Kohlsprossen gemeint sein.³⁵ Als Alternative in Betracht zu ziehen wäre darüber hinaus der sogenannte Stängelkohl (ital. *Cima di rapa*; lat.: *Brassica rapa* var. *cymosa* bzw. *Brassica rapa* subsp. *sylvestris* var. *esculenta*), der auch als „wilder Brokkoli“ bekannt ist, allerdings zur Art der Rübsen gehört.

Auch wenn die von den antiken Schriftstellern erwähnten Kohlsorten mit dem heutigen Brokkoli in botanischer Hinsicht wohl nicht identisch sind, bleibt festzuhalten, dass die bei Plinius und Apicius erwähnten *cymae* wie auch die aus ihnen bereiteten Gerichte dem modernen Brokkoli ähneln, und Winckelmann somit zumindest der Gemüsetyp aus der antiken Literatur bekannt gewesen sein dürfte.

Um den modernen Brokkoli tatsächlich mit der klassischen Antike in Verbindung zu setzen, bedurfte es aber offenbar des poetischen Witzes eines mit der römischen Dichtung aufs Engste vertrauten Engländer: In den 1730er Jahren schrieb Alexander Pope (1688–1744) eine Reihe von *Imitations of Horace*, die sich satirisch auf die britische Gegenwart unter Georg II. und dem Premierminister Robert Walpole beziehen. In *The Second Satire of the Second Book of Horace, paraphrased* (1733/34) aktualisiert Pope das Lob des einfachen Landlebens, das Horaz in seiner Satire dem Landmann Ofellus in den Mund legt.³⁶ Wo bei Horaz aber von Gemüse und Räucherschinken („*holus fumosae cum pede pernae*“³⁷) als alltäglicher bäuerlicher Speise die Rede ist, spricht Pope davon, dass er sich – „zufrieden mit wenigem“ – in seiner fern der Stadt gelegenen Villa in Twickenham mit „Brokkoli und Hammelfleisch“ begnügen:

Content with little, I can piddle here
On Broccoli and mutton, round the year [...].³⁸

Den offensichtlichen Widerspruch, dass der vermeintlich schlichte „Broccoli“ im England der 1730er Jahre – wie gesehen – realiter noch immer ein eher exotisches Modegemüse war, hat Pope hier offenbar bewusst in Kauf genommen. Weitaus wichtiger gewesen zu sein scheint ihm die Evokation eines mediterranen Ambientes, das allerdings eher an Horazens *Sabinum* als an die Hütte des Ofellus erinnert.³⁹

III.

Doch zurück nach Italien und zu Winckelmann: Neben seiner neuen „Delicatesse“, dem „Broccoli“, musste dieser in Rom und Neapel weder deutschen Braun- noch Blumenkohl entbehren. Den Grafen Bünau in Nöthnitz ließ Winckelmann 1758 wissen, dass er „die Neapolitaner um nichts als um eine einzige Sorte von Wein, nemlich die sogenannte Lagrima, um grüne Erbsen im Winter und um Blumenkohl“ beneide, „von welchen sich Köpfe finden, welche ohne die Blätter 2 Spannen im Durchmesser haben.“ Obwohl er in Portici „alle Tage zweimal Blumenkohl gegessen“ habe, „um ihn müde zu werden“, sei ihm dies allerdings nicht gelungen.⁴⁰ Dem in Florenz weilenden Heinrich Wilhelm Muzel-Stosch (1723–1782) wiederum, für den er die *Description des pierres gravées de feu Monsieur le baron de Stosch* (1760) bearbeitete, berichtete er, dass er in Rom „bey einem Deutschen“ „braunen Kohl“ gefunden und davon mehr gegessen habe, als ihm guttat.⁴¹ Ob seine Leiden am folgenden Tag allein auf den übergroßen Appetit zurückzuführen waren, oder ob sich sein Magen mittlerweile auf mediterrane Kost umgestellt hatte, muss offenbleiben.

Derselbe Muzel-Stosch, der mittlerweile in Berlin Königlicher Hofrat und Aufseher der Königlichen Kunst-, Antiquitäten- und Medaillenkabinette geworden war, bat seinen Freund Winckelmann im Frühjahr 1767 übrigens, ihm Brokkolisamen aus Italien nach Deutschland zu senden.⁴² Die Notwendigkeit, „denselben aus fremden Orten“, d. h. vornehmlich aus Italien, kommen zu lassen, wird in nahezu allen zeitgenössischen Werken zur Gartenkunst erwähnt.⁴³ Dabei war es empfehlenswert, sich persönlicher Kontakte statt offizieller Samenhandlern zu bedienen, da man diese der Betrügerei verdächtigte. So beschwert sich bereits Stephen Switzer über den „vielfältige[n] Betrug, den diejenigen, die ihn auf der Küste einsammeln, an dem Kaufmann, und folglich an uns hier begehen“:

Denn ungeachtet ich einen Sack, der nur von der Wasserseite hergebracht, und mit einem italienischen Zeichen marquiert war, und das Verzeichniß der Waaren in des Ueberbringers eigenen Händen sah, so war es dennoch, als es herauf kam, nichts anders, als Rübsamen. So wenig treu und Glauben ist bey solchen Saamenhändlern anzutreffen, die es sonder Zweifel für keine Sünde halten, die Ketzer zu betriegen.⁴⁴

Kein Wunder also, dass Muzel-Stosch seinen Freund Winckelmann um die Besorgung bat, der dieser allerdings, wie er ihn wissen ließ, vorerst nicht nachkommen konnte:

Der Saamen des Broccoli muß frisch und von eben dem Jahre sein, in welchem man ihn säen will, sonst muß man befürchten, daß Würmer in demselben sind: die Broccoli aber blühen allererst im Monate May ab. Ich erwarte also darüber Ihren Willen.⁴⁵

Ob Winckelmann sich dieses Auftrags noch vor seinem gewaltsamen Tod im folgenden Jahr entledigen konnte, ist nicht überliefert. Doch nicht allein Winckelmann, auch spätere deutsche Italienbesucher dienten ihren daheimgebliebenen Freunden als Lieferanten von Brokkolisamen. So etwa Wilhelm Heinse (1746–1803), der seinem Freund Friedrich Heinrich Jacobi im Mai 1783 einige „Broccolisaame[n]“ nach Düsseldorf schickte und weitere mitzubringen versprach⁴⁶ – und dies obwohl er selbst eher unappetitliche Erfahrungen mit dem Gemüse gemacht hatte, musste er in Albano doch „Brocoli mit schlechtem Oel, u Eyerkuchen mit eben so stinkendem wacker“ verzehren.⁴⁷

Nur knapp fünf Jahre später übersandte der Ende 1786 in Rom eingetroffene Goethe von dort „Brocoli Saamen“ an den Weimarer Hofmarschall Leonhard von Klinkowström, „damit er ihn pflanzen und unsrer Fürstinn einen guten Salat bereiten laße“.⁴⁸ Zudem sollte Klinkowström auch „andern Freunden davon etwas zu genießen geben“, „[n]ächere Anweisung“ zum Anbau legte er der Sendung bei.⁴⁹ Dass er damit in die Fußstapfen des Brokkoli-Liebhabers Winckelmann trat, dürfte ihm als dessen Leser durchaus bewusst gewesen sein: Dessen oben zitiertes Brief an Francke, in dem er vom Brokkoli als seiner „größte[n] Delicatesse“ schreibt, war ebenso wie der Brief an Muzel-Stosch bezüglich der Brokkolisamen längst im Druck erschienen.⁵⁰ Und so nimmt es denn auch nicht wunder, wenn Karl Philipp Moritz (1756–1793), der gemeinsam mit Goethe 1786–1788 in Italien weilte, in seinen *Reisen eines Deutschen in Italien* (1792/93) zu berichten weiß, dass es „[u]nter den italienischen Speisen“ eine „Art Kohlstaude von vorzüglichem Wohlgeschmack“ gäbe, „welche Brokkoli heißt, und die selbst Winkelmann, bei dem geistigen Genuss der hohen Kunstschönheiten, dennoch auch zu rühmen nicht vergessen“ habe.⁵¹ Goethe selbst bemerkt in seiner *Italienischen Reise* (1816/17) lediglich die „unglaubliche [...] Konsumtion von Gemüse“ in Neapel, die nicht zuletzt daran ablesbar sei, dass „wirklich die Strünke und Blätter von Blumenkohl, Broccoli, Artischocken, Kohl, Salat, Knoblauch einen großen Teil des neapolitanischen Kehrichts“ ausmachten, den man wieder auf die Felder vor der Stadt bringe, „um den Zirkel der Vegetation“ nochmals „zu beschleunigen.“⁵² Seine Spur hinterlassen hat der Brokkoli indes nicht nur in seinen autobiographischen Schriften, sondern auch in seiner Dichtung, wie das folgende seiner 1790 entstandenen *Venezianischen Epigramme* zeigt:

Gieße nur, tränke nur fort die rot bemäntelten Frösche,
Wäß're das durstende Land, daß es uns Broccoli schickt.
Nur durchwäß're dies Büchlein mir nicht; es sei mir ein Fläschchen
Reinen Arraks, und Punsch mache sich jeder nach Lust.⁵³

Auch diese Zeilen verdanken sich seiner Italienerfahrung, transponieren sie aber in klassisch-klassizistische Poesie. Noch 25 Jahre später sollte Goethe dem Jenaer Hofgärtner Carl Harras neben vier Piniensamen auch ein „Packetchen“ mit „Veronesische[m] Broccoli-Samen“ aus Weimar

zukommen lassen, begleitet von der Anweisung, dass dieser, „[w]enn der Broccoli gut“ gerate, „auf den Herbst von Zeit zu Zeit etwas herüberschicken“ möge.⁵⁴

Angesichts dieser stark klassizistisch geprägten Brokkoli-Manie – der französische Revolutionskalender führte sogar einen Tag namens „Brocoli“ ein⁵⁵ – mag es nur konsequent erscheinen, wenn ein Romantiker wie August Wilhelm Schlegel (1767–1845) glaubte Einspruch erheben zu müssen. In seiner Rezension der im Umfeld Goethes besorgten ersten Gesamtausgabe von *Winckelmann's Werken* (1808–1825) kritisierte er die Herausgeber u. a. scharf für die Entscheidung, die z. T. überholten Schriften des deutschen Archäologen sowohl orthographisch als auch inhaltlich unangetastet zu lassen.⁵⁶ Insbesondere hinsichtlich der noch ausstehenden Briefbände plädierte er nachdrücklich dafür, „nicht Vollständigkeit“ anzustreben, sondern vielmehr eine „strenge Auswahl“ zu treffen und dabei das Wichtige vom Überflüssigen zu scheiden:

[E]s ist schon in den früheren Sammlungen manches Unbedeutende, besonders aber in der letzten (*Winckelmann und sein Jahrhundert*. In Briefen und Aufsätzen herausgeg. von Goethe. 1805.) Manches gedruckt worden, was für W.s Ruhm und die Erbauung der Leser besser ungedruckt geblieben wäre. Es ist auch andern Reisenden in Italien begegnet, Brocoli mit Essig und Oel gern zu eßen, und die italiänischen Weine zu lieben, ohne daß man sich gemüßigt fände, solches der Welt und Nachwelt mitzuteilen. Für die Bewunderer W.s, die sich ihn gern als einen Schüler des Plato im alten Philosophen-Mantel denken, ist es unerwünscht, zu erfahren, er habe sich auf ‚einen kaffeebraunen Drap d'Abbeville Rock mit güldenen Brandebourgs‘ so viel zu Gute gethan, daß er einen Freund in Deutschland davon unterhält.⁵⁷

In einer seltsam anmutenden Verkehrung gewohnter Wahrnehmungsschemata erweist sich der Romantiker Schlegel hier als Verfechter eines klassizistisch-geschönten Winckelmannbildes, das vor allem auf „Ruhm“ und „Erbauung“ zielt, während sich die früheren Herausgeber für den ‚gänzen Winckelmann‘ in all seinen Widersprüchen und zum Teil schillernden Eigenheiten interessieren. Wie ihre Vorgänger sind deshalb auch die Herausgeber der Weimarer Winckelmann-Ausgabe Schlegels Ratschlag nicht gefolgt und haben die Briefe ungekürzt einschließlich der von diesem monierten Briefpassagen über italienischen Wein, Brokkoli und bestes französisches Wolltuch mit goldenen Posamenten abgedruckt.⁵⁸

*

Die Vorstellung, dass allein Bedeutendes „Ruhm“ und „Erbauung“ verspreche, Unbedeutendes aber der künstlerischen wie auch literarischen Darstellung nicht wert sei, ist im Laufe des 19. Jahrhunderts endgültig als bloße akademische Konvention entlarvt worden. Max Liebermann, der 1873 ein die zeitgenössische Kritik provozierendes *Selbstbildnis mit Küchenstilleben* malte, auf dem neben Mohrrüben, Lauch und Kartoffeln prominent auch diverse Kohlköpfe zu sehen sind, hat in einem berühmt gewordenen Bonmot bemerkt, dass die „gutgemalte Rübe [...] ebenso gut wie die gutgemalte Madonna“ sei.⁵⁹

Ähnliches ließe sich vielleicht auch von Winckelmanns Brokkoli und dem von ihm nicht weniger verehrten *Apollo vom Belvedere* behaupten: „High“ und „low“ liegen im vermeintlich edlen Klassizismus häufig näher, als man sich anzunehmen gewöhnt hat.⁶⁰ Deutlich geworden sein mag darüber hinaus aber auch, welch nachhaltige Spur der Brokkoli in der Kunstsprache und der Briefliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hinterlassen hat und wie eng der Diskurs um das unscheinbare klassische Gemüse mit den auf den ersten Blick so weit entfernt voneinander liegenden Wissensgebieten der Ästhetik, der Altertumswissenschaft, der Garten- und Kochkunst, der Politik, der Poesie und der Philologie verwoben ist.

Anmerkungen

¹ Zu dem Gemälde siehe Schnackenburg 1996, S. 57; Taschitzki 2016, S. 91–92. mit Abb. 8.

² Siehe Taschitzki/Schierz 2016, S. 201–205, 245f., Kat.-Nr. 52–58.

³ So schon von Schnackenburg 1996, S. 57.

⁴ Vgl. etwa Langemeyer/Peters 1979, S. 284, 287, Abb. 154.

⁵ *Bildnis Christian Reichardt*, 1775, Öl auf Leinwand, 109,8 × 84,8 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv.-Nr. 10687, abgebildet in: Taschitzki/Schierz 2016, S. 180, 240, Kat.-Nr. 25. – Zu Reichardt siehe Gutsche 1985 und Schwarz 1985.

⁶ Reichardt 1753–1774, Bd. 3, S. 86–140, hier S. 107–115 zum Blumenkohl, der sich u. a. auf Stillleben Becks abgebildet findet siehe (Taschitzki/Schierz 2016, Kat.-Nr. 50, 54, 55 und 57). Zu den Ursprüngen der Blumenkohlzüchtung in Erfurt siehe Gutsche 1985, S. 15; Wember 2014, S. 15–20.

⁷ Reichardt 1753–1774, Bd. 2, S. 160f.; Bd. 4, S. 67–74.

⁸ Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983, S. 28 und S. 92f.; Seelig 2016, S. 57 und S. 245–246., Kat.-Nr. 58.

⁹ Reichardt 1753–1774, Bd. 3, S. 115.

¹⁰ So auch Helm 1960, S. 226f. – Dass er „nicht als ein Botanicus, sondern als ein Oeconomus“ geschrieben habe und „man dahero weder in der Eintheilung, noch in den beygefügten lateinischen Namen [...] die grösste Accuratesse fordern“ könne, gibt Reichardt selbst in der Vorrede seines *Land- und Gartenschatzes* zu (Reichardt 1753–1774, Bd. 3, S. [2]).

¹¹ Battaglia 1961–2002, Bd. 2, S. 388; Pianigiani 1988, S. 187, s. v. „bròcco“, „bròccolo“.

¹² Siehe Helm 1960; Branca 2008, S. 158–162; Prakash/Wu/Bhat 2012, bes. S. 49–51.

¹³ Reichardt 1773–1774, Bd. 3, S. 119.

¹⁴ Ebd., S. 117.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Switzer 1728, das in späteren Auflagen erweiterte Kapitel zum Broccoli hier S. 1–5. Die deutsche Ausgabe trägt den Titel *Kurze und bequeme Methode die Italiänischen Brocoli, Spanische Cardoon, Celeriac, Finochi, und andere fremde Küchenkräuter hervorzu bringen* und wurde 1755 in Leipzig bei Carl Ludwig Jacobi publiziert. Schon ein Jahr zuvor hatte Switzer den Brokkoli in seinem *The Pratical Kitchen Gardiner* behandelt (Switzer 1727, S. 134–135).

¹⁷ Siehe Switzer 1728, S. iii–xii (Preface). Über den „Brocoli“ heißt es hier, das dieser „has been some Time amongst us; but our not knowing how to manage it, has brought a kind of Disreputation upon it, though there have been, and are still, many Advocates for it“ (ebd., S. iv).

¹⁸ Nieuwhof 1969, S. 6, 87; Gray 1982, S. 408; Pitrat/Foury 2003, S. 230.

¹⁹ Vgl. Walker 2013; Carman 2018.

²⁰ So vor allem in der Entwicklungs- und Kognitionspsychologie, siehe etwa Repacholi/Gopnik 1997, S. 14 zu einem Test mit „an attractive snack“ vs. „a relatively unappetizing raw vegetable (broccoli flowerets“; Coolican 2009, S. 4–15 („broccoli theory“); vgl. aber auch Praeg 2014, S. 211–216 (Abschnitt: „The broccoli theory of evolution“). Den Titel *The Broccoli Theory* trägt übrigens auch ein 1996 erschienener Film des amerikanischen Regisseurs Brent Sterling Nemetz (siehe: <https://www.imdb.com/title/tt0404833/> [aufgerufen 7.4.2021]).

²¹ *Sendschreiben von der Reise eines Gelehrten nach Italien und insbesondere nach Rom an den Herrn M. Franken [1762]*, in: Winckelmann 1952–1957, Bd. 4, S. 17–20, hier S. 19.

²² Winckelmann an Berendis, 19. Dezember 1754, in: Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 159. Treffend hat Ernst Osterkamp bemerkt, dass der „deutsche Weg nach Europa“ offenbar „also schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts über ‚den Italiener‘“ führte (Osterkamp 2017, S. 34).

²³ Winckelmann an Berendis, 29. Dezember 1754 (Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 163); vgl. auch ebd., S. 168 (an Berendis, 10. März 1755).

²⁴ Winckelmann an Francke, 29. Januar 1756 (Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 206). Winckelmann war am 18. November in Rom eingetroffen und hatte in einem ersten Brief an Francke vom 7. Dezember 1755 noch beklagt, dass er in Rom „die deutsche Zubereitung der Speisen“ vermisste (ebd., S. 190).

²⁵ Ebd., S. 206.

²⁶ Zu dem u. a. auch in Winckelmanns Heimat, der Altmark, angebauten Braunkohl (*Brassica oleracea* var. *sabellica* L.), mitunter auch Blaukohl genannt, siehe Zedler 1731–1754, Bd. 4 [1733], s. v. „Brassica“, Sp. 1109–1117, hier Sp. 1112; Rammelt 1768–1774, S. 65–67, ebd., S. 67–68. auch zum „Prokuli“ als einem „aus Italien eben nicht vor langer Zeit zu uns gebrachte[n] Kohl“.

²⁷ Reichardt 1753–1774, Bd. 3, S. 119.

²⁸ Scappi 1570, S. 153, Cap. CCXXXVII („Per cuocere Broccoli asciutti“). Vgl. auch Rossetti 1584, S. 195 („Broccoli in aceto, ólio, sale, e sugo di mel granato“) bzw. S. 206 und 236 („Broccoli con aranzi“).

²⁹ Plin. nat. 19, 136–144; dazu Hünemörder 1999; ausführlicher Orth 1921. Zu weiteren antiken Autoren siehe Branca 2008, S. 152–154; Maggioni/ Bothmer/ Poulsen et al. 2018, S. 139–150.

³⁰ Plin. nat. 19, 139. Die einzelnen Benennungen lauten: Tritanum bzw. Trizianum (aus Tritium?), Cumanum (Cuma), Aricinum (Aricia), Pompeianum (Pompeii), Bruttiani (Bruttium), Sabellico (Sabiner Berge), Lacuturnenses ex convalle Aricina (Lacus Turnus im Tal von Aricia). Vgl. Maggioni/ Bothmer/ Poulsen et al. 2018, S. 145–148.

³¹ Plin. nat. 19, 142, 144.

³² Evelyn 1699, S. 16; Switzer 1728, S. 1; Zückert 1769, S. 182–183. – Heute wird das *halmyridion* meist mit dem Meerkohl (*Crambe maritima* L. bzw. *Brassica cretica* L.) identifiziert. Siehe das „Verzeichnis der Pflanzennamen nach der modernen Nomenklatur“ in Plinius Secundus d. Ä. 1996, S. 232–238, hier S. 234; Maggioni/ Bothmer/ Poulsen et al. 2018, S. 152.

³³ Apicius 3,9; Vgl. Apicius 1965, S. 81–83 (französisch); Apicius 1977, S. 80 (englisch); Apicius 1993, S. 39 (deutsch); Apicius 1990, S. 39 (italienisch).

³⁴ Siehe etwa Winckelmann 2013, S. 80, Nr. 510; Ders. 1997, S. 106; Winckelmann an Bianconi, Ende Mai – Anfang Juni 1758 (Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 375).

³⁵ Plin. nat. 19, 137, 138, 141. Vgl. auch Helm 1960, S. 224. – Plinius berichtet übrigens, dass Kaiser Tiberius seinen Sohn Drusus Iulius Caesar (um 15 v. Chr.–23 n. Chr.) zurechtgewiesen habe, weil dieser nach dem Vorbild des Apicius Kohlsprossen (*cymae* bzw. *cauliculi*) als Nahrungsmittel ablehnte (Plin. nat. 19, 137).

³⁶ Pope 1953, S. 54–69. – Vgl. Kupersmith 2007, S. 64–84, bes. S. 74–79 zur *Second Satire of the Second Book of Horace, Paraphrased*; Rosslyn 1990, S. 77–79.

³⁷ Hor. sat. 2, 2, 117. Vgl. die Übersetzung von Holzberg in Horaz 2018, S. 127 („Gemüse mit der Haxe eines geräucherten Schinkens“).

³⁸ Pope 1953, S. 65, V. 137–138. – Wie bei Horaz wird dieser frugale Alltag allein durch den Besuch von Gästen unterbrochen: „But ancient friends, (tho' poor, or out of play) / That touch my Bell, I cannot turn away. / 'Tis true, no Turbots dignify my boards, / But gudgeons, flounders, what my Thames affords. / To Hounslow-heath I point, and Bansted-down, / Thence comes your mutton, and these chicks my own: / From you old wallnut-tree a show'r shall fall; / And grapes, long lingering on my only wall, / And figs, from standard and Espalier join: / The dev'l is in you if you cannot dine.“ (ebd., V. 139–148). Vgl. Hor. sat. 2,2, 118–122.

³⁹ Tatsächlich hat Pope seinem Garten in Twickenham Brokkoli selbst angebaut. Siehe Robert Digby an Pope, 14. August 1723: „How thrive your garden-plants? how look the trees? how spring the Brocoli and the Fenochio? hard names to spell!“ (Pope 1956, Bd. 2, S. 192) – Zu der dem Brokkoli-Anbau verschriebenen „Twickenham broccoli Mafia“, zu der neben Pope u. a. auch Lord Edward Wortley Montagu (mit dessen Gärtner Stephen Switzer bekannt war, siehe Switzer 1728, S. 1–2.) und Lord Peterborow, aber auch Jonathan Swift (dem Pope 1727 „some Seeds of Italian Fennel & Brocoli“ zukommen ließ, siehe Pope 1956, Bd. 2, S. 425) gehört haben sollen, siehe Hammond 1997, S. 299.

⁴⁰ Winckelmann an Bünau, 26. April 1758 (Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 352–353.).

⁴¹ Winckelmann an Muzel-Stosch, 21. November 1759 (ebd., S. 51).

⁴² Siehe das Antwortschreiben Winckelmann an Muzel-Stosch, 18. April 1767 (ebd., Bd. 3, S. 253).

⁴³ Reichardt 1753–1774, Bd. 3, S. 118; Rammelt 1768–1774, Bd. 3, S. 67–68.

⁴⁴ Switzer 1755, S. 2 (die entsprechende Passage war von Switzer der zweiten Auflage seiner *Method* eingefügt worden).

⁴⁵ Winckelmann an Muzel-Stosch, 18. April 1767 (Winckelmann 1952–1957, Bd. 3, S. 253).

⁴⁶ Heinse an Jacobi, 3. Mai 1783 (Heinse 1902–1925, Bd. 10, S. 229). Angekündigt hatte er die Übersendung der „Proculisaamen“ bereits am 27. August 1782 (ebd., S. 201).

⁴⁷ Heinse 2003–2005, Bd. 1, S. 613.

⁴⁸ Goethe an Charlotte von Stein, 1.–3. Februar 1787 (Goethe 2008ff., Bd. 7.1, S. 105) – Goethes Reiserechnungen belegen, dass er die „Seme di Brocolo“ am 2. Februar 1787 gekauft hat, siehe ebd., Bd. 7.2, S. 244.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Siehe Winckelmann 1777, S. 63 (Brief an Francke); Winckelmann 1781, Bd. 2, S. 99f. (Brief an Muzel-Stosch).

⁵¹ Moritz 1997–1999, Bd. 2, S. 491 (*Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, Erster Teil, Abschnitt: „Der Spanische Platz“).

⁵² Goethe 1985–1998; Bd. 15, S. 406 (Neapel, den 28. Mai 1787).

⁵³ Ebd., Bd. 3.2, S. 129. – Unter den Aufzeichnungen und Exerpten, die Goethe im Zuge der Vorbereitungen zu einer zweiten bzw. dritten Reise nach Italien anfertigte, findet sich in den Notizen zum Feldbau und den Feldfrüchten Italien unter der Überschrift „Ortaggi“ neben Sellerie, Blumenkohl und Artischocken auch der Eintrag „Broccoli romani“. Siehe ebd., Bd. 4.2, S. 539.

⁵⁴ Goethe an Christiane v. Goethe, 8. März 1815 (Goethe 1887–1919, Abt. IV, Bd. 25, S. 224). Wie Goethe weiter schreibt, hatte sich sein Weimarer Gärtner „nicht weiter damit abgeben wollen, und mag auch wohl recht haben.“ (ebd.)

⁵⁵ Fabre d'Églantine 1793, o. S. Es handelt sich um den 12. Tag des Monats Pluvoise (dt. Regenmonat), dem fünften Monat des republikanischen Kalenders (nach alter Zeitrechnung der 31. Januar).

⁵⁶ Dazu Dönike 2013, S. 10, 30–31.

⁵⁷ Schlegel 1812, S. 111–112. In dem von Schlegel erwähnten Band hatten Goethe 27 Briefe Winckelmanns an Hieronymus Dietrich Berendis publiziert, die nach dessen Tod in den Besitz der Weimarer Herzogin Anna Amalia übergegangen waren, bei der er als Kammerherr gedient hatte.

⁵⁸ Winckelmann 1808–1825, Bd. 9: Winkelmanns Briefe 1747–1761, S. 149 und 250; vgl. Winckelmann 1952–1957, Bd. 1, S. 206 und 329.

⁵⁹ Das Zitat: Liebermann 1978, S. 49. Zu dem Gemälde (*Selbstbildnis mit Küchenstilleben*, 1873, Öl auf Leinwand, 85,5 × 139 cm, Gelsenkirchen, Städtisches Museum) siehe Frenssen 1997, S. 74–75. Zum „Sieg der Rübe“ bei Liebermann, Emile Zola und anderen vgl. auch Ebert-Schifferer 1998, S. 290–299.

⁶⁰ Vgl. etwa das Beispiel der ausdrücklich zum Verzehr gedachten Gemmenabdrücke in Zuckerpaste (sog. Zuckergemmen), die von dem im Diensten der Weimarer Herzogin Anna Amalia stehenden Koch René François Gouillon (1757–1839) nach dem Muster antiker Originalgemmen hergestellt und weit über die Grenzen Weimars hinaus vertrieben wurden: Dörike/Holm 2012.

Literatur

Apicius 1936 – Marcus Gavius Apicius, *Cookery and dining in imperial Rome. A Bibliography, Critical Review and Translation of the Ancient Book known as Apicius De re coquinaria*, übersetzt v. Joseph Dommers Vehling, New York 1977 (Nachdruck 1936).

Apicius 1965 – Marcus Gavius Apicius, *L'Art culinaire*. Texte établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris 1965.

Apicius 1990 – Marco Apicio, *L'arte della cucina. Manuale dell'esperto cuoco della Roma imperiale*. Einführung, Übersetzung und Kommentar von Clotilde Vesco, Rom 1990.

Apicius 1993 – Marcus Gavius Apicius, *De re coquinaria. Über die Kochkunst*. Lateinisch/Deutsch, hg. übersetzt und kommentiert v. Robert Maier, Stuttgart 1993.

Battaglia 1961–2002 – Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Turin 1961–2002.

Branca 2008 – Fernando Branca, Cauliflower and Broccoli, in: *Vegetables I. Asteraceae, Brassicaceae, Chenopodiaceae and Cucurbitaceae*, hg. v. Jaime Prohens / Fernando Nuez, New York 2008 (Handbook of plant breeding, Bd. 1), S. 151–186.

Carman 2018 – Tim Carman, As president, George H.W. Bush never wavered from his hard line on broccoli, in: The Washington Post, 5. Dezember 2018, <https://www.washingtonpost.com/news/food/wp/2018/12/05/as-president-george-h-w-bush-never-wavered-from-his-hard-line-on-broccoli/> [aufgerufen 30.4.2020].

Coolican 2009 – Hugh Coolican, *Research methods and statistics in psychology*, 5. Aufl., London 2009.

Dörike 2013 – Martin Dörike, *Altägyptisches Wissen in Weimar*, Berlin / Boston 2013.

Dörike/Holm 2012 – Martin Dörike, / Christiane Holm, Zuckergemmen, in: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, hg. v. Sebastian Böhmer u. a., Berlin 2012, S. 26–29, Ausst.-Kat. Weimar, Schiller-Museum, 2012.

Ebert-Schifferer 1998 – Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.

Evelyn 1699 – John Evelyn, *Acetaria. A Discourse of Sallets*, London 1699.

Fabre d'Églantine 1793 – Philippe-François-Nazaire Fabre d'Églantine, *Rapport fait à la Convention nationale, fait dans la séance du 3 du second mois de la seconde année de la République française, au nom de la commission chargée de la confection du calendrier*, Paris 1793.

Frenssen 1997 – Birte Frenssen, Die gut gemalte Rübe. Das Selbstbildnis mit Küchenstilleben, in: *Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie*, hg. v der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997, S. 74 f., Ausst.-Kat., Hamburg, Kunsthalle/Frankfurt am Main, Städelsches Kunstmuseum/Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1997–1998.

Goethe 1887–1919 – Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen-Weimar-Eisenach, 143 Bde. in 4 Abteilungen, Weimar 1887–1919.

Goethe 1985–1998 – Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe, 21 Bde., hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert / Norbert Miller / Gerhard Sauder / Edith Zehm, München 1985–1998.

Goethe 2008ff. – Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Klassik-Stiftung Weimar, Goethe-und-Schiller-Archiv hg. v. Georg Kurscheidt u. a., bislang 10 Bde., Berlin u. a. 2008ff.

Gray 1982 – A. R. Gray, Taxonomy and evolution of Broccoli (*Brassica oleracea* var. *italica*), in: *Economic Botany*, 1982, Bd. 36, S. 397–410.

Gutsche 1985 – Willibald Gutsche, Der Begründer des neuzeitlichen Erwerbsgartenbaus Christian Reichart – Sohn seiner Zeit und Wegbereiter des Fortschritts, in: *Christian Reichart 1685–1775. Pionier und Förderer des Erfurter Erwerbsgartenbaues*, hg. v. Rat der Stadt Erfurt, Redaktion v. Hartmut Pontius, Erfurt 1985, S. 5–29.

Hammond 1997 – Brean S. Hammond, *Professional Imaginative Writing in England, 1670–1740. ,Hackney for Bread'*, Oxford 1997.

Heinse 2003–2005 – Wilhelm Heinse, *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*. 5 Bde, hg. v. Markus Bernauer u. a., München 2003–2005.

Heinse 1902–1925 – Wilhelm Heinse, *Sämmtliche Werke*, 10 Bde., hg. v. Carl Schüddekopf / Albert Leitzmann, Leipzig 1902–1925.

Helm 1960 – Johannes Helm, Brokkoli und Spargelkohl. Beiträge zur Geschichte ihrer Kultur und zur Klärung ihrer morphologischen und taxonomischen Beziehungen untereinander sowie zum Blumenkohl, in: *Der Züchter*, 1960, Bd. 30, Heft 6, S. 223–241.

Horaz 2018 – Horaz [Quintus Horatius Flaccus], *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*, hg. und übersetzt v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2018.

Hünemörder 1999 – Christian Hünemörder, Kohl, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*, hg. v. Hubert Cancik / Helmuth Schneider, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 629.

Kupersmith 2007 – William Kupersmith, *English Versions of Roman Satire in the Earlier Eighteenth Century*, Newark 2007.

Langemeyer/Peters 1979 – Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hg.): *Stillleben in Europa*, hg. v. Gerhard Langemeyer / Hans-Albert Peters, Münster 1979, Ausst.-Kat., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte, 1979–1980/Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1980.

Liebermann 1978 – Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei [1904], in: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, hg. v. Günter Busch, Frankfurt am Main 1978, S. 39–66.

Maggioni/Bothmer/Poulsen 2018 – Lorenzo Maggioni / Roland von Bothmer / Gert Poulsen et al.: Domestication, diversity and use of *Brassica oleracea* L., based on ancient Greek and Latin texts, in: *Genetic Resources and Crop Evolution*, 2018, Bd. 65, S. 137–159, <https://doi.org/10.1007/s10722-017-0516-2> [aufgerufen 2.4.2021].

Moritz 1997–1999 – Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hg. v. Heide Hollmer / Albert Meier, Frankfurt am Main 1997–1999.

Nieuwhof 1969 – M. Nieuwhof, *Cole Crops. Botany, Cultivation, and Utilization*, London 1969.

Orth 1921 – Ferdinand Orth, Kohl, *Brassica oleracea*, in: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, Bd. I,21, Stuttgart 1921, Sp. 1034–1038.

Osterkamp 2017 – Ernst Osterkamp, Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hg. v. Elisabeth Décultot u. a., München 2017, S. 23–38, Ausst.-Kat., Weimar, Neues Museum, 2017.

Pianigiani 1988 – Ottorino Pianigiani, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2. Auflage, Genua 1988.

Pitrat/Foury 2003 – *Histoires de legumes. Des origins à l'orée du XXIe siècle*, hg. v. Michel Pitrat / Claude Foury, Paris 2003.

Plinius Secundus d. Ä. 1996 – C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch*. Buch 19, hg. und übersetzt v. Roderich König, Zürich/Düsseldorf 1996.

Pope 1953 – Alexander Pope, *Imitations of Horace. With An epistle to Dr. Arbuthnot and The epilogue to the satires*, hg. v. John Butt, 2. Aufl., London/New Haven 1953 (Poems, Bd. 4).

Pope 1956 – Alexander Pope, *The correspondence of Alexander Pope*, 5 Bde., hg. v. George Sherburn, Oxford 1956.

Praeg 2014 – Leonhard Praeg, *A report on Ubuntu*, Scottsville 2014.

Prakash/Wu/Bhat 2012 – Shyam Prakash / Xiao-Ming Wu /S. R. Bhat, *History, Evolution, and Domestication of Brassica Crops*, in: *Plant Breeding Reviews*, 2012, Bd. 35, S. 19–84, Pl. 2.1–2.4.

Rammelt 1768–1774 – Gottlieb Rammelt, *Gemeinnützige Abhandlungen zum Besten der Landwirthschaft und Gaertnerey*, 3 Bde., Halle 1768–1774.

Reichardt 1753–1774 – Christian Reichardt, *Land- und Gartenschatz*, 6 Bde., Erfurt 1753–1774.

Repacholi/Gopnik 1997 – Betty M. Repacholi / Allison Gopnik, *Early Reasoning About Desires: Evidence From 14- and 18-Month-Olds*, in: *Developmental Psychology*, 1997, Bd. 33, Heft 1, S. 12–21.

Rossetti 1584 – Giovan Battista Rossetti, *Dello Scalco [...]*, Ferrara 1584.

Rosslyn 1990 – Felicity Rosslyn, *Alexander Pope. A Literary Life*, London 1990.

Scappi 1570 – Bartolomeo Scappi, *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cvoco secreto di Papa Pio V., divisa in sei libri [...]*, Venezia 1570.

Schlegel 1812 – August Wilhelm Schlegel, [Rez.] Winckelmanns Werke, hg. v. C. L. Fornow, Bd. 1–2, 1808, Bd. 3–4, hg. v. Heinrich Meyer / Joh. Schulze, Dresden 1809–1811. In: *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur*, 1812, Bd. 5/1, Nr. 5–7, S. 65–112.

Schnackenburg 1996 – Bernhard Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, Mainz 1996.

Schwarz 1985 – Erika Schwarz, *Einige Bemerkungen zur Literatur über den Land- und Gartenbau vor Reichart und zur Verbreitung des ‚Land- und Garten-Schatzes‘*, in: *Christian Reichart 1685–1775. Pionier und Förderer des Erfurter Erwerbsgartenbaus*, hg. v. Rat der Stadt Erfurt, Redaktion v. Hartmut Pontius, Erfurt 1985, S. 30–33.

Seelig 2016 – Gero Seelig, Stillleben und Tierstücke von Jacob Samuel Beck, in: Taschitzki/Schierz 2016, S. 49–65.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983 – *Das Stillleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UdSSR, der ČSSR und der DDR*, hg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983, Ausst.-Kat. Dresden, Albertinum, 1983.

Switzer 1727 – Stephen Switzer, *The Practical Kitchen Gardiner [...]*, London 1727.

Switzer 1728 – Stephen Switzer, *A Compendious, but more Particular Method, than has ever been published, for the Raising Italian Brocoli, Spanish Cardoon, Celeriac, Fenochi, and other foreign Kitchen Vegetables; so as to make the Dishes more generally used than hitherto they have been [...]*, London 1728.

Switzer 1755 – Stephen Switzer, *Kurze und bequeme Methode die Italiänischen Brocoli, Spanische Cardoon, Celeriac, Finochi, und andere fremde Küchenkräuter hervorzubringen [...]*, Leipzig 1755.

Taschitziki 2016 – Thomas von Taschitziki, Jacob Samuel Beck und sein vielseitiges Werk – Detailstudien und Spurensuche, in: *Samuel Beck (1715–1778). Zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers*, hg. v. Thomas von Taschitziki / Kai Uwe Schierz, Dresden 2016, S. 85–121, Ausst.-Kat., Erfurt, Angermuseum, 2016.

Taschitziki/Schierz 2016 – Jacob Samuel Beck (1715–1778). *Zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers*, hg. v. Thomas von Taschitziki / Kai Uwe Schierz, Dresden 2016, Ausst.-Kat., Erfurt, Angermuseum, 2016.

Walker 2013 – Tim Walker, How broccoli became a political hot potato: Provocative remarks by President Obama about his favourite vegetable have reignited a bitter ideological debate, in: *The Independent*, 10. Juli 2013, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/how-broccoli-became-a-political-hot-potato-provocative-remarks-by-president-obama-about-his-8701210.html>, [aufgerufen 30.4.2020].

Wember 2014 – Quirin Wember, *Umweltanpassung offen blühender Blumenkohlsorten*, Kassel 2014.

Winckelmann 1777 – Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmanns Briefe an seine Freunde*. Erster Theil. Mit einigen Zusätzen und litterarischen Anmerkungen, hg. v. Karl Wilhelm Daßdorf, Dresden 1777.

Winckelmann 1781 – Johann Joachim Winckelmann, *Johann Winkelmanns Briefe an einen seiner vertrautesten Freunde in den Jahren 1756 bis 1768. Nebst einem Anhange von Briefen an verschiedene andere Personen*, 2 Bde., Berlin/ Stettin 1781.

Winckelmann 1808–1825 – Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmann's Werke*, hg. v. Carl Ludwig Fernow / Johann Heinrich Meyer / Johannes Schulze / Friedrich Christoph Förster, 12 Bde., Dresden/Berlin 1808–1825.

Winckelmann 1952–1957 – Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, 4 Bde., in Verbindung mit Hans Diepolder hg. v. Walther Rehm, Berlin 1952–1957.

Winckelmann 1997 – Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen [1762]*, hg. v. Stephanie Gerrit-Bruer / Max Kunze, Mainz 1997 (Schriften und Nachlaß, Bd. 2,1).

Winckelmann 2013 – Johann Joachim Winckelmann, *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch [1760]*, hg. v. Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2013 (Schriften und Nachlaß, Bd. 7,1).

Zedler 1731–1754 – Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [...]*, 64 Bde. und 4 Supplement-Bde., Halle/Leipzig 1731–1754.

Zückert 1769 – Johann Friedrich Zückert, *Materia alimentaria in genera, classes et species disposita*, Berlin 1769.

Bildnachweise

Abb. 1: © Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Foto: Ute Brunzel

Alte Wächter in neuen Rahmungen – Lessing als Kopist

Andrea Hübener / Jörg Paulus

1.

Der Text der von Gotthold Ephraim Lessing 1774 angefertigten, nachträglich unter Glas gerahmten und mit einer Greifvorrichtung versehenen Abschrift eines kaiserlichen Erlasses aus dem Jahr 1567 beginnt am oberen Rand der rechten Blatthälfte mit der Notiz: „Schreiben so Kayserl. Mejestät / an die Stadt Frankfurt geschrieben, wegen / der Nachtigall so des Orts gedruckt“ (Abb. 1). Er endet links unten mit dem Vermerk des Bibliothekars Karl Philipp Christian Schönemann (1801–1855): „Von Lessings Hand geschrieben / betr. d. von ihm in s Beytr. I S. 113-30 wieder / abgedruckten „Nachtigal““. Wenn man sich das Papier in der Mitte gefaltet vorstellt, dann ist leicht nachvollziehbar, wie es zur Aufteilung des Textes auf dem Blatt gekommen ist und auch, dass weitere Textteile, die in der Abfolge zwischen den Passagen auf der rechten und denen auf der linken Seite liegen, auf der Rückseite zu finden sind. Sie sind, gleichfalls hinter Glas gefasst, von der anderen Seite aus lesbar, so dass sich das folgende Schema ergibt:

Ansicht A	2v	1r
	Schluss des Textes und Archivvermerk	Überschrift und Anfang des Textes
Ansicht B	1v	2r
	Fortsetzung von 1r	Fortsetzung von 1v

Das gesamte, aus Rahmen, Greifvorrichtung und Papierobjekt bestehende Ensemble wird lichtgeschützt in einem Schuber im Magazin der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel verwahrt.¹ Auch drei weitere Dokumente, die mit Lessings Abschrift eine Art Medienverbund bildeten, sind in der Bibliothek erhalten, doch wurde dieser Verbund durch die nachträgliche, dem Rang Lessings als ‚Klassiker‘ geschuldeten Rahmung ‚gesprengt‘: Die Lessing-Handschrift wurde separiert und, wie auch die Signatur anzeigt, dem Bestand der „Lessingiana“ einverleibt.² Vor ihrer Zersprengung mussten sie aber zunächst einmal zusammenfinden. Beginnen wir also mit der Vorgeschichte.

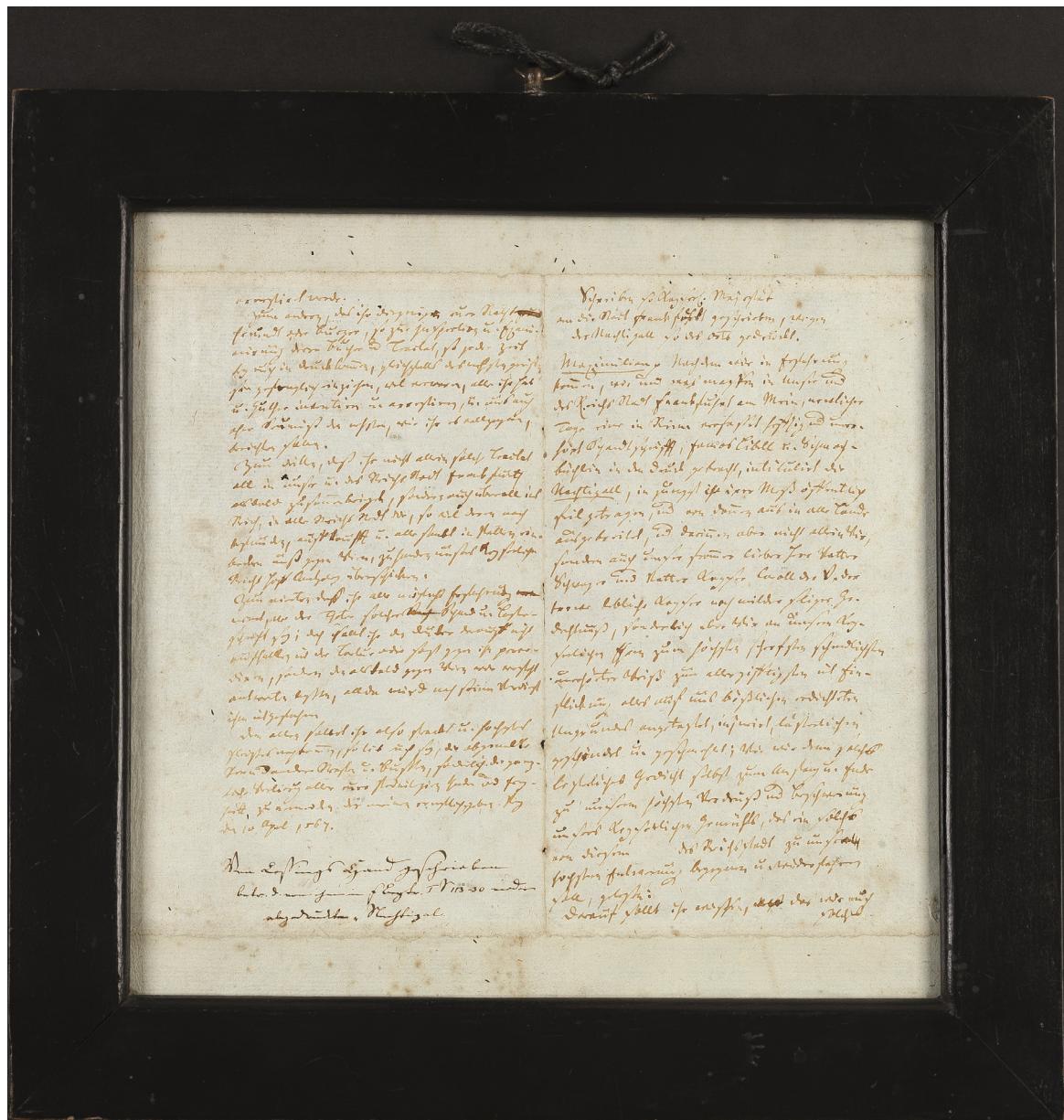


Abb. 1: Kaiserlicher Erlass, Prag, 10.4.1567, das Spottgedicht Nachtigall betreffend, Abschrift von der Hand Gotthold Ephraim Lessings, 1774. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Lessingiana XXXII (S. 1r und 2v der Abschrift).

Im September 1769 erhält Lessing das Angebot des Erbprinzen von Braunschweig-Wolfenbüttel, das freigewordene Amt des Herzoglichen Bibliothekars in Wolfenbüttel zu übernehmen. Lessing nimmt an; und so, wie er sich parallel zur Arbeit am Hamburgischen Nationaltheater als Herausgeber einer ‚Werkstattzeitschrift‘ betätigte, sammelt er jetzt seine bibliothekarischen Beobachtungen und daran anschließenden Recherchen in den von ihm herausgegebenen Bänden *Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, von denen zwischen

1773 und 1781 sechs Bände („Beyträge“ genannt) erscheinen werden. Im Vorwort zum „Ersten Beytrag“ teilt Lessing seinen Leser:innen mit, welche Absicht er mit dem Periodikum verfolgt. Seine Bibliotheksmittelungen sollten als eine Art Katalysator (wie wir heute sagen würden) wirken, um die Arbeitsergebnisse von Gelehrten vor Ort für die Gelehrtenwelt insgesamt fruchtbar werden zu lassen, so wie umgekehrt auswärtige Gelehrte ihre Rezeptionserfahrungen (zum Beispiel in Form von „Anfragen“) zurückspiegeln sollten, so dass man sich wechselseitig wissenschaftlich „zu Nutze“ werden könne.³ Ergebnis eines solchen von Lessing erwünschten Austauschs ist auch die oben abgebildete Abschrift. Im ersten Band der Werkstatt-Buchreihe findet sich als Nummer IV ein Beitrag Lessings mit der Überschrift *Die Nachtigall*. Dieser Aufsatz behandelt in historisch-politischer Hinsicht die Hintergründe und in bibliothekarisch-philologischer die Überlieferung eines Knittelversgedichts dieses Titels, das im Zusammenhang mit den aufrührerischen „Händeln“ des Reichsritters Wilhelm von Grumbach (1503–1567) entstanden war. Dieser hatte sich, um gegen seinen Lehensherrn, den Bischof von Würzburg, Besitztumsansprüche durchzusetzen, zunächst dem berüchtigten Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg, später dem Herzog von Sachsen-Gotha angeschlossen, mit dessen Hilfe er gewaltsam die Bischofsstadt Würzburg einnahm. Nach längeren Auseinandersetzungen war Grumbach am 18. April 1567 hingerichtet worden.⁴ Lessings Interesse an diesem Gedicht verdankte sich wohl zum einen einem philologischen Jagdfieber, das sich auf Fundstücke zu der im Gedicht behandelten Episode aus dem 16. Jahrhundert richtete (seine ‚Ausbeute‘ bestand in drei Handschriften des Gedichtes); zum anderen aber sicherlich auch seinem grundsätzlichen aufklärerischen Widerwillen gegen alle Versuche, Bücher und Meinungen zu unterdrücken.⁵ Zu den vielfältigen Resonanzen dieses publizistischen Engagements von Lessing⁶ gehörte nun auch ein Brief, den der Oettingen-Wallersteinische Hofbibliothekar und -archivar Jakob Paul Lang (1739–1783) an Lessing sandte, zusammen mit einem Archivfund aus der ihm unterstehenden Institution: der Abschrift des von Kaiser Maximilian II. erlassenen Mandats, das Lessing nicht bekannt gewesen war, als er seinen Aufsatz publiziert hatte.⁷

Lessing schrieb den Text des Erlasses – wie oben zu sehen – auf einem gefalteten Blatt in Kleinoktav ab (üblicherweise ein Briefformat) und legte diese Abschrift zusammen mit Langs Brief und der von Lang übermittelten Anlage in jene Handschrift der Herzoglichen Bibliothek ein, die er in seinem Aufsatz zitiert hatte. Diese ineinander verschränkten und aufeinander bezogenen Dokumente wurden, wie Wolfgang Milde darstellt, 1845 entdeckt, wobei Lessings Abschrift „damals das einzige größere handschriftliche Stück Lessings“ in der vormals von ihm betreuten Bibliothek war.⁸ Wohl aus diesem Grunde wurde es gerahmt und unter Glas geschützt, aber erst mehr als 100 Jahre später mit einer oben auf dem Rahmen aufgeklebten Signatur versehen, die allerdings die Leseanordnung seitenverkehrt darstellt: betrachtet man (wie oben in Abb. 1) das Bild von jener Seite her, auf der Schluss und Anfang aufeinandertreffen, dann steht die Signatur auf dem Kopf.

Trotz dieses Versehens: Der in der Überschrift des vorliegenden Beitrags avisierte Rahmen ist damit zumindest äußerlich gegeben. Anders als der Rahmen sind die dort gleichfalls genannten „Wächter“ bereits Akteure (allerdings sehr viel unauffälligere) der von Lessing angefertigten ‚Originalkopie‘.⁹ Gemeint mit den „Wächtern“ sind die aus Drucken der Zeit vor 1800 bekannten „Kustoden“, die um eine Zeile abgesetzt, rechtsbündig am unteren Rand einer Seite als (maximal drei) Silben eines Wortes oder integrale „catchwords“ den Beginn der Folgeseite, auf der sie zu

Beginn des Fließtextes wiederholt werden, vorausnehmen. Es sind dies flüchtige Entitäten, ständig von der Furie des Verschwindens bedroht: wenn Bände keine Fortsetzung fanden, so dass die Kustoden ins Leere verwiesen hätten, wurden sie zuweilen eigens aus Buchexemplaren entfernt;¹⁰ zuweilen blieben sie aber auch in genau dieser Anschlusslosigkeit und Verlorenheit stehen, zum Beispiel im Falle der auf ein universelles Alphabet abzielenden Vergleichstafeln des Naturhistorikers und Sprachforschers Christian Wilhelm Büttner (1716–1801), deren finale Kustode in der Luft hängt, da der Verleger angesichts des ausbleibenden Fortsetzungsmanuskripts schlicht die Geduld verlor und das Werk unvollendet – mit Kustode aber ohne deren Anschluss – drucken ließ.¹¹ Auch editionsphilologisch gehören Kustoden, ebenso wie zum Beispiel die schrift- und buchgeschichtlich verwandten Bogensignaturen, zu den oft stillschweigend hingenommenen und akzeptierten Verlusten im Editionsprozess: „Kustoden und Bogensignaturen werden in der Edition nicht mitgeteilt“ – so oder ähnlich lauten in der Regel die entsprechenden Richtlinien. Als semantische Redundanzen werden sie hinfällig, sobald der Text neu gesetzt wird;¹² als Elemente einer – in diesem Falle gefalteten und gerahmten – „iconic page“ haben sie aber gleichwohl eine, wenn auch schwache und oft übersehene Handlungsmacht,¹³ die, ausgehend von Beobachtungen an Handschriften, im Folgenden kenntlich gemacht werden soll. Um das Potential dieser Handlungsmacht in der Abschrift Lessings deutlich werden zu lassen, bedarf es aber zunächst eines Umwegs, der, vom Datum des Beitrags-Anlasses aus gesehen drei Jahre, vom Anlass der Lessing-Abschrift aus gesehen zehn Jahre, vom Datum des in der Abschrift dokumentierten Ereignisses fast zwei Jahrtausende zurück in mehrere Vergangenheiten führt, ehe die Abwege zuletzt wieder an den Ausgangsdaten münden.¹⁴

2.

Wir kennen den annotierenden und exzerpiierenden Lessing.¹⁵ Seine wohl eindrücklichste überlieferte schriftbildliche Gestalt dürfte er in dem mit zahlreichen eigenhändigen Anmerkungen versehenen Exemplar der Dresdner Erstausgabe von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) gefunden haben.¹⁶ Als eine auf die Ausstellungsmöglichkeiten der Buchseite angewiesene ‚Flachware‘ entzieht sich dieses Dokument einer integralen Ausstellbarkeit noch stärker als das zweiseitig beschriebene Mandat von 1567, von dem es sich zugleich aber auch topologisch zu seinem Vorteil unterscheidet: Das gerahmte Doppelblatt des Mandats faltet sich von den Betrachtenden weg (daher die Rechts-links-Verschiebung der Vorderseite im gerahmten Zustand), das Buch klappt sich ihnen entgegen, so dass es auch – aufgeschlagen hinter Glas – in ‚natürlicher‘ Ordnung zu sehen ist. In der Weimarer Ausstellung *Winkelmann. Moderne Antike* von 2017 konnte das hybride Buch-Manuskript somit nur eine der vielen Schreibszenen, die sich in das in Privatbesitz befindliche Exemplar eingetragen haben, zur Schau stellen: In der Vitrine zu sehen waren linkerhand die auf der Rückseite des ‚Fliegenden Blatts‘ in sechs dicht gedrängten Absätzen eingetragenen Passagen aus Lessings über mindestens ein Jahrzehnt hin immer wieder aufgenommenen Annotationen; daneben das von der Lessing-Handschrift unberührte Titelblatt mit der Abbildung des berühmten Stosch’schen Steines, des bekannten Karneol-Skarabäus mit fünf Helden aus dem Kreis der „Sieben gegen Theben“.¹⁷ In einem von der Verfasserin der Katalog-

Miszelle des Ausstellungskatalogs, Christine Vogl, verfassten Blog der Klassik Stiftung Weimar sind auch noch die beiden initialen Doppelseiten sowie einige Beispiele von Annotationen auf den Innenseiten zu sehen.¹⁸ Da sich der Band in Privatbesitz befindet, beziehen sich die nachfolgenden Überlegungen in diesem Fall allein auf die in Vogls Beitrag sichtbaren handschriftlichen Befunde. Anders als Lessings Mandats-Abschrift wurde der Text der Notate mehrfach gedruckt: Bereits 1788 hatte Johann Joachim Eschenburg die Anmerkungen in der *Berlinischen Monatsschrift* erstmals veröffentlicht;¹⁹ nach einigen weiteren Drucken des 19. Jahrhunderts wurden sie dann in der Lessing-Ausgabe von Lachmann und Muncker textkritisch ediert.²⁰ Insgesamt handelt es sich um eine der bemerkenswertesten editorischen Fortschreibungen einer eminenten ‚Buch-Biographie‘, in die sich komplexe Positionierungsbewegungen der Konvergenz, der Abgrenzung, des Missverständens, der Revision und Rekursion eingezzeichnet haben.²¹

Für die Titelseite von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* war bekanntlich zunächst ein anderes Zeugnis der antiken Kunst als Abbildung vorgesehen: jenes prominent in der Villa Albani angebrachte Kitharödenrelief, das dann an den Beginn der Vorrede gerückt wurde. Auf die von diesem Ort aus sich entfaltende Funktion für die Gesamtkonzeption der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hat Ernst Osterkamp nachdrücklich hingewiesen.²² Die auf dem Relief nachvollziehbaren, durch eine Mauer voneinander abgehobenen Phasen der stilgeschichtlichen Entwicklung (archaistische versus moderne Formgebung) ließen sich in das Grundprinzip einer historischen Stilgeschichte transformieren,²³ die wiederum mit Winckelmanns antibarockem Aufruf zur „Erneuerung des guten Geschmacks“ harmonieren.²⁴ Indem solcherart Bilder zu Argumenten werden, können auch die „Illustrationsprinzipien des Werkes“ mit dessen ästhetischen Leitideen zur Deckung gebracht werden,²⁵ wobei in Osterkamps wegweisender Rekonstruktion das Prinzip der Rahmung des Textes durch Illustrationen eine wesentliche Funktion übernimmt.²⁶

Sind nun aber auch spezifische Schriftzeichen als relevante Zeichenträger für die Rekonstruktion dieser epochalen Formationsbewegung in Rechnung zu stellen? Osterkamp streift diese Frage nur flüchtig, wenn er die für den Druck der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in der Waltherischen Hofbuchhandlung zu Dresden verwendete Frakturschrift als einen Irritationsfaktor für das „Klassizitätsverlangen“ des hypothetischen Winckelmann-Lesers und gleichsam als „gotischen Schrumpffaktor“ bezeichnet.²⁷ Im Spiegel von Lessings Anmerkungen verschiebt sich das Verhältnis zumindest geringfügig: als „Skribent“ verwendet dieser für Passagen in deutscher Sprache ebenso selbstverständlich die deutsche Kurrentschrift wie Verleger und Drucker deren Korrelat, die Fraktur.²⁸ Lateinische Passagen sind, wie in der Zeit sowohl für Fraktur-Drucke wie für Handschrift üblich, in lateinischer Schrift wiedergegeben (so wie altgriechische in griechischer). Im Duktus von Lessings Handschrift allerdings – und das ist im Vergleich zu anderen Handschriftbildern der Zeit bemerkenswert – heben sich deutsche und lateinische Schrift kaum voneinander ab. Lessings bereits auf der Fürstenschule St. Afra zu Meißen erlangte „beneidenswerte[] Beherrschung des Lateinischen und Griechischen“ mag diese auffällige Konvergenz seiner beiden ‚Schriftnaturen‘ hervorgebracht haben.²⁹

Auch der Papierrand des Schriftbildes wird für die Bemerkungen Lessings anders abgesteckt als der des Drucks durch den Satzspiegel: Die Rückseite des Einbandes und die beiden Seiten des Blattes vor dem Titel sind vollständig bis zu den Rändern gefüllt. Die handschriftlich beschriebene

Fläche auf den zuvor freien Seiten geht damit deutlich über den Satzspiegel der bedruckten Seiten hinaus.³⁰ Gleiches gilt sicherlich für die „beiden Seiten des Blattes am Schlusse des Buches“, die (Lachmann/Muncker zufolge) „zu mehr als zwei Dritteln“ beschrieben sind.³¹ Die Notate sind in gelehrter Tradition gegliedert, beginnend jeweils mit einem Seiten-Verweis zur Winckelmann-Passage, auf die Lessing sich bezieht („p.“ für pagina und daran anschließend die Seitenzahl), gefolgt von Lessings Notaten in hängendem Einzug.

Für den vorliegenden Zusammenhang ist nun Eines von besonderem Interesse: Jene Anmerkung, die sich für die Initiation der oben erwähnten Positionierungen, Revisionen und Rekursionen in Lessings Arbeit mit und zwischen Bildern und Texten als besonders aufschlussreich erwiesen hat, da er darin der bei Winckelmann auf Lukian gegründeten Deutung des sogenannten „Borghesischen Fechters“ seine eigene auf Cornelius Nepos gegründete entgegensemmt.³² Diese Anmerkung ist es auch, die sich in die Biographie seines Exemplars der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in besonders exponierter Weise einträgt. Sie wird nämlich gleichsam zur Zeichenbrücke zwischen den (ursprünglich leeren, dann von Lessing beschriebenen) Blättern, die dem gedruckten Text vorausgehen, und jenen, die dem gedruckten Text folgen: Die Anmerkung nimmt das unterste Fünftel der Innenseite des Fliegenden Blattes vor dem Titel ein und setzt sich zu Beginn der leeren Seite am anderen Ende des Buches fort. Die dem verfügbaren Platz geschuldete Zufälligkeit dieses Befundes lässt sich natürlich nicht leugnen: Lessing brachte einfach nicht das gesamte Nepos-Zitat auf dem Fliegenden Blatt unter, das er als Beleg anführt für seine ursprüngliche Annahme, bei der Statue handele es sich um ein Bildnis des athenischen Feldherren Chabrias. Und doch gibt es ein Sprachzeichen, das im Schriftbild hervortritt und durch das eine ‚sprechende‘ Konstellation aus der Zufälligkeit heraus emergiert: die Verwendung der Kustode. Zu Lessings Zeit im Buchdruck noch allgegenwärtig, ist die Verwendung von Kustoden gerade auch im Druck der Erstausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* – und namentlich in den Fußnoten des Werkes – auffällig konsequent und sorgfältig umgesetzt.

Lessings handschriftliche Kustoden nehmen zunächst denkbar unauffällige Wortgestalt an: Von der auf den Buchrücken geklebten Seite, mit der die Annotationen beginnen und die mit der Anmerkung von fremder Hand „Dieß, und das dem Texte Beigeschriebene ist von Lessing’s Hand“ beginnt, leitet die unscheinbare Kustode „aber“ zur gegenüberliegenden Seite über, von dieser zu ihrer Rückseite das Wort „zu“. Der große Sprung aber, der die Kustode zur Klammer zwischen Anfang und Ende macht, findet in dem für Lessings Argument so wichtigen, aus Nepos zitierten Halbsatz „[...] ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit [...]“ statt („... daß sich Chabrias eine Statue in genau dieser Position wünschte ...“).³³ Die Kustode, die an den beiden Ufern des Textes, also dem Bilder- und Zeichenstrom des Winckelmannbuches, wacht, verkörpert sich im Wort „statuam“. Anders als in den vorausgehenden Fällen tritt an dieser Stelle also ein anschauliches Wort in Erscheinung, markiert eine Grenze, die es zugleich überbrückt, und bildet für den Leser, der gewillt ist, das Zeichen semantisch wahrzunehmen, ein prägnantes Denkbild – mag auch die akkusativische Haltung der imaginierten Statue bildlich schwer vor- und darstellbar sein, namentlich dann, wenn man bedenkt, dass Lessing von seiner Deutung ja später – zerknirscht und trotzig zugleich – abrückte.³⁴

3.

Kehren wir zurück zu Lessings „Nachtigall“-Abschrift. Ohne Zweifel stehen die in dem gerahmten Manuskript auffindbaren Kustoden nur im allerweitesten Sinne in Verbindung mit jenen der Winckelmann-Anmerkungen. Eine Systematik der Kustoden-Setzung in Lessings Handschriften quer durch Mildes Verzeichnis steht (natürlich) noch aus, allein schon aufgrund der etwas abseitigen Fragestellung. Aber auch aufgrund der Tatsache, dass der Philologe sich hier „auf der untersten Ebene des Materialsammelns und -sichtens“ befindet, der aber kein geringerer als der beste Kenner der Lessing-Handschriften, Wolfgang Milde selbst, gleichwohl einen gewissen „Einblick [...] in die Arbeitsweise des Dichters“ zutraut.³⁵ Was wäre freilich damit gewonnen? Im Grunde hätte auch eine solche Systematik an noch sehr viel weitreichendere kulturtechnische Referenzketten anzuknüpfen: Lessings Kustoden-Praxis wird vielleicht noch genährt von mittelalterlichen Praktiken der Reklamanten-Setzung,³⁶ jedenfalls aber von barocken Anweisungen zum formgerechten Schreiben, die er zusammen mit seiner Kenntnis der Alten Sprachen schon in seiner Schulzeit (spätestens der auf St. Afra) verinnerlicht haben dürfte.

Bleiben wir also bei den Einzelfällen, bei der Ereignis- und Objektkonstellation, wie sie sich im Jahr 1774 ergeben hat.

Ausgangspunkt bildet gleichsam eine Lücke in Lessings Aufsatz, eine von ihm selbst bezeichnete Leerstelle, auf deren Schließung der erwähnte Archivar Lang Lessing in seinem Brief vom August 1774 unter impliziter Berufung auf dessen Aufforderung an die Leser in der „Vorrede“ aufmerksam macht, indem er schreibt:

Oettingen den 31. Aug. 1774.

Werd ich nicht den Vorwurf zu befürchten haben, daß ich | Minervenvögel nach Athen
trage, wenn ich hier einen kleinen | Beytrag zu Ihrer Nachtigall liefere? Blos Ihre eigene
| Äusserung, daß Sie zur Zeit noch nicht die allergeringste Er= | wähnung dieser von
Ihnen wieder ans Licht gebrachten Brochure | finden können, hat mich veranlasset,
Ihnen aus dem allhiesigen | Archiv ein gleichzeitiges Dokument hierüber zu
communiciren, – | K. Maximilians II. scharfes Mandat an die Rs Stadt Frankfurth, | den
dortigen Druck, – den wir nun also auch wissen – und debit | jener Schrift betreffend.

Ich bin

Ihr

wahrhafter Verehrer und
fleißiger Leser

J. P. Lang,

Fürstl. Oetting= u. Wallerstein.
HofRath.³⁷

Der Brief, der die obere Hälfte des Papierbogens einnimmt, benötigt, da kein Seitenwechsel vor kommt, keine Kustoden, enthält dafür aber ein ‚inneres‘ Verweissystem in Gestalt der eigenhändigen Unterstreichungen, durch die die „Minervenvögel“ (mit gewellter Unterstreichung) auf die „Nachtigall“ (mit gerader Unterstreichung) untereinander zu kommunizieren scheinen, fast so, als hätten sich eingehende imaginäre Klangwellen wechselseitig in den Linienverlauf eingetragen.

Auch die daran in identischem Format sich anschließende, in relativ moderat verschnörkelter Kanzleischrift angefertigte und mit mehreren eigenhändigen Korrekturen versehene Archiv-Abschrift aus Oettingen verzichtet auf Kustoden. Auffällig korrespondierendes Element ist hier (neben nachträglich angebrachten Unterstreichungen mit Rötelstift) die sehr deutlich hervortretende schriftbildliche Differenzierung zwischen deutscher und lateinischer Schrift.

In Lessings Abschrift verhält sich dies genau umgekehrt.³⁸ Die lateinische Schrift tritt nicht mehr nur zurück wie zehn Jahre zuvor in den Winckelmann-Anmerkungen, sie wird vielmehr wie in einem Akt der Insubordination konsequent in deutsche Kurrentschrift übertragen – so zum Beispiel gleich zu Beginn, wo aus dem übergroßen „Maximilian“ der Vorlage in lateinischer Schrift ein normalgroßer, einfach unterstrichener „Maximilian“ in deutscher Kurrent wird (vgl. Abb. 1, Bl. 1r, vierte Zeile von oben rechts).

Was den Wortlaut betrifft, so verfährt Lessings Abschrift mit der nicht einfach lesbaren und ersichtlich nicht immer zuverlässigen Vorlage recht frei und oft konjuktural; an einer Stelle lässt er ein Spatium im Text (Abb. 1, Bl. 1r, viertunterste Zeile), reduziert also den Zeichenbestand (an anderen Stellen auch durch Abkürzungen und die Verwendung von Geminationsstrichen), andererseits ‚bereichert‘ er den Zeichenbestand um die funktionale Redundanz von Kustoden, die auf den vier beschriebenen Seiten des Doppelblatts ein eigenwilliges Muster bilden:

Beim ersten Seitenübergang – auf dem gefalteten Doppelblatt 1r nach 1v (= Abb. 1, rechts unten und Abb. 2 links oben) finden wir (um die spielerische Terminologie von Christian Wagenknecht und Ernst-Peter Wieckenberg aufzunehmen) eine „kranke Kustode“: „Der Kustos stimmt mit dem (den) von ihm bezeichneten Zeichen nicht voll, aber noch erkennbar überein.“³⁹ Inhaltlich geht es in der entsprechenden Passage weniger um Kränklichkeit als vielmehr um eine autoritäre Grenzsetzung: Der Stadt Frankfurt, an die sich der Kaiser richtet, wird mitgeteilt, dass die kaiserliche Majestät die Tatsache nicht werde ignorieren können, dass das Buch in Frankfurt gedruckt wurde. In der Vorlage steht (mittten in der Seite, da Lessings Abschrift nicht zeilengetreu ist):

Darauf sollt wissen, daß wir solches [...]

Lessing schreibt (mit fehlerhafter Korrektur):

Darauf sollt ihr wissen, daß das wir auch
solches

und fährt nach Umwenden des Blattes fort:

solchs nicht werden oder können lassen, gut ~~seyt~~ sein.

In der Vorlage steht:

[...] auch nit khennen noch werden lassen guet sëin [...].

Die Umformung nimmt den Impuls zur Verkürzung auf, der sich im Zuge des Abschreibens immer stärker bemerkbar macht. Das Umwenden des Blattes scheint diesen Impuls verstärkt zu haben, was Lessing dann aber nicht daran hindert, die ältere Variante „seyn“ durch die modernere „sein“ zu ersetzen.

Bei nächster Gelegenheit, die das Setzen einer Kustode erlaubt, äußert sich im Text der kaiserliche Unmut darüber, dass angesichts der ‚Infamie‘ des „famosen Gedichts“ *Die Nachtigall* die Bestrafung der Buchdrucker unzureichend geblieben sei, wobei eine solche „Execution“ nicht etwa durch irgendwelche Feinde des Reichs versäumt wurde, sondern durch die reichsunmittelbare Stadt Frankfurt. In der Vorlage konnte Lessing finden:

Darumb und dieweill uns nit baldt [baldt *mit Rötelstift unterstrichen*] höhere
Beläidigung [...]

und übertrug in die letzte Zeile seines Papierbogens:

Darum u. dieweil uns nicht bald hohere Belei-
digung

und fährt auf der nächsten Seite fort:

digung als diese [...] zugefügt [...] se So wollen wir uns gegen euch gebürender Straff
ausdrücklich zu vorbehalten haben.

Die Beleidigung des Kaisers wird solcherart mit einer „heilen“,⁴⁰ also (unbesehen der Silbentrennung) graphematisch übereinstimmenden Kustode gefeiert.

Die dritte und letzte Möglichkeit, eine Kustode zu setzen, lässt Lessing dann aber überraschenderweise aus: Er setzt, mit Wagenknecht und Wieckenburg gesprochen, am Ende von Bl. 2r eine „blinde Kustode“, mit anderen Worten: eine Leerstelle (Abb. 2).⁴¹ Das Wort „Kustos“ in seiner wörtlichen Bedeutung als (hier absenter bzw. absentierter) „Wächter“ genommen, ergibt im Szenario, um das es hier geht, durchaus einen subversiven Sinn: Denn es geht hier nunmehr um die konsekutive Bestrafung des Buchdruckers, der nach Wien (bzw. nach „Wyen“ in der Vorlage) gebracht und dem Stadtrichter Thomas Siebenbürger (1512–1578) überantwortet werden soll, während zugleich sein „Hab und Guth“ (in der Vorlage: „sein hab und gueter“) „arrestirt“ werden sollen. Dem Kaiser und seinem Richter wird ihr Wächter, der die Arretierung kontrasigniert, durch Lessings Schreibakt eines Verzichts auf Kustodensetzung entzogen. Die drohende Gefangenschaft des Buchdruckers als Verkörperung obrigkeitlicher Repression und Zensur, um die es Lessing doch in dem ganzen Zusammenhang der *Nachtigall*-Dichtungen geht, wird solcherart wenigstens nicht

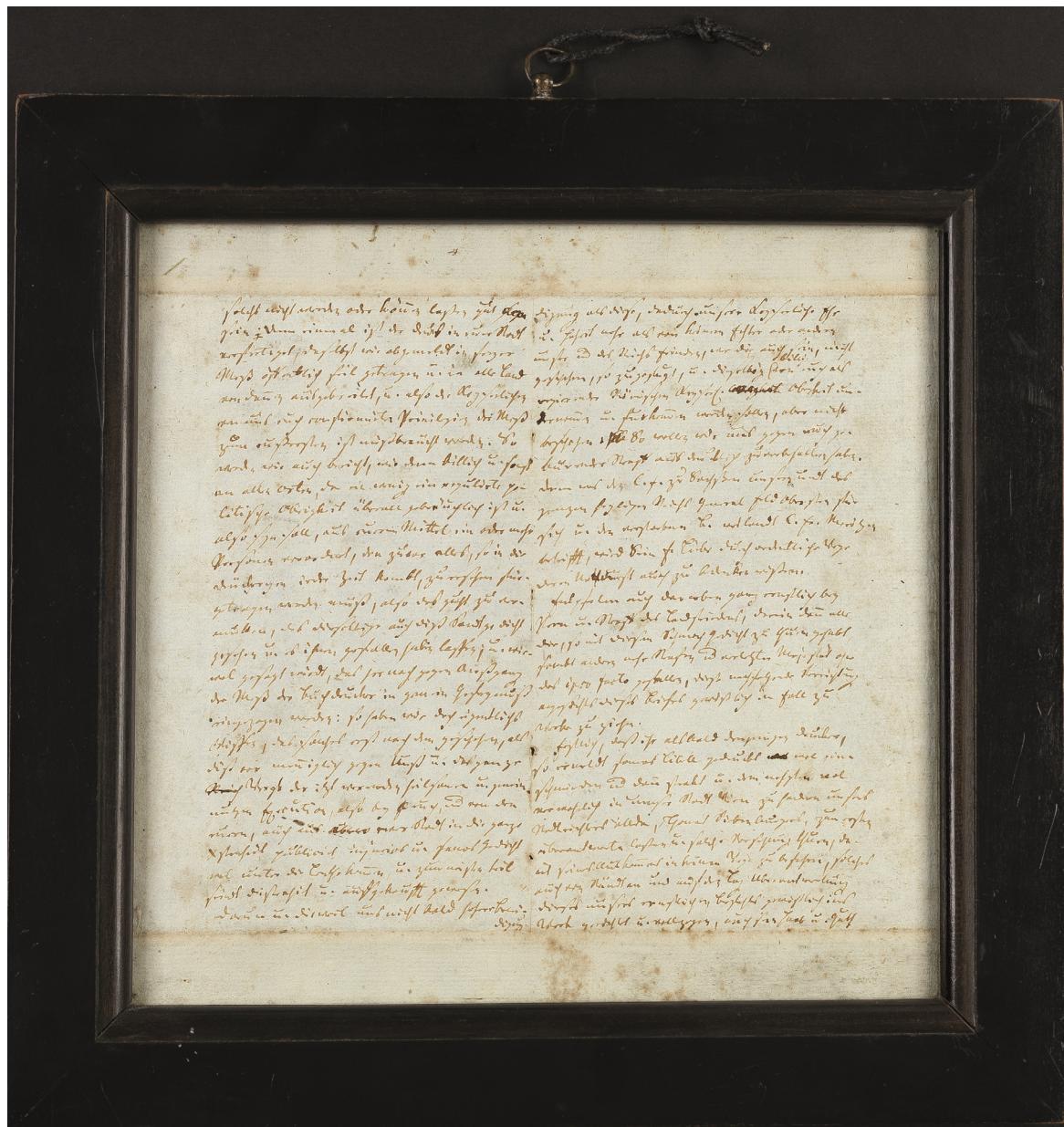


Abb. 2: Kaiserlicher Erlass, Prag, 10.4.1567, das Spottgedicht Nachtigall betreffen, Abschrift von der Hand Gotthold Ephraim Lessings, 1774. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Lessingiana XXXII, (S. 1v und 2r der Abschrift).

bekräftigt, wo sie schon nicht revidiert werden kann. Die Schreibszenen der Auslassung am Fuß der Seite lässt das Blatt zu einem Emblem aufklärerischer Mikropolitik werden. Jenseits einer stereotypen Einteilung der Welt in neutrale Objekte und Fetische (und was wären Kustoden, so wie Lessing sie verwendet, anderes als Fetische?) werden so ‚Existenzweisen‘ hervorgebracht,⁴² in der zum Beispiel Kustoden in Verfolgung ihrer Etymologie zu Wächtern werden, nur um im (aufklärerischen) Seitenumdrehen wieder als solche entmachtet zu werden.

Anmerkungen

¹ Vgl. Milde 2016, S. 44.

² Zu Geschichte und Eigenheit von Bestandszusammenhängen, die durch das Suffix „-iana“ gekennzeichnet sind, vgl. Milde 2016, S. 36–37.

³ Lessing 1773, S. 1–9, hier S. 9.

⁴ Ebd., S. 103–134, vgl. Lessing LM, Bd. XI, 394–416 sowie Lessing B, Bd. 10, S. 954–1056.

⁵ Das Gedicht *Die Nachtigall*, das für die ‚Rebellion‘ Grumbachs Verständnis einforderte, wurde 1567 öffentlich verbrannt, noch bevor der gegen die geistliche Obrigkeit rebellierende Ritter von Grumbach, zu dessen Verteidigung es aufruft, hingerichtet wurde, vgl. Nisbet 2008, S. 618.

⁶ Zur politischen Wirkungsgeschichte vgl. Bohnen 2001.

⁷ Milde 2016, S. 44.

⁸ Ebd., S. 46.

⁹ Vgl. dazu Fehrmann et al. 2004.

¹⁰ Vgl. Feuerstein-Herz 2017, S. 129–130.

¹¹ Vgl. Canal Pardo/Paulus 2019.

¹² „Kustoden bezeichnen nicht wie in der Regel die übrigen Zeichen des Werkes, in dem sie auftreten, sei es reale, sei es fiktive Gegenstände, sondern (...) Zeichen für eben solche Gegenstände“, wobei sie „von Fall zu Fall auch Zeichen für Zeichen bezeichnen und also metamasprachlich“ zu verstehen sind, so Christian Wagenknecht und Ernst Peter Wieckenberg in einem der seltenen Beiträge zum Thema Kustoden (Wagenknecht/Wieckenberg 1976, S. 260); zur Besonderheit dieses Aufsatzes vgl. die abschließende Endnote des vorliegenden Beitrags.

¹³ Vgl. Bornstein/Tinkle 1998.

¹⁴ Zur kulturtechnischen und medientheoretischen Rekonstruktion einer in Operationen des Faltens und Rahmens vollzogenen Handlungsmacht von (zum Teil auch räumlich und zeitlich voneinander entfernten) Objekten vgl. Lutz/Siegert 2016.

¹⁵ Vgl. Axel Schmitts am Beispiel der „Collectaneen“ dargestellte Analyse von Lessings „Schreib- und Denkwerkstatt“ in: Lessing B, Bd 10, S. 1125–1148.

¹⁶ Das Buch wurde von Lessings Freund Johann Joachim Eschenburg aus dem Nachlass Lessings ersteigert; nach zahlreichen Besitzerwechseln befindet es sich heute noch in Privatbesitz, vgl. Milde 2016, S. 515–516.

¹⁷ In Präsenz eingesehen um den 1. Juli 2017 zusammen mit Peter Seiler, Gisela Bungarten und Andrea Hübener; vgl. Décultot 2017, S. 177–178.

¹⁸ Vogl 2017 (eingesehen am 25.12.2020).

¹⁹ Eschenburg 1788.

²⁰ Lessing LM, Bd. XV, S. 7–24.

²¹ Zu Buch-Biographien vgl. Gleixner et al. 2017; zu den Strängen der Verflechtung, die sich in Lessings handschriftlichen Anmerkungen abzeichnen und die sich an sie anknüpfen vgl. Seiler 2008, S. 180–207.

²² Osterkamp 1989; zum Wechsel des Titelkupfers S. 311–312.

²³ Ebd., S. 308.

²⁴ Ebd., S. 317.

²⁵ Ebd., S. 318.

²⁶ Ebd., S. 321.

²⁷ Ebd. S. 304; „geschrumpft“ treten im Buch indes vor allem die nicht in Fraktur gesetzten Textanteile in Erscheinung, insofern nämlich die Antiqua die in den Fußnoten dominierende Schrift darstellt und dergestalt deutlich von der Fraktur des Haupttextes abgesetzt ist.

²⁸ Gegenüber den „Vergehungen der Skribenten“ beziehungsweise den „Vergehungen der Gelehrten“ hatte Winckelmann sich in der Vorrede programmatisch und repetitiv abgegrenzt, vgl. Winckelmann 1764, S. XVI, XVII, XIX.

²⁹ Vgl. Nisbet 2008, S. 37; zur medienanthropologischen Verschränkung von Schriftzeichen in „Schriftnaturen“ vgl. Paulus 2019.

³⁰ Lessing LM, Bd. XV, S. 7, vgl. Vogl 2017.

³¹ Ebd.

³² Seiler 2008, S. 180–181.

³³ Übersetzung nach Seiler 2008, S. 214, dieser wiederum nach Lessing B, Bd. 5/2, S. 856.

³⁴ Vgl. Seiler 2008, S. 203.

³⁵ Milde 2016, S. 38.

³⁶ Vgl. Rohr 2008/2009, S. 28.

³⁷ Brief von Jakob Paul Lang an Gotthold Ephraim Lessing, Öttingen, 31.8.1774, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, eingelegt in: Cod. Guelf. 14.23. Aug. 4°; vgl. Lessing B, Bd. 11/1, S. 663 (mit leicht abweichendem Text); links oben vfrH: „An | Herrn Bibliothe= | car Lessing“, darunter von Schönemanns Hand: „gehört zu 14.23 Aug. 4to“.

³⁸ Überlegungen zur philologischen Repräsentation der gerahmten Handschrift und anderer mit Lessings Werkstatt-Buchreihe *Zur Geschichte und Litteratur* verbundener Dokumente finden sich in Klemstein/Paulus 2021.

³⁹ Wagenknecht/Wieckenberg (1976), S. 261.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.: „Der Kustos fehlt (ausnahmsweise) überhaupt.“ Die von Wagenknecht/Wieckenberg 1976 mit einem für Glückwunsch- und Zueignungsschriften charakteristischen aufgeklärten Gespür für die Ambivalenz wissenschaftlicher Geltungsansprüche vorgeschlagene Erklärung, der Setzer habe in solchen Fällen „entweder nicht aufgepasst“ oder er habe sich „noch nicht im Besitz des Manuskripts der folgenden Seite“ (S. 261) befunden, hat für den Fall der Handschrift natürlich keinen befriedigenden explanatorischen Wert.

⁴² Vgl. Lutz/Siegert S. 139.

Literatur

Bohnen 2001 – Klaus Bohnen, *Grumbach, Struensee und die anklagende „Nachsigall“*. *Lessings Politik-Rezeption: ein deutsch-dänischer Problemfall*, in: *Lessing Year Book*, 2001, Bd. 33, S. 115–126.

Bornstein/Tinkle 1998 – *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*, hg. v. George Bornstein / Theresa Tinkle, Ann Arbor 1998.

Canal Pardo/Paulus 2019 – Héctor Canal Pardo / Jörg Paulus, “The Marbled Page” in Christian Wilhelm Büttners ‘Motley Book’, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2019, Bd. 10, Heft 1, S. 81–91.

Décultot/Döniike/Holler/Keller/Werche 2017 – *Winckelmann. Moderne Antike*, hg. v. Elisabeth Décultot / Martin Döniike / Wolfgang Holler / Claudia Keller / Thorsten Valk / Bettina Werche, München 2017, Ausst.-Kat. Weimar, Neues Museum, 2017.

Eschenburg 1788 – Johann Joachim Eschenburg, G.E. Lessings Anmerkungen zu Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, in: *Berlinische Monatsschrift*, hg. v. Friedrich Gedike / Johann Erich Biester, Bd. 11, 1788, S. 592–616.

Fehrmann et al. 2004 – *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, hg. v. Gisela Fehrmann / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart, Köln 2004.

Feuerstein-Herz 2017 – Petra Feuerstein-Herz, Vom Exemplar zum Einzelstück, in: *Biographien des Buches*, hg. v. Ulrike Gleixner / Constanze Baum / Jörn Münker / Hole Rößler Göttingen 2017, S. 115–133.

Gleixner et al. 2017 – *Biographien des Buches*, hg. v. Ulrike Gleixner / Constanze Baum / Jörn Münker / Hole Rößler, Göttingen 2017.

Klemstein/Paulus 2021 – Franziska Klemstein / Jörg Paulus: Hybrid-Werkstätten „[z]ur Geschichte und Litteratur“. Die Medialität von Bild/Text-Relationen in Lessings bibliothekarischer Werkstatt-Buchreihe, erscheint 2021 in: *Lessing digital*, hg. v. Cord-Friedrich Berghahn / Kai Bremer, Berlin / Boston 2021 (Beihefte zur *editio*).

Lessing 1773 – Gotthold Ephraim Lessing, *Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Erster Beytrag*, Braunschweig 1773.

Lessing B – Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hg. v. Wilfried Barner / Klaus Bohnen u. a., Lessing 1990, Bd. 5/2, *Werke 1766–1769*, Frankfurt am Main 1990 (Lessing B, Bd. 5/2); Bd. 10, *Werke 1778–1781*, hg. v. Arno Schilson / Axel Schmitt, Frankfurt am Main 2001 (Lessing B, Bd. 10); Bd. 11/1, *Briefe von und an Lessing 1770–1776*, hg. v. Helmut Kiesel u. a., Frankfurt am Main 1988 (Lessing B, Bd. 11/1)

Lessing LM – Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, hg. v. Karl Lachmann, besorgt durch Franz Muncker, 3. Aufl., Bd. 11, Stuttgart 1895 (Lessing LM, Bd. XI); Bd. 15, Leipzig 1900 (Lessing LM, Bd. XV).

Lutz/Siegert 2016 – Helga Lutz / Bernhard Siegert, In der mixed zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten, in: *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz / Marius Rimmele, Berlin 2016, S. 109–139.

Milde 2016 – Wolfgang Milde, *Gesamtverzeichnis der Lessing-Handschriften*, Hannover 2016.

Nisbet 2008 – Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*. Aus dem Englischen v. Karl S. Guthke, München 2008.

Osterkamp 1989 – Ernst Osterkamp, *Zierde und Beweis. Über die Illustrationsprinzipien von J.J. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 1989, Bd. 39, S. 301–325.

Paulus 2019 – Jörg Paulus, *Spezielle Charaktere. Das Habitat der Buchstaben in der literarischen Anthropologie*, in: *Medienanthropologische Szenen. Die conditio humana im Zeitalter der Medien*, hg. v. Christiane Voss / Katerina Kritlova / Lorenz Engell, München 2019, S. 265–289.

Rohr 2008/2009 – Christian Rohr, Paläografie des Mittelalters und der Neuzeit, in: *Klassischen Arbeitstechniken in der Geschichtswissenschaft*, PDF, Salzburg 2008/2009, <https://www.sbg.ac.at/ges/people/rohr/klassat03.pdf> [aufgerufen 15.2.2021].

Seiler 2008 – Peter Seiler, „Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich?“. Visuelle Nachlässigkeiten und bildkritische Erfahrungen in Lessings Studien zum Borghesischen Fechter, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2008, Bd. 10, S. 167–222.

Vogl 2007 – Christine Vogl, *Materialisierte Winckelmann-Lektüren*, Website, 2017, <https://blog.klassik-stiftung.de/materialisierte-winckelmann-lektueren/> [aufgerufen 15.2.2021].

Wagenknecht/Wieckenberg 1976 – Christian Wagenknecht / Ernst Peter Wieckenberg, Die Geheimsprache der Kustoden. Voruntersuchungen zu ihrer Erforschung, für Albrecht Schöne zum 17. Juli 1975, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1976, Bd. 50, S. 259–280.

Winckelmann 1764 – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Bildnachweise

Abb. 1, 2: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Round about Hamilton oder die venerischen „Scenen“ der Einbildungskraft. Zur Präsentation antiker Skulptur in Landschaftsgärten

Jürgen Wiener

Selbst vorbereitete Besucherinnen und Besucher der *Reggia* von Caserta erleben den *Giardino Inglese* als Überraschung innerhalb der über weite Strecken eintönigen Gartenanlage.¹ Der Zugang zu dem selbst noch an seinem Eingang unscheinbaren Garten erfolgt am Ende der zwei Kilometer langen Kanalachse, die mit optisch verkürzenden spektakulären Statuenensembles rhythmisiert ist und mit dem letzten Hauptwerk spätbarocker Gartenskulptur endet, dem *Bad der Diana* samt *Tod des Aktäon* (Abb. 1–2). Eine dichte Baumreihe seitlich des Kanals und eine Mauer schirmen den „englischen Garten“ gegen die sich hinziehende, schattenlose Kanalachse ab. Umso wirkmächtiger erleben Besucherinnen und Besucher multisensorisch das Durchschreiten des Gittertors als Eintritt in eine komplett andere, wie verzauberte Welt. Kunsthistorische Epochenklischees konterkarierend, führt die leibliche Zeitreise aus einem spätbarock theatralen Illusionismus, der ins offene Gelände übergeht, in einen die ästhetische Grenze zur campanischen Kulturlandschaft nicht überschreitenden pittoresk exotischen *hortus conclusus*, der eine verschüttete Antike oder Armidas Garten einhegt (Abb. 3–4). Seine Künstlichkeit als Garant für eine kulturell als ideal begriffene Natur ist diesbezüglich selbst Stourhead überlegen, weil das Idyll einer bukolischen Natur im Norden Neapels mit Ausblick auf den Vesuv, Inbild der aufgeklärten Mode des Sublimen, als immer schon existent aufgeführt wird.

Statt des englischen Prinzips, Tiefenwirkung durch Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste durch „mit lebendigen Buntstiften gemalten“² Baumgruppen und Wiesen zu erzielen, herrscht ein *vegetables all over* mit vielen immergrünen und für kühlen Schatten sorgenden Bäumen und saftig grünen Büschen, Sträuchern und Wasserpflanzen. Zwar sind einige Laubbaumarten auch in Mitteleuropa heimisch, doch dominieren das Arboretum Zypressen, die nicht durch Pappeln simuliert werden müssen, südländische Nadelbäume wie Pinien, Zedern etc. sowie nicht zuletzt Palmen jeglicher Art und Größe mit und ohne Frucht. Auf das von sanft gewundenen Wegen durchzogene Gelände mit geschlängelten Wasserläufen, kleinen Seen und Wasserfällen fällt ein südländisches Licht, wie es sich die Lords, Sirs und Generals für ihre *countryseats* zwischen Ärmelkanal und Yorkshire nach Art der von ihnen geschätzten und gekauften Landschaften Lorrains, Poussins, Dughets und Rosas gewünscht hätten, das ihnen die geographische und klimatische Realität aber vorenthielt.³ Unter naturgemäß mediterranen Klima- und Lichtbedingungen mutet der anglo-italienische Garten in Caserta mit seinem durchlichteten dunklen Grün eher tropisch an⁴ und ruft in seiner satten Üppigkeit eher den Garten Eden oder den Ewigen Frühling als das karge bukolische Arkadien auf, verschränkt mit der Gegenwart des mythischen Vesuvs im Hintergrund.

Jürgen Wiener, Round about Hamilton oder die venerischen „Scenen“ der Einbildungskraft. Zur Präsentation antiker Skulptur in Landschaftsgärten, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 371–404.

<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11083>

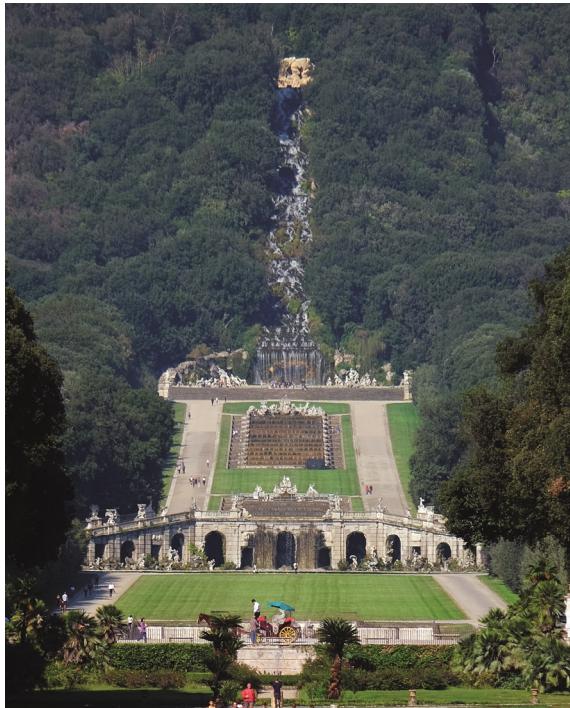


Abb. 1: Schlossgarten von Caserta, Kaskadengarten von Luigi und Carlo Vanvitelli mit Skulpturenensembles an den Hauptstufen, 1770/80er Jahre.



Abb. 3: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Laghetto delle ninfee.



Abb. 4: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Portikusruine mit Statuen aus den Grabungen am Vesuv.



Abb. 5: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Tempel des Laghetto delle ninfee mit Architektur- und Statuenspolien aus den Grabungen am Vesuv.



Abb. 2: Paolo Persico (mit Angelo Brunelli und Pietro Solari), Dianabad und Tod des Aktäon, im Kaskadengarten von Caserta, um 1785.



Abb. 6: Giardino Inglese in Caserta (ab ca. 1785), Kryptoptikus mit Statuen aus den Grabungen am Vesuv.

In stimmungsästhetischer Hinsicht könnte der Unterschied des *Giardino Inglese* zu einem englischen Garten (zumal in der zeitgleichen *picturesquen* Version bei Payne Knight, William Gilpin und Uvedale Price) kaum größer sein. Am Übergang zum Apennin wird mit hohem Aufwand eine naturierende Fruchtbarkeit inszeniert, die hier geologisch gerade nicht mehr gegeben war, anders als in der an die *Reggia* heranreichenden *terra di lavoro*, über die Goethe sagte: „In dieser Gegend lernt man erst verstehen was Vegetation ist“.⁵ Obgleich der Garten das fruchtbare Umland kontraktisch pittoresk verdichtet, impliziert er auch Vergänglichkeit. Oder mit und gegen Goethe gesprochen: „et in Arcadia ego“.⁶

Zwei gegensätzliche Konzepte von Gärten als Heterotopien stoßen hier aufeinander. Ebenso konträr ist der Umgang mit der Natur wie mit der Skulptur, obwohl das eine Projekt, das Goethe 1787 noch nicht vollendet sah, sich noch mit dem Beginn des von ihm nicht notierten anderen überschnitt.⁷ Beide Arten ambientierter Skulptur bilden dreidimensionale Bilder aus. Die mit zahlreichen Einzelfiguren realisierten Skulpturengruppen des Kaskadengartens und insbesondere die Diana-Aktäon-Szene zielen auf einekulissenartige Prospektwirkung, während die wenigen Statuen des *Giardino Inglese* Teile begehbarer Bilder sind.

Die Genealogie der Bildstrategien dieses Gartens, für dessen technische Durchführung Carlo Vanvitelli (1739–1821) zuständig war, soll hier verfolgt werden. Beabsichtigt ist nicht, die naturalistisch inszenierte Skulptur als Visualisierung passender Diskurse zu lesen, sondern zu zeigen, dass die Werke selbst unmittelbar anschauliche und besonders wirksame Diskursmedien sind und Diskursen sinnliche Überzeugungskraft verleihen. Zugleich werde ich zeigen, dass die für formgeschichtliche Methoden der Kunstgeschichte unabdingbare visuelle Sensibilität eine Vorgeschichte im veränderten und namentlich sexualisierten Umgang von Gartenskulptur in den Landschaftsgärten hat.

An der Konzeption des neuen Gartens, der auf Wunsch der Königin Maria Karolina angelegt wurden, waren zwei Personen besonders wichtig: Lord William Hamilton (1730–1803), englischer Botschafter in Neapel,⁸ und der aus London geholte Botaniker und Gartenkünstler Johann Andreas Graefer (1746–1802).⁹ Der eine war die treibende Kraft und bestärkte die Königin in ihrem Wunsch nach einem *Giardino Inglese*, wie ihn ihre Geschwister in Versailles und Laxenburg in Auftrag gegeben hatten – wenn er ihr diesen Wunsch nicht sogar erst eingeredet hatte; der andere war für die botanisch-ästhetische Realisierung zuständig. Hamiltons eigene Geschmackssozialisation und seine englischen Netzwerke waren die wichtigste Vorbedingung für das an diesem Ort ungewöhnliche Projekt.

Hamilton war die überragende Figur im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Leben im Neapel seiner Zeit.¹⁰ Nicht nur Diplomat, war der „volcano lover“ auch Naturforscher, Sammler antiker Kunst und Musikliebhaber. Diese zeittypische Kombination hieß etwa, dass über ihn griechische Vasen zu Gegenständen der Kunstgeschichte wurden.¹¹ Ebenso erfolgreich, doch umstrittener, war die einen paganen Vitalismus im Christentum behauptende kulturhistorische Auswertung seiner Sammlung antiker Phalli durch Payne Knight, der auch als Verfechter des *Picturesque* bekannt ist.¹² Neben seinem Wohn- und Amtssitz besaß Hamilton ein Haus in Caserta, wo er mit König Ferdinand auf Jagd ging, die Villa Angelica bei Torre del Greco nahe den fußläufig erreichbaren

Ausgrabungsstätten zwischen Herculaneum und Pompei und das Casino di Mappinola (*Villa Emma*) am Strand von Posillipo mit malerischem Vesuvblick.¹³

Hamilton ist heute vielleicht weniger bekannt als seine zweite, 35 Jahre jüngere Gattin (seit 1791). Die Hochzeit mit der Schauspielerin, Sängerin und Prostituierten Emma Hart, die ab 1786 seine Mätresse (davor die seines Neffen) war, sorgte in London für einen gesellschaftlichen Skandal. Für Goethe, der selbst eine sozial asymmetrische Liaison führte, war weder das Verhältnis von Hamilton und Hart ein Thema, noch stellte er die Bedeutungspriorität in Frage. Er war Lord Hamiltons wegen während seiner Neapolitaner Wochen mehrfach Gast in dessen Haus.¹⁴ Doch scheinen ihn – zumindest zunächst – auch die durch Kunstlicht in ihrer Wirkung verstärkten *Attitüden* der Emma Hart beeindruckt zu haben.¹⁵ Sie sind für die Skulptur, was für die Malerei der englische Garten ist: Rückübersetzungen eines mimetischen Kunstbegriffs in die lebendige Natur – und darin entsprachen sie durchaus einer ästhetischen Position des Weimarer Ministers, der Neapel als unendliche Ansammlung von Genrebildern erlebte.

Hamilton wuchs im Umfeld der neuen Gartenkunst auf. In seiner Kindheit war er befreundet mit einem Sohn des Prinzen von Wales, dessen Garten am Carlton House in London William Kent entwarf. Auf dem Prinzen ruhten die Hoffnungen der in der *country party* organisierten Opposition gegen Georg II. und den Whig-Prime-Minister Robert Walpole. Zentrum der Opposition war Lord Cobham mit seinen *boy patriots*, die zur engsten Entourage des Prinzen zählten und die englische Politik nach 1750 für Jahrzehnte prägen sollten. Cobhams *countryseat* war Stowe House, das erste und für lange Zeit größte Ensemble der neuen Gartenkunst. Gestaltet wurde es ab 1718 bis nach 1750 von den Protagonisten des Landschaftsgartens: Charles Bridgeman, William Kent und Lancelot „Capability“ Brown.

Hamiltons Mutter war mit dem Prince of Wales eng befreundet, möglicherweise sogar seine Mätresse. Sie war auch mit seiner Gattin Augusta von Sachsen-Gotha-Altenburg gut bekannt, die den Garten von Kew ausbauen ließ.¹⁶ Hamilton dürfte Cobham und seine *boys*, die in Wotton House, Hagley und Rousham *countryseats* mit modernen Landschaftsgärten hatten, seit seiner Kindheit gekannt haben,¹⁷ zumal er auch Neffe von Charles Hamilton war,¹⁸ der ebenfalls mit Cobhams Kreis und dem Thronfolger verbunden war und in Painshill einen der wichtigsten Gärten im neuen Stil anlegen ließ. Unterstützt wurde er dabei vom Bankier Henry Hoare, dem Besitzer von Stourhead.

Den Kontakt zu Graefer vermittelte vermutlich der Botaniker und Südseefahrer Joseph Banks während Hamiltons Englandaufenthalt 1783/84. Graefer bildete sich nach seiner Lehrzeit am botanischen Garten seiner Heimatstadt Helmstedt am Chelsea Physic Garden weiter, dem von Philipp Miller geleiteten botanischen Garten der *Society of Apothecaries*. Danach arbeitete er in Croome Court, dessen Garten Capability Brown, mit dem er offenbar eine Zeitlang kooperierte, angelegt hatte. William Aiton, ein weiterer Assistent Millers, leitete ab 1759 im Auftrag der Prinzenwitwe und dann Georgs III. ab 1773 zusammen mit Banks den Ausbau von Kew zum führenden botanischen Garten Englands.¹⁹ Hamilton und Banks gehörten sowohl der nationalen Wissenschaftsakademie, der *Royal Society*, als auch der *Society of Dilettanti* an, dem exklusiven und trinkfesten Netzwerk adeliger Gelehrter.

Gründer der *Dilettanti* war der ebenfalls im engeren Umfeld des Prince of Wales aktive Francis Dashwood (1708–1781). Sein West Wycombe Park ist ein weiteres Hauptwerk der neuen Gartenkunst. Stowe, Wotton House, Painshill, Rousham, Carlton House, Stourhead, West Wycombe und Kew sind acht der ersten und wichtigsten Gärten im englischen Stil. Hamilton kannte sie dem Namen nach und teilweise auch persönlich. Zudem lernte er schon vor seiner Neapolitaner Zeit Fürst Franz von Anhalt-Dessau kennen, der zusammen mit seinem Freund und Hofarchitekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff die meisten dieser Gärten bereist hatte und ab 1769 den Garten von Wörlitz anlegen ließ, der für Goethes Verständnis von Gartenkunst entscheidend war und Hamilton ein einzigartiges Denkmal setzte.

Als *artistic research avant la lettre* verband der *Giardino Inglese* Kunst, Archäologie und Naturwissenschaft. Ein Landschaftsgarten als Ort der Pflanzenforschung und pflanzlicher Repräsentation von Welt entstand schon 25 Jahre früher in Kew. Die Tradition, in Gärten Statuen aufzustellen, ist jedoch viel älter und markiert einen zunächst humanistischen Habitus, für den die Rekonstruktion und Imagination antiker Villenpraxis auch die Aufstellung von Gartenskulptur bedeutete. Gartenskulptur hieß zunächst einmal antike Skulptur und seit und mit dem *Laokoon* auch Antikenkopien. In Caserta begegnen beide Weisen unter der Prämisse der archäologischen Erforschung der verschütteten Vesuvstädte.

Unter modernen Parametern wie Sammlungsforschung und Archäologie wurden weder die Forschung zu den Antikensammlungen des Quattro- und Cinquecento noch Haskells und Pennys *Taste and the Antique* dem basalen Zusammenhang zwischen Antikensammlung und dem Beginn und der Entwicklung des Gartens als Kunstform gerecht, obwohl der nötige Habitus, der die Ausbildung von *Taste* ermöglichte, und die Legitimation des Habitus' – i. e. das Bestücken antiker Villen mit Skulptur – den humanistischen Idolen, allen voran Cicero, abgeschaut war.²⁰ Agentielle Konditionierungen von Bildwerken durch ihren Ort (und des Ortes durch die Bildwerke)²¹ werden generell und zumal für die sich wandelnden Weisen des Umgangs mit antiker Skulptur in Gärten vernachlässigt. Eine davon entwirft am Ende des *Ancien Régime* ein immersives Bild ihres Ausgangspunktes, indem sie eine Situation der Entdeckung von Antiken simuliert und damit einen vorläufigen Endpunkt einer Aufstellungspraxis von Antiken(kopien) im (zunehmend weniger) öffentlichen Raum repräsentativer Gärten setzt. Sie reflektiert somit auch die fortschreitende Privatisierung der Bildpraxis bildlich. Der Rundkurs zu den gartenkünstlerischen Bezügen zwischen Statue und Ort sei von Caserta aus kurz skizziert, bevor die neue Praxis im englischen Garten analysiert und über sie eine Rückkehr nach Caserta ermöglicht wird.

Der *Giardino Inglese* synthetisiert aus Bestandteilen, die alle schon bekannt waren, eine – historisch gesprochen – „Scene“, die selbst gegenüber englischen Gärten innovativ ist. Zwar wird das Thema Ruine mit Landschaftsgärten und ihren *Follies* als charaktervolle Staffage²² virulent, doch spielen dabei Statuen kaum eine Rolle. Vor allem machte die Ruinenästhetik vor den palladianistisch perfekten Pantheoniden und anderen *tempietti* halt. Palladianismus wird hier aber zu einer Ruinenästhetik. Die Casertaner Bauten mit ihrem antiken Formenvokabular sind keine geschliffenen Neubauten einer frühlklassizistischen Mode, sondern neoantike Ruinen scheinbar antiken Ursprungs. Sie sind überwuchert von der Vegetation und wie unter aufgetürmten Lavabrocken begraben. Ob als zerfallender Prostylos auf einer Insel oder als dorischer(!)

Säulengang, oder als vegetabil versteckte und teils verschüttete Pyramide oder als Kryptopartikus toskanischer Ordnung weisen sie eine vermeintliche historische Identität des Ortes aus.²³

Die Bauten werden präsentiert, als wäre ihnen widerfahren, was 30 km südlich den Orten im August 79 widerfuhr, und als würden sie wie diese jetzt freigelegt. Wie zum Beweis werden Säulen und Statuen aus den verschütteten Vesuvstädten aufgestellt. Antike Statuen kommen exklusiv als nischengebundene Architekturplastik vor und suggerieren den Besuchern, die Gebäude seien bei den Grabungen der vergangenen Jahrzehnte entdeckt worden (Abb. 4–6). Die Cellanischen hinter dem eingestürzten Prostylos oder an der Portikusrückwand weisen nur noch kopflose Torsi auf. Damit wird sowohl die Tatsache der oft fehlenden Köpfe als Effekt von Zerstörung rationalisiert als auch die seit Winckelmann zunehmende Kritik an Antikenrestaurierungen. Im kurvierten Kryptopartikus, dessen scheinbar abgefallener Putz ein fingiertes *opus reticulatum* freilegt, stehen sich eine *Venus* und ein *Togatus* gegenüber, absichtlich zufällig gut sichtbar, scheint doch das kassettierte Gewölbe eingestürzt. Das einem aufgeklärten Rationalismus verdankte Ende des barocken Illusionismus' löste in Wirklichkeit ein kaum noch zu überbietendes, reale Geschichte fingierendes Drama ab. Damit wurde an eine mit Beginn des Barock aufgegebene Praxis, die 1512 im *Cortile delle Statue* des Vatikan eingesetzt hatte, wieder angeknüpft und radikalisiert: an die situative Rekontextualisierung kontextlos gewordener Statuen,²⁴ nun freilich mit der archäologischen Verweigerung des Ästhetischen und Narrativen scheinbar zugunsten des Dokumentarischen, das nun selbst zum neuen Gesamtnarrativ wird: Vesuvausbruch als Chance der Archäologie.

In der gesamten Geschichte der frühneuzeitlichen Gartenskulptur spielt Antikenrezeption eine zentrale, wenn auch mehrfach grundlegend veränderte Rolle. Die Geschichte anspruchsvoller Gartenkunst ist nicht zuletzt eine Geschichte ihres Umgangs mit Antiken. Einer humanistisch-antiquarischen Selbstbeschreibung folgend wurde das Sammeln und Präsentieren antiker Skulpturen und Inschriften seit dem Quattrocento zu einem – auch den Habitus von Fürsten infizierenden – Erkennungscode von Intellektuellen. Bereits vor 1500 gab es in Rom umfangreiche Sammlungen, deren Geschichte Kathleen Wren Christian zusammengefasst hat und die im Einzelnen beim Census-Projekt recherchiert werden kann.²⁵

Dabei gab es, wenn teilweise auch noch so unscheinbar, formal-ästhetische Ordnungssysteme, sehr früh (vielleicht sogar von den nicht zu rekonstruierenden Anfängen an), die, wie es scheint, für die Präsentation wichtiger waren als antiquarisch-thematische. Einige Etappen seien hier kurz skizziert. Die frühen Sammlungen waren vor allem antiquarisch humanistische Zeugnisse der Vergangenheit ohne klare Trennung zwischen einem historischen und einem ästhetischen Interesse. Entwicklungen der zweiten Quattrocentohälfte betreffen zunächst nur die quantitative Zunahme. Im Vordergrund standen Inschriften, Grabaltäre, Grabmonumente, Weihereliefs und andere Objekte einer Erinnerungskultur – wenn die Qualität hoch war, umso besser. Sie machten die große Masse der vor allem römischen Antikengärten aus. Nach 1500 können sie auch als wertzuschreibende Medien fingierter Familiengenealogien seit der Antike eingesetzt werden.²⁶ Ästhetische Ordnungskriterien sind u. a. Reihung, Clusterbildung, Bezug auf die architektonischen Strukturen sowie formale und typologische Analogien. Mit Bramantes vatikanischem *Cortile delle Statue* und Lorenzettos *orto pensile* des Palazzo della Valle entstehen erstmals auf die (auschließlich oder vorrangig) prominenten antiken Sammlungstücke zugeschnittene, verräumlichte

Ordnungen, in denen die besten Stücke nicht nur besonders hervorgehoben, sondern gegebenenfalls auch, wie Vasari in der Vita Lorenzettos berichtet, durch Restaurierung in ihrer Erscheinung verschönert werden.²⁷

Architektonische und gartenräumliche Systematisierung korreliert mit der Inszenierung der durch die ganzheitliche Ergänzung erzielten Steigerung der Schönheit der Statuen. Im und durch den *Cortile* wird erstmals umfassend und exemplarisch definiert, was ein antikes Meisterwerk ist. Hier geht es um die Kunst und nicht mehr um ein antiquarisches Sammeln von materiellen Quellen zur antiken Geschichte. Erst unter dieser Maßgabe machen ergänzende Restaurierungen überhaupt Sinn. Dass diese Definition von vorbildlicher antiker Bildkunst in einem Garten und für einen Garten erfolgte, war eine ebenso fundamentale wie folgenreiche Setzung für die Skulptur im Allgemeinen wie für die Erfindung von Gärten als Orte der Kunst und für die Kunst. An der Schnittstelle von beiden, wie sie erstmals in der naturräumlichen Ambientierung der vermeintlichen Ariadne vollzogen wurde, entzündet sich außerdem eine Diskursivierung von Kunst zwischen Natur und Kultur, wie sie im mittleren Cinquecento im Begriff der *terza natura* verhandelt wurde.²⁸ Dem Phänomen, wenn auch nicht dem Begriff nach dauert die Selbstreflexion von Skulptur durch Skulptur bis zum *Giardino Inglese* in Caserta fort. Ort, Material und Medium dieser gattungskategorialen Diskursivierung unter den kunsttheoretischen und ästhetischen Prämissen von Mimesis und namentlich dem Topos der lebendigen Kunst sind naturgemäß Gärten.

Rekonstruierende Restaurierung der besseren Werke gehört von nun an zum Alltag im Umgang mit antiker Skulptur, dem erst der archäologische Klassizismus ein Ende setzte, gegebenenfalls mit ästhetischen Konsequenzen, wie sie in Caserta inszeniert wurden. Erst ihre vollständige Ergänzung²⁹ ist die Möglichkeitsbedingung für die Ausbildung eines in allererster Linie in Gärten präsenten Kanons antiker Bildwerke,³⁰ die als Kopien in den Gärten gegenüber den realen antiken Stücken immer wichtiger werden. Da die Antiken vor allem in Gärten standen, sind Gärten der wichtigste Ort für ihre Kopien und sie unterwerfen sie auch ihrer Logik. Diese Tendenz setzte im transalpinen Raum ein, wo erstklassige Antiken vor 1700 schwer zu bekommen und schon Abgüsse nicht leicht zu beschaffen waren. Initialmoment waren Prematiccios Bronzen für Fontainebleau³¹ nach den Hauptwerken des *Cortile delle Statue*, die sowohl den Maßstab für das Niveau von Antikensammlungen als auch die Idee von Meisterwerk prägten.³² Nicht zufällig setzt nun in Rom eine zunehmende Qualitätsselektion ein. In den Gärten der Nepoten werden, beginnend mit Alessandro Farnese, durch Ankäufe aus älteren Sammlungen hochwertige Sammlungen antiker Meisterwerke aufgebaut und oft auch durch Blickachsen, *point-de-vue*-Perspektiven und gartenräumliche Gliederung (etwa mit der „Cleopatra“ und der *Niobidengruppe* der Villa Medici) in Szene gesetzt. In den berühmten Gärten (d’Este, Mattei, Montalto, Borghese, Ludovisi) verschiebt sich die Akzentsetzung von antiquarischen Sachquellen zu einem skulptural definierten Lay-out der Gartenstruktur. Die Konzentration auf das Format Statue kam dabei ihrem Einsatz für die geometrische Gliederung von Parterres und Gartenwegen entgegen.

Nicht mit Versailles, sondern kurz zuvor schon im erzbischöflich Liechtenstein’schen Garten von Kremsier erfolgte ein erneuter Paradigmenwechsel, mit dem der gesamte, weitestgehend römische Kanon als didaktisch-museale Serie von Hauptwerken vorgeführt wird und folglich ihre strukturierende Funktion preisgibt.³³ Wie hoch in Versailles der Kunstanspruch ist, zeigt sich im Befehl, in

den Kopien die Qualität der berühmten Vorbilder, wenn möglich, zu überbieten. Nun werden Antikenkopien ein ubiquitäres Phänomen, unterstützt durch Simon Thomassins Stichwerk.³⁴ Nachdem im 18. Jahrhundert hochrangige Sammlungen im transalpinen Raum erworben wurden, setzten auch wieder Grabungskampagnen ein, um die steigende Nachfrage zu befriedigen.

Das Angebot blieb dennoch knapp. Seriell eingesetzte Antiken wie in Chiswick House waren selten. Selbst (neu)reichen Engländern blieben größere Statuenkonvolute meist verwehrt. Auch wenn daher eine ästhetische Sublimierung der Verknappung denkbar ist, war sie nicht ausschlaggebend für die konzeptionelle Korrektur von der Serie zum Einzelwerk einschließlich der isolierenden Aufstellung und damit der ästhetischen Fokussierung. Sowohl die Produktion ikonologischer Serien als auch die von Antikenkopien hält, zumindest zunächst, an. Gewichtiger war der an Bildern und bukolischen Texten gewonnene Begriff von landschaftlicher Schönheit. Ihm ist die letzte Etappe in der Wechselseitigkeit von antiken Statuen und Garten verpflichtet. In ihr wird über wenige Figuren (deutlich weniger als am Latona-Parterre in Versailles)³⁵ nicht nur ein für die Wirtschafts- und Gesellschaftseliten überschaubares Maß an ästhetischer Erziehung und Bildung reflektiert, sondern mittels Rekontextualisierung in pittoresken „Scenen“ auch ein neuer Stil voyeuristischer Sexualisierung von Kunst inauguriert.

Der Ort für die letztlich antimuseale und autonomieskeptische Funktionalisierung waren die frühen Landschaftsgärten in Stowe, West Wycombe, Rousham und Stourhead. Dort ändern sich die Orte, es ändert sich die Auswahl der Statuen, und es ändern sich die Adressaten und deren Rezeptionsverhalten. Es ändert sich die Kunstwelt von einer künstler- zu einer betrachterzentrierten. Es verschwindet die letztlich an Alle gerichtete kosmologisch geometrische, ebenso abstrakte wie allgemeingültige enzyklopädische Ordnung als raumzeitlich ganzheitliche Abbreviatur von Welt auf der Basis der Ovid'schen Elementelehre. An ihre Stelle tritt ein *locus amoenus*,³⁶ der aufgeklärt arkadisch und gleichwohl merkwürdig raum- und geschichtslos ist, mit der ikonographischen Akzentverschiebung von Apoll, Diana und Bacchus zu Venus und Merkur.³⁷ Die literarisch und bildlich induzierten Fantasiebilder, die historische Orte einschließen können, materialisieren sich im Hier und Jetzt: in Stowe beispielsweise als *Elysian Fields* und *Grecian Valley* nebst baulichen Zitaten aus Knidos, Tivoli und Rom. Das Unverfügbare soll gemäß der Logiken des beginnenden Kapitalismus überall – oder mindestens vor der eigenen Haustür – verfügbar gemacht werden. Aus der vor allem durch Ovid vermittelten olympischen Welt sowie dem christlichen Schöpfungsmythos wird an der Schwelle zur Moderne eine prometheische Welt der affirmativen Aneignung der Erde, deren reales politisches Pendant die Aneignung der Allmenden (und Enteignung der Kleinbauern) in den *enclosure acts* sowie die Ausbeutung der Kolonien ist.

Die gleichwohl für Stowe gefertigten Serien der Wochentagsallegorien, antiker Philosophen und der 16 *British Worthies* rekurrieren zwar auf ältere Muster von Raum-Zeit-Allegorien und exemplarischen Tugendhelden, sie sind aber dennoch bereits demonstrativ *very british*. Nicht mehr die antiken Planetengötter personifizieren die Wochentage,³⁸ sondern die germanischen Götter, die über den altsächsischen Umweg zu antipapalen und antifranzösischen Symbolen eines national-liberalen Freiheitsbegriffes mit nationalen und konfessionellen Ressentiments werden. Neu an der Auswahl der *British Worthies* ist weniger die exklusive Fixierung auf Helden der britischen Geschichte, als vielmehr ihre Funktionalisierung als Chiffren für die politischen Präferenzen Lord

Cobhams. Mehr als ein Drittel der mit Büsten Ausgezeichneten kannte er persönlich. Die Ehrung der geschätzten Zeitgenossen wird forciert durch einige Personendenkmäler, für die eine Palette an typologischen Varianten aufgeboten wird, die aber trotz der aufgabenbedingten Tendenz zur Vereinzelung noch ein serielles Moment in ihrer Aufstellung nah beieinander bewahren.

Eine tatsächlich auf eine einzige Figur beschränkte und durch Architektur zudem isolierte Präsentation im sonst statuenfreien westlichen Teil des Riesengartens, ist schon deswegen bemerkenswert, weil es eine Antikenkopie ist, und Antikenkopien seit Fontainebleau und dann vor allem seit 1660/70 meist als Teil von Serien vor allem in Gärten auftreten.³⁹ Es handelt sich um eine Kopie nach der meistkopierten Aktstatue der Antike und der Frühen Neuzeit, der *Venus Medici*.⁴⁰ In ihrer monumentalen Isolierung (Abb. 7) wird jede Ähnlichkeit mit kontinentalen Aufstellungsweisen in Gärten gelöscht. Stattdessen verbreitet die Architektur eine antikische Aura, die sich auf die antike Überlieferung zur allansichtigen Aufstellung der *Knidischen Venus* des Praxiteles⁴¹ beruft. In dieser Perspektive im Wortsinne erklärt sich auch die Wahl der dreidimensionalen architektonischen Rahmung.

Die Erfolgsgeschichte des Monopteros in Gärten setzt genau in dem rezeptions- und wirkungsästhetischen Augenblick ein, in dem das Betrachtet-Werden zur primären Funktion von Gärten aufsteigt und ein hoher materieller Aufwand für ein wenig materielles Treiben betrieben wird.⁴² Heruntergebrochen auf die Skulptur hieß dies, dass sich der Blick der Betrachtenden mit Lustgewinn auf eine einzelne Statue konzentriert und intensiviert.⁴³ Der in Stowe durch Charles Bridgeman und John Vanbrugh auf den Weg gebrachte ästhetische Meilenstein des Monopteros zählt zu den signifikantesten symbolischen Formen seiner Zeit. Der Monopteros ist ein rezeptionsästhetisch konzipierter allansichtiger Tempel der Kunst, insbesondere für diejenigen, denen der Liberalismus mit seinen ökonomischen, politischen und sexuellen Implikationen zur eigentlichen Religion geworden ist. Rund ist er zum einen, um dem Bewegungsverhalten in den neuen und nicht ortho- und diagonalen Gartenstrukturen Rechnung zu tragen. Zum anderen wird mit der bereits von Vasari vertretenen These, dass Statuen rundum zu betrachten seien,⁴⁴ über ein für die Blickregie zuständiges Rahmengehäuse materiell ernst gemacht. Es mutet wie ein später Sieg im Paragonestest an, wenn nun der Monopteros im mimetischsten (weil mit sich selbst mimetischen) und dissimulativsten aller künstlerischen Medien⁴⁵ die Besucher der Gärten auffordert, sich um das Gebäude herum zu bewegen, um die darin aufgestellte Statue von allen Seiten zu würdigen.

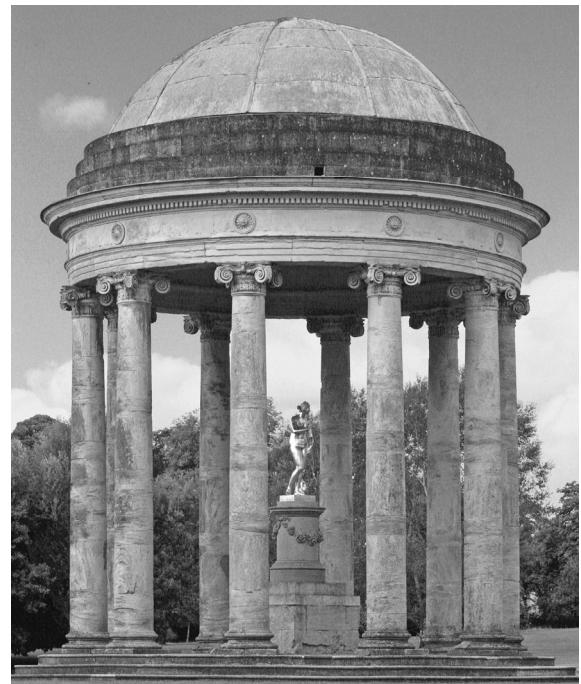


Abb. 7: Stowe, Monopteros von John Vanbrugh (1720) mit Kopie der *Venus Medici*.

Weil von der skulpturalen und malerischen Bedingtheit dieser gattungsübergreifenden Bauaufgabe abgesehen wurde, und die typologische Genealogie aus der Perspektive der Funktionsvielfalt der deutschen Beispiele seit 1760 erfolgte (statt vom ersten Exemplar in Stowe auszugehen), wurde dieser entscheidende Punkt verkannt.⁴⁶ Monopteroi wollen keine Aussichtspunkte markieren.⁴⁷ Sie sind zunächst einmal eine durch die Blickregie der römisch-barocken Landschaftsmalerei sowie der Ansichten des Rundtempels von Tivoli überblendete palladianistische und zugleich philosophische Rekonstruktionsleistung. Mit ihr sollen immersive, sentimentale „Scenen“ idealer Sehnsuchtsorte kreiert werden.⁴⁸

Der Monopteros in Stowe führt eine Situation mit Authentizitätsanspruch vor, die eben nicht die einer Sammlung von künstlerisch wertvoller Statuen ist. Vielmehr versucht sie, abseits der meisten Statuen des Stower Gartens, den Originalort der *Knidischen Venus* des Praxiteles zu evozieren. Diese bereits in der Antike oft variierte Aktstatue,⁴⁹ deren Erwerb erst zur Errichtung des Venus-tempels in Knidos führte,⁵⁰ war zum einen ein alles überragendes Meisterwerk der Skulptur („ante omnia in toto orbe terrarum“) und zum anderen auch das prototypische Vorbild für die Sexualisierung des begehrenden Blicks. Sie war die berühmteste Onanievorlage der Antike. In der immer schon sexualisierten Überlieferung wird das sexuelle Begehrten rationalisiert über die Legende, dass Praxiteles hier Phryne, die von ihm geliebte, berühmteste Hetäre ihrer Zeit, portraitiert habe.

So schwierig sich Archäologen mit der Rekonstruktion des räumlichen Zusammenhangs in Knidos tun, so simpel ist, was aus der berühmten Pliniusstelle für die vor allem männlichen Betrachter hervorgehen konnte (und sollte). Unabhängig von der Frage, ob der Tempel eine Monopteros, Naiskos oder was auch immer war, ist die bei Plinius implizierte Behauptung, dass der Tempel rund war, einen Säulenring und keine Cella hatte, evident (so wie es der Venus-Tempel in der Villa Hadriana mit einer Kopie der *Knidischen Venust* zeigt).⁵¹ Ein humanistisch versierter Leser um 1700 stellte sich angesichts der Pliniuszeilen nicht die Frage, ob Plinius seine Leser werbestrategisch im Sinne von „sex sells“ auf die Statue scharf machen wollte und daher eine Architektur, die den Voyeurismus ungehemmt bediente,⁵² verbal feilbot. Die Geschichte von der Befleckung war allen an Skulptur interessierten Humanisten bekannt, und sie werden versucht haben, das Gesagte mit ihrem Bild- und Architekturgedächtnis abzulegen. Die Materialisierung dieses Wissens aber drängte sich erst auf, als Menschen, die mit den englischen Kunstdiskursen im frühen 18. Jahrhundert sozialisiert waren, die im Säulenrund inszenierte Nacktheit mit den verehrten Helden ihres Kunstsystems wie Vitruv und Palladio respektive Lorrain und Poussin in Verbindung brachten.

Wenn die neuen Gärten den mediterranen mythischen Ideallandschaften Lorrains, Poussins etc. verpflichtet sind, lag es auch auf der Hand, die Anwendbarkeit der Gebäude in den Landschaftsbildern zu testen. Sie zeigen Pyramiden, Rundtempel, Prostylo, Portiken, Triumphtore, Tempel- und andere antike Ruinen, Obelisken, Pantheoniden und nicht zuletzt Monopteroi, gerade auch solche mit einer Statue im Zentrum, etwa in der *Küstenlandschaft mit Apollo und der cumaeischen Sibylle* im British Museum oder der *Landschaft mit dem Vater von Psyche vor dem Apollo-Tempel* in Anglesey Abbey (Abb. 8).⁵³ Solche Bilder waren die Basis für das von Ideen Shaftesburys, Addisons und Popes inspirierte Pittoreske mit einer von der Kunst her gedachten Natur, die weniger Natur als Landschaft mit Erinnerungsorten ist, in der nicht zuletzt die Kunst erinnert wird.



Abb. 8: Claude Lorrain, *Landschaft mit dem Vater von Psyche vor dem Apollo-Tempel*, Öl auf Leinwand, 1662/63, Anglesey Abbey.

Bei Vitruv (IV, 8) respektive der italienischen Ausgabe Daniele Barbaros, deren Illustrationen Palladio besorgte, und der französischen Ausgabe Claude Perraults fanden sich für die Frage, wie Bauten weiträumiger Bildlandschaften in beschränkte Gartengrößen umzusetzen seien, erste Antworten zumal für den Monopteros.⁵⁴ Während die auf Palladio rekurrende Illustration von Vitruvs Monopteros bei Perrault einem Vanbrugh als Vorlage einschließlich des Statuensockels diente,⁵⁵ regte Palladio, der architekturgeschichtliche Held Englands der Frühen Neuzeit außerhalb Englands, mit den Holzschnitten seiner Architekturbücher viele *Follies* in den Gärten an: in Stowe die *Palladian Bridge* und den *Temple of Ancient Virtue*.⁵⁶

Monopteroi haben den doppelten Vorteil einer pittoresken Staffage und eines konzentrierten Statuenorts. Er ist zwar Blickfang, doch kein barocker „point-de-vue am Ende einer geradlinigen Blickachse von Wegen und Alleen.“⁵⁷ Durch den Monopteros hindurch bleibt der Home Park und die noch weniger gestaltete Kulturlandschaft dahinter sichtbar.⁵⁸ Er bietet einerseits die bildgerechte architektonische Ausstattung und ermöglichte andererseits den grundlegenden Wandel

in der Relation von Statue, Ort und Betrachter. Denn nun war eine Anlehnung an Präsentationskonzepte von Gartenstatuen in den katholischen Kunstzentren des Kontinents, Rom und Versailles, nicht mehr nötig. Auf das Beschriftungsmedium Skulptur musste dennoch nicht gänzlich verzichtet werden.

Der neue rahmende Ort impliziert zugleich eine andere Semantisierung der Bildwerke. Eine identische Venus ist hier eine andere als in einer allegorischen oder didaktischen Serie. Mit dem vom Monopteros formulierten Appell, von allen Seiten genau hinzusehen, wird aus der *pudica* eine Phryne-Venus als Göttin der fleischlichen Liebe (stimulierend für Hetero- wie für Homosexuelle, je nach Körperseite, wie (Pseudo-)Lukian zu berichten weiß).⁵⁹ Weil sinnlicher Genuss in einem bildkünstlerisch-ästhetischen wie in einem sexuellem Sinn durch den Stower Monopteros fokussiert wird, ist ein ikonographischer Ansatz limitierter als bei den barocken Gartenikonologien.⁶⁰ Dem entspricht, dass der britische Patronagehabitus an Besitzer römischer Antikengärten anschloss, die keine enzyklopädischen und das Wesen der Natur und Herrschaft erläuternden Programme intendierten, sondern einer – bestenfalls sammlerspezifisch akzentuierten – Kunstsammlung einen dem Otium angemessenen Ort boten. Hinzu kommt, dass Landschaftsgärten ihrem Selbstverständnis nach selbsterklärend und – bis zum ikonoklastischen Extremfall – keiner sinnstiftenden Beschriftung durch uneigentliche Skulptur bedürfen.⁶¹

Wenn trotzdem Skulptur eingesetzt wird, dann nicht zur weltdeutenden Belehrung, sondern – in einer Zeit, in der Kant die Fundamentalwende von der Objektzentriertheit der Dinge an sich zu ihrer zunächst sinnlichen Wahrnehmung vollzieht – aus einer ästhetischen Perspektive der Benutzer. Statuen sind durch die antike Praxis kodierte Repräsentanten des Systems Kunst. Bei der *Venus Medici* in Stowe geht es erstens um ein Meisterwerk der Kunst, zweitens einen anschaulichen Begriff von „natürlicher“ Schönheit, drittens um das Überwinden uneigentlicher Applikation durch Integration in ein Garten- und Bildwerk umfassendes Landschaftsgemälde und viertens um eine visuelle und (kon)textuelle Präsentation des Kunstwerks als monumentales Erotikon. Die Freiheit der Natur und die Freiheit der Sexualität sind hier notwendig zusammen zu denken.⁶² Und davon gibt die – ihrerseits zunehmend „freie“ – Kunst die hinreichenden und Akzeptanz generierenden Begriffe. Dass Venus auch eine Göttin der Fruchtbarkeit ist, ist demgegenüber nachgeordnet und wäre eher eine Schutzbehauptung gegen moralisierende Anwürfe etwa der Libertinage.

Zur Markierung einer unablässigen in Transformation begriffenen *terra* und konkret für Allusionen auf die aus riesigem Landbesitz (nicht zuletzt der Kolonien) erzielten Gewinne, die Bedingung und Ausdruck des liberalen Geschäftsmanns neuer Prägung sind, sind Ceres, Pomona, Flora, Saturn, Apoll, Diana, Bacchus, Pan, Neptun, Pluto u.a. als Bildzeichen besser geeignet als Venus. Das Repertoire an allegorischen Naturgöttern in Renaissance- und Barockgärten wurde mit neuzeitlichen Stilmitteln verbildlicht, wenn auch oft mit motivischen Anleihen bei antiken Vorbildern. Unter den Prämissen einer elementardynamischen Welt stehen Flora, Ceres, Bacchus oder Pomona und Saturn für die Jahreszeiten, Apoll für den täglichen Lauf der Sonne, Diana für den Abend (oder funktional für die Jagd), Venus für den Mittag. Fast nie verkörpern Kopien der *Flora Farnese*, der *Ceres Mattei*, des *Bacchus Ludovisi*, der *Venus Medici*, des *Apoll von Belvedere* die entsprechenden Allegorien. Diese Unterscheidung zwischen nicht allegorisierten Exemplen skulpturaler Kunst der Antike und den mit Antikenzitaten gespickten Raum- und Zeitallegorien gilt es zu bedenken, wenn

im Stower Monopteros eine *Venus Medici* steht. Sie ist umso weniger Allegorie in einem intellektuellen Klima, das im Namen der neuen Unmittelbarkeit eine Aversion gegen die Allegorie entwickelt (oder sie wie beim Landschaftsgarten als „allégorie réelle“ duldet, die die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem aufhebt).

In Bezug auf die Natur möchte sie sagen, dass die transformierte Landschaft von Stowe so kunstvoll ist wie ein Gemälde von Lorrain, bzw. wie Lorrain in den intellektuellen Kreisen der englischen Frühaufklärung und ihres literarischen Klassizismus, rezipiert wird. Addison, Shaftesbury und Pope benutzen und übersetzen die Sprache der in England geschätzten Bilder in ihre naturphilosophischen Diskurse, die wiederum die Aufwertung der Gemälde nach sich ziehen und sie als Vorbilder für die künstlerische Neukonzeption von Gartenkunst als einer natürlichen Kunsts Natur überhaupt erst attraktiv machen.⁶³ Das gelang nicht zuletzt auch deswegen, weil die entsprechenden Diskurse nicht nur ästhetisch aufgeklärt, sondern auch umfassende soziale, ökonomische, kulturelle, sexuelle und religiöse Ideologeme einschlossen, die alle zwischen Freiheit und Natur eine Symmetriearchse zogen.

Die Praxis in Stowe war zwar schlichter als die Ideen der Literaten, aber keine grundsätzlich andere: Die *Venus Medici* wurde dort wie bei Plinius und (Pseudo-)Lukian weniger mit Fruchtbarkeit denn mit Befruchtung assoziiert. Noch mehr tat dies Francis Dashwood in West Wycombe (Abb. 9), wo das bereits zuvor in Duncombe und Castle Howard aufgegriffene Stower Modell radikalisiert wird, ist doch der Mons Veneris samt Monopteros mit Statue sowie mit der als Salon der *Venus' Parlour* bezeichneten Grotte und ihrem Eingang eine visuell mehr oder weniger eindeutige Anspielung auf eine *Vagina*.⁶⁴ Über der Öffnung des monumental fragmentierten Geschlechtskörpers,



Abb. 9: Rekonstruierter Monopteros von West Wycombe (mit *Venus von Melos* statt *Venus Medici*) und Eingang zum *Venus' Parlour* mit der Kopie des Merkur von Giambologna, um 1750.

im Bereich der Klitoris, um im Bild zu bleiben,⁶⁵ scheint sich *Merkur*, der Gott des Handels, in der berühmten Giambologna-Version zu erheben. Mit dieser Kombination ist das säkularreligiöse liberale Weltbild komprimiert und simpel auf die emblematische Formel gebracht: *sex & business*.⁶⁶

Es ist alles andere als Zufall, wenn die markantesten Fälle einer vom Werk gesteuerten „Statuenbegegnung“,⁶⁷ die einen mentalitäts- und diskursgeschichtlich neuen Habitus des Antikenliebhabers ausweist, drei Statuen bevorzugen: die *Knidische Venus*, die *Kauernde Venus* und die vermeintliche *Cleopatra*. Alle drei waren, ohne selbst sexuelle Praktiken zu zeigen, in der Rezeptionsgeschichte schriftlicher und bildlicher Art längst voyeuristisch oder pornographisch konnotiert.⁶⁸ Ihr Anschein von erotischer Ausstrahlung überdauerte jenseits aller Geschichtlichkeit von Rezeption und Geschmack alle Paradigmenwechsel antiker Kunst seit der Frühen Neuzeit. Sie rangieren im Kanon weit oben, und das nicht nur weil sie anschauliche Ikonen weiblicher Schönheit sind und den Landschaftsgarten der Gattung der Malerei näherbringen und ihn damit zu einer Kunstgattung machen.⁶⁹

Von ähnlicher Berühmtheit bereits in der Antike war ihr ebenfalls oft kopiertes und variiertes kauerndes Gegenstück.⁷⁰ Für die Kopie dieses Typus in Stowe (Abb. 10) fand William Kent eine noch ungewöhnlichere Inszenierung einer isolierten Figur. In dem Augenblick, als die Grotte in Frankreich aus der Mode geriet, erlebt sie hier eine Neuformulierung in einer neuen und reduktionistischen Form: ein Material für die Grotte, eine Figur für ihre Ausstattung.⁷¹ Die Grotte, die zugleich die Quelle des Styx genanntes Wasserlaufs der *Elysian Fields* bildet, ist mit groben Steinbrocken ausgekleidet. Sie bilden nach hinten eine Vertiefung aus, in die eine runde Marmorschale gesetzt ist, die Venus als Bad dient.

Anders als in Versailles wird die Kauernde nicht als Markierung in der Wegestruktur eingesetzt, sondern der überlieferten genrehaften Situation des Bades gemäß integriert. Sie ist derart Teil einer „Scene“, die wie die Umsetzung eines Shaftesbury-Satzes anmutet: „Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular un wrought Grotto’s, and broken Falls of Water, with all the horrid Graces of the Wilderness it self, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence.“⁷² Die „horrid Graces of the Wilderness“ kommen umso besser zur Wirkung, als der stumpf-poröse Stein mit dem hellen glatten Marmor kontrastiert und den nackten Körper auf Augenhöhe der Betrachter lebendiger in Szene setzt. Die Wirkung wird durch die Lichtöffnung zu den *Elysian Fields* oder durch ein flackerndes Fackellicht wie später bei Emma Harts Attitüden sowie durch Lichtreflexe vom Wasser unterstützt.

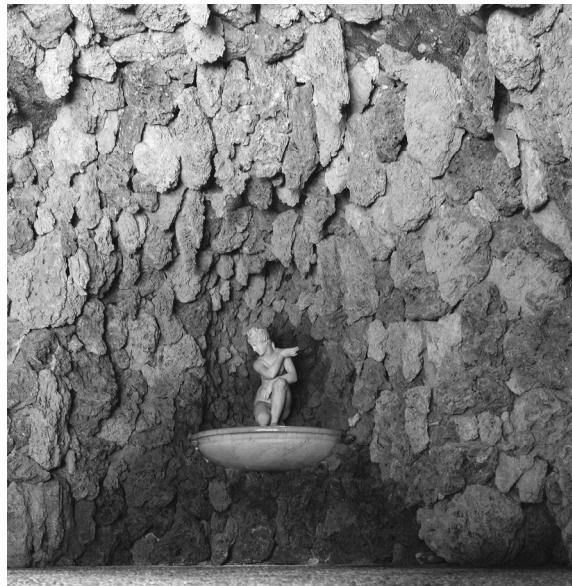


Abb. 10: Stowe, Venus Grotte (entworfen um 1730 von William Kent) mit der Kauernden Venus; zugleich Quelle des Styx, der die Elysian Fields durchfließt.

Der wissenschaftlich archäologischen Körperfragmentierung durch intensive Autopsie, die als Paradigmenwechsel der Kunstbetrachtung gerade mit Winckelmann verbunden ist, geht die Aufstellung im englischen Landschaftsgarten voraus. Und es historisiert Winckelmann und sein visuelles Abtasten isolierter Körperpartien, wobei seine besondere Aufmerksamkeit nicht zuletzt den Geschlechtsteilen gilt (Hoden, Schamhaare, Busen, Brustwarzen). Verbal hebt er dabei die Differenz zwischen der Materialität der Oberfläche und der menschlichen Epidermis auf.⁷³ Der Weg vom Sentimentalen zum Sexuellen, von der Empfindung zur Erregung war kurz. Die Einbildungskraft konnte ziemlich eindimensional und bei Herder, der systematisch Winckelmanns Körperscan praktizierte, zur schieren Not geraten.⁷⁴

Der Impuls von Stowe wurde ab 1737/38 kurz hintereinander in West Wycombe, Painshill, Prior Park, Rousham, Stourhead und Hagley Hall aufgegriffen. Für die kontextualisierte Inszenierung von Einzelstatuen waren nach Stowe und West Wycombe vor allem Stourhead und Rousham wichtig. War es in West Wycombe der Venushügel, so ist es in Rousham das Venustal.⁷⁵ Ob auch dieses zunächst von Bridgeman und dann von Kent entworfene Gelände ebenfalls auf eine Vagina anspielt, sei dahingestellt. Tatsache ist, dass auch hier, wo das Verhältnis barocker (und damit französisch konnotierter) Statuen zu imperial konnotierten Antikenkopien noch mehr zugunsten der letzteren verschoben wird,⁷⁶ mit der Kombination von Venus und Giambolognas Merkur operiert wird.⁷⁷ Venus teilt ihr Reich nicht mehr mit Diana, wie dies den Besuchern von Castle Howard mitgeteilt wurde,⁷⁸ sondern mit Pan und einem Satyr. Beide stammen aus einer älteren Serie (für einen geometrischen Garten) und werden nun scheinbar je für sich einer bühnenbildartigen Situation integriert (Abb. 11). Sie werden gegen ihre vorgesehene Ansichtsseite so gedreht, als starren sie, aus dem Gebüsch kommend, geil auf Venus am Wasser. Folglich schützt diese mit ihren Händen Brüste und Geschlecht. Skulptur wird nun ebenso Teil einer Landschaftsszene als *storia* wie die von Lorrain und Poussin inspirierten Kleinarchitekturen.



Abb. 11: Rousham, Venustal (von William Kent, um 1740) mit Pan von John van Nost (um 1700) und der Venus Medici.

Insgesamt aber kamen „Scenen“ einer Verwendung von Statuen in Gärten nicht entgegen. Das *Picturesque* – und zumal in seiner radikalierten Form um 1780, nachdem es schon um 1730 genügte, dass ein ungelenker Zeichner und zweitklassiger Maler wie William Kent zum gefragtesten Innovator des Genres wurde – war die erste Anti-Kunst-Kunst, sie war die regellose Gattung weniger der ausgebildeten Künstler als vielmehr der Dilettanten in Gestalt von Gutsbesitzern und adeligen Literaten und somit ein kritisches Phänomen an der Schwelle zur Moderne.⁷⁹ In Stourhead, dem gelungensten englischen Landschaftsgarten, besorgte sein Besitzer, der Bankier Henry Hoare, selbst den Entwurf. Und hier erscheint Skulptur (von John Cheere) nur noch vereinzelt als Bauplastik, am prominentesten am Pantheon (mit der programmatischen Kombination der *Venus Kallipygos* und des *Bacchus Versailles*),⁸⁰ oder teilweise sogar versteckt in einem Grottenensemble, das seinerseits in der Landschaft dissimuliert wird.

Die sogenannte *Cleopatra* (tatsächlich *Schlafende Ariadne*) ist seit der naturalistischen Neukontextualisierung 1512 im *Cortile delle Statue* mit Materialien wie fließendem Wasser, Steinen, Erde, Pflanzen zum Prototyp für die Inszenierung liegender Frauenstatuen als lebendiges Kunstwerk und zum Auftakt der Aufgabe Grotten geworden, auch wenn nur eine Nische mit Grottenwerk gefüllt wurde. Die nachfolgenden Neuinszenierungen weiblicher Liegefiguren in Gärten verwenden weniger bekleidete Statuen als die *Cleopatra* (die offenbar leicht zum Betrachter gekippt wurde, damit beide Brüste sichtbar waren). Oft wurden sie mit einem pseudoklassischen Epigramm versehen,⁸¹ als würde die Statue den Betrachter ansprechen. Paraphrasierend wurde es auch auf die *Cleopatra* angewandt, nachdem es schon Jahrzehnte früher einer schlafenden Nymphe im Garten des Rodrigo Borgia beigeschrieben worden war.⁸² Wenn die *Cleopatra* in Stourhead (Abb. 12) sowohl in einer Grotte (dem mythischen Lebensort von Nymphen) als auch mit dem – von Alexander Pope übersetzten – Epigramm präsentiert wurde,⁸³ muss man noch immer um den römischen Zusammenhang von *Cleopatra* und Epigramm gewusst haben.⁸⁴ Und damit blieb auch in bildgeschichtlicher Erinnerung, dass das im Epigramm anklingende blickende Begehr mit dem sexuell erregten Betrachter – als Selbstbefriedigung oder als imaginierte Vergewaltigung – assoziiert war. Das visuelle Ausgeliefert-Sein wird durch die isolierte Platzierung in einer einsamen Grotte nach Vorbild der *Kauernden Venus* in Stowe so arrangiert, dass der *Schlafenden* keine Fluchtmöglichkeit offen bliebe. Gegenüber der naturalistischen Einbindung der *Cleopatra* im Vatikan und der Villa Medici ist hier die Grotte ein raumumfassendes Bild, in das nach Belieben Besucher eintreten und selbst Bild werden können. Das sexuelle Begehr wird zu einem Akt der Kunst, der den Besucher zum lebenden Bildpersonal macht bei einem Bild, das selbst mit dem fließenden Wasser und den Pflanzen schon partiell verlebendigt ist.

Allein der Flussgott Peneus ist keine Antikenkopie (Abb. 13). Eine Kopie ist er gleichwohl, und zwar nach Salvator Rosas *Der Traum des Aeneas*.⁸⁵ Das Einpassen einer Einzelfigur in das Raumbild einer „felsenstarrenden Grotte“⁸⁶ ist hier noch gelungener, weil auch das Wasser als Quelle des Peneus realistisch inszeniert anmutet, aus dem der Flussgott gerade zu steigen scheint. Den abrupten Wechsel von der halbnackten Liegefigur zum ungewöhnlichen Flussgott konnten sich Ovid-Kenner zusammenreimen. Peneus war der Vater der Daphne, deren gerade noch verhinderte Vergewaltigung durch Apoll dem Abschnitt zum Grottenhaus des Peneus unmittelbar vorausgeht. Die Peneusgrotte hat bei Ovid die Funktion, die Daphne-Episode mit der direkt folgenden zu



Abb. 12: Stourhead, Grotte mit der Kopie nach der sogenannten Cleopatra im Vatikan, um 1745/50.



Abb. 13: Stourhead, Grotte mit dem Flussgott Peneus, von John Cheere, 1745/50.

verknüpfen, die von einer erfolgten Vergewaltigung handelt: diejenige los durch Jupiter im Nebel. Nebel gab und gibt es am künstlichen See von Stourhead und damit auch in der direkt am Wasser gelegenen Grotte oft. Demnach werden hier der Wunsch und der Vollzug einer Vergewaltigung mit der Cleopatra-Szene verknüpft, deren Bildgeschichte ebenfalls vom begehrenden Blick und von sexueller Gewalt handelt – in einer immersiven Kunst, die mit der sexuellen Fantasie des Betrachters rechnet, gegebenenfalls durch „Wolken aus Dunst“ atmosphärisch ins Sublime gesteigert.

Stourhead repräsentiert auch eine wichtige Etappe in der Verdrängung der Skulptur⁸⁷ durch *Follies*, die kategorial zwischen gebauten Architekturmodellen, Erinnerungsorten, Staffagen und Skulptur in Form von Gebäuden oszillieren. Als pittoreske Motive wurden sie auch auf dem Kontinent zur Mode. Ihre Bauplastik war nun oftmals der einzige Ort von Gartenskulptur. Einen totalen Ikonokasmus praktizierten die neuen Gärten indes nur selten. Das verhinderten schon die für empfindsame Seelen unverzichtbaren Erinnerungsmale.⁸⁸ Wenn in deutschen Landschaftsgärten noch neu angefertigte Statuen aufgestellt wurden, waren es fast immer Antikenkopien.

Der erste deutsche Garten mit *Follies* war die Erweiterung des Schwetzinger Schlossparks durch Nicolas de Pigage (1723–1796), der auch den Monopteros 1761 entwarf (Abb. 14).⁸⁹ Er ist wie in England eine räumliche Rahmung für eine isolierte Statue, erscheint aber einem barocken Parnass aufgesetzt. Verschaffelts linkshändiger *Apoll* ist

vom *Apoll von Belvedere* inspiriert, übernimmt aber den Übergang von Stehen zu Gehen und Drehen nicht, weil hier der Tempel trotz erster Anregungen aus England einer barocken Axialität folgt und auch zu keiner Bewunderung des Körpers einlädt. Erst Verschaffelts Schüler Peter Simon Lamine stellte 1774 seinen *Pan* (Abb. 15) in einen naturräumlichen Bildzusammenhang, der den Garten zu Pans bukolischen Lebensraum macht und eine bildhafte Einheit mit der Skulptur erzielt, wie sie im Außengelände englischer Gärten nicht anzutreffen ist. Der vermooste Felsberg und das herabrinnde Wasser in einem Wald als angemessenem Lebensort des Hirtengottes gehen als Environment über Rousham hinaus, da die Figur ungesockelt im Gelände sitzt.⁹⁰ Indes beschränkt sich der Bildraum auf eine abgegrenzte Situation, die keinen panischen Schrecken zu verbreiten vermag, bildet doch Pans Hügel den *point-de-vue* einer Wegachse.

Die Suggestion eines lebensweltlichen Orts für Pan ist ein Modell in der Relation von Figur und Ort, an das Wörlitz anknüpft, wo Figuren nun

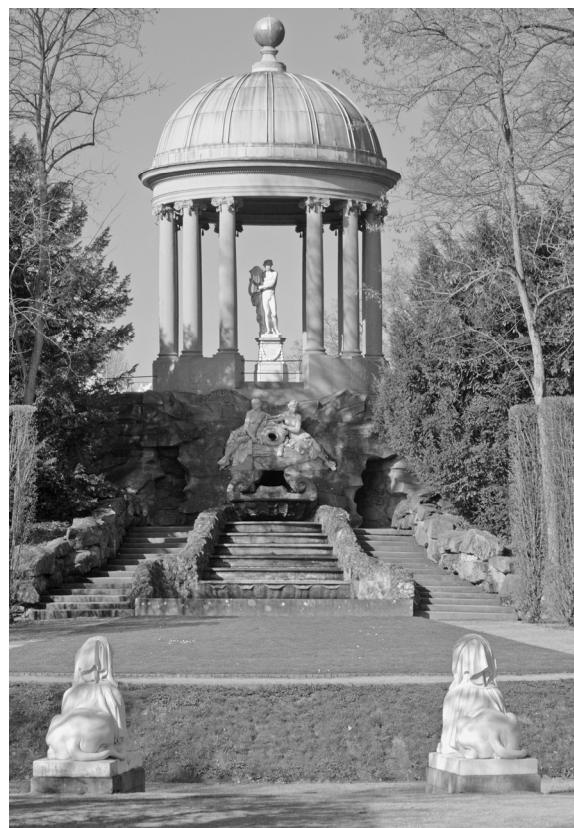


Abb. 14: Nicolas de Pigage, Monopteros 1761/62, mit der Statue des Apollo von Anton Verschaffelt.

aber in ein Landschaftskontinuum als ein mit dem Abgebildeten identisches Echtzeitbild eingebunden sind. Das Bild mit Figur hat nun keine eindeutige visuelle Grenze mehr und die Skulptur ist nur noch, um in Walpoles Gemäldemetaphorik zu bleiben, ein auffälliger Farbtupfer. Franz von Anhalt-Dessau hatte mit Erdmannsdorff fast alle wichtigen englischen Gärten sowie in Italien – um nur die gartenkünstlerisch wichtigsten Orte zu nennen – Turin, Parma, Florenz, Rom, Tivoli, Frascati, Neapel, die Ausgrabungsstätten am Vesuv, Paestum und Caserta bereist. In Rom und Neapel kamen sie erneut mit Winckelmann und Hamilton in Kontakt.⁹¹ In Wörlitz zogen sie die Summe ihrer Reiseerfahrung für die neue Gartenkunst. Höhepunkt ist die Materialisierung der Reiseerinnerung an Neapel mit dem Stein von Wörlitz (1788–1794), eine Landschaftscollage aus Kopien von Hamiltons *Villa Emma*, dem Theater von Herculaneum und den Grotten von Posillipo sowie dem nur selten zum Ausbruch gebrachten Miniaturvesuv.⁹²

Die Architekturplastik namentlich der Nischenstatuen in einer konsequent palladianistischen Architektur ist Antikenkopien vorbehalten. Manches im Garten des von Goethe geschätzten Fürsten bestätigt seine Kritik am Dilettantismus in der Gartenkunst – am meisten die Kopie der Grotte der Egeria.⁹³ Die Antikenkopien im Gartenraum sind indes nicht zuletzt in erotischer Hinsicht gelungener inszeniert – einmal mehr nach dem Prinzip der Vereinzelung. Der Venustempel-Monopteros mit einer Venus vom Typus Medici folgt mit der Grotte darunter dem Modell von West Wycombe. Dessen vaginalfixierte Lesart darf angesichts weiterer Antikenkopien umso mehr angenommen werden.⁹⁴ Die für Gärten zuvor kaum einmal kopierte *Leda mit dem Schwan* des Timotheos in den Kapitolinischen Museen lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig und ist mit einer allegorischen Lesart „als Sinnbild eines Schäferstündchen, das zu einem Irrweg führt“,⁹⁵ nett verharmlost, zumal wenn man um den offenbar ausgeprägten und die Fürstin überfordernden Sexualtrieb des Fürsten weiß,⁹⁶ der übrigens auch die Publikation der Erotika Hamiltons besaß.⁹⁷

Raffinierter ist die Inszenierung der *Kauernden Venus* (Abb. 16). Bis um 1750 setzte die einem Sinnlichkeitsparadigma gehorchende Begegnung mit Statuen, deren entallegorisierte Ikonographie hinter die sexualisierte Unmittelbarkeit des Blickens zurücktritt, auf eine fokussierende Inszenierung. Sie nahm danach ab, wohl weil der Effekt der Unmittelbarkeit sich entweder nicht leicht einstellt oder nicht beliebig wiederholbar ist, da er sich verbraucht. Daher setzt nun die Bildstrategie einer Garten-Scene vermehrt auf Überraschung. Dabei kann sowohl für die Fern- wie für die

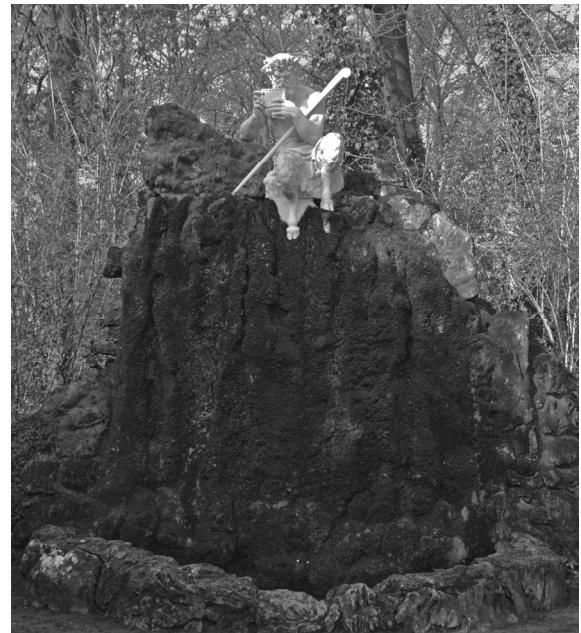


Abb. 15: Peter Lamine, Pan im Garten von Schwetzingen, 1774.

Nahsicht gegebenenfalls eine Maßstabsvergrößerung der Antikenkopie zweckdienlich sein. In Wörlitz wird bei der nahe dem See scheinbar aus dem Gebüsch auftauchenden *Kauernden Venus* in Überlebensgröße keine humanistische Bildung im ikonographischen Identifizieren eines kanonischen Werks abgefragt, sondern die Einbildung aktualisiert, wie eine solche Statue, wäre sie lebendig, situativ zu denken ist: als nackte Frau, die allein im See gebadet hat und sich gleich abtrocknet. So, als ob für einen Augenblick die Skulptur pralles sinnliches Leben sei. Hirschfeld beschreibt ausführlich eine solche „Scene“ der fantasierten Verlebendigung im Garten:

[...] dort stand in einem Klumpen niederhängender Lerchenbäume die Schutzgöttinn dieser Scene, eine Flora, in einer artigen Stellung. Ihr Haar war mit Rosen umflochten, und in der ausgestreckten Hand hielt sie einen Strauß von Jasminen und Geisblättern. Ich näherte mich ehrfurchtvoll dieser Göttinn, [...], und machte ihr, wie ein Enthusiast dem Bilde seines Schutzheiligen, eine tiefe Verbeugung. Was meynen Sie aber, wenn Sie, anstatt dieser leblosen Statue, eine lebendige Schönheit in diesem elysischen Aufenthalte sähen? Glauben Sie nicht, wenn ein junges blühendes Mädchen, wie Maria — in arkadischem Gewande, von einem schönen Wuchse, von lebhafter Farbe und einem gefälligen Anstande; wenn sie mit einem bezaubernden Blicke Vergnügen und Liebe um sich her verbreitet, wenn sie die Laute zu ihrer sanften melodischen Stimme spielt, daß dieses eine weit empfindsamere Wirkung auf Sie hervorbringen würde, als der unbeseelte Marmor? [...] Ich wette, wenn dies liebenswürdige Mädchen von einem Gange in den andern gienge, wir würden beyde wie bezaubert und voll Bewunderung da stehen, und für keinen andern Gegenstand Augen haben.⁹⁸



Abb. 16: Wörlitz, vergrößerte Kopie der *Kauernden Venus*, um 1790.

„Scenen“ sind die Fiktion der Simulierbarkeit einer lebensweltlichen Situation durch Kunst, die demzufolge auch vorgibt, keine Kunst zu sein, geschweige denn ein Kultbild. Und wenn es um Kunst geht, dann nicht um die ästhetische Diskussion, wie gekonnt und gelungen etwas dargestellt ist, sondern wie sehr der Kunst die Simulation und Stimulation gelingt.

Wie in der dissimulierten Kunst die lebende Natur aphrodisierend gefaket wird, so wird das Leben komplementär als erotisches Schauspiel goutiert, wenn, wie Tischbein an Goethe berichtet, die Herrschaften im Kreise Lord Hamiltons nackte Jugendliche, mal Jungen, mal Mädchen, im Meer bei der *Villa Emma* oder in einem Gartenteich schwimmen lassen.⁹⁹

Ein Mimesisbegriff, der nicht mehr zwischen Kunst und Wirklichkeit unterscheiden möchte und der vor allem den empfindsamen (oder doch eher erregungsbedürftigen) Seelen immer wieder Überraschungen in ihrem Bedürfnis nach ästhetischer Unmittelbarkeit bieten muss, wird auch solche plötzlichen sublimen Momente der Erotik, die wesentlicher Teil eines aus der Rezeptionsperspektive der Herrschafts- und Bildungseliten diskursivierten Kunstbegriffs sind, schnell verschlissen haben. Vom Bild bleibt dann nicht mehr viel.



Abb. 17: Giardino Inglese in Caserta; Bagno di Venere (um 1790) mit Kauernder Venus von Tommaso Solari, 1762.



Abb. 18: Giardino Inglese in Caserta; Kauernde Venus von Tommaso Solari, 1762 im Bagno di Venere.

In Caserta wurde dies offenbar verstanden, weil die Begegnung mit der *Kauernden Venus*, so sie denn angesichts ihrer exponierten Position vor der Grotte der Kryptoportikus überhaupt eine plötzliche ist (Abb. 17–18), mit einem durch sich selbst gerahmten Naturbild von größerer stimmungstästhetischer Dauer verbunden ist. Die durch die Pflanzen und den kleinen See erzielte Abgeschlossenheit kommt mentalen Bildern bukolischer Literatur näher als alle diesbezüglichen Versuche zwischen Stourhead und Schönbrunn. Vielleicht wurde dieses Bild so erlebt, als würde einer *Attitüde* der Emma Hart beigewohnt, oder als wäre es ein Bild, bei dem Venus aus den Ruinen von 79 auferstanden sei – kurzum ein „Gemälde der Natur, bey welchen die Einbildungskraft nichts mehr zu verschönern hat.“¹⁰⁰ Solche Gemälde gelingen auch in Gärten nur selten.

Anmerkungen

¹ Fiorenza 2016; Giordano 2018.

² Peter Collinson (1741) zitiert nach Hunt 2004, S. 45.

³ Vgl. Hunt/Willis 1988, S. 17.

⁴ Thoenes 1983, S. 613, spricht von einem „subtropischen Paradiesgarten“.

⁵ Goethe 2006, S. 254.

⁶ Panofsky 1978.

⁷ Angesichts seines Interesses an Landschaftsgärten hätte Goethe wohl berichtet, wenn hier ein sichtbarer Fortschritt zu sehen gewesen wäre. Laut Thoenes 1983, S. 613, begannen die Arbeiten am *Giardino Inglese* 1782. Der zuständige Gärtner und Botaniker Graefer (s. u.) kam aber erst 1786 nach Neapel.

⁸ Zu Hamilton: Fothergill 1969; Knight 1990; Jenkins/Sloan 1996; Burn 1997; Schnapp 1992 und 2013. Ein Revival im allgemeinen kulturellen Bewusstsein erfuhr Hamilton durch Sontag 1992.

⁹ Köhler 2000.

¹⁰ Goethe 2006, Kommentar, S. 1000.

¹¹ Hugues d'Hancarville 1766–1776.

¹² Knight 1786; ebenfalls auf Hamiltons Aktivitäten zurück geht Hugues d'Hancarville 1784; Hamilton kannte Knight spätestens 1783/84 von der *Society of Dilettanti*. Generell zum Zusammenhang von Sexualität und Gartenkunst: Niedermeier 1995. Das vor allem literarisch argumentierende Buch steht unter dem teleologischen Aufklärungsbegriff, der die Befreiung von kirchlicher Sexualmoral (was auch immer das sein mag) als positiv begreift. Foucaults Paradigmenwechsel, der die historischen Diskurse zur Sexualität als historische Machtdiskurse begreift, ist noch nicht rezipiert.

¹³ Knight 1981 und 2005. Vom Palazzo Sessa, Hamiltons Amtssitz, aus malte Giovanni Battista Lusieri 1791 das riesige Aquarell (102/272 cm), das Neapel zwischen Pizzofalcone und Posillipo zeigt und bis 1985 in Stowe House war (seither J. Paul Getty-Museum). Auch die Villa Emma ist darauf zu erkennen.

¹⁴ Vielleicht durch Tischbein oder Hackert vermittelt, traf Goethe Hamilton erstmals, als er sich mehrere Tage in Caserta aufhielt; vgl. Goethe/Italienische Reise, S. 257–258. Vermutlich wusste Goethe schon lange von Hamilton, möglicherweise auch über Franz von Dessau-Anhalt.

¹⁵ Touchette 2000. Goethe 2006, S. 268, sah in ihr „das Meisterstücks des großen Künstlers“ (= Hamilton). Zwei Monate später fiel sein Urteil weniger wohlwollend aus: „ein geistloses Wesen“ (S. 404) Noch krasser drückte sich Herder 1988, S. 361, aus. Die *Attitüden* von „Hamiltons Hure“ seien bacchantisch. Überhaupt sei sie „eine sehr gemeine Person in ihrem Innern, ohne feineres Gefühl wie ich glaube, für irgend etwas, was erhaben, groß u. ewig schön ist; eine Äffin aber, daß nichts drüber geht.“ Körpern der Kunst war doch mehr erlaubt als dem kunstmimetischen lebenden Körper.

¹⁶ Quilitzsch 2005, S. 89.

¹⁷ Auch in Rousham House löste Kent Bridgeman ab. Der dortige Besitzer James Dormer war wie Lord Cobham unter Lord Marlborough Generalleutnant. Beide waren Mitglied im einflussreichen *Kit-Kat-Club*. Dormer gastierte häufig im nahen Stowe, oft in Begleitung Alexander Popes; vgl. Müller 1998, S. 14, 153, 213–230. Bauliches und bauplastisches Dokument dieser Gruppe um Lord Cobham und dem Prince of Wales ist der *Temple of Friendship* in Stowe.

¹⁸ Richardson 2007, S. 442–440.

¹⁹ Joseph Banks hatte James Cook auf der Südseereise 1758/61 begleitet und war daher mit exotischen Pflanzen bestens vertraut, von denen er einige nach England mitbrachte.

²⁰ Die antiken Schriftquellen listet Neudecker 1988, auf.

²¹ Mit topologischer Agentialität ist teils mehr und teils anderes gemeint als die selbstverständlichen Fragen von Funktion, Aufgabe und Patronage, deren Einseitigkeit Myssok 2011 kritisierte.

²² Vgl. Hunt 2004, S. 44, mit Bezug auf Whately 1770.

²³ Diesbezüglich wird hier auf antikisierende Bauten übertragen, was in England für die neogotischen Bauten gilt (sowie für den Einbezug realer mittelalterlicher Architektur, so vorhanden).

²⁴ Berühmtestes Beispiel der Neuzeit sind die Boboli-Sklaven Michelangelos; vgl. Wiener 2013.

²⁵ Wren Christian 2010 (mit älterer Literatur) und 2017; <http://www.census.de/census/> [aufgerufen 29.3.2021]; den wichtigen Aspekt der Kombination aus Dokumentation und Imagination behandeln Bartsch/Seiler 2012.

²⁶ Vgl. dazu einige Beiträge in Winner 1998. Selbstironisch sammelten die Porcari antike Bildwerke, auf denen Schweine (= porchi) zu sehen sind; vgl. Wren Christian 2010, S. 354–358.

²⁷ Vasari 1906, Bd. 4, S. 579.

²⁸ Das Phänomen bzw. der Begriff *terza natura* wird bei den Humanisten Annibale Caro, Jacopo Bonfadio und Claudio Tolomei verhandelt; vgl. Azzi Visentini 2000; vgl. auch Vasari 1906, Bd. 1, S. 140–143.

²⁹ Am umfassendsten wohl bei der Stattensammlung der Villa Montalto; vgl. Seidel 2016.

³⁰ Der Versuch von Haskell/Penny 1981, den Kanon zu rekonstruieren, gelang nur teilweise, da er sowohl zu groß ist als auch wichtige Werke unterschlägt. Die Aufgaben Büste und Herme fehlen völlig, vermutlich weil es unverhältnismäßig aufwändig wäre, die kanonischen Exemplare zu identifizieren.

³¹ Courtright 2010.

³² Sie wurden als Meisterwerke antiker Stattenskulptur aufgestellt und sie wurden zu Meisterwerken, weil sie hier aufgestellt sind. Beides meint „consecration of quality“ bei Haskell/Penny 1981, S. 10.

³³ „Tout ce qu'il y a de beau en Italie“ überschreiben Haskell/Penny 1981, S. 37, mit einem Zitat von 1669 ein Kapitel, das vom Wunsch Ludwigs XIV. nach einer kompletten Serie der besten Antikenkopien handelt. Das Beispiel Kremsier widerlegt die absolutistische Lesart von Haskell und Penny.

³⁴ Thomassin 1694, Tafeln 2–59. Vgl. Waßenhoven 2019.

³⁵ Die zwei Dutzend Antikenkopien, die das größte zusammenhängende Ensemble an Antikenkopien in Gärten sind, beziehen sich auf Werke aus den Sammlungen des Vatikan, der Medici, Farnese, Ludovisi, Borghese, des Kapitols und der Christine von Schweden. In diesen Sammlungen waren inzwischen alle Hauptwerke konzentriert, die um 1550 noch auf viele Dutzend Gärten (im weitesten Sinn) und *palazzi* verteilt waren.

³⁶ Die Kunstgeschichte der Gärten benutzt *locus amoenus* und *Arkadien* als generelle Topoi, als gäbe es ein homogenes Repertoire an Deutungsstereotypen. Als Effekte von Diskursen sind sie indes historisch. Das Irdische Paradies als bis dahin häufigster Topos tritt nach 1700 weit hinter Orten der Mythologie und Bukolik zurück. Bestimmend ist nun Arkadien vgl. auch Richardson 2007; Hirschfeld 1779–1785, (Bd. 1, S. 58 und 202; Bd. 3, S. 149 und 164; Bd. 5, S. 151). Ausgerechnet Arkadien und Elysium als die intellektuellen Lieblingssorte der Aufklärung spart das Kompendium von Eco 2013 aus.

³⁷ Trotz anspruchsvoller Programme fehlt eine frühneuzeitliche Theorie der Gartenskulptur. Sie wäre aus dem Bestand selbst zu rekonstruieren; vgl. Wiener 2012 I und II. Die Traktate erschöpfen sich in pauschalen Äußerungen („Divinités de l'eau“, „Divinités de Bois“, so Dezallier d'Argenville 1709, S. S. 72). Wenn „figures et vases“ gemeinsam unter „ornemens“ als Hauptkategorie firmieren, heißt dies, dass nicht propagandistische Programme zur Visualisierung monarchischer Selbstverständnisse, wie es politische Ikonographien annehmen, der Leitgedanke sind, sondern Schönheit durch Schmuck.

³⁸ Die in frühneuzeitlichen Gärten gängigen Zeitallegorien sind die Jahres- und Tageszeiten, gelegentlich auch die Monate. Nur die Wochentage, die in der Ikonographie der Gartenskulptur äußerst selten sind, hatten den Vorteil, sich von einer kulturellen Tradition römischer Prägung zu lösen.

³⁹ Bei separiert aufgestellten Antiken in römischen Gärten zuvor ging um es die Inszenierung von Achsen (und vor allem ihrer Endpunkte) wie im Fall der *Schlafenden Ariadne* und der *Niobidengruppe* in der Villa Medici, oder der *Roma* im Palazzo Montalto etc.

⁴⁰ Vgl. Haskell/Penny 1981, S. 325–328; Körner 2002 I und II; Frith 2006.

⁴¹ Vgl. Plinius 1992, § 20.

⁴² Bezeichnenderweise ist über die materielle Festkultur, wie sie für Barockgärten vielfach belegt sind (vgl. etwa Wiewelhove 2000), in den englischen Landschaftsgärten weniger bekannt, vgl. etwa Richardson 2007, S. 382, wo zugleich die zunehmende Privatisierung des Gartenraums angedeutet ist. Privatheit ist ein weiterer Aspekt im Dispositiv der Verbürgerlichung des Adels.

⁴³ Zur Aufgabe des Monopteros' in Gärten vgl. Weibezahn 1975; Markowitz 1958; Paulus 2007 I, II und III. Für die Monopteroi in Landschaftsgärten spielt das Vorkommen offener runder Säulenpavillons im Garten von Schloss Ambras keine Rolle (es waren offene Speisepavillons, ähnlich wie in Stichen von Hans Vredeman de Vries oder wie beim Vogelhaus bei Varro, III, 5, („tholus“ bzw. „rotunda“)).

⁴⁴ Vasari 1906, Bd. 1, S. 148: „girando intorno si abbiano a vedere per ogni verso.“

⁴⁵ Vgl. Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 156: „In gewisser Weise kann die Gartenkunst sich mit mehr recht eines merklichen Vorzugs vor den übrigen schönen Künsten rühmen. Sie ist Kunst, und doch ist keine ihrer Geschwister gleichsam mehr in die Natur selbst eingeflochten, als eben sie.“

⁴⁶ Die deutsche Perspektive bei Weibezahn 1975, die, S. 83, den Hinweis der archäologischen Forschung ignorierte, blieb prägend. Der englische Wikipedia-Artikel ist die Übersetzung des deutschen und konzentriert sich auf die in Deutschland ausdifferenzierte Funktionsvielfalt (<https://en.wikipedia.org/wiki/Monopteros> [aufgerufen 29.3.2021]). Weibezahn diskutiert die ersten Monopteroi nur am Rande (Stowe; fast zeitgleich die nahezu identische Version in Duncombe; Barn Hall um 1725, 1731 Castle Howard: alle mit einer Venus Medici oder mit Amor). Sie unterschätzt die Bildvorlagen (Lorrain, Poussin etc.) und stellt die damit verbundenen Prämisse und Implikationen für eine Gartenwelt nach Bildern nicht in Rechnung.

⁴⁷ Er ist auch kein Speisepavillon, kein Grabmal, kein Freundschaftstempel und auch kein Denkmal. Diese von Weibezahn 1975, S. 51–76, identifizierten Funktionen gibt es in Stowe auch, aber in anderen Formen. Die Form selbst ist Medium der funktionellen und semantischen Ausdifferenzierung.

⁴⁸ Solche Sehnsuchtsorte sind Arkadien, Elysium, Rom, das vornormannische Britannien und andere mythologisch überhöhte historische Orte oder gar nur kunsthistorisch erzeugte Idealorte (wie die Landschaften Lorrains und Poussins, oder die zu Bauten Palladios hinzu imaginierte Villenkultur des Veneto) oder auch die Orte im Fernen Osten wie Mulang mit ihrer Fiktion einer intakten Natur-Mensch-Relation. Der Ganzheitsanspruch verlagert sich zur protestantisch deistischen Identifikation mit der selektiv idealisierten Natur/Schöpfung Gottes, der „völlig hinter seinem Werk zurückgetreten war,“ (Sühnel 1978, S. 14) sowie zur gleichermaßen selektiv idealisierten Geschichte.

⁴⁹ Mitchell Havelock 2007.

⁵⁰ Den Monopteros in Stowe als Tempel der Kunst zu lesen ist auch historisch legitim, war doch erst das imaginierte antike Vorbild lt. Plinius 1992, § 20 als bewunderte Statue da, bevor nach ihrem Erwerb um sie der Tempel gebaut wurde. Hier führt der Weg von der Kunst zur Religion statt umgekehrt. In der Geschichte der Statuenbefleckung (ebd.) konvergieren die Verehrung für die Statue und die Gottheit.

⁵¹ Plinius 1992, S. 27: „Ihr kleiner Tempel ist ringsum offen, so daß das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann [...]. Von welcher Seite auch immer man sie sieht, sie verdient gleiche Bewunderung.“ Der Venustempel der Villa Hadriana bestätigt mindestens, dass schon in der Antike die Pliniusstelle so gelesen wurde. Dagegen suggeriert Lukian, Erotes 13–14, ein rechteckiges Gebäude mit zwei Eingängen (oder waren es einfach nur zwei Treppen zur Tholos?). Zur Problematik vgl. Mitchell Havelock 2007, S. 58–63; Weber 1990.

⁵² So Mitchell Havelock 2007, S. 62. Die Textgattung, in der Plinius seine Naturgeschichte schrieb, legt jedenfalls nicht nahe, dass er als Werbetexter für die ägäische Tourismusbranche agierte.

⁵³ Von Poussin wären zu nennen: *Die Auffindung des Moses* und *Die Blindenheilung* (beide im Louvre); *Die heilige Familie in Ägypten* (Eremitage in St. Petersburg).

⁵⁴ Perrault 1673; vgl. dazu jetzt Erben 2019.

⁵⁵ Weibezahl 1975, S. 10.

⁵⁶ Weitere palladianische Architekturkopien in Gärten sind die bei ihm quasi identischen Rundtempel in Rom und Tivoli, der Prostylos der Fortuna Virilis und derjenige in Pola, Bramantes Tempietto, das Pantheon, das wie seine Rialtobrücke verkleinert und abbreviiert wird, und der „Clitumnus-Tempel“, vgl. Palladio 1570, Buch 3, 13, und Buch 4, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 27.

⁵⁷ Weibezahl 1975, S. 12.

⁵⁸ Die drei Achsen des Home Park wollen den Besucher nicht zum Monopteros als „Aussichtspavillon“ (ebd., S. 13) lenken. Dort ergäben sich wenig ergiebige Blickbilder und der kaum exponierte Monopteros als das einzig pittoreske Objekt dieses Gartenbereichs wäre dann nicht zu sehen. Auch in West Wycombe, Schwetzingen oder Wörlitz bieten sich vom Monopteros aus keine spektakulären Bilder. Bezeichnend ist, dass Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 77–78, für den der Begriff der „Aussicht“ wichtig ist, den Blick von einem erhöhten Punkt am Rand (und nicht vom Monopteros) empfiehlt.

⁵⁹ Lukian, Erotes 14.

⁶⁰ Da die Natur die unvermittelte raumzeitliche Allegorie ihrer selbst ist (vgl. Hirschfeld 1779–1785, Bd. 4 und 5, Dritter bis Fünfter Abschnitt), führt sie die „Charaktere“ ihrer raumzeitlichen Transformation selbst vor. In Landschaftsgärten bilden Pflanzen, Steine, Erden, Gewässer und Tiere die Poiesis der Elemente ebenso unmittelbar ab wie die Tages- und Jahreszeit. Sie müssen nicht durch Allegorien (am komplexesten bei der *grande commande* in Versailles; vgl. Schneider 2011) nochmals doziert werden.

⁶¹ Wie im Mythos des digitalen Alltags setzen „selbsterklärende Systeme“ immer schon weitgehende Vorkenntnisse um die selbsterklärenden Phänomene voraus. Hirschfeld hätte sich seine Gartentheorie sonst sparen können. Bezeichnenderweise ist der verbale Aufwand, Bilder einer sich selbst darstellenden Natur zu erläutern (vgl. Hunt/Willis 1988), ungleich größer als für die komplexen Ikonologien des Barock, für die Ovids *Metamorphosen* und Ripas *Iconologia* meist ausreichen.

⁶² Vgl. Richardson 2007, S. 372–389.

⁶³ Meyer 1978, S. 19, betont die Überbewertung der Rolle von Shaftesbury, Addison, Pope&Co gegenüber der der Malerei, zumal deren Naturbegriff von ihr profitierte; ähnlich Hunt 2004, S. 14. In diskursanalytischer Perspektive ist die Frage, ob Bild oder Text wichtiger war, ohnehin falsch gestellt.

⁶⁴ „The entrance to it is the same entrance by which we all came into the world“, so John Wilkes 1763, zitiert nach Frith 2002, S. 301; vgl. auch Frith 2000; dagegen möchte Richardson 2007, S. 380–82, dies weniger als ein Emblem eines blasphemischen, sexistischen Libertärs und Liberalen lesen, sondern als frivol-vulgären Herrenwitz in einer generell hedonistischen Zeit, der seine anzüglichen verbalen und bildlichen Statements (darunter die „most indecent statue of the unnatural Satyr“, vermutlich ein Priapus mit Erektion) darauf zielte, die Gegner und ihre Moral zu provozieren. Lord Cobham bildete auch diesbezüglich die Avantgarde, auch wenn Dashwood ihn diesbezüglich überbot. Frith, methodisch und inhaltlich Foucault verpflichtet, deutet dies als antibürgerliches Verhalten der Aristokratie. Denkbar wäre aber auch: Mit der Entallegorisierung auch im Bereich des Sexuellen beginnt eine neue Ära männlich diktierter Sexualdiskurse. Sie operiert mit einem naturalistischen Begriff von Freiheit wie der Kapitalismus als die bürgerlichen Version von Ökonomie. Derart wäre die Libertinage ein Indiz für die beginnende Verbürgerlichung des Adels.

⁶⁵ Richardson 2007, S. 381. Ist demnach auch die Venusgrotte in Stowe als Vagina zu interpretieren?

⁶⁶ Blasphemische und klerikale Formen anwendende Kultfeiern für eine vorgeblich natürliche Sexualität unter dem Rabelais'schen Motto „Fay ce que voudras“ sind für Dashwood und seine „Monks“ in seinem zweiten Anwesen, Medmeham Abbey, überliefert. Walpole dazu: „Bacchus and Venus were the deities to whom they almost publicly sacrificed“, zitiert nach Frith 2002, S. 300.

⁶⁷ Mit dem Begriff, der in der Skulptur von Landschaftsgärten eine neue prämoderne Dimension erreicht, beziehe ich mich auf Erben 2005, dessen Fokus Personendenkmäler waren, die gerade in Stowe eine ganz neue Qualität und Quantität in Gärten erzielen. Dies legt einen gemeinsamen Nenner nahe.

⁶⁸ Bei antiken Statuengruppen und Sarkophagen und in der Druckgraphik (*Hypnerotomachia Polifili*, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci) kommen sie in sexuell eindeutigen Situationen vor.

⁶⁹ Schweizer 2013, behandelt die Rückkopplung der Bildkünste nur am Rande. Seine Diskursanalysen zielen auf den Autonomisierungsprozess der Gattung jenseits der Kooperation mit der Gattungstrias.

⁷⁰ Das oft mit der *Knidia* zusammengesetzte Original schuf lt. Plinius 1992, § 35, Daedals (= Doidalsas von Bithynien?); vgl. Andreea 2001, S. 80–82. Die Kauernde ist eine sich waschende Venus, die sich hockend die Haare auswringt. Neben der Medici-Version waren die Kopien der Sammlungen Farnese, Borghese, Ludovisi bekannt. Die beste neue Kopie stammt von Antoine Coysevox (die Bronzeversion steht in Versailles im Garten). Die Version in Stowe ist nicht eindeutig einer dieser Kopien zuzuordnen.

⁷¹ Grotten waren seit ihrem Aufkommen als gartenarchitektonische Aufgabe um 1510/20 Orte der Materialvielfalt, vgl. auch Vasari 1906, Bd. 1, S. 140–143.

⁷² Aus: *The Moralists*, 205, 4–16; zitiert nach Meyer 1978, S. 18.

⁷³ Vgl. Winckelmann 1764, S. 183–184; s. auch Haskell/Penny 1981, S. 101. Lüsterne Aufmerksamkeit widmete Winckelmann auch Nabeln. Über zwei Figuren, die Bartolomeo Cavaceppi für Franz von Dessau kopierte (Kopien davon sind am Wörlitzer Sommersaal) schrieb er: „Der Nabel an der einen ist viel besser und tiefer gearbeitet als an der anderen und ist beynahe ein weiblicher Nabel. Sie sind beyde die zartesten wollüstigen Leiber welche man bilden kann.“ Zitiert nach Bechtoldt/Weiss 1996, S. 333.

⁷⁴ Herder 1988, S. 565–613, registrierte bei seinen Besuchen römischer Sammlungen die Geschlechtsteile und andere erotisch besetzte Körperteile von Statuen detailliert. Dass er sich in Abwesenheit seiner ihm fehlenden Frau versagte, die Stimulation auszuleben, war ein Grund für seine unglückliche Reise.

⁷⁵ Zu Rousham vgl. Müller 1998; zum Venustal S. 143–148. Im Sinne des *linguistic turn* behauptet er eine semantische Verschiebung von Venus zu Nymphe. Für das der Allegoriekritik inhärente Konstrukt einer sinnlichen Unmittelbarkeit eines Objekts der Begierde innerhalb eines immersiven Kunst-Leben-Natur-Ambientes ist dies irrelevant und verträgt sich nicht gut mit seiner wichtigen Feststellung der „Vernachlässigung des ikonographischen Apparats“ (S. 145).

⁷⁶ In Rousham ist die Mischung auch darin begründet, dass Statuen John van Nosts (um 1700) in die Neukonzeption integriert wurden. Die neuen Skulpturen von Peter Scheermakers, John und Henry Cheere sind Antikenkopien oder antikisierende Werke. Klassische Skulptur war nicht durch den Führungsanspruch des päpstlichen Rom und noch mehr des königlichen Versailles kontaminiert.

⁷⁷ Giambolognas Merkur zählt zu den wenigen frühneuzeitlichen Werken (wie sein sogenannter *Raub der Sabinerinnen*, oder Gianlorenzo Berninis *Apoll & Daphne* und *Pluto & Proserpina*), die wie berühmte antike Statuen (und oft auch mit ihnen) für Gärten kopiert und variiert wurden bis hin zu Ferdinand Tietz' Parodie. In der Praxis unterschied die Idee von Kanon nicht streng zwischen Antike und Neuzeit.

⁷⁸ Frith 2002, S. 293.

⁷⁹ Insofern ist die antimoderne Kritik des Landschaftsgartens bei Sedlmayr 1948, bedenkenswert. Diese Gartenform ist sicher kein Emblem für den Untergang des *Ancien Régime*, sondern Teil davon. Das Problem für das System Kunst analysierten bereits Goethe und Schiller; vgl. Schweizer 2013, S. 54–58.

⁸⁰ Der seitenverkehrte Bacchus geht auf Thomassin 1694, Taf. 2, zurück. Weitere Antiken (darunter die Flora Farnese) finden sich im Pantheon und an den Nischen des Apollotempels.

⁸¹ Kurz 1953; MacDougall 1994; Pataki 2005; Wren Christian 2010, S. 134–137; Baert 2018.

⁸² Vgl. Wren Christian 2010, S. 276. Das Epigramm verfasste Giannantonio Campani um 1450/60 für eine Statue im Besitz von Kardinal Jacopo Ammannati Piccolomini; Weitere Beispiele in Rom: *Casa de' Rossi*

(ebd. S. 362; nach 1517, dann im Garten des Palazzo Cesi), Vigna des Angelo Colocci (ebd., S. 309); Casa des Hans Goritz um 1520 (ebd. S. 320).

⁸³ „Nymph of the grot these sacred springs I keep / And to the murmur of these waters sleep / Ah spare my slumbers gently tread the cave / And drink in silence or in silence lave.“ Anders als im Cinquecento ist die Inschrift diskret in den Boden eingelassen, ohne das dreidimensionale Bild zu beeinträchtigen.

⁸⁴ <https://www.uffizi.it/en/magazine/sleeping-ariadne> [aufgerufen 28.4.2020]. Die Version in Stourhead (und ebenso die in West Wycombe, die im Freien gegenüber einer weiteren schlafenden Nymphe aufgestellt ist) scheint ähnlich wie die Versailler Version nicht nur das Exemplar in Fontainebleau, sondern auch das der Villa Medici und vielleicht auch Thomassin 1694, Taf. 35, rezipiert zu haben.

⁸⁵ Vgl. Müller 1998, S. 129. Da die Inschrift eindeutig ist, ist die Deutung als Tiber oder Stour hinfällig.

⁸⁶ Die dreizeilige Inschrift zitiert Ovid, Metamorphosen 1, 574–576, in denen „Haus und Sitz und die Gemächer [...] in felsenstarrender Grotte“ des thessalischen Flussgottes kurz charakterisiert wird.

⁸⁷ Der Spott von Walpole 1771, S. 40–41, über Gartenskulptur bezieht sich auf die *ars topiaria*. Da er aber auch sonst nicht auf Skulptur in den neuen Gärten eingeht, bzw. sie als Phänomen verschwenderischer Barockgärten beschreibt (ebd. S. 15–16; ähnlich Hirschfeld 1779–1785, Bd. 3, S. 127) ist anzunehmen, dass er Skulptur in Gärten für verzichtbar hält.

⁸⁸ Kanz 1993.

⁸⁹ Heber 1986; Hesse 2012. Erst mit der Geländegestaltung entstanden in Sanssouci um 1770 Follies mit teils barocken, teils palladianistischen Formen, doch ohne die die Bildhaftigkeit englischer Follies; vgl. Stiftung Potsdam-Sanssouci 1993. Auf andere Weise unentschieden sind die unter Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg ab 1772 gestalteten Teile von Schönbrunn. Dem Schwetzinger Pan entspricht in Schönbrunn nur eine Herkulesgruppe; vgl. Schedler 1985; Hajós 2004.

⁹⁰ Eine aus der Perspektive des Denkmals entwickelte gängige These besagt, dass der Verzicht auf einen Statuensockel eine epochale Innovation der Moderne sei. Ungesockelte situative Statuen gab es jedoch in der vormodernen Gartenskulptur häufiger, zum Sockel der Moderne vgl. Myssok/Reuter 2013

⁹¹ Rüffer 1996. Quilitzsch 2005.

⁹² Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 1993.

⁹³ Bechtoldt/Weiss 1996, S. 417–418; Zur Grotte der Egeria in Rom vgl. Wren Christian 2010, S. 178–182.

⁹⁴ Das runde Postament unter ihren Beinen ist eine Glaslaterne, die rot glüht, wenn Feuer in der Grotte gemacht wird. Die sexuelle Metaphorik ergibt sich bereits aus der Verbalisierung des Sachverhalts.

⁹⁵ Bechtoldt/Weiss 1996, S. 378.

⁹⁶ Vgl. Niedermeier 1995, S. 188–228. Gegen die sentimental-empfindsame Verklärung des Wörlitzer Gartens beschreibt er diesen als Garten der Lüste nicht zuletzt mit Bezug auf Hamilton.

⁹⁷ Niedermeier 1995, S. 200–201.

⁹⁸ Hirschfeld 1779–1785, Bd. 2, S. 173 zu Enville Hall.

⁹⁹ Knight 2005, S. 84. Die widerlichste Weise der Kunst-Leben-Einheit war der *ornamental hermit*.

¹⁰⁰ Hirschfeld 1779–1785, Bd. 1, S. 75.

Literatur

Andreae 2001 – Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.

Azzi Visentini 2000 – Margherita Azzi Visentini, *Arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, 2 Bde., Mailand 2000.

Baert 2018 – Barbara Baert, The sleeping nymph revisited. Ekphrasis, genius loci and silence, in: *The figure of the nymph in early modern culture*, hg. v. Karl A. E. Enenkel / Anita Traninger, Leiden/Boston 2018, S. 149–176.

Bartsch/Seiler 2012 – Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37, hg. v. Tatjana Bartsch / Peter Seiler, Berlin 2012.

Bechtoldt/Weiss 1996 – Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hg. v. Frank-Andreas Bechtoldt / Thomas Weiss, Ostfildern-Ruit 1996.

Burn 1997 – Sir William Hamilton, *collector and connoisseur*, hg. v. Lucilla Burn, Oxford 1997.

Courtright 2010 – Nicola Courtright, The King's Sculptures in the Queen's Garden at Fontainebleau, in: *Medieval Renaissance Baroque. A cat's cradle in honor of Marilyn Aronberg Lavin*, hg. v. David A. Levine / Jack Freiberg, New York 2010, S. 129–148.

Dezallier d'Argenville 1709 – Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris 1709.

Eco 2013 – Umberto Eco, *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*, München 2013.

Erben 2005 – Dietrich Erben, *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005.

Erben 2019 – Dietrich Erben, Der Vitruvkommentar. Claude Perrault. Les dix livres d'architecture de Vitruve, 1673, in: *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, hg. v. Dietrich Erben, Paderborn 2019.

Fiorenza 2016 – Sergio Fiorenza, *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Storia, struttura, simbologia*, Florenz 2016.

Fothergill 1969 – Brian Fothergill, *Sir William Hamilton. Envoy extraordinary*, London 1969 (dt. Ausgabe München 1971).

Frith 2000 – Wendy Frith, *Gardens of desire. Sexuality and politics in the Georgian landscape gardens at Medmenham Abbey and West Wycombe*, Leeds 2000 (New Arcadian journal, Bd. 49/50).

Frith 2002 – Wendy Frith, Sexuality and politics in the gardens at West Wycombe and Medmenham Abbey, in: *Bourgeois and aristocratic cultural encounters in garden art, 1550–1850*, hg. v. Michel Conan, Washington D.C. 2002 (Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture, Bd. 23), S. 285–309.

Frith 2006 – Wendy Frith, Sex, gender, politics. The Venus de Medici in the eighteenth-century landscape garden, in: *Sculpture and the garden*, hg. v. Patrick Eyres / Fiona Russell, Aldershot u. a. 2006, S. 71–84.

Giordano 2018 – Paolo Giordano, Il giardino inglese della Reggia di Caserta, il Petit Trianon di Versailles e il parco di Wörlitz. Rilievi e disegni inediti, in: *Rappresentazione materiale/immateriale*, hg. v. Rossella Salerno, Rom 2018, S. 603–610.

Goethe 2006 – Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchener Ausgabe)*, Bd. 15: *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer / Norbert Müller in Zusammenarbeit mit Christoph Thoenes, München 2006 (Taschenbuchausgabe der Ausgabe von 1993).

Hajós 2004 – Beatrix Hajós, *Schönbrunner Statuen 1773–1780*, Wien 2004.

Haskell/Penny 1981 – Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981.

Heber 1986 – Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen*, 2 Bde., Worms 1986.

Herder 1988 – Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–89*, München 1988.

Hesse 2012 – Michael Hesse, *Monumente für Arkadien. Gestalt und Ikonografie der Schwetzinger Parkbauten*, in: *Monumente im Garten – der Garten als Monument*, hg. v. Petra Martin / Jochen Martz / Hartmut Troll, Stuttgart 2012, S. 93–100.

Hirschfeld 1779–1785 – Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779–1785.

Hugues d'Hancarville 1766–1776 – Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton (Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du Cabinet de M. Hamilton)*, 4 Bde., Neapel 1766–1776 (Nachdruck Köln 2004).

Hugues d'Hancarville 1784 – Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Monuments du culte des dames romaines*, Paris 1784.

Hunt 2004 – John Dixon Hunt, *Der malerische Garten. Gestaltung und Geschichte des europäischen Landschaftsgartens*, Stuttgart 2004 (dt. Ausgabe von: *The Picturesque Garden in Europe*, London 2002).

Hunt/Willis 1988 – *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*, hg. v. John Dixon Hunt / Peter Willis, Cambridge Massachusetts/London 2. Aufl. 1988.

Jenkins/Sloan 1996 – Ian Jenkins / Kim Sloan, *Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, London 1996.

Kanz 1993 – Roland Kanz, Dichterporträts an Gartendenkmäler der Empfindsamkeit, in: *Die Gartenkunst*, 1993, Bd. 5, S. 126–134.

Knight 1786 – Richard Payne Knight, *An Account of the Remains of the Worship of Priapus, Lately Existing at Isernia, in the Kingdom of Naples, in two letters; one from Sir William Hamilton [...] to Sir Joseph Banks [...]. To Which is Added, A Discourse on the Worship of Priapus, And Its Connexion with the Mystic Theology of the Ancients*, London 1786.

Knight 1981 – Carlo Knight, I luoghi di delizie di William Hamilton, in: *Napoli nobilissima*, 1981, Bd. 20, S. 180–190.

Knight 1990 – Carlo Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990

Knight 2005 – Carlo Knight, Sir William Hamiltons Häuser in Neapel, in: *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005, S. 75–86.

Köhler 2000 – Marcus Köhler, Von Helmstedt nach Neapel. Der Gärtner Johann Andreas Graefer, in: *Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 2000, Bd. 81, S. 163–172.

Körner 2002a – Hans Körner, Weiche Körper – harte Körper. Zur Rezeptionsgeschichte der Venus von Medici, in: Hans Körner / Angela Stercken, *Begleitbuch zu Kunst, Sport und Körper. 1926 – 2002 GeSoLei*, Ostfildern-Ruit 2002.

Körner, 2002b – Hans Körner, Die Venus von Medici und der *Eindruck des Fingers der Liebe*. Zu einer Kunstgeschichte des Grübchens, in: *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hg. v. Bruno Klein / Harald Wolter- von dem Knesebeck, Dresden u. a. 2002, S. 410–427.

Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2005 – *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005.

Knoll 1993 – Gerhard Knoll, *Amor lauscht in der lieblichen Dämm'rung*. Bemerkungen zu Parkarchitekturen in Wörlitz, in: *Wieder wandelnd im alten Park. Beiträge zur Geschichte der Gartenkunst für Harri Günther zum 65. Geburtstag*, hg. v. Ursula zu Dohna, Potsdam 1993, S. 144–170.

Kurz 1953 – Otto Kurz, *Huius Nympha Loci. A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, Bd. 6, S. 171–177.

Langdon 1989 – Helen Langdon, *Claude Lorrain*, Oxford 1989.

Lukian 1920 – Lukian von Samosata, *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe*, übersetzt v. Hans Licht, München 1920.

MacDougall 1994 – Elisabeth Blair MacDougall, *The Sleeping Nymph. Origins of a Humanist Fountain Type*, in: Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, statues and flowers. Studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington 1994 (urspr. *The Art Bulletin*, 1975, Bd. 57, S. 357–365).

Markowitz 1958 – Irene Markowitz, *Zur Formengeschichte des Gartenhauses in Deutschland* [Dissertation, Köln, 1958].

Meyer 1978 – Horst Meyer, *The wildness pleases: Shaftesbury und die Folgen*, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, hg. v. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), S. 16–21.

Mitchell Havelock 2007 – Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 2. Aufl. 2007.

Müller 1998 – Ulrich Müller, *Klassischer Geschmack und gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham*, Worms 1998.

Myssok 2010 – Johannes Myssok, [Rez.] *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, hg. v. Kathleen Wren Christian / David J. Drogan, Ashgate 2010, in: *KUNSTFORM* 12, 2011, Nr. 11, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/11/9> [aufgerufen 27.2.2021].

Myssok/Reuter 2013 – *Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, hg. v. Johannes Myssok / Guido Reuter, Köln u. a. 2013.

Neudecker 1988 – Richard Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.

Niedermeier 1995 – Michael Niedermeier, *Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten*, Leipzig 1995.

Ovid 1992 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen. Lateinisch –deutsch*, übertragen u. hg. v. Erich Rösch, mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München 13. Auf. 1992.

Palladio 1570 – Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570.

Panofsky 1978 – Erwin Panofsky, Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 351–377.

Pataki 2005 – Zita Ágota Pataki, *Nympha ad amoenum fontem dormiens (CIL VI/5, 3*e). Ekphrasis oder Herrscherallegorese. Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*, 2 Bd., Stuttgart 2005.

Paulus 2007a – Helmut Eberhard Paulus, Das Goldene Zeitalter und die Horen. Ein Beitrag zur Ausstattungsprogrammatik im Garten des 18. Jahrhunderts, in: *Alles scheint Natur, so glücklich ist die Kunst versteckt. Festschrift Bernd Modrow zum 65. Geburtstag*, hg. v. Inken Formann / Michael Karkosch, München 2007, S. 147–170.

Paulus 2007b – Helmut Eberhard Paulus, Kepler und Monopteros. Zur Sinnbildhaftigkeit des Monopteros am Kepler-Denkmal in der Regensburger Fürst-Carl-Anselm-Allee, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 2007, Bd. 147, S. 295–327.

Paulus 2007c – Helmut Eberhard Paulus, Monopteros und Antikentempel. Ein Thema der europäischen Gartenkunst zwischen Allegorie, Antikensehnsucht und Palladianismus, in: *Preußische Gärten in Europa*, hg. v. Michael Rohde, Leipzig 2007, S. 16–19.

Perrault 1673 – Claude Perrault, *Les dix livres d'architectures de vitruve*, Paris 1673.

Plinius 1992 – C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia XXXVI*, hg. v. Roderich König / Joachim Hopp, München 1992.

Quilitzsch 2005 – Uwe Quilitzsch, Sir William Hamilton und das Dessau-Wörlitzer Gartenreich, in: *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, hg. v. Vorstand der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Berlin 2005, S. 89–107.

Richardson 2007 – Tim Richardson, *The Arcadian Friends. Inventing the English Landscape Garden*, London u. a. 2007.

Rüffer 1996 – Michael Rüffer, Grand Tour. Die Reisen Leopolds III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs, in: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, hg. v. Frank-Andreas Bechtoldt / Thomas Weiss, Ostfiltern-Ruit 1996, S. 117–130.

Schedler 1985 – Uta Schedler, *Die Statuenzyklen in den Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg: Antikenrezeption nach Stichvorlagen*, Hildesheim u. a. 1985.

Schnapp 1992 – Alain Schnapp, La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'antiquité. Le chevalier d'Hancarville, in: *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, hg. v. Annie-France Laurens / Kryzstof Pomian, Paris 1992 (Civilisations et Sociétés, Bd. 86), S. 209–218.

Schnapp 2013 – Alain Schnapp, The antiquarian culture of eighteenth-century Naples as a laboratory of new ideas, in: *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710 – 1890*, hg. v. Carol C. Mattusch, New Haven u. a. 2013, S. 11–34.

Schneider 2011 – Pablo Schneider, *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin 2011.

Schweizer 2013 – Stefan Schweizer, *Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerkanspruch*, Berlin/München 2013.

Sedlmayr 1948 – Hans Sedlmayr, *Der Verlust der Mitte*, Salzburg/Wien 1948.

Seidel 2016 – Anna Seidel, *Der Codex Montalto. Präsentation und Rezeption der Antikensammlung Perretti Montalto*, Mainz/Ruhpolding 2016.

Sontag 1992 – Susan Sontag, *The Volcano Lover. A Romance*, New York 1992 (dt. Ausgabe München 1993).

Stiftung Potsdam-Sanssouci 1993 – Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, hg. v. Generaldirektion der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1993, Ausst.-Kat., Potsdam, 1993.

Sühnel 1978 – Rudolf Sühnel, Der englische Landschaftsgarten auf dem Hintergrund der Geistes- und Gesellschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, hg. v. Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), S. 11–15.

Thoenes 1983 – Christoph Thoenes, *Reclam Kunstmüller Italien VI*, Stuttgart 2. Aufl. 1983.

Thomassin 1694 – Simon Thomassin, *Recueil des Figures, Groupes, Thermes, Fontaines, Vases, Statues et Autres Ornemens de Versailles [...]*, Paris 1694.

Touchette 2000 – Lori Ann Touchette, Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and her attitudes, in: *The impact of Italy. The grand tour and beyond*, hg. v. Clare Hornsby, London 2000, S. 123–146.

Uffizien Florenz 2018 – Uffizien Florenz, Detailseite Schlafende Ariadne, Website, 2018, <https://www.uffizi.it/en/magazine/sleeping-ariadne> [aufgerufen 28.4.2020].

Vasari 1906 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906.

Varro 1996/97 – Marcus Terentius Varro, *Res rusticae*, lateinisch-deutsche Ausgabe, übersetzt v. Dieter Flach, *Gespräche über die Landwirtschaft*, 2 Bde., Darmstadt 1996/97.

Vitruv – Marcus Vitruvius Pollio, *de architectura libri decem / Zehn Bücher über Architektur*, hg. und übersetzt v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 3. Aufl. 1981

Walpole 1771 – Horace Walpole, *On modern Gardening*, 1771 (dt. Ausgabe: Über die englische Gartenkunst, übersetzt v. August Wilhelm Schlegel, hg. v. Frank Maier-Solkg, Heidelberg 1994).

Waßenhoven 2019 – Bettina Waßenhoven, *Gravuren nach Skulpturen – Skulpturen nach Gravuren. Versailler Skulpturen-Transfer mittels des 'Recueil des Figures' von Simon Thomassin in Barockgärten des Alten Reichs* [Dissertation, Universität Düsseldorf, 2019].

Weber 1990 – Marga Weber, *Baldachine und Statuenschreine*, Rom 1990.

Weibezahl 1975 – Ingrid Weibezahl, *Geschichte und Funktion des Monopteros*, Hildesheim / New York 1975.

Whately 1770 – Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London 1770.

Wiener 2012a – Jürgen Wiener, »Troupées plus propres pour servir d'ornement à des fontaines« – Themen der frühneuzeitlichen Gartenskulptur, in: *Monumente im Garten – der Garten als Monument*, hg. v. Petra Martin / Jochen Martz / Hartmut Troll, Stuttgart 2012, S. 33–49.

Wiener 2012b – Jürgen Wiener, Orte und Aufgaben, Typen und Themen der Gartenskulptur im Alten Reich und ihre Auswirkungen bis heute, in: *Gartenkunst in Deutschland von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. v. Stefan Schweizer / Sascha Winter, Regensburg 2012, S. 275–306.

Wiener 2013 – Jürgen Wiener, Metamorphose Mimesis Material. Schöpfungsmythen bei Ovid und Vergil und die Grotta Grande des Boboligartens in Florenz, in: *Schöpfung in Mittelalter und Renaissance*, hg. v. Wilhelm Busse, Düsseldorf 2013, S. 117–158.

Wiewelhove 2000 – Gartenfeste. *Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, hg. v. Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000.

Winckelmann 1764 – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Winner 1998 – *Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992*, hg. v. Matthias Winner u. a., Mainz 1998.

Wren Christian 2010 – Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven/London 2010.

Wren Christian 2017 – Kathleen Wren Christian, Architecture and antique sculpture in early modern Rome, in: *Renaissance and Baroque Architecture*, hg. v. Alina Payne, Chichester u. a. 2017, S. 73–103.

Bildnachweise

Abb. 1–7, 9–18: © Jürgen Wiener · Abb. 8: in: Langdon 1989, Abb. 102, S. 127

Noch einmal zu Canovas *Herkules und Lichas-Gruppe*

Barbara Steindl

In Canovas Bildhauerkarriere kommt der *Herkules und Lichas-Gruppe* (Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) eine herausragende Bedeutung zu, die Anhänger und Kritiker des Künstlers, wenn auch unter entgegengesetzten Vorzeichen, gleichermaßen anerkannten.¹ Zum ersten Mal stellte der Bildhauer mit dieser Arbeit seine Meisterschaft im *genere forte* unter Beweis – ein Ziel, das er vor Augen hatte, lange bevor an eine Realisierung zu denken war. Der hohe künstlerische Anspruch der kolossalen Gruppe bedingte die Suche nach einem angemessenen Ort der Aufstellung, die nach wiederholtem Szenenwechsel und mehreren Rückschlägen schließlich in der spektakulären Inszenierung im römischen Palazzo Torlonia realisiert werden konnte (Abb. 1).

Ohne näher auf die verwinkelte und wechselvolle Geschichte des Auftrags, von der Bestellung im Mai 1795 bis zum Einzug der Gruppe in den Stadtpalast des römischen Bankiers Giovanni Torlonia im Jahr 1815 einzugehen, konzentriere ich mich in diesem kurzen Beitrag auf ein Detail, namentlich Herkules' Griff ins Haar seines Opfers, des jungen Boten Lichas, der ihm das tödliche, mit Nessos' Blut getränktes Hemd überbrachte.²

Ausgangspunkt meiner Überlegung ist die Zeichnung vom 19. Oktober 1795 im Museo Civico in Bassano del Grappa, D.1 107.676: auf dem Blatt vermerkt der Künstler neben dem Datum: „[...] / Primo disegno dopo / il mio ritorno di Venezia / e si vede che sono stato / per tre mesi e più fuori / esercizio“. In der gewohnten Technik – Tinte über einer Kreideskizze – zeichnet Canova ein Modell, das die Stellung des Herkules der *Herkules und Lichas-Gruppe* eingenommen hat. Der junge Lichas ist dagegen mit nur wenigen schnellen Kreidestrichen ange deutet – aus dem Gedächtnis skizziert, meint Francesco Leone in seinem Katalogbeitrag von 2012, während Rudolf Zeitler in seiner Studie von 1954 die unterschiedliche Ausführung der beiden Figuren auf dem Blatt als Indiz einer „großen Änderung“ eines bereits bestehenden Entwurfs der *Herkules-Gruppe* deutet (Abb. 2).³

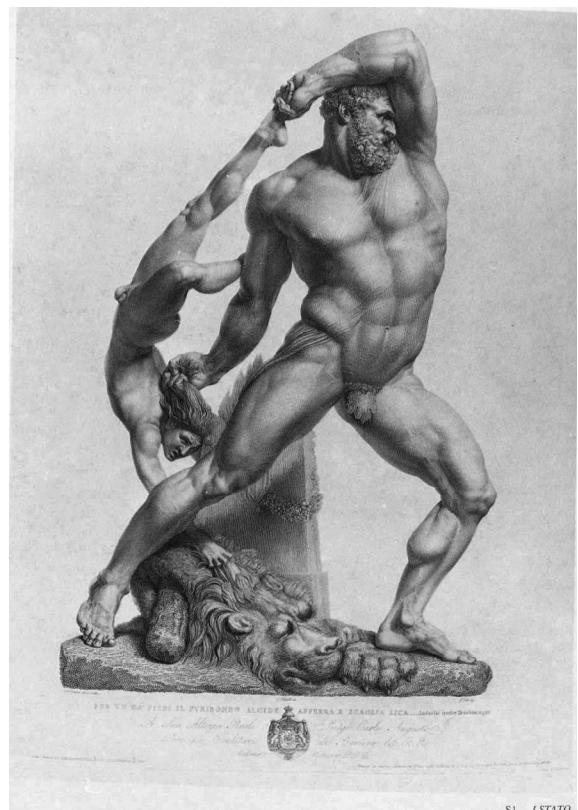


Abb. 1: Antonio Canova, *Herkules schleudert Lichas ins Meer*, Kupferstich, 1811/12. G. Folo inc., G. Tognoli dis.



Abb. 2: Antonio Canova, Studie für die Herkules und Lichas Gruppe, Kreidestift und Feder, braune Tinte auf Papier. Bassano del Grappa, Museo Civico, D1 107.676.

Dieser – berechtigten – Hypothese Zeitlers schließe ich mich mit diesem Beitrag an und schlage vor, die Änderung des ursprünglichen Projektes als Ergebnis eines beflügelnden – wenn auch hypothetischen – Besuch Canovas in der Florentiner Casa Buonarroti zu lesen.

Um die Bedeutung der Zeichnung im Entwurfsprozess näher definieren zu können, ist es notwendig, zunächst die einzelnen Schritte der künstlerischen Ausarbeitung der *Herkules und Lichas-Gruppe*, soweit sie bekannt, bzw. rekonstruierbar sind, noch einmal ins Gedächtnis zu rufen.

Schon Jahre bevor Canova das Projekt der *Herkules und Lichas-Gruppe* konkret anging, befasste er sich mit den heroischen Themen des *genere forte*, unter anderem auch mit verschiedenen Episoden des Herkules-Mythos. Hinweise darauf finden sich sowohl in seiner Korrespondenz als auch in dem gewaltigen Corpus der Canova-Zeichnungen im Museo Civico in Bassano del Grappa.⁴ Ein Brief vom 26. Mai 1790 von Canovas Freund und Förderer Girolamo Zulian ist in diesem Zusammenhang äußerst interessant. Zulian geht hier auf die

künstlerischen Zukunftspläne seines Freundes ein – unter anderem ist von einer Herkules Gruppe die Rede – und betont die Bedeutung eines breiten Themenspektrums, das gleichermaßen Arbeiten des *genere gentile* und des *genere forte* einschließt, für die „gloria“ des Künstlers:

Il terzo gruppo poi dell'Ercole sarà un opera, che sorprenderà più delle altre due, ma toccherà meno. Può essere però, che mi inganni; pure mi pare, che contribuisca assai alla gloria dell'Artista il mostrarsi in lavori di carattere tutto opposto.

Im selben Brief erfahren wir auch von Canovas Vorsatz, seine Werke unabhängig von einem Auftraggeber auszuarbeiten, um sie dann einem ausgewählten kunstliebenden Publikum anzubieten – „di far le opere per venderle poi a quelli alli quali piacessero“ – eine Freiheit, kommentiert Zulian, die sich ein Künstler von Weltruhm wie Canova zurecht leisten könne.⁵

Tatsächlich scheint die Komposition der *Herkules und Lichas-Gruppe* schon weitgehend ausgereift gewesen zu sein, als im April 1795, dank der Vermittlung durch Antonio D'Este, mit Onorato Gaetani dell'Aquila di Aragona, Majordomus am neapolitanischen Königshof ein Auftraggeber auf den Plan trat, der bereit war das Projekt zu realisieren.⁶ So datiert eine erste Vorstudie, die der Gruppe

konkret zugeordnet werden kann, bereits vom September 1794 – also mehrere Monate bevor der Vertrag mit Gaetani am 19. Mai 1795 unterzeichnet wurde.⁷ Möglicherweise war der Entwurf sogar schon in Wachs modelliert, bevor ein Auftraggeber gefunden war, denn Fausto Tadini beschreibt im Jahr 1795 ein Modell der Gruppe im Atelier des Künstlers, ohne einen Auftraggeber zu erwähnen.⁸ Es handelt sich wahrscheinlich um dasselbe Modell, das die Marchesa Margherita Boccapaduli während ihres Aufenthalts in Neapel im Herbst 1795 bewunderte:

[...] un di lui [Canova] modelletto in cera esperimenti Ercole già nelle furie per la camiscia avvelenata che ha in dosso, il quale afferrando con la destra un piede di Lica e con la sinistra sostenendolo nella cintola è al momento di gettarlo in aria. Lica tenta per salvarsi di abbracciare un'ara; e stesa in terra si vede la pelle del leone

– und in Einklang mit Zulians eingangs zitiertem Brief verleiht die Marchesa ihrem Erstaunen über die neuartige Komposition Ausdruck – „Questo eroico soggetto mi sorprese, e rimasi incerta se fosse più grande il pensiero che la esecuzione“.⁹ Das Wachsmodell dieses ersten Entwurfs der *Herkules und Lichas-Gruppe* ist nicht erhalten, die Komposition ist jedoch dank einiger Bronzeabgüsse bekannt, die in Paris in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts nach einem Modell gegossen wurden, das Canova seinem Freund Quatremère de Quincy geschickt hatte.¹⁰ Eine frühe Phase der Ausarbeitung dokumentiert auch Angelika Kauffmanns *Canova-Portrait* (Padua, Privatsammlung).¹¹ Den Modellierspatel in der Rechten, posiert der Künstler am Modelliertisch mit dem offenbar noch frischen Tonmodell der *Herkules und Lichas-Gruppe*, das sich von den bekannten Bronzerepliken des Pariser Wachsmodells vor allem durch die gelängten Proportionen der Figuren, Herkules' Nacktheit und wahrscheinlich auch in den Maßen unterschied.¹²

All diesen Vorstudien, seien es Zeichnungen, seien es die indirekt überlieferten Modelle, ist deutlich „das unmittelbare Studium nach Studiomodellen“ anzusehen, denn die Auseinandersetzung mit dem *Herkules Farnese* (Museo archeologico nazionale di Napoli) sollte erst in der endgültigen Fassung der Gruppe zum Tragen kommen.¹³

Canovas Selbstverständnis eines autonom, unabhängig von Vorstellungen und Wünschen eines Auftraggebers arbeitenden Künstlers kennzeichnet das von Anfang an gespannte Verhältnis zu Gaetani und führte später auch zu heftigen Missstimmungen mit Giovanni Torlonia, als dieser den Auftrag übernahm. So verweigerte er Gaetani eine Zeichnung, die dieser erbeten hatte „soltanto per vedere se a quel luogo le possa convenire l'opera“ und bot stattdessen an, die Gruppe ohne Auftrag auszuführen, Gaetani aber ein Vorkaufsrecht dafür einzuräumen.¹⁴

Im Juli reiste Canova nach Venedig, wo er die Aufstellung des Epitaphs für Angelo Emo betreute; in seinem Gepäck das Wachsmodell der *Herkules und Lichas-Gruppe*, für das er in der Lagunenstadt großen Beifall erntete. Am 19. Oktober 1795, dem Tag nach seiner Rückkehr aus Venedig, kehrte er auch zu dem Projekt der *Herkules und Lichas-Gruppe* zurück und skizzierte in der bereits erwähnten Zeichnung D.1 107.676 den endgültigen Aufbau der Gruppe, mit Änderungen, die im Wesentlichen die Positionierung des jungen Lichas betreffen. Noch im selben Monat Oktober begann er die Arbeit am originalgroßen Modell, jetzt in den Maßen des *Herkules Farnese*, das er im März 1796 vollenden sollte.¹⁵

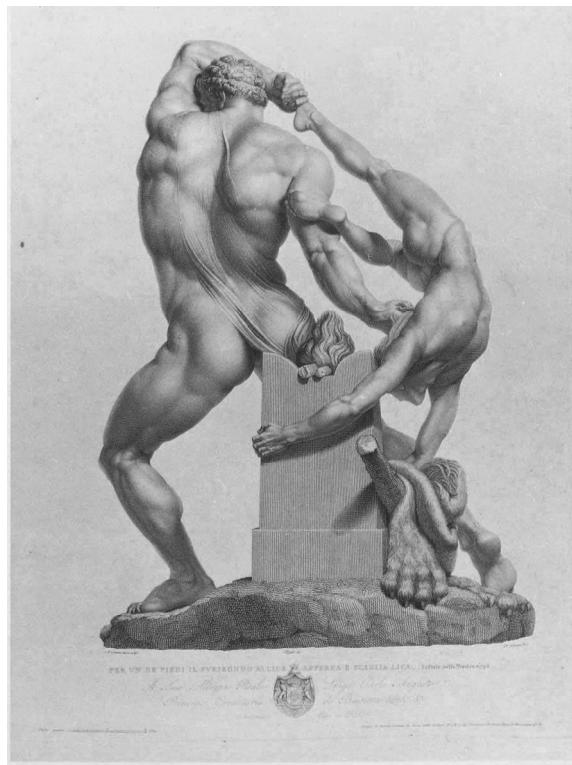


Abb. 3: Antonio Canova, *Herkules schleudert Lichas ins Meer*, Kupferstich, 1811/12. P. Fontana inc., G. Tognoli dis.

holt, kulminieren die Änderungen, die er am Tag nach seiner Rückkehr in der Zeichnung D.1 107.676 aus Bassano flüchtig skizziert und die beinahe wörtlich die zentral positionierte Rückenfigur in Michelangelos *Kentaurenschlacht* (Florenz, Casa Buonarroti) zitieren, welche energisch nach hinten ausgreift, um den Haarschopf ihres sich verzweifelt wehrenden Opfers zu packen. Die Anleihe erscheint umso einleuchtender, als das Relief laut Vasari und Borghini Herkules' Kampf mit den Kentauren darstellte.¹⁷ Seit jeher befand sich das Relief in der Florentiner Casa Buonarroti, die für interessierte Reisende und Künstler jederzeit geöffnet wurde.¹⁸ Während Canovas erstem, ausführlich dokumentierten Florenzaufenthalt im Jahr 1779, stand die Casa Buonarroti nicht auf dem Programm, doch bot sich ihm noch mehrfach Gelegenheit zu einem Besuch in Michelangelos Florentiner Residenz – vielleicht sogar im Oktober 1795, als er von Venedig nach Rom zurückkehrte, wo er dann, unter dem Eindruck der dynamischen Komposition des jungen Michelangelo, sein eigenes Projekt noch einmal überarbeitet hätte.¹⁹ Dagegen kann man einwenden, dass der bereits mehrfach zitierte, in den Jahren 1804/05 verfasste „Abbozzo di Biografia“ mit Sophokles' *Trachinerinnen*, Senecas *Herkules furens* (*Ercole sul monte Eta*) und den *Metamorphosen* Ovids, drei literarische Quellen für Canovas kolossale Marmorgruppe anführt, aus denen der Künstler die zentralen Motive der Komposition ableiten konnte: Herkules' Griff nach Lichas' Fuß, Lichas' verzweifelter Versuch sich am Opferaltar festzuhalten und Herkules' Griff nach Lichas' Haaren.²⁰ Die Häufung der literarischen Quellen vermittelt jedoch den Eindruck einer Erklärung *ex post* für Canovas aufsehenerregende Komposition.²¹

Zeitlers Intuition, in der Zeichnung kündige sich eine Projektänderung an, war also berechtigt, auch wenn es nicht jene „große Änderung“ war, die er vermutet hatte. Vielmehr handelte es sich um Korrekturen, die sich jedoch entscheidend auf die dramatische Spannung der Gesamtkomposition auswirken sollten.

Als die wichtigsten Vorbilder für die Komposition der *Herkules und Lichas-Gruppe* gelten die antike Statue des *Commodus* der Sammlung Farnese (Museo Archeologico Nazionale di Napoli) und John Flaxmans Marmorgruppe mit der *Raserei des Athamas* (Ickworth, Suffolk), die beinahe zeitgleich mit der *Herkules und Lichas-Gruppe* entstand und, wie Hugh Honour gezeigt hat, wohl auf einer Idee Canovas basiert.¹⁶

Ein wenig beachtetes, für die Komposition der Gruppe jedoch zentrales Motiv ist Herkules' Griff in Lichas' Haare. In dieser spektakulären Geste, die Canova – unter umgekehrten Vorzeichen – in dem verzweifelten Griff des jungen Heroldes in die Mähne des Löwenfells noch einmal wieder-

Als Leopoldo Cicognara Jahre später, im Januar 1815, seinen Künstlerfreund um die kritische Lektüre des Michelangelo-Kapitels seiner Skulpturengeschichte bat, äußerte sich dieser mit keinem Wort zur *Kentaurenschlacht*, kritisierte Cicognara aber scharf, der den *Trunkenen Bacchus* (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) als ein Werk von „greca eccelenza“ rühmte.²² Cicognara widmet der *Kentaurenschlacht* in der *Storia* einen ausführlichen Abschnitt, in dem er einerseits betonte, dass die Arbeit durch den Eifer und das Talent des ungestümen, jungen Künstlers gekennzeichnet sei, gleichzeitig aber „una certa dolcezza di esecuzione una sobrietà nei contorni convessi“ zeige. Besonderes Lob hatte er für die beiden zentralen Figuren: „quella figura in ischiena che trae un altro per i capelli, e quella più addietro di faccia che vibra un colpo di clava“.²³ In der *Storia* wurde das Relief zum allerersten Mal reproduziert, worauf Cicognara stolz hinweist. Der Stecher war Giuseppe Terrazzoni, der Zeichner Domenico Udine; beide waren Cicognaras treue Mitarbeiter in dem Mammutunternehmen der Skulpturengeschichte. Udines Aufgabe, das Relief in einer einfachen Linienzeichnung wiederzugeben, war nicht einfach und so versuchte er ein wenig



Abb. 4: Michelangelo Buonarroti, *Kentaurenschlacht*, in: L. Cicognara, *Storia della scultura...*, Prato 1823, Tav. LIX.

Ordnung in das unübersichtliche Körpergewirr zu bringen indem er einen gleichförmigen Bildgrund schraffierte und auf diese Weise einzelne Figuren und Figurengruppen herausarbeitete – unter anderen die zentral positionierte Rückenfigur, die in dem kleinen Liniestich in der *Storia* deutlich ihre Nähe zu Canovas Herkules zu erkennen gibt (Abb. 3 und 4).

Anmerkungen

¹ Roettgen 2001; Auf der Heyde 2006.

² Zum Auftrag und zur Aufstellung der Gruppe siehe Steindl 1993, S. 82–119; Fardella 2002, S. 65–88; Pupillo 2012.

³ Leone 2012, S. 270–276; Zeitler 1954, S. 117, Anm. 4; Pavanello 2019, S. 343, Nr. 140.

⁴ Steindl 1993, S. 85.

⁵ Museo Civico Bassano del Grappa, Manoscritti Canoviani I-2-63, 69; Pavanello 1992, S. 242; Myssok 2007a, S. 92 und 186–189.

⁶ D'Este 1999, S. 91–95.

⁷ Museo Civico Bassano del Grappa, Album E. a. 56.970; Steindl 1993, S. 85; hier sind auch weitere Zeichnungen aufgeführt, die in Zusammenhang mit der *Herkules und Lichas*-Gruppe stehen.

⁸ Tadini 1796, S. 60–61; anders der 1804–1805 unter Canovas Regie verfasste „*Abbozzo di biografia*“, in dem es heißt, der Künstler habe das kleine Modell explizit für Gaetani ausgearbeitet. Diese Version der Fakten ist aber durch die ausführliche Korrespondenz Canova-Gaetani widerlegt (Canova 1994, S. 307).

⁹ Bertrand/Pieretti 2019, S. 234; die Marchesa hielt sich vom 24. Oktober bis zum 23. Dezember 1795 in Neapel auf; Fardella 2002, S. 65–88.

¹⁰ Quatremère de Quincy 1834, S. 83. Zu den Bronzeabgüssen siehe: Fehl 1968/69, S. 3–25; Black 2000, S. 13–21; Fardella 2002, S. 76.

¹¹ Myssok 2007b, S. 375–383; Myssok 2020, auf S. 26 eine Abbildung des Portraits, das sich heute in Privatbesitz in Padua befindet; Johannes Myssok nimmt an, dass das Porträt nach Canovas Rückkehr aus dem Veneto, also nach dem 18. Oktober 1795 entstand; ich tendiere stattdessen zu einer Datierung in die erste Hälfte des Jahres 1795, da das dargestellte Modell nicht die Änderungen wiedergibt, die der Künstler im Oktober an seinem ursprünglichen Projekt vornimmt. Auf dieses Modell bezieht sich möglicherweise Pavanello 1976, S. 107.

¹² Während die Bronzerepliken des Wachsmodells eine Höhe von ca. 42 cm aufweisen, dürfte das Tonmodell in Kauffmanns *Canova-Portrait* ca. 55/60 cm gemessen haben; dazu auch Black 2000, S. 14.

¹³ Zum Charakter der Modelle siehe Myssok 2007a, S. 189; Myssok 2007b; ähnlich bereits Roettgen 2001, S. 86. Laut des „*Abbozzo di Biografia*“ traf Canova die Entscheidung, die Gruppe in der Größe des *Herkules Farnese* zu bilden nach seiner Rückkehr aus Venedig (Canova 1994, S. 309).

¹⁴ Der Brief Canovas vom Mai 1795 ist abgedruckt in Fardella 2002, S. 153, Nr. 24.

¹⁵ Steindl 1993, S. 86.

¹⁶ Zeitler 1954, S. 117–118, Anm. 4; die antike Marmorgruppe wurde auch als Athamas und Learchus oder Achilles und Troilus gedeutet; dazu auch Pavanello 2019, S. 316, Nr. 28; Honour 1959, S. 226. Weitere mehr oder weniger weit hergeholt formale oder motivische Vorbilder haben Roettgen (2001, S. 91–93) und Pavanello (2019, S. 343, Nr. 140) angeführt; ergänzen könnte man diese Aufzählung durch die Figur des stürzenden Phaeton, wie sie in antiken Sarkophagen überliefert ist, aus denen Canova Anregung für die formale Konzeption seines Lichas erhalten haben könnte (Bober/Rubinstein 2010, Nr. 27, S. 74–76, Abb. 27–27d).

¹⁷ Vasari 1981, VII, S. 143; Borghini 1730, S. 417. Eine detaillierte Beschreibung in Bocchi 1591, S. 167–168; zu den Deutungen des Sujets siehe Lisner 1980, S. 300–304; Dempsey 2021.

¹⁸ Einer der bekanntesten Besucher der Casa Bonarroti war Rubens, der auch die *Kentaurenschlacht* gezeichnet hat (Agosti/Farinella 1987, S. 25–27); Giuseppe Bossi hat die Casa Buonarroti im Jahr 1810 besucht (Mara 2013, S. 51–61); selbstverständlich zählten zu den Besuchern auch Leopoldo Cicognara und Giovanni Udine, der für die *Storia della scultura* die *Kentaurenschlacht* gezeichnet hat.

¹⁹ Canova 1994, S. 50–54.

²⁰ Myssok 2007a, S. 190–192 zitiert eine Beschreibung der *Herkules und Lichas-Gruppe*, die sich unter den Canova-Dokumenten in Bassano befindet und die drei Motive explizit aus den drei Texten ableitet (Manoscritti Canoviani 5773 fol. 1 r u. v.).

²¹ Die Inschriften der beiden von Canova selbst in Auftrag gegebenen Stiche der *Herkules und Lichas-Gruppe* (Stecher: Giovanni, Folo, Zeichner: Giovanni Tognoli) von 1811/1812 nennen als einzige Quelle der Komposition Sophokles' *Trachinerinnen*. (Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 143–146).

²² Cicognara 2007, V, S. 125–126; hier merkt er auch nicht ohne Stolz an: „Noi non abbiamo cognizione, che fosse stato ancor pubblicato questo prezioso e interessantissimo frammento, e ci siamo fatti una gloria d'essere i primi a far conoscere da quale aurora sorger dovesse un così lucente meriggio.“ Leone 2007, S. 87.

²³ Cicognara 2007, V, S. 125–126; tatsächlich scheint Canova nicht nur aus der zentralen Rückenfigur des Reliefs Anregung bezogen zu haben, sondern auch aus der fast frontalansichtigen Figur mit der Keule, deren Pose der des Creugas (1795–1806; Vatikanstadt, Musei Vaticani) verwandt ist.

Literatur

Agosti/Farinella 1987 – *Michelangelo e l'arte classica*, hg. v. Giovanni Agosti / Vincenzo Farinella, Florenz 1987, Ausst.-Kat., Florenz, Casa Buonarroti, 1985.

Auf der Heyde 2006 – Alexander Auf der Heyde, Carl Ludwig Fernow. Critico e storiografo canoviano (1802–1806), in: Carl Ludwig Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, hg. v. Alexander Auf der Heyde, Bd. 2, Bassano del Grappa 2006, S. VII–LXXXVI.

Bertrand/Pieretti 2019 – *Una marchesa in viaggio per l'Italia. Diario di Margherita Boccapaduli* (1794–1795), hg. v. Gilles Bertrand / Marina Pieretti, Rom, 2019.

Black 2000 – Bernard Black, Canova's lost model for "Hercules and Lichas" preserved in bronze: the definitive French casts, the copies and the confusions, in: *Apollo*, 2000, Nr. 463, S. 13–21.

Bober/Rubinstein 2010 – Phyllis Pray Bober / Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources* 2. Ed., London u. a. 2010.

Bocchi 1591 – Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono*, Florenz 1591.

Borghini 1730 – Raffaello Borghini, *Il riposo*, Florenz, 1730.

Canova 1994 – Antonio Canova, *Scritti*, hg. v. Hugh Honour / Paolo Mariuz, Bd. 1, Rom 1994, hier S. 16–194 (Quaderni di viaggio) und S. 275–233 (Abbozzo di Biografia 1804–1805).

Cicognara 1823 – Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 7 Bde., Prato 1823–1824.

Cicognara 2007 – Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, hg. v. Francesco Leone / Barbara Steindl / Gianni Venturi, 7 Bde. Bassano del Grappa 2007.

Dempsey 2021 – Charles Dempsey, Angelo Poliziano and Michelangelo's *Battle of the Centaurs*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2020, Bd. 62. Heft 2/3, S. 158–179.

D'Este 1999 – Antonio D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, hg. v. Paolo Mariuz, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 1999.

Fardella 2002 – Paola Fardella, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Neapel 2002.

Fehl 1968/69 – Philipp Fehl, Canova's Hercules and Lichas; notes regarding a small bronze in the North Carolina Museum of Art, in: *North Carolina Museum of Art Bulletin*, 1968/69, Bd. 8, 3–25.

Honour 1959 – Hugh Honour, Antonio Canova and the anglo-romans, in: *The Connoisseur*, 1959, Bd. 144, Heft 578, S. 241–245; Heft 582, S. 225–231.

Leone 2007 – Francesco Leone, Canova attraverso la *Storia della scultura* di Cicognara: *Egli avrà avuto il proprio storico contemporaneo*, in: Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Bd. 1, Bassano del Grappa 2007, S. 63–110.

Leone 2012 – Francesco Leone in: *Canova, il segno della gloria: disegni, dipinti e sculture*, hg. v. Giuliana Ericani / Francesco Leone, Rom 2012, Nr. III. 16, S. 270–176, Ausst.-Kat., Rom, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 2012–2013.

Lisner 1980 – Margrit Lisner, Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1980, Bd. 24. Heft 3, S. 299–344.

Mara 2013 – Mara, Silvio, Per Giuseppe Bossi conoscitore: memorie dai soggiorni a Roma del 1810, in: *Arte lombarda*, 2013, N.S. Nr. 168/169, S. 51–61.

Myssok 2007a – Johannes Myssok, *Antonio Canova: die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007.

Myssok 2007b – Johannes Myssok, Am Ende der Tradition? Bemerkungen zu Antonio Canovas plastischen Modellen, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg. v. Johannes Myssok / Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 375–383.

Myssok 2020 – Johannes Myssok, Angelika Kauffmann und Antonio Canova: eine Künstlerfreundschaft in Rom, in: *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, hg. v. Bettina Baumgärtel, München 2020, S. 24–29, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstpalast, 2020.

Pavanello 1976 – Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

Pavanello 1992 – Antonio Canova, hg. v. Giuseppe Pavanello / Giandomenico Romanelli, Venedig 1992, Ausst.-Kat., Venedig, Museo Correr, 1992.

Pavanello 2019 – Canova e l'antico, hg. v. Giuseppe Pavanello, Milano 2019, Ausst.-Kat., Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2019.

Pezzini Bernini/Fiorani 1994 – Canova e l'incisione, hg. v. Grazia Pezzini Bernini / Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, Ausst.-Kat. Rom, Calcografia Nazionale, 1993–1994/Bassano, Museo Civico, Biblioteca e Archivio, 1994.

Pupillo 2012 – Marco Pupillo, Il miglior lume: appunti sulla sistemazione dell' „Ercole e Lica“ di Antonio Canova a palazzo Torlonia, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 2012, N.S. Bd. 26, S. 113–132.

Quatremère de Quincy 1834 – Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1834.

Roettgen 2001 – Steffi Roettgen, Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse: Canovas Carattere forte im Spiegel der Kritik seiner Zeit, in: *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Andrea M. Kluxen, Nürnberg 2001, S. 73–109.

Steindl 1993 – Barbara Steindl, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: die Familie Torlonia*, Hildesheim u. a., 1993.

Tadini 1796 – Faustino Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova, pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venedig 1796.

Vasari 1981 – Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 Bde., Florenz 1981.

Zeitler 1954 – Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia: Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm 1954.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 144. · Abb. 2: © Bassano del Grappa, Museo Civico, D1 107.676 · Abb. 3: in: Pezzini Bernini/Fiorani 1994, S. 145. · Abb. 4: in: Cicognara 1823, Tav. LIX.

L'objet parlant. Der Verlust des Attributs um 1800 als Voraussetzung für die Allegorisierung der Gegenstände selbst. Das Beispiel Canova

Werner Busch



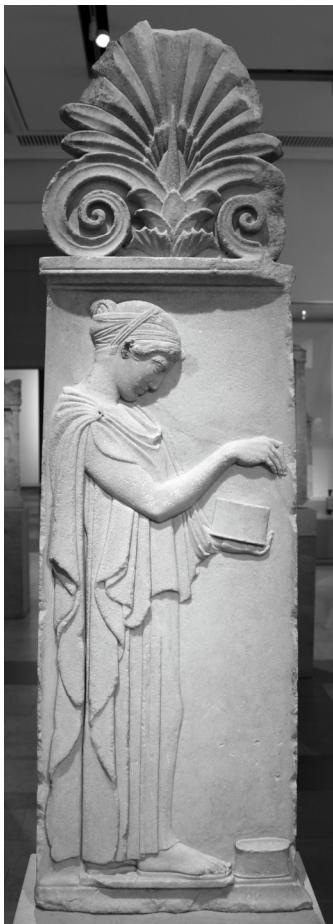


Abb. 2: Stele Giustiniani, um 460. Berlin, Staatliche Museen, Altes Museum.

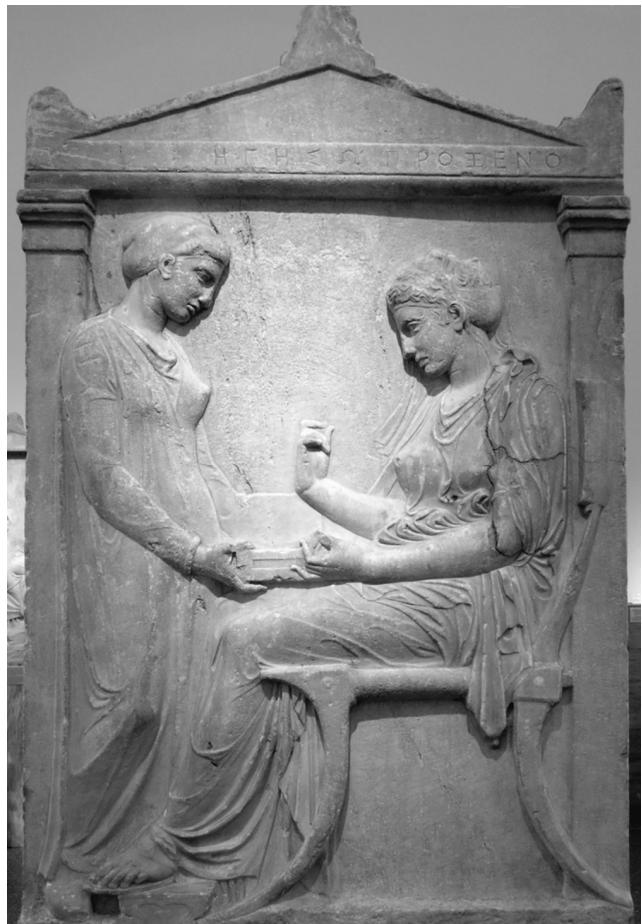


Abb. 3: Stele der Hegeso, Ende 5. Jahrhundert. Athen, Nationalmuseum.

selten ein Kästchen, wohl ein Schmuckkästchen mit bräutlichem Schmuck, offenbar wurden sie als Bräute des Hades verstanden (Abb. 2).² Sie sind nicht selten mit den Namen der Verstorbenen auf dem Architrav des architektonischen Rahmens beschriftet. Im fortgeschrittenen 5. Jahrhundert wird der oder die Verstorbene häufiger von einer weiteren Person begleitet, im Falle der weiblichen Verstorbenen von einer Dienerin, bei den männlichen von einem Sklavenknaben. Auch Ehepaare oder Freundespaare, etwa im Kampf gefallene Krieger, können zusammen auf der Stele auftauchen. Bei der berühmten Grabstele der Hegeso, der Tochter des Proxenos – so die Beschriftung – reicht die Dienerin der Dargestellten ein Kästchen, auch sie dürfte sich für Hades schmücken, dennoch ist sie – und dies gilt für alle auf antiken Stelen Verewigten – nicht als tot oder im Jenseits dargestellt, sondern als Lebende, allenfalls könnte man sagen, im Angesicht des Todes (Abb. 3).³ Zunehmend und ausgeprägt im 4. Jahrhundert vor Christus scheint die begleitende Person Trauer auszudrücken. Im Wortsinn ein Grenzfall ist das um 400 entstandene Grabmal des Ehepaars Ktesileos und Theano.⁴ Es scheint so, ganz sicher kann man nicht sein, als würde er trauernd auf sie herabschauen. Bei einem Grabmal aus Piräus von um 380 scheint die Herrin, also die Verstorbene selbst, in Trauer versunken, nimmt die Dienerin kaum wahr, die wie das Echo der

Trauernden erscheint.⁵ Jeweils bleibt der Reliefcharakter gewahrt, es gibt nur geringfügige Überschneidungen oder räumlich-perspektivische Entfaltung.

Den Typus behält Canova bei – und doch ist alles anders. Seine Stele ist nicht Grabstele oder Grabmal, denn weder steht sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grab noch befindet sie sich im eigentlichen geweihten Kirchenraum, zudem ist sie nicht von einem unmittelbaren Hinterbliebenen gestiftet. Canova hat sie vielmehr auf eigene Kosten und aus eigenem Antrieb gefertigt. Sie ist sein Freundschafts- bzw. Erinnerungsmonument. Wobei es zu betonen gilt, so offensichtlich es ist, dass er nicht als Betrauernder auf der Stele dargestellt ist, allerdings hält er seine Stiftung auf der Inschrift des Sockels des Büstenmonumentes von Volpato fest: Seine Kunst habe den besten der Freunde für die Erinnerung verewigt. So fromm Canova war, dies ist ein säkularer Vorgang. Schon die Tatsache, dass auf einem Monument ein Monument in Gestalt einer Porträtabüste dargestellt wird, und geradezu riesig am Fuß des Monumentes das Datum der Vollendung des Werkes, 1807, vermerkt ist, macht den Kunstwerkcharakter des Gebildes unhintergehbar. Gesteigert wird dies noch in verschiedener Hinsicht durch die Trauernde, die geneigten Hauptes zu Füßen der Porträtabüste sich die Tränen wischt. Sie ist Canovas Stellvertreterin, denn um seine Trauer geht es hier, nicht primär um den zu Betrauernden. Doch was verkörpert sie genau? Sie ist weder Dienerin, noch Gattin, somit keine Begleiterin des Verstorbenen. Schaut man sehr genau hin, so erkennt man, dass sich neben ihr Schrift befindet. Vor ihr auf dem Grund des Reliefs in schräger, auf die Sockelinschrift verweisender Richtung steht in Antiquamajuskeln „Amicitia“, sie ist die Verkörperung der Freundschaft. Hätten wir dies ohne die Beschriftung erschließen können? Nein, zumal es sich um eine Dopplung handelt, denn in der Inschrift ist die Rede von „Amico optimo“.

Nun hat die Verkörperung der Freundschaft durchaus eine längere ikonographische Tradition.⁶ Hier sei allein auf Cesare Ripa rekurriert, und zwar die erste illustrierte Ausgabe von 1603 (Abb. 4) und die holländische Ausgabe von 1644 (Abb. 5).⁷ Liest man den Ripaschen Text, so wird schnell deutlich, dass er natürlich über die klassischen Texte zur Freundschaft von Aristoteles, den er namentlich zitiert, und Cicero verfügt. Das färbt sein Verständnis der Personifikation der Freundschaft. Für einmal kann man, wie mir scheint, liest man die Texte im Angesicht von Ripas Illustration der Allegorie der Freundschaft, die Entstehung eines Attributes verfolgen. Denn die weißgekleidete Personifikation der Freundschaft trägt als zentrales Attribut ein Herz in ihrer Rechten, aus dem sich ein Schriftband windet, in der italienischen Ausgabe mit der lateinischen Inschrift „Longe et prope“, und „Procul – Prope“ in der holländischen Ausgabe, was man mit „fern und nah“ übersetzen sollte. In Ciceros *De amicitia* heißt es im 26. Kapitel: „Du kannst ja dem Freund, wie man sagt, nicht ins Herz schauen, während du dein eigenes offen zeigst.“⁸ Von daher hat die Herz tragende Personifikation, wie auch der Text fordert, die linke Schulter und Brust vom Gewand befreit, um das davor gehaltene Herz freizulegen. Ob der Freund auch nah oder fern ist, er ist immer im Herzen. Mit dem Arm, dessen Hand das Herz hält, hat die Personifikation zudem den verdornten Stamm einer Ulme, um den sich eine Trauben tragende Weinranke windet, umfasst. Freundschaft, in Zeiten des Wohlergehens entstanden, hat auch in dünnen Zeiten Bestand, gerade da bewahrt sie sich – wie wiederum Cicero im 17. Kapitel betont.⁹ Der Gedanke, dass Freundschaft die Extreme des Lebens überwindet und überdauert, wird in den verschiedensten Formen berufen, von Aristoteles



Abb. 4: Cesare Ripa, *Iconologia, Freundschaft*, Rom 1603, S. 16.



Abb. 5: Cesare Ripa, *Iconologia, Freundschaft*, Amsterdam 1644, S. 575.

und Cicero, aber eben auch von Ripa und seiner Illustration. Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*: Freunde teilen Freud und Leid, geteiltes Leid ist halbes Leid,¹⁰ von daher weist die Ripasche Personifikation am unteren Saum des Kleides die Inschrift „Mors“ und „Vita“, „Tod“ und „Leben“, auf, denn für den Freund ist man bereit zu leben und zu sterben (Cicero, 6. und 7. Kapitel),¹¹ was wiederum Ripa ohne Quellenangabe wörtlich zitiert. Damit verbindet sich ein weiterer Gedanke und zwar derjenige von der Ewigkeit der Freundschaft, die auch den Tod überdauert, ja, sie wird noch durch die Erinnerung verstärkt (Cicero 7. und 27. Kapitel).¹² Die niederländische Ausgabe vermehrt die Attribute noch, indem sie der Freundschaftsfigur einen Myrtenkranz, der seitlich von Granatäpfeln verziert ist, beigesellt. Daneben findet sich die Beischrift „Hyems“ und „Aestas“, „Winter“ und „Sommer“, was insofern Sinn ergibt, als die Myrte als Immergrün auch im Winter existiert, während der Granatapfel durch Sommerblüte ausgezeichnet ist. Auch damit wird auf die immerwährende Freundschaft verwiesen.

Was sagt uns all dieses? Erstens: Ohne Textkenntnisse, in diesem Fall von Aristoteles und Cicero, wäre die Allegorie nicht recht verständlich. Zweitens: Die Darstellung ist auf Beischriften angewiesen. Drittens: Da Freundschaft, sowohl für die genannten Quellen wie auch in der weiteren Geschichte, eine auf Moral angewiesene Tugend darstellt, worauf auch ausdrücklich das weiße Kleid hinweist, das für die schlichte Aufrichtigkeit des Gemütes steht, kann sich Vieles an ihre Konzeption anschließen. Das hat viertens Konsequenzen für ihre Attribute, ihnen haftet etwas Willkürliches an. Es ist das alte Problem der Allegorie, sie betreibt Setzungen, die immanenter Logik entbehren oder zumindest entbehren können. Verbindlichkeit können sie nur durch Konvention

und Traditionseinübung gewinnen. Die Attribute der Personifikationen sind, wie es Watelet am Ende des 18. Jahrhunderts in seinem *Dictionnaire* definiert, nicht natürliche, sondern willkürliche Zeichen.¹³ Wenn es am Ende des 18. Jahrhundert vor allem durch die Französische Revolution zu einem Traditionssbruch kommt, der auch als ein solcher empfunden wird, dann gerät das tradierte Zeichen in die Krise und, um es so zu sagen, der Myrtenkranz, verziert mit Granatäpfeln als Attribut der Freundschaft, kann schlicht als absurd erscheinen. Was aber tritt an die Stelle der Attribute, wenn man eine Figur der Verkörperung der Freundschaft dennoch erkennbar machen möchte? Canova gelangt zu einer doppelten Antwort. Im Grunde genommen muss er, salopp gesagt, der Figur ein Schild um den Hals hängen, auf dem steht, was die Figur bezeichnen soll. Das ist entschieden unbefriedigend. Wie kann Canova die Beischrift dennoch rechtfertigen? Ich denke, indem er den Typus der Beischrift Zitat sein lässt. Schon Fred Licht hat vermutet, dass diese Form des Verweises eine Paraphrasierung der Beischriften der antiken Vasenmalerei sein könnte.¹⁴ In der Tat finden sich dort neben den Figuren auf dem leeren Grund des Vasenkörpers Inschriften, auch dort geradezu willkürlich und schräg auf die freie Fläche gesetzt. In erster Linie handelt es sich um Signaturen mit dem allgegenwärtigen „epoiesen“, dieser oder jener hat es gemacht. Sollte Canova, wovon durchaus auszugehen ist, diese Signierpraxis geläufig sein, so wäre der Verweis durchaus subtil. Realisieren sie auch der Betrachter und die Betrachterin von Canovas Relief, so könnten sie begreifen, dass der Verweis auf die Freundschaft Canovas ausdrückliche Beglaubigung seiner Freundschaft zu Volpato darstellt. Zugleich aber eignet diesem Zitat eines Beischrifttypus auch eine historistische Dimension. Es ist der Verweis auf eine antike Praxis, die in der Gegenwart nur zu rechtfertigen ist, wenn sie als historischer Verweis auch erkannt wird. Dahinter taucht die gesamte Tradition des antiken Freundschaftsdiskurses auf, dessen Realisierung und Berechtigung allerdings der Reflexion von Betrachter und Betrachterin anheimgegeben ist. Das ist das, was Schiller in den 1790er Jahren als ein sentimentalisch Verhältnis zur Vergangenheit bezeichnet.¹⁵ Nun hat der Begriff des Sentimentalischen bei Schiller noch eine zweite Dimension, wie sie unser Begriff des Sentimentalen beruft. Und in ihm dürften wir Canovas zweite Antwort auf die Infragestellung des Attributes sehen. Man kann es kurz und knapp formulieren: Der Verlust des Attributs soll kompensiert werden durch ein ausgeprägtes, gar überstarkes Sentiment der Figuren. Indem die Figur in der Erinnerung an den Verblichenen zu Tränen gerührt wird und auch uns, den Betrachtenden, auf diese Weise die Größe des Verlustes vor Augen geführt wird, wir uns von dem vorgeführten Sentiment auch ergreifen lassen, soll die Tiefe der Freundschaft Canovas zu Volpato anschaulich werden. Die Zeitgenossen waren von diesem neuen Trauerkonzept offensichtlich beeindruckt, denn eine Fülle von Aufträgen für entsprechende Stelen erging in der Folge an Canova.¹⁶ Ganz offensichtlich hatte Canova den Zeitgeist getroffen, denn an die Stelle der Verherrlichung des Verstorbenen, trat die von Sentiment getragene Erinnerung der Nachgeborenen. Ihr Sentiment war das Thema des Bildwerkes.

Dass das Attribut, im Wortsinne abgelegt, zu einem mit der Personifikation unverbundenen Gegenstand wird, kann, wenige Schritte von der Volpato-Stele entfernt, Canovas Papstgrabmal für Clemens XIV. in SS. Apostoli belegen. In weiterem Sinne war Canova auf den Typus der Papstgräber in St. Peter angewiesen, die den verewigten Papst in einer Nische thronend oder kniend auf hohem Sockel vorführten, zu seinen Füßen, den Katafalk rahmend, die Verkörperungen seiner Tugenden. Den grundsätzlichen Aufbau behält Canova bei, und doch wird wieder alles



Abb. 6: Antonio Canova, Grabmal für Papst Clemens XIV., Mansuetudo, 1783–1787. Rom, SS. Apostoli.



Abb. 7: Gianlorenzo Bernini, Heilige Bibiana, 1624–1626. Rom, Santa Bibiana.

anders. Während im barocken Grabmal eine Aufgipfelung zu konstatieren ist, die Tugenden entweder motivisch oder formal auf den Papst ausgerichtet sind, gehen Bewegungsimpulse von unten nach oben und auch von oben nach unten. Die Monamente scheinen in Schwingung, die personifizierten Tugenden haben ihre klassischen Attribute, entwerfen in ihrer Kombination das Konzept einer tugendhaften Person. Bei Canova haben wir unverbundene kubische Architekturkörper, wie aus dem Baukasten möbliert. Und die Figuren haben nichts miteinander zu tun, sind hermetisch in sich verschlossen, kein Bewegungsimpuls ist auszumachen, die Teile sind autark, die Figuren geradezu autistisch. Und was verkörpern die weiblichen Begleitfiguren? Offiziell: *Temperantia* und *Mansuetudo*, Mäßigkeit und Sanftmut. *Mansuetudo* ist ihr klassisches Attribut, das Lamm, beigesellt, doch was ist dem armen Tier geschehen, es ist in die Ecke geschoben worden, Sanftmut hat nichts mit dem Lamm zu tun, man könnte es wegnehmen, niemand würde es merken, schon gar nicht seine Besitzerin (Abb. 6). Nähme man einer barocken Figur das Attribut, so würde man sie verstümmeln, ein Loch entstünde, denn das Attribut ist in den Bewegungsablauf der Figur eingebunden, ist Teil von ihr (Abb. 7). Im barocken Monument sind Attribut, Figur und Gesamtfiguration unter das eine Gesetz einer organischen Formentwicklung gestellt. Canovas hermetische Figuren sind allein mit sich beschäftigt. Sie tragen ihren Ausdruck in sich und für sich. Und insofern sind auch nicht eigentlich *Temperantia* und *Mansuetudo* dargestellt, handelt es sich nicht eigentlich um Tugenden des Papstes, vielmehr geben die Figuren in ihrer Selbstvertiefung

den Rezeptionsmodus für den Betrachter oder die Betrachterin vor. Beide sind der Trauer hingegeben, sinnen im Diesseits ihren Erinnerungen an den Verstorbenen nach. Es sind nicht abstrakte Allegorien, vielmehr gehören sie unserer Sphäre als Trauernde an und können schon von daher den einer anderen Sphäre zugeordneten Papst nicht wahrnehmen. Doch auch er ist nur noch ein erinnertes Bild, er soll nicht als in jenseitige Sphären entschwebend gedacht sein.¹⁷

Abschließend ein kurzer Blick auf ein drittes Monument von Canova, wobei nur eine Figur betrachtet werden soll, selbst wenn es möglich wäre, das ganze Werk in Hinblick auf unsere Fragestellung zu untersuchen. Das Christinengrabmal in der Wiener Augustinerkirche (Abb. 8) wurde 1798 in Auftrag gegeben und war 1805 vollendet.¹⁸ Wenn schon die Tatsache, dass die verschiedensten, gänzlich unterschiedlichen Funktionen dienenden Aufstellungsorte vorgeschlagen wurden, man im Grunde genommen nicht wusste, wohin damit, aufschlussreich genug ist, so ist die Debatte darüber, was eine der zur Grabpyramide strebenden Figuren verkörpern soll, geradezu verräterisch für einen radikalen Wandel in der Auffassung des allegorischen Apparates. Die weibliche Figur ganz links, die einen am Stock gehenden Greis die Stufen hinauf zum Tor der Grabpyramide führt, hat im Laufe der Entwurfs- und Ausführungsgeschichte die verschiedensten Benennungen erfahren. Der Auftraggeber Albert von Sachsen-Teschen, der Gemahl der verstorbenen Erzherzogin Maria Christina, Tochter Maria Theresias, hat mit Canova nicht nur Aufstellungsort und Funktionswandel des Monumentes diskutiert. Zuerst sollte die den Alten geleitende Figur eine Verkörperung der Barmherzigkeit sein mit einem in der ikonographischen Tradition vorgesehenen Flämmchen auf dem Kopf, damit sollte auf einen besonderen Charakterzug Maria Christinas hingewiesen werden. Albert stellt sich dann vor, der Alte solle einen bestimmten Unglücklichen darstellen, um den sich seine Gattin besonders gekümmert habe. In seiner Führerin sieht er nun eine Verkörperung der ehelichen Zärtlichkeit, die Weihrauch und andere Gaben im Pyramidengrab niederlegen solle. Ferner wünschte er eine Verkörperung der Wohltätigkeit oder des Mitleides. Canova antwortete diplomatisch. Die Wohltätigkeit der Erzherzogin wolle er durch eine Verkörperung der Güte zum Ausdruck bringen, sie zeige sich in der Figur, die den Alten geleite. Es ist offensichtlich, dass dem Monument kein eigentliches *concreto* zugrunde liegt. Albert scheint keine rechten Vorstellungen von dem gehabt zu haben, was er eigentlich dargestellt haben möchte, und Canova unterläuft geradezu eine programmatische Festlegung. Letztlich findet Albert sich damit ab.¹⁹

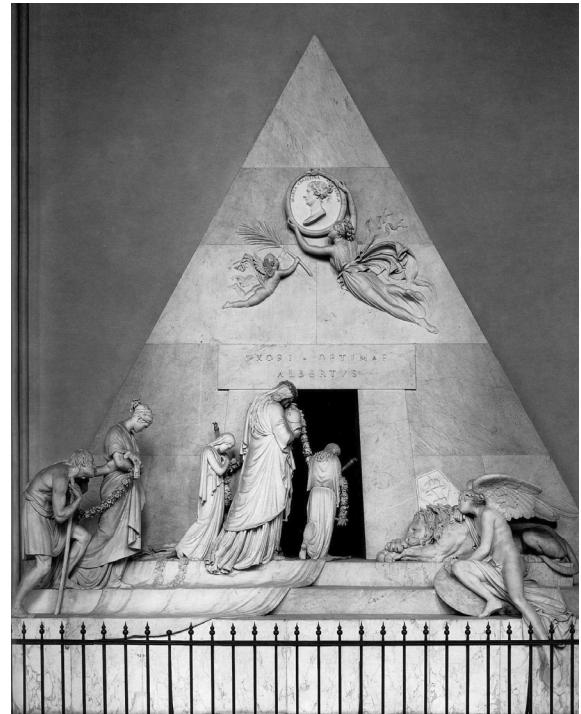


Abb. 8: Antonio Canova, Grabmonument für Maria Christina, 1798–1805. Wien, Augustinerkirche.

Warum? Offensichtlich, weil es auch ihm weniger um ein dynastisches, Ansprüche verkörperndes, thematisch eindeutiges, vor der Öffentlichkeit Position beziehendes Monument geht; vielmehr möchte er die individuellen Eigenschaften seiner geliebten Gattin für seine Erinnerung festhalten. Ob nun Güte, Barmherzigkeit oder Mitleid veranschaulicht werden sollen, spielt gegenüber dem Alles durchwaltenden Ausdruck verinnerlichter Trauer, die den ganzen Zug zum Grab umfängt, keine eigentliche Rolle. Alberts Trauergefühle sind Bild geworden. Die Grabpyramide ist ein Kenotaph, insofern ist das Monument nicht zwingend an einen kirchlichen Zusammenhang gebunden, es wäre auch, wie Albert vorgeschlagen hatte, als ein Gartenmonument in einem englischen Garten sinnvoll gewesen. Denn der englische Garten, so der Gartentheoretiker Whately 1770, soll nicht emblematisch, sondern expressiv ausgerichtet sein.²⁰ D. h. eine vorgängige Programmatik geht auf in einer bildhaft gesteuerten Ausdruckserfahrung des individuellen Gartenwanderers. Ihn, der die Trauer nachempfinden kann, womöglich verstärkt durch beigesellte Trauerweiden, dürfte sich Albert als idealen Rezipienten vorgestellt haben. Schon die Tatsache, dass keine Person des Trauerzuges sich uns zuwendet, ja geradezu uns ausdrücklich durch Abwendung ausschließt, ermöglicht es uns, durch die dadurch erzielte Sogwirkung, die Vorstellung zu entwickeln, als sollten wir uns dem Zug anschließen.

Wenn die Kunst um 1800 Ausdrucksfiguren bevorzugt, die der Sinnbeimessung durch den Betrachter oder die Betrachterin Raum lassen, dann muss eine derartige Kunst tendenziell auf ikonographische Festlegung verzichten, und auch die Begriffe Allegorie und Allegorisierung bedeuten von nun an etwas Neues, und zwar zielen sie nicht mehr auf Bedeutungssetzung, sondern auf die Möglichkeit individueller Bedeutungsgenerierung auf der Basis bloß andeutender Vorgaben.

Dass die konventionelle Bildersprache geschwächt wird, erhellt aus einer Bemerkung Melchior Missirinis, Canovas erstem Biographen, der gleich nach Canovas Tod in seiner Biographie von 1824 zum Christinengrabmal und in Sonderheit zu der von uns zuvor betrachteten Figur anmerkt, Canova sei es darum gegangen, ihre Bedeutung ohne Erklärung oder Beischrift klar zu machen. Die junge Frau, die einen armen alten Bettler führe, sei aus sich heraus verständlich. Ihre trauernde Haltung und die alles verbindende Blumengirlande würden Gewissheit verschaffen, dass es sich um eine *Pietà*, *Benficenza*, *Gratitudine*, *Amore* oder Ähnliches handele.²¹ Diese paradoxe Bemerkung ist insofern besonders interessant, als sie die Entschlüsselung der sich in den verschiedenen Benennungen der Figur niederschlagenden Bedeutungsnuancen gleichermaßen den Rezipienten überlässt. Nicht eine bestimmte Bedeutung ist zeichenhaft festgehalten, vielmehr ist ein Bedeutungsfeld markiert, das je nach individueller Verfassung in Anspruch genommen werden kann. Die Bildersprache hat sich grundsätzlich verändert.

Anmerkungen

- ¹ Praz / Pavanello 1976, Kat. Nr. 179; Licht / Finn, 1983, S. 83–87.
- ² Fuchs 1969, zur Entwicklung der Grabreliefs: S. 468–500; Stele mit jungem Mädchen, sog. Stele Giustiniani: Abb. 562, S. 479.
- ³ Fuchs 1969, Stele der Hegeso: Abb. 574, S. 491.
- ⁴ Fuchs 1969, Stele des Ktesileos und der Theano: Abb. 575, S. 493.
- ⁵ Fuchs 1969, Stele einer Unbekannten mit ihrer Dienerin: Abb. 576, S. 494.
- ⁶ Licht 1981, S. 559–568; Busch 2015.
- ⁷ Ripa 1603, S. 15–18; Ripa 1644, S. 575–577.
- ⁸ Cicero 2014, S. 54–55.
- ⁹ Cicero 2014, S. 39.
- ¹⁰ Aristoteles 1969, S. 267–268 (9. Buch, 11. Kapitel).
- ¹¹ Aristoteles 1969, S. 16–19.
- ¹² Aristoteles 1969, S. 18 und 58–59.
- ¹³ Dazu ausführlicher: Sheriff 1987, S. 29–46.
- ¹⁴ Licht / Finn 1983, S. 87.
- ¹⁵ Schillers 1962, S. 413–503; Szondi 1973, S. 47–99.
- ¹⁶ Praz / Pavanello 1976, Kat. Nr. 81, 82, 95, 97, 183, 184, 187, 188, 263, 265, 292, 293, 315, 400 (?).
- ¹⁷ Zu Canovas Papstgrabmal für Clemens XIV. in SS. Apostoli: Busch 1993, S. 211–219; zu seinem Papstgrabmal für Clemens XIII. in St. Peter, ders., in: ebenda, S. 219–225.
- ¹⁸ Gause-Reinhold 1990; Busch 1993, S. 225–235.
- ¹⁹ Busch 1993, bes. S. 228–229.
- ²⁰ Whately 1771 (zuerst 1770), S. 154–155; Paulson 1975, S. 53, 82f–83; Busch 2003, S. 114–119.
- ²¹ Missirini 1824, S. 207; Busch 1993, S. 232.

Literatur

Aristoteles 1969 – Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier, Stuttgart 1969.

Cicero 2014 – Marcus Tullius Cicero, *Laelius über die Freundschaft*. Aus dem Lateinischen übersetzt und hg. v. Marion Giebel, Stuttgart 2014.

Busch 1993 – Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

Busch 2003 – Werner Busch, Emblematisch oder expressiv? Die Bedeutung der Gartendebatte für die Malerei des späteren 18. Jahrhunderts, in: *Historische Gärten heute. Zum 80. Geburtstag von Professor Dr. Dieter Hennebo*, hg. v. Michael Rohde / Rainer Schomann, Leipzig 2003, S. 114–119.

Busch 2015 – Werner Busch, Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts, in: *Freundschaft. Das Buch*, hg. für das Deutsche Hygiene-Museum v. Daniel Tyradellis, Berlin 2015, S. 122–154.

Fuchs 1969 – Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969.

Gause-Reinhold 1990 – Angelika Gause-Reinhold, *Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800*, Frankfurt am Main 1990.

Licht 1981 – Fred Licht, Friendship, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson*, hg. v. Moshe Barasch / Lucy Freeman Sandler, New York 1981, S. 559–568.

Licht / Finn 1983 – Fred Licht / David Finn, *Antonio Canova*, München 1983.

Missirini 1824 – Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824.

Paulson 1975 – Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975.

Praz / Pavanello 1976 – Mario Praz / Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Mailand 1976.

Ripa 1603 – Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603.

Ripa 1644 – Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam 1644.

Schiller 1962 – Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, Philosophische Schriften, 1. Teil, Weimar 1962, S. 413–503.

Sheriff 1987 – Mary D. Sheriff, On Fragonard's Enthusiasm, in: *The Eighteenth Century. Theory and Interpretation* 28, 1987, S. 29–46.

Szondi 1973 – Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffs dialektik in Schillers Abhandlung, in: Peter Szondi, *Lektüren und Lektionen*, Frankfurt am Main 1973, S. 47–99.

Whately 1771 – Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London 3. Aufl. 1771 (zuerst 1770).

Bildnachweise

Abb. 1: in: *L'opera completa del Canova*, hg. v. Mario Praz, Mailand 1976, Bd. 1, Tafel XLI · Abb. 2: © Sailko, commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele_giustiniani_con_rilievo_funebre_di_una_fanciulla,_forse_da_paro,_460_ac_ca.JPG [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 3: © Paolo Villa, commons.wikimedia.org/wiki/File:02_2020_Grecia_photo_Paolo_Villa_F0190094_(Museo_archeologico_di_Atena)_Stele_funeraria_di_Hegeso-bassorilievo-Arte_Classica_Greca-marmo_pentelico-cimitorio_Kerameikos_Atena-NAMA_3624-forse_Callimaco-fine_V_secolo_aC-no_gimp.jpg [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 4: © Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.3396#0041 · Abb. 5: URL: https://archive.org/details/iconologiafuytb00ripa_0/page/574/mode/2up [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 6: in: *L'opera completa del Canova*, hg. v. Mario Praz, Mailand 1976, Bd. 1, Tafel VII · Abb. 7: in: Marder, Tod A.: *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, S. 50 · Abb. 8: © ETH Zürich, Institut gta

Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches *Hémicycle* und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen

Wolf-Dietrich Löhr

Die Renaissance – verkörpert und geküsst

Dank des modernen Romans, der sich mit solcher Kraft und solchem Glück der alten Zeiten angenommen hat, gibt es keinen von uns, wie wenig Künstler von Profession er auch sein mag, der sich nicht zum Altertumsforscher [*antiquaire*] gemacht hat und der nicht ernsthaft, wenigstens einen Tag lang, ein bescheidener und ergebener Altertumsforscher war, der den alten Rahmen, den alten Gemälden und den alten Möbeln hinterherließ, als habe er ein ganzes Schloss von Abbotsford zu dekorieren.¹

Es mag zu denken geben, wenn Jules Janin, „der gefürchtetste und mächtigste von allen Pariser Feuilletonisten“² in diesem Anfangssatz seiner Kurzgeschichte „L’Antiquaire“ von 1832 den Anstoß zur Altertumsforschung – man könnte auch sagen: zur Mode der Kunstgeschichte – in der Literatur sieht. Nicht nur die historischen Tableaus von Walter Scott – kein anderer ist der Bewohner jenes „chateau d’Abbotsford“ – sind damit gemeint, sondern auch Victor Hugos Notre Dame-Roman, der im selben Jahr in seiner endgültigen Version erschienen war und mit einer Fülle von Gestalten, Stimmen und Gefühlen ein kraftvolles Geschichtsbild entworfen hat. Janin skizziert die Attraktivität solcher Epochenkonstruktionen im Anschluss als sinnlich-affektive Zuneigung zu einer sich ordnenden Geschichte der Kunst:

Wer von uns hatte nicht seine Leidenschaft für das Mittelalter? Wer kniete nicht nieder vor dem Spitzbogen? Wer hat nicht der Gotik seine Liebe erklärt? Wer hat nicht die Renaissance, die noble Dame, die für ihr Alter so kokett und so zierlich ist, auf die Wange geküsst?³

Mehr als zwei Epochen sind es nicht, die hier das zu erforschende Altertum des „Antiquaire“ abstecken und sie erscheinen in einer seltsamen Steigerung von Verehrungstopoi auf unterschiedliche Weise konkretisiert: Zuerst wird ein spezifisches Stilmerkmal, der Spitzbogen, idolaft zum Gegenstand der Anbetung erhoben, bevor der Gotik, die nun als Stilbegriff das ganze Mittelalter usurpiert, persönliche Avancen gemacht werden. Ganz körperlich aber wird es erst mit der Renaissance: Sie spielt aktiv ihre Reize aus und fordert zum Kuss heraus.

Verlockung und Last, die Begriff und Vorstellungsbild der Renaissance für die Kunstgeschichte bedeuten sollten, kommen hier, kurz vor den einschlägigen definitorischen Texten von Jules

Wolf-Dietrich Löhr, Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches *Hémicycle* und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arhistoricum.net 2021, S. 425–450.

<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11082>

Michélet (1855) und Jacob Burckhardt (1860),⁴ bereits ins Rollen, angeschoben von der französischen Literatur und dem literarischen Mittel personifizierter Visualisierung.

Stephen Bann hat in Honoré de Balzacs *Chagrinleder* von 1831 weitere Anfänge einer körperlichen Aufladung des Renaissancebegriffs nachgewiesen. Ein „Salzfass aus der Werkstatt Cellinis“ transportiert dort den vom antiquarischen Fieber ergriffenen Protagonisten „an den Busen der Renaissance“ oder „in den Schoß der Renaissance“, je nachdem, wie man „au sein de la renaissance“ übersetzen will.⁵ Erregung und Unordnung, die der Epochenzuordnung vorausgehen, hat für die 1838 erschienene Ausgabe des *Peau de Chagrin* Prosper Aimée Marie Brunellière anschaulich gemacht (Abb. 1).⁶ Die Gegenstände der Renaissance verweisen hier mit ihrer freizügigen Leiblichkeit auf eine Zeit, „in der die Künste und Freiheiten aufblühten [...], in der die Konzilsteilnehmer in den Armen der Kurtisanen schliefen und für die einfachen Priester die Keuschheit dekretierten.“⁷ Während diese „renaissance“ bei Balzac aber kleingeschrieben bleibt, verdichtet der eingangs zitierte Janin Fragmente und Ruinen der Geschichte zu einem lebendigen, ansprechenden Bild der „Renaissance“, in dessen Schatten sie sich schützen und ordnen lassen. Zeit wird leibhaftig, um ihren Fluss in den festen Umrissen verkörperter Vorstellungen dingfest zu machen.

Im Kontext der handlichen Dinge, wie sie bei Balzac auf dem Tisch liegen, entsteht wenige Jahre später auch das erste visuelle, plastische Bild der Renaissance: Der Bildhauer, Vergolder und Kunstsammler Jean Feuchère präsentiert im Salon von 1836 ein kleinformatiges Relief mit dem Thema „La Renaissance des Arts“.⁸ Diese Formulierung entspricht jener Epochenzäsur, die Antoine Nicolas, der Sohn des Künstlerbiographen Antoine Joseph Dezallier D'Argenville, 1787 für den Titel seiner Lebensbeschreibungen von Bildhauern (und Architekten) der neueren Zeit gewählt hatte: *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts*.⁹ In einem bestimmten akademischen Diskurs bezeichnete die „renaissance des arts“ (wie die allgemeinere „renaissance des lettres“) also die Setzung eines grundlegenden Neuanfangs, weniger Epoche an sich, als Schwelle. Feuchère

26 ÉTUDES SOCIALES, DEUXIÈME PARTIE.

à des taches de sang. L'Inde et ses religions revivaient dans un magot chinois coiffé de son chapeau pointu à losanges relevés, paré de clochettes, vêtu d'or et de soie. Près du magot, une natte, jolie comme la bayadère qui s'y était roulée, exhalait encore les odeurs du sandal. Un monstre du Japon dont les yeux restaient torlus, la bouche contournée, les membres torturés, réveillait l'âme par les inventions d'un peuple qui, fatigué du beau toujours unitaire, trouve d'ineffables plaisirs dans la fécondité des laideurs. Une salière sortie des ate-



liers de Benvenuto Cellini le reportait au sein de la renaissance, au temps où les arts et la licence fleurirent, où les souverains se divisaient à des supplices, où les Conciles couchés dans les bras des courtisanes, décrétaient la chasteté pour les simples prêtres. Il vit les conquêtes d'Alexandre sur un camée, les massacres de Pizarré dans une arquebuse à mèche, les guerres de religion échevelées, bouillantes, cruelles, au fond d'un casque. Puis, les riantes images de la chevalerie sourdirent d'une armure de Milan supérieurement damasquinée, bien fourbie, et sous la visière de laquelle brillaient encore les yeux d'un paladin.

Abb. 1: Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, S. 26 mit Illustration von Prosper-Aimée-Marie Brunellière

versuchte, seine vom wohlwollenden Publikum als „geistreiches Figürchen“¹⁰ gelobte Kleinskulptur mit der Bedeutung dieser Zeitenwende aufzuladen, indem er hier auf den mittlerweile etablierten nationalen Kanon der Renaissance-Skulptur zurückgriff.¹¹ Für Kritiker wie Auguste Barbier, der gerade am Libretto für Berlioz' Oper über Benvenuto Cellini saß, verblieben diese Referenzen allerdings im Modus des „Pastiche“ und wiesen gerade in der historischen Annäherung substantielle Mängel auf: „man findet darin etwas Germain Pilon ohne die Anmut und Originalität Germain Pilons.“¹² Der eben zitierte Jules Janin allerdings lobte die Relief-Figur des Bildhauers, der auch Statuetten von Michelangelo, Cellini und Bérnard Palissy schuf, und nannte sie unter dem Kurztitel „Renaissance“ eine „Ehrbezeugung des Schülers an die Gebieterin über seine Gedanken“. Als „souveraine de ses pensées“, wird der historische Moment der Renaissance zur Fülle einer Epoche gedeckt und agiert als Personifikation und Vorbild weniger musenhaft als herrschsüchtig.¹³ Wir wissen von Janin weiterhin, dass das Werk als „exquisiter Schmuck“ der Sammlung von Baron James de Rothschild zu bewundern war. Dort mag es, zusammen mit Darstellungen der Poesie und der *Malerei* desselben Künstlers, Ausgangspunkt für einen ebenso passionierten wie gepflegten Austausch von Kunstwissen gewesen sein, bei dem sich Stilempfinden und Geschichtsvorstellungen einer klischierten Verkörperung zu Füßen legen ließen.¹⁴

Der Auftritt der Renaissance bei Delaroche

Im Jahr 1836, als Feuchère seine *Renaissance* im Salon ausstellte, begann Paul Delaroche den Auftritt der „Renaissance“ auf der Bühne der architektonisch und inhaltlich reformierten *École des Beaux-Arts* in Paris vorzubereiten. In der halbrunden *Salle des Prix*, der rasch von einem anatomischen Theater in eine Arena der Preisverleihungen umgewidmet worden war, versammelt er 75 (ausschließlich männliche) Künstler in lebendigem Gespräch, oder arrangiert, wie ein deutsches Konversationslexikon 1857 formuliert, einen „fingirten (sic) Congréß von Baumeistern, Bildhauern und Malern aller Länder und Zeiten, die, unter dem Vorsitze des Ictinus, Phidias und Apelles [...] über auszuspendende Kränze beraten“¹⁵ (Abb. 2). Das 1841 vollendete, als *Hémicycle* bekannte Programmbild entwirft ein Tableau der Kunstgeschichte, das auf keiner einfachen Textvorlage basiert, sondern an prominentem Ort in den Gesten und Kontrasten der Dargestellten den eigenständigen Aussagecharakter des Visuellen für die Veranschaulichung und damit für die Konstruktion von Geschichte unterstreicht.¹⁶ Stephen Bann hat gezeigt, dass sich gerade deutschsprachige Kunsthistoriker – wie Franz Kugler und Jacob Burckhardt – für diese Inszenierung der Kunstgeschichte interessierten.¹⁷

Nicht nur die Einrichtung, auch die Auswahl des Personals, die den Nürnberger Bronzemeister Peter Vischer, den Stecher Gherard Edelinck, aber auch den höchst umstrittenen Caravaggio mit einschließt, überraschen: Delaroche hat so am prominenten Ort der Kunstlehre, wie Alain Bonnet herausgearbeitet hat, den etablierten Kanon des akademischen Diskurses in einer „stillen Subversion“ eher untergraben als unterstützt.¹⁸ Delaroche inszeniert auf dem halbrunden Bildschirm kein lineares Narrativ der Kunstgeschichte, sondern eine Vergangenheit aus thematischen Clustern, „a deploted past“:¹⁹ links die Bildhauer und Koloristen, rechts die Architekten und die mehr dem *disegno* verpflichteten Maler oder „Meister des hohen Stils“.²⁰ Die lebendig bewegte und

geschichtlich durchmischte Versammlung der Künstler zeigt nicht den Verlauf von Geschichte, sondern ihre Akteure im Netzwerk gegenseitiger Bezüge, zeigt nicht Entwicklung, sondern Bedeutung der Historie. Die Renaissance tritt im Zentrum der Komposition auf (Abb. 3), das Étienne-Jean Delécluze im Begleitbuch zu Henrquel-Duponts vielgerühmter Stichreproduktion des Hémicycle von 1853 folgendermaßen beschreibt:

[...] vor einem Gebäude ionischer Ordnung, das ziemlich weit zurückversetzt ist, erhebt sich eine Art Thron oder Tribunal auf dem Apelles, der größte Maler Griechenlands, sitzt, zu seiner Rechten der Architekt des Parthenon, Ictinus, und zu seiner Linken der Bildhauer Phidias. Die Haltungen und Physiognomien dieser Personen sind gravitätisch, majestätisch und alle drei scheinen von dem Platz, den sie einnehmen, schweigend der zahlreichen Versammlung vorzustehen, die sich um sie herum entrollt.

Vor dem Tribunal, auf dem sich diese drei großen Künstler der Antike niedergelassen haben, sind vier Frauen-Figuren platziert, eine ist die griechische Kunst; ihr gegenüber: die römische Kunst, dann, nach vorne, die Kunst im Mittelalter und schließlich die Kunst zur Zeit der Renaissance („L'Art à la Renaissance“). Das Profil der ersten

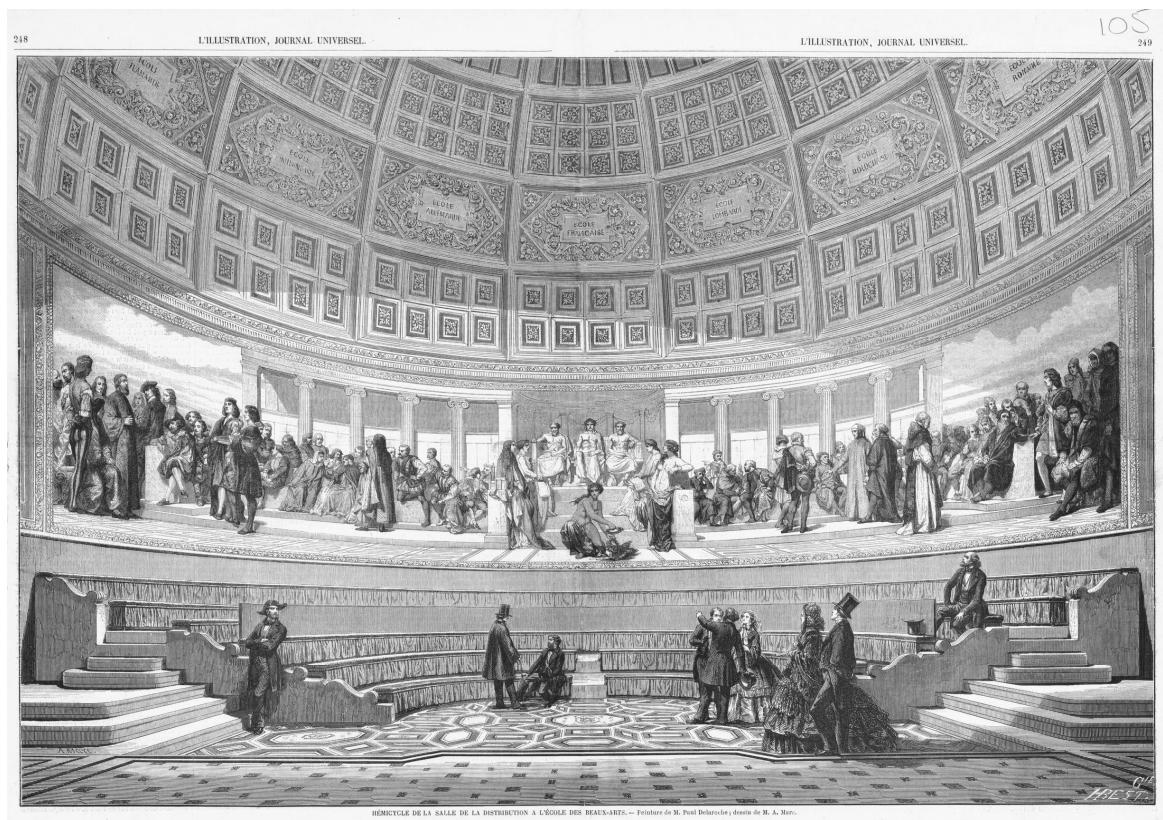


Abb. 2: Auguste Marc (Zeichner), Adolphe Best (Holzschnieder), Hémicycle de la Salle de la distribution à l'École des Beaux-Arts, Holzstich, publiziert in *L'illustration*, 1841

erinnert an den großartigen Typus der griechischen Medaillen [gemeint sind wohl Münzen²¹]; die zweite hat den Charakter jener noblen und ein wenig strengen Bildnisse, in denen die Römer Hervorragendes geleistet haben; an jener mystischen und inspirierten Anmutung, an jener einfachen Kleidung, die vom menschlichen Körper nur das Gesicht und die Fingerspitzen sehen lässt, erkennt man „jenes Genie der Erneuerung, das allein dem Glauben folgt“, eine keusche und jungfräuliche Figur, die auf das Glücklichste mit ihrer Partnerin, der Muse der Renaissance, kontrastiert. Halb nackt lässt diese ihre schillernden Draperien wehen und charakterisiert die moderne Kunst, seit ihrer Befreiung von den christlichen Ideen, mit ihren guten und schlechten Tagen, mit ihren Schönheiten und Exzessen. [...] Im Zentrum des Bildes [...] kniet eine junge Frau von orientalischem Typus, mit heißem und lebendigem Inkarnat, die neben sich ein Häuflein Kränze hat, von denen sie einen ergreift, um ihn aus dem Gemälde ins Publikum zu werfen. Es ist das *Genie der Künste*, immer jung, immer schön.²²

Delécluze, Maler, Zeichner und langjähriger Kunstkritiker des *Journal des Débats*, der als Rechtfertigung seiner Kompetenz bereits 1828 einen eigenen Malereitraktat vorgelegt hatte,²³ nähert sich diesem allegorischen Teil des *Hémicycle* als David-Schüler mit großer Aufgeschlossenheit.

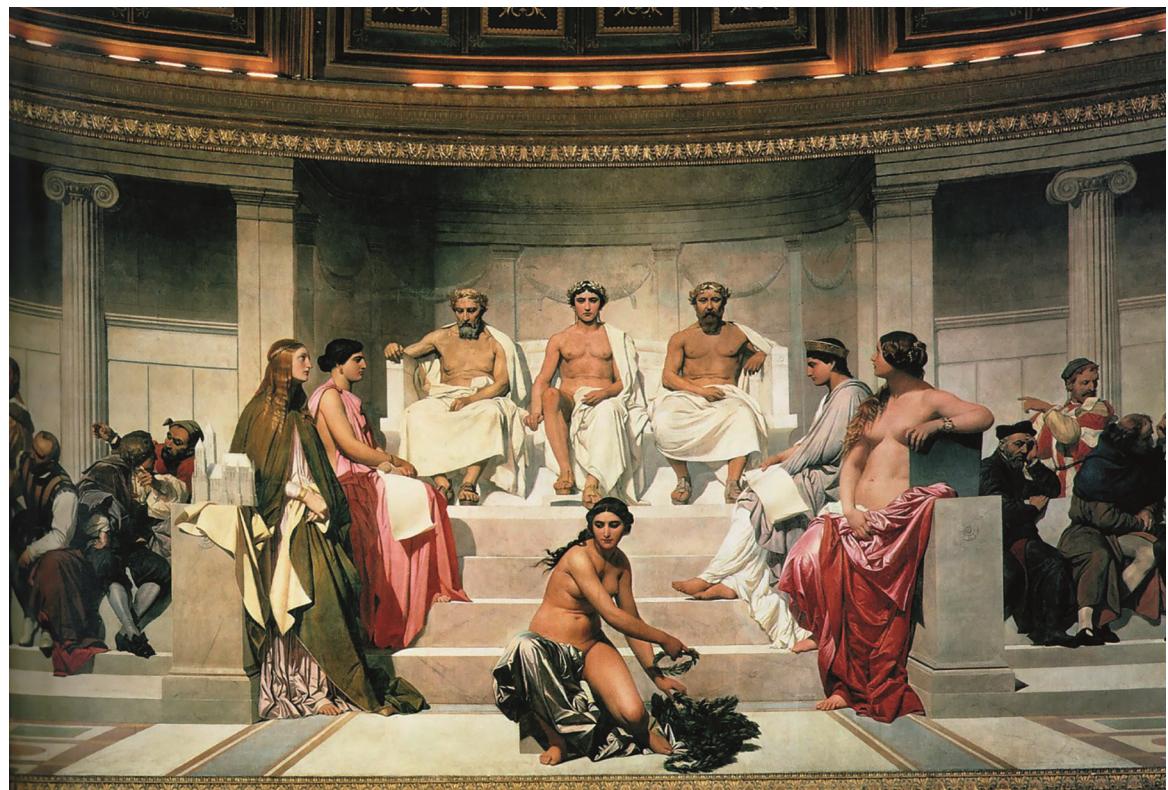


Abb. 3: Paul Delaroche und Mitarbeiter, *Hémicycle*, 1837–1841, Wandbild, Ecole des Beaux-Arts, Paris, Ausschnitt mit der zentralen Passage

Andere reagierten deutlich ablehnender. Eine der schärfsten Kritiken erschien im Januar 1842 anonym in der frühsozialistischen Zeitschrift *La Phalange* und warf Delaroche nicht nur vor, mit „angenagelten“ Figuren zu arbeiten, sondern vertrat auch die Meinung, er habe der „exzessiven Sorgfalt“ die er den Seitenteilen mit ihren Kostümen und Gebärden zukommen ließ, gänzlich das Zentrum geopfert.²⁴ Für dieses hatte der Maler, wie die erhaltenen Entwürfe zeigen, zuerst nur eine einzelne erhöhte Figur vorgesehen, um die sich Künstler und geflügelte Allegorien schartern; im nächsten Schritt dann drei zentrale Figuren, teils überragt und hinterfangen von einer zentralen geflügelten Gestalt, dazu anscheinend nur eine Allegorie pro Seite.²⁵ Diese schrittweise Arbeit am Zentrum enthüllt die tatsächliche Schwierigkeit, vor die diese überzeitliche Klammer der Bildidee den Historienmaler Delaroche stellte: Hier war ein allegorischer Ansatz notwendig, der, wie es Anton Springer 1856 formulierte, ein „irrationales Element“ ins geschichtliche Gefüge einbringen musste.²⁶ Nicht ganz zu unrecht sieht die Beschreibung, die 1857 im Konversations-Band „Unsere Zeit“ erschien, daher im zentralen Teil Ingres’ „schwächende Influenz“ am Werk; insbesondere die vorsitzenden antiken Richter zeigten „ganz das Graue und Kalte, das Steife und Steinerne der Ingres’schen Manier“. Ebenso überzeugt gerade hier auch die historische Einrichtung nicht: „eine gewisse nichtssagende Starrheit ist der Ausdruck der Köpfe und die Art der Drapirung [sic] erinnert fast lächerlich an das Nachtkostüm der pariser Bäckergesellen.“²⁷ Trotz der von Springer gelobten „frischen Charakteristik der allegorischen Gestalten“²⁸ bleibt auch für den wohlwollenden Julius Meyer 1868 der zentrale Teil des *Hémicycle* eine „fremde stille Welt klassischer Figuren, eingekleilt in eine Gesellschaft festlich versammelter lebensfroher Menschen“ und wirkt wie „ein ungelöstes Rätsel“.²⁹ Als Rätsel fordert diese Passage des Bildes das Publikum besonders heraus. Es kann sehen, wie hier unter dem „Nimbus der Poesie“³⁰ die Kontraste zwischen historischem und allegorischem Modus als Kontraste der Geschlechter aufklaffen: die Männer als Akteure der Geschichte sitzend, frontal, statuarisch, die Frauen als symbolische Verkörperungen stehend, sinnlich, teils stark bewegt. Die vier personifizierten Epochen sind dabei Elemente einer Architektur, die der im Ideal der Künstlerdialoge aufgelösten Zeitordnung eine Richtung verleiht: Sie rahmen als Eckpunkte³¹ die Achse, die vom Grund der Kunstgeschichte, von der griechischen Antike, bis zu den zeitgenössischen Betrachter:innen vor dem Bild verläuft. In ihrer klaren Verortung sind die vier Geschichtsverdichtungen nicht beliebige Ausschnitte, sondern lebendige Eckpfeiler, die ein Gesamtgebäude der Zeit stützen, das damit abgeschlossen ist. So sieht Anton Springer hier 1856 „die allegorischen Gestalten der einzelnen Kunstzeitalter, die ernste, einfache Antike, das blondgelockte, sehnuchtserfüllte Mittelalter, das stolze, weltlich gesinnte Römertum und die üppige, ihrer Reize wohlbewußte Renaissance“.³² Die Staffelung und Gegenübersetzung der Personifikationen impliziert, dass nach der Renaissance nichts weiter kommt. Dabei schließt die Visualisierung der Zeitalter zwar an die populäre Imagination an, für die Janin und Balzac stehen können, geht aber, wie Stephen Bann hervorgehoben hat, gerade für die Renaissance ihrer textlichen Konstruktion und Definition als Epoche (und nicht als reiner Stilbegriff) in der kunsthistorischen Fachliteratur eher voraus.³³

Um so mehr lohnt es sich, Genese und Bild der Renaissance Delaroches und ihre frühen Besprechungen noch einmal näher zu betrachten: Zuerst ist so auffällig wie verständlich, dass die Bezeichnungen der Personifikationen in beinahe jeder Beschreibung ein wenig anders lauten. Während das Bild der ersten nachantiken Epoche, das eine eigene Untersuchung verdient hätte,

wechselweise als „Gothik [sic]“³⁴ oder „Mittelalter“ benannt wird, zeigt sich rasch das besondere Potential des Renaissancebegriffs, sich Kunst und Kultur einzuverleiben. So werden die verschiedenen Personifikationen in der Legende zu Henrique-Duponts Stichreproduktion des *Hémicycle* alle als Künste mit Zeitprädi- katen bezeichnet, nur eine inkorporiert bereits Kunst, Stil und Epoche im Eigennamen. Es heißt: „L'Art Grec“ – „L'Art Romain“ – „L'Art Gotique“, dann aber bündig: „La Renaissance“ (Abb. 4).³⁵

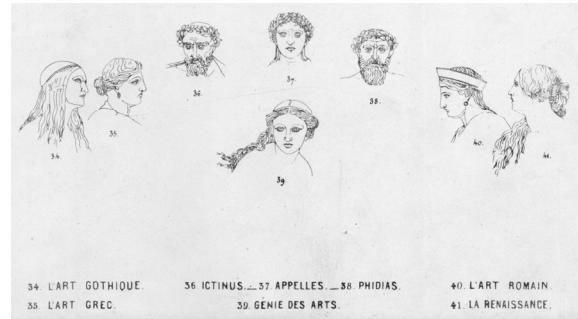


Abb. 4: Bildlegende zu Delaroche's *Hémicycle*, in: *L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts, peinture murale exécutées par Paul Delaroche et gravée au burin par Henrique-Dupont, Paris o. J. [1853]*, Tafel [3]

Die Kunstzeitalter und ihre Attribute

Zahlreiche programmatische Bilder, auf Titelblättern ebenso wie in Museen, ließen Personifikationen der einzelnen künstlerischen Gattungen auftreten oder machten in der Gestalt des Ruhms die Auflösung von Zeitlichkeit durch die Leistungen der Künste anschaulich.³⁶ Delaroche hatte sich hingegen zum Ziel gesetzt, distinkte Zeitschichten greifbar zu machen. Kein Handbuch à la Cesare Ripa gab ihm dafür Gestaltungstipps oder katalogisierte die möglichen Attribute, er hatte sie selbst zu entwickeln und entschied sich für Zurückhaltung. Im frühen Gesamtentwurf in Nantes wandte sich die „Griechische Kunst“ noch dem Publikum zu und stützte sich auf eine Vase als Verweis auf die konkreten Überreste antiker Kunst.³⁷ Die ausgeführte Version zeigt die römische und die griechische Kunst als unterschiedliche Schwestern, beide mit Schmuck – aufrecht und schlicht die eine, gleichwohl den Blick auf einen kraftvollen Arm und Oberkörper eröffnend, die andere etwas prunkvoller, leicht zurückgelehnt, leger ihre bloßen Füße übereinandergelegt. Beide halten in ihren Händen nichts weiter als Schriftrollen, die wohl auf die in wesentlichen Teilen auf Textüberlieferungen basierte Rezeption der antiken Kunst verweisen sollen.

Die Figur des *Mittelalters* (Abb. 5), für die, wie alle wussten, Delaroche's Frau, die Tochter des Historienmalers Horace Vernet, Modell gesessen hatte, bietet mehr. Ihr kupfernes Haar ist dezent frisiert, teils geflochten, teils sacht onduliert, sie hat im Modus des „himmlenden Blicks“ den Kopf ein wenig schräg gelegt und die Augen emporgeschlagen, ihr Körper wird von der Schale eines grünen Mantels eingeschlossen. Ihre Hände sind still ineinandergelegt, tragen kein Attribut. Neben ihr aber steht auf der Brüstung ein Kirchenmodell. Es zeigt keineswegs die erwartbare parataktische Monumentalität einer gotischen Kathedrale wie jener von Amiens, deren Architekt Robert de Luzarches zu den ältesten französischen Künstlern gehört, die im *Hémicycle* verewigt sind. Stattdessen sieht man einen kapellenartigen Bau mit zwei unterschiedlich hohen, einfach bedachten Türmen, einem kurzen, nur im Obergaden zurückhaltend durchfensterten, Langhaus und einem hochgezogenen gotischen Chor mit kleinen Fenstern, eingefasst von breiten, schweren Stützpfeilern. Dieses Modell mit seinen stilistisch und bautypologisch heterogenen Teile stellt nicht Vollendung und Kohärenz der Gotik vor Augen, sondern macht eher die prozesshafte Langsamkeit des Bauens im Mittelalter zum Thema. Zugleich aber scheint die religiöse Destination eindeutig:

wie der Kelch auf dem Altar vom Korporale ausgezeichnet wird, steht das Kirchlein nicht direkt auf der Brüstung, sondern wird auf einem Tuch präsentiert.

Die Renaissance (Abb. 6) fällt durch ihren präsenten Schmuck aus, vor allem aber auch durch die Nebensächlichkeit, mit der sie ihn trägt, ganz im Gegensatz zur schlichten Eleganz der griechischen oder zur herrschaftlichen Attitude der römischen Kunst. Das Armband, das eine antike Gemme zierte, hebt sich markant vom entblößten Arm ab, die ins Haar eingeflochtene Perlenkette betont eher die Auflösung der Frisur, als sie zu befestigen. Ihr eigentliches Attribut trägt die Renaissance unter ihrem linken Arm; Stephen Bann hat es als „clean slate“ bezeichnet, als leere Schieferplatte, die noch ihrer Beschriftung harre.³⁸ Allerdings könnte es sich ebenso um eine – wenn auch sehr aufgeräumte – Zeichenmappe handeln, ähnlich wie sie Delaroche in seinem Salon-Bild *Filippo Lippi verliebt sich in sein Modell* dem Florentiner Maler ins Atelier gestellt (und darauf signiert) hat.³⁹ Oder es handelt sich um ein Zeichenbrett, denn Format und Dicke entsprechen jenem, das Ingres seinem akademischen Akt in die Hand gab, der 1802 den Prix de Torso gewann.⁴⁰

Mit der Zeichnung – und insbesondere mit der im Objekt als Potential implizierten Zeichnung –, wäre die geistige Kategorie von Entwurf und Idee, im Sinne des italienischen *disegno*, mit der Renaissance verbunden. Die Leichtigkeit der Ideenfindung wird in der lässigen Haltung mit dem über die Kante der Mappe gelegten Zeigefinger deutlich, sie steht in starkem Kontrast zur Schwierigkeit der Realisierung, die im Kirchenmodell des Mittelalters anschaulich ist. Im Kontext der Kunstschule spricht das Zeichnen zudem die aktuelle künstlerische Praxis an: In den



Abb. 5: Louis Pierre Henriquel-Dupont, *L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, Kupferstich nach Delaroche, 1847–1852, Ausschnitt: Mittelalter und Griechische Kunst

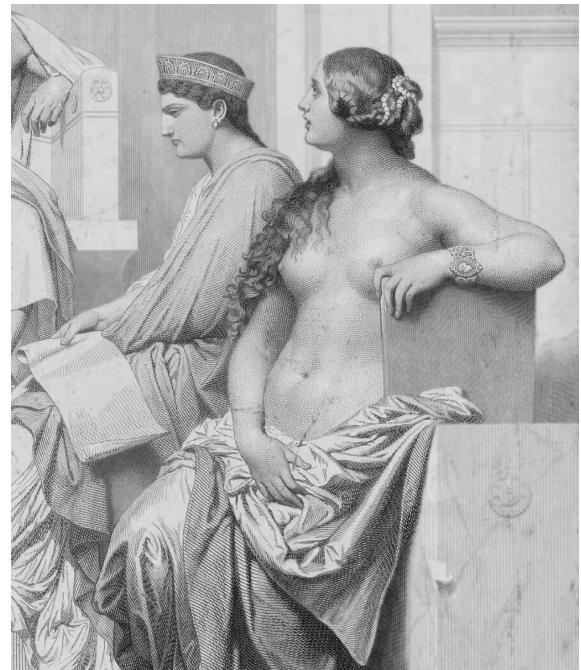


Abb. 6: Louis Pierre Henriquel-Dupont, *L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, Kupferstich nach Delaroche, 1847–1852, Ausschnitt: Renaissance und Römische Kunst

umliegenden Räumen der von Félix Duban in einem – so Kugler – „einfach edlem Renaissance-Styl“⁴¹ neu errichteten École des Beaux Arts befanden sich die Zeichensäle, „wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden.“⁴² Entsprechend diesem typischen Dispositiv der Nachahmung befanden sich auch die Preisträger und das übrige Publikum vor Delaroches Panorama den halb entblößten, lebensgroßen antiken Meistern gegenüber (Abb. 2) – als wären die Gipse dabei, in Gestalt der antiken Urheber lebendig zu werden, sich notdürftig in Stoffe zu hüllen und über die nachgeborenen Kunstschaffenden ihr Urteil zu sprechen. Wenn die neuzeitlichen Künstler im Gemälde nicht wie Herrscher oder Richter, sondern wie eine Gemeinschaft auftreten, die sich dem Dialog öffnet, dann war auch dieser Dialog Bestandteil der Ausbildung: In der zur École gehörenden Kapelle des ehemaligen Augustinerkonvents, die man durch Philibert Delormes Renaissance-Portal betrat, befanden sich als eindrucksvoller Teil der Sammlungen „Sculpturen der Renaissance-Zeit“, wie Kugler weiter vermerkt, sowie „Copien nach den Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen.“⁴³ Xavier Sigalons Kopien waren auf Anregung des Innenministers Adolphe Thiers, der auch hinter Delaroches Auftrag stand, ab 1833 angefertigt worden und gerade 1837 in Paris eingetroffen.⁴⁴ Über die Sammlung, deren Zentrum sie bald bildeten, informierten auch fachkundige Paris-Handbücher der Zeit und nannten diesen Teil „Musée de la Renaissance“ (Abb. 7).⁴⁵ Die Kunstwerke einer angenommenen „Renaissance“ bildeten also einen anschaulichen Paratext für die Deutung der „Renaissance“ auf der Bühne der *Salle des Prix*. Mit Michelangelo als monumentalem Protagonisten der Kollektion war der Körper als künstlerische Aufgabe in den Fokus gerückt. Der Akzentuierung des Leiblichen dient daher auch das wesentlichste Attribut der Renaissance. Ein Merkzeichen, dessen Signifikanz indirekt aus Kuglers Unbehagen damit hervorgeht: „auch der Umstand, dass die Gestalt der Renaissance in Mitten einer so feierlichen Versammlung den Oberkörper etwas willkürlich enthüllt, während sie doch mit schillernden Prachtgewändern zur Genüge versehen ist, möchte nicht völlig zu rechtfertigen sein.“⁴⁶



Abb. 7: *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées [...]*, 1855, Seite 295 zur École des Beaux Arts mit Darstellung des Innenhofs (Holzstich)

Leib und Stil – Das Entkleiden der Renaissance

Die Nacktheit ist offenbar als ein Charakteristikum der Renaissance gemeint. Aber was bedeutet sie? Dass die zur Schau gestellte Körperlichkeit, die in markantem Gegensatz zu ihrem Gegenüber, der schmalen, verhüllten Dame des Mittelalters steht, die Vorzüge einer körperlich-plastischen Bildsprache mit prekärer Verlockung verbindet, wurde von Beginn an bemerkt und kommentiert. In einer der ersten Beschreibungen, die 1841 in *L'Artiste* erscheint, heißt es:

[...] schließlich, die Renaissance, schön wie eine Tochter Evas, oder besser noch, wie Tizians Maitresse oder die *Fornarina*, mit wallendem Haar und pralem, bebendem Leib, geschmückt mit Gold und Seide und im vollen Glanz des Lebens und der Bewegung.⁴⁷

Lebendigkeit und Bewegung sind klassische Topoi der Kunsttheorie, wie sie am Beispiel der Renaissance-Meister erarbeitet wurde; beide hängen ab von der künstlerischen Behandlung des Körpers. Die Verweise auf mögliche Vorbilder für die Renaissance, die der Kommentar enthält, evozieren noch einmal den Kanon der italienischen Garanten und ein Blick auf die Genese der Figur belegt eine schrittweise Entkleidung im Dialog mit den italienischen Idolen. Neben den erwähnten Zeichnungen im Louvre, die auf bekleidete Allegorien hindeuten, zeigen zwei farbige Ölstudien in Nantes die Personifikationen des Mittelalters und der Renaissance in einer frühen Version. Diese vor allem von Stephen Bann auf die Unterschiede zum ausgeführten Werk hin analysierten, detailliert ausgeführten Einzelstudien wurden oft als „Skizzen“ bezeichnet.⁴⁸ Während allerdings für andere der Figuren des Zyklus zahlreiche Vorarbeiten nachzuweisen sind, insbesondere Zeichnungen nach Modellen, eignet diesem Paar ein eigener Charakter, der sie aus dem Produktionsprozess herauslöst. Zusammen mit einem farbigen Gesamtentwurf des *Hemicycle*, ebenfalls in Öl auf Leinwand ausgeführt, der die entsprechende Widmung trägt, hatte sie Delaroche wohl bereits 1836 seinem Freund, dem Komponisten und Karikaturisten Alphonse Clarke, Comte de Feltre, geschenkt.⁴⁹ Dabei unterstreichen vergoldete und mit Zwickelreliefs versehene Rahmen die Herauslösung der Figuren aus dem Zyklus und machen sie gewissermaßen zu zugespitzten Paratexten des Künstler-Kanons.⁵⁰ Durch diese Akzentuierung verleiht Delaroche nicht etwa einem Künstler oder einer künstlerischen Schule eine besondere Auszeichnung, sondern er rückt bereits zu Beginn seiner Arbeit am Zyklus mit diesem synekdochischen Diptychon der Kunstgeschichte jene Epochenbilder in den Fokus, die das gesamte nachantike Kunstleben, das in Frankreich wie auch sonst in Europa in Gestalt der Monamente vor Augen stand, verkörpern und macht so ihre Unterschiede und Gegensätze greifbar. Ein solcher Kontrast der Zeiten wird in der Gesellschaft der Künstler des *Hémicycle* gerade vermieden – dort blickt van Eyck zu Rembrandt und Rubens hinüber, unterhält sich Luca della Robbia angeregt mit Giovanni Pisano, neigt Domenichino seinen Kopf zu Leonardo, um mit ihm auf Raffael zu schauen; neben Cimabue, der sich Andrea del Sarto zuwendet, stehen die Nationalhelden Giotto und Poussin Schulter an Schulter. Die Personifikationen der Epochen setzen dieser Harmonie des freien Fluidums künstlerischer Ideen die Frage nach dem messbaren und greifbaren Lauf der Geschichte entgegen und laden im nahsichtigen

Vergleich leibhafter Verdichtung zur Reflexion über die Zeit und die Konzepte der Epochen, ihre Kennzeichen und Bedingungen ein.

Das Diptychon in Nantes setzt dabei durchaus noch andere Akzente als das vollendete Bild im Saal der *École*. Wir sehen zwei schillernde, attraktive Frauen. Die Figur des *Mittelalters* (Abb. 8) erscheint mit einem von goldschmiedehaft schwerer Borte eingefassten Mantel, der so zurückgeschlagen ist, dass er den Blick auf ein flammendes, rötliches Innenfutter sowie den Oberkörper der Frau lenkt. Der fein gefältelte, hellblaue Satinstoff und die Rüschen der Untergewandung zeigen eine erotische Aufladung, unterstrichen durch den sanften Schwung des Ziergürtels über dem Bauch und das fein bestickte Dekolleté. Das Haar fällt in langen, welligen Strähnen weit herab und löst die Ränder der Gestalt auf. In der ausgeführten Version erscheint aller Glanz gedämmt und in jeder Hinsicht verhüllt, Farbe und Leib sind zurückgenommen, man sieht kaum die Hände, kein Innenfutter, keinen biegsamen Körper, die Figur wirkt kompakt in ihre Kontur eingestellt, über deren lange, gerade Linien die kürzeren Haare nicht mehr hinausreichen.

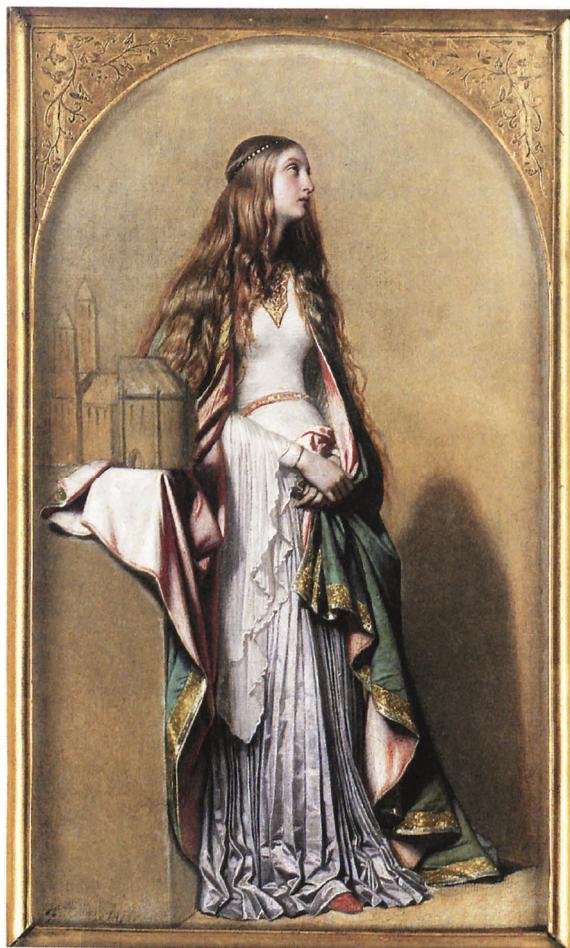


Abb. 8: Paul Delaroche, *L'art Gotique / L'art au Moyen-âge*, 1836/37, Öl auf Leinwand, 53 × 34 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

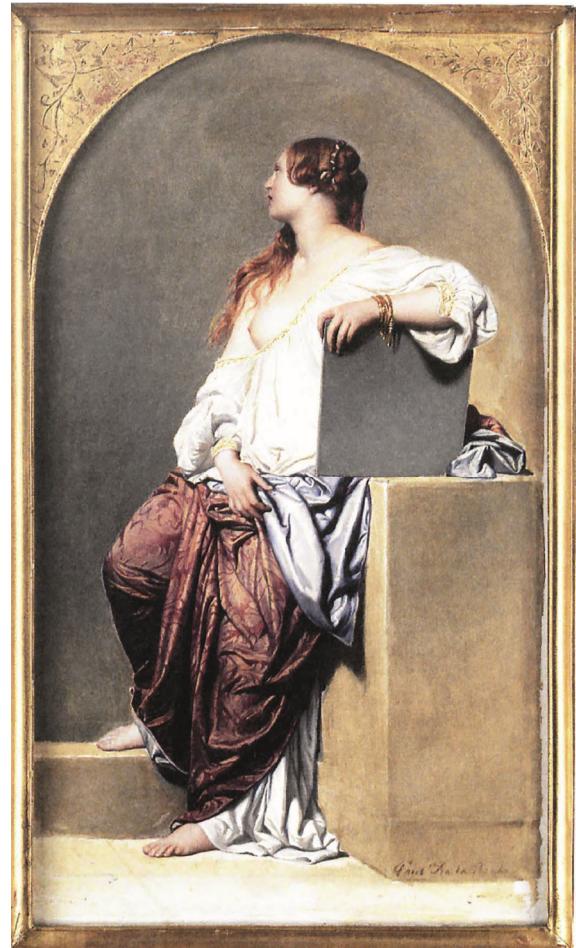


Abb. 9: Paul Delaroche, *(L'art à) la Renaissance*, 1836/37, Öl auf Leinwand, 52,8 × 33,7 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

Bei der Renaissance deutet schon die Studie (Abb. 9) auf jene italienische Tradition, die die vorhin zitierte Besprechung der ausgeführten Version mit der „Maitresse Tizians“ aufruft. *La Maitresse de Titien* lautet die Beischrift unter dem damals aktuellen Reproduktionsstich François Forsters, der Tizians *Junge Frau bei der Toilette* im Louvre zeigt (Abb. 10), die deutlich ihre erotischen Reize ausspielt. Noch näher aber steht die Ölstudie mit der weißen Bluse und der halb entblößten Brust Tizians sog. *Flora*, die zu Delaroches Zeiten auch auf Tellern und Pfeifenhöpfen der Porzellanmalerei Verbreitung gefunden hat.

Die hier gezeigte erotische Kontrastierung von Entblößung und Verhüllung wurde in der Rezeption zugespitzt: Während der Saum der *camicia* bei Tizian die Brust gerade nicht vollständig enthüllt, sondern an der entscheidenden Erhöhung elegant entlangläuft, wird er bereits um 1640 auf Joachim von Sandrarts Stichreproduktionen des 17. Jahrhundert (Abb. 11) unmerklich weiter herabgezogen. Giacomo Piccinis etwa gleichzeitige Wiedergabe der *Flora* entblößt die eine Brust der Dame schließlich zur Gänze (Abb. 12). Tizians Vorlage wurde so zunehmend antiken Modellen wie der Sappho-Büste (heute Oxford) angenähert, die von Wenzel Hollar druckgraphisch verbreitet worden war.⁵¹ Mit solchen Referenzen zeigt die Studie in Nantes die Renaissance tatsächlich im ikonographischen Muster der Muse, das verschiedene Autoren, etwa auch der zitierte Delécluze, auf die ausgeführte Gestalt anwenden (Abb. 3, Abb. 6). Diese hat allerdings das klassische Musen-Formular hinter sich gelassen und wechselt von erotischer Inszenierung zu plakativer Nacktheit. Zwar ließe sich dies, wie in der zitierten Beschreibung, mit der wahlweise als symbolische Muse oder historische „Maitresse“⁵² Raffaels verstandenen *Fornarina* vergleichen, insbesondere in Hinblick auf Entblößung und Schmuck: Während die *Fornarina* am Oberarm ihre Widmung an Raffael durch ein Namensband vorzeigt, trägt die „Renaissance“ als Kennung antike Gemmen als Armband auf der Haut. Ihr fehlt allerdings die musenhafte Geste angedeuteter, inspirierender Milchspende, stattdessen wirkt die Hand, die in der Studie auf dem Gewand lag, nun so als habe sie die textile Hülle explizit heruntergezogen (Abb. 6), um nicht nur die Brust, sondern auch den Unterleib mit seiner markant gezeigten Spannung bis weit unter den Bauchnabel zu entblößen. Bei aller Blöße tritt hier an die Stelle sinnlicher Wärme eine gewisse vordringliche Brüskheit; der Schlagschatten der rechten Brust verleiht ihr etwas kegelhaft Geometrisches. Insgesamt scheint dieser Körper weniger Leben denn Anatomie zu sein und lässt die Renaissance so vielleicht ihre didaktische Funktion als Vorbild erfüllen.



Abb. 10: François Forster, *La Maitresse de Titien*, um 1830/35, Kupferstich



Abb. 11: Joachim von Sandrart, *Flora*, nach Tizian, um 1640, Kupferstich



Abb. 12: Giacomo Piccini, *Flora*, nach Tizian, um 1640, Kupferstich

Ein weiterer auffälliger Unterschied ist der Teint der Renaissance. Im Verhältnis zum schneigen Hautton der Studie nähert sich die Gestalt im Wandbild eher den sonnenverwöhnten Gliedern der griechischen Großkünstler an oder dem von Delécluze als „orientalischer Typus“ bezeichneten Leib der Fama. Zwar wies Stephen Bann darauf hin, dass Delaroche die Renaissance als Bildnis der Cécile de Poilly, Comtesse de Fitz-James, angelegt hat, aber dies gilt sicher nur für das Gesicht, nicht für den Körper. Delaroche's Renaissance ist keine bleiche mitteleuropäische Gestalt, sondern eine eher südliche Schönheit, auf Mittelmeer und Levante verweisend. Sie könnte auf eine Konzeption der Renaissance als eine Verquickung nicht nur der Zeiten, sondern auch der Orte vorausdeuten, wie sie 1855 Jules Michelet im utopischen Bild einer „Versöhnung der Mitglieder der menschlichen Familie“ seinem prägenden Band über diese Epoche voranstellen wird: „wenn der erahnte Orient unserem Okzident die Hand reicht“.⁵³

Vielleicht hat Delaroche also die Renaissance bewusst mit dem idealen Leib einer überregionalen, südöstlichen Antike ausgestattet und so der eher heimischen Gestalt des *Mittelalters* gegenübergestellt. In den Ölstudien sind sich beide noch ähnlicher, wirken parallel zur römischen und griechischen Kunst verwandt wie Schwestern mit unterschiedlichem Charakter und Geschmack. Im ausgeführten Wandbild stehen sie sich jedoch in stärkstem Kontrast gegenüber. Hier tritt nicht Verwandtschaft und Übergang, sondern Trennung und Kontrast der zwei Epochen zutage, wie es später auch für Michelets Geschichtsbild kennzeichnend sein wird.⁵⁴ Das *Mittelalter*, zuerst in

stilistisch Hinsicht als goldschmiedehaft fein und edel gekennzeichnet (Abb. 8), ist jetzt moralisch markiert als Zurücknahme und Verhüllung der Leiblichkeit (Abb. 3, Abb. 5), die Renaissance hingegen gibt sich als Wiedergeburt des Körpers und der Bewegung (Abb. 3, Abb. 6).⁵⁵

Die Renaissance: modern und frei oder antik und gefesselt?

Mit ihrem nackten, leicht gedrehten Leib, den sie mit der Hand dem Publikum zu präsentieren scheint, macht die „Renaissance“ nicht nur den Körper zum Schauspiel, sie vermittelt durch ihre leicht gedrehte Haltung auch zwischen den Zeiten (Abb. 3). Während die drei Künstler der Antike in ihrer inerten Herrscherpose wie Gipsabgüsse zurücktreten und die übrigen Epochen wie architektonische Elemente in aufrechter Vereinzelung verharren, beginnt sich das Gerüst der vier Zeitalter mit der Renaissance zum Raum hin zu öffnen.⁵⁶ Ganz im Unterschied zur Figur des *Mittelalters*, deren Glieder dem strengen Kontur untergeordnet bleiben, hat die Renaissance ihren Ellbogen weit ausgestellt, so dass er über die Brüstung und damit aus dem überzeitlichen Raum der Personifikationen in die historische Welt der Personen hineinragt. Auf der Bildfläche berührt er beinahe das Barrett Philibert Delormes, dessen Architektur – das restaurierte Fassadenfragment des Schlosses von Anet – eines der Module für Dubans historistische Reform der *École*-Gebäude bildete. Mit ihrer prononzierten Nacktheit verbindet sich die Renaissance auch mit der Figur des Ruhmes oder *Génie des Arts*, die im perpetuierten Moment des Wurfs ins Jetzt das Bild an seiner ästhetischen Grenze in Bewegung versetzt.

Die Renaissance vermittelt so auch zur Gegenwart; ihr Körper, der auf halbem Wege von der natürlichen Leiblichkeit zur statuarischen Künstlichkeit arretiert ist, appelliert aus den Zeiten heraus an die Künstler. Sie ist das auf die Antike bezogene, aber zugleich von ihr abgerückte, ideale Modell der in der *École* gegenwärtigen Zeichner und Bildner. Ist sie damit auch eine Figur der Moderne?

In dieser Hinsicht hat Stephen Bann in einem neueren Beitrag den bereits zitierten Text von Etienne Delécluze herangezogen, um zu zeigen, dass die Figur der Renaissance weniger eine historische Epoche, als vielmehr „the arrival of modernity in the arts“ zur Anschauung bringe.⁵⁷ Die entscheidende Passage lautet:

Halb nackt lässt diese [= die Renaissance] ihre schillernden Draperien wehen und charakterisiert die moderne Kunst, seit ihrer Befreiung von den christlichen Ideen, mit ihren guten und schlechten Tagen, mit ihren Schönheiten und Exzessen.⁵⁸

Das hier hervorgehobene Profane, Befreite und bis zum Exzess Entgrenzte der Figur scheint tatsächlich Züge einer Moderne zu tragen. Ein näherer Blick zeigt allerdings, dass es um diese Modernität der Renaissance tatsächlich etwas komplexer stand: Im Gegensatz zu Banns Annahme ist der von ihm zitierte Text, der 1853 die Stichpublikation begleitete, keineswegs derselbe, der 1841, zur Enthüllung des Gemäldes, im *Journal des Débats* erschienen war – auch wenn die Quellenangabe des Heftchens dies suggeriert. Vielmehr hatte Délecluze 1841 gerade an dieser Stelle noch ganz anders formuliert:

Schließlich charakterisiert die Muse der Renaissance, die halb nackt ihre schillernden Draperien wehen lässt und eine Geste ausführt, die mit der Steifheit derjenigen ihrer Nachbarin kontrastiert, die Kunst, so wie sie die großen Meister Italiens verstanden und geliebt haben.⁵⁹

In dieser ersten, verhalteneren Version hatte Delécluze die Renaissance im französischen noch nicht mit Majuskel geschrieben, er sah sie also weniger als Epoche, denn als Vorgang, den er ganz im Horizont der Künstler – und insbesondere der italienischen Protagonisten – verortet, die sie auf beiden Seiten umgeben. Er spricht durchaus eine Überwindung körperlicher Erstarrung an, aber das Konzept einer Modernität wird nicht aufgerufen, sondern die Charakterisierung der Epoche bleibt historisch orientiert. Dieser frühere Text von Delécluze, der sofort als Einzelpublikation erschien⁶⁰, hatte international besonderen Nachhall gefunden: Seine Übersetzung erscheint im *Morgenblatt für gebildete Leser* am 25. Januar 1842, wo von der „halbentblößten Muse der Renaissance“, welche „die Kunst charakterisiert, wie sie die großen italienischen Meister liebten und übten“⁶¹ die Rede ist. Die Übertragung desselben Textes, die bereits 1841 im *Athenaeum* erschienen war, sieht die Renaissance, „half-naked, with her gay floating draperies“ sogar zuspitzend als Erklärung der Vorlieben der Meister jener Zeit, für die sie steht – „explains how Art was understood and loved by the great Italian masters.“⁶² In der ersten Version der Besprechung und ihren Übersetzungen fehlen also Anbindungen der Renaissance an Konzepte der Moderne; die Freiheit und Freizügigkeit der Dame stehen nicht für eine neue Kunst, sondern verweisen auf einen spezifischen historischen Kanon, wie er sich ja auch in der an Tizian und Raffael orientierten Genese der Figur gezeigt hat. Ganz im Gegensatz zu Feuchères Pilon-Pastiche von 1836 und zu Jules Michelets Geschichtsentwurf in seiner *Histoire de France* wird die Epoche in diesen populären Texten maßgeblich als jene „italienische Renaissance“ interpretiert, die Jacob Burckhardt 1860 festschreiben sollte.⁶³

Der Grund für die Änderung der Passage im späteren Abdruck mag in der sich abzeichnenden Aufladung der Renaissance als Spiegelung der Moderne liegen. Jacob Burckhardt pointiert solche Tendenzen und beantwortete in seinen Vorlesungen über Renaissance, die er im Wintersemester 1858/59 in Basel hielt, seine Frage „Was ist Renaissance?“ mit dem Satz „allgemein: der moderne Mensch.“⁶⁴ Entsprechend solcher Umwertungen des Epochensbildes hatte der Kupferstecher, Kunstkritiker und Denkmalpfleger Charles Blanc noch 1857 in seinem *Schatzkästchen der Kuriositäten* die beiden Personifikationen Delaroches schlicht als *Mittelalter* und *Renaissance* bezeichnet,⁶⁵ 1863 aber hinzugefügt: „*Mittelalter* und *Renaissance*, mit anderen Worten, die gotische Kunst und die moderne Kunst.“⁶⁶

Auch Delécluze – oder sein Herausgeber – hatte offenbar für die Zweitpublikation als Begleitheft des Stiches von Henrique-Dupont, dessen internationaler Erfolg schon allein durch seine Monumentalität erwartbar war⁶⁷, offenbar die Notwendigkeit einer Erweiterung und Emphatisierung der deutenden Beschreibung empfunden. Es sind allerdings fremde und ältere Worte, denn die kurze Passage ist ohne Markierung fast wörtlich der Besprechung des Zyklus durch Ludovic Vitet entnommen, die der Journalist und Denkmalpfleger bereits 1841 in der *Revue des deux mondes* veröffentlicht hatte.⁶⁸ Dort ist die Rede von der Modernität allerdings gänzlich anders konnotiert.

Über die beiden Personifikationen schreibt der zuerst als Autor historischer Romane hervorgetretene Vitet:

Die eine sendet einen träumerischen Blick zum Himmel: über ihre Schultern, die ein enger und keuscher Mantel umhüllt, fallen ihre blonden Haare in welligen Strähnen, in ihren Zügen mischt sich eine jungfräuliche Grazie mit einer zarten und süßlichen Sehnsucht und auf ihrer Stirn, auf der die himmlische Inspiration aufglänzt, bemerkt man jene melancholische Entmutigung, die uns das Gefühl unserer Schwäche im Vergleich zur Größe Gottes eingibt. Hätte sie eine Palme in der Hand, es wäre eine Heilige, aber dieses Modell einer gotischen Kirche verrät uns ihr Geheimnis. Es ist der Genius der Kunst des Mittelalters, jenes erhabenen Erneuerers, der den Weg der Schönheit fand ohne einen anderen Führer als den Glauben allein.⁶⁹

Als „sublime novateur“ und Wegbereiter der Schönheit ist die Epoche des Mittelalters, bei aller religiösen Bindung, ausgesprochen positiv gedeutet, sicher nicht zuletzt, weil Vitet, der als Denkmalpfleger um die Sicherung zahlreicher mittelalterlicher Monamente bemüht war, der nationale Reichtum dieser Zeitschicht deutlich vor Augen stand. Sein Bild der Renaissance hingegen ist ambig:

Welch ein Kontrast zwischen dieser Figur und ihrer Partnerin! Diese ist auch schön, aber ohne Zurückhaltung, ohne Maß, ohne Scham. Ihre reichen Gewänder fallen in Unordnung herab, ihre prächtige Frisur geht auf und löst sich wie zufällig; als waghalsige, leidenschaftliche, unstete Kurtisane ist sie das Bild der modernen Kunst nach ihrer Befreiung von den Ideen des Christentums, mit ihren Phasen guter und schlechter Tage, mit ihren Schönheiten und Exzessen. Erinnerungen anstelle von Glauben, die Liebe zur Mode, die Notwendigkeit des Erfolgs um jeden Preis, bewundernswerte Instinkte erstickt durch den Geist eines Systems aus blendenden Reizen, geschminkt von Koketterie, das ist, was ihre ganze Erscheinung atmet.⁷⁰

In dieser Passage meint Vitet mit den „temps modernes“ keine zukunftsweisende Modernität, sondern, wie andere Stellen belegen, nichts anderes, als die nachantiken Zeitalüfe insgesamt. Seine Renaissance unterstreicht die Problematik der Freiheit, die zu eifernder Ambition, modischer Unstetigkeit, ja zu Täuschung und Prostitution führt. Auch Vitets Ansichten wurden viel gelesen. Der bereits oben zitierte Autor der fröhsozialistischen Zeitschrift *La Phalange* zitiert Vitets Zeilen eines „image de l'art moderne depuis son affranchissement des idées chrétiennes“, fügt aber eine im Hinblick auf die Beziehung des Epochensbildes auf ihre einzelnen Akteure und deren Leistungen weitaus differenziertere Einschätzung hinzu: Er relativiert die Kontrastierung der Epochen historisch mit Blick auf Meister wie „Fiesole“, also Fra Angelico, und Michelangelo mit ihrer spirituellen Bindung. Raffael, Leonardo, Correggio und Tizian schließlich sieht er als „göttliche Herolde des Glücks und der Herrschaft des Menschen auf der Erde“ – „chantres divins du bonheur et du règne de l'homme sur la terre“ – die weder von der einen noch von der anderen Figur repräsentiert werden könnten. Diese historisch angemessene, ausgleichende Auffassung einer zwar den Menschen in

den Mittelpunkt rückenden, zugleich aber zutiefst religiösen Zeit hat sich im populären Verständnis bis heute gegen das vereinfachte Schema eines Entweder-Oder zwischen gottesnahem Mittelalter und menschlicher Renaissance nicht wirklich durchsetzen können. Der *Phalange*-Autor geht noch weiter, für ihn können die kondensierten Gestalten klischeehafter Epochen mit ihren attributiven Zuordnungen zu Religion und Antike nicht für die geschichtliche Realität einstehen:

Die beiden Frauen scheinen mir viel besser Darstellungen des Überschusses an einseitiger und verschwommener Spiritualität sowie an grobem Materialismus anzudeuten. Wenn dies die Vorstellung des Malers des *Hémicycle* gewesen war, hat er den Typus des letzteren auf vollkommene Weise in jener schweren, plumpen und reizlosen Figur reproduziert, die behäbig ihre geschminkten Köder auslegt.⁷¹

Damit wird die Kritik an der Renaissance über das Formale ins Morale übergeleitet: Die Charakteristiken des „Mittelalters“ lässt der Verfasser noch gelten, fährt dann aber fort:

Warum aber soll man den Namen der Renaissance mit diesem groben Bild einer Kurtisane verbinden, das ihr gegenübersteht? ... Die Frau, die wir hier sehen, ist von einem Stil, der den des Bernini berührt, und es wäre angemessen, ihr den Namen „Dekadenz“ zu verleihen.⁷²

Noch stärker als bei Vitet scheinen hier in Delaroches Epochenverkörperung Prostitution und Sittenverfall auf. Die Renaissance wird von diesen und anderen Kritikern als ein „reizendes Schoßkind der Prunksüchter“⁷³ aufgefasst, das offenbar eher von ihrem so deutlich ausgestellten Fleisch beschwert wird, als dass ihr Körper an Raum für Bewegung gewinnt.

Delaroches Bild der Renaissance und die zeitgenössischen Kritiken enthalten damit Materialien zur Konstruktion und Dekonstruktion von Epochenkonzepten, die auch heute noch bedenkenswert erscheinen. Nicht zufällig kulminieren die Probleme in der Figur der Renaissance und ihren Widersprüchen. Denn bei aller Präsenz des Körpers, die sich als eine Annäherung an das Leben lesen lässt, zeigt sich zugleich auch der Entzug. Denn während die feine, stille Gestalt des *Mittelalters* ihre Augen sanft gen Himmel erhebt, wendet sich die Renaissance von den Zeitgenossen, von den Künstlern im Saal, die vom stillen Tribunal ein Urteil und von der Ruhmesallegorie einen Preis erhofften, ab. Ihre Aufmerksamkeit ist gänzlich „fixed on the Greeks“.⁷⁴ Dafür muss sie ihren Kopf so weit zur Seite drehen, dass Auge und Nasenansatz kaum noch zu sehen sind und ihr Gesicht sich so den Betrachtenden entzieht. Die Überwindung der religiösen Bindung des Mittelalters und der neue Fokus auf der wiedergefundenen Antike bedeutet für die Renaissance einen Profilverlust. Für die Studierenden der *École des Beaux-Arts* ist sie so nicht nur Vorbild, sondern auch Warnung. Im Rahmen der Konstruktionsgeschichte einer Epoche, die in den Schriften der Kunstgeschichte bald alle anderen mit dem Gewicht ihrer Körperlichkeit verdrängen wird, hat Delaroche mit diesem Akt nichts weniger als eine kritische Figur entworfen. Diese Renaissance zeigt sich als prekäre Projektion von Antikenbelebung und Körperbewegung, sie löst sich von der Bindung des Glaubens, um sich in den Bann der *imitatio* zu begeben. Ihre ‚Modernität‘ ist rückwärtsgewandt, sie ist nicht frei, sondern in Bewunderung gefesselt. Die Renaissance ist eine Kurtisane der Antike.

Anmerkungen

¹ Janin 1832, S. 252: „Grace au roman moderne, qui s'est emparé avec tant de puissance et de bonheur des vieux temps, il n'est aucun de nous, quelque peu artiste de profession, qui ne se soit fait antiquaire, et qui n'ait été sérieusement, pendant un jour au moins, antiquaire modeste et dévoué, courant après les vieux cadres, les vieux tableaux et les vieux meubles, comme s'il eût à garnir tout un château d'Abbotsford!“ Zu Janin und seiner Opposition gegenüber dem dunklen Bild des mittelalterlichen Paris als einer „ville gothique, noire, obscure ..., ville de ténèbres, de désordres...“ (Janin 1844, S. 13), wie er es bei Hugo entworfen sah, siehe Tillier 2018, S. 603.

² So in einer Besprechung im *Kunst-Blatt*, Bd. 43, 28.05.1839, S. 169.

³ Janin 1832, S. 252: „Qui de nous n'as pas eu sa passion pour le Moyen-âge? Qui ne s'est pas agenouillé devant l'Ogive? Qui n'a pas fait sa déclaration d'amour au Gothique? Qui n'a pas embrassé sur la joue la Renaissance, noble dame, si coquette et si déliée pour son âge.“ Die grundsätzlich körperlicheren Konnotationen einer „renaissance“ (ohne Majuskel) im Französischen zeigen sich in derselben Geschichte, wenn die Rede ist von „après le café, dans ce moment heureux de renaissance...“, ebd., S. 263.

⁴ Aus der reichen Literatur zu Geschichte und Problem des Renaissancebegriffs möchte ich hier nur auf drei unterschiedliche Perspektiven verweisen (dort jeweils weitere Literatur): Locher 2007, Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Danz/Stepken/Troelenberg 2017.

⁵ Bann 1997, S. 240; zu weiteren frühen Zeugnissen des Begriffs bei Balzac (etwa im *Le Bal de Sceaux* von 1829), Stendhal und Victor Hugo siehe Bann 2018, S. 31–37.

⁶ Siehe <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/antiquites#infos-principales> [aufgerufen 15.4.2021].

⁷ „Une salière sortie des ateliers de Benvenuto Cellini le reportait au sein de la renaissance, au temps où les arts et la licence fleurirent, où les souverains se divertissaient à des supplices, où les Conciles couchés dans les bras des courtisanes, décrétaient la chasteté pour les simples prêtres.“ Balzac 1838 [zuerst 1831], S. 26. Hier ist „renaissance“, im Gegensatz zur von Bann herangezogenen Ausgabe, nicht mit Majuskel geschrieben; vgl. Bann 1997, S. 240.

⁸ Barbier 1836, S. 118: „M. Feuchère, auteur d'un groupe de la Renaissance des arts“; vgl. Jules Janin in *Almanach* 1853, S. 89: „M. J. de Rothschild possède un marbre, *la Renaissance des arts* ...“; hier auch über Feucheres Sammlung. Die 1836 ausgestellte Version war vermutlich ein Gipsrelief; wahrscheinlich ähnlich dem erhaltenen Marmorrelief mit den Wissenschaften und Künsten (als geflügelte, antikische Figuren); siehe: <https://www.sothbys.com/de/auctions/ecatalogue/2011/collection-fabius-pf1124/lot.122.html> [aufgerufen 15.4.2021]; zu Feuchères Produktion allgemein siehe Hawley 1981.

⁹ Dezailler D'Argenville 1787.

¹⁰ *L'Indépendant*, 8. Mai 1836, S. 1: „... la spirituelle figurine de la Renaissance, par M. Feuchères (sic).“

¹¹ Beispielhaft ließe sich der im Musée des Monuments Français von Alexandre Lenoire installierte Kanon zitieren, mit Goujon und Cousin als „dignes fondateurs“ und Goujon mit Pilon als Bereiniger der Skulptur („rendue a toute sa pureté“), Lenoire 1798, S. 14, S. 36;

¹² Barbier 1836, S. 118: „où l'on trouve du Germain Pilon, moins la grâce et l'originalité de Germain Pilon.“

¹³ Janin 1853, S. 14: „...sa belle statue de la Renaissance (hommage du disciple à la souveraine de ses pensées) est un des ornements exquis de la maison de madame de Rothschild, maison riche en chefs d'œuvre.“ Dass es sich um ein Relief handelte, bezeugt der *Dictionnaire* 1860, Bd. 9, S. 386: „La renaissance des Arts, bas relief“.

¹⁴ Zu den Feuchère-Werken in dieser Sammlung siehe <https://www.sothbys.com/de/auctions/ecatalogue/2011/collection-fabius-pf1124/lot.122.html> [aufgerufen 15.4.2021].

¹⁵ Anonym 1857, S. 268.

¹⁶ Siehe zur Visualisierung der Kunstgeschichte zuletzt allgemein Kuhn 2020; vgl. Lammel 1995 und Kuhlmann-Hodick 1993. Zu Delaroche und seinem Umfeld siehe besonders Allemand-Cosneau 1999, Nerlich 2016 und Bann 2003; Bann 2004.

¹⁷ Bann 2003; Bann 2004.

¹⁸ Bonnet 1996. Hotchkiss Walsh 2002, S. 91, spricht von einer „tacit subversion.“

¹⁹ Hotchkiss Walsh 2002, S. 91.

²⁰ Springer 1856, S. 778; vgl. Anonym 1841, S. 354: „d'une coté, les sculpteurs et les coloristes, de l'autre, les sculpteurs et les déssinateurs.“

²¹ Andreas Huth, dem ich für seine kritische Lektüre des Manuskripts danken möchte, verweist mich auf die besonders eindrucksvollen Münzen aus Syrakus mit dem Profil der Arethusa. 1840 etwa erscheint dazu ein Beitrag der *Revue Numismatique* von Joseph Albert Duc de Luynes mit dem Titel „*Medailles de Syracuse*“.

²² Delécluze 1853, S. 4: „Au centre de la composition, devant un édifice d'ordre ionique rejeté à un plan assez éloigné, s'élève une espèce de trône ou de tribunal sur lequel siège Apelles, le plus grand peintre de la Grèce, ayant à sa droite l'architecte du Parthénon, Ictinus, et à sa gauche le statuaire Phidias. Les attitudes et les physionomies de ces personnage sont graves, majestueuses, et tous trois, de la place qu'ils occupent, semblent présider silencieusement la nombreuse assemblée qui se déroule à l'un et à l'autre de leurs côtés. En avant du tribunal où siègent ces trois grands artistes de l'antiquité, sont placées quatre figures e femmes: l'une est l'Art grec; en face, l'Art romain; puis, sur le devant, l'Art au Moyen Age, et enfin l'Art à la Renaissance. Le profil de la première rappelle le type grandiose des médailles grecques; la seconde a le caractère de ces portraits nobles et un peu sévères où ont excellé les Romains; à cet air mystique et inspiré, à ces simples vêtements qui ne laissent apercevoir de la figure humaine que le visage et le bout des doigts, on reconnaît «ce génie novateur qui n'eut d'autre guide que la foi», chaste et virginal figure qui contraste de la façon la plus heureuse avec sa compagne la Muse de la Renaissance. A moitié nue et laissant flotter ses brillantes draperies, celle-ci caractérise l'art moderne, depuis son affranchissement des idées chrétiennes, avec ses bons et mauvais jours, avec ses beautés et ses excès.“ Zur Genese dieses Textes vgl. unten. Zum Stich siehe Bann 1997, S. 220–227.

²³ Delécluze 1828. Der Text ist Teil der von Bailly de Merlieux besorgten *Encyclopédie portative*. Er wird beschlossen von einer – für Delaroche's Selektion vielleicht nicht belanglosen – nach Schulen geordneten Malerliste mit dem bezeichnenden Titel „*Biographie* (sic! im Singular) des peintres les plus célèbres tant anciens que modernes“ (ebd., 52–55). Zu Delécluze siehe Gavoille 2020; zu seiner Rolle für die Etablierung der Renaissance hat sich Gardini 2010, 46f., ausgesprochen.

²⁴ Anonym 1842, S. 12: „sacrifié le centre, et donné, à son détriment, un trop fort développement aux deux ailes, pour lesquelles il a d'ailleurs, à tous égards, montré un soin de préférence excessive“; ebd., S. 13: „M. Delaroche n'aime pas à remuer le corps. ... Tous les personnages paraissent cloués.“

²⁵ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035646>; RF 35176 recto;
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035645>; RF 35175 recto;
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035793>; RF 35328 recto [aufgerufen 20.5.2021]; dazu Prat 2012, Kat. 40.

²⁶ Springer 1856, S. 778.

²⁷ Anonym 1857, S. 268.

²⁸ Springer 1856, S. 778.

²⁹ Meyer 1867, S. 500 (V.III.2).

³⁰ Rosenthal 1858, S. [9] in seiner Besprechung des *Hémicycle*.

³¹ Delécluzes 1841, S. [2] schreibt passend: „placées aux quatre encognures de l'avant scène du tribunal, quatre femmes, figures allégoriques.“

³² Springer 1856, S. 777. Später schreibt er kürzer, aber in ähnlich inklusivem Sinn über „die allegorischen Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst [...] Griechenland, Rom, das Mittelalter und die Renaissance“, Springer 1884, S. 88.

³³ Bann 2018.

³⁴ Anonym 1857, S. 268.

³⁵ Im beschreibenden Text ist allerdings von „L'Art à la Renaissance“ die Rede. Delécluze 1853, S. 4.

³⁶ Vgl. etwa Warnke 1977; allgemeiner siehe Kintzinger 1995; zu den Programmbildern die in Berlin und München und später auch an anderen Orten in Museen entstanden, siehe Plagemann 1967.

³⁷ Delaroche, *Projet pour l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux Arts de Paris*, Nantes, Musées d'Arts, Inv. 898, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. Dazu siehe unten sowie Bann 1997, S. 203–211; Nerlich 2016, S. 12. Nicolaisen/Schieder/Schmidt 2015, Kat. 27 (Ulrike Blumenthal).

³⁸ Bann 2018, S. 41.

³⁹ Paul Delaroche, *Filippo Lippi et Lucrezia Buti*, 1822, Dijon, Musée Magnin; ausgestellt im Salon von 1824; dazu Graham 2014, S. 190f.; Bann 1997, S. 74.

⁴⁰ Camesasca/Fohr/Ternois 1984, S. 111. Die von Béranger und Delaroche ausgeführte Kopie des Hémicycle in Baltimore zeigt das Objekt in Braun, was Banns Schiefer-These widerspricht und eher für eine Mappe oder ein Zeichenbrett spricht (Hinweis Andreas Huth).

⁴¹ Kugler 1854, S. 433. Siehe dazu van Zanten 1978; Levine 2018.

⁴² Kugler 1854, S. 435.

⁴³ Kugler 1854, S. 434f. Die Einrichtung dieser Sammlung in der Kirche des ehemaligen Augustiner-Klosters war zu Kuglers Zeit allerdings noch im Aufbau.

⁴⁴ Vgl. dazu Heindl 2010.

⁴⁵ *Paris illustré* 1853, S. 295.

⁴⁶ Kugler 1854, S. 528.

⁴⁷ Anonym 1841, S. 354: „[...] enfin, c'est la Renaissance, belle come une fille d'Ève, ou plutôt comme la maîtresse de Titien ou la Fornarina, les cheveux ondoyants, les chaires rebondies et palpantess, parée d'or et de soie et dans toute la splendeur de la vie et du mouvement.“

⁴⁸ Bann 2018, S. 39f.

⁴⁹ Die detaillierte, auf Leinwand ausgeführte Ölstudie des gesamten Hémicycle (s.o., Anm. 36) trägt die Widmung: „À son ami Alphonse de Feltre P. Delaroche 1836“; sie zeigt die beiden Personifikationen der Epochen im gleichen Zustand, wie die Einzelgemälde. Die Ölstudie Leonards trägt mit der Widmung das Datum 1841 und kam wohl anlässlich der Vollendung des Zyklus hinzu. Vgl. *Catalogue* 1859, Kat. 63–66.

⁵⁰ Die Signatur, in ganz klassischer Weise unten rechts an der sockelartigen Brüstung, auf die sich die Renaissance lehnt, angebracht, könnte auch den Zusammenhang beider betonen, die sich so als ein Diptychon, ein Bild aus zwei kontrastierenden Teilen, verstehen lassen.

⁵¹ <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP822999.jpg> [aufgerufen 20.5.2021]; Turner 2009–2012, Kat. Nr. 719 i/ii. Zu Sandarts Zeichnung nach Tizians Flora in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und den um 1639 entstandenen Stich siehe Mazzetti di Pietralata 2011, S. 122, Kat.-Nr. 56.; sowie <http://ta.sandart.net/de/artwork/view/4226> [aufgerufen 20.5.2021].

⁵² Als „Maitresse“ wird sie etwa in Marie Paul Landons Reproduktionsstich von 1844 bezeichnet. Zu den Bedeutungsschichten des Bildes siehe Pfisterer 2014.

⁵³ Michelet 1855, S. III. Andere Beziehungen der Renaissance-Auffassungen Michelets zum Hémicycle stellt Bann 2018, S. 45f. her.

⁵⁴ Vgl. dazu Simone 1969, S. 122f.

⁵⁵ Es kann hier nur kurz angedeutet werden, dass Delaroche in der von Charles Béranger und ihm selbst ausgeführten und im Besitz des Künstlers verbliebenen Kopie des Zyklus (heute Baltimore, Walters Art Museum, Nr. 37.83), wohl als Reaktion auf die Kritiken, einige der Charakteristiken der Figur wieder zurücknahm: die Renaissance erscheint dort mit geordneterem Haar sowie mit einem, wenn auch durchscheinenden, Hemd bekleidet. Damit war diese Version aber gerade nicht, wie gelegentlich zu lesen, als Vorlage für Henrique-Duponts Stich gedacht, denn dieser folgt für die Renaissance eindeutig dem Wandbild (Abb. 3, Abb. 6). Ich danke Andreas Huth für Hinweise.

⁵⁶ Diese Alleinstellung ist Ergebnis der langwierigen Arbeit an den Personifikationen. Der farbige Gesamtentwurf in Nantes (vgl. Anm. 37) lässt auch die Griechische Kunst herausfordernd zum Publikum blicken.

⁵⁷ Bann 2018, S. 45; vgl. noch stärker ebd., S. 40f.

⁵⁸ Delécluze 1853], S. 4; im Original zitiert oben, Anm. 22.

⁵⁹ Delécluze 1841, S. [2]: „Enfin la Muse de la renaissance, à moitié nue, laissant flotter ses draperies brillantes et exerçant une geste qui contraste avec la raideur de celui de sa voisine, caractérise l'art tel que l'ont compris et aimé les grands maîtres italiens.“

⁶⁰ *Description* 1841; Delécluzes Name erscheint hier nicht, wohl aber die Quellenangabe „Extrait du *Journal des Débats* du 1er décembre 1841“ am Ende des Textes. Die Passage zu den Personifikationen ebd., S. 5.

⁶¹ Mit der Quellenangabe „Nach Delécluse im *Journal des Débats* v. 1. Dezember 1841“ liest sich die Passage im *Kunstblatt des Morgenblatts für Gebildete Leser*, 25.01.1842, S. 25, folgendermaßen: „Vor dem Richterstuhl dieser drei Kunsthelden des Alterthums stehen, gleichsam an den vier Ecken des Tribunals, vier allegorische weibliche Figuren, die griechische, römische, mittelalterliche und Renaissance-Kunst vorstellend. Die erste zeichnet sich durch einfache Grazie aus; die zweite scheint durch ihre Stellung auf die edlen, aber etwas strengen Porträts hinzudeuten, in denen die Römer Bedeutendes leisteten. An der gesammelten mystischen Miene, an der reichen Gewandung, die von dem Körper nur das Gesicht und die Fingerspitzen sichtbar lässt, erkennt man die Kunst des Mittelalters, während die halbentblößte Muse der Renaissance ihre prächtigen Gewänder flattern lässt und durch freie Geberde gegen ihre Nachbarin absticht, also die Kunst charakterisiert, wie sie die großen italienischen Meister liebten und übten.“

⁶² *The Athenaeum, Journal of English and Foreign Literature, Science, and The Fine Arts*, 1842, Nr. 737, 11. Dezember, S. 957.

⁶³ Dazu Léa Kuhn in: Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Kat. I.3, S. 33–36.

⁶⁴ Burckhardt 2014, S. 3; dazu Dazu Léa Kuhn in: Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Kat. I.3, S. 33–36, hier 35.

⁶⁵ Blanc 1857, S. 570.

⁶⁶ Blanc 1863, S. 11.

⁶⁷ Der aus drei Teilen bestehende Stich misst insgesamt 260 × 56 cm.

⁶⁸ Zu Vitet, der auch zusammen mit Delaroche den Nutzen der Fotografie für die Denkmalpflege evaluiert hat, siehe Méry de Bellegarde 1987; Noell 2016. Denkmalsammlung, 25f.; Bonnet 2020.

⁶⁹ Vitet 1841, S. 942: „L'une porte au ciel un regard rêveur: sur ses épaules, qu'enveloppe un étroit et chaste manteau, ses blonds cheveux retombent en nappes onduleuses; une grace virginal se mêle dans ses traits à une tendre et suave langueur, et sur son front, où brille l'inspiration céleste, on aperçoit ce découragement mélancolique que nous inspire le sentiment de notre infirmité comparée à la grandeur de Dieu. Une palme à la main, ce serait une sainte ; mais ce modèle d'une église gothique nous trahit son secret. C'est le génie de l'art du moyen-âge, de ce sublime novateur qui trouva le chemin du beau sans autre guide que la foi.“

⁷⁰ Vitet 1841, 942: „Quel contraste entre cette figure et sa compagne! Celle-ci est belle aussi, mais sans retenue, sans mesure, sans pudeur. Ses riches vêtements retombent en désordre, sa brillante coiffure se

dénoue et s'échappe au hasard ; courtisane audacieuse, passionnée, inconstante, c'est l'image de l'art moderne depuis son affranchissement des idées chrétiennes, avec ses phases de bons et de mauvais jours, avec ses beautés et ses excès. Des souvenirs au lieu de croyance, l'amour de la mode, le besoin du succès à tout prix, d'admirables instincts étouffés par l'esprit de système des charmes éblouissans fardés par la coquetterie, voilà ce que respire toute sa personne.«

⁷¹ Anonym 1842, S. 15: „Ces deux femmes me paraissent beaucoup mieux indiquer les figurations des excès du spiritualisme exclusif et vague, et du matérialisme grossier. Si telle a été l'idée du peintre de l'hémicycle, il a parfaitement reproduit le second type dans cette figure lourde, épaisse et sans charme qui étale des appas rougis et pesant.“

⁷² Anonym 1842, S. 14: „Que par l'art du Moyen-Âge on entende exprimer l'essor de l'élément spirituel et l'aspiration religieuse prédominant sur l'élément matériel et condamnant la vie terrestre, c'est fort bien. Les monuments des arts plastiques au Moyen-Âge peuvent, à la rigueur, exprimer cette pensée. Et la figure produite par le peintre est convenablement expressive. Mais, pourquoi donc accoler le nom de Renaissance à cette grosse image de courtisane? [...] La femme que nous voyons ici est d'un style qui touche au Bernin, et c'est le nom de Décadence qu'il conviendrait de lui appliquer.“

⁷³ Rosenthal 1858, Bd. 6, Heft 4, S. [9]: „die Renaissance, dies reizende Schoßkind der Prunksüchter“

⁷⁴ *The Architect and Building News*, 1882, Bd. 27, S. 41: „The semi-nudity and the attention fixed on the Greeks are no less emblematic oft he succeeding ages.“

Literatur

Allemand-Cosneau 1999 – Claude Allemand-Cosneau, L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris, ou l'histoire figurée de l'art, in: *Paul Delaroche. Une peintre dans l'histoire*, hg. von demselben und Isabelle Julia, Nantes, Musée des Beaux-Arts, und Montpellier, pavillon du Musée Fabre, Paris 1999, S. 105–129.

Almanach 1853 – *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, Paris 1853.

Anonym 1841 – Anonym, La Salle des Cours de L'École des Beaux-Arts, peintures de M. Paul Delaroche, in: *L'Artiste: Journal de la littérature et des Beaux Arts*, 1841, 2. Serie, Bd. 8, S. 353–354.

Anonym 1842 – Anonym, L'assemblé des artistes, par M. Paul Delaroche, in: *La Phalange*, Bd. 11, 1. Januar 1842, S. 11–16.

Anonym 1857 – Anonym, Paul Delaroche, in: *Unsere Zeit. Jahrbuch zum Konversationslexikon*, Bd.1, Leipzig 1857, S. 259–278.

Balzac 1828 – Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris 1838.

Bann 1997 – Stephen Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.

Bann 2003 – Stephen Bann, Pre-Histories of Art in Nineteenth-Century France: Around Paul Delaroche's Hémicycle des Beaux-Arts, in: *The art historian: national traditions and institutional practices*, hg. v. Michael Zimmermann, Williamstown (Mass.)/New Haven 2003, S. 25–40.

Bann 2004 – Stephen Bann, Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts: l'histoire de l'art et l'autorité de la peinture, in: *Revue de l'art*, 2004, Bd. 146, S. 21–34.

Bann 2018 – Stephen Bann, Inventing the Renaissance in nineteenth-century France, in: Bolzoni/Payne 2018, S. 31–48.

Barbier 1836 – Auguste Barbier, *Salon de 1836*, Paris [1836].

Bolzoni/Payne 2018 – Lina Bolzoni und Alina Payne (Hg.), *The Italian Renaissance in the 19th century: Revision, Revival, Return*, Mailand 2018.

Burckhardt 2014 – Jacob Burckhardt, Werke, Bd. 17: *Vorlesungen über Renaissance, Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jahrhundert*, hg. v. Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Basel 2014.

Blanc 1857 – Charles Blanc, *Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris 1857.

Blanc 1863 – Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles, École Française*, Bd. 3, 1863.

Bonnet 1996 – Alain Bonnet, Une histoire de l'art illustrée: L'hémicycle de l'École des Beaux-Arts par Paul Delaroche, in: *Histoire de l'art*, 1996, Bd. 33/34, S. 17–30.

Bonnet 2020 – Alain Bonnet, Vitet, Ludovic, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitet-ludovic.html>. Aktualisiert 3.3.2020 [aufgerufen 20.5.2021].

Camesasca/Fohr/Ternois 1984 – Ettore Camesasca, Robert Fohr, Daniel Ternois, *Tout l'œuvre peint de Ingres*, Paris 1984.

Catalogue 1859 – *Catalogue des tableaux et statues du Musée de la ville de Nantes*, Siebte Auflage, Nantes 1859.

Delécluze 1828 – Étienne-Jean Delécluze, *Précis d'un Traité de peinture*, Paris 1828.

Delécluze 1841 – Étienne-Jean Delécluze, L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts peint par M. P. Delaroche, in: *Journal des Débats*, 01.12.1841, S. [2]f.

Delécluze 1853 – Étienne-Jean Delécluze, Notice explicative, in: *L'Hémicycle du Palais des beaux-arts, peinture murale exécutées par Paul Delaroche et gravée au burin par Henrique-Dupont*, Paris o.J. [1853], S. 3–8.

Description 1841 – *Description exacte du tableau de M. P. Delaroche exposé au Palais des Beaux-Arts*, Paris 1841.

Dezailler D'Argenville 1787 – Antoine Nicolas Dezailler D'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts; Vies des fameux architects depuis la renaissance des arts*, chez Debure l'aîné, Paris 1787.

Dictionnaire 1860 – *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres*, Bd. 9, hg. v. M. W. Duckett, Paris 1853–1860.

Gardini 2010 – Nicola Gardini, *Rinascimento*, Turin 2010.

Gavoille 2020 – Aurélie Gavoille, *Delécluze, Étienne Jean*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delecluze-etienne-jean.html>, überarbeitet am 03.03.2020 [aufgerufen 20.5.2021].

Graham 2014 – Graham, Jenny, Amorous passions: Vasari's legend of Fra Filippo Lippi in the art and poetry of the nineteenth century, in: *Studi di Memofonte*, 2014, Bd. 12, S. 187–210.

Hawley 1981 – Henry Hawley, Some intimate sculptures of Feuchère, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1981, Bd. 68, S. 75–82.

Heindl 2010 – Edith Heindl, Zwischen Werkkopie und Künstlerkult: die museale Ausstattung der Chapelle de l'École des Beaux-Arts in Paris mit Xavier Sigalons Kopie von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ (1833–1837), in: *Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart; Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag*, hg. v. Albert Dietl, Augsburg 2010, S. 681–718.

Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013 – Hans Christian Hönes, Léa Kuhn, Elizabeth J. Petcu, Susanne Thürigen, *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*, Passau 2013.

Hotchkiss Walsh 2002 – Philip Hotchkiss Walsh, Viollet-Le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: On the first professorship of art history in France, in: *Art History and its Institutions*, hg. v. Elizabeth Mansfield, London 2002, S. 85–99.

Janin 1832 – Jules Janin, L'Antiquaire, in: *Soirées littéraires de Paris*, hg. v. Amable Tastu, Paris 1832, S. 252–282.

Janin 1844 – Jules Janin, *L'Été à Paris*, Paris 1844.

Janin 1853 – Jules Janin, Jean Feuchère, in: *Catalogue du Cabinet du feu M. Feuchère, Statuaire*, Paris 1853, S. 5–18.

Kintzinger 1995 – Marion Kintzinger, *Chronos und Historia: Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995.

Kugler 1854 – Franz Kugler, *Kunstreise im Jahr 1845*, in: *Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten*, Stuttgart 1854, S. 429–552.

Kuhlmann-Hodick 1993 – Petra Kuhlmann-Hodick, *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Frankfurt am Main u.a. 1993.

Kuhn 2020 – Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Fink 2020.

Lammel 1995 – Gisold Lammel, *Nachruhm. Bilder zur Kunstgeschichte. Zwischen Wahrheit und Wunsch*, Münster 1995.

Lenoire 1798 – Alexandre Lenoire, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français*, Paris 1798.

Levine 2018 – Neil Levine, The unexpected fate of the Italian Renaissance in nineteenth-century French architecture, in: Bolzoni/Payne 2018, S. 491–508.

Locher 2007 – Hubert Locher, Renaissance, in: *Mythen der Kunstgeschichte*, hg. v. Tristan Weddigen, *kritische berichte*, 2007, Bd. 3, S. 31–33.

Mazzetti di Pietralata 2011 – Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni* (=Studi della Biblioteca Hertziana), zugl. Dissertation Università La Sapienza 2004, Cinisello Balsamo 2011.

Méry de Bellegarde 1987 – Clotilde Méry de Bellegarde, Ludovic Vitet et la création des Monuments Historiques, in: *Les Monuments historiques demain*, hg. v. Direction de Patrimoine, Paris 1987, S. 71–72.

Meyer 1867 – Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig 1867.

Michelet 1855 – Jules Michelet, *Histoire de Frances*, Bd. 7: *Renaissance*, Paris 1855.

Nerlich 2016 – France Nerlich, Palette contre plume. Peindre l'histoire de l'art. Le cas de Paul Delaroche et de Johann Friedrich Overbeck, in: *Histoire de l'art*, 2016, Bd. 79, Nr. 2, S. 11–24.

Nicolaisen/Schieder/Schmidt 2015 – Jan Nicolaisen, Martin Schieder, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Eugène Delacroix & Paul Delaroche: Geschichte als Sensation*, Ausstellungskatalog Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 11. Oktober 2015–17 Januar 2016.

Noell 2016 – Matthias Noell, Denkmalsammlungen, Denkmalarchive: zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Architektur Fotografie: Darstellung Verwendung – Gestaltung*, hg. von Hubert Locher und Rolf Sachsse, Berlin 2016, S. 24–39.

Paris illustré 1855 – *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs. Nouveau guide des voyageurs, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes*, Paris 1855.

Pfisterer 2014 – Ulrich Pfisterer, Raffaels Muse – erotische Inspiration in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2012, Bd. 38, S. 62–83

Plagmann 1967 – Volker Plagmann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967.

Prat 2012 – Louis-Antoine Prat, *Paul Delaroche* [Ausstellung Musée du Louvre, 8. März–21. Mai 2012], Paris 2012.

Rosenthal 1858 – Sigmund Rosenthal, Wiener Wochenschau, in: *Wiener Modespiegel / Lesehalle*, 1858, Bd. 6, Heft 4, S. [9].

Simone 1969 – Franco Simone, Das Mittelalter, die Renaissance und die moderne Forschung, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. v. August Buck, Darmstadt 1969, S. 122–150.

Springer 1856 – Anton Springer, Die bildenden Künste in der Gegenwart, in: *Die Gegenwart. Eine encyklopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, hg. v. August Kurtzel, Bd. 12, Leipzig 1856, S. 673–810.

Springer 1884 – Anton Springer, *Die Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1884.

Tillier 2018 – Bertrand Tillier, Jules Janin, Chiffonier, Antiquaire, et Naturaliste de Paris, in: *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Bd. 118, Nr. 3, 2018, S. 599–610.

Turner 2009–2012 – Simon Turner, *Wenceslaus Hollar: New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700*; Bd. 1–9, 2009–2012.

Van Zanten 1978 – David van Zanten, Félix Duban and the buildings of the „Ecole des Beaux-Arts“, 1832–1840, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1978, Bd. 37, S. 161–174.

Vitet 1841 – Ludovic Vitet, La Salle des prix à l’École des Beaux-Arts, in: *Revue des Deux Mondes*, 1841, Bd. 28, S 937–954.

Warnke 1977 – Martin Warnke, Die erste Seite aus den ‚Viten‘ Giorgio Vasaris: der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: *kritische berichte*, 1977, Bd. 5, S. 5–28.

Bildnachweise

Abb. 1: Balzac 1828, S. 26 · Abb. 2, 5, 6, 10–12: © The Trustees of the British Museum · Abb. 3: Bann 1997, Abb. 123 · Abb. 4: L’Hémicycle 1853, Tafel [3] · Abb. 7: Paris illustré 1855, S. 295 · Abb. 8: Bann 2018, Abb. 4 · Abb. 9: Bann 2018, Abb. 3

Man sieht, die Antike ist in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen.

Gottfried Kinkels Forschungen zu „Brautkistenbildern“ von 1876

Henrike Haug

In Gottfried Kinkels (1815–1882) Untersuchung zu den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* verbinden sich Fachgeschichte, die Erforschung der Bildtradition antiker Mythologien sowie die Suche nach einem „Sozialismus in der Kunstgeschichte“ zu einem unkonventionellen kulturhistorischen System.¹ Kinkels Text von 1876 gehört zu drei weiteren Arbeiten, die sich mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Genese einer profanen Ikonographie in der Frühen Neuzeit auseinandersetzen.² Dass diese vier Aufsätze thematisch zusammengehören, wird durch den Autor selbst festgelegt, der in seinem *Mosaik zur Kunstgeschichte* schreibt:

Drei dieser Aufsätze haben einen inneren Zusammenhang: sie weisen auf, wie durch die *Gerechtigkeitsbilder auf den Rathhäusern*, durch die *Möbelmalerei in Italien* und durch die *bemalten Tische Deutschlands* zuerst weltliche Gegenstände massenweise in die Kunst eingeführt worden sind. Wer hier vollständig verfahren wollte, müßte freilich auch noch *das Auftreten des Socialismus* in den Genrebildern des Quinten Matsys, ferner die Tapeten des Mittelalters und die frühesten Glasgemälde, sondern sie zum Schmuck von weltlichen Gebäuden und Privatwohnungen bestimmt waren, durchmustern und zusammenstellen.³

Zugleich macht Kinkel deutlich, dass er innerhalb dieser vier Schriften explizit eine eigene innovative Methode verfolgt:

Wenn man immer bloß meldet, wer gemalt hat und wie gemalt worden ist, so bleibt die Kunstgeschichte einseitig; ihr Zusammenhang mit dem Leben, ihr culturhistorischer Hintergrund kann nur dann aufgehellt werden, wenn wir auch zusehen, was gemalt worden ist, und zu welcher Zeit bestimmte neue Gegenstände in die Malerei eingedrungen sind.⁴

Dieses Interesse an einem „culturhistorischen Hintergrund“ teilt Gottfried Kinkel mit seinen Kollegen Franz Kugler (1808–1858) und Karl Schnaase (1798–1875) ebenso wie mit Jacob Burckhardt (1818–1897), mit dem er als Lehrer und Freund verbunden war und der wichtige Impulse von ihm erhielt.⁵ Kinkels Tragweite als Exponent einer kulturwissenschaftlichen Methode

Henrike Haug, *Man sieht, die Antike ist in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen. Gottfried Kinkels Forschungen zu „Brautkistenbildern“ von 1876*, in:

Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera, Festgabe für Peter Seiler*,

Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 451–464. <https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11066> 451

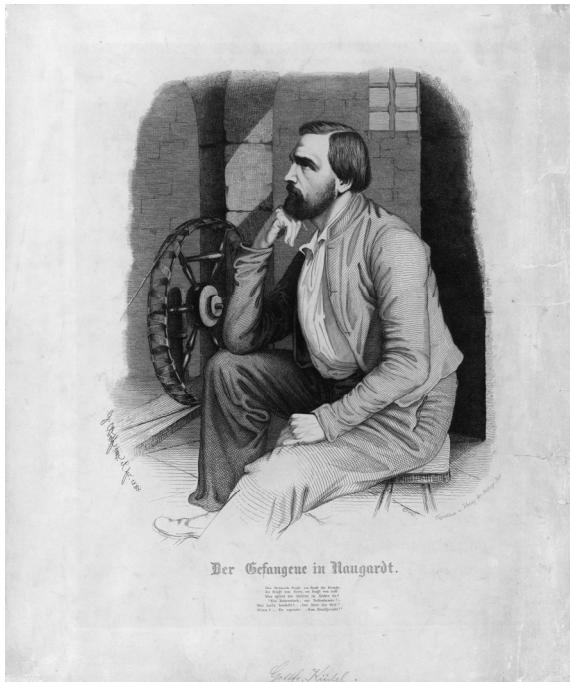


Abb. 1: Gottfried Kinkel. *Der Gefangene in Naugardt*. G. Wolf. Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1850.

zeigt sich auch darin, dass noch Aby Warburg die Schriften von Kinkel und Burckhardt als wichtige Vorreiter seines eigenen Forschungsansatzes seinen Schülern zur Lektüre empfahl.⁶

Bei Gottfried Kinkel können – wie bei vielen Forscher:innen – der berufliche Werdegang, der private Lebenslauf und das wissenschaftliche Interesse nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Greifen doch sein politisches Engagement und seine kunstwissenschaftlichen Fragestellungen unter anderem in der Suche nach dem *Socialismus* in der Kunstgeschichte zusammen.⁷ Diesen definiert er in einem Aufsatz von 1850, den er laut eigener Aussage halb in Freiheit, halb in den „Casematten von Rastatt“ verfasste, wo er als Revolutionär nach seiner Verhaftung einsaß: „Unter dem *Socialismus* in der Kunst verstehen wir das bewusste, klar hingestellte Abbild eines Klassenkampfes.“⁸ (Abb. 1).

Kinkel sah im Kampf des Vormärzes auch einen „Kampf gegen die ästhetische Indifferenz“, wie er in einem Brief an Franz Kugler vom 27. Juli 1846 formulierte.⁹ Dies bedeutet, dass seine Kritik an der zeitgenössischen Kunst, mit der er auch seinen *Socialismus*-Aufsatz von 1850 einleitet, keineswegs rein ästhetischer Natur war, sondern sich gegen die von ihm beobachtete Inhaltsleere und den Verlust von Relevanz richtete, so dass hier Kinkel als Kunstkritiker, als Kunsthistoriker und als politisch Denkender in eins fallen.¹⁰ Schon 1847 im ersten Heft seiner Zeitschrift *Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung* verwies Kinkel auf „ein neues Fach des Genres“, das er in den sozialkritischen Bildern von Carl Wilhelm Hübner (1814–1879) – wie beispielsweise den *Schlesischen Webern* von 1844 – verwirklicht sah.¹¹ Es ist die Suche nach den Wegbereitern dieser Kunst, die Kinkel sowohl zu den Gerechtigkeitsbildern in den frühneuzeitlichen Rathäusern als auch zu den antiken Themen in der italienischen Möbelmalerei führte. Hans Christian Hönes formuliert in Bezug auf die 1853 am University College in London gehaltenen ersten kunsthistorischen Überblicks-Vorlesungen Kinkels, dass sie – wenngleich vordergründig konventionell – auf den zweiten Blick eine „faszinierende Erzählung“ ergeben: „Zwei große Leit- und Entwicklungslinien prägen seine Darstellung: Säkularisierung und Demokratisierung. Verweltlichung und Verbürgerlichung von Kunst und Gesellschaft.“¹² Zugleich rückte Kinkels Interesse am Auftreten von profanen Ikonographien und an der Genese einer weltlichen Kunst auch die Protagonisten und Träger dieser Kunst in der Frühen Neuzeit als der Epoche frühkapitalistischer Wirtschaftsformen in sein Blickfeld: In Florenz der Hof der Medici und in den nordalpinen Städten die herrschenden Patrizier sowie die Städte mit ihren Rathäusern. Ein anonymer Rezensent von

Kinkels *Mosaik zur Kunstgeschichte* unterstrich im *North American Review* vom Januar 1877 diese Besonderheit in Kinkels wissenschaftlicher Arbeit:

The portion of the volume most interesting [...] are probably the passages that treat art in its connection with social progress [...] When brides began to have richly sculptured chests to hold their wedding gifts, common life held up its before diminished head, and the new age of emancipation showed its banner and called for its literature and its music. The essay upon the art furniture of Italy is very rich in details [...] So, too, the essay upon the painted tables that were given to newly married people in Germany is full of rare information, and the argument that they were the beginning of the Genre painting, which is the democracy of that art, is well sustained by careful memoranda of conspicuous specimens, some of which are traced to Holbein's master hand.¹³

Kinkel will in den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* erkunden, wann und wie „die eigentliche Weltlichkeit, und besonders ihre eigenste Verkörperung, die heidnische Mythologie, wieder sich im Bild vor die Augen zu stellen“ begann.¹⁴ Anhand von 27 Beispielen untersucht er profane Ikonographien auf unterschiedlichen Formaten von „Möbeln“, worunter er sowohl *cassoni* (Hochzeitstruhen bzw. deren heute erhaltene bildtragende Seitentafeln), *spalliere* (bemalte hölzerne Wandverkleidungen), sowie *deschi da parto* (runde oder oktagonale Scheiben, die zu Geburten überreicht wurden) versteht, drei Gattungen, die er nicht klar voneinander trennt.¹⁵

Für die Kunst ist das Auftreten dieser weltfrohen Sinnesart der Anfang des Modernen geworden. In dieser Sinnesart ist Italien, und zwar im fünfzehnten Jahrhundert, den anderen Europäern vorausgegangen, und in Italien wieder die fröhliche Stadt Florenz. Dort brachte Fabrik, Handel, Gewerbe aller Art den Wohlstand hervor, der Wohlstand den Luxus, der Luxus die weltliche Kunst.¹⁶

Ausgehend von biblischen Szenen mit Bezug zu Hochzeiten oder Geburten,¹⁷ gelangt Kinkel zu Tafeln mit mythologischem Inhalt, die Perseus und Andromeda, Narziss oder auch das Urteil des Paris darstellen.¹⁸ Besonders hebt er die „mythologische Brautfahrt“ des Raubs der Helena hervor¹⁹ – auf die inhaltlich die Darstellungen des trojanischen Krieges folgen;²⁰ „an den Fall Troja“ schließen sich die Fahrten des Aeneas an.²¹ Von diesem Stammvater kommt Kinkel zu den Darstellungen der römischen Geschichte; unter den dortigen „Heroinen der Keuschheit und der ehelichen Liebe“ nennt er *Lucrezia*²², *Tuccia* und *Virginia*.²³ Besonders interessant scheint Kinkel – neben zwei Beispielen, die seiner Meinung nach zeitgenössische (florentinische?) Hochzeiten repräsentieren – eine Tafel aus der Sammlung Barker in London, die Episoden aus der Geschichte des *Nastagio degli Onesti* aus Boccaccios *Decamerone* illustriert.²⁴ (Abb. 2). Die abschließenden vier Bilder werden von Kinkel nicht mehr in den florentinischen, sondern in den venezianischen



Abb. 2: Sandro Botticelli, *Geschichte des Nastagio degli Onesti* (Boccaccio, *Decamerone*, fünfte Geschichte, achter Tag, 1482/1483. Madrid, Prado

Kulturraum verortet.²⁵ Doch nicht allein die Genese seiner Fragestellung ist von Interesse für die kunsthistorische Fachgeschichtsforschung, sondern auch Kinkels methodisches Vorgehen.

Photographie und Reisen

Dass die kunsthistorische Theoriebildung in sehr hohem Maße von der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von Werken in Museen und über Publikationen abhängig ist, wurde von der Forschung bislang noch zu wenig systematisch erfasst. Wer konnte im 19. Jahrhundert welche Orte erreichen, welche Sammlungen waren zugänglich und wurden wahrgenommen? Welche kunstwissenschaftlichen Fachtexte lagen vor, welche Themenfelder erschlossen sie in welcher Sprache oder in Übersetzung? Welche Quellen waren ediert und wurden diskutiert? Welche Bildvorlagen kursierten und wurden für die Forschung herangezogen? All diese relevanten Aspekte lassen sich mit der Diskussion von Kinkels methodischem Vorgehen verknüpfen, reflektiert er doch selbst über die Nutzung von (neuen) Medien und Formaten der Kunstwahrnehmung.

Kinkel war als junger Mann in den Jahren 1837–1838 in Italien; nach seiner Flucht 1850 aus dem Zuchthaus in Spandau lebte er lange Jahre im Exil in London.²⁶ 1866 folgte er seinen beiden Schülern Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübbe (1826–1893) auf die Professur für Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, um die er sich schon seit längerem bemüht hatte. Auch wenn Kinkel nicht wie andere Revolutionäre eine Amnestie erhielt, konnte er ab 1871 wieder nach Deutschland reisen und in den Semesterferien Vortragsreisen absolvieren

und Sammlungen unter anderem in Italien und Paris besuchen. Dies wurde durch moderne Formen des schnellen Reisens mit Dampfkraft ermöglicht, die – wie Kinkel es mehrfach formulierte – das Betrachten von zwei Bildern an unterschiedlichen Orten erlaubte:

Außerdem hat unsere Zeit die schnelle Beweglichkeit und die Leichtigkeit des Reisens voraus; man kann viele Bilder sehen, kann beglaubigte Werke eines Meisters mit den nicht datirten vergleichen, ehe der Eindruck im Auge erlischt.²⁷

Sein Reiseverhalten spiegelt sich deutlich in seinem Aufsatz wieder, argumentiert er doch aufbauend auf den Beständen in Florenz, wo er die Accademia, das Museo Buonarotti, den Palazzo Pitti, die Sammlung des Palazzo Torrigiani sowie die Uffizien kennt.²⁸ In Venedig besuchte er das Museo Civico (Corry), in Rom die Galleria Colonna und von den norditalienischen Sammlungen allein die der Accademia di Brera in Mailand. Wahrscheinlich noch aus seiner Londoner Zeit ist er mit den Beständen der National Gallery sowie der Sammlung Barker vertraut, in Paris besuchte er das Hotel Cluny und im Louvre die für die frühe Erforschung von cassone-Tafeln so bedeutende Sammlung von Giovanni Pietro Campana (1808–1880), die nach der Verhaftung des Sammlers 1857 konfisziert und nach England, Russland und Frankreich verkauft worden war.²⁹ Er erstellt seine Objektliste durch die Besuche vor Ort und macht dies auch für die Leser:innen erkennbar, beispielsweise dort, wo er auf räumliche Dispositionen oder schwierige Lichtverhältnisse verweist.³⁰ Zugleich aber finden sich im Text Hinweise auf Fachliteratur, beispielsweise dort, wo er Zuschreibungen im Museum widerspricht und auf Alternativen verweist. Er stützt sich dabei vor allem auf die berühmte *Geschichte der italienischen Malerei* von Joseph Archer Crowe (1825–1896) und Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897), die er in der Übersetzung von Max Jordan nutzt, die in Leipzig zwischen 1869 und 1876 erschienen war.³¹ Zugleich konsultiert er aber auch populärwissenschaftliche Werke, wenn er auf den Band *Oberitalien* des Kunsthistorikers und Reiseschriftstellers Johann Theodor Gsell-Fels (1818–1898) verweist: Bei seinem Rundgang durch die Uffizien findet er eine in der „Manier von Dello“ gemalte Schirmwand in der Sala di antichi maestri (Nr. 1308), die jedoch nach Gsell-Fels von Matteo Pasti aus Verona gemalt sein soll.³²

Doch nicht allein die Kenntnis von Sammlungen, die durch das vereinfachte und auch preiswertere Reisen für kürzere Forschungsaufenthalte aufgesucht werden konnten, sondern auch neue Techniken der Bildreproduktion ermöglichten zunehmend eine veränderte Form kunsthistorischer Objekterschließung. Dies wird von Gottfried Kinkel hervorgehoben, wenn er schreibt: „und man hat schließlich die leichte Vervielfältigung durch die Photographie, welche abermals Vergleichungen erleichtert.“³³ Die Photographie wird von ihm damit als das Medium definiert, das die kunsthistorische Arbeit in Teilen erst ermöglichte.³⁴ Wie sehr dies



Abb. 3: Erziehung des Pan. Gemälde Signorelli's in Florenz, zu Seite 5, in: Crowe/Cavalcaselle 1871, Tafel 1.

als Verbesserung gegenüber den Lithographien und den Kupferstichen, die doch immer noch eines reproduzierenden und damit in Teilen verfremdenden Künstlers bedurften, wahrgenommen wurde, betont Kinkel im gleichen Aufsatz:

Die illuminierten Zeichnungen in Jubinal's Tapetenwerk tragen alle diese Fehler [des Verlustes durch die doppelte Übersetzung vom Entwurf auf den Karton in den Stoff] zur Schau, ohne die Vorzüge klar zu machen. Es ist daher erfreulich, daß man in Bern Photographien davon gemacht hat.³⁵

Kinkels dennoch nicht vorbehaltlose und naive Begeisterung für das neue Werkzeug wird im folgenden Satz deutlich, wo er kritisch anmerkt: „Doch bemerke ich, daß diese, wie ich bei einer scharfen Vergleichung mit dem Original mich überzeugte, in einigen Köpfen auf den Negativen überarbeitet worden sind.“ Das zeigt, dass er (noch) nicht auf Photographien zurückgreifen konnte, die zur Dokumentation mit einem wissenschaftlichen Anspruch vom Museum für die eigene Objekterschließung angefertigt worden waren, sondern Beispiele nutzte, die den touristischen Markt bedienten und als ‚Souvenir‘ verschönernde Retuschen enthielten.

Doch Kinkel wertete nicht nur Photographien, sondern auch andere Bildquellen aus, die ihm zur Verfügung standen und die er zudem für seine Leser:innen zur eigenen Nutzung genau bezeichnete. So verweist er beispielsweise bei seinem einführenden Überblick über antike Themen auf ein Bild Luca Signorellis, „das im Umriß bei Crowe und Cavalcaselle, Ital. Mal. IV. 5, abgebildet und beschrieben ist“ (Abb. 3).³⁶ Vergleichbar geht er vor, wenn er zu einer Tafel mit dem Tod der Lucrezia, die er im Palazzo Pitti in Florenz in der Sala di Prometeo (Nr. 388) sah, bemerkt: „Das Bild ist in Bardi's *Gallérie du Palais Pitti* auf Tafel 60 des 2. Bandes gestochen.“³⁷ Bemerkenswert ist ein Hinweis bei seiner Katalognummer 11, die sich im Palast der Familie Carboniani in Gubbio befinden soll und die er selbst nicht sah. Erschließt er doch diese Tafeln mit Darstellungen des Trojanischen Kriegs nicht über die Autopsie, sondern über den zeichnerischen Nachlass von Johann Anton Ramboux (1790–1866), den er in der Bibliothek des Städel'schen Instituts in Frankfurt einsah:

Die Originale dieser Copien müssen sehr schön und flott gewesen sein. Eine Note von Ramboux' Hand besagt, sie seien „von dem Vater des Grillandajo“, und das gibt einen ungefähren Anhalt für die Zeit der Entstehung, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.³⁸

Quellenarbeit

Es ist wenig verwunderlich, dass Kinkel die rezente Literatur wie Crowe und Cavalcaselle oder auch die von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke verfasste *Geschichte der neueren Baukunst* kennt und nutzt, die als Band 4 der von Franz Kugler initiierten *Geschichte der Baukunst* 1867 in Stuttgart erschienen war.³⁹ Handelt es sich doch um eine sehr bekannte Publikation und wenngleich Kinkels Freundschaft mit Burckhardt aufgrund der divergierenden politischen Auffassungen endete, blieb die gemeinsame kulturhistorische Ausrichtung doch bestehen.⁴⁰ Kinkel weist daraufhin, dass

Burckhardt in seinem Text zu den *Arbeiten aus Holz* unter § 156 die für die Möbelkunst wichtigen Quellen versammelt habe.⁴¹ Burckhardt nutzt interesserweise die Novellensammlung des Matteo Bandello und fokussiert auf den venezianischen Raum; Kinkel erschließt von diesen Grundlagen aus systematisch die Lebensbeschreibungen von Vasari und weitet den Blick auf Florenz aus.⁴² Ausgangspunkt ist ihm dabei die Lebensbeschreibung von Daniele (Dello) Delli, den Vasari als den ‚Erfinder‘ der florentinischen Möbelmalerei ausweist und dessen Ausführungen Kinkel zur Einführung in das Thema ausführlich in der deutschen Übersetzung von Ludwig Schorn von 1837 zitiert:⁴³

Die Bilder an der vorderen Seite stellten gewöhnlich Fabeln aus Ovid und andern Dichtern dar, Erzählungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern, oder sonst nur Jagden, Lustgefechte, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge, was einem Jeden gerade am besten gefiel.⁴⁴

Zugleich nutzt Gottfried Kinkel auch die *Notizie de' professori del disegno* von Filippo Baldinucci (1625–1696):

Von eigentlichem Hausgeräth gedenke ich zuerst der Präsentierteller nach Art unserer Theebretter, welche damals zum Geschenk für Wöchnerinnen mit heiligen Geschichten verziert wurden. Nach Baldinucci hat Zanobi Strozzi solche Arbeiten geliefert, den Vasari (Fiesole, II. 1. 327) neben Gozzoli und Gentile da Fabriano als Schüler des Fra Angelico anführt. Dann wurden von eigentlichen Möbeln die Rücklehnen der Sessel und Ruhebänke, sowie die Bettstätten bemalt. Das eigentliche Prachtstück aber, zum Inventar einer hübschen Schlaffstube unerlässlich, war der „Cassone“, eine längliche mit einem Deckel geschlossene Truhe, welche zur Aussteuer der Braut gehörte.⁴⁵

Gemeint sind also die *deschi da parto*, die Stelle bei Baldinucci, auf Kinkel hier verweist (aber nicht aufführt), lautet:

Benedetto d'Aldobrandino di Giorgio dona a Francesco suo figliuolo, in occasione di pigliar moglie, un colmo di Nostra Donna, che lo dipinse Zanobi Strozzi, che fu stimato fiorini 15. Questi colmi, per avviso del lettore, erano alcune tavole tutte talvolta tonde o ottangolate di diametro o larghezza d'un braccio o poco più, attorniate di una piccola cornice dorata, dipinte per mano di buoni maestri da una delle parti, e talora da tutte e due, con sacre istorie: e servivansene le donne di parto per accomodarvi sopra la vivanda pel desinare o cena: e per le case de' nostri cittadini veggonsene ancora alcuni, ai quali ha perdonato il tempo, assai ben conservati.⁴⁶

Kinkel war also auch in der Lage, den Quellentext von Baldinucci im italienischen Original zu lesen, da das Werk bis heute nicht in einer deutschen Übersetzung vorliegt.

Rätselhaft ist, warum Kinkel nicht den Absatz zur Erschaffung von Truhen aus Cennino Cenninis *Libro dell'arte* aufführt; dass ihm die Quelle nicht bekannt war, ist kaum anzunehmen, da nicht allein Baldinucci in seinen *Notizie* auf den *Libro* verweist; 1821 war die erste italienische Ausgabe von Giuseppe Tambroni (1773–1824) erschienen, eine englische Übersetzung lag in den *Original Treatises on the Art of Painting* durch Mary Philadelphia Merrifield (1804–1889) seit 1844 vor und die von Rudolf Eitelberger initiierten *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik* des *Mittelalter und der Renaissance* starteten 1871 mit der deutschen Übersetzung des *Buchs von der Kunst* durch Albert Ilg. Möglicherweise ist dies ein Zeichen dafür, dass Kinkel das *how to* weniger interessierte, bzw. für seine Fragestellung nach der Genese profaner Bildthemen nicht relevant erschien.

Fortuna

Kinkel schließt seinen Text zu den *Anfängen weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* mit dem Hinweis darauf, dass „die Antike in Italien schnell in die Literatur, sehr langsam in die Malerei eingedrungen“ sei.⁴⁷ Er betont, dass in seiner Untersuchung das ihm vertraute Motiv bestätigt wurde, demzufolge ein antiker Stoff in zeitgenössischem Gewande daherkomme, also eine deutlich sichtbare Divergenz zwischen Thema und Darstellungsart bestände:

Erst von da [1480er Jahre] begann die bewußte Reinigung der Form an der Antike, das Zeitcostüm wurde aufgegeben, und in Sculptur und Malerei trat römische Mythologie und Geschichte als völlig gleichberechtigt neben die heiligen Gegenstände.⁴⁸

Dieses Motiv wird von Carl Meyer 1892 aufgegriffen, der seinen Aufsatz zum *Griechischen Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts* mit der Feststellung einleitet, dass der Hang zum Zeitkostüm der Figuren der Götter- und Heroenwelt im 15. Jahrhundert noch zunehmen würde – und dabei auf die Abhandlung von Gottfried Kinkel verweist, der hier als Pionier auf dem Feld (noch) genannt wird.⁴⁹ Dies aber wird sich ändern, wenn Paul Schubrings monumentale Abhandlung *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento* im Jahr 1915 mit über 900 Beispielen erscheint; seither ist Kinkels Artikel zur frühen cassone-Forschung (fast) vergessen worden, die neueren Untersuchungen auf diesem Feld nennen seinen Beitrag entweder gar nicht, oder kennen ihn allein als Kuriosum der Frühzeit der Kunstgeschichte.⁵⁰

Anmerkungen

¹ Der 1815 geborene Gottfried Kinkel verfolgte ab 1831 ein Studium an der Evangelisch-Theologischen Fakultät in Bonn und erhielt dort 1837 eine Dozentur für Kirchengeschichte. 1840 gründete er – zusammen mit der Pianistin und Schriftstellerin Johanna Mockel – den „Maikäferbund“, einen der wichtigsten literarischen Dichterkreise des Vormärzes, der bis 1847 bestand. Der Skandal, den seine Heirat mit der geschiedenen Katholikin Johanna Mockel im Mai 1843 auslöste, führte dazu, dass er in die Philosophische Fakultät überwechseln musste, wo er promoviert wurde und 1846 die außerordentliche Professur „der neueren Kunst-, Litteratur- und Cultur-Geschichte“ erhielt, Beyrodt 1979, S. 197–211. Zur Geschichte des Bonner Kunsthistorischen Institut vgl. Münch 2018; zu Kinkel Beyrodt 1979 und Berg 1985 sowie Fork 1999.

² Kinkel 1850; Kinkel 1867; Kinkel 1876a, Kinkel 1876b.

³ Kinkel 1876a, S. VII.

⁴ Kinkel 1876a, S. VII.

⁵ Zur Bedeutung von Kinkel für die Formung von Jacob Burckhardt vgl. Müller 2003 und Cervelli 2002 sowie Walcher 2010, S. 10; Karge 1998 zur Trias Schnaase, Kugler und Burckhardt.

⁶ Wuttke 1979, S. 636, mit Verweis auf Heinz Heydenreich, der noch 1926 betont, dass „sich Auffassung und Methode Kinkels und Burckhardts auffallend nahe der unsrigen erwiesen“ hätten.

⁷ Schleier 2000, S. 52, verweist auf die Impulse, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Industrielle Revolution und deren Auswirkungen auf alle Lebensbereiche zu Veränderungen im Geschichtsdenken und zur Hinwendung zu zivilisations- und kulturhistorischen Ansätzen führten; die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen (Pauperismus, Arbeitskampf) wirkten ebenso früh auf die Ausbildung einer Kulturgeschichte ein.

⁸ Kinkel 1850, S. 53. Kinkel ist nicht nur Revolutionär, Politiker und Kunstschriftsteller sondern kümmert sich – William Morris vergleichbar – um soziale bzw. gesellschaftliche Aspekte der Arbeiter, vgl. Kinkel 1848, der in dieser Schrift als „a. Prof. der neuern Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte und zeitigem Vorstand des Handwerker-Bildungsvereins in Bonn“ firmiert und sie den Mitgliedern des volkswirtschaftlichen Ausschusses der Frankfurter Nationalversammlung widmet.

⁹ Beyrodt 1979, S. 287: „Der Kampf gegen die ästhetische Indifferenz, Halbheit und Armseligkeit unseres Demos, gegen das Filisterthum, den Dilettantismus und die wirklich erstaunenswürdige Unwissenheit und Geschmacklosigkeit unserer Gebildeten – jener Kampf, den Ihr Brief andeutet und zu dessen Führung Sie mitkämpfende Kräfte werben, erscheint mir als einer der ehrenvollsten im Pentathlon unserer schweren Tage.“ vgl. dazu auch Müller 2008, S. 171–188.

¹⁰ So verbindet Kinkel seine Besprechung der Kunstausstellung im Palais des Beaux-Arts in Paris 1851 in dem Artikel *Die bildende Kunst in den Kämpfen der Zeit* (Kinkel 1851) mit einer deutlich politisch motivierten Kritik am deutschen Kunstbetrieb, vgl. dazu Nehrlich 2009, S. 116–117. Wie stark die zeitgenössische Auseinandersetzung um eine ‚realistische‘ Darstellung mit politischen Motiven durchsetzt war, betont auch Wülfing 1997, S. 162, mit Blick auf Theodor Fontane, der 1853 formulierte: „Aber es ist noch nicht allzu lang her, daß man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselt und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehende, oder gar bei Productionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt.“

¹¹ Kinkel 1847, Vorwort ohne Seitenzählung; Landes 2011.

¹² Hönes 2015, S. 490.

¹³ The North American Review 124, 1877, Januar, No. 254, S. 147–148.

¹⁴ Kinkel 1876a, S. 369.

¹⁵ Zur *spalliera*- und *cassone*-Malerei vgl. Barriault 1994, S. 9–50: Sources, Documents, and Definitions; Baskins 1998; zu den *deschi da parto* Däubler-Hauschke 2003, mit der begrifflichen Definition S. 18–20.

¹⁶ Kinkel 1876a, S. 369

¹⁷ Kinkel 1876a, S. 380: „Es konnten, wie gesagt, auch biblische Scenen auf eine Hochzeit und glückliche Geburt Bezug nehmen, wie man bei uns im 16. Jahrhundert dem Brautpaar eine Fensterscheibe mit der Hochzeit des Tobias und der Sarah schenkte.“

¹⁸ Kinkel 1876a, S. 381/382.

¹⁹ Kinkel 1876a, S. 383: „Die folgende Scene, Paris die Helene entführend, gehört schon zu den mythologischen Brautfahrten. Ich kenne zwei Exemplare.“

²⁰ Kinkel 1876a, S. 385: „Die Folge der Entführung Helena's war der trojanische Krieg, und auch dieser, den die Künstler des Mittelalters freilich nicht aus dem ächten Homer, sondern aus Prosa-Erzählungen des sinkenden Alterthums kannten, hat zu Möbelbildern Veranlassung gegeben.“

²¹ Kinkel 1876a, S. 386.

²² Kinkel 1876a, S. 388: „Von der Geschichte der Lucretia, auf die man für Verzierungen eines Brautkastens in Italien am allerersten fallen mußte, kenne ich zwei Exemplare.“

²³ Kinkel 1876a, S. 387.

²⁴ Fünfter Tag, Achte Geschichte. Kinkel 1876a, S. 390, Kat. Nr. 23: „Denn daß man in Florenz auch Novellen durch Möbelbilder illustrirte, davon haben wir bei Vasari ein sehr bestimmtes Zeugniß (Botticelli, II. 2. 238) mit Nr. 21.“

²⁵ Kinkel 1876a, S. 392–396, Kat. Nr. 24, 25, 26 und 27.

²⁶ Ashton 1996.

²⁷ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 302/303. Eine weitere Stelle in Kinkel 1869, S. 167: „Die große Bildnisausstellung in South Kensington bei London, welche im Sommer 1866 stattfand, führte nicht weniger als 63 sogenannte Holbein's auf, die zum Theil aus zahlreichen, sonst nicht leicht zugänglichen Privatsammlungen hergeliehen waren und wenigstens eine seltene Gelegenheit boten, das Untergesobene mit dem Aechten zu vergleichen. Die Sichtung fiel schrecklich aus, denn unter jenen 63 Bildern, unter denen viel Schund sich befand, konnten höchstens neune als wirklich von Holbein's Hand bezeichnet werden! Dazu kommt nun das schnelle Reisen der Neuzeit und die Zuverlässigkeit, womit die Photographie, wenigstens für Handzeichnungen, die Mittel zu vergleichenden Studien uns gewährt.“

²⁸ Spätere bedeutende Sammlungen, wie die von Frederick Stibbert (1838–1906) oder von Stefano Bardini (1836–1922) waren damals erst im Entstehen und wurden daher für die Forschung der nachfolgenden Generationen – beginnend mit Paul Schubring – wichtig.

²⁹ Neun der 27 Tafeln, die Kinkel bespricht, entstammen dieser Sammlung, zur Sammlung vgl. Hughes 1997, S. 214/215.

³⁰ Kinkel 1876a, S. 384, zu seiner Kat. Nr. 10 im Hotel Cluny in Paris: „(an einer sehr dunklen Stelle, bei trübem Himmel und immer am Nachmittag kaum sichtbar): Hier hangen zwei Tafeln von Brautladen [...].“ oder S. 386, Kat. Nr. 12, Sammlung Campana (Louvre): „In einem gemeinsamen neuen Rahmen sind jetzt 5 Täfelchen vereinigt, welche etwa von dem zersägten Brett einer Brauttruhe herrühren.“

³¹ Kinkel 1876a, z. B. S. 387, zu Kat. Nr. 15: „Ich kenne nur zwei zusammengehörige Tafeln der Art, in der Gallerie Colonna (letzter Saal, hinter der großen Spiegelgallerie), wo man sie dem großen Ghirlandajo zuschreibt“ mit Anm.: „Crowe Cavalcaselle, übers. von Jordan, III. 257: ‚vielleicht von Cosimo Roselli‘.“

³² Kinkel 1876a, S. 374: „Beim Fenster ein altes Ziermöbel mit dem Triumphe der Religion, des Ruhmes und des Todes, von Matteo Pasti von Verona.“ Das Bild wird bei Gsell-Fels im III. Saal: Toskanische Schule auf Sp. 1171 bis 1173 besprochen; erneut ist auffällig, wie deutlich Kinkel auf die Spaltenzahl und explizit die 2. Auflage von 1874 verweist, um seinen Leser*innen das Auffinden der Stelle zu erleichtern.

³³ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 303.

³⁴ Mit sehr frühen Beispielen (Berenson, Morelli, Burckhardt) Freitag 1979; allg. Dilly 1981; Tietenberg 1999, S. 64/65 zu den frühen Kampagnen, mit denen in Frankreich, Italien und England seit den 1850er Jahren teils von staatlicher, teils von privater Seite Kunstwerke systematisch photographisch erfasst wurden. Die Bedeutung des photographischen Mediums für Kinkel ist bislang nicht untersucht, für Jacob Burckhardt hingegen schon, vgl. dazu Meier 2002, v. a. S. 276, Anm. 4 mit weiterführender Literatur.

³⁵ Kinkel 1867, zitiert nach dem Wiederabdruck im *Mosaik zur Kunstgeschichte* von 1876, S. 357.

Kinkel bezieht sich hier auf die 1838 durch Achilles Jubinal vorgelegte umfassende Publikation mittelalterlicher Tapisserien mit Historiendarstellungen, die Zeichnungen fertigte Victoir de Sansonetti an.

³⁶ Kinkel 1876a, S. 400.

³⁷ Kinkel 1876a, S. 388; <http://fototek.biblhertz.it/bh/2048px/bhpd28750.jpg> [aufgerufen 18.10.2020] laut Digitalisat ist es Tafel 59.

³⁸ Kinkel 1876a, S. 385/386. Die Tafeln befinden sich heute im Musée national de la Renaissance in Écouen, Mazzalupi 2016, S. 227: „Nel settimo dei dieci volumi della sua raccolta grafica si conservano, sotto i numeri 1205-1210, sei fogli i cui disegni furono tratti ad evidenza da un complesso omogeneo, allora ,appartenente alla famiglia Carboniani a Gubbio‘, secondo l’annotazione apposta in alto a destra nel foglio 1208.“

³⁹ Jacob Burckhardt übernimmt die *Darstellung der Architektur und Decoration der italienischen Renaissance*, Wilhelm Lübke die *Geschichte der ausseritalienischen Renaissance und des gesammten Bauschaffens der späteren Epochen*.

⁴⁰ Brandt-Schwarze 1991, S. 60.: „Aber für Burckhardt existierte kein ‚herzlieber, schöner, prächtiger Urmau‘ mehr. Er hatte seine Jugendliebe zu Kinkel begraben und ihr in seiner von Jacob Oeri veröffentlichten ‚Aufzeichnung‘ einen bitterbösen Nekrolog gewidmet.“

⁴¹ Burckhardt/Lübke 1867, B. *Decoration*, 4. Kapitel, S. 263 und 264.

⁴² Kinkel 1876a, S. 374: „Zu jenem Bericht Vasari’s über Möbelmalerei tritt nun ergänzend bei demselben Schriftsteller eine Menge Notizen, welche in die Lebensbeschreibungen anderer Künstler zerstreut sind und den Beweis liefern, wie ausgedehnt und zugleich wie mannigfaltig diese Gattung des Kunstgewerbes gewesen ist.“

⁴³ Vasari 1837, Kapitel XXXIII. Das Leben des florentinischen Malers Dello, S. 52–57, hier S. 53–54, bei Kinkel S. 371–373.

⁴⁴ Kinkel 1876a, S. 371 (nach Vasari).

⁴⁵ Kinkel 1876a, S. 367.

⁴⁶ Baldinucci 1845, S. 502.

⁴⁷ Kinkel 1876a, S. 396.

⁴⁸ Kinkel 1876a, S. 401.

⁴⁹ Meyer 1892, S. 75.

⁵⁰ Schubring 1915, der Kinkels Beitrag zur frühen Forschungsgeschichte so gut wie gar nicht würdigt; Bartoli 2010.

Literatur

Ashton 1996 – Rosemary Aston, Gottfried Kinkel and the University College London, in: *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London* (Festschrift Charlotte Jolles), hg. von Peter Alter und Rolf Muhs, Stuttgart 1996, S. 23–40.

Baldinucci 1845 – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, erweiterte Neuausgabe, Florenz 1845.

Barriault 1994 – Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994.

Bartoli 2010 – Roberta Bartoli, Guardare più profondamente nel cuore il Rinascimento. Schubring e il corpus dei cassoni italiani, in: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, hg. von Claudio Paolini, Daniela Parenti und Ludovica Sebregondi, Florenz 2010, S. 149–157.

Baskins 1998 – Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge/New York 1998.

Berg 1985 – Angelika Berg, Gottfried Kinkel. *Kunstgeschichte und soziales Engagement*, Bonn 1985.

Beyrodt 1979 – Wolfgang Beyrodt, *Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker*, Bonn 1979.

Brandt-Schwarze 1991 – Ulrike Brandt-Schwarze, *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister, Jahrgang I (1840) und Jahrgang II (1841). Kommentar*, Bonn 1991.

Burckhardt/Lübke 1867 – Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke, *Geschichte der neueren Baukunst, Geschichte der Baukunst 4*, Stuttgart 1867.

Cervelli 2002 – Maurizio Cervelli, *Vita activa und vita contemplativa nel XIX secolo. A proposito di Gottfried Kinkel e Jacob Burckhardt*, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, hg. von Maurizio Ghelardi und Max Seidel, Venedig 2002, S. 213–257.

Crowe/Cavalcaselli 1871 – *Geschichte der italienischen Malerei* von J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan, Vierter Band. Erste Hälfte. Mit 5 Tafeln in Holz geschnitten von H. Werdmüller, Leipzig: Hirzel 1871.

Däubler-Hauschke 2003 – Däubler-Hauschke, Claudia: *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlin 2003.

Dilly 1981 – Heinrich Dilly, Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1981, Bd. 6, S. 81–89.

Fork 1999 – Christiane Fork, s. v. Gottfried Kinkel, in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, hg. von Peter Betthausen, Peter F. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 125–217.

Freitag 1979 – Wolfgang M. Freitag, Early Uses of Photography in the History of Art, in: *Art Journal*, 1979/1980, Bd. 39, S. 20–119.

Gsell-Fels 1874 – Johann Theodor Gsell-Fels, *Oberitalien* (Meyers Reisebücher), Leipzig 1874.

Hönes 2015 – Hans Christian Hönes, Die Geburt der Kunstgeschichte in England: Gottfried Kinkels Vorlesungen am University College London 1853, in: *Kunstchronik*, 2015, Bd. 68, Heft 9/10, S. 487–491.

Hönes 2019 – Hans Christian Hönes, Seductive Foreignness. Gottfried Kinkel at University College London, in: *Migrating Histories of Art. Self-Translation of a Discipline*, hg. von Maria Teresa Costa und Hans Christian Hönes, Berlin/Boston 2019, S. 149–164.

Hughes 1997 – Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art. Painted Marriage Chests 1400–1550*, London 1997.

Jubinal 1838 – Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées, ou collection des monumens les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du moyen-âge, à partir du XIe siècle au XVle inclusivement*, Paris 1838.

Karge 1998 – Henrik Karge, Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt, in: *Jacob Burckhardt und die Antike*, hg. von Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz 1998, S. 139–159.

Kinkel 1847 – Gottfried Kinkel, Zu den Bildern, in: *Vom Rhein. Leben, Kunst und Dichtung*, 1847.

Kinkel 1848 – Gottfried Kinkel, *Handwerk, errette Dich! oder Was soll der deutsche Handwerker fordern und thun, um seinen Stand zu bessern?*, Bonn 1848.

Kinkel 1850 – Gottfried Kinkel, Das erste Auftreten des Socialismus in der Malerei, in: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben*, 1850, Bd. 1, Heft 3 (Juli–September), S. 51–67.

Kinkel 1851 – Gottfried Kinkel, Die bildende Kunst in den Kämpfen der Zeit, in: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben*, 1851, Bd. 2, S. 241–248.

Kinkel 1867 – Gottfried Kinkel, *Die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern*, Zürich 1867.

Kinkel 1869 – Gottfried Kinkel, Zur Holbein Literatur [Rezension von Ralph Nicholson Wornum, *Some account of the life and works of Hans Holbein, Painter of Augsburg*, London 1867 und Alfred Wolfmann, *Holbein und seine Zeit, Zweiter Teil*, Leipzig 1876], in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1869, Bd. 4, S. 167–175 und 194–203.

Kinkel 1876a – Gottfried Kinkel, Anfänge der weltlichen Malerei in Italien auf Möbeln, in: Ders., *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, S. 368–401.

Kinkel 1876b – Gottfried Kinkel, Bemalte Tischplatten, in: Ders., *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, S. 402–417.

Landes 2011 – Lilian Landes: Ein neues Fach des Genres. Das sozialkritische Genrebild der Düsseldorfer Malerschule im internationalen Vergleich, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Ausst. Kat. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast 2011/2012), hg. von Bettina Baumgärtel, Petersberg 2011, S. 201–209.

Mazzalupi 2016 – Matteo Mazzalupi, Due cassoni dipinti dalla dimora dei Porcelli di Carbonana, in: *Il castello di Carbonana. Storia, archeologia, arte*, hg. von Andrea Augenti und Sonia Merli, Sesto Fiorentino 2016, S. 227–231.

Meier 2002 – Nikolaus Meier, Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, hg. von Maurizio Ghelardi und Max Seidel, Venedig 2002, S. 259–297.

Meyer 1892 – Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* 1892, Bd. 15, S. 75–93.

Müller 2003 – Philipp Müller, Der junge Jakob Burckhardt. Geschichtswissenschaft als Gegenwartskunst, in: *Historisierung und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland im 19. Jahrhundert*, hg. von Ulrich Muhlack, Berlin 2003, S. 113–133.

Müller 2008 – Philipp Müller, *Erkenntnis und Erzählung. Ästhetische Geschichtsdeutung in der Historiographie von Ranke, Burckhardt und Taine*, Köln/Weimar/Wien 2008.

Münch 2018 – Birgit Ulrike Münch, Gottfried Kinkel. Pionier und Wegbereiter des Faches Kunstgeschichte, in: *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, hg. von Roland Kanz, Berlin/München 2018, S. 65–81.

Nehrlich 2009 – France Nehrlich, Peindre l'histoire, écrire l'histoire. Kinkel, Springer et Delaroche, in: *Naissance de la Modernité. Mélanges offerts à Jacques Vilain*, hg. von Henry-Claude Cousseau, Christina Buley-Uribe und Véronique Mattiussi, Paris 2009, S. 115–122.

Schleier 2000 – Hans Schleier, *Historisches Denken in der Krise der Kultur. Fachgeschichte, Kulturgeschichte und Anfänge der Kulturwissenschaften in Deutschland*, Göttingen 2000.

Schubring 1915 – Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915.

Schwabe 1866 – Hermann Schwabe, *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen*, Berlin 1866.

Tietenberg 1999 – Annette Tietenberg, Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, (Festschrift Hans-Ernst Mittig), hg. von Annette Tietenberg, Berlin 1999, S. 61–80.

Vasari 1837 – Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567, beschrieben von Giorgio Vasari Maler und Baumeister, aus dem Italienischen von Ludwig Schorn, 2. Band, Erste Abtheilung, Stuttgart/Tübingen 1837.

Walcher 2010 – Bernhard Walcher, *Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk*, Berlin/New York 2010.

Wülfing 1997 – Wulf Wülfing, Mythen und Legenden, in: *Die Epoche der Historisierung*, (Geschichtsdiskurs 3), hg. von Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulin, Frankfurt 1997, S. 159–172.

Wuttke 1979 – Dieter Wuttke, Nachwort, in: *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 601–638.

Bildnachweise

Abb. 1: © Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, DA06_7029 · Abb. 2: © Madrid, Museo Nacional del Prado · Abb. 3: © München, BSB

Joseph Kopf, LOVISE GRÆFIN BOSE in der Kunstsammlung der Humboldt-Universität zu Berlin

Anna Seidel

Am Ursprung der Kunstsammlung der Humboldt-Universität stand die Ehrung ihrer Wissenschaftler. So ist eine Festschrift ein geeigneter Rahmen, diese Sammlung in den Blick zu nehmen. Das ausgewählte Beispiel, Josef Kopfs (1827–1903) Marmorbüste *Louise Gräfin Bose*, bricht mit allen Regeln des frühen Sammlungskorpus und verkörpert doch prototypisch dessen Geschichte bis in unsere Zeit. Die Recherche zu dem Kunstwerk führt quer durch Europa und zurück bis in die Antike. Sie erinnert an die Verknüpfung von Natur- und Geisteswissenschaften, von zukunftsgewandtem Bildungsanspruch und lebendiger Altertumskenntnis, wie sie zum Gründungsmoment der Berliner Universität gehörten. Das Auslesen der Quellen vermittelt, dass die ausgesuchte Büste zugleich mehreren Themengeweben angehört. Diese zu beleuchten ist Zielsetzung der folgenden Abschnitte.

Vorgeschichte

Zwei Regenbogenfalter (*Chrysiridia rhipheus*) auf filigranen Gewächsen rahmen einige aufwändig gestaltete Zeilen, mit denen die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft zu Frankfurt 1880 Gräfin Louise Bose (1813–1883) für eine äußerst großzügige Schenkung dankte (Abb. 1).¹ Als Widmungsblatt ist die Lithografie der Abhandlung *Lepidopteren von Madagascar* (1884) vorangestellt, die in wissenschaftlichen Bibliotheken von Amherst bis Riga, von Stockholm bis Rom konsultiert werden kann.² Weihnachten 1880 übergab der Kreis der Naturforscher ein Exemplar des Drucks an die Stifterin und nahm Louise und ihren Ehemann Carl August Graf Bose (1814–1887, Heirat 1845) zugleich unter ihre „ewigen Mitglieder“ auf; dies bezeugte eine goldene Namensinschrift im damaligen Museumsbau.³ Das Paar, das seine Interessen und sein Engagement für die aufstrebende naturwissenschaftliche Forschung miteinander teilte, war den Zielen und Akteuren der Institution über viele Jahre eng verbunden. Graf Bose machte sich im besten Sinne einen Namen als Dilettant in naturkundlichen Aktivitäten. Er war in die Planung des Frankfurter Zoos und Palmengartens involviert, wurde 1858 zum Ehrenpräsidenten der zoologischen Gesellschaft ernannt⁴ und war ab 1860 reguläres Mitglied der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft. Deren Sammlungen erweiterte er um botanische Zeichnungen und zoologische Präparate, überdies finanzierte er mehrere Forschungsreisen.⁵ Das Ehepaar pflegte zunächst in Frankfurt, schließlich an seinem letzten Wohnsitz in Baden-Baden den Austausch mit zahlreichen Wissenschaftlern, insbesondere des Senckenbergischen Kreises. Graf Bose brachte diese enge Verknüpfung zum Ende seines Lebens die Ehrendoktorwürde der medizinischen Fakultät Jena und die Mitgliedschaft in der Leopoldina ein.⁶ Der Nähe zum Wissenschaftler-Milieu und die Wertschätzung der nachhaltigen Unterstützung ist zu verdanken, dass David Friedrich Weinland (1829–1915),

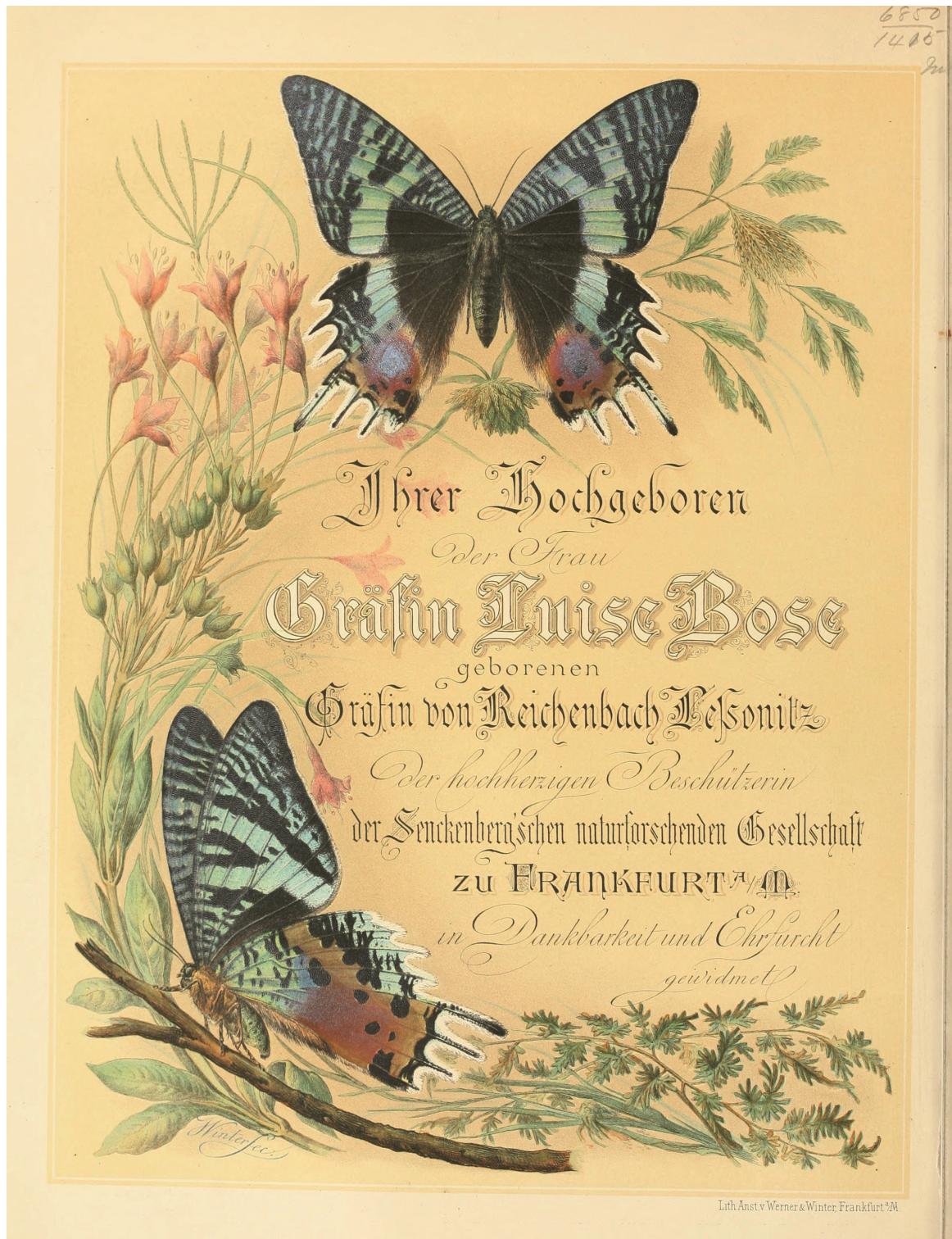


Abb. 1: Lithografie-Anstalt Werner & Winter (Frankfurt a. M.), Widmungsblatt der Senckenberg'schen naturforschenden Gesellschaft an Louise von Bose, Lithographie, Frontispiz in: Saalmüller 1884

Direktor des Frankfurter Zoos, die Grabrede für Louise Bose hielt und Ernst Haeckel (1834–1919) am Grab ihres Mannes sprach, während der Biologe Friedrich Carl Noll (1832–1893), ehemals Direktor der Senckenbergischen Gesellschaft, dessen Nachruf verfasste.⁷ Ideelles und monetäres Engagement gingen insbesondere bei Louise Bose Hand in Hand. Dank ihrer Eltern, dem Kurprinz Wilhelm von Hessen-Kassel (1777–1847, später Kurfürst Wilhelm II.) und der Berliner Goldschmied-Tochter Emilie Ortlepp (1791–1843, später Gräfin Reichenbach-Lessonitz, ab 1841 morganatische Ehefrau des Kurfürsten), verfügte sie über ein bedeutendes Vermögen.⁸ Ihre erste Stiftung an die Frankfurter Gesellschaft erweiterte sie testamentarisch auf Zuwendungen von etwa 1.200 000 Mark.⁹ Zugleich bedachte sie weitere wissenschaftliche Einrichtungen: Jeweils 800 000 Mark sollten speziell Ausbildung und Forschungsreisen von Medizinern an den Universitäten in Jena, Marburg und Berlin zugute kommen.¹⁰ Zu allen ausgewählten Institutionen bestand ein persönlicher Kontakt: In Jena wirkte Ernst Haeckel, dem das Ehepaar Bose sehr verbunden war und mit dem es der Darwinschen Evolutionstheorie anhing.¹¹ Die Marburger Universität ist eine Gründung eines hessischen Landgrafen und Vorfahren der Gräfin.¹² Berlin war Louises Geburtsort, Carl August Bose hatte hier einige Jahre studiert,¹³ und die Berliner Universität war als Zentrum innovativer Forschung den lang gepflegten Interessen beider verknüpft. Mittelbar versorgten Louise Boses Zuwendungen auch die Leopoldina in Halle jährlich mit einer kleinen Summe.¹⁴ Diese Verpflichtung war nur eine von vielen, an welche die Gräfin ihre Legate geknüpft hatte.¹⁵ Jene Auflagen umfassten Renten für Einzelpersonen, aber auch karitative Aufgaben von teils enormen Umfang. Durch sie sicherte Louise Bose die Fortführung ihres umfangreichen wohltätigen Engagements, auf das die Entwicklung mehrerer Kinderkliniken ebenso zurückging wie die Gründung zahlreicher Schulen, über ihren Tod hinaus.¹⁶ Zeitlebens hatte die Gräfin dafür gesorgt, dass ihr Wirken anonym blieb. Nach ihrem Tod aber häuften sich die öffentlichen Dankesbekundungen.

Die genannte Widmung des schmetterlingskundlichen Bandes verbreitet – postum – seit 1884 die Erinnerung an Louise Boses Wirken weltweit. Es folgte die Aufnahme ihres Porträts in Marmor in Bildnis-Galerien wissenschaftlicher Institutionen: Die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft stellte nach dem Tod der Gräfin zunächst eine Gipsbüste auf, die 1884 von einer Marmorausführung auf rundem Büstenfuß ersetzt wurde. Sie stand als einziges weibliches Bildnis neben den Memorialbüsten verdienter Wissenschaftler, gelangte nach dem Tod Graf Boses im Verband mit dessen Porträt in den Vogelsaal, später in den Festsaal des Museums.¹⁷ Eine gleiche Marmorbüste fand an der Marburger Universität ab 1888 im Rectorats-Zimmer ihren Platz.¹⁸ Zugleich nahm die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin jene Hermenbüste Louise Gräfin Boses auf, welche Ausgangspunkt der Überlegungen zu dem vorliegenden Beitrag ist. Sie wurde im Kleinen Senatssaal des Universitätsgebäudes gezeigt.¹⁹

Objekt und Sammlungskontext

Die Büste *Louise Gräfin Bose*²⁰ (Abb. 2) gehört zum kostbaren Nukleus der Kunstsammlung der Humboldt-Universität zu Berlin, den Marmorporträts aus dem 19. Jahrhundert.²¹ Dieser Bestand, der ab 1836 systematisch aufgebaut wurde, galt, gemeinsam mit mehreren Denkmälern²², zunächst allein dem Andenken und der postumen Ehrung ausgewählter, ordentlicher Professoren



Abb. 2: Joseph von Kopf, *Louise Gräfin Bose*, Marmor, 46 cm, 1880. Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Kustodie, Inv. P 112.

an der 1810 eröffneten Universität.²³ Die Büsten waren zur Ausstellung in der Aula im Prinz Heinrich-Palais bestimmt.²⁴ Ergänzend wurden sämtliche Professoren zur Abgabe ihres Konterfeis aufgefordert; jene Bilder, zumeist Grafiken und Fotografien, waren im Senatszimmer zugänglich.²⁵ Ab 1853 wurde diese zweite Porträtsammlung um Bildnisse von außerordentlichen Professoren und einzelnen Mitgliedern der Königlichen Akademie der Wissenschaften, welche Vorlesungen an der Universität gehalten hatten, erweitert.²⁶ Beide Kollektionen galten der Repräsentation der Geschichte und der Errungenschaften der Universität. Sie wurden als historische Sammlungen vorausgedacht, insofern sie sich explizit an Zeitgenossen wie auch an kommende Generationen richteten.²⁷ In zeitgenössischen Lehrveranstaltungen, beispielsweise denen der Kunsthistoriker Hermann Grimm (1828–1901) oder Heinrich Wölfflin (1864–1945), spielten diese Kunstwerke keine Rolle,²⁸ obgleich das Ideal, Sammlungen und wissenschaftliche Ausbildung zu verknüpfen, bereits bei Gründung der Universität formuliert worden war.²⁹

Mit Marmorbildnissen von *Friedrich Wilhelm III.* und *Königin Louise* von Christian Daniel Rauch (1777–1857),³⁰ die auf Wunsch der Universitätsleitung für die Sammlung entstanden,³¹ ist die Büste der Gräfin Bose das einzige Marmorporträt jenes ältesten Skulpturenbestandes, das nicht an eine Forscherpersönlichkeit erinnert. Zudem ist sie mit dem Porträt der Königin eins von allein zwei Frauenbildnissen aus dem 19. Jahrhundert in der Sammlung. Doch eben ihre weibliche Identität wird auf den ersten Blick oft verkannt. Die brüske Darstellung des unersetzen, von Alter und Krankheit gezeichneten Gesichts stand dem weiblichen Schönheitsideal ebenso fern wie die streng gescheitelte, kompakt zurückgekämmte Kurzhaarfrisur. Langgestreckte Ohren rahmen die kastige Gesichtsform. Schwer ziehen Augenlider, Tränensäcke, Wangen, Lippen und Doppelkinn nach unten. „Ein männlich zäher Typus“ wurde dem Porträt zugesprochen, das man für „einen Diplomaten der Rococozeit, einen Kardinal oder Staatsmann der Kurie“ hätte halten mögen.³² Die irrlichternde Interpretation mag von der strengen Hermenform und dem in breite Falten gelegten Mantel bestärkt worden sein, welche an antike Philosophenbüsten erinnern, an die sich auch die Gestaltung der eingemeißelten Namensinschrift anlehnt. Das Gewand der Büste setzt sich aus einem spitzengesäumten Unterkleid und dem zeitlosen Überwurf aus schwerem Stoff zusammen. Es gibt keinen Hinweis auf Mode, Standeszugehörigkeit oder Lebensleistung. Den Ausdruck des

Bildnisses prägt wesentlich der leichte Silberblick, der in unbestimmte Ferne schweift und die Porträtierte der Sphäre des Betrachters entrückt, da dieser ihren Blick nicht fangen kann.

Augenfällig sind die Spuren, die durch Handhabung, Lagerung und Überarbeitung entstanden. Noch ist die Geschichte der Kunstsammlung der Humboldt-Universität nicht geschrieben, doch exemplarisch ist das Schicksal der Büste *Louise Gräfin Bose* nachvollziehbar: Von der Gründungsintention, eine zentrale Büsten-Galerie in der Aula zu pflegen, war die Universität spätestens in den 1920er Jahren abgerückt, auch für andere Räumlichkeiten entstanden entsprechende Porträts.³³ In den 1930er Jahren schließlich waren der ursprüngliche Zusammenhang zerriissen und die Büsten auf unterschiedliche Standorte verteilt.³⁴ Jene Stücke, die nicht von einzelnen Instituten nachgefragt wurden,

darunter auch die Büste *Louise Gräfin Bose*, wurden ohne weitere Fürsorge in einem Keller abgestellt.³⁵ Diese Gruppe, einschließlich der Bose-Büste, wurde 1957 wiederentdeckt.³⁶ Richard Hamann (1879–1961), seit 1948 kommissarischer Leiter des Kunstgeschichtlichen Instituts, gebührt das Verdienst, als Erster den gesamten Kunstschatz der Universität als Sammlung begriffen, eine fachkundige Aufnahme des Objektbestandes sowie dessen wissenschaftlich wie konservatorisch professionelle Betreuung angeregt zu haben.³⁷ Er wies auf den Zusammenhang der Büsten mit der Berliner Bildhauerschule hin und schlug eine Identifikation von Repliken vor, um diese bei der Restaurierung der versehrten Stücke als Vorbild hinzuziehen zu können.³⁸ 1958/59 entsprach die Universität seinem Wunsch mit einer Inventur, im Zuge derer auch die Büste *Louise Gräfin Bose* verzeichnet und fotografiert wurde.³⁹ Dass die Skulptur noch vorhanden war, war nicht selbstverständlich: Die Sorge um Schwund und schleichenden Verfall des Sammlungsguts erwies sich im Zuge der Kampagne als wohlbegündet. Es wurden unwiederbringliche Einbußen festgestellt und eine Rückführung von abgewanderten Objekten angestrebt. Zugleich war angedacht, weitere Exponate in den Fakultäten zu zeigen und es wurden, wo hilfreich, Kooperationen mit Museen aufgebaut.⁴⁰ Die Fotografie von 1958/59 zeigt die Bose-Büste mit abgebrochener Nasenspitze und einem dunklen Rand oberhalb der Standfläche, der auf Nässe zurückging. Überdies lässt sie eine schadhafte Oberfläche vermuten.⁴¹ Die Verbesserung der konservatorischen Bedingungen oder eine Restaurierung war jedoch nicht von Interesse oder nicht möglich. So gibt eine jüngere Aufnahme die Skulptur gleichermaßen ramponiert wieder, nun deutlich sichtbar dick verstaubt, auf bloßem Fußboden platziert (Abb. 3).⁴² Dieses Foto ist einer weiteren Inventur zuzuordnen. Ab 1976 war Kurt-Heinz Rudolf (1927–1997) zunächst mit dem Aufbau einer Zentralen Kustodie an der Universität betraut.⁴³ Ab 1978 war er als „Kustos des zentralen Kunstbesitzes“ auf Grundlage des Denkmalpflegegesetzes der DDR (1975) verantwortlich, den Kunstschatz der Universität „zu



Abb. 3: Fotografie der Büste Louise von Bose von Josef Kopf (1880), ca. 1980, Humboldt-Universität zu Berlin, Kustodie.

wahren, zu pflegen und zu ergänzen und für das geistig-kulturelle Leben der Universität und der Hauptstadt produktiv werden zu lassen.“⁴⁴ Aktuelle Verluste gaben Anlass für eine erneute Bestandsaufnahme, die nunmehr dem verpflichtenden Auftrag des Bewahrens der Sammlung Rechnung tragen sollte.⁴⁵ Diese Kampagne zielte zudem auf eine EDV-gestützte Erfassung der Sammlung, mit der um 1981/82 eine der frühesten, wenn nicht die früheste Datenbank der Kunstgeschichte entstand.⁴⁶ Im Zuge ihrer Durchführung entdeckte und versorgte der Kustos verschollen geglaubte Kunstwerke⁴⁷ und versuchte in Zusammenarbeit mit der Sektion Kriminalistik⁴⁸ ein Sicherungskonzept für die Exponate in den Universitätsgebäuden zu entwickeln.⁴⁹ Rudolfs Dokumentation des Sammlungsguts blieb in den folgenden Jahrzehnten Anhaltspunkt für die Zusammensetzung der Sammlung und den Zustand der einzelnen Objekte – so auch für das Porträt der Gräfin Bose.⁵⁰ Dass alle Anstrengungen hinsichtlich der Sicherheit und Versorgung der Sammlung noch 1988 als gescheitert galten, unterstreicht, wie bemerkenswert der Erhalt der Büste ist.⁵¹ Die Skulptur verblieb im Universitätskeller, bis Rudolfs Nachfolgerin Angelika Keune sie 1997 restaurieren ließ, in den Arbeitsräumen der Kustodie aufstellte und publizierte.⁵² Zur Restaurierung und Konservierung dieser und andere Büsten der Sammlung trugen nunmehr wechselnde Berliner Restaurierungsbetriebe bei, während im 19. Jahrhundert das Atelier Christian Daniel Rauchs dergleichen Aufgaben im Einklang mit der Qualität der Skulpturen übernahm.⁵³ Hamanns Vorschlag, Restaurierungen einen Abgleich mit parallelen Ausführungen voranzuschicken, hält in der jüngste Ergänzung der Bose-Büste nicht nach. Wohl infolge der letzten Behandlung glänzt der Marmor heute in manchen Partien speckig, während eine zierlich-langgestreckte Nasenspitze mit handwerklicher Virtuosität ergänzt ist. Die Bruchkante einer vorderen Ecke erzählt von einer wenig sachgemäßen Bewegung des Objekts – sie wird durch Aufschlagen der Standfläche beim Absetzen des Stücks entstanden sein.

Die Büste verblieb in der Berliner Universität, doch war ihr ursprünglicher Aufstellungs-zusammenhang verloren. Es fiel schwer, einen neuen, sinnstiftenden Kontext für das Kunstwerk zu definieren und ihm eine angemessene Pflege zukommen zu lassen. Die Strahlkraft des Memorialporträts einer großen Stifterin büßte die Skulptur weitgehend ein, ihr kunsthistorischer Kontext blieb im Hintergrund.

Werkgenese, Werkkontext

Die Büste *Louise Gräfin Bose* wurde auf Erlass von Kaiser Wilhelm I. (1797–1888) im November 1887 für die Sammlung der Berliner Universität in Auftrag gegeben.⁵⁴ Die bereits erwähnte, freigiebige Stiftung Louise Boses für die Medizinische Fakultät war Anlass für den Auftrag. Die Ehrung der Gräfin auf Wunsch des Kaisers ist dennoch bemerkenswert, da jene infolge ihrer Familiengeschichte und wohl auch gemäß der Gesinnung ihres Mannes keine Neigung zum preußischen Herrscherhaus zeigte.⁵⁵ Ungewöhnlich ist auch die Wahl des Bildhauers. Die Büsten für die Universitätssammlung stammen weitgehend von Vertretern der Berliner Bildhauerschule. Mit Joseph Kopf jedoch wurde ein gebürtiger Schwabe gewählt, der in Rom und parallel als Hofbildhauer in Baden-Baden tätig war. Neben einem persönlichen Faible für den Künstler geht die Wahl Wilhelms I. auf einen Atelierbesuch zurück, der im Tagebuch Kopfs für den 8. Februar 1880

dokumentiert ist: „[...] der Kaiser[sic!] schaute alles an, besonders gefiel die Büste [... der] Gräf[in] Bose. [...]“⁵⁶. Das Berliner Porträt ist unmittelbar auf jenen Entwurf zurückzuführen, den Kopf im Auftrag der Porträtierten selbst 1879/80 ausgeführt und im Baden-Badener Atelier vorgezeigt hatte. Somit musste der Bildhauer für dieses Werk nicht auf ältere Porträts anderer Künstler als Vorbild zurückgreifen, wie es durchaus üblich war.⁵⁷ Vielmehr hatte er die Dargestellte persönlich gekannt und bereits unter deren eigenen Augen ihr Porträt entwickelt.

Trotz ihres Bestrebens, im Leben als Spenderin und Stifterin ungenannt zu bleiben, hatte Louise Bose zwei Monamente vorbereitet, welche nach ihrem Tod von ihrem Wirken und vom Namen ihrer Familie zeugen sollten: Ein Grabmal für den Lichtenaler Friedhof bei Baden-Baden sowie das Bose-Museum in Kassel.

Grabmal und Grabmalsreplik

Unser Grabmal geht jetzt seiner Vollendung entgegen, wenigstens ist alles dafür bestimmt u. angeordnet. Morgen werde ich das Hautrelief in Augenschein nehmen, das dafür bestimmt ist u. uns beide nach dem Muster eines römischen darstellt. [...]“⁵⁸

schrieb Louise Gräfin Bose am 18. Oktober 1880 an eine Vertraute und skizzierte mit knappen Strichen eine Grabstehle, die zentral ein Doppelporträt in rechteckiger Nische zeigt und von einem Reliefstreifen bekrönt wird (Abb. 4). Gut ein Jahr zuvor hatte sie Joseph Kopf den entsprechenden Auftrag übermitteln lassen.⁵⁹ Ausführlich schildert dieser in seiner Autobiografie, dass die Gräfin für sich und ihren Mann ein Grabrelief wünschte, „auf dem sie beide wie Cato und Porcia auf dem herrlichen römischen Kunstwerke im vatikanischen Museum dargestellt sein wollten [...]“, da sie „vor vielen Jahren in Rom jene Darstellung der zwei Halbfiguren, wie sie sich im Tode noch die Hände reichen, gesehen, und [...] dieselben nie vergessen [...]“ konnte.⁶⁰ Das Lichtenaler Grabmal⁶¹ (Abb. 5) in Form einer Stele auf architektonischem Unterbau stellte Kopf im Herbst 1881 fertig.⁶² Bild- und Textelemente sind der antiken und altägyptischen Tradition entlehnt, christliche Ikonografie und Textbezüge fehlen.⁶³ Das Doppelporträt ist nach antikem Vorbild in einer querrechteckige Nische versenkt, der Kopf Louise Boses gleicht unverkennbar der Berliner Büste. Unter der zentral platzierten Darstellung des Ehepaars steht der

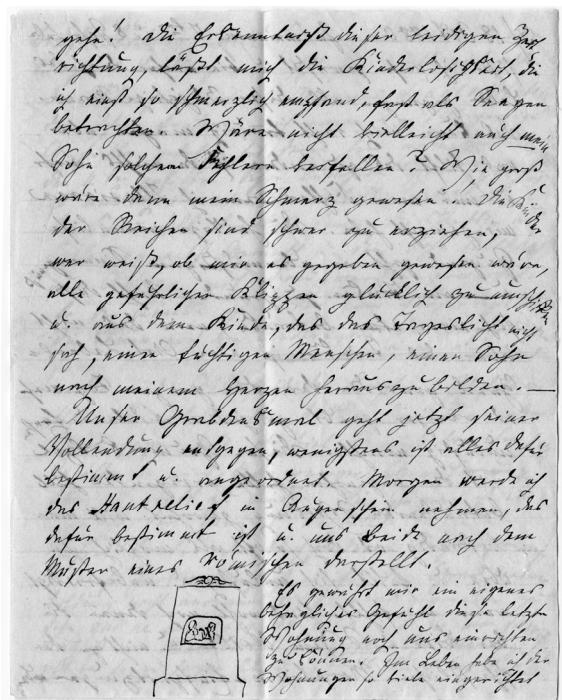


Abb. 4: Brief Louise von Bose an Charlotte von Schubert vom 18.10.1880, fol. 3v. Kassel, Stadtarchiv Kassel, Nachlass Bose, C 93, 19 1/2



Abb. 5: Joseph von Kopf, Doppelporträt Louise und Carl August von Bose, Marmor, 62 cm, 1879/1881. Baden-Baden, Ehrenfriedhof Lichtental, Bose-Grabmal.

Schriftzug ERKENNE DICH SELBST, der in der Grabrede⁶⁴ der Gräfin auf das antike Orakel von Delphi zurückgeführt wurde, sowie Namen, Lebensdaten und je ein Grabspruch. Louise zugeordnet ist der Hinweis auf ihr Engagement im caritativen und wissenschaftlichen Bereich, das durchaus auf einer christlichen Grundhaltung gründete: SIE RUHT VON IHRER ARBEIT IHRE WERKE FOLGEN IHR NACH. Auf der Seite ihres Mannes ist mit IN UNIVERSO REDIVIVI | FELIX QUI POTUIT RERUM | COGNOSCERE CAUSA Vers 49 aus Vergils *Georgica II*, Gedichte über den Landbau aufgegriffen.⁶⁵ Unter dem Giebel der Stele weist ein Flachrelief mit aufgespannten Falkenflügeln, Sonnenscheibe und Uräus-Schlangen, einem altägyptischen Himmelssymbol, auf ein nachfolgendes Leben voraus. Bild und Text schlagen einen Bogen zu dem weiten geistigen und kulturellen Horizont der Eheleute. Die sorgfältige Vorbereitung des eigenen Grabmals, die Auftragsvergabe an den in Rom angesiedelten Künstler und die Ikonografie sprechen von dem Kunstverständnis, das die Gräfin im Laufe der

vorangehenden Jahre entwickelt hatte. Schon 1844 hatte sie Italien besucht.⁶⁶ Mit ihrem Mann folgten in den ersten Ehejahren Reisen nach Italien, Frankreich und England, wo sie sich mit Kunst und Kultur vertraut machten, während eine Ägypten-Reise, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert an Attraktivität gewann, noch in späten Jahren ein Traum blieb.⁶⁷ Carl August Bose hatte als Student auch in Paris gelebt und war bereits vor seiner Hochzeit im Ausland gereist. Er hatte neben seinem naturwissenschaftlichen Wissen umfassende Kenntnisse im Bereich der Bildenden Kunst, der Altertumskunde und der Philologie und bestärkte auch auf diesem Gebiet das Interesse seiner Frau.⁶⁸ Ihr galt Graf Bose als Altertumskenner, dessen Überlegungen verdienten, gehört zu werden.⁶⁹ Beide wurden zu Recht als Freidenker bezeichnet.⁷⁰ Die gemeinsamen oder in gegenseitiger Unterstützung gepflegten Aktivitäten des Paars zeugen von hoher Individualität und tragen doch zeittypische Züge. So fügen sich Bildungsinteresse und wohltätiges Wirken, die Förderung von Forschung und Kunst in ihre Zeit ein, wie es beispielsweise auch von dem Ehepaar Mond und Henriette Hertz bekannt ist.⁷¹ Ihre geistige Lebenswelt könnte die von Louise aufgebaute und von Carl August Bose erweiterte Sammlung vermitteln, welche die Gräfin in dem eigens in Kassel gegründeten Museum versammeln ließ – wenn dieses noch bestünde.⁷² Neben kostbaren Gemälden und Memorabilia der Familien beider hatten Louise und Carl August Bose mit Bedacht Drucke und Bücher für diesen Zweck ausgewählt.⁷³ Nachdem die Sammlung entgegen dem Stifterwillen ab 1921 aufgelöst wurde, ging der Kunstbestand weitgehend in den Kasseler

Kunstsammlungen auf, in der Neuen Galerie.⁷⁴ Die Druckerzeugnisse hingegen wurden teils über öffentliche Sammlungen verstreut, teils in den Kunsthandel gegeben, ihre Spur hat sich weitgehend verloren.⁷⁵ Verloren sind damit eben jene Objekte, welche zum tieferen Verständnis der Stifterin und ihres Mannes beitragen könnten. Auch eine konkrete Beziehung zu Kopfs Porträt der Gräfin ist nun nicht mehr anschaulich: Die Museumsgründerin hatte darauf gezielt, in der ehemaligen Hauptstadt Kurhessens an ihre Familiengeschichte und besonders an sich selbst und ihren Ehemann zu erinnern. Doch war das Museum zugleich zu einer Reminiszenz an den Bildhauer Joseph Kopf geraten, was von der großen Anerkennung seines Werks durch die Gräfin erzählt. Der Museumsbau war eine Kopie von Kopfs Baden-Badener Ateliergebäude.⁷⁶ Josef Kopfs Marmorbüsten der Gräfin und des Grafen zählten zu den Exponaten,⁷⁷ an der rückwärtigen Fassade stand seine *Allegorie der Wahrheit*, die Louises Lebensmotto versinnbildlichte,⁷⁸ und im Vestibül empfing die Besucher weithin sichtbar eine Wiederholung des Doppelporträts des Bose-Grabmals mit der delphischen Inschrift.⁷⁹ Nur jenes Monument ist, fragmentiert, nahe dem ursprünglichen Standort erhalten (Abb. 6).

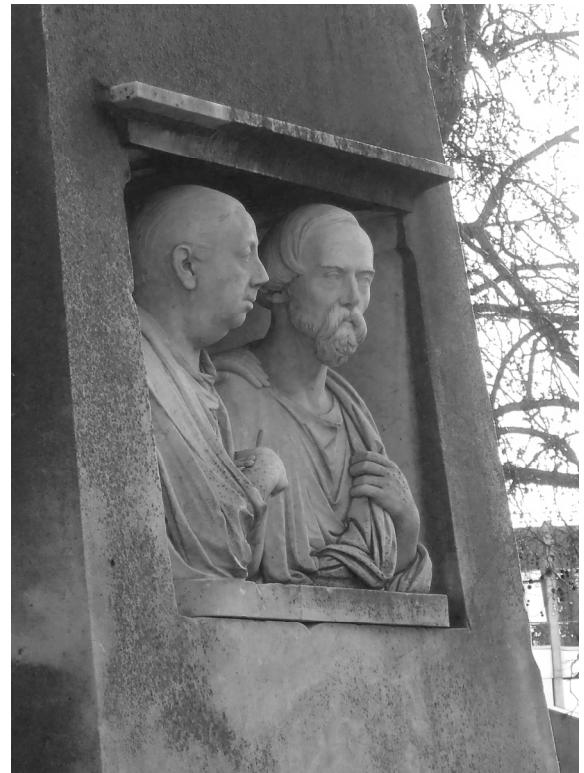


Abb. 6: Joseph von Kopf, Doppelporträt Louise und Carl August von Bose, Marmor, 1881. Kassel, Louisenplatz.

Rezeption des antiken Vorbilds

Den Auftrag zu dem Grabmalrelief besprachen die Gräfin und der Bildhauer 1879 in Baden-Baden. Kopfs eigentlicher Lebensmittelpunkt lag hingegen seit 1852 in Rom. Die Kenntnis des als *Cato und Porzia* angesprochenen antiken Grabreliefs im *Museo Pio Clementino* konnte die Auftraggeberin daher voraussetzen. Für die Arbeit im Atelier bedurfte es dennoch einer Bildvorlage. Kopfs bekannte Skizzenbücher enthalten keine Nachzeichnung der Antike.⁸⁰ Womöglich ist ein entsprechendes Blatt verloren, oder aber ein Stich diente als Erinnerungsstütze, beispielsweise die entsprechende Tafel aus Viscontis Katalog *Museo Pio Clementino* von 1807 (Abb. 7).⁸¹

Das augusteische Grabrelief eines Ehepaars wurde 1770 für die vatikanischen Sammlungen erworben.⁸² Seine Rezeptionsgeschichte lässt sich bis ca. 1580 zurückverfolgen. Als Exponat im Garten des Erzbischofs von Florenz, Alessandro de' Medici (ab 1605 Leo XI.) in Rom wurde es

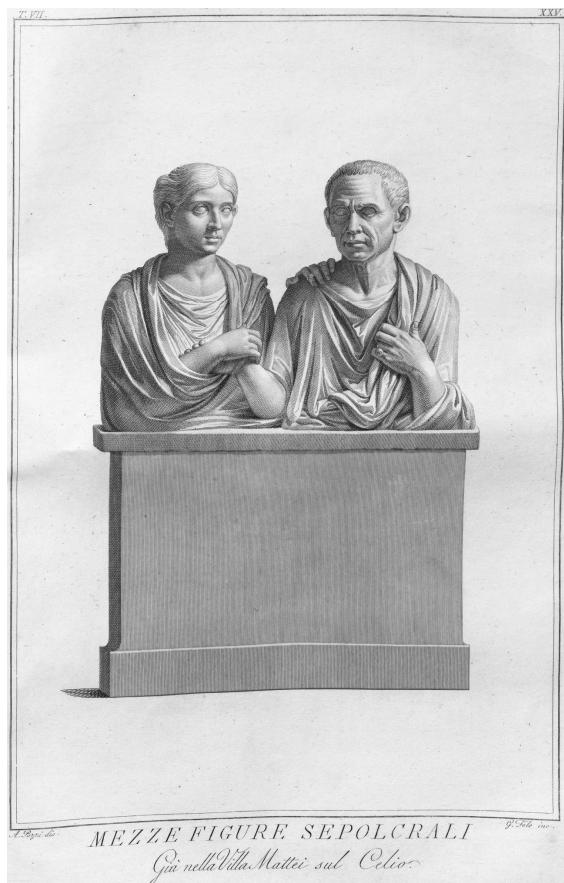


Abb. 7: Reproduktion des Grabreliefs der Gratidii, in: Ennio Quirino Visconti / Giambattista Antonio Visconti, II Museo Pio-Clementino, Bd. 7: Miscellanea del Museo Pio-Clementino, Rom 1807, Taf. XXV

(1838–1841) auf dem Alten Friedhof in Bonn dem *Cato und Porzia*-Relief.⁸⁸ Niebuhr (1776–1831), den Theodor Mommsen als „kosmopolitisches Wunderkind“⁸⁹ bezeichnete, erschloss sich auf Umwegen die Altertumswissenschaft als das Feld, in dem er sich als Wissenschaftler entfaltete, Reformen anstieß und wesentliche Projekte beförderte.⁹⁰ Er unterrichtete Kronprinz Friedrich Wilhelm (1795–1861), war an der Berliner Universität tätig⁹¹ und preußischer Gesandter am Vatikan. In Italien, wo er zu Rauchs Bekanntenkreis zählte,⁹² beeindruckte ihn das *Cato und Porzia*-Relief nachdrücklich. Hieran knüpfte Friedrich Wilhelm an, der die Antike zum Vorbild für das Grabrelief Niebuhrs bestimmte. Gegenüber dem antiken Vorbild arbeitete Rauch sehr frei. Er variierte Haltung und Ausdruck und rang um eine überzeugende Kombination von Porträt und Kostüm,⁹³ wobei er weitere antike Vorbilder heranzog. Indem er neben den Händen auch die Blicke der Porträtierten verschränkte, verstärkte Rauch nochmals das Motiv ihrer innigen Zuwendung. So verknüpft das Bonner Relief eine Darstellung des Altertumsforschers *all'antica* mit einer empfindsam-romantisch gesteigerten Interpretation des Porträts eines Ehepaars, das überdies in jugendlicher Schönheit gezeigt wird. Dergleichen künstlerische Freiheiten wie auch Konzessionen

ausführlich beschrieben und für das enzyklopädische Projekt des Ciacconius (1530–1599) gezeichnet und benannt.⁸³ Aus der Sammlung Medici gelangte die Skulptur in die Sammlung Mattei, wo sie zuerst 1613 schriftlich dokumentiert ist. Dort entstand auch eine genaue Nachzeichnung für Richard Topham (1671–1730).⁸⁴ Im 16. Jahrhundert war noch eine heute verlorene Inschrift vorhanden, die das Ehepaar Gratidius und Gratidia benannte und dem Freigelassenenstand zuordnete.⁸⁵ Bevor eine Dokumentation dieser Quelle 1913 wiedergefunden wurde, hatte sich die Bezeichnung als *Cato und Porzia* eingebürgert. Unter den vergleichbaren römischen Doppelporträts fand dieses wohl die größte Resonanz. Insbesondere der (vermeintliche) Ausdruck persönlicher Nähe der Eheleute in der *dextrarum iunctio*-Geste der ineinandergelegten Hände und in der Berührung der Schulter des Mannes durch die ringgeschmückte Linke der Frau inspirierte gleichermaßen zu gelehrt-wissenschaftlichen Reflektionen und romantisch aufgeladenen Interpretationen. So war Gräfin Bose nicht die erste Auftraggeberin, die ein Grabmal nach dieser antiken Komposition gestalten ließ.⁸⁶ Am deutlichsten folgte zuvor Christian Daniel Rauchs Doppelporträt *Berthold Georg Niebuhr und seine Frau*⁸⁷

an den Zeitstil fehlen Joseph Kopfs Adaption der antiken Skulptur für das Bose-Grabmal. Nur einige Faltenverläufe wandelte Kopf ab, und er verzichtete auf die Fingerringe, die einst Johann Joachim Winckelmanns Interesse geweckt hatten.⁹⁴ Haltung, Gestik der Hände, Ausrichtung der Gesichter und sogar die streng gescheitelte Frisur der Gräfin folgen der Antike, ebenso die auf ein gemeinsames Ziel in der Ferne gerichteten Augen. Doch ein wesentlicher Unterschied zum Vorbild ist an dem Grabrelief in Lichtenral zu entdecken: Während jenes die Frau mit leicht stilisierter, jugendlicher Physiognomie gibt und nur den Mann in großer Lebensnähe zeigt, arbeitete Kopf die individuellen, altersgemäßen Gesichtszüge von Carl August und Louise Bose gleichermaßen deutlich aus. Die Figur des Grafen ist feingliedrig und außerordentlich hager, auffallend sind seine knochigen Wangen, der ausgezehrte Hals.⁹⁵ Ganz anders Louises Züge, die durch hängende Augen- und Wangenpartie, ein stark unersetzes, fliehendes Kinn und eine stumpfe Nasenspitze charakterisiert sind.⁹⁶ Die Gegenüberstellung mit der Berliner Büste zeigt unmissverständlich deren Verwandtschaft mit jenem ersten Marmorporträt.

Vom Entwurf zu den Einzelbüsten

„Ihre Büste mache ich mit besonderer Freude könnte sie doch Vitellius Schwester sein! [...]“⁹⁷, notierte der Bildhauer nach der ersten Modellsitzung Louise Boses. Der Vergleich mit dem römischen Kaiser (gest. 69 n. Chr.), welcher stets grobschlächtig und fettleibig porträtiert wird, ist nicht schmeichelhaft. Er ist zudem verzerrend, insofern Vitellius seine Statur durch maßloses Essen und Trinken verursacht haben soll, Gräfin Boses Physis hingegen von einem Herzleiden, starken Schmerzen und Schlafstörungen beeinträchtigt war und sicherlich auch die Versuche ihres Leibarztes, ihr mit täglichen Gaben von Alkohol, Cannabis bis hin zu Morphium und Opium Linderung zu verschaffen, Spuren eingegraben hatten.⁹⁸ Vor dem Hintergrund der Erfahrung eines Porträtierten ist Kopfs Kommentar jedoch als Hinweis auf seine gestärkte Motivation zur Auseinandersetzung mit dem Auftrag zu lesen. Im Laufe der folgenden Jahre wuchs zwischen ihm und der Gräfin ein enger Kontakt, von dem nicht zuletzt der Bildhauer profitierte. Während er das Ehepaar von Bose zunächst als „eigentümlich verschlossene Menschen“ charakterisiert hatte, schilderte er die Gräfin zunehmend positiv, schließlich als Freundin.⁹⁹ Sie wiederum berichtete über ihn voll Anerkennung und Nachsicht.¹⁰⁰

Kopf schuf die Tonentwürfe in Vorbereitung der Porträts für das Lichtenraler Grabmal vor den lebenden Modellen – die Gräfin ließ ihn hierfür zu sich kommen, der Graf hingegen saß ihm im Atelier.¹⁰¹ Die frei modellierten Tonbüsten oder, wahrscheinlicher, deren Gipsabgüsse überführte Kopf nach Rom, wo er sie in Marmorporträts umsetzte.¹⁰²

Zum Zeitpunkt des Auftrags war der Bildhauer bereits bestens etabliert, er reüssierte besonders als Porträtiert. Eng war seine Verflechtung mit dem Leben der Deutschrömer. So war er auf den Abendgesellschaften von Henriette Hertz im Palazzo Zuccari bekannt und trug in seiner privaten Sammlung zahlreiche Arbeiten von zeitgenössischen Landsleuten zusammen, darunter sein Porträt, gemalt von Arnold Böcklin.¹⁰³ In seinem römischen Atelier fanden sich beispielsweise Ernst Curtius, Konrad Fiedler, Ferdinand Gregorovius, Johann Heinrich Wilhelm Henzen, Ludwig Mond,

Graf Stroganoff und Ernst Haeckel zu Porträtsitzungen ein.¹⁰⁴ Kopfs Erfolg blieb bis zu seinem Lebensende ungebrochen.¹⁰⁵

Sein enger Kontakt zu Gräfin Bose brachte dem Bildhauer nach deren Tod ein Erbe von rund 12.000 Mark ein.¹⁰⁶ Die ersten Marmorfassungen der Porträts des Ehepaars kamen im August 1880 aus Rom in Baden-Baden an.¹⁰⁷ An die Arbeiten für das Grabmal reihten sich weitere Aufträge der Gräfin: Die Büsten von ihrem Leibarzt *Dr. Schliep* und dessen Frau *Doris Schliep*,¹⁰⁸ eine Allegorie der *Wahrheit*¹⁰⁹ sowie ein *Selbstporträt*¹¹⁰, die Kopie des Doppelbildnisses für das Bose-Museum und mindestens zwei unabhängige Büsten der Eheleute¹¹¹. Es folgten fünf kleine, bronzenen Ausführungen sowie ein Relief mit dem Porträt der Gräfin,¹¹² weiterhin eine zweite Fassung des Porträts *Carl August Graf Bose*¹¹³ sowie eine Gips-¹¹⁴ und eine Marmorbüste¹¹⁵ *Louise Gräfin Bose* für die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft in Frankfurt und schließlich ihr Marmorporträt mit halbrundem Büstenabschluss für die Universität Marburg¹¹⁶ und die Hermenbüste für die Berliner Universität.

Resümee

Die Berliner Büste Louise Boses unterscheidet sich von den Vergleichsbeispielen in Frankfurt und Marburg durch ihre antikisierende Hermenform und die prominent platzierte Namensinschrift. Im Werkzusammenhang betrachtet, schließt sich in ihrer Gestaltung ein Kreis: Die Ursprungsidee der Gräfin, ihr Bildnis mit Bezug auf eine antike Bildform ausarbeiten zu lassen, wird in der Berliner Büste wieder gegenwärtig, welche sich auf diese Weise in die Sammlung von Porträts von Gelehrten der Universität einfügt. Als Forschungsobjekt ist das Bildnis heute in dem hier skizzierten Geflecht von aufstrebender naturwissenschaftlicher Forschung und ihrer Verankerung außerhalb der Fachkreise, Mäzenatentum und Stiftungswesen zu verstehen und im Kontext von Denkmalsetzung, Museums- und Sammlungsgründungen im späten 19. Jahrhundert zu verorten. Dies führt weit über seine einstige Funktion als Memorialobjekt hinaus.

1944 stellte die Berliner Universität Gräfin Boses Forschungsförderung ein, welche die Statuten der Bose-Stiftung in Form von Reise- und Forschungsstipendien für Medizinstudenten festschreibt. Es bleiben, im Altbestand der Universitätsbibliothek, ein Exemplar der *Lepidopteren von Madagascar* mit dem farbenfrohen Widmungsblatt an die Gräfin¹¹⁷ und, in der Kunstsammlung der Humboldt-Universität, die Ehrenbüste der Stifterin.

Anmerkungen

DANK

Thomas Bach, Aurelia Badde, Eva Bender, Daniel Bubel, Laura Diel, Karin Falk, Flavia Figiel, Henrik Hofer, Timo Kirschberger, Regina Kratt, Petra Krenz, Günther Kuss, Anne Leicht, Ida-Maria Maeder, Astrid Mikoleitz, Christoph Otterbeck, Aleksandra Pawliczek, Yong-Mi Rauch, Dagmar Rumpf, Georg Schelbert, Joachim Scholz, Martin Stricker, Andreas Stolzenburg, Timo Strauch, Stephan Schwenke, Sven Tränkner, Agata Turek, Sabine Wagener und Johannes Wienand möchte ich für die umsichtige Unterstützung meiner Vorbereitungen des vorliegenden Textes herzlich danken.

¹ Noll 1892, S. XVII.

² Saalmüller 1884. Nach dem Ehepaar von Bose benannte Arten ebd., Nr. 1, 2, 16, 37, 38, 65.

³ Stadtarchiv Kassel (folgend: StadtA KS), C 93, 22; Ackermann 1899, S. 25, Nr. 157.

⁴ Ackermann 1899, S. 24, Nr. 154; Lemberg 1998, S. 42.

⁵ Berichte 1873, S. 45; 1877, S. 25; 1879, S. 39; 1882, S. 31; 1883, S. 30; 1884, S. 34; 1886, S. 10, 25–28; 1887, S. 58, 65; 1888, S. 26; 1891, S. XVI. Vgl. Widmung in Reichenbach 1888 und Benennung des Kieselschwamms *Desmacidon Bosei*, Berichte 1887, S. 70.

⁶ 10.2.1884 (Ehrendoktor Jena); 1.8.1884, Matrikelnummer 2456 (Leopoldina). Ackermann 1899, S. 24–25, Nr. 155, 156.

⁷ Weinland 1883; Noll 1888; Heynemann 1888, S. 7.

⁸ Lemberg 1998, S. 20, 41. Graf Bose war weniger vermögend, ergänzte aber Stiftungen Louises. Berichte 1888, S. 12; Lemberg 1998, S. 149.

⁹ Schmidt 1884, S. 17–18; Lemberg 1998, S. 159.

¹⁰ Lemberg 1998, S. 119–155; Schröder-Metz 1999. Statuten 1888; Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv (folgend: HUB UA), o. Nr., Bose-Stiftung.

¹¹ Noll 1888, S. 205; StadtA KS, C 93, 14, darin Graf Boses Notizen zu Laplace, Kosmogonie und Darwin. Eigenwillige Ideen der Gräfin zu Darwins Lehre in StadtA KS, C 93, 13, Brief Louise an Carl August von Bose, 30.5.1882. Briefe von Graf Bose (1884–1887) im Nachlass Haeckels, Hoßfeld/Breidbach 2005, S. 161–162.

¹² Bereits zuvor förderte Louise die Arbeit der medizinischen Fakultät unter Carl Friedrich von Heusinger.

¹³ 6.11.1835–18.3.1837, Studienfach Jura, Matrikelnummer 286. Bahl Ribbe 2013.

¹⁴ Lemberg 1998, S. 125.

¹⁵ Zur Bose-Stiftung für die Berliner Universität: HUB UA, Bose-Stiftung (wie Anm. 10); Statuten 1888; Lemberg 1998, S. 153, Anm. 307.

¹⁶ Lemberg 1998, S. 77–111, 162–167.

¹⁷ Berichte 1884, S. 5–6; Berichte 1885, S. 19; Berichte 1890, S. XIII; Berichte 1892, S. XVIII.

¹⁸ Chronik Marburg, S. 50.

¹⁹ Chronik Berlin, S. 49.

²⁰ Josef Kopf, Louise Gräfin Bose, Entwurf 1880 / Ausführung 1888, Marmor, 46 cm, bezeichnet „LOUISE.GRÆFIN.BOSE“, „J.KOPF.FEC.ROMA.1880“, Humboldt-Universität zu Berlin, Kustodie, Inv. P 112. Rautenberg 1959, Textband, S. 34, Nr. 252; Kratt 1998, WV 78f; Lemberg 1998, S. 126; Kühl 2000, S. 34; Keune 2001, S. 70; Keune 2008; Wissenschaftliche Sammlungen 2019.

²¹ Rautenberg 1959; Kühl 2000; Keune 2001; div. Artikel von Keune in „Die Humboldt“; Berger 2010; Simson 1996, Kat. 50.1 und 66; Simson 2010, WV 14, 15 und 93; Keune 2017; Kaenel 2018; Keune 2018; Dalvai 2019. Die Skulpturen sind weitgehend auf die Liegenschaften der Universität selbst, die

Charité und das Naturkundemuseum verteilt und nur vereinzelt als Leihgaben, beispielsweise an die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, in Kunstmuseen gezeigt.

²² Christian Daniel Rauch, *Albrecht Daniel Thaer*, 1859, Bronze, 5,20 m, HUB, Kustodie, Inv. P 162; Rudolf Siemering, *Albrecht von Graefe*, 1882, Bronze/Majolika, 1,66 m (Figur), HUB, Kustodie, Inv. P 148; Reinhold Begas, *Alexander von Humboldt*, 1882/83, Marmor, 5 m, HUB, Kustodie, Inv. P 105; Paul Otto, *Wilhelm von Humboldt*, 1882/83, Marmor, 5 m, HUB, Kustodie, Inv. P 106; Otto Panzner, *Andreas Christian Gerlach*, 1890, Bronze, 3,35 m, HUB, Kustodie, Inv. P 206; Ferdinand Hartzer, *Eilhard Mitscherlich*, 1894, Bronze, 2 m, HUB, Kustodie, P 109; Ernst Herter, *Hermann von Helmholtz*, 1899, Marmor, 5,50 m, HUB, Kustodie, Inv. 107; Adolf Brütt, *Theodor Mommsen*, 1909, Marmor, 2,80 m, HUB, Kustodie, Inv. P 108. S. Keune 2000, S. 13–44.

²³ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (folgend: GstA), I. HA Rep 76, Ministerium für geistliche Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Geistliche- und Unterrichts-Abtheilung, Va, Sekt. II, Titel I, Nr. 13, Bd. I.

²⁴ Über die Aufstellung der einzelnen Büsten beschloss der Akademische Senat, GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 22–23.

²⁵ GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 22–23. Die Porträtsammlung ging 1928 an die Universitätsbibliothek, wo sie als Teil der Historischen Sammlungen stetig erweitert wird und digitalisiert ist: <http://allegro.ub.hu-berlin.de/portraet/> [aufgerufen 2.2.2020]. Paszkowski 1910; Rautenberg 1959, S. 8; Schwarz 1982/83; Peschke / Hofer 2000, S. 189–191; Keune 2001; Hofer/Pawliczek/Rauch 2018.

²⁶ Berlin, GstA, (wie Anm. 23), Bd. I., Bl. 68–69.

²⁷ GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 21–24, Bd. 2, Bl. 12–.

²⁸ Vgl. Bredekamp/Labuda 2010b; Bredekamp/Labuda 2010c; Rößler 2010; Schweers 2010.

²⁹ So Wilhelm von Humboldt im Antrag auf Errichtung der Universität. Te Heesen 2001, S. 79–80; Bredekamp/Labuda 2010b, S. 238–239; Dolezel 2019, S. 34–36. An die Nähe von Königlicher Kunstkammer und Universitätssammlung erinnert ein seidengewebtes Porträt Alexander von Humboldts (HUB, Kustodie, Inv. T 003). Ein Briefwechsel A. von Humboldts benennt allein zwei Exemplare, die der Lyoner Seidenfabrikant Raybaud dem preußischen König und dem Porträtierten selbst übereignete. Keune 2001, S. 293.

³⁰ Christian Daniel Rauch, *Friedrich Wilhelm III und Königin Louise*, beide Marmor, HUB, Kustodie, Inv. P 146, P 148 und P 149, Dauerleihgaben an die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Rautenberg 1959, Textband, S. 37, Nr. 288–292; Simson 1996, S. 96, Kat. 50.1 und S. 117–118, Kat. 66.

³¹ Berlin, GstA (wie Anm. 23), Bd. I., Bl. 25–26.

³² Münz, 1900, S. 120. S.a. Kopf 1899, S. 506.

³³ Vgl. Keune 2001, S. 53.

³⁴ Rautenberg 1959, Textband, S. 9; Keune 2001, S. 53 und S. 63, Anm. 10–13.

³⁵ Rautenberg 1959, Textband, S. 9.

³⁶ HUB, Kustodie, Brief Universitätsverwaltung an Stephan, 15.3.1957 (Durchschlag).

³⁷ HUB, Kustodie, Brief Hamann an die Universitätsleitung (Durchschlag). Zu Hamann vgl. Doll 2010; Reinisch 2010, S. 393. Fritz Cremer, *Richard Hamann*, 1954, Bronze, 53 cm, HUB, Kustodie, Inv. P 150.

³⁸ HUB, Kustodie, Brief Hartke an Hamann, 13.3.1957 und Brief i. A. Hamanns an Hartke, 29.7.1957 (Durchschlag).

³⁹ Rautenberg 1959, Textband, S. 34, Nr. 252. Rautenbergs Verzeichnis ist lückenhaft, zumal es teils allein auf Auskunft der Universitätsmitarbeiter beruht (ebd. S. 3). Weitere Objekte wurden nachfolgend bekannt. HUB, Kustodie, Nachträge zum Katalog über den Kunstbesitz der Humboldt-Universität 1959–1963(?), 7.(?)1.1963 (Durchschlag). Die Sammlung zählt heute ca. 1500 Objekte.

⁴⁰ Rautenberg 1959, Textband, S. 2.

⁴¹ Rautenberg 1959, Bildband, Nr. 58/252.

⁴² HUB, Kustodie, einer von drei Einzelbögen mit je 12 aufgeklebten Fotoabzügen, betitelt „Depot+Hauptgeb.“.

⁴³ Rudolf war für den gesamten Kunstbesitz der Universität verantwortlich. In seiner Amtszeit wurde er zum Hochschullehrer befördert und in der Funktion als Lehrkraft für die Ausbildung der „Lehrstudenten für Kunsterziehung“ an das Kunstgeschichtliche Institut versetzt. 1981 folgte die Berufung zum außerordentlichen Professor für Theorie und Praxis der Kunstvermittlung in der Sektion Ästhetik und Kunswissenschaften. Rudolf war für weitere Facetten des kulturellen Lebens in der Universität und darüber hinaus in Berlin verantwortlich, er wirkte beispielsweise an Kunst- und Bauprojekten in Marzahn mit. Rudolf 1959; Feist 2010; HUB UA, PA nach 1945, Rudolf (folgend: HUB UA, PA Rudolf); HUB UA, Rektorat II 1969-1991, Nr. 995 (folgend: HUB UA, Rektorat) Zum Verhältnis der Sektion zum Kunsthistorischen Institut s. Baier 2010.

⁴⁴ HUB UA, PA Rudolf (wie Anm. 43), Bericht über meine wissenschaftliche Tätigkeit innerhalb und außerhalb der Humboldt-Universität zu Berlin, 1.12.1980; HUB UA, Rektorat (wie Anm. 43), Zu einigen Hauptaufgaben des Kustos der Humboldt-Universität zu Berlin (folgend: Zu einigen Hauptaufgaben...).

⁴⁵ HUB UA, Sektion Kriminalistik, o. Nr.; Zu einigen Hauptaufgaben... (wie Anm. 44).

⁴⁶ Zu einigen Hauptaufgaben... (wie Anm. 44). Die Datenbank war als Vorbild für eine digitale Erfassung und wohl Verwaltung des Kulturgut der DDR insgesamt angedacht. Bereits ab 1974 wurde an der Heinrich Heine-Universität in Düsseldorf die digitale Erfassung von Kunstwerken für die Münzsammlung des Instituts für Alte Geschichte erarbeitet, dies allerdings im Rahmen einer Forschungsdatenbank, vgl. Bödefeld/von Vacano 1978, Wienand 2015, S. 102-103; Wienand (in Vorbereitung).

⁴⁷ Prominentestes Beispiel dieser Objektgruppe war das Gemälde *Kreuz von Ferrara*, Öl auf Holz, ca. 208x171 cm, HUB, Kustodie, Inv. M 108, Bastianino 2021. Vgl. Zu einigen Hauptaufgaben... (wie Anm. 44).

⁴⁸ Kowalcuk 2012, S. 537-541.

⁴⁹ Zu einigen Hauptaufgaben... (wie Anm. 44). Das Konzept sollte sämtlichen Hochschulen der DDR Vorbild sein. HUB UA, PA Rudolf (wie Anm. 43), Antrag auf Auszeichnung des Gen. Prof. Dr. Kurt Rudolf als Aktivist der sozialistischen Arbeit anlässlich des 35. Jahrestages der DDR..., 20.9.1984.

⁵⁰ Die Kunstsammlung bietet umfangreiches Forschungsmaterial zur Geschichte der Restaurierung. Ergiebig dürften neben Büsten bspw. die Denkmäler Alexander und Wilhelm von Humboldts von Reinhold Begas und Martin Paul Otto (HUB, Kustodie, Inv. P 105 und P 106) sein, deren Zustand bereits 1980 über einen Ersatz der Originale durch Repliken nachdenken ließ. Zu einigen Hauptaufgaben... (wie Anm. 44). Rudolfs Sammlungsdokumentation auf Formbögen bieten eine Grundlage für die 2019 von mir eingeleitete Bestandserfassung der Medaillen und Plaketten im Datenbankverbund NUMiD.

⁵¹ HUB UA, PA Rudolf (wie Anm. 43), Leistungseinschätzung vom 14.7.1988.

⁵² Keune 2001, S. 70; Keune 2008. Keune war 1989 bis 2018 Kustodin und Leiterin der Kunstsammlung an der Humboldt-Universität zu Berlin. Die Büste *Louise Gräfin Bose* fügte sich in ihren Schwerpunkt, das Wirken von Frauen in den Wissenschaften verstärkt sichtbar zu machen.

⁵³ Berlin, GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 43-44, 46. Vgl. Katalogeinträge in Keune 2001.

⁵⁴ Berlin, GstA (wie Anm. 23), Bd. II, Bl. 58.

⁵⁵ Lemberg 1998, S. 153-154.

⁵⁶ HstAS, Q 2/16 Bü 16, S. 73, Eintrag 8.2.1880.

⁵⁷ Bspw. entstand Reinhold Begas Büste des Juristen Georg Friedrich Puchta für die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität (verschollen; Simson 2010, S. 185, WV 15) nach Lithografie, Scherenschnitt und Beschreibungen des Porträtierten. Heidel setzte eine Büste von Georg Niebuhr (HUB, Kustodie, Inv. P 132) nach einem vorhandenen Gips um. Letzterer ist als Abguss von Emil Wolffs Niebuhr-Porträt zu identifizieren, Berlin, GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 88, 14.5.1855 und Bl. 108-109, 3.4.1857.

⁵⁸ StadtA KS, C 93, 19 1/2, Brief Louise von Bose an Charlotte von Schubert, 18.10.1880.

⁵⁹ HStAS, Q 2/16 Bü 16, S. 63, Eintrag aus September 1879.

⁶⁰ Kopf 1899, S. 504.

⁶¹ Joseph von Kopf, *Louise und Carl August von Bose, 1879/81*, Marmor, 62 cm. Baden-Baden, Ehrenfriedhof Lichental. Kratt 1998, S. 56–61, WVZ 77a (Abb.); Lemberg 1998, 115–116.

⁶² HStAS, Q 2/14 Bü 16, S. 91, Eintrag vom 27.8.1881; StadtA KS, C 93, 19 1/2, Louise von Bose an Charlotte von Schubert, 18.10.1880 (Abschluss Doppelporträt).

⁶³ Der Ehrenfriedhof Lichental war nicht konfessionell gebunden. Unklar bleibt in diesem Zusammenhang eine Notiz, die durchblicken lässt, dass die Aufstellung der Büsten beim Gemeindekirchenrat durchgesetzt werden musste, StadtA KS, C 93, 13, Brief Louise an Carl August von Bose, 3.6.1882. Erhalt und Pflege der Grabstätte waren an Legate geknüpft. Graf Bose sicherte, dass zum Hochzeitstag am Grab ein kleines Konzert gespielt werde, diese Tradition brach 1951 ab. Lemberg S. 116.

⁶⁴ Weinland 1888.

⁶⁵ „Im Universum des Wiedererstandenen ist derjenige glücklich, der die Ursachen der Dinge erkennen konnte“, Fuss 1987, S. 61.

⁶⁶ Berichte 1891, S. XCIV. Die rekovalessente Gräfin reiste 1844 mit Dr. med. Stricker.

⁶⁷ Noll 1888, S. 203; StadtA KS, C 93, 13, Brief Louise an Carl August von Bose, 3.6.1882.

⁶⁸ Noll 1888, S. 202-203, 205–206. StadtA KS, C 93, 14.

⁶⁹ StadtA KS, C 93, 13, Louise an Carl August von Bose, 3.6.1882.

⁷⁰ S. a. Louises Wertung von Konfessionen, StadtA KS, C 93, 19 1/2, Louise von Bose an Charlotte von Schubert, 3.11.1880. Lemberg 1998, S. 12: Louise legte die Verwendung des für die Wissenschaft gestifteten Geldes stets als konfessionsunabhängig fest.

⁷¹ Lemberg 1998, S. 121; Tesche 2002, S. 122, 126; Rischbieter 2004, S. 101–103. Nachhaltig unterstützte Louise Bose die Malerin Berta Winterberg, geb. von Bayern (1841–1897).

⁷² Ackermann 1899; Lemberg 1998, S. 173–206; Lemberg 2000; Bose-Museum 2016.

⁷³ Hessisches Staatsarchiv Marburg (folgend: HStAM) 165, Das Vermächtnis des Grafen Bose zu Gunsten der Armen der Residenzstadt Cassel 1888–1928, Nr. 2515, fol. 15r–19v: Auszug aus den letztwilligen Verfügungen des Grafen Bose, fol. 18r–18v; Ackermann 1899. Druckwerke von Ackermann nur summarisch (Nr. 158–176–211).

⁷⁴ Michael Eisenhauer, Vorwort, in: Heinz 1991, S. 6–7, S. 6; S. a. ebd., S. 72, Kat. 148; Lemberg 1998, S. 184–204, 215–218.

⁷⁵ Lemberg 1998, S. 190. Verkauf an den Althändler Tannenbaum. 14 Autografen und Drucke gingen 1926 an die Muhardsche Bibliothek, Bücher an das Stadtarchiv.

⁷⁶ Zum Museumsbau in Kassel vgl. Kassel, Grafische Sammlung, Inv. GS 15541–15559, 15566; F. R. Rothe (Kassel), Fotografien des Bose-Museums, StadtA KS, C 93 Nr. 3–7.

⁷⁷ Ackermann 1899, S. 1415, Nr. 39–40. Beide verschollen. Sie wurden zuletzt vor 1937 verzeichnet, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Archiv, Akten „Städt. Kunst- u. Kulturbesitz/Angebote, Anfragen/ Nr. 2c/1935–1937“ und „Städt. Kunst- und Kulturbesitz/Angebote, Anfragen betr. Kunst und Volksbildung/Nr. 2b/1927–1934“. Graf Bose verhinderte den Eingang der Büsten Kopfs und des Ehepaars Schliep in das Bose-Museum, HStAM 165, Auszug aus... (wie Anm. 73). Zu diesen HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 146 und Q 2/16 Bü 16, S. 135. Zu Graf Boses Vorsorge für das Bose-Museum s. StadtA KS, C 93, 14, Notiz vom 18. October 1887; Lemberg 1998, S. 183.

⁷⁸ Weinland 1883.

⁷⁹ Joseph von Kopf, *Replik der Doppelbüste von Louise und Carl August von Bose*, 1881, Marmor, Kassel, Luisenplatz. HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 144; Kratt 1998, WVZ 77b; Lemberg 1998, S. 48, 178, Abb. 11. Vgl. Kassel, Grafische Sammlung, Inv. GS 15557, GS 15560–15562.

⁸⁰ Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. 2019-206/1 bis 2019/2016-5.

⁸¹ Pollak 1905 nennt weder Grafiken noch Bücher.

⁸² *Doppelporträt Gratidia M.L. Chrīte und M. Gratidius Libanus*, letztes Viertel des 1. Jh. v. Chr., Marmor mit Resten von Bemalung, 68 cm, Vatikan, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti, Inv. 592. Census ID 10205947; Arachne 19824 und 19825. Zanker 1975, 285–287; Daltrop 1983; Kockel 1993, S. 188–190, Kat. L 19; Valeri 2011; Valeri 2013.

⁸³ BAV, Cod. Barb. lat. 2016. Huelsen 1913, S. 17–18. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Ngr 32, fol. 129, publiziert in: Rausa 2018, S. 250.

⁸⁴ 1710–1730, rote Kreide, 212x343 mm, Eton College Library, Inv. Bm.11:20:2013. Census ID 10203069; <http://collections.etoncollege.com/object-ecl-bm-11-20-2013> [aufgerufen 2.2.2020].

⁸⁵ CIL VI 35397.

⁸⁶ Zur Rezeptionsgeschichte Weizäcker 1898; Huelsen 1913, S. 16–17; Rostrup 1975; Frenz 1977, S. 36; Türr 1979, S. 56–57; Kockel 1993, S. 188–190, Kat. L 19; Holst 1987, S. 400–402, Kat. 160; Simson 1996, S. 385. Das Relief war Vorbild für Johann Heinrich Dannecker, *Doppelbildnis Constantin und Natalie von Benckendorff* (1823–1828, Stuttgart, Heslacher Friedhof) und Ludvig Brandstrup, *Carl und Ottilia Jacobsen* (1904–1906, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek und Ny Carlsberg Brauerei). Es wird als Inspirationsquelle diskutiert für Johann Gottfried Schadow, *Entwurfszeichnung für ein Denkmal des Fürstenpaars von Hohenlohe-Öhringen* (1799, Akademie der Künste Berlin, Inv. Schadow 192 (Badstüber-Gröger/Czok/von Simson 2006, S. 218, Kat. 579 (Jutta von Simson)) und Eugène Guillaume, *Die Gracchen* (1853, Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1).

⁸⁷ Christian Daniel Rauch, *Relief des Ehepaars Niebuhr in Bonn*, 1839–1841, Marmor, 46x65 cm, Bonn, Alter Friedhof. Simson 1996, S. 384–386, Kat. 254. Der zugehörige Gips SMB, Nationalgalerie, Inv. RM 268 (aus dem Rauch-Museum). Abgüsse fertigt die Gipsformerei der SMB bis heute. S. a. Niebuhr 1842, Frontispiz.

⁸⁸ Wolter 1986, S. 103–105; Simson 1996, S. 384–386, Kat. 254; Johannsen 2006.

⁸⁹ Nippel 2009, S. 87 zitiert aus einem Brief Mommsens an Henzen aus dem Jahr 1856.

⁹⁰ Zu Niebuhrs Werdegang und Wirkung s. Nippel 2009.

⁹¹ Vgl. HUB, Kustodie, Inv. P 132. Umsetzung Hermann Heidel nach Entwurf Emil Wolff (Berlin, GstA (wie Anm. 23), Bd. I, Bl. 108-109, 3.4.1857).

⁹² Vgl. Briefe von Rauch an Caroline von Humboldt, Simson 1999.

⁹³ Eggers 1886, S. 248 zitieren aus Briefen zwischen Rauch und Schinkel (29.9.1838) sowie Rauch und dem Kronprinzen.

⁹⁴ Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Buch 6, Kap. 2, in: Eisenlein 1825, Bd. IV, S. 395.

⁹⁵ S. a. Kopf 1899, S. 506.

⁹⁶ Ein Photo der Gräfin publiziert in Lemberg 1998 Abb. 10.

⁹⁷ HStAS, Q 2/16 Bü 16, S. 64, Eintrag vom 15.9.1879.

⁹⁸ Sueton, Vit.17; Vgl. die Briefe von Louise von Bose ab ca. 1879: StadtA KS, C 93; Lemberg 1998, S. 64, 116, 183.

⁹⁹ HStAS, Q 2/16 Bü 16, S. 63, 73, 91, 94, 137 (Tagebucheinträge aus den Jahren 1879 bis 1883).

¹⁰⁰ StadtA KS, C 93, 1/2, Louise von Bose an Charlotte von Schubert, 28.8.1880, 19.9.1880, 9.10.1880.

¹⁰¹ S. a. Kopf 1899, S. 504–506.

¹⁰² HStAS, Q 2/14 Bü 16, Eintrag vom 2.7.1880. Nur das Modell zur Büste der Gräfin wie sie in Frankfurt und Marburg steht ist erhalten. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. 2000/861, Kratt 1998, S. 181, WVZ 78d.

¹⁰³ Arnold Böcklin, *Joseph Kopf*, 1863, Tempera und Wachs auf Pappe, 40x30 cm, SMB, Neue Nationalgalerie, Inv. Al784. Rischbieter 2004, S. 156; Pollak 1905; HStAS, Q 2/14 Bü 36. S. a. Kopf 1899; Noack 1907, S. 442; Heussler 2017.

¹⁰⁴ Ferdinand Gregorovius, Kratt 1998, WVZ 47; Ludwig Mond HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 151; *Graf Stroganoff*, HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 134; Ernst Curtius, Kratt 1998, WVZ 82; *Wilhelm Henzen*, Kratt 1998, WVZ 97; *Erst Haeckel*, Kratt 1998, WVZ 119 und 129.

¹⁰⁵ Grundlegend Münz 1900; Naegele 1912; Naegele 1927, Schäll 1988; Kratt 1998.

¹⁰⁶ HStAS, Q 2/14 Bü 16, S. 137.

¹⁰⁷ HStAS, Q 2/14 Bü 16, Eintrag vom 2.7.1880; StadtA KS, C 93, 19 1/2, Louise von Bose an Charlotte von Schubert vom 28.8.1880. In seiner Werkliste (Teil 3): „wohin wo und was“ 1878-1901 (HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 141-153) notiert Kopf für 1879 „Graf und Gräfin Bose 2“ (S. 142) sowie „für dieselben Monument mit 2 Büsten“ für „Frankfurt – Cassel“, für 1881 eine „doppel[sic!] Büste Graf und Gräfin Bose“ für „Baden u. Cassel“ (S. 144), erneut für 1883 „Bose Gruppe n Fr u H Bose“ für „Baden-Baden“ (S. 146). Die Einträge weisen darauf hin, dass 1879 der Auftrag aufgenommen und 1883, nach dem Tod der Gräfin, das Grabmonument vollendet wurde. Kratt 1998, S. 56-60, WVZ 77a und b.

¹⁰⁸ Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Sk 845 und 844. Kopf fertigte auch zwei Porträtmedaillons des Paars (Bronze, Ehrenfriedhof Lichtental, Grabmal Schliep; Gipsfassungen Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Sk 929 und 930, datiert 1883). Vgl. HStAS, Q 2/14 Bü 16, S. 94, 137 und Q 2/14 Bü 9, darin: Katalog. Enthält die Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog Friedrich von Baden gehörigen im Atelier Kopf, Werderstrasse 2 dahier, aufgestellten Kunstgegenstände (post 1893), Nr. 13, 14, 110 und 111.

¹⁰⁹ Verschollen (ursprünglich Kassel, Bose-Museum). HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 145 und Q 2/16 Bü 16, S. 95; StadtA KS C 93, Nr. 5.

¹¹⁰ Eventuell Exemplar Kratt 1998, WVZ 121a.

¹¹¹ Verschollen. HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 141-153; Kratt 1998, WVZ 78. Evtl. identisch mit den Büsten, welche dem Bose-Museum vermacht wurden und zuletzt 1937 dokumentiert sind; evtl. identisch mit Büste der Gräfin auf Fotografie in Weinland 1883, Ex. Universitätsbibliothek Kassel und Kratt 1998, Abb. 78.

¹¹² Verschollen. HStAS, Q 2/14 Bü 15, S. 144, 148. Kratt 1998, WVZ 78c.

¹¹³ Joseph Kopf, *Carl August Graf Bose*, Entwurf 1880 / Ausführung 1891, Marmor, 60 cm, bezeichnet „J. KOPF.FEC“, „GRAF.BOSE“. HStAS, Q 2/14, Bü 15, S. 142; Berichte 1890, S. XII-XIII.

¹¹⁴ Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte, V176/427, Joseph Kopf an die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft, 23.8.1879; StadtA KS, C 93, 19 1/2, Louise von Bose an Charlotte von Schubert, 21.3.1880.

¹¹⁵ Joseph Kopf, *Louise Gräfin Bose*, Entwurf 1880 / Ausführung 1884, Marmor, 57 cm, bezeichnet „J. KOPF.FEC: 1884“ und der vollständige Name der Gräfin, Senckenberg Museum Frankfurt. Kratt 1998, WVZ 78b. Die Büste wurde 1884 für 1000 Mark bestellt, Lemberg 1998, S. 159, 161.

¹¹⁶ Joseph Kopf, *Louise Gräfin Bose*, Entwurf 1880 / Ausführung 1888, Marmor, 61 cm, bezeichnet an Schulterrond: „L.GRF.BOSE 1880“ „J.Kopf. FEC ROMA“, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, Inv. 3831. Kratt 1998, WVZ 78e; Lemberg 1998, S. 3, 48, Abb. 1; 4000,- Mark wurden 1887 als Gesamtpreis für die Berliner und Marburger Büsten veranschlagt, GstA (wie Anm. 23), Bd. II, Bl. 58. Abgerechnet wurden in Marburg 1800,- Mark, Chronik Marburg, S. 26.

¹¹⁷ HUB, Universitätsbibliothek, Sig Nat. 18:17:1-2:F4, Alter Bestand.

Literatur

Ackermann 1899 – Karl Ackermann, *Katalog des Bose-Museums. Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des städtischen Bose-Museums zu Kassel*, Kassel 2. Aufl. 1899 (zuerst 1896).

Bastianino 2021 – Bastianino. *Das lebende Kreuz von Ferrara. Die Restaurierung eines vergessenen Altarbildes aus dem 16. Jahrhundert*, hg. v. Gemäldegalerie Berlin, SMP, Petersberg 2021, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2021.

Badstüber-Gröger/Czok/Simson 2006 – Sibylle Badstüber-Gröger / Claudia Czok / Jutta von Simson, Johann Gottfried Schadow. *Die Zeichnungen*, Katalog I, Berlin 2006.

Bahl/Ribbe 2013 – *Die Matrikel der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1810–1850*, hg. v. Peter Bahl / Wolfgang Ribbe, Berlin / Boston 2013 (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 86), <https://doi.org/10.1515/matrikel> [aufgerufen 28.4.2021].

Baier 2010 – Christof Baier, „...befreite Kunsthistorik“. Die Jahre 1969 bis 1988, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 12), S. 373–390.

Berger 2010 – Ursel Berger, Begas' Porträtplastiken zwischen Naturalismus und Neubarock, in: *Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911)*, hg. v. Esther Sophia Sünderhauf, Dresden 2010, S. 129–137, Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2011.

Berichte 1850–1896 – *Berichte über die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main, 1850–1896*, <http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/8745> [aufgerufen 4.2.2020].

Bödefeld/Vacano 1978 – H. Bödefeld / O. v. Vacano, Elektronische Datenverarbeitung in der Numismatik. Ein Projekt zur Erfassung griechischer Münzen am althistorischen Institut der Universität Düsseldorf, in: *Chiron*, 1978, Bd. 8, 587–604.

Bose-Museum 2016 – Das Bose-Museum zu Kassel und seine Stifterin Louise von Bose, geb. Gräfin von Reichenbach-Lessonitz, in: *Mitteilungen des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde Kassel 1834 e. V.*, 2016, Bd. 57, S. 64–65.

Bredekamp/Labuda 2010a – *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 12).

Bredekamp/Labuda 2010b – Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810–1873, in: *Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 4), S. 237–263.

Bredekamp/Labuda 2010c – Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, *Die institutionalisierte Kunstgeschichte 1873–1945*, in: *Transformation der Wissensordnung*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 5), S. 435–458.

Chronik Berlin – *Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1888/89*, Bd. 2.

Chronik Marburg – *Chronik der königlichen Universität Marburg, 1887–1888*, Bd. 1.

Daltrop 1983 – Georg Daltrop, Kat. 129, in: *The Vatican collections: The Papacy and Art*, hg. im Auftrag v. den Vatikanischen Museen, New York 1982, S. 210–211, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum/Chicago, The Art Institute/ San Francisco, The Fine Arts Museum, 1983–1984.

Dalvai 2019 – Eva Dalvai, Kunst an Universitäten II: R. 3. 16, in: *kunstb*, 9. Mai 2019, <https://kunstb.com/2019/05/09/kunst-an-universitaeten-ii-r-3-16/> [aufgerufen 19.02.2021].

Dolezel 2019 – Eva Dolezel, *Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung* [Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, 2015], Berlin 2019.

Doll 2010 – Nikola Doll, Zwischenzeit. Richard Hamann und die Kunspolitik in der SBZ/DDR, 1947–1957, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 12), S. 341–361.

Eggers 1886 – Friedrich Eggers / Karl Eggers, *Christian Daniel Rauch*, Bd. 3, Berlin 1886.

Eiselein 1825 – Johann Winckelmanns sämtliche Werke, hg. v. Joseph Eiselein, Bd. 4, Osnabrück 1825.

Feist 2010 – Peter H. Feist, Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin seit 1945: Bewährtes und Neues, in: *Die Humboldt-Universität Unter den Linden 1945 bis 1990. Zeitzeugen – Einblicke – Analysen*, hg. v. Wolfgang Girnus / Klaus Meier, Leipzig 2010.

Frenz 1977 – Hans G. Frenz, *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*, Frankfurt 1977.

Fuss 1987 – Margot Fuss, *Die Chronik der Stefanienstraße: die Tausendseele-Gass'*, Baden-Baden 1987.

Heinz 1991 – Marianne Heinz, *Bestandskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel. Gemälde 19. Jahrhundert*, Kassel 1991.

Heussler 2017 – Carla Heussler, Joseph von Kopf, der meistbeschäftigte Bildhauer von Rom, und Rudolf Henneberg, in: *Sehnsucht Italien – Die Künstlerreisen von Rudolf Henneberg*, hg. v. Sabine Mollowitz, Regensburg 2017, S. 23–30, Ausst.-Kat. Braunschweig, Städtisches Museum Braunschweig, 2017–2018.

Heynemann 1888 – David Friedrich Heynemann, Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main. Erstattet am Jahresfeste, dem 27. Mai 1888, in: *Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main von Juni 1887 bis Juni 1888*, Frankfurt am Main 1888, S. 3–12.

Hofer/Pawliczek/Rauch 2018 – Henrik Hofer / Aleksandra Pawliczek / Yong-Mi Rauch, Gesichter der Universität. Die Porträtsammlung, in: Universitätsbibliothek 2018, S. 18–21.

Holst 1987 – Christian von Holst, *Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer*, Stuttgart 1987.

Hoßfeld/Breidbach 2005 – Uwe Hoßfeld / Olaf Breidbach, *Haeckel-Korrespondenz. Übersicht über den Briefbestand des Ernst-Haeckel-Archivs*, Berlin 2005 (Ernst-Haeckel-Haus-Studien. Monographien zur Geschichte der Biowissenschaften und Medizin, Bd. 9).

Huelsen 1913 – Christian Huelsen, Die Grabgruppe eines römischen Ehepaars im Vatikan, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 1913, Bd. N. F. 68, S. 16–21.

Johannsen 2006 – Rolf H. Johannsen, Kat. Nr. 858, in: *Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen*, hg. v. Bernhard Maaz, Bd. 2, Berlin 2006, S. 578–579.

Kaenel 2018 – Hans-Markus von Kaenel, *Theodor Mommsen in den Bildmedien. Zur visuellen Wahrnehmung einer großen Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts*, Bonn 2018 (Frankfurter Archäologische Schriften, Beihefte 1).

Keune 2001 – Angelika Keune, *Gelehrtenbildnisse der Humboldt-Universität zu Berlin. Denkmäler, Büsten, Reliefs, Gedenktafeln, Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Medaillen*, Berlin 2001.

Keune 2008 – Angelika Keune, Fürstliche Stifterin für die Medizin. Louise von Bose – eine bedeutende Mäzenin der Berliner Universität, in: *Die Humboldt*, 15. Februar 2008, S. 7.

Keune 2017 – Angelika Keune, Von Alexander von Humboldt bis Lise Meitner. Denkmalsetzungen von 1883 bis 2014 an der Berliner Universität unter den Linden, in: *Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa*, hg. v. Ingeborg Schemper-Sparholz / Martin Engel / Andrea Mayr / Julia Rüdiger, Wien u. a. 2017, S. 319–334 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 63/64).

Keune 2018 – Angelika Keune, Die Kustodie. Kunstschatz der Universität, in: *Universitätsbibliothek 2018*, S. 42–44.

Kockel 1993 – Valentin Kockel, *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten: ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanischen-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz 1993.

Kowalcuk 2012 – Ilko-Sascha Kowalcuk, Die Humboldt-Universität zu Berlin und das Ministerium für Staatssicherheit, in: *Sozialistisches Experiment und Erneuerung in der Demokratie – die Humboldt-Universität zu Berlin 1945–2010*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth, Berlin 2012 (Geschichte der Universität unter den Linden, Bd. 3), S. 437–553.

Kopf 1899 – Joseph von Kopf, *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, Leipzig 1899.

Kratt 1998 – Regine Kratt, *Joseph von Kopf 1827–1903. Das Werk des Bildhauers mit typologischen Studien zur Büste und Gruppe*, Aachen 1998.

Kühl 2000 – Susanne Kühl, Gelehrte im Porträt, in: *Theatrum Naturae et Artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, Katalogband, hg. v. Horst Bredekamp u. a., Berlin 2000, S. 26–37, Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2000–2001.

Lemberg 1998 – Margret Lemberg, *Gräfin Louise Bose und das Schicksal ihrer Stiftungen und Vermächtnisse*, Marburg 1998 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, Bd. 46, Kleine Schriften 4/Senckenberg-Buch, Bd. 73).

Lemberg 2000 – Margot Lemberg, Fundstücke. Ein Denkmal im Gebüsch. Das Relief des Ehepaars Louise und Karl August Bose auf dem Grundstück Luisenstraße 5 in Kassel, in: *Hessische Heimat*, 2000, Bd. 1, N. F. 50, S. 31–32.

Münz 1900 – Sigmund Münz, Josef Kopf, in: *Römische Reminiscenzen und Profile*, hg. v. Sigmund Münz, Berlin 1900, S. 118–131.

Naegele 1912 – Anton Naegele, Von Ulm nach Rom. Des Bildhauers Professor Joseph von Kopf künstlerische Entwicklung und Beziehungen zum württembergischen Königshaus, in: *Archiv für christliche Kunst*, 1912, Bd. 30, S. 29–40.

Naegele 1927 – Anton Naegele, Ein deutsch-römisches Künstlerleben im letzten Jahrhundert, in: *Westermanns Monatshefte*, 1926/27, Bd. 71, S. 16–178.

Niebuhr 1842 – Barthold Georg Niebuhr, *Nachgelassene Schriften B. G. Niebuhr's nichtphilologischen Inhalts*, Hamburg 1842.

Nippel 2009 – Wilfried Nippel, Barthold Georg Niebuhr und die Begründung der modernen Althistorie, in: *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und*

Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts, hg. v. Annette M. Baertschi / Colin G. King, Berlin/New York 2009 (Transformation der Antike, Bd. 3), S. 87–113.

Noack 1907 – Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart/Berlin 1907.

Noll 1888 – Friedrich Carl Noll, Carl August Graf Bose, Dr. med. hon. c., in: *Berichte über die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main*, 1888, S. 201–207.

Noll 1892 – Friedrich Carl Noll, Die Entwicklung der Senckenbergischen naturforschenden Gesellschaft seit ihrer Gründung, in: *Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main* 1892, Frankfurt am Main 1892, S. III–XX.

Paszkowski 1910 – Wilhelm Paszkowski, *Katalog der Universitäts-Ausstellung. Jahrhundertfeier der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität*, Berlin 1910.

Peschke/Hofer 2000 – Elke Peschke / Henrik Hofer, *Ausgewählte Sondersammlungen der Universitätsbibliothek*, in: *Theatrum Naturae et Artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, Essayband, hg. v. Horst Bredekamp u. a., Berlin 2000, S. 186–196, Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2000–2001.

Pollak 1905 – Ludwig Pollak, *Joseph v. Kopf als Sammler. Beschreibung der von ihm hinterlassenen Sammlung*, Rom 1905.

Rausa 2018 – Federico Rausa, *Phyrrhica Saltatio*. Ein neues Graphisches Zeugnis im Ciacconius-Band in Braunschweig, in: *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, hg. v. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig u. a., Braunschweig 2018, S. 250–265.

Rautenberg 1959 – Anneliese Rautenberg, *Der Kunstbesitz der Humboldt-Universität zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1959 (Typoskript/Hektographie und Fotoalbum), <https://www.digi-hub.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:11-D-986165> und <https://www.digi-hub.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:11-D-987508> [aufgerufen 4.2.2020].

Reichenbach 1888 – Heinrich Reichenbach, *Über die Entwicklung des Flusskrebses*, Frankfurt am Main 1888 (Abhandlungen der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft, Bd. 14.1).

Reinisch 2010 – Ulrich Reinisch, *Das Kunstgeschichtliche Institut der Humboldt-Universität 1946–1989*, in: *Selbstbehauptung einer Vision*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 6), S. 389–404.

Rischbieter 2004 – Julia Laura Rischbieter, *Henriette Hertz. Mäzenin und Gründerin der Bibliotheca Hertziana in Rom*, Stuttgart 2004 (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 14).

Rößler 2010 – Johannes Rößler, Erlebnisbegriff und Skioptikon Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 12), S. 69–89.

Rostrup 1975 – Haarvard Rostrup, „Doppelbusten“, in: *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptothek*, 1975, Bd. 32, S. 6–18.

Rudolf 1959 – Kurt-Heinz Rudolf, *Das Wesen des ästhetischen Erlebens und seine Bedeutung für die Bildung und Erziehung der sozialistischen Persönlichkeit* [Dissertation, Berlin, 1959].

Saalmüller 1884 – *Lepidopteren von Madagascar. Neue und wenig bekannte Arten zumeist aus der Sammlung der Senckenberg'schen naturforschenden Gesellschaft zu Frankfurt am Main unter Berücksichtigung der gesammten Lepidopteren-Fauna Madagascars*, hg. v. Max Saalmüller u. a., Frankfurt am Main 1884.

Schäll 1988 – Ernst Schäll, Ein Deutsch-Römer aus Oberschwaben: der Bildhauer Josef von Kopf, in: *Schwäbische Heimat*, 1988, Bd. 39, S. 346–356.

Schmidt 1884 – Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main. Erstattet am Jahresfeste, dem 25. Mai 1884, in: *Bericht über die Senckenbergische naturforschende Gesellschaft in Frankfurt am Main von Juni 1883 bis Juni 1884*, Frankfurt am Main 1884, 3–19.

Schröder-Metz 2000 – Birgit-Maria Schröder-Metz, *Die Bose-Stiftung und ihre Auswirkung auf die Entwicklung des Zahnärztlichen Instituts in Marburg* [Dissertation, Marburg, 1999], Marburg 2000.

Schwarz 1982/83 – Christa Schwarz, Die Bildnissammlung in der Universitätsbibliothek, in: *Humboldt-Universität*, 1982/83, Nr. 11/12, S. 11.

Schweers 2010 – Simone Schweers, *Kunstgeschichte und (Aus)Bildung? Das Studium vor Originalen 1810–1910*, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp / Adam S. Labuda, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 12), S. 147–157.

Simson 1996 – Jutta von Simson, *Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog*, Berlin 1996 (Bildhauer des 19. Jahrhunderts).

Simson 1999 – Caroline von Humboldt und Christian Daniel Rauch. *Ein Briefwechsel 1811–1828*, hg. v. Jutta von Simson, Berlin 1999.

Simson 2010 – Jutta von Simson, *Verzeichnis der bildhauerischen Arbeiten*, in: *Begas. Monamente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911)*, hg. v. Esther Sophia Sünderhauf, Dresden 2010, S. 180–286, Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2011.

Statuten 1888 – Statuten der Stiftung der Gräfin Louise Bose, geb. Gräfin von Reichenbach-Lessonitz: [II. Universitäten, Akademien, etc.], in: *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen* 30, 1888, Bd. 5/6, S. 369–375.

Sünderhauf 2010 – *Begas. Monamente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911)*, hg. v. Esther Sophia Sünderhauf, Dresden 2010, Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2011.

te Heesen 2001 – Annke te Heesen, Vom naturgeschichtlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800, in: *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, hg. v. Anke te Heesen / E. C. Spray, Göttingen 2001, S. 62–84.

Tenorth 2010a – *Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 4).

Tenorth 2010b – *Transformation der Wissensordnung*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 5).

Tenorth 2010c – *Selbstbehauptung einer Vision*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth in Zusammenarbeit mit Volker Hess / Dieter Hoffmann, Berlin 2010 (Geschichte der Universität unter den Linden 1810–2010, Bd. 6).

Tenorth 2012 – *Sozialistisches Experiment und Erneuerung in der Demokratie – die Humboldt-Universität zu Berlin 1945–2010*, hg. v. Heinz-Elmar Tenorth, Berlin 2012 (Geschichte der Universität unter den Linden, Bd. 3).

Tesche 2002 – Doreen Tesche, *Ernst Steinmann und die Gründungsgeschichte der Bibliotheca Hertziana in Rom*, München 2002 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 15).

Türr 1979 – Karina Türr, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhundert*, [Habilitationsschrift, Köln, 1977] Berlin 1979.

Universitätsbibliothek 2018 – *Universitätsbibliothek Universitätsarchiv Kustodie. Ein Blick in die Historischen Sammlungen*, hg. v. Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2018.

Valeri 2011 – Claudia Valeri, Relievo Funerario, cosiddetti Catone e Porcia, in: *Ritratti: le tante facce del potere*, hg. v. Eugenio La Rocca / Claudio Parisi Presicce / Annalisa Lo Monaco, Rom 2011, S. 240–241, Ausst.-Kat. Rom, Musei Capitolini, 2011.

Valeri 2013 – Claudia Valeri, *Scienza antiquaria e restauro die marmo antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in: *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulpturen durch Restaurierung*, hg. v. Sascha Kansteiner, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, Bd. 26), S. 23–42.

Visconti 1807 – Ennio Quirino Visconti / Giambattista Antonio Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, Bd. 7: *Miscellanea del Museo Pio-Clementino*, Rom 1807.

Weinland 1883 – David Friedrich Weinland, *Abschiedsworte am Grabe der Frau Louise Wilhelmine Emilie Gräfin Bose, geb. Gräfin von Reichenbach-Lessonitz, gesprochen zu Lichtenthal bei Baden, den 6. Oktober 1883*, Baden-Baden 1883.

Weizäcker 1898 – Heinrich Weizäcker, Ein Bildnis Niebuhrs, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1898, Bd. 19, S. 77–82.

Wienand 2015 – Johannes Wienand, *Geschichte prägen. Die numismatischen Sammlungen der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und ihre Bedeutung für Forschung und Lehre*, in: *Universitätssammlungen Bewahren – Forschen – Vermitteln*, hg. v. Stefanie Knöll, Düsseldorf 2015 (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ am Institut für Geschichte der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 6), S. 87–104.

Wienand (in Vorbereitung) – Johannes Wienand, *Homini lupus? Geschichte, Gegenwart und Zukunft des digitalen Typenkatalogs kleinasiatischer Münzprägung an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, in: *Geschichte, Gegenwart und Zukunft der universitären Münzsammlungen im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Katharina Martin, Martin Mulsow, Johannes Wienand (Publikation in Vorbereitung).

Wissenschaftlichen Sammlungen 2019 – *Die Wissenschaftlichen Sammlungen der Humboldt-Universität, Postkarten und Leporello*, hg. v. Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2019.

Wolter 1986 – Bettina-Martine Wolter, Das Niebuhr-Grabmal auf dem Alten Friedhof Bonn, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften*, 1986, Bd. 40, S. 92–107.

Zanker 1975 – Paul Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in: *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts*, 1975, Bd. 90, S. 267–315.

Bildnachweise

Abb. 1: © The Smithsonian Institution · Abb. 2: © Berlin, Humboldt-Universität, Kustodie, Foto: Heike Zappe · Abb. 3: © Humboldt-Universität zu Berlin, Kustodie · Abb. 4: © Stadtarchiv Kassel · Abb. 5, 6: Foto: Anna Seidel · Abb. 7: © Universitätsbibliothek Heidelberg

Vom Standpunkt der logischen Zusammenhänge – Disziplintheorie und das Ordnen von Büchern um 1900

Jan Simane

Für geisteswissenschaftliche, zumal historisch ausgerichtete Disziplinen ist die enge Verzahnung von Forschungsprozess und einer qualitativ angemessenen bibliothekarischen Arbeitsumgebung wesensbestimmend. Obwohl die fachspezifische Methodik und die Organisation der Bibliotheken zwei jeweils eigenständige Ökosysteme repräsentieren, sind beide doch unmittelbar aufeinander bezogen. Ihr Verhältnis kann dabei als symbiotisch bezeichnet werden, da ihm beide Seiten unstrittig einen Nutzen abgewinnen. So ist der möglichst schrankenlose Zugriff auf eine in Inhaltsbreite und Umfang zweckdienliche Literatursammlung für die Erörterung der meisten Forschungsfragen eine wesentliche Voraussetzung, während das Profil der Bibliothek wiederum sowohl hinsichtlich ihrer Archivfunktion als auch der vorausschauenden Reservoirbildung qualitativ von der in Publikationen dokumentierten Dynamik und Vielfalt individueller Forschungsleistungen geprägt ist. Die Hierarchie ist dabei gesetzt, die dienende Rolle der Bibliothek eine Selbstverständlichkeit. Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise sich dieses Verhältnis auf disziplinspezifischer Ebene für die Bibliothekspraxis konkretisieren kann und welchen historischen Bedingungen es unterworfen ist. In den Fokus genommen wird die um 1900 erfolgte Systematisierung der Kunsthistorik auf der einen und der Kunstschrift auf der anderen Seite.

Bibliotheken besitzen eine autonome institutionelle Identität, haben eine eigene lange und wechselvolle Geschichte und beanspruchen, auf dem Fundament einer seit dem frühen 19.Jahrhundert kontrovers interpretierten Bibliothekswissenschaft zu ruhen.¹ Der Prozess der bibliothekarischen ‚Theoriebildung‘ hat, zumindest in Deutschland, am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Kulminationspunkt erreicht, weitgehend zeitgleich mit der Etablierung von zum Teil neuen spezifischen Bibliothekstypen und der Professionalisierung und formalen Konsolidierung der Berufstätigkeit des Bibliothekars.² Und schließlich entstanden, ebenfalls in diesem Zeitsegment, einige der bis heute spektakulärsten Bibliotheksgebäude mit neuen funktionalen und räumlichen Konzepten und Dimensionen wie etwa in Paris (Lesesaal der *Bibliothèque Impériale*, später *Nationale*), London (*British Museum Library*) und Washington (*Library of Congress*).³ Neben diesen prominenten, eine spezifische nationale Kulturidentität repräsentierenden Universalbibliotheken und über das umfangreiche Segment der Universitätsbibliotheken hinaus steht die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Ausbreitung des Typus der Spezial- bzw. der Fachbibliothek, als Folge der Konstituierung zahlreicher neuer Einzelwissenschaften.⁴ Sammlungsgeschichtlich betrachtet hatten diese Einrichtungen ihre Vorform als private Gelehrtenbibliotheken. Diese konnten jedoch mit dem signifikanten Anstieg der Publikationsaktivität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre bisherige Rolle als adäquates Komplement

zur Forschung nicht länger erfüllen, so dass die bibliothekarische Versorgung der Wissenschaft zu einer öffentlichen Aufgabe mutierte.⁵ Die Auswirkungen zeigten sich auf allen Ebenen: der institutionellen Administration, der Finanzierung, der Anforderung an die Qualifikation des Personals sowie der baulichen Ausgestaltung. Für alle Bibliothekstypen jedoch rückte eine ebenso neue wie prägende konzeptionelle Prämisse in den Vordergrund, nämlich die Berücksichtigung der Nutzerinnen und Nutzer, denen es nun stärker entgegenzukommen galt. In großen Universalbibliotheken kam dies um 1850 in der Zentrierung, Vergrößerung und Ausstattung des Lesesaals als architektonische Aufgabe zum Ausdruck, in kleineren Spezialbibliotheken als Anforderung an eine zweckdienliche Systematisierung der in frei zugänglichen Regalen aufgestellten Literatur.⁶

Das Systematisieren von Literatur in Bibliotheken nach inhaltlichen Gesichtspunkten und die damit verbundene Festlegung einer kohärenten Wissensordnung war über Jahrhunderte Gegenstand kontroverser, bisweilen polemisch aufgeladener Diskussionen.⁷ Die Unvereinbarkeit eines vordefinierten, langfristig gültigen, in der Regel hierarchischen Ordnungsprinzips des Wissens mit der Vielfalt, Entwicklungskraft, Dynamik und Unvorhersehbarkeit der sich in der Literatur niederschlagenden Wissensvermehrung wurde gerade im Kontext der Konsolidierung neuer Einzeldisziplinen vielfach hervorgehoben und als Problem für die bibliothekarische Praxis der physischen Bestandsorganisation erkannt.⁸ Dennoch sind die Konzepte, derartige Wissensordnungen für die Buchaufstellung in Bibliotheken festzulegen, wie auch deren Verfeinerungen und Modifikationen seit dem Mittelalter zahlreich überliefert, trotz der teils energisch kritisierten Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis.⁹ Zunehmend von praktischen Anforderungen geleitet, trat die Friktion bei der Systematisierung einerseits von Wissen und andererseits von Büchern immer stärker zutage, obgleich auch noch im frühen 20. Jahrhundert das Ideal der Bibliothek als „temple of knowledge“ beschworen und eine sowohl diesem hohen Anspruch angemessene wie auch die beiden Antipoden – logisch-wissenschaftlich und praktisch-bibliothekarisch – vereinigende Systematisierung der Bestände gefordert wurde.¹⁰ Es bietet sich demnach ein uneinheitliches und facettenreiches Bild, dessen Diversifizierung eine weitere Steigerung erfährt, wenn man eine über nationale Perspektive wählt. Für alle Bibliotheken, insbesondere für Neugründungen, stellte sich indes dieselbe Aufgabe, eine für die eigenen Zwecke dienliche Entscheidung bezüglich der Aufstellung der Bestände zu treffen. Dass dabei auch innerhalb einer und derselben Disziplin unterschiedliche Konzepte realisiert wurden, offenbart ein Blick auf das Segment der Kunsts- und Museumsbibliotheken.

Das Entstehen der ersten ‚Kunstbibliotheken‘ steht in Korrelation zur erwähnten Herausbildung von Spezialbibliotheken im Allgemeinen und der Etablierung der Kunstgeschichte bzw. Kunsthistorische wissenschaft als einer autonomen akademischen Disziplin im Besonderen. Während der Disziplingeschichte eine seit vielen Jahren intensive Forschungs- und Publikationsaktivität gewidmet wurde, ist Kunstabibliotheken bislang keine analoge Aufmerksamkeit aus bibliothekshistorischer oder -wissenschaftlicher Sicht zuteil geworden. Dies kann im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zwar nicht gezeigt werden, doch sei zumindest der Versuch unternommen, mit einigen Schlaglichtern jenen disziplintheoretischen Diskurs der Zeit um 1900 zu beleuchten, in dessen Kontext die frühesten öffentlichen Kunstabibliotheken gegründet und ausgebaut wurden. Zu diesen zählen in Deutschland die Museumsbibliotheken in Berlin und Nürnberg, im universitären Kontext die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Bonn und im außeruniversitären Segment

die Forschungsbibliotheken in Florenz und Rom. Bedeutende, ebenfalls im 19. Jahrhundert gegründete Kunstmuseen außerhalb Deutschlands wie etwa in London (*National Art Library*), Paris (*École des Beaux-Arts*) oder New York (*Metropolitan Museum*) seien an dieser Stelle lediglich erwähnt. Die Anfänge waren in vielen Fällen bescheiden und teils vom Geist der Improvisation gezeichnet. So in der 1868 eröffneten Kunstmuseum in Berlin, die, zunächst dem Deutschen Gewerbemuseum angegliedert, mit geringem Bestand, ohne Personal und Finanzmittel in drei angemieteten Räumen untergebracht war.¹¹ Knapp 15 Jahre später erhielt sie einen neuen Sitz mit Magazin und Lesesaal für den auf mehrere Tausend Bände angewachsenen Bestand.¹² 1889 belief er sich bereits auf 17.000 Bände, die systematisch nach Fachgebieten aufgestellt waren.¹³ Auch der 1905 bezogene Neubau war mit Lesesaal und Magazin ausgestattet, wobei letzteres mutmaßlich nur dem Bibliothekspersonal zugänglich war.¹⁴ Gut zehn Jahre früher als die *Berliner Kunstmuseum* wurde die *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg als integrale Organisationseinheit der musealen Sammlungen eröffnet und mit einem beträchtlichen Bücherbestand von 7.000 Bänden aus der Privatbibliothek des Gründungsdirektors Freiherr Hans von und zu Aufseß ausgestattet.¹⁵ Angesichts der strukturellen Verzahnung von Museum und Bibliothek muss letztere komplementär zum Gründungskonzept des Museums als eine Art Archiv der Nationalkultur, von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, mit didaktischem Auftrag verstanden werden.¹⁶ Interessanterweise hat der erwähnte Freiherr von und zu Aufseß bereits 1853 für die Anordnung der Sammlungen eine umfassende Systematik konzipiert, in der alle schriftlichen und bildlichen Zeugnisse der „deutschen Vorzeit“ in einem festen Beziehungssystem zu „Einem grossen und Ganzen“ verschmelzen sollten.¹⁷ Die überaus feingliedrige Systematik mit bis zu neun Hierarchiestufen hatte durchaus die Tauglichkeit, die Literatur in der Bibliothek entsprechend zu ordnen, wie es der Verfasser auch am Ende seiner Übersicht „als nächste Aufgabe“ fordert.¹⁸ Gleichwohl sollte es bei der ursprünglich simplen Reihung der Buchbestände nach Zugangsnummer bis 1890 bleiben.¹⁹ Erst zu diesem Zeitpunkt, bei einem immerhin bereits 60.000 Bände umfassenden Bestand, wurde die systematische Aufstellung „nach dem Stande der damaligen Geisteswissenschaften“ vom Bibliotheksleiter Theodor Volborth, dem ersten Kunsthistoriker in diesem Amt, in Angriff genommen.²⁰ Sie basierte auf 16 Sachgruppen mit topographischen und chronologischen Unterreihungen.²¹

Unter den universitären Instituten nimmt das Kunsthistorische Institut in Bonn eine besondere Stellung ein. Nach den bedeutenden Lehrstuhlinhabern Anton Springer und Carl Justi war es freilich erst Paul Clemen (ab 1902), der aus einem bescheidenen Handapparat eine respektable Studienbibliothek schuf.²² Dies nach eigenem Bekunden in Anlehnung an Vorbilder etwa in Florenz und Rom und mit dem Ziel, Studenten und Wissenschaftlern „das gesamte wissenschaftliche Rüstzeug bequem zur Hand“ zu geben.²³ Eine Aufstellungssystematik, die im Wesentlichen bis heute gültig geblieben ist, konzipierte Clemen um das Jahr 1914.²⁴ Ende der zwanziger Jahre wird er seine Bonner Bibliothek an vorderster Stelle „aller ähnlichen Institutsbibliotheken“ sehen und als „an Systematik [...] einzigartig“ in Deutschland rühmen.²⁵ Die Ergonomie der Buchaufstellung war demnach nicht nur wichtig und ein Qualitätsmerkmal, sondern scheint auch, zumindest in der Wahrnehmung ihrer Autoren, einem stillen Wettbewerb unterworfen gewesen zu sein. Dies überrascht insofern nicht, als die aus bibliographischer Sicht erforderliche Systematisierung der Künste während des späten 18. und gesamten 19. Jahrhunderts einen ebenso mühsamen wie

kontrapunktischen Prozess der Selbstdefinition durchlebte.²⁶ Folglich waren die Zahl der Modelle hoch und die Unterschiede beträchtlich. So auch bei den von Paul Clemen zum Vorbild gewählten jungen kunsthistorischen Forschungsbibliotheken in Florenz und Rom.

Als Orientierungsmarken waren für die deutschen kunsthistorischen Institute in Italien die in diesem Land bereits existierenden älteren Institutionen aus eng benachbarten Disziplinen, das bereits 1829 eröffnete Archäologische Institut (ursprünglich *Istituto di Corrispondenza Archeologica*) und die 1888 gegründete *Preußische Historische Station* (das spätere *Deutsche Historische Institut*), beide in Rom, mutmaßlich relevanter als im Universitäts- bzw. Museumsverbund verankerte Fachbibliotheken.²⁷ Alle Bibliotheken der Institute in Italien haben gemeinsam, als ‚Apparate‘ für Forschungsaktivitäten vor Ort, also mit starkem lokalen Bezug, konzipiert zu sein und weder primär didaktische noch sammlungsbezogene bibliographische Anforderungen zu befriedigen. Ähnlich waren außerdem die meist bescheidenen Anfänge mit geringem Buchbestand sowie der kanonische Funktionstypus der in Studienräumen untergebrachten Büchersammlung mit durchgehender Freihandaufstellung.²⁸ Ein weiteres gemeinsames Phänomen war die direkte persönliche Verbindung zahlreicher führender Vertreter der jeweiligen Disziplin zu den jungen Instituten. Im Falle des Florentiner Kunsthistorischen Instituts waren dies August Schmarsow, Wilhelm von Bode, Aby Warburg, Henry Thode, Carl Justi und viele andere.²⁹ Der 1894 veröffentlichte „Aufruf zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Institutes“, zu dessen Unterzeichnern neben besagten Schmarsow und Bode auch Paul Clemen und Heinrich Wölfflin gehörten, beschränkte „vorläufig“ dessen Zweck auf den Aufbau einer Bibliothek und einer Abbildungssammlung sowie die Anstellung eines „gebildeten Kunstgelehrten“ zur Verwaltung der Sammlungen sowie Unterstützung und Beratung von Gelehrten und Studierenden.³⁰ Die Aufgabe wurde 1897 Heinrich Brockhaus anvertraut, der der Aufstellung der langsam aber kontinuierlich wachsenden Bibliothek eine eigens von ihm konzipierte Systematik zugrunde legte, die allerdings schon 1912 als „unpraktisch“ und „viel zu künstlich“, sogar als „vollkommen unbrauchbar“ kritisiert und durch eine neue, entworfen von Christian Hülsen, abgelöst wurde.³¹ Für die ein Jahr später eingeweihte, damals etwa halb so große Bibliothek der Biblioteca Hertziana in Rom wurde ein 1911 von Ernst Steinmann neu geschaffenes Aufstellungssystem verwendet, das in seinem pragmatischen Grundkonzept dem Modell Hülsens ähnelt.³² Vor welchem disziplintheoretischen Hintergrund wurden solche Entscheidungen getroffen?

Beispielhaft für den um 1900 im deutschsprachigen Raum entflammt Diskurs über Methoden, aber auch wissenschaftsphilosophische Prinzipien der Kunstgeschichte beziehungsweise der von ihr unterschiedenen Kunstwissenschaft mag, vor allem wegen des Bezugs zur Kunsliteratur und damit indirekt zu Bibliotheken, die auf dem IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongress in München (1909) diskutierte Präsentation der ‚Erfordernisse einer Systematik der Kunswissenschaften‘ sein. Den Anstoß gab ein auf dem vorhergehenden Darmstädter Kongress 1907 getroffener Beschluss, die neu erscheinende disziplinbezogene Forschungsliteratur zusammenfassend in Jahresberichten vorzustellen und die behandelten Themen auf der Grundlage einer vordefinierten Systematik inhaltlich zu gruppieren, zu hierarchisieren und untereinander in Korrelation zu bringen.³³ Ein Ansinnen, das im Prinzip auch der Spezifizierung einer Standortsystematik in einer Bibliothek gelten könnte. Für dieses Unterfangen wurde ein fünfköpfiger

Ausschuss gebildet, dessen Zusammensetzung durchaus bemerkenswert erscheint. Neben dem Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts, Fortunat Schubert von Soldern, gehörten der Gruppe der in Graz lehrende Josef Strzygowsky, ein ebenso schillernder wie später stark umstrittener Vertreter der Wiener Schule, der als Kustos für frühchristliche Kunst am Kaiser-Friedrich-Museum tätige Oskar Wulff, der an der Graphischen Sammlung in München beschäftigte Ernst Wilhelm Bredt³⁴ sowie Aby Warburg an. Beim Kongress in München 1909 stellte Schubert von Soldern die Ergebnisse der Arbeitsgruppe in Form eines längeren Referats vor, das in den Akten des Kongresses festgehalten wurde und das, trotz der vom Vortragenden deutlich mit eigenen Ansichten akzentuierten Argumentation, die Positionen der Beteiligten widerspiegelt.³⁵

Der Tagesordnungspunkt war mit dem Titel „Theoretische und praktische Erfordernisse einer Systematik der Kunsthissenschaften und die Möglichkeit ihrer Berücksichtigung, nebst konkreten Vorschlägen bezüglich der Gruppierung des Stoffes“ angekündigt. Schubert von Soldern teilt eingangs mit, dass für die besagte Systematik Entwürfe von Strzygowski und Wulff eingereicht worden seien, während sich Warburg einer Zusammenstellung der wichtigsten bereits existierenden Systeme gewidmet habe. Die Weiterführung auf der Grundlage dieser Vorarbeiten habe dann Schubert von Soldern in alleiniger Verantwortung betrieben. Er beginnt mit einer von penibler Ausführlichkeit geprägten Abgrenzung einer „sachlichen“ Systematik gegenüber einer Bibliographie, der er ausschließlich praktische, auf äußerlich-mechanischen Kriterien wie dem Alphabet basierende Dienste für das rasche Auffinden von Literatur zuweist, ohne die „sachlichen Zusammenhänge“ und die spezifische Logik einer Spezialwissenschaft abzubilden. Gleichwohl geht er auf die Möglichkeit einer Kombination der beiden als Gegensatz beschriebenen Modelle ein und kommt damit, gewiss ohne dies zu intendieren, der hypothetischen Übertragbarkeit der Theorie auf eine praxisnahe Standortsystematik in einer physischen Bibliothek recht nahe.³⁶ Seinem favorisierten Gegenmodell zur Bibliographie, der gemäß inhaltlicher Korrelationen kompilierten, dadurch jedoch eingestandenermaßen unflexiblen Systematik, widmet sich Schubert von Soldern zunächst mit der Bemerkung, dass es gar nicht möglich sei, das komplexe Gebiet der Kunsthissenschaft „nach bestimmten Gesichtspunkten sachlich zu gliedern und die einzelnen Teilgebiete in logischen Zusammenhang miteinander zu bringen“.³⁷ Dies führt er exemplarisch an den unterschiedlichen Zugangsweisen von Wulff und Strzygowski vor. Während Wulff eine „Vorbedingung“ für die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Kenntnis der theoretischen, ästhetischen und stilistischen Grundsätze sieht, beruht für Strzygowski eine analoge Basiskompetenz in einer umfassenden Denkmälerkenntnis, von der aus man erst zu allgemeinen Gesetzen gelangt. Konsequenterweise setzt Wulff die Kunsttheorie an die Hierarchiespitze, Strzygowski hingegen die Kunstopographie. Schubert von Soldern umschreibt diesen Kontrast mit dem adjektivischen Gegensatzpaar ‚deduktiv‘ (Wulff) versus ‚induktiv‘ (Strzygowski). Da er beide Positionen als gleichberechtigt sieht, schlussfolgert er, dass es „das Ideal einer sachlichen Systematik“ nicht gäbe und angesichts individueller methodischer Sichtweisen auf die Disziplin eine entsprechende Vielzahl an Modellen für eine Systematik existieren müsse. Damit hätte es der Referent im Grunde bewenden lassen können, doch er führt weiter aus, um auf einigermaßen langen Umwegen zur zentralen Frage zu gelangen, nämlich nach dem ‚Zweck‘ einer Systematik. Die Antwort ist erneut eher abwägend als eindeutig. Zusätzlich zur bereits erläuterten Antinomie von ‚historisch-genetisch‘ und ‚methodisch-logisch‘ führt Schubert von Soldern das weitere

Gegensatzpaar von „individuell-differenziert“ und „abstrakt-sachlich“ ein.³⁸ Gemeint ist damit die Alternative, in den Jahresberichten entweder die Publikationen inhaltlich gewissermaßen zu fragmentieren und die einzelnen sachlichen Komponenten in ein „logisch geschlossenes System“ zu bringen oder sie als integrale Leistungen ihrer Urheber zu würdigen und entsprechend ihrer autorenbezogenen Form zu ordnen. Die „rein abstrakte Gliederung“ hätten Wulff und Strzygowsky favorisiert, die Berücksichtigung der „individuellen Schöpfungen“ wiederum Warburg und Koetschau. Die Lösung des Konflikts beruht für Schubert von Soldern erneut in einem Kompromiss aus beiden Antipoden, nämlich einem System, das „die Mitte [...] zwischen einer abstrakten Systematik und einer systematischen Bibliographie [halten muss]“. Ob die Abwendung von einer historisch grundierten Systematisierung der Kunsthistorik auf einen kaum zu erzielenden Konsens vor allem bezüglich der Konkretisierung des Postulats der ‚Kunstgenese‘ weder im Ausschuss noch erst recht unter den Kongressteilnehmern insgesamt zurückzuführen ist, mag lediglich als Hypothese in den Raum gestellt bleiben.³⁹

Einige der Protagonisten des Ausschusses sind vor und nach den beiden Kongressen recht prominent mit grundlegenden methodischen Einlassungen zur Erforschung, Kontextualisierung und Periodisierung der Kunst in Erscheinung getreten und spiegeln die zum Teil heftigen Kontroversen bei der Festlegung disziplintheoretischer Grundsätze wider. Besonders Oskar Wulff widmete sich intensiv kunsttheoretischen Studien, die 1917 in seiner *Prinzipienlehre der bildenden Kunst* zusammengefasst wurden.⁴⁰ Dem Gedankengut Alois Riegls und besonders August Schmarsows verpflichtet, postuliert Wulff mit einer gewissen Langatmigkeit auch hier eine Theorie der einerseits psychologisch und andererseits soziologisch determinierten „systematischen Kunsthistorik“ als Äquivalent zur „kunstgeschichtlichen Tatsachenforschung“.⁴¹ Josef Strzygowsky wiederum, der nach eigenem Bekunden als Wissenschaftler „unentwegt gegen den Strom“ schwamm, ist weniger als Theoretiker denn als ‚Kunstforscher‘ einer den Rom-Zentrismus negierenden, antiklassizistischen, aber auch ideologisch gefärbten ‚völkischen‘ Kunstgeschichte überliefert, nachdem er die einflussreiche orientalische und auch die ‚nordische‘ Kunst als Belege gegen die Vorherrschaft der formenden Kraft der klassischen römischen und folglich auch Renaissancekultur angeführt hatte.⁴² Seine Propagierung des Primats der Beobachtung und seine Geringschätzung von Philologie und Schriftgläubigkeit bei der Erforschung von Kunstwerken teilte er mit seinem Mitstudenten Alois Riegl. Persönlich trennte beide indes eine tiefe Animosität, und Strzygowsky ist wegen seiner späteren geistigen Nähe zur NS-Ideologie sowie seines unverblümten Antisemitismus als eine äußerst umstrittene Figur in die Disziplingeschichte eingegangen.⁴³ Auch Warburg, der Strzygowski „charakterlos“ nannte, war in den Jahren um 1907 bis 1909 mit letzterem in inniger Abneigung verbunden, die vorrangig auf die Differenzen in der Vorstandarbeit im „Ständigen Ausschuss der Kunsthistorischen Kongresse“ zurückzuführen war und in die auch die Erörterung der Systematik der Kunsthistorik fällt.⁴⁴ Schon kurz nach dem Darmstädter Kongress von 1907 hatte Strzygowski einen entsprechenden Entwurf verteilt, den man Warburg zufolge entweder als „bürokratisch-alphabetisch“ oder „launenhaft-compliziert“ bewerten konnte.⁴⁵ Dass auch in kunsthistorisch-methodischer Hinsicht beide Männer wenig gemein hatten, überrascht angesichts Warburgs lebenslanger Beschäftigung mit der klassischen Tradition auf der einen Seite und dem „anti-classics man“ Strzygowski auf der anderen wenig.⁴⁶ Und obgleich Warburg in dieser Zeit bereits gedanklich mit der bis heute einzigartigen Aufstellungsordnung seiner Privatbibliothek

,nach Problemen‘ beschäftigt war, erscheint sein Engagement bei der Diskussion um eine Systematisierung kunstwissenschaftlicher Literatur in der besagten Arbeitsgruppe überraschend zurückhaltend.⁴⁷ Inhaltliche Kontroversen mit Strzygowski oder Wulff scheint es jedenfalls in dieser Angelegenheit nicht gegeben zu haben.

Schubert von Soldern, der Berichterstatter dieses heterogenen Ausschusses, war bei seinem Referat in München 1909 sichtlich um eine neutrale Position mit Kompromisspotenzial bemüht. Wie dargelegt war der Anlass für die Erarbeitung einer fachlichen Systematik kein bibliothekarischer, sondern mehr ein inhaltlich-analytischer. Aber es ging eben um kunsthistorische Literatur. Die alternativen Ordnungsmodelle, eine praxisorientierte Gruppierung der Werke aufgrund „ihrer stofflichen und sachlichen Zusammengehörigkeit“ einerseits und eine vom Publikationsformat losgelöste Inhaltsanalyse auf der Basis einer präexistenten abstrakten Systematik andererseits, sah er als äquivalent.⁴⁸ Die von Schubert von Soldern schließlich propagierte Vermengung aus beiden ist auch und nicht zuletzt dem Anspruch auf konkrete Anwendbarkeit geschuldet, wenn auch stellenweise von theoretischen Zwischenstößen begleitet.⁴⁹ So ist schon die erste Gruppenkategorie (Kunstlehre und Kunstphilosophie) mit inhaltlichen Unterklassen angereichert, die unverkennbar Wulffs Handschrift tragen.⁵⁰ Bei der zweiten Kategorie (Kunstgeschichte) scheint wiederum die gleichberichtigte Berücksichtigung des „abendländischen Kulturreises“ und des „orientalischen Mittelmeerkreises“ von Strzygowski zu stammen. Man könnte noch weitere Beispiele wie die „Kunstgenese“ nennen, doch mag an dieser Stelle die Feststellung genügen, dass Schubert von Soldern eine Blaupause für ein Ordnungssystem kunstwissenschaftlicher Literatur vorlegte, in dem sich allgemeine methodische, disziplintheoretische Grundsätze und praktische Anwendbarkeit vereinigen. Damit rückt dieses Modell in einen bibliothekarischen Kontext, wo sich analoge Anforderungen stellen. Eine Adaption der Rahmensystematik von 1909 für eine konkrete Aufstellungsordnung einer Bibliothek wird man, bei aller Praxisnähe, zwar nicht erwarten können, allein schon wegen ihres Anspruchs, alle Zweige der Disziplin abzudecken. Doch dürfte Ihre Erörterung auf dem Kunsthistorikertag nicht ganz ohne Einfluss auf entsprechende Überlegungen auch im bibliothekarischen Umfeld geblieben sein, zumal einige der für verschiedene Kunstmuseen direkt oder indirekt Verantwortlichen in Darmstadt beziehungsweise München zugegen waren, so Heinrich Brockhaus, Ernst Steinmann, Paul Clemen, Karl Koetschau, Hans von der Gabelentz oder Wilhelm Waetzoldt. Bei der genannten grundlegenden Reformierung der Aufstellungsordnung in der Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz fällt auf, dass sich die von Brockhaus um 1900 erarbeitete Lösung von Hülsens, in Abstimmung mit dem neuen Direktor Hans von der Gabelentz entwickelten Modell von 1912 dadurch unterscheidet, dass neue Sachgruppen wie Geschichte, Literatur, Altertum, Philosophie, Ästhetik und Theologie hinzugefügt wurden, die bei Brockhaus vollständig fehlten.⁵¹ Mit anderen Worten, Hülsens begegnete der Aufgabe der Neuordnung der Literatur mit einem anderen methodisch-theoretischen Blick als Brockhaus. Das eingangs beschriebene komplementäre Verhältnis von Forschung und Bibliothek erfuhr hier eine signifikante Beeinflussung aufgrund eines veränderten Disziplinverständnisses. Mit der Erörterung des Themas auf den Kunsthistorikertagen wurden die entsprechenden Diskussionen mit seltener Direktheit auf das Ordnen von kunsthistorischer Literatur übertragen. Die zur gleichen Zeit erfolgte institutionelle Konsolidierung und operative Professionalisierung einiger der bis heute bedeutendsten

Kunstbibliotheken vollzog sich somit im Geiste der ‚Verwissenschaftlichung‘ sowohl der Kunstgeschichte als auch des Bibliothekswesens.⁵²

Anmerkungen

¹ Zum Diskurs um den Begriff ‚Bibliothekswissenschaft‘ Stäcker 2005.

² Vgl. Buzas 1978, S. 103–120.

³ Jochum 2011, S. 162.

⁴ Buzas 1978, S. 79–85. Zum bis heute unscharf und inkonsequent gebrauchten Begriff der ‚Forschungsbibliothek‘ siehe Knoche 2016, S. 19–23; Weber 1997.

⁵ Vgl. Fabian 1983, S. 39–40. Jochum 1993, S. 137–139.

⁶ Schneider 2010, S. 164–168.

⁷ Eine umfassende Übersicht bei Serrai 1977.

⁸ Der Philosoph und Psychologe Wilhelm Wundt hat dies in seinen theoretischen Versuchen 1889 treffend zusammengefasst: „Keine Classifikation der Wissenschaften kann mehr leisten wollen, als auf ihrem Gebiete die Wissenschaft selbst zu leisten vermag. Mit dieser ist auch jene dem Gesetz der Entwicklung unterthan.“ Wundt 1889, S. 54. Bereits der ‚Begründer‘ der Bibliothekswissenschaft, Martin Schrettinger, hat Anfang des 19. Jahrhunderts die „Unnöthigkeit“ einer strengsystematischen Aufstellung von Literatur betont und vom „eiteln Wahn“ eines Bibliothekars gesprochen, der eine entsprechende Aufstellungsmethode für unverzichtbar hält. Schrettinger 1808, S. 55. Einen Höhepunkt erreichte die Auseinandersetzung um die bibliothekarische Systematik 1912 mit Georg Leyh und dessen Plädoyer für eine „systemlose“ Buchaufstellung sowie die sorgfältige Pflege von Katalogen. Leyh 1912, Leyh 1913.

⁹ Einen historischen Überblick gibt Ilse Schunke 1927, bei dem sie drei Hauptkategorien von bibliothekarischen Systematiken identifiziert: eine „wissenschaftliche“, eine „philosophisch-encyklopädische“ und eine „rein bibliothekarische“. Eine umfassende historische Darstellung verfasste auch Georg Leyh 1961. Hier wiederholt er seine bereits 1912 formulierte Kritik, wobei er erneut die großen Universalbibliotheken im Blick hat, nicht Spezialbibliotheken, bei denen der freie Zugang zum Gesamtbestand eine andere Grundvoraussetzung schafft (S. 717). Vgl. auch Lorenz 2003, S. 57–92.

¹⁰ Bliss 1923, S. 36–37.

¹¹ Evers 1994, S. 15–18; Brand 2004, S. 122.

¹² Brand 2004, S. 129.

¹³ Brand 2004, S. 132.

¹⁴ Siehe Abbildungen bei Evers 1994, S. 19; Brand 2004, S. 133.

¹⁵ Rücker 1978.

¹⁶ Burian 1978, S. 128.

¹⁷ Aufsess 1853, S. 3.

¹⁸ Aufsess 1853, S. 18.

¹⁹ Rücker 1978, S. 548. Siehe auch Vorwort zum gedruckten Katalog von 1855: „Ebenso erschien es uns räthlich, die alphabetische Ordnung der systematischen vorzuziehen, obgleich im Museum ein systematischer Katalog besteht und von wesentlichem Nutzen ist.“ Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg 1855, S. III.

²⁰ Rücker 1978, S. 574–575. 1870 hatte der damalige Direktor August Essenwein eine systematische Aufstellung der Bibliotheksbestände als überflüssig und aufgrund des integrierten Systems für alle Sammlungsgegenstände als geradezu störend bezeichnet. Essenwein 1870, S. 23.

²¹ Rücker 1978, S. 574. Diese Systematik wurde in Nürnberg knapp 60 Jahre lang angewandt.

²² Zur Bonner Bibliothek: Mülhens-Matthes 2004; Leinweber 2014.

²³ Zitiert nach Mülhens-Matthes 2004, S. 161.

²⁴ Mülhens-Matthes 2004, S. 163.

²⁵ Siehe Brocke 1999, S. 205.

²⁶ Vgl. Hurley 2016, S. 102–105.

²⁷ Zu den deutschen Institutsgründungen in Italien siehe Esch 1999.

²⁸ Blanck 1979 und Goldbrunner 1990, S. 33–86.

²⁹ Hubert 1997, S. 3–42.

³⁰ Aufruf zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Institutes, in: *Kunstchronik* 5, 1893/94, S. 203–204.

³¹ Brockhaus 1910; Simane 2016, S. 204–205.

³² Simane 2016, S. 205; Schmitz 2013, S. 210.

³³ Offizieller Bericht (1907), S. 81f.

³⁴ Wilhelm Bredt hat seine Mitarbeit in der Gruppe abgelehnt, da angesichts der Unklarheit des Auftrages kein zweckdienliches Ergebnis zu erwarten gewesen sei. Offizieller Bericht (1909), S. 80.

³⁵ Offizieller Bericht 1907, S. 79–98.

³⁶ Offizieller Bericht 1907, S. 81–83. Nicht zufällig verweist Schubert von Soldern in Hinblick auf eine Kombination von Sachgruppen und der alphabetischen Reihung innerhalb der Gruppen neben anderen auf Dewey, dessen Dezimalklassifikation von 1876 bis heute die Grundlage für die systematische Aufstellung von Literatur in den meisten nordamerikanischen Bibliotheken mit Freihandaufstellung bildet.

³⁷ Offizieller Bericht 1907, S. 83.

³⁸ Offizieller Bericht 1907, S. 85–87. Schubert von Soldern hat zur selben Zeit an einer theoretischen Schrift gearbeitet, die er 1910 unter dem Titel ‚Betrachtungen über das Wesen der Kunst‘ publizierte und in der er erneut den Dualismus der Kunstbetrachtung hervorhebt: einer historischen und einer philosophischen.

³⁹ Vgl. Pfisterer 2007, bes. S. 47–50 und 62–63.

⁴⁰ Wulff 1917. In einer vernichtenden Rezension wird der Philosoph Erich Rothacker Wulffs Studie als „in ihrer seltsam klassifikatorischen Art, ihrer tautologischen Definitionssucht, ihrer terminologischen Eitelkeit und Pedanterie, ihrer rein literarischen Einstellung [als] schwer erträglich“ bezeichneten. Rothacker 1919, S. 181. Über Wulff als Wissenschaftler: Schellewald 2010, bes. S. 212.

⁴¹ Wulff 1917, S. 300–301.

⁴² Strzygowski 1936, S. 11. Über Strzygowski: Marchand 1994. Siehe auch Vasold 2017, S. 121.

⁴³ Siehe Vasold 2011; Elsner 2002.

⁴⁴ Vgl. McEwan 2015.

⁴⁵ McEwan 2015, S. 62–63.

⁴⁶ Woodfield 2017, S. 2.

⁴⁷ Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur Bibliothek Warburg: Settis 1985.

⁴⁸ Offizieller Bericht (1909), S. 86.

⁴⁹ Offizieller Bericht (1909), S. 89–94.

⁵⁰ So widmet Wulff Phänomene wie „Orientierung des Menschen der Außenwelt gegenüber“ oder „Voraussetzungen und Vorstufen des künstlerischen Schaffens“ ausführliche Erörterungen in seiner ‚Prinzipienlehre‘ Wulff 1917.

⁵¹ Simane 2016, S. 205.

⁵² Zum Bibliothekswesen vgl. Stecker 2005, S. 36–37.

Literatur

Aufsess 1853 – Hans von und zu Aufsess, *System der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde, entworfen zum Zwecke der Anordnung der Sammlungen des germanischen Museums*, Leipzig 1853.

Blanck 1979 – Horst Blanck, *Die Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom*, Mainz 1979.

Bliss 1934 – Henry Evelyn Bliss, *The Organization of knowledge in libraries*, New York 1934 (zuerst 1923).

Brand 2004 – Joachim Brand, Zur Geschichte der Bibliotheken der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, in: *Bibliothek und Wissenschaft*, 2004, Bd. 37, S. 69–174.

Brocke 1999 – Bernhard vom Brocke, Wege aus der Krise: Universitäts-Seminar, Akademie-Kommission oder Forschungs-Institut? Institutionalisierungsbestrebungen in den Geistes- und Naturwissenschaften und in der Kunstgeschichte vor und nach 1900, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, hg. v. Max Seidel, Venezia 1999, S. 179–222.

Brockhaus 1910 – Heinrich Brockhaus, Führer durch die Bibliothek und die Abbildungs-Sammlung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1910, Bd. 5, S. 187–209.

Burian 1978 – Peter Burian, Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation, in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, 1852–1977*, hg. v. Bernward Deneke u. a., München 1978, S. 127–262.

Buzas 1978 – Ladislaus Buzas, *Deutsche Bibliotheksgeschichte der neuesten Zeit (1800–1945)*, Wiesbaden 1978.

Elsner 2002 – Jás Elsner, The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, in: *Art History*, 2002, Bd. 25, Heft 3, S. 358–379.

Esch 1999 – Arnold Esch, L'esordio degli istituti di ricerca tedeschi in Italia, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, hg. v. Max Seidel, Venezia 1999, S. 223–248.

Essenwein 1870 – August Essenwein, *Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg: Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenden Aufgaben, an den Verwaltungsausschuss*, Nürnberg 1870.

Evers 1994 – Bernd Evers, Chronik der Kunstabibliothek, in: *Kunst in der Bibliothek: zur Geschichte der Kunstabibliothek und ihrer Sammlungen*, hg. v. Bernd Evers, Berlin 1994, S. 15–36.

Fabian 1983 – Bernhard Fabian, *Buch, Bibliothek und geisteswissenschaftliche Forschung*, Göttingen 1983.

Goldbrunner 1990 – Goldbrunner, Hermann, Von der Casa Tarpea zur Via Aurelia Antica: zur Geschichte der Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, in: *Das Deutsche Historische Institut in Rom: 1888–1988*, hg. v. Reinhard Elze u. a., Tübingen 1990, S. 33–86.

Hubert 1997 – Hans W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz: von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Firenze 1997.

Hurley 2016 – Cecilia Hurley, Putting Art in its Place: the “Modern System of the Arts” in Bibliographies and *Bibliothecae*, in: *Perspective*, 2016, Bd. 2, S. 87–110.

Jochum 1993 – Uwe Jochum, *Kleine Bibliotheksgeschichte*, Stuttgart 3. Aufl. 1993.

Jochum 2011 – Uwe Jochum, Von den Fürstenbibliotheken zur digitalen Bibliothek, in: *Die Weisheit baut sich ein Haus, Architektur und Geschichte von Bibliotheken*, hg. v. Winfried Nerdinger, München u. a. 2011, S. 149–169.

Knoche 2016 – Michael Knoche, *Auf dem Weg zur Forschungsbibliothek: Studien aus der Herzogin Anna Amalia Bibliothek*, Frankfurt am Main 2016 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderbd. 120).

Leinweber 2014 – Luise Leinweber, Die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts, in: *Paul Clemens Erbe: Das Kunsthistorische Institut in Bonn*, hg. v. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Berlin 2014, S. 114–139.

Leyh 1912 – Georg Leyh, Das Dogma der systematischen Aufstellung, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1912, Bd. 29, Heft 6, S. 241–259.

Leyh 1913 – Georg Leyh, Das Dogma der systematischen Aufstellung, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1913, Bd. 30, Heft 3, S. 97–136.

Leyh 1961 – Georg Leyh, Aufstellung und Signaturen, in: *Handbuch der Bibliothekswissenschaft*, hg. v. Georg Leyh, Bd. 2, Wiesbaden 1961, S. 684–734.

Lorenz 2003 – Bernd Lorenz, *Systematische Aufstellung in Vergangenheit und Gegenwart*, Wiesbaden 2003.

McEwan 2015 – Dorothea McEwan, Strzygowsky im Spiegel der Aby-Warburg-Korrespondenz. Der Strzygowski-Briefbestand im Warburg Institute, London, in: *Von Biala nach Wien: Josef Strzygowski und die Kunswissenschaften*, hg. v. Piotr Otto Scholz u. a., Wien 2015, S. 52–69.

Marchand 1994 – Suzanne L. Marchand, The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski, in: *History and Theory*, 1994, Bd. 33, Heft 4, S. 106–130.

Mühlens-Matthes 2004 – Gisela Mülhens-Matthes, Die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Bonn, in: *Le Maraviglie dell'Arte: Kunsthistorische Miszellen für Anne Liese Gielen-Leyendecker zum 90. Geburtstag*, hg. v. Anne-Marie Bonnet u. a., Köln 2004, S. 157–172.

Nürnberg 1855 – *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg*, Nürnberg 1855.

Offizieller Bericht 1907 – *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 23–26. September 1907*, Repr. Nendeln 1978.

Offizieller Bericht 1909 – *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München, 16. bis 21. September 1909*, Repr. Nendeln 1978.

Pfisterer 2007 – Ulrich Pfisterer, *Altamira – oder die Anfänge von Kunst und Kunsthistorik*, Berlin 2007 (Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10), S. 13–80.

Rothacker 1919 – Erich Rothacker, [Rezension von Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Oskar Wulff, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*], in: *Repertorium für Kunsthistorik*, 1919, Bd. 41, S. 168–186.

Rücker 1978 – Elisabeth Rücker, Die Bibliothek, in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, 1852–1977*, hg. v. Bernward Deneke u. a., München 1978, S. 546–583.

Schellewald 2010 – Barbara Schellewald, Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part. Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945, in: *In der*

Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hg. v. Horst Bredekamp u. a., Berlin 2010, S. 207–228.

Schmitz 2013 – Michael Schmitz, Die Bibliothek: ihre Geschichte von 1900 bis 2013, in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, München 2013, S. 208–225.

Schneider 2010 – Ulrich Johannes Schneider, Die Geburt des Lesesaals, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum: räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. v. Robert Felfe u. a., Münster 2010, S. 153–171.

Schrettinger 1808 – Martin Schrettinger, *Versuch eines vollständigen Lehrbuchs der Bibliothekswissenschaft oder Anleitung zur vollkommenen Geschäftsführung eines Bibliothekärs*, Heft 1, München 1808.

Schunke 1927 – Ilse Schunke, Die systematischen Ordnungen und ihre Entwicklung: Versuch einer geschichtlichen Übersicht, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1927, Bd. 44, S. 377–400.

Serrai 1977 – Alfredo Serrai, *Le classificazioni: idee e materiali per una teoria e per una storia*, Firenze 1977.

Settis 1985 – Salvatore Settis, *Warburg Continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in: *Quaderni storici*, 1985, Bd. 58, S. 5–38.

Simane 2016 – Jan Simane, Art – Research – Library: Shaping Maps of Knowledge, in: *Perspective*, 2016, Bd. 2, S. 203–207.

Stäcker 2005 – Thomas Stäcker, *Ars sine scientia nihil est*, Bibliothekswissenschaft aus forschungsbibliothekarischer Perspektive, in: *Bibliothekswissenschaft – quo vadis? Eine Disziplin zwischen Traditionen und Visionen: Programme – Modelle – Forschungsaufgaben*, hg. v. Petra Hauke, München 2005, S. 33–46.

Strzygowski 1936 – Josef Strzygowski, *Aufgang des Nordens: Lebenskampf eines Kunstmüthers um ein deutsches Weltbild*, Leipzig 1936.

Vasold 2011 – Georg Vasold, Riegl, Strzygowski and the Development of Art, in: *Journal of Art Historiography*, 2011, Bd. 5, S. 103–116.

Vasold 2017 – Georg Vasold, The Revaluation of Art History: An Unfinished Project by Josef Strzygowski and His School, in: *Art/Histories in Transcultural Dynamics*, hg. v. Pauline Bachmann u. a., Paderborn 2017, S. 119–138.

Weber 1997 – Jürgen Weber, Forschungsbibliotheken im Kontext, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, 1997, Bd. 44, S. 127–146.

Woodfield 2017 – Richard Woodfield, Gombrich on Strzygowski, in: *Journal of Art Historiography*, 2017, Bd. 17, S. 1–7.

Wulff 1917 – Oskar Wulff, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst*, Stuttgart 1917 (abgedruckt auch in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 1917, Bd. 12, S. 1–34, 179–224, 273–315).

Wundt 1889 – Wilhelm Wundt, Ueber die Eintheilung der Wissenschaften, in: *Philosophische Studien*, 1889, Bd. 5, S. 1–55.

Die Judith-Tapisserie aus dem Stift Nonnberg in Salzburg. Provenienz-Recherche zu einem spektakulären Verkauf im Kontext der Kunsthandels-Szene der frühen 1920er Jahre

Roswitha Juffinger

Die Judith-Tapisserie des Benediktinerinnen-Stiftes Nonnberg wurde von Hans Tietze 1911 bei der Bearbeitung der Kunstschatze des Klosters an erster Stelle des Tapisserien-Bestandes genannt und ganzseitig abgebildet.¹ In den südlichen Niederlanden um 1460 entstanden, zeigt die kostbare Textilie das bei Tapisserien seltene Sujet von Judith und Holofernes (Abb. 1).² In einem Prunkzelt liegt der Rumpf des enthaupteten Holofernes auf einer mit teuren Stoffen ausgelegten Bettstatt, das mit weißem Leinen bezogene Kopfkissen trägt den Schriftzug „oliferne“. Judith steht vor dem Zelt auf einer Blumenwiese in die ihr Name „judique“ eingearbeitet ist. Gewandet in ein hochgegürtetes, prachtvolles Kleid, trägt sie eine hohe Haube mit darübergelegtem durchsichtigen Schleier; in der Linken hält sie den abgeschlagenen Kopf des Holofernes, in der Rechten einen Krummsäbel. Dargestellt ist der Moment, in dem Judith den Kopf des Holofernes über einen von einer ebenfalls vornehm gekleideten Dienerin gehaltenen Sack hebt. Thomas Campbell verweist darauf, dass Borsone d'Este (1413–1471), dessen Hof sich durch das Sammeln einzigartiger Tapisserien auszeichnete, in Ferrara eine heute verlorene, auf dem freien Markt erworbene, südniederländische Judith-Tapisserie besaß, von der die Nonnberger Variante ein eindrucksvolles Beispiel gibt.

John Pierpont Morgan (1837–1913) war der erste Sammler, dem die Judith-Tapisserie aus dem Salzburger Benediktinerinnen-Stift Nonnberg im Jahr 1913 angeboten werden sollte. Das Kloster war in wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten und gedachte sich durch den Verkauf wertvollster Sammlungsobjekte finanziell freizuspielen. Die Textilie mit der Judith-Darstellung wurde im Jahr 1913 „einem Agenten Pierpont Morgans [...] angeboten und 20.000 Pfund Sterling dafür gefordert. Doch Morgan starb in Florenz [sic! er starb in Rom]³ bevor er von diesem Angebot Kenntnis erhielt. In diesem Sinne wäre die Angabe der Stiftsvorstehung, Morgan habe ihr für diesen Gobel in 200.000 Pfund angeboten, richtig zu stellen.“⁴

Der zweite Verkaufsversuch des Klosters, ein an die Direktion des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie im Jahr 1917 gerichtetes Angebot, war ebenfalls erfolglos.⁵ Eine entscheidende Wende trat ein, als das Kloster am 14. Januar 1919 die Tapisserie und weitere Kunstwerke⁶ – ohne Berücksichtigung der am 5. Dezember 1918 erlassenen Denkmalschutzverordnung – an den Antiquitätenhändler Michael Steissl / Steissl, Wien II., Praterstr. 23, verkaufte.⁷ Steissl veräußerte die Tapisserie am 17. Februar 1919 an Adolf Bauer, Wien.⁸ Nachdem die zuständigen Behörden von der illegalen Transaktion Kenntnis erhalten hatten, musste Bauer die Tapisserie zurückstellen



Abb. 1: Judith mit dem Haupt des Holofernes, Tapisserie, südliche Niederlande 1455–1465, Wolle und Seide, 411,5 × 325,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 46.58.2 (Schenkung Frank Jay Gould, 1946).

und das Magistratische Bezirksamt für den IV. Bezirk, Politische Behörde 1. Instanz, verhängte über Adolf Bauer am 13. Juni 1919 wegen Gesetzesübertretung im Zusammenhang mit dem Ankauf der Judith-Tapisserie eine Geldstrafe in Höhe von 10.000 Kronen.

Das Fürsterzbischöfliche Ordinariat hielt in einem Schreiben vom 12. März 1919 fest, dass der Judith-Gobelín „vor Jahren dem Museum in Wien zum Kaufe angeboten [worden war] um den Preis von 80.000 K[ronen]. Der Kauf wurde abgelehnt und jetzt wird der Verkauf desselben Gobelins um 100.000 K[ronen] [...] als eine unverantwortliche Verschleuderung gebrandmarkt.“⁹

Den Verkäufen des Klosters Nonnberg – wie eingangs erwähnt, betrafen diese nicht nur die Judith-Tapisserie – folgte eine sich in den Medien widerspiegelnde, spektakuläre Protestwelle, die sich gegen den Ausverkauf von österreichischem Kulturgut ins Ausland, insbesondere in die USA richtete.¹⁰ In dieser prekären Situation, in der durch die Illegalität der Veräußerungen drastische Sanktionen, inklusive mehrerer Anklagen vor Gericht, folgten, wandte sich der Wiener Sammler August Lederer (1857–1936) an das Denkmalamt und bekundete sein Interesse am legalen Ankauf der Judith-Tapisserie.¹¹ Lederer argumentierte, dass dadurch das Kunstwerk in Österreich verbliebe und legte zur Untermauerung seines Vorschlags drei schriftliche Befürwortungen von Dr. Franz Martin Haberditzl, Österreichische Staatsgalerie (6. Februar 1919), Dr. Gustav Glück, Direktor der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses und Dr. Leo Planiscig, Estensische Sammlung (jeweils 13. Februar 1919) vor.¹²

Involviert in das zähe Ringen um die Genehmigung zum Verkauf der Judith-Tapisserie waren das Kloster Nonnberg, in Salzburg das Fürsterzbischöfliche Ordinariat und das Landesdenkmalamt sowie die politischen Gremien von Stadt und Land Salzburg, in Wien das Staatsdenkmalamt und die zuständigen Ministerien für Kultur und Finanzen.¹³

Da die wirtschaftliche Lage des Klosters bereits während des Ersten Weltkrieges katastrophal war und sich nach der Gründung der Republik 1918, wie im gesamten Land Salzburg noch weiter dramatisch verschlechterte,¹⁴ waren die zuständigen Salzburger und Wiener Institutionen in Kooperation mit Äbtissin und Subpriorin des Klosters Nonnberg um eine Lösung der schier ausweglosen Situation bemüht. Im Herbst 1920 suchte das Kloster Nonnberg offiziell beim Staatsdenkmalamt um Genehmigung zum Verkauf und zur Ausfuhr der Judith-Tapisserie an und das Land Salzburg präsentierte einen finanziell starken Käufer. Der gordische Knoten wurde durch den Erlass des Bundesministeriums für Inneres und Unterricht, Zl.[Zahl] 250/1920/Abt. 1, vom 22. Dezember 1920 durchschlagen; dem Kloster wurde „die Bewilligung zur Veräußerung und zur Ausfuhr des dem Benediktinerinnen-Stifte Nonnberg in Salzburg gehörigen Gobelins, darstellend Judith und Holofernes, an dem [sic!] Kunsthändler Evaristo San[sic!] Sagaseta in Madrid um den Kaufpreis von 82.000 Francs Schweizer Währung [...] erteilt.“¹⁵ Das für die Ausstellung der erforderlichen Bewilligungen zuständige, dem Ministerium unterstellte Staatsdenkmalamt erteilte dem Kloster die Genehmigungen am 3. Januar 1921.¹⁶

Zur Jahreswende 1920 / 1921 tritt in Salzburg zum dritten Mal ein Mann namens Evaristo Sanz Sagaseta aus Madrid als zahlungskräftiger Kunsthändler in Erscheinung. In Salzburg eingeführt wurde Sanz Sagaseta durch den in Paris und Barcelona tätigen, aus Salzburg gebürtigen Kunsthändler Ignaz Pollak (1878–1945);¹⁷ treibende Kraft bei allen drei Verkäufen war innerhalb

der Salzburger Landesregierung der damalige Landeshauptmann-Stellvertreter Max Ott (1855–1941).¹⁸ Sanz Sagaseta erwarb mit Kaufvertrag vom 11. November 1920 den Kunstschatz von Erzherzog Ludwig Viktor von Österreich (1842–1919) um 1.050.000 Schweizer Franken.¹⁹ Im Januar / Februar 1921 kaufte er die Judith-Tapisserie des Benediktinerinnen-Klosters Nonnberg, sowie aus den Beständen des städtischen Salzburger Museums Carolino Augusteum eine Millefiori-Tapisserie des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540) um 400.000 Kronen;²⁰ das Ansuchen um die Ausfuhr genehmigung für die Millefiori-Tapisserie stellte Sanz Sagaseta am 17. Mai 1921 beim Staatsdenkmalamt in Wien.²¹ Vom Herbst 1920 bis zum Frühjahr 1921 hielt sich Sanz Sagaseta auf Schloss Kleßheim bei Salzburg, dem ehemaligen Wohnsitz des am 18. Januar 1919 verstorbenen Erzherzogs Ludwig Viktor auf. Das Winterschloss des Erzherzogs und die weitläufige Parkanlage nutzte er – wie aus massiven Reklamationen der umliegend wohnenden Bevölkerung hervorgeht – für rauschende Feste.²² Dies kam aus nachvollziehbaren Gründen angesichts der damals herrschenden Hungersnot nicht gut an.

Zu einem derzeit nicht eruierbaren Zeitpunkt zwischen 1921 und der Mitte der 1920er Jahre erwarb Frank Jay Gould (1877–1956), der aus New York stammende, ab 1913 dauerhaft in Frankreich lebende Multimillionär²³ die Nonnberger Judith-Tapisserie. Gould betrachtete die Tapisserie zeitlebens als das wertvollste Objekt seiner Textilien-Sammlung und schenkte sie 1946 dem Metropolitan Museum of Art, New York. Die Provenienz-Angabe zum Verkauf der Tapisserie durch das Kloster Nonnberg, die „angeblich um 1916 in Spanien verkauft“ wurde, findet sich bis heute in allen Veröffentlichungen des New Yorker Museums, entspricht wie dargelegt jedoch nicht den Tatsachen.²⁴ Die früheste Publikation nach dem Verkauf durch das Kloster Nonnberg – in der die Tapisserie stilistisch untersucht wurde – stammt von Betty Kurth aus dem Jahr 1923;²⁵ Kurth erwähnt, dass sich die Tapisserie zu diesem Zeitpunkt „im Kunsthändel“ befand. Denkbar wäre, dass Gould über einen für ihn tätigen Agenten die Tapisserie direkt in Madrid von Evaristo Sanz Sagaseta erworben haben könnte. Gould, ab 1923 mit Florence Lacaze (1895–1983) verehelicht,²⁶ erwarb 1926 die Villa La Vigie in Juan-les-Pins an der Côte d’Azur; Frank Jay Gould lebte in späteren Jahren durchgehend im Süden. 1938 richteten die Goulds ihr neues Pariser Domizil in 2, Boulevard Suchet, ein.²⁷ Zwischen dem 16. April und dem Einmarsch der Deutschen Wehrmacht in Paris am 14. Juni 1940²⁸ übernahm der US-amerikanische Botschafter in Paris, William C. Bullitt (1891–1967),²⁹ von Florence Gould die Judith-Tapisserie ihres Mannes und lagerte sie im Safe der US-Botschaft ein, um sie vor dem Zugriff durch die deutsche Besatzungsmacht zu schützen.³⁰

Zollpapiere des US Treasury Department, Bureau of Customs, New York, vom 29. März 1946 besagen, dass die Judith-Tapisserie – mit einem Wert von US \$ 80.000 – am 20. März 1946 per TWA Flugzeugtransport von Paris, 2, Boulevard Suchet, nach New York befördert und dem Metropolitan Museum of Art übergeben wurde.³¹ Im Zolldokument wird festgehalten, dass es sich bei der Tapisserie um eine Schenkung Goulds an das genannte Museum handle. Frank Jay Gould gab des Weiteren an, das Objekt stamme aus altem Familienbesitz und er könne daher keine Angaben zur Provenienz machen.³²

Der Kunsthändler Evaristo Sanz Sagaseta, seine Geschäftslokale und seine Kunden

Vermutlich zwischen 1860 und 1870 geboren, dürfte Evaristo Sanz Sagaseta bei seinen Salzburger Transaktionen in den Jahren 1919–1921 zwischen 50 und 60 Jahre alt gewesen sein. Da es wenige Angaben zu seinem Leben gibt, werden im Folgenden die recherchierten Daten zusammengestellt. Erschwert wird die Erforschung biographischer Details aufgrund der unterschiedlichen Schreibweise seines Nachnamens sowie der wahlweisen Nutzung des Nachnamens des Vaters oder der Mutter. Den Nachnamen des Vaters führte er zeitgleich mit „Sáinz / Sainz“³³ bzw. „Sanz“ an. Im Madrider Telefonverzeichnis von 1908 werden unter der Rufnummer 344 „Sáinz é Hijos (D[on] E.)“ als Bankiers, mit Adresse Alcalá 14 y 16, angeführt.³⁴ Wäre Evaristo Sanz Sagaseta tatsächlich Bankmiteigentümer gewesen, ließe sich daraus möglicherweise seine erstaunliche Liquidität erklären. Im Zeitraum 1909 bis 1922 war ein Kunsthändler namens Evaristo Sanz in Saragossa am Verkauf von spätmittelalterlichen Tafelbildern beteiligt, wie beispielsweise dem Retabel aus der Sakristei der Kirche Santa María de Tamarit de Llitera in Tarragona.³⁵ Nicht geklärt werden konnte bis dato, ob diese Person mit dem in Madrid tätigen Händler identisch ist.

Sanz Sagaseta kontaktierte Archer Milton Huntington (1870–1955),³⁶ der 1904 „The Hispanic Society of America“, eine einzigartige, international renommierte Kombination von Museum und Bibliothek für Spanische und Lateinamerikanische Kunst und Literatur in New York gründete, am 12. Januar 1918 brieflich (Abb. 2).³⁷ Er bot Huntington, den er nicht persönlich kannte, von Madrid aus zwei kleine persische Teppiche sowie einige mit Miniaturen versehene Chorbücher des 15. und 16. Jahrhunderts zum Kauf an. Huntington ging auf das Angebot nicht ein. Es ist das früheste bislang bekannte Schreiben des Kunsthändlers mit der Adresse seines Geschäftslokals, Atocha 33, der Telefonnummer 26–75 sowie dem Hinweis auf die verschiedenen Sparten seiner Geschäftstätigkeit „Compra – Venta. Cambio – Comisión“; der Brief ist mit „Evaristo Sanz“ unterzeichnet.



Abb. 2: Briefkopf eines Schreibens des Kunsthändlers Evaristo Sanz Sagaseta an Archer Milton Huntington, New York, vom 12. Januar 1918, mit Adressangabe Madrid, Atocha 33, und der Telefonnummer 26–75, New York, The Hispanic Society Museum & Library.

Galerías Sagaseta

ANTIGÜEDADES
COMPRA Y VENTA

Exposición de Arte antiguo y moderno



ARTÍSTICA PORTADA DE LAS GALERÍAS

ACTUALMENTE
EXPOSICIÓN DE F. PONS ARNAU

Durante el mes actual, Exposición de una importante Colección de cuadros antiguos, propiedad de don F. L., y otra de las obras de Bernd Terhorst.

Calle del Prado, número 30
TELÉFONO 26-75 M.

M A D R I D

© Biblioteca Nacional de España

Abb. 3: Galerías Sagaseta, Madrid, Calle del Prado 30, Telefonnummer 26-75. Revista de bellas artes, Jg. II., Dezember 1922, Nr. 14, S. 32.



Zwischen April 1922 und Mai 1923 finden sich in der Zeitschrift *Revista de Bellas Artes* insgesamt fünf Inserate unter „Sanz. Compro – Vendo – Cambio. Antigüedades“, Santa Catalina, 2 y 4;³⁸ ob es sich dabei um ein weiteres Geschäftslokal Sanz Sagaseta handelte, ließ sich bislang nicht feststellen. Dieses, sowie die im Folgenden aufgelisteten Geschäfts-Adressen befinden sich allesamt im Stadtzentrum Madrids in Reichweite des Museo del Prado. Von Oktober 1922 bis Februar 1923 führte Evaristo Sanz in der Calle del Prado 30 unter seinem mütterlichen Nachnamen die Galerías Sagaseta (Abb. 3); die Telefonnummer 26-75, die der Kunsthändler bereits 1918 in seinem Briefkopf verzeichnete, behielt er bei. Unmittelbar davor inserierte er im August und September 1922 unter dem Namen Evaristo Sanz ein Geschäftslokal in San Agustín 2.³⁹ Der Eingang zu den Sagaseta-Galerieräumlichkeiten befand sich an der abgerundeten Ecke des mehrstöckigen Gebäudes, das an der Kreuzung von Calle del Prado 30 und San Agustín 2 liegt; d. h., beide Adressen gehören – auch heute noch – zu ein und demselben Haus. Dies lässt vermuten, dass Evaristo Sanz das Geschäftslokal bereits gemietet hatte und im Zuge der Neugestaltung für seine Galerie den Eingang verlegte. In den Galerías Sagaseta fanden drei Ausstellungen mit Werken zeitgenössischer Künstler statt. Es waren dies Francisco Pons Arnau (1886–1955), Bernd Terhorst (1893–1986) und Miguel Massot (1883–1968).⁴⁰ Terhorst, vom Niederrhein stammend, erhielt ein deutsches Staatsstipendium für Spanien, lebte seit 1919 in Madrid und präsentierte bei Sagaseta spanische, vor allem in Andalusien geschaffene Landschaften sowie Porträts und Zeichnungen.⁴¹ Vom 1. bis 17. Dezember 1922 bot Sagaseta in der Galerie 39 Gemälde aus der Altmeister-Sammlung des Madrider Eisenwaren-Großhändlers Félix Labat zum Kauf an, da Labat im Zuge der Transferierung seines Wohnortes ins Ausland einen Teil seiner Kunstwerke veräußern wollte.⁴² Zu dieser Verkaufsausstellung erschien ein Katalog; bis heute werden Werke aus Labats ehemaligem Sammlungsbestand, den Sagaseta 1922 anbot, international verauktioniert.⁴³

Im April 1923 befand sich Sagaseta mit seiner Familie in Lissabon. Von seiner eleganten Adresse Av. António Augusto de Aguiar 66-4° aus benachrichtigte er den portugiesischen Großgrundbesitzer und Politiker José de Mascarenhas Relvas (1858–1929) in Alpiarça schriftlich, dass sein Madrider Kunde namens Kocherthaler das Gemälde, das Relvas über Sagaseta zu veräußern gedachte, als teuer empfunden habe. Kocherthalers Bruder hatte überdies versehentlich das Foto des Gemäldes nach Deutschland mitgenommen, so dass Sagaseta es Relvas vorerst nicht zurückstellen konnte.⁴⁴ Als Anti-Monarchist war Relvas maßgeblich an der Gründung der Republik Portugal im Oktober 1910 beteiligt; 1911 befand sich Relvas als portugiesischer Gesandter in Madrid. Theoretisch könnte Sanz Sagaseta Relvas während dessen Madrid-Aufenthalts kennengelernt haben, da Letzterer als Kunstsammler bekannt war. Die Sammlungen von José Relvas werden heute in seinem zum Museum umfunktionierten repräsentativen Wohnhaus, Casa dos Patudos, in Alpiarça präsentiert.⁴⁵ Ob Sanz Sagaseta an deren Aufbau beteiligt war, wurde bislang nicht untersucht.

Sanz Sagaseta dürfte sich schon vor Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges in Lissabon angesiedelt haben. Eine Madrider Zeitung berichtet, dass er Ende März 1936 in Lissabon von einem aus Saragossa stammenden Dieb beraubt wurde, der einige Tage später in Bilbao gefasst werden konnte. Die Beute wird minutiös angeführt: Geldmünzen, 20 gr. Gold, eine Golduhr,

8 Diamanten, 77 60-karätige und 386 12-karätige Brillanten und 1.430 kleine Perlen; der Gesamtwert wird mit 75.000 Peseten angegeben, der Bestohlene als Kaufmann tituliert.⁴⁶ Daraus ließe sich deduzieren, dass Sanz Sagaseta in seinen diversen Madrider Geschäftslokalen immer schon auf ein Mehrsparten-Angebot gesetzt hatte, wofür auch die in seinen Inseraten angeführten Bereiche von Kauf, Verkauf, Tausch und Kommission sprächen; in Krisenzeiten dürfte eine Verlagerung zu „wertbeständiger“ Ware, also Gold und Edelsteinen, erfolgt sein.

Die Kunstsammler Julio und Kuno Kocherthaler, Madrid – Berlin

Die in der Sagaseta-Korrespondenz mit José Relvas erwähnten Brüder Kocherthaler waren bedeutende Persönlichkeiten der deutschen Gesellschaft Madrids. Da die Nachforschungen zur Biographie und zur Geschäftstätigkeit Sanz Sagasetas sich als wenig ergiebig erwiesen, schienen

Recherchen zu Sammlern, mit denen der Kunsthändler erwiesenermaßen in Verbindung stand, eine Option, um dessen Aktivitäten näher zu beleuchten. Die Recherche zu den aus Baden-Württemberg gebürtigen Julius/Julio (1875–1927) und Kuno Kocherthaler (1881–1944) ergab zwar keine konkreten Daten für die Biographie Sanz Sagasetas, zeichnet jedoch ein gutes Bild vom Ambiente, in dem sich Sanz Sagasetas Madrider Tätigkeit entfaltete, und wird daher im Folgenden in knapper Form dargestellt.

Die bei Sanz Sagaseta erwähnten Schwierigkeiten hinsichtlich der Verwendung der Nachnamen findet sich bei den Kocherthalern ebenfalls; obwohl der Vater Louis Levi und die Mutter Sara Kocherthaler hießen, nutzten die Brüder in Spanien den Nachnamen der Mutter.⁴⁷ Das spanische Vermögen der Familie Kocherthaler fußte im Wesentlichen auf Minen-Eigentum in Spanien,⁴⁸ der Beteiligung an der deutsch-spanischen Bankengruppe Kocherthaler / Ullmann / Levi,⁴⁹ sowie der Beteiligung an der Firma Levi & Kocherthaler Madrid-Barcelona (AEG Zweigniederlassungen in Spanien).⁵⁰ Julio Kocherthaler lebte seit 1890 in Spanien und wurde 1901 mit 26 Jahren Direktor der Madrider AEG-Niederlassung.⁵¹



Abb. 4: Toledo, Brücke von Alcántara über den Tajo, Blick nach Osten Richtung Castillo San Servando, von li. nach re.: Albert Einstein, Lina und Julio Kocherthaler, María Luisa Caturla und Kuno Kocherthaler, 6. März 1923, Fotografie / Detail. Madrid, Fundación Ortega-Marañón, Biblioteca y Archivo.

Sowohl in Berlin, als auch in Madrid hatten die Brüder Kocherthaler Zugang zu den höchsten politischen und wirtschaftlichen Kreisen.⁵² So nutzte noch im Jahr 1941 Kuno Kocherthaler von Madrid aus seine weitreichenden Verbindungen, um in Klagenfurt inhaftierten Juden zur Ausreise zu verhelfen.⁵³ Ihre Präsenz im Kulturleben Madrids zeigt sich etwa bei der Gründung der Wagner-Gesellschaft im Jahr 1911; die Brüder und deren Ehefrauen waren Mitglieder der ersten Stunde, Kuno Kocherthaler ab 1911 Vorstandsmitglied.⁵⁴ Kuno und seine Frau María Luisa finden sich als Besucher der Bayreuther Festspiele in den Fremdenlisten.⁵⁵

Julio war mit Lina [Carolina] Edenfeld (1883–1966?)⁵⁶ verheiratet; es war vor allem Lina, die zeitlebens mit Albert Einstein, mit dem die Kocherthalers verwandt waren, korrespondierte (Abb. 4).⁵⁷ Von Julios Kunstsammlung ist wenig bekannt; in der von Alfred Flechtheim begründeten Zeitschrift *Der Querschnitt* wurde 1926 das Triptychon eines aragonesischen Meisters um 1550 aus der Madrider Sammlung Julio Kocherthalers abgebildet.⁵⁸ Dies ließe die Vermutung zu, dass er analog zu seinem Bruder Kuno eine Altmeistersammlung besaß. Julio und Lina Kocherthaler lebten in den 1920er Jahren die Hälfte des Jahres in Berlin,⁵⁹ die andere in Madrid.⁶⁰

In Berlin waren sie in das gesellschaftliche Leben um Albert Einstein integriert und mit den in seinem Haus verkehrenden Künstlern bekannt. Emil Orlik (1870–1932), mit Einstein befreundet,⁶¹ schuf 1923 eine Porträtradierung des Physikers;⁶² Letzterer widmete Lina ein Exemplar.⁶³ Das Ehepaar Julio und Lina Kocherthaler hatte Orlik in Berlin kennengelernt und nach Madrid eingeladen, wo Orlik die zweite Hälfte März 1925 verbrachte.⁶⁴ Einstein war bei seinem Spanienbesuch Anfang März 1923 ebenfalls von den Brüdern Kocherthaler und deren Gattinnen betreut worden (siehe Abb. 4);⁶⁵ beide, Einstein und Orlik residierten – wohl auf Kosten der Kocherthalers – in Madrid im luxuriösen, 1912 eröffneten, vom Architekten Leon Eduard Ferrés i Puig (1880–1828) entworfenen Hotel Palace.⁶⁶ Für Julio Kocherthaler schuf Emil Orlik zwei wenig bekannte und daher hier abgebildete Exlibris, die auf dessen Bergbau-Aktivitäten verweisen (Abb. 5 & 6).⁶⁷ Julios Bibliothek dürfte nach seinem Tod 1927 mit 52 Jahren von seiner Witwe Lina, die 1937 in Liechtenstein eingebürgert wurde⁶⁸ und nach Montevideo emigrierte,⁶⁹ veräußert worden sein. Die Spanische Nationalbibliothek besitzt jedenfalls eine deutschsprachige Publikation mit einem weiteren Exlibris Julio Kocherthalers, einem sitzenden Satyr, der ein kleines Kind in den Händen hält.⁷⁰

Der dauerhaft in Madrid lebende Kuno Kocherthaler, verehelicht mit María Luisa Caturla (1888–1984), war vorerst in Almagro 21⁷¹ ansässig. 1920 ließ er sich in der Calle de Lealtat 9, heute Calle Hermanos Béquer 3, von den erfolgreichen Berliner Architekten Alfred Breslauer (1866–1954) und Paul Salinger (1865–1942) in Hanglage – die Niveaudifferenz betrug 7,5 m – ein repräsentatives, zweigeschossiges Wohnhaus mit Garten und hoher Einfriedungsmauer errichten.⁷² „Den persönlichen Wünschen des Bauherrn folgend, beschränkt sich der Erdgeschoßplan auf einige wenige große Räume. Für die Ausgestaltung war hinwiederum der Gesichtspunkt maßgebend, den im Besitz des Bauherrn befindlichen Werken mittelalterlicher und Renaissance-Kunst einen würdigen Hintergrund zu schaffen.“⁷³ Von den insgesamt 14 historischen Aufnahmen des Wohnhauses zeigen sechs die Innenräume des Erdgeschosses bzw. des Stiegenhauses mit den ausgestellten Kunstwerken.⁷⁴ Im Obergeschoß sind zwei Kinderzimmer ausgewiesen; von den Kindern traten zwei ins Rampenlicht der Öffentlichkeit, Julio, genannt Polo (1909–1998), der mit



Abb. 5: Emil Orlik, „MENTE ET MALEO“ [lat., eigentlich malleo; mit Geist und Hammer – Motto der Mineralogen], Exlibris Julio Kocherthaler. Mainz, Gutenberg Museum, Grafische Sammlung.



Abb. 6: Emil Orlik, Exlibris Julio Kocherthaler. Den Haag, Huis van het boek.

Golo Mann befreundet war,⁷⁵ und der Archäologe Eduardo (1920–1983).⁷⁶ 1940 änderten die Kinder den Nachnamen Kocherthaler zu del Val.⁷⁷ Die Immobilie mit 3.000 m² Garten und 2.000 m² bebauter Grundfläche wurde von den Kocherthalern nach dem Zerbrechen der Ehe Anfang der 1930er Jahre veräußert. 1941–1945 und ca. 1950–1980 vom Deutschen Reich bzw. von Großbritannien als Botschaft genutzt, befindet sich heute darin eine Niederlassung von BNP Paribas.⁷⁸

Im Gegensatz zu den Sammlungsbeständen Julio Kocherthalers sind Teile der Altmeistersammlungen Kunos durch die Untersuchungen Max Friedländers vor Ort Anfang der 1920er Jahre rekonstruierbar.⁷⁹ Die acht in der RKD-Datenbank, Den Haag, verzeichneten Gemälde Kocherthalers basieren allesamt auf den Aufzeichnungen Friedländers – symptomatisch für die Provenienz-Angaben ist, dass diese mit „Kocherthaler“ beginnen, d. h. Friedländer hat offensichtlich nicht hinterfragt, wo der Sammler die Bilder erworben hatte.

Darüber hinaus befindet sich eine Reihe von Werken aus Kuno Kocherthalers ehemaliger Sammlung heute in prominenten Museen Europas und der USA, die sich unschwer im Internet auffinden lassen.⁸⁰ Die historischen Fotos der Innenräume des Madrider Kocherthaler Hauses ermöglichen eine direkte Identifizierung von Gemälden. So hängt im Wohnzimmer⁸¹ Francesco

Granaccis Tondo „Maria mit Kind und zwei Engel“, 1495, heute im Portland Art Museum als Geschenk von Samuel Kress.⁸² Die Kress-Dokumentation verzeichnet, dass das Gemälde von Kuno Kocherthaler im Frühjahr 1932 verkauft wurde.⁸³ Die beiden altniederländischen Gemälde links und rechts der Türe, die ins Herrenzimmer führt,⁸⁴ sind Gerard Davids „Kreuzigung“, 1480–1485, heute Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur,⁸⁵ und ein Tafelbild nach Joos van Cleve, „Maria mit Kind“.⁸⁶

Mit ihrem Sammlungsschwerpunkt bei Werken des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts lagten die Kocherthalers im Trend der Zeit; dieser findet sich ebenso in der Sammeltätigkeit von Frank Jay Gould wieder, der als Jahrgang 1877 zur gleichen Altersgruppe wie die Kocherthalers zählte. Das Interesse für zeitgenössische Kunst sowie für die französische Kunst des späten 19. Jahrhunderts in beiden Sammlungen dürfte von den Ehefrauen María Luisa Caturla⁸⁷ bzw. Florence Gould ausgegangen sein. Tatsache ist, dass die Kocherthalers eine Sammlung zeitgenössischer Kunst besaßen, die bei der Scheidung ebenfalls unter den Hammer kam. Einem Zeitungsbericht ist zu entnehmen, dass Kuno Kocherthaler den einzigen van Gogh in Spanien besaß, eine Zeichnung, „Terrain Rocheux“, von 1889.⁸⁸ Ins Metropolitan Museum of Art, New York, gelangte 1985 ein Gemälde von Georges Seurat, „The Forest at Pontaubert“, 1881, das laut Provenienz-Angabe des Museums von [Kuno] Kocherthaler bei Alfred Flechtheim erworben und von Ersterem 1935 verkauft worden war.⁸⁹

Anmerkungen

¹ Tietze 1911, S. 174, Abb. Tafel XXXII.

² Campbell 2002, S. 91, S. 92 Abb. 48, S. 93.

³ J. P. Morgan starb am 31. März 1913 im Grand Hotel Plaza in Rom, siehe *Neue Freie Presse*, 1. April 1913, S. 9.

⁴ BDA Archiv, Nonnberg II (1914–1918), Schreiben des BDA-Präsidenten Dr. Fortunat Schubert von Soldern an das k.k. Ministerium vom 24. Oktober 1917. Die Autorin dankt Mag. Anneliese Schallmeiner, Wien, Bundesdenkmalamt, Kommission für Provenienzforschung, für die Unterstützung bei der Akteneinsicht.

⁵ BDA Archiv, Nonnberg II (1914–1918), Schreiben des Direktors des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Dr. Eduard Leisching an die k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 3. April 1917; Schreiben des Oberstklämerer-Amtes an das k.k. Staatsdenkmalamt, 3. Mai 1917.

⁶ BDA Archiv, Nonnberg IV (1919–2.), in diesem Konvolut befindet sich eine detaillierte Liste der von Antiquitätenhändler Steissl aus dem Stift Nonnberg erworbenen Kunstgegenstände, insgesamt umfasst diese 118 Objekte. Die Judith-Tapisserie wird als Nr. 75 angeführt.

⁷ BDA Archiv, Nonnberg III (1919–1.), Protokoll vom 5. März 1919, Einvernahme der Äbtissin Maria Anna Scherer, unterzeichnet von der Äbtissin, der Subpriorin, Sr. M. Regintrudis Reichlin v. Meldegg, Landeskonservator Dipl. Ing. Dr. Eduard Hütter, dem Sekretär des Staatsdenkmalamtes Dr. Paul Buberl und Obermagistratsrat Alois Schwendmayr.

Schreiben von Landeskonservator Dipl. Ing. Dr. Eduard Hütter an den Stadtmagistrat vom 31. März 1919: Der Antiquitätenhändler Michael Steißl habe der Äbtissin Frau Anna Maria Scherer gegenüber erklärt, „die bisher in Geltung gestandenen gesetzlichen Bestimmungen über den Verkauf kirchlicher Gegenstände und die Einholung einer staatlichen Verkaufsbewilligung seien nicht mehr in Geltung.“ Mit dieser Aussage habe

der Händler der Äbtissin suggeriert, es bestünden keine gesetzlichen Regelungen beim Verkauf von kirchlichem Kunstgut.

⁸ BDA Archiv, Nonnberg III (1919–1.), zur Verwirrung der Situation trägt bei, dass die verschiedenen, am Verkauf beteiligten Personen voneinander abweichende Aussagen machten. Aus der Aussage des Antiquitätenhändlers Alois Moch, Wien I., Spiegelgasse 19, vom 23. Januar 1919, in Gegenwart von Dr. Schubert von Soldern und Sekretär Dr. Paul Buberl wäre zu schließen, dass der Wiener Käufer Adolf Bauer als Mittelsmann für den Wiener Händler Alois Moch auftrat. Laut Auskunft von Adolf Bauer am 11. Februar 1919 erwarb er den Gobelín für sich. Überdies liegt beim magistratischen Bezirksamt [für]. d[en.] II. Bezirk [in Wien], 28. März 1919, eine Aufnahmeschrift mit der Aussage des Antiquitätenhändlers Michael Steissl vor, sowie einer Sachverhaltsdarstellung von Dr. Fortunat Schubert von Soldern, 26. Mai 1919.

⁹ BDA Archiv, Nonnberg III (1919–1.), Schreiben des Fürsterzbischöflichen Ordinariats an die Salzburger Landesregierung vom 12. März 1919.

¹⁰ *Salzburger Volksblatt*, Donnerstag, 30. Jänner 1919, S. 4: „Ausverkauf im Kloster Nonnberg“.

¹¹ BDA Archiv, Nonnberg IV (1919–2.), Schreiben August Lederers vom 31. Januar 1919.

¹² BDA Archiv, Nonnberg IV (1919–2.).

¹³ BDA Archiv, Nonnberg III (1919–1.), der Großteil des Konvolutes beinhaltet die komplizierten und für alle Beteiligten schwierigen Verhandlungen zur Erzielung eines möglichst gesetzeskonformen Kompromisses. Siehe dazu die Sachverhaltsdarstellung vom 26. Mai 1919 durch Dr. Schubert von Soldern in Beantwortung des ihm vorliegenden Rekurses.

¹⁴ Zur allgemeinen Situation siehe: Dohle/Mitterecker 2018.

¹⁵ BDA Archiv, Nonnberg VI (1921), Schreiben des Staatsdenkmalamtes an die Salzburger Landesregierung vom 3. Jänner 1921.

¹⁶ Schreiben von Landeshauptmann Dipl. Ing. Oskar Meyer an das Benediktinerinnen Stift Nonnberg, 25. April 1921. Siehe auch Juffinger 2019, S. 38 und Fußnote 170.

¹⁷ Juffinger 2019, S. 38.

¹⁸ Juffinger 2019, S. 37–41.

¹⁹ Juffinger 2019, S. 38.

²⁰ Juffinger 2020, Abb. 2, Millefiori-Tapisserie mit zwei Palmen und einem Wappen Medaillon, von Matthäus Lang in Brügge nach 1519 in Auftrag gegeben, Cambridge / Mass., Harvard Art Museums / Fogg Museum, Schenkung Miss Mabel Choate, Inv. Nr. 1959.50.

²¹ Juffinger 2020, Abb. 5, BDA Archiv, Zahl 1130 vom 17. Mai 1921.

²² Juffinger 2019, S. 38.

²³ Meyer 1923, S. 462–485; Ronald 2018, S. 79. Die Autorin dankt Susan Ronald für weiterführende Informationen zum Alltag der Goulds während des Zweiten Weltkriegs.

²⁴ Cavallo 1993, S. 190–197, hier S. 196. Siehe auch:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468156> [aufgerufen 1.5.2020].

²⁵ Kurth 1923, S. XI, S. 6, Abb. 25.

²⁶ Cornut-Gentille/Michel-Thiriet 1989, S. 43.

²⁷ Cornut-Gentille/Michel-Thiriet 1989, S. 79–80.

²⁸ Cornut-Gentille/Michel-Thiriet 1989, S. 90–91. Am 14. Juni 1940 stirbt Florence Goulds Mutter in Nizza und wird danach in Paris am Friedhof von Montparnasse begraben; zu diesem Zeitpunkt ist Florence Gould in Paris. Am Tag des Einmarsches der Deutschen sind die Goulds in Juan-les-Pins in Südfrankreich.

²⁹ Ronald 2018, S. 333.

³⁰ *The New York Times*, 21. März 1946; Ronald 2018, S. 207.

³¹ Für die Übermittlung der digitalen Daten des Zollpapiere sowie der Notiz in den New York Times vom 21. März 1946 sei James Moske, Archivar des Metropolitan Museum of Art, New York, an dieser Stelle gedankt.

³² Siehe Anmerkung 29.

³³ Madrid, *Revista de Bellas Artes*, Jg. I, Nr. 2, Dezember 1921: Sáinz (Evaristo), Atocha 33.

Von 1918 bis 1925 wurde der Kunsthändler in der Madrider Zeitschrift *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos de Arte*, als Abonnent unter Sainz Sagaseta geführt: z.B. Jg. VII, Bd. IV., 1918, Nr. 2. <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=25600354&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=en>; <https://ddd.uab.cat/record/60255> [aufgerufen 1.5.2020].

³⁴ *Compañía Madrileña de Teléfons. Red de Madrid. Lista de Señores Abonados, Julio, Agosto & Septiembre 1908*, S. 68.

³⁵ González 2012, S. 276–277, S. 282.

³⁶ Zur Biographie Archer Milton Huntingtons siehe <http://hispanicsociety.org/about-us/history/archer-huntington/> [aufgerufen 1.5.2020].

³⁷ Für die elektronische Zusendung des Schreibens sowie weiterführenden Informationen (05.02.2020) sei Stephanie MacClure, Registrar, The Hispanic Society Museum & Library, New York, gedankt.

³⁸ Madrid, *Revista de Bellas Artes*, Jg. II, 1922, Nr. 6 und 13, sowie Jg. III, 1923, Nr. 17–19.

³⁹ Madrid, *Revista de Bellas Artes*, Jg. II, 1922, Nr. 10 und Nr. 11, jeweils S. 2.

⁴⁰ Madrid, *Revista de Bellas Artes*, Jg. II, 1922, Nr. 12 bzw. Nr. 14–16. Zu den Künstlern siehe: https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pons_Arnau; <https://www.mehlis.eu/de/catalogs/8216/item/4076/>; https://ca.wikipedia.org/wiki/Miquel_Massot_i_Tetas [aufgerufen 1.5.2020].

⁴¹ https://rp-online.de/nrw/staedte/emmerich/emmericher-galerist-wuenscht-sich-mehr-einsatz-fuer-den-kuenstler-terhorst_aid-39156953 [aufgerufen 1.5.2020].

⁴² Madrid, *Revista de Bellas Artes*, Jg. II, 1922, Nr. 14, S. 23. Zu Labat siehe u.a.. <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-papel-varios/tarjeta-felix-labat-madrid~x99949867> [aufgerufen 1.5.2020]. Peñuelas 1921, S. 72.

⁴³ Vgl. Sotheby's, New York, 27.01.2012, lot 420: <http://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.420.html/2012/old-master-19th-century-european-art-n08826> [aufgerufen 1.5.2020].

⁴⁴ <http://bma-catalogo.alpiarca.pt> [aufgerufen 1.5.2020]; das Historische Archiv von José Relvas wurde mit finanzieller Unterstützung der Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon, digitalisiert. Die Dokumentation beinhaltet einen detaillierten Lebenslauf von José de Mascarenhas Relvas.

⁴⁵ <https://www.cm-alpiarca.pt/areas-de-atividade/cultura/casa-dos-patudos-museu-de-alpiarca> [aufgerufen 1.5.2020].

⁴⁶ Madrid, *ABC Domingo 5 de Abril de 1936*, S. 61. Unabhängig voneinander wird diese Begebenheit zitiert von González 2012, S. 277 & Fußnote 112; Juffinger 2019, S. 43 Fußnote 156.

⁴⁷ Louis Levi, siehe <https://www.geni.com/people/Louis-Levi/6000000076606246022>; Sara Levi-Kocherthaler, siehe <https://www.geni.com/people/Sara-Levi-Kocherthaler/6000000076605790081> [aufgerufen 1.5.2020].

⁴⁸ Tortella 2000, Nr. 117: Compañía General Española de Minas, 42 Carrera de San Jérónimo, Madrid. Julio und Kuno Kocherthaler waren Gründungsmitglieder im Jahr 1898; Loscertales 2002, S. 105 Fußnote 127.

⁴⁹ Kunz 2004, S. 161.

⁵⁰ Sánchez 1999, S. 192 und Appendix 1, S. 208; Medina Warmburg 2005, S. 85.

⁵¹ Madrid war die erste Stadt außerhalb Deutschlands, in der die AEG 1889 eine Betriebsgesellschaft errichtete, deren Vertretung die Installationsfirma Levi & Kocherthaler innehatte. Siehe http://www.alemannia-judaica.de/hechingen_rabbiner_lehrer.htm [aufgerufen 1.5.2020] sowie Loscertales 2002, S. 150.

⁵² Carden 1987, S. 45, S. 67; Kunz 2004, S. 161: Für den gegebenen Kontext weniger relevant ist der Hinweis auf die maßgebliche Rolle, die Julio Kocherthaler als Mittelsmann zwischen den Regierungen Deutschlands und Spaniens bei den deutschen Gasexporten und der spanischen Giftgaserzeugung sowie deren massivem und katastrophalen Einsatz im Rif-Kabylen-Krieg in Spanisch-Marokko 1922–1927 zukam.

⁵³ Halbrainer/Lamprecht, 2011, S. 176–177.

⁵⁴ Ortiz 2003, S. 219, S. 612.

⁵⁵ Suárez García 2014, S. 325: Besuch der Bayreuther Festspiele am 25.07.1908.

⁵⁶ Bezuglich des Sterbedatums siehe: *The collected papers of Albert Einstein* 2015, S. 510.

⁵⁷ Eisinger 2011, S. 188 Nr. 28.

⁵⁸ Berlin, *Der Querschnitt*, Jg. VI, Heft 4, April 1926, Abb. zwischen S. 280 und S. 281 ohne Paginierung.

⁵⁹ *The collected papers of Albert Einstein*, S. 535 Nr. 340. Angegeben wird hier als Wohnadresse in Berlin Haberlandstraße 5; im Brief S. 845 Nr. 104, vermerkte Einstein jedoch, dass die Kocherthalers in Dahlem waren.

⁶⁰ Orlik 1997, S. 141. Orlik gab als Postadresse Calle de la Lealtad 9 an. Es ist allerdings angesichts der Raumknappheit im 1. Obergeschoß des Breslauer-Wohnhauses fraglich, ob Kunos Bruder und dessen Gattin während ihrer Madrid-Aufenthalte tatsächlich dort gewohnt haben.

⁶¹ Kuwabara 1998, S. 40.

⁶² Rychlik 1997, S. 136.

⁶³ *The collected papers of Albert Einstein* 2015, S. 535, Abb. 6.

⁶⁴ Orlik 1997, S. 141–142 Nr. 282 & 283, Ansichtskarten Orliks aus Madrid vom 18. bzw. 20. März 1925.

⁶⁵ Auswahl aus der Fülle an Literatur zu Einsteins Spanienreise 1923: Glick 1988, S. 124, Toledo-Besuch S. 136; Einstein *Travel Diaries* 2018, S. 233–235, S. 237–239, S. 322 & 324.

⁶⁶ Mit 800 Zimmern war es das größte Hotel Europas, als Besonderheit verfügte jedes Zimmer über einen Telefonanschluss und ein eigenes Bad. Siehe https://en.wikipedia.org/wiki/The_Westin_Palace_Madrid [aufgerufen 1.5.2020].

⁶⁷ Für weiterführende Hinweise bezüglich der Exlibris von Emil Orlik sei Ing. Heinrich R. Scheffer, Wien, und Dr. Claudia Karolyi, Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien, gedankt. Zu Abb. 5: Scheffer 1992, S. 70 & 71 Nr. 54. Bezuglich der Druckvorlage von Abb. 5 bzw. Abb. 6 dankt die Autorin Dr. Elke Schutt-Kehm und Ulla Reska, MA, Gutenberg Museum, Grafische Sammlung, Mainz, sowie Rickey Tax, MA, Huis van het boek, Den Haag.

Die Österreichische Exlibris-Gesellschaft listet unter dem Namen des Künstlers Emil Orlik die in diesem Beitrag abgebildeten Exlibris unter Nr. 54 und Nr. 139, siehe: https://www.exlibris-austria.at/20_kuenstler/20_orlik_emil.html [aufgerufen 1.5.2020].

⁶⁸ Vgl. Hagen 2012. Eine Rücksprache von Raphael Einetter, MA, Jüdisches Museum Hohenems, mit Mag. Nikolaus Hagen, Wiener Wiesenthal Institut, der sich im Zuge seiner Diplomarbeit mit den Einbürgerungslisten nach Liechtenstein befasste, ergab, dass „99%“ dieser Personen nie selbst in Liechtenstein waren. Freundliche Mitteilung per Email vom 08.01.2020. Lina Edenfeld-Kocherthaler dürfte ebenfalls nicht in Liechtenstein wohnhaft gewesen sein, sondern ihren Antrag als Schutzmaßnahme getätigter haben.

⁶⁹ Aus einem Einreisedokument nach Brasilien vom 19.04.1945 geht hervor, dass Carolina Kocherthaler im Stadtzentrum Montevideos, [Alejandro] Chucarro 1224, wohnte. Für die elektronische Zusendung des Dokuments und weitere Informationen sei Raphael Einetter, MA, Jüdisches Museum Hohenems., Archiv, Bibliothek und Sammlungen, gedankt.

Clark 1971, S. 854, führt an, dass ein Teil der Einstein-Korrespondenz zu Kocherthaler-Familienmitgliedern sich nach wie vor in Privatbesitz in Montevideo befindet.

⁷⁰ K. F. Becker's *Weltgeschichte*, in der Neubearbeitung von Wilhelm Müller, Stuttgart 1884–1886, siehe <https://bvpb.mcu.es/en/consulta/registro.do?id=419996> [aufgerufen 1.5.2020].

⁷¹ *Le Tout Madrid* 1917, S. 202.

⁷² Medina Warmburg 2005, S. 508–509, Abb. ohne Pag. 1.17–19. Ein an der TU Berlin, Architekturmuseum, angesiedeltes DFG-Projekt (2016–2019) widmete sich dem Schaffen Alfred Breslauers, siehe: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=222> [aufgerufen 1.5.2020]. Prof. Dr. Joaquín Medina Warmburg, KIT, Fachgebiet Bau- und Architekturgeschichte, dankt die Autorin für seine bibliographischen Informationen.

⁷³ Breslauer 1917, S. 36–38, Abb. 48–43, hier S. 36.

⁷⁴ TU, Architekturmuseum, Breslauer & Salinger: *Wohnhaus Kuno Kocherthaler*, Madrid, historische Aufnahmen, siehe: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=61&O=363580> [aufgerufen 1.5.2020].

⁷⁵ Z.B. Mann 2006, S. 389.

⁷⁶ Siehe <http://www.man.es/dam/jcr:86608315-5833-4de2-96ad-7262c7c4d136/10-eduardo-del-valcaturla.pdf> [aufgerufen 1.5.2020].

⁷⁷ *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 9. Februar 1940, S. 3. Ab diesem Zeitpunkt tragen die drei Söhne den Namen del Val Caturla.

⁷⁸ Folder BNP Paribas ohne Datum; bezüglich der Nutzung als Deutsche Botschaft und der Rolle von Josef Hans Lazar (1895–1961) als Presseattaché siehe: José María Irujo, *Los espías nazis que salvó Franco*, in: *El País*, 26.01.2003. Für die Zusendung der digitalen Daten (BNP-Folder, Artikel aus *El País*) sowie weiterer Informationen zum Haus Kocherthaler dankt die Autorin Dr. Robert Habel (DFG Projekt Alfred Breslauer), Architekturmuseum der TU Berlin.

⁷⁹ Die RKD-Datenbank listet insgesamt 8 Gemälde aus den Sammlungen von Julio und Kuno Kocherthaler. Siehe <https://rkd.nl/en/explore#query=Kocherthaler> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸⁰ Molins 2012, S. 83. Dr. Patricia Molins de la Fuente, Kuratorin, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, dankt die Autorin für die Unterstützung bei der Zusammenstellung von biographischen Daten zum Ehepaar Kuno Kocherthaler und María Luisa Caturla sowie für bibliographische Hinweise.

⁸¹ TU Berlin, Architekturmuseum, Foto Nr. B. 3634,38; <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=61&O=363580> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸² Francesco Granacci, *Madonna mit Kind und zwei Engel*, 1495, Portland Art Museum, Portland / Oregon; <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=11944;type=101> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸³ Shapley 1968, S. 123: von Kuno Kocherthaler bei Sotheby's London, 9. Juni 1932, lot 96, als Granacci veräußert.

⁸⁴ TU Berlin, Architekturmuseum, Foto Nr. F 16049; <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&Daten=363680> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸⁵ Gerard David, *Kreuzigung*, 1480–1485, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur; <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Kocherthaler&start=5>; <https://www.museums.ch/org/de/Sammlung-Oskar-Reinhart--Am-R-merholz--> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸⁶ Nach Joos van Cleve, *Maria mit Kind*, 1. Hälfte 16. Jahrhundert; <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Kocherthaler&start=0> [aufgerufen 1.5.2020].

⁸⁷ Zur Biographie Caturlas und deren Publikationen auf dem Gebiet zeitgenössischer Kunst siehe Molins 2012, S. 66, Foto S. 81, S. 83–86.

S. 86: Molins verweist auf die bedeutende Publikation Caturlas, *Arte de épocas inciertas*, Madrid 1944.

⁸⁸ *Destino*, Barcelona, Nr. 827, 13. Juni 1953, S. 5.

⁸⁹ The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 1985.237; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437655> [aufgerufen 1.5.2020].

Literatur

Breslauer 1927 – Alfred Breslauer, *Ausgeführte Bauten 1897–1927*, Berlin 1927.

Campbell 2002 – Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New Haven/London 2002.

Carden 1987 – Ron M. Carden, *German Policy toward neutral Spain. 1914–1918*, New York 1987.

Cavallo 1993 – Adolfo S. Cavallo, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York, New York 1993.

Clark 1971 – Ronald W. Clark, *Einstein: The Life and Times*, London/New Dehli/New York/Sydney 1971.

Cornut-Gentille/Michel-Thiriet 1989 – Gilles Cornut-Gentille / Philippe Michel-Thiriet, *Florence Gould. Une Américaine à Paris*, Paris 1989.

Dohle/Mitterecker 2018 – *Salzburg 1918–1919. Vom Kronland zum Bundesland*, hg. v. Oskar Dohle / Thomas Mitterecker, Wien/Köln/Weimar 2018.

Einstein 2015 – Albert Einstein, *The collected papers of Albert Einstein, Vol. 14: The Berlin Years: Writings & Correspondence, April 1923–May 1925 (English Translation Supplement)*, hg. v. Diana Kormos Buchwald / József Illy / Ze'ev Rosenkranz / Tilman Sauer / Osik Moses, Princeton, New York 2015.

Einstein 2018 – Albert Einstein, *The Travel Diaries of Albert Einstein. The Far East, Palestine & Spain 1922–1923*, hg. v. Ze'ev Rosenkranz, Princeton, New York 2018.

Eisinger 2011 – Josef Eisinger, *Einstein on the road*, New York 2011.

Glick 1988 – Thomas F. Glick, *Einstein in Spain, Relativity and the Recovery of Science*, Princeton NJ 1988.

González 2012 – Alberto Velasco González, Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875–1936), in: *Antiquaris, Experts, Colleccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, hg. v. Bonaventura Bassegoda / Ignasi Domènech, Barcelona 2012 (Memoria Artium, Bd. 15), S. 225–290.

Hagen 2012 – Nicolaus Hagen, *Jüdische Lebensgeschichten aus Liechtenstein*, Dipl. phil., Innsbruck 2012.

Halbrainer/Lamprecht 2011 – Heimo Halbrainer / Gerald Lamprecht, Evangelisch getauft und als Juden verfolgt. Ein Beitrag zur Geschichte einer „vergessenen“ Opfergruppe des Nationalsozialismus, in: *Jahrbuch 2011*, hg. v. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien 2011, S. 167–184.

Juffinger 2019 – Roswitha Juffinger, *Erzherzog Ludwig Viktor. Franz Josephs jüngster Bruder und sein Schloss Kleßheim*, Salzburg 2019.

Juffinger 2020 – Roswitha Juffinger, Die Millefiori-Tapisserie von Matthäus Lang in den Harvard Art Museums, in: *Zeit des Umbruchs. Salzburg unter Leonhard von Keutschach und Matthäus Lang (1495–1540)*, hg. v. Peter F. Kramml / Thomas Mitterecker, Salzburg 2020.

Kurth 1923 – Betty Kurth, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München 1923.

Kunz 2004 – Rudibert Kunz, »Con ayuda del más dañino de todos los gases«. Der Gaskrieg gegen die Rif-Kabylen in Spanisch-Marokko 1922–1927, in: *Völkermord und Kriegsverbrechen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts hg. v. Irmtraud Wojak / Susanne Meini, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 152–192.

Kuwabara 1998 – Setsuko Kuwabara, *95 Köpfe von Orlík: Emil Orlík, ein Porträtiest des geistigen Berlin*, Berlin 1998.

Loscortales 2002 – Javier Loscertales, *Deutsche Investitionen in Spanien 1870–1920*, Stuttgart 2002.

Mann 2006 – Golo Mann, *Briefe 1932–1992*, hg. v. Tilman Lahme / Kathrin Lüssi, Göttingen 2006.

Medina Warmburg 2005 – Joaquín Medina Warmburg, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918–1936). Dialog–Abhängigkeit–Polemik*, Frankfurt am Main 2005.

Meyer 1923 – Gustavus Meyer, *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen*, 2. Bd., 4. Teil: Große Vermögen der Industrie, Berlin 1923.

Molins de la Fuente 2012 – Patricia Molins de la Fuente, La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil, in: *Desacuerdos*, 2012, Bd. 7, S. 64–145.

Orlik 1997 – Emil Orlík, *Emil Orlík an Marie von Gomperz. Briefe 1902–1932*, hg. v. Otmar Rychlik, Wien 1997.

Peñuelas 1921 – José Peñuelas, Visita a la colección artística de don Félix Labat, in: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1921, Bd. 29, S. 72–77.

Ronald 2018 – Susan Ronald, *A dangerous woman. American Beauty, Noted Philanthropist, Nazi Collaborator: The Life of Florence Gould*, New York 2018.

Rychlik 1997 – Otmar Rychlik, *Emil Orlík. Prag–Wien–Berlin*, Wien 1997.

Sobrino 2003 – Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900–1914)* [Dissertation, phil., Universidad Complutense de Madrid, 2003].

Sánchez 1999 – Isidro Sánchez Sánchez, 5.1. Sociedades instaladoras y de material, in: *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno a 1898*, hg. v. Isidro Sánchez Sánchez / Rafael Villena Espinosa, Cuenca 1999, S. 192–194.

Scheffer 1992 – Heinrich R. Scheffer, *Die Exlibris des Emil Orlík*, Wiesbaden 1992.

Shapley 1968 – Fern R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV–XVI Century*, New York 1968.

Suárez García 2014 – José Ignacio Suárez García, España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las Fremdenlisten (1876–1914), in: *Recerca Musicològica XX–XXI*, 2013–2014; S. 305–329, PDF, Januar 2014, <https://revistes.uab.cat/recmus/article/view/v20-21-suarez> [aufgerufen 1.5.2020].

Tietze 1991 – Hans Tietze, *Österreichische Kunstopographie. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg*. Mit archivalischen Beiträgen v. Regintrudis von Reichlin-Meldegg OSB, Bd. VII, Wien 1911.

Tortella 2000 – Teresa Tortella, *A Guide to Sources of Information on Foreign Investment in Spain 1780–1914*, Amsterdam 2000.

Archivalien

Bundesdenkmalamt Wien [im Folgenden BDA, Archiv], Archiv, Salzburg Karton 5: Salzburg Stadt / Sakral 3 (Nonnberg); Faszikel II (1914–1918), III (1919–1.), IV (1919–2.), V (1920), VI (1921)

[Die Archivalien sind nicht paginiert; zitiert werden Faszikel und Datum des Schriftstücks]

Bildnachweise

Abb. 1: © New York, The Metropolitan Museum of Art, Bearbeitung: Ghezzi Fotografie / Oberalm ·
Abb. 2: © New York, The Hispanic Society Museum & Library, Bearbeitung: Ghezzi Fotografie / Oberalm ·
Abb. 3: © Bearbeitung Ghezzi Fotografie / Oberalm · Abb. 4: © Madrid, Fundación Ortega-Marañón,
Biblioteca y Archivo, Bearbeitung: Ghezzi Fotografie / Oberalm · Abb. 5: © Mainz, Gutenberg Museum,
Bearbeitung: Ghezzi Fotografie / Oberalm · Abb. 6: © Den Haag, Huis van het boek, Bearbeitung: Ghezzi
Fotografie / Oberalm

Falsche Spolien, deplatzierte Koren und unkanonische Säulen: Zum Nachleben der antiken Skulptur in der Architektur der Moderne

Hans-Rudolf Meier / Carola Jäggi

Antikenrezeption, Ornament, Spolien und Rom – das sind Stichworte zum folgenden kleinen Beitrag, welche die Interessen des Jubilars ansprechen dürften. Diskutiert wird allerdings ein eher peripheres, wenn nicht sogar abseitiges Phänomen des Nachlebens der Antike. Weit jenseits des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* geht es um Antikenzitate und antikische Skulpturen in der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts.

Dass die Architekturavantgarde zwar mit dem Historismus brach, sich aber zur Begründung einer eigenen Tradition durchaus historischer Referenzen bediente, ist allgemein bekannt: Erinnert sei nur an das Bauhaus mit dem Bezug auf die mittelalterlichen Bauhütten als vermeintlicher Ort der Einheit der Künste oder an die Bedeutung der Athener Akropolis als „Vorstellung von der unerbittlichen Wahrheit“ in der Tradition des romantischen Hellenismus für die Selbstinszenierung Charles-Edouard Jeannerets alias Le Corbusier.¹ 1948 publizierte er in seinem Bemühen um eine Architektur des menschlichen Maßes erstmals seinen *Modulor*, eine Neuinterpretation des *Uomo vitruviano* und nachfolgender Proportionsstudien der Kunstdtheorie der Renaissance.² Vorangegangen war ihm darin der Bauhäusler Ernst Neufert im Bemühen um Normensetzung in der Architektur mit der Maßfigur seiner 1936 erstmals erschienenen (und inzwischen in der 42. Auflage edierten) *Bauentwurfslehre* (Abb. 1) und der 1943 publizierten *Bauordnungslehre*, die das „geregelte Maß“ und damit den Bezug auf Vitruv bereits im Untertitel führt. Soweit zum bekannteren Teil der Antikenrezeption der Avantgarde.

Karyatiden am Weg aus dem Funktionalismus

Kurz nachdem Neufert seine Bauentwurfslehre auf den Markt gebracht hatte, nahm im Norden Londons der aus der Sowjetunion emigrierte Architekt Berthold Lubetkin (1901–1990) beim Bau des Wohnkomplexes *Highpoint II* Maß an der griechischen Skulptur. 1935 hatte Lubetkin als Mitglied der modernistischen Architektenvereinigung Tecton für den Industriellen Sigmund Gestetner im viktorianisch geprägten teuren Viertel Highgate einen ersten Wohnblock *Highpoint I* vollendet. Der von Lubetkin bewunderte Le Corbusier sah darin seine architektonischen Prinzipien verwirklicht und feierte Lubetkins Neubau als Beginn einer „total transformation of architecture and town planning“ in London.³ Umso überraschender dann der unmittelbar benachbarte und nur drei Jahre später fertiggestellte Nachfolgebau *Highpoint II*. „Standing in the garden and looking up at the two blocks, 1935 and 1938, it is clear that something has changed“, konstatierte Anthony



Abb. 1: Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre*-Cover verschiedener Ausgaben, alle jeweils mit seiner an Vitruv orientierten, nun zum Einheitsmenschen normierten Maßfigur.

durch die mit Glasbausteinen gemaerten Treppenhäuser, die als durchgehende Vertikalen die modernetypische Horizontalität durchbrechen. Es sind nicht gleichgestaltete Geschosse gestapelt wie in *Highpoint I*, vielmehr macht die Fassadenstruktur des auch farblich durch den dunklen Klinker abgesetzten Mittelrisalits die doppelgeschossige Wohnungsstruktur ablesbar.

Im Eingangsbereich setzte Lubetkin diesem prorionierten Mitteltrakt ein weit vorkragendes und elegant den Schwung der Zufahrtswegung aufnehmendes Vordach vor, an dessen Stirnseite der Gebäudename eingelassen ist. Optisch – nicht konstruktiv – getragen wird dieses von zwei Karyatiden (Abb. 3). Die merkwürdig desorientiert wirkenden Frauenfiguren sind sogleich als Zitate aus dem Fundus der Architekturgeschichte erkennbar: es handelt sich um Abgüsse der Kore vom Athener *Erechtheion*, die als Teil der *Elgin-Marbles* ins Britische Museum gelangte. Funktional scheinen die reproduzierten Frauenfiguren in ihrer Tradition als Lastenträgerinnen eingesetzt, und

Cox, der einst bei Tecton seine Karriere gestartet hatte.⁴ Und zwar – so Cox – zeige der jüngere der Wohnblocks „a deviation“ vom intellektuellen Ansatz des Funktionalismus. Tatsächlich nimmt *Highpoint II* zwar die Geschosshöhen, Fensterformate und die Aufständerung auf Pilotis und damit die fließende Verbindung von Innen und Außen im Erdgeschoss auf (Abb. 2). Doch die *Highpoint I* prägende Einheitlichkeit der weißen Fassade ist im jüngeren Wohnblock sowohl in materieller wie formaler Weise aufgehoben zugunsten einer klaren Dreiteilung mit herausgehobenem Mittelteil. Dieser wird eingefasst

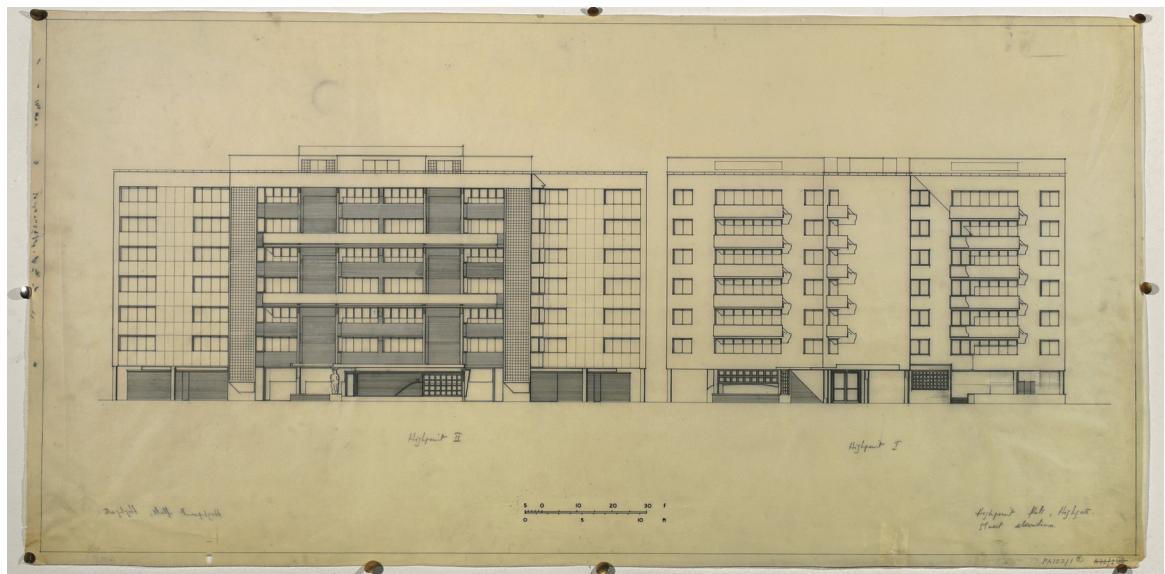


Abb. 2: Berthold Lubetkin, *Highpoint II* (links) und *Highpoint I* (rechts), Ansichten der straßenseitigen Fassaden, Tusche auf Transparentpapier, um 1939. London, RIBA Collections, RIBA30199.



Abb. 3: Berthold Lubetkin, Eingangspartie zum Wohnblock Highpoint II, London, 1935–1938, im Hintergrund der Eingang zu Highpoint I, RIBA8766.

aus Planskizzen von Lubetkin ist zu schließen, dass er sie durchaus als rationale Entwurfsidee verstanden wissen wollte: ein (statisch mögliches) Dach ohne Stützen schien ihm zu leicht, eines mit Betonstützen zu schwer zu wirken.⁵ So entgegnete Lubetkin dem in der Aufstellung der Karyatiden Verrat witternden modernistischen Protest, diese Figuren seien „standardized sculptural building components“.⁶ Zugleich sind sie aber in gänzlich unorthodoxer Weise auf jeweils einen Mauersockel gestellt und zeigen einander, in unterschiedliche Richtungen blickend, gewissermaßen die kalte Schulter. Die Karyatiden wurden in der Literatur sehr unterschiedlich bewertet: von einer die Postmoderne vorwegnehmenden Ironie über Kitsch bis hin zu Duchamp-ähnlichen *Ready-mades*, ja „jeu d'esprit“.⁷ Zuletzt hat Deborah Lewittes eine persönliche Reminiszenz vorgeschlagen: Was als Angebot an die konservative Highgate-Nachbarschaft erscheine, im Artefakt aus dem British Museum die Schätze von Old England auch im modernen Wohnblock repräsentiert zu sehen, sei in Wirklichkeit eine persönliche Erinnerung Lubetkins an sein Elternhaus in Warschau. Lewittes verweist dabei auf Lubetkins Tochter, die in ihren Memoiren berichtet, auf einem Foto des kriegszerstörten Hauses Karyatiden erkannt zu haben.⁸

Jenseits des Persönlich-Anekdotischen erscheint uns Cox' Hinweis fruchtbar, in *Highpoint II* einen Ausweg aus dem Funktionalismus zu sehen. Ähnlich hat Christian Welzbacher die Karyatiden von *Highpoint II* interpretiert und in ihrer Rätselhaftigkeit verglichen mit dem zeitgleich entstandenen

Rathaus in der Limburgischen Stadt Heerlen. Von 1936 bis 1942 errichtete dort der Architekt Frits (Frederikus Petrus Josephus) Peutz (1896–1974), der zu Beginn der 1930er Jahren mit dem *Retraitehuis* und dem *Kaufhaus Schunck* zwei Hauptwerke der klassischen Moderne in den Südniederlanden realisiert hatte, einen Neubau, für den er in zahlreichen Entwurfszeichnungen diverse Stile und Stilapplikationen durchexzerzierte, bevor er das Rathaus dann als zweiflügeligen Bau in Beton-Ziegelkonstruktion mit Kalksteinverkleidung ausführte.⁹ Ein schmaler viergeschossiger Querriegel ist auf einen als zentrales öffentliches Forum geplanten Platz hin ausgerichtet (Abb. 4). Als Zugang zu den Repräsentationsräumen öffnet er sich dorthin mit unregelmäßig angeordneten und unterschiedlich formatierten Fenstern sowie einem schweren Balkon über dem aus der Mittelachse verschobenen Eingang. Im Rücken dieser Scheibe erstreckt sich ein längerer und niedrigerer Trakt mit dem stadtnahen Eingang zu den Bürgerbüros. Die linke Schmalseite des Quertrakts wird durch die Stockwerke markierenden Gesimse gegliedert. Davor setzte Peutz zwei hohe, sich in der Materialfarbe vom übrigen Bau abhebende Säulen, die an die Wangen des Balkons der Schaufront erinnernde, aber unverbundene Konsolen tragen; diese ragen aus der Wand heraus und dienen als Auflager für zwei weit auskragende, kräftig profilierte Gesimse, denen kleinere Säulchen aufsitzen. Diese funktionslose Anfügung an die ansonsten streng kubischen Baukörper wirkt wie ein postmoderner Einfall *avant la lettre* oder wie ein nicht mehr richtig zu verstehendes Relikt eines früheren Bauwerks.



Abb. 4: Frits Peutz, Rathaus von Heerlen, 1938–1942.

Peutz war seit 1928 für die Provinz Limburg denkmalpflegerisch tätig und dabei unter anderem für die Dokumentation der 1940 entdeckten römischen Thermen verantwortlich. Es liegt somit nahe, in seiner dem Rathaus vorgesetzten Säuleninstallation einen Verweis auf die antike Vergangenheit der Stadt zu sehen¹⁰ – ohne dass Peutz diese allerdings materialiter inszenieren konnte, wie dies etwa gleichzeitig Jože Plečnik in Ljubljana tat, der die Reste der Stadtmauern des antiken Emona in eigenwilliger Weise mit antikischen Neuerfindungen bereicherte (Abb. 5).¹¹ Dieser „lokal-patriotischen Lesart“ von Peutz’ Säulen setzt Welzbacher den Vergleich mit Lubetkins Karyatiden entgegen und sieht in beiden Einfällen Zeugnisse für bzw. Antworten auf die Krise der Avantgarde zu Beginn der 1930er Jahre.¹²

Die einstige Avantgarde war zwischenzeitlich zum Stil geworden, der 1932 von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson mit ihrem epochemachenden Werk als *International Style* auch einen Namen bekam. Zugleich genügte die radikale Absetzung von der Vergangenheit den Akteuren von einst nicht mehr zur Selbstlegitimation, so dass sich manche neuen Aufgaben zuwandten – Ernst May, Hannes Meyer, Bruno Taut und andere etwa als Städtebauer in der Sowjetunion. Sigfried Giedion, Generalsekretär der *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM) und damit Akteur, Chronist und Interpret in Einem, reflektierte über ein neues Verhältnis zur Historie, indem er 1934 im Rückblick auf die Früh- und Hochzeit der CIAM konstatierte: „Diese Jahre des Kampfes und der Wegbegleitung münden heute für mich zurück in die Historie. Die Geschichte erhält wieder erhöhte Bedeutung, die Architekten selbst tasten sich zu ihr zurück.“¹³ Lubetkins Karyatiden und Peutz’ Säulen sind – so gesehen – als funktional unmotivierte Werkstücke Produkte dieses „Tastens“.

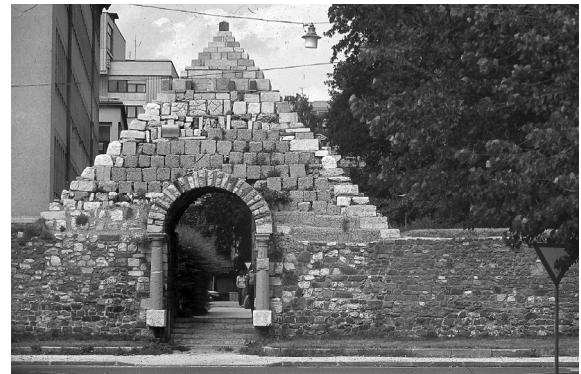


Abb. 5: Jože Plečnik, Inszenierung der Stadtmauer der antiken Siedlung Emona in Ljubljana, 1938–1942, mit einer manieristischen Säulenanordnung am Tordurchgang, der von einer Pyramide überhöht wird.

Der Palazzo mit dem Bein im Fenster

Das Bemühen, durch Einfügen unerwarteter Elemente – oder, wie es Colin Rowe und Fred Koetter in *Collage City* nennen: „unvereinbare[r] Gegenstände“¹⁴ – einen Bezug zwischen der unorthodoxen Moderne und der (unbestimmten) Vergangenheit herzustellen, setzte sich in der frühen Nachkriegsarchitektur fort. Ein Schlüsselbau dafür ist der von Luigi Moretti (1907–1973) von 1947 bis 1950 realisierte Wohn-Palazzo *il Girasole* im römischen Quartier Parioli. Robert Venturi würdigte das Gebäude in seiner für die Postmoderne programmatisch gewordenen Schrift *Complexity and Contradiction*, der Architekturkritiker Reyner Banham sah in ihm einen Beleg für den „Neoliberty“ als einen Ausweg der Italiener aus dem „Bauhausstyle“, und Kenneth Frampton interpretierte es als „baroque counterpart“ zum Rationalismus Giuseppe Terragnis in Como.¹⁵ Framptons Sicht auf

die *Casa del Girasole* als Antipode zum *rationalismo* terragnischer Prägung korrespondiert mit einem von Moretti selber im Jahr der Fertigstellung der *Palazzina del Girasole* publizierten Text mit dem bezeichnenden Titel „Eclettismo e unità di linguaggio“, in dem Moretti vom Dämon der Rationalität und den blutleeren abstrakten Schemata ohne Beziehungen zur Vergangenheit spricht.¹⁶

Bei der *Palazzina del Girasole* kontrastiert ein durch die Steinbearbeitung betont schwer wirkender Sockel mit den auskragenden und durch Fensterbänder horizontal gegliederten Fassaden der vier Obergeschosse (Abb. 6). Diesen Kontrast von scheinbar altertümlichem Sockel und modernem Aufbau inszenierten zeitgleich (1948/49) wie Moretti nur einen Kilometer entfernt an der Via Paisiello auch Mario Ridolfi (1904–1984), Wolfgang Frankl (1907–1994) und Mario Fiorentino (1919–1982) mit ihrem dreigeschossigen Aufbau auf den *Villino Alatri*, den in den 1920er Jahren Balluo Morpugno (1890–1966) im Stile des *barochetto* errichtet hatte.¹⁷ Die Hauptfassade der *Palazzina del Girasole* zur Viale Bruno Buozzi wird durch einen vertikalen Einschnitt in der Mittelachse aufgebrochen. Die Verschmelzung von Innen und Außen als zentrales Entwurfskonzept



Abb. 6: Luigi Moretti, *Palazzina il Girasole*, Rom, 1947–1950, Hauptfassade zur Viale Bruno Buozzi.

wird durch diesen Einschnitt besonders deutlich gemacht. Paolo Portoghesi hat das mit etwa gleichzeitigen Reflexionen Morettis und Giulio Carlo Argans über Renaissancefassaden als Repräsentation perspektivischer Tiefe zusammengebracht, die hier – an der *Palazzina del Girasole* – durch die szenografische Interpretation als Wunde gewissermaßen körperlich-fleischlich („carnale“) werde.¹⁸

Der leicht zurückgesetzte doppelgeschossige Sockel tritt am deutlichsten an der Westflanke entlang der abfallenden Seitenstraße in Erscheinung. Zwischen fünf langgestreckte Fensteröffnungen sind in beiden Sockelgeschossen zwei dem Quadrat angenäherte hochrechteckige Fenster eingefügt (Abb. 7). Zum Teil sind neben oder unter deren Gewände in unregelmäßiger Anordnung und mit nach oben abnehmender Dichte große rechteckige Travertinblöcke mit roh behauenen Sichtflächen eingelassen. Sie thematisieren den Übergang von der Natur zur Architektur, verschleiern die Grenze von Geschaffenem und Gewordenem und zitieren damit ein stadtrömisches Barockmotiv, das von dem anthropomorphen Obeliskensockel von Berninis Vierströmebrunnen über den Sockel des *Palazzo Montecitorio* bis zum Trevi-Brunnen prominente Vertreter hat. Die Blockform der rustizierten Quader hebt aber zugleich den zusammengesetzten Charakter hervor, eine Art „simulierte Bricolage“, wie sie Rowe und Koetter mit Bezug auf Claude



Abb. 7: Luigi Moretti, *Palazzina il Girasole*, Rom, 1947–1950, Seitenfassade zur Via Michele Mercati, Sockelzone.

Lévi-Strauss als Kontrast des ‚wilden Denkens‘ des Bricoleurs mit dem ‚gezähmten Denken‘ des Ingenieurs deuten.¹⁹ Diese Bricolage wird in einem der kleineren Fenster des Erdgeschosses um ein weiteres Element bereichert, ist doch in die Leibung ein scheinbar von einer Männerfigur stammendes Bein eingelassen. Auch das hat man episodisch mit der Vita des Architekten – in diesem Fall einem Beinbruch Morettis in den 1940er Jahren – zusammengebracht.²⁰ Offensichtlicher ist es, in dem Marmor evozierenden und am Oberschenkel sichtbar abgebrochenen Objekt eine Referenz an antike Skulpturen zu sehen.²¹ Bei genauerer Betrachtung erweist es sich als fingierte Spolie, die der befreundete Bildhauer und Stuckateur Giulio Belardelli geschaffen hat. Dabei ging es hier nicht um eine Referenz auf ein bestimmtes Objekt, sondern um eine „Störung der Form“²² als manieristisches Stilprinzip zur Steigerung der Aufmerksamkeit. Zugleich wird aber auch ein spezifisch moderner Zugriff auf die Reste der Geschichte deutlich. Thomas Will hat das mit Bezug auf das Werk von Le Corbusier verglichen mit „den in den kubistischen und dadaistischen Collagen montierten Materialfragmenten“.²³ Collage wird dabei als eine Methode verstanden, „den Überbleibseln in der Welt Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Integrität zu erhalten und ihnen Würde zu verleihen, Tatsächlichkeit und Intellektualität zu verbinden“.²⁴

Moretti referenzierte mit der von Claudia Conforti als „paradosso antropometrico (e vagamente surrealista)“²⁵ charakterisierten Bein-Pseudospolie ähnlich wie Lubetkin mit den Karyatiden explizit auf den menschlichen Maßstab seiner Architektur. Beide nahmen gewissermaßen Maß am Menschen und seinen Gliedern – im Falle von Moretti vielleicht nicht zufällig im Jahr der Publikation von Le Corbusiers *Modulor*.

Was Karyatide, Säulen und das Bein über ihre unerwartete Platzierung im Kontext moderner Architektur hinaus verbindet, ist, dass sie in ihrem angestammten Zusammenhang als Stützen zu dienen hatten, diese Funktion in der verwendeten Weise aber hinfällig wird, denn auch die Karyatiden sind nur hineingestellt und tragen nicht. Zugleich sind diese Objekte aber auch als unerwartete Elemente oder „unvereinbare Gegenstände“, die sich funktionalistischer Zuordnung entziehen, durchaus architektonisch und nicht nur reines Ornament. Die Art und Weise, wie das antike Formenvokabular als „deviation“ aus dem Funktionalismus aufgerufen wird, nutzt den Bruch mit normativen Vorstellungen sowohl der Moderne wie der Antike – und setzt diese damit auf einer weiteren Ebene in Relation zueinander.

Anmerkungen

¹ Fröbe 2017, S. 7, 42–45.

² Le Corbusier 1948.

³ Le Corbusier 1936, S. 9–10.

⁴ Cox 1948, S. 72.

⁵ Lewittes 2018, S. 38.

⁶ Allan 2002, S. 30.

⁷ Zusammengestellt bei Lewittes 2018, S. 12.

⁸ Lewittes 2018, S. 65.

⁹ Arets/van den Bergh/Graatsma 1981, S. 178–182.

¹⁰ Arets/van den Bergh/Graatsma 1981, S. 367–368.

¹¹ Will 2016, S. 115–117.

¹² Welzbacher 2004, S. 223.

¹³ Bewerbungsschreiben um eine Dozentur an der ETH, in: Giedion 1987, S. 23.

¹⁴ Rowe/Koetter 1992, S. 206.

¹⁵ Banham 1959; Venturi 1978, S. 34; vgl. auch Belluzzi/Conforti 1985, S. 100; Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011, S. 193 u. 371.

¹⁶ Moretti 1950.

¹⁷ Belluzzi/Conforti 1985, S. 195.

¹⁸ Paolo Portoghesi, in: Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011, S. 50f., 57f.

¹⁹ Rowe/Koetter 1992, S. 152.

²⁰ Lenci 2012, S. 30f.

²¹ Belluzzi/Conforti 1985, S. 100.

²² Gombrich 1934, S. 85.

²³ Will 2008, S. 193.

²⁴ Rowe/Koetter 1992, S. 208.

²⁵ Belluzzi/Conforti 1985, S. 100.

Literatur

Allan 2002 – John Allan, *Berthold Lubetkin*, London 2002.

Arets/van den Bergen/Graatsma 1981 – Wiel M. J. Arets / Wim H. J. van den Bergh / William P. A. R. S. Graatsma, *F. P. J. Peutz Architekt 1916–1966*, Eindhoven 1981.

Banham 1959 – Reyner Banham, Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture, in: *The Architectural Review* 1959, Nr. 747, S. 231–235.

Belluzzi/Conforti 1985 – Amedeo Belluzzi / Claudia Conforti, *Guide all'architettura moderna, Architettura italiana 1944–1984*, Bari 1985.

Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011 – Luigi Moretti. *Architetto del novecento*, hg. v. Corrado Bozzoni / Daniela Fonti / Alessandra Muntoni, Rom 2011.

Cox 1948 – Anthony Cox, Highpoint II, North Hill, Highgate, in: *Focus* 2, 1948, Winter, S. 71–79.

Fröbe 2017 – Turit Fröbe, *Die Inszenierung eines Mythos. Le Corbusier und die Akropolis*. Basel / Berlin 2017 (Bauwelt Fundamente, Bd. 157).

Giedion 1987 – Sigried Giedion, *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, hg. und kommentiert v. Dorothee Huber, Zürich 1987.

Gombrich 1934 – Ernst Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos: 1. Der Palazzo del Te, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1934, N. F. 8, S. 79–104.

Le Corbusier 1936 – Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), The Vertical Garden City, in: *The Architectural Review*, 1936, Bd. 79, Jan., S. 9–10.

Le Corbusier 1948 – Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-sur-Seine 1948.

Lenci 2012 – Ruggero Lenci, *L'enigma del Girasole / The enigma of the 'Sunflower'. Lettura critica di un'opera di architettura di Luigi Moretti*, Rom 2012.

Lewittes 2018 – Deborah Lewittes, *Berthold Lubetkin's Highpoint II and the Jewish Contribution to Modern English Architecture*, London/New York 2018.

Moretti 1950 – Luigi Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, in: *Spazio*, 1950, Heft 1, S. 5–7.

Rowe/Koetter 1992 – Colin Rowe / Fred Koetter, *Collage City*, Basel/Boston/Berlin 3. Auflage 1992 (engl. 1978).

Venturi 1978 – Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Wiesbaden 1978 (Bauwelt Fundamente, Bd. 50) (engl. 1966).

Welzbacher 2004 – Christian Welzbacher, Wege aus der Krise der Moderne. Zum Rathaus in Heerten (1946–42) und dessen Architekt F.P.J. Peutz, in: *Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag*, hg. v. Xenia Riemann u. a., Berlin 2004, S. 214–227.

Will 2008 – Thomas Will, Düsterer Hintergrund und reizende Reste. Zum Bild der alten Stadt in den Projekten der Moderne, in: *Stadtbild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*,

hg. v. Sigrid Brandt / Hans-Rudolf Meier, Berlin 2008, (Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Bd. 11), S. 176–195.

Will 2016 – Thomas Will, Die Wurzeln der Stadt. Praktischer Umgang mit archäologischen Überlieferungen in der Moderne, in: *Vom Ende her denken? Archäologie, Denkmalpflege, Planen und Bauen*, hg. v. Stefan Winghart, Quedlinburg 2016, S. 105–127.

Bildnachweise

Abb. 1, 6, 7: Foto: Hans-Rudolf Meier · Abb. 2, 3: © RIBApix · Abb. 4: © Maarten van Wesel, commons.wikimedia.org/wiki/File:Heerlen_CityHall_Side.JPG · Abb. 5: © Thomas Will

Publikationsliste Peter Seiler

Peter Seiler, Das Grabmal des Azzo Visconti in San Gottardo in Mailand, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e Monumento Sepolcrale del Tardo Medioevo a Roma e in Italia“ (Rom, 4.–6. Juli 1985)*, hg. v. Jörg Garms / Angiola Maria Romanini, Wien 1990, S. 367–392.

Peter Seiler, [Rez.] Michael Greenhalgh: The Survival of Antiquities in the Middle Ages, London 1989, in: *The Burlington Magazine*, 1990, Bd. 132, S. 496–497.

Peter Seiler, Der Braunschweiger Löwe – Epochale Innovation oder einzigartiges Kunstwerk, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Beck / Kerstin Hengevoss-Dürkop, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 533–564.

Peter Seiler, La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento, in: *Il Gotico europeo in Italia*, hg. v. Valentino Pace / Martina Bagnoli, Neapel 1994, S. 119–140.

Peter Seiler, Welfischer oder königlicher Furor? Zur Interpretation des Braunschweiger Burglöwen, in: *Die Romane von dem Ritter mit dem Löwen*, hg. v. Xenja von Ertzdorff, Amsterdam 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis, Bd. 20), S. 135–183.

Peter Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts* [Dissertation, Heidelberg, 1989], Microfiche, Heidelberg 1995.

Peter Seiler, Der Braunschweiger Burglöwe – Spurensicherung auf der Jagd nach dem künstlerischen Vorbild, in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235*, hg. v. Jochen Luckhardt / Franz Niehoff / Gerd Biegel, Bd. 2, München 1995 S. 244–255, Ausst.-Kat., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1995–1996.

Peter Seiler, Palast, Kirche, Friedhof – Zum Residenzkomplex der Scaliger in Verona und zur Datierung des sogenannten ‚Palazzo Grande‘, in: *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, hg. v. Cecil L. Striker, Mainz 1996, S. 151–156.

Peter Seiler, Per un’identificazione del sarcofago a rilievo del sepolcroto scaligero di Verona, in: *Bisanzio e l’Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de Maffei*, unter Beteiligung v. Fernanda De Maffei / Claudia Barsanti, Rom 1996, S. 543–569.

Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hg. v. Renate L. Colella / Meredith J. Gill / Lawrence A. Jenkens / Petra Lamers, Wiesbaden 1997, S. 299–344.

Peter Seiler, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Grabmals von Cangrande I. della Scala, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1998, Bd. 25, S. 53–77.

Peter Seiler, Das Lächeln des Cangrande, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1999, Bd. 62, S. 136–143.

Peter Seiler, *Der Braunschweiger Burglöwe als Gegenstand einer historisch-kritischen Ikonologie. Problemanalysen und Interpretationsansätze*, 2 Bde., Berlin 2000 [Habilitationsschrift].

Peter Seiler, Duccios Tempelgötzen. Antijüdische Kritik oder mittelalterliches Wissen über heidnische Götter- und Kaiserstatuen im biblischen Jerusalem?, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2001, Bd. 3, S. 73–108.

Peter Seiler, Duccio's Maestà. Observations and Reflexions on the Function of the Scenes from the Life of Christ on the Backside of the Altarpiece, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, bearb. v. Victor M. Schmidt, New Haven/London 2002 (Studies in the History of Art, Bd. 61 / Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, Bd. 38), S. 251–277.

Peter Seiler, Jakob Burckhardt und das *Denkmal im modernen Sinne*, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte, Kongreß des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 25.–27. Oktober 1999*, hg. v. Maurizio Ghelardi / Max Seidel, Venedig 2002, S. 167–178.

Peter Seiler, Varianten antiker Kapitelltypen in Piero della Francescas Bildarchitektur, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2002, Bd. 4, S. 67–113.

Peter Seiler, Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 153–172.

Peter Seiler, Richterlicher oder kriegerischer Furor? Untersuchungen zur Bestimmung der primären Bedeutung des Braunschweiger Burglöwen, in: *Heinrich der Löwe. Herrschaft und Repräsentation*, hg. v. Johannes Fried / Otto Gerhard Oexle, Stuttgart 2003 (Vorträge und Forschungen Bd. 57), S. 135–197.

Peter Seiler, Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung. Beobachtungen und Fragen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz, 1250–1400, in: *La bellezza della città*, hg. v. Michael Stolleis / Ruth Wolf, Tübingen 2004, S. 207–242.

Peter Seiler, [Rez.] *Giottus Pictor*. hg. v. Michael Viktor Schwarz / Pia Theis, Band 1: Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari, Wien 2004, in: *sehepunkte*, 2005, Bd. 5, Nr. 6 [15.06.2005], <http://www.sehepunkte.de/2005/06/6428.html>.

Peter Seiler, [Rez.] The Cambridge Companion to Giotto, hg. v. Anne Derbes / Mark Sandona, Cambridge 2004, in: *sehepunkte*, 2005, Bd. 5, Nr. 6 [15.06.2005], <http://www.sehepunkte.historicum.net/2005/06/4110.html>.

Peter Seiler, [Rez.] Veronika Wiegartz: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen, Weimar 2004, in: *sehepunkte*, 2006, Bd. 6, Nr. 6 [15.06.2006], <http://www.sehepunkte.de/2006/06/8368.html>.

Peter Seiler, Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas / Maren Polte, Berlin 2007, S. 357–378.

Peter Seiler, Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2007, Bd. 70, S. 473–512.

Peter Seiler, *Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich?* Visuelle Nachlässigkeiten und bildkritische Erfahrungen in Lessings Studien zum Borghesischen Fechter, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2008, Bd. 10, S. 167–207.

Peter Seiler, Beiträge, in: *Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert*, hg. v. Gisela Bungarten und Jochen Luckhardt, Braunschweig 2008, S. 9–15 (Einführung, zus. mit Gisela Bungarten und Alfred Walz), S. 61–63 (Statuen, Büsten), S. 83–93 (Die berühmtesten antiken Statuen Roms in kleinem Format), S. 94–98 (Reiterstatuetten), S. 186–216 (Glyptik – Die Kunst des Steinschnitts), Ausst.-Kat., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 2008.

Peter Seiler, *Praemium virtutis oder abominabile idolum? Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand*, in: *Praemium virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hg. v. Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch Arnold, Münster 2008 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des SFB 496, Bd. 22), S. 111–134.

Peter Seiler / Ursula Rombach, *Eleos – misericordia – compassio. Transformationen des ‚Mitleids‘ in Text und Bild*, in: *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, hg. v. Martin Habsmeier / Sebastian Möckel, Frankfurt am Main 2009, S. 250–276.

Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit, hg. v. Ursula Rombach / Peter Seiler, Petersberg 2012.

Peter Seiler, Giotto – das unerreichte Vorbild? Elemente antiker *imitatio auctorum*-Lehren in Cennino Cenninis *Libro dell’arte*, in: *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ursula Rombach / Peter Seiler, Petersberg 2012, S. 44–86.

Peter Seiler, Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2012, Bd. 14, S. 25–98.

Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck, 1532–1536/37, hg. v. Tatjana Bartsch / Peter Seiler, Berlin 2012.

Perspektiven der Spolienforschung, hg. v. Stefan Altenkamp / Carmen Marcks-Jacobs / Peter Seiler, Bd. 1: Spolierung und Transposition, Berlin 2013 (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World, Bd. 15).

Peter Seiler, *trovare cose non vedute. Naturnachahmung und Phantasie in Cennino Cenninis Libro dell’arte*, in: *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, hg. v. Philipp Brüllmann / Ursula Rombach / Cornelia Wilde, Berlin 2014, S. 111–154.

Peter Seiler, *When maids lie on their back. Antikenadaptionen und imaginierte Weiblichkeit in Füsslis Darstellungen sexueller (Alp-)Träume*, in: *Die Geister, die sie riefen.... Lust- und Angstphantasien von Horst Janssen und Johann Heinrich Füssli*, hg. v. Sabine Siebel / Jutta Moster-Hoos, München 2015, S. 132–151, Ausst.-Kat., Oldenburg, Horst Janssen-Museum, 2015–2016.

Perspektiven der Spolienforschung, hg. v. Stefan Altenkamp / Carmen Marcks-Jacobs / Peter Seiler, Bd. 2: Zentren und Konjunkturen der Spolierung, Berlin 2017 (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World, Bd. 40), <http://dx.doi.org/10.18452/17891>.

Peter Seiler, *La maniera di Giotto. Evidenz und Fiktion patrimonialer Kennerschaft im ersten Teil der Viten Vasaris*, in: *Stil als geistiges Eigentum*, hg. v. Julian Blunk / Tanja Michalsky, München 2018 (Römische Studien der Biblioteca Hertziana Bd. 43), S. 163–188.

Peter Seiler, [Rez.] Der Magdeburger Reiter, Bestandsaufnahme – Restaurierung – Forschung, hg. v. Gabriele Köster, Regensburg 2017, in: *sehepunkte*, 2018, Bd. 18, Nr. 7/8 [15.07.2018], www.sehepunkte.de/2018/07/30784.html.

Peter Seiler, Normierte Einheit oder regulierte Vielfalt: *Decus regni, ornatus regis* und *ornamenta ecclesiae* in Einhards *Vita Karoli Magni*, in: “*Absolutely Free*”? – *Invention und Gelegenheit in der Kunst. Für Jürgen Wiener zum 60. Geburtstag*, hg. v. Christof Baier / Sarah Czirr / Astrid Lang / Gina Möller / Wiebke Windorf, Bielefeld 2019, S. 37–63.

Peter Seiler, Die Legitimität (bild-)künstlerischer *ornamenta* in den *Libri Carolini*, in: *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe. Ergebnisse der Trierer Tagung vom 10.–12. Oktober 2018*, hg. v. Michael Embach / Claudine Moulin / Harald Wolter-von dem Knesebeck, Trier 2020, S. 187–211.

Bildnachweis Cover-Abbildungen

(von oben links nach unten rechts)

Detail der Merkurfigur eines unbekannten Zeichners in der Umgebung des Felice Feliciano nach Vorlagen Ciriacos d' Ancona, Berlin, Staatsbibliothek, Codex Hamilton 108, fol. 82r · in: Michail Chatzidakis, *Ciriaco d' Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg 2017, S. 345, Abb. 130

Detail aus dem Romplan des Alessandro Strozzi, 1474, Codex Redi 77, fol. 7v–8r, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana · in: Steffen Bogen / Felix Thürlemann, *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009, Abb. 10

Detail der Füße in Lucas Cranach: Ruhende Nymphe, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza · © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Detail aus der Vogelpredigt, Giotto, Oberkirche San Francesco in Assisi · in: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1986, Abb. 171

Illustration aus dem Dittamondo von Fazio degli Uberti, Detail mit der trauernden Roma, 1447, Paris, BnF, ms. ital. 81, fol. 18r · @ gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Detail aus der Enthauptung des Heiligen Petrus, Giotto, Polyptychon Stefaneschi, Rom, Pinacoteca Vaticana · in: Francesca Flores d'Arcais, *Giotto*, München 1995, S. 313

Detail des Pferdekopfes des Grabmals von Cangrande della Scala, Verona, Santa Maria Antica · in: Otto von Simon, *Das Mittelalter II: Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte 6), Berlin 1972, Abb. 377

Detail aus der Darstellung des Erzengels Michael flankiert von Heiligen und Ornamentstreifen im Blendbogen der Nordwand, Kirche des Propheten Helias, 14. Jh., Trachiniakos bei Kandanos, Präfektur Chania, Kreta · Foto: Marian Reisinger

Detail des Zopfes der thronenden Maria mit Christuskind, Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chorschanke · © Fotoarchiv/Fotothek des Kunstgeschichtlichen Seminars, Hamburg. Nachlass Karl Otto Wolff (über Prometheus)

Detail des Arms des sog. Fechter Borghese, Paris, Louvre · @ Wikipedia c/o Ryan Bauman, File:Borghese Gladiator, Louvre Museum, Paris 2 October 2014.jpg

Detail des Grabmals des Giudice Giratto (Striegel-Sarkophag) von Biduinus, Camposanto di Pisa · in: Paolo Enrico Arias / Emilio Cristiani / Emilio Gabba (Hg.), *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità* 1, Pisa 1977, Tafel LV

Detail aus dem Romplan des Etienne Dupérac, 1577 · in: Franz Ehrle, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma du Pérac-Lafréy del 1577 riprod. Dall'esemplare esistente nel Museo Britannico*, Rom 1908

Detail des Podestà Larzarus Gerardini, in: Annales Ianuenses, fol 141r, Paris, BnF, ms. lat. 10136 · in: Henrike Haug, *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*, Göttingen 2016, S. 317, Abb. 45

Detail aus dem Jüngsten Gericht von Giotto, Padua, Cappella degli Scrovegni, Innenfassade · in: Giuseppe Basile, *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*, London 1993, S. 278

Detail der Darstellung des Podestà Guidoriccio von Simone Martini, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo · in: Marco Pierini, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo 2000, S. 179

Bildnachweis Cover-Abbildungen

Detail der Mähne des Braunschweiger Burglöwen, Braunschweig, Burg Dankwarderode · Foto: Gisela Bungarten

Detail aus dem Emblem *Mvlieris Famam non formam uulgatam esse oportere*, in: Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg 1531, fol. 42v · @ München, BSB, Res/L.eleg.m. 36

Detail der Hand mit Locke, aus der Geburt der Venus von Botticelli, Florenz, Uffizien · in: Dominique Thiébaut, *Botticelli*, Köln 1991, S. 95

Ornamentdetail aus einer Miniaturdarstellung mit dem hl. Gregor den Großen, Egino Codex, Berlin, Staatsbibliothek, Ms Phill. 1676, fol. 25v, entstanden in Verona, spätes 8., Anfang 9. Jh. · in: Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I (Propyläen Kunstgeschichte 5)*, Berlin 1969, Abb. 22

Detail eines korinthisierenden Kompositkapitells des Pilatus-Palastes, aus der Geißelung Christi von Piero della Francesca, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche · in: Peter Seiler, Varianten antiker Kapitelltypen in Piero della Francescas Bildarchitekturen, in: *Pegasus*, 2003, Bd. 4, S. 86, Abb. 15

Initiale aus dem Dagulf-Psalter, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861, fol. 67v · in: Christoph Stiegemann / Matthias Wemhoff (Hg.), 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, Mainz 1999, S. 581, Abb. 10

Con bella maniera ... unter diesem Titel ehren die Autor:innen des vorliegenden Bandes den Kunsthistoriker Peter Seiler. Ihre Beiträge spiegeln nicht nur das gattungs- und epochenübergreifende Forschungsinteresse und den interdisziplinären Zugang des Jubilars, sondern bezeugen Freundschaften, die sich aus allen Phasen seiner wissenschaftlichen Vita erhalten haben – von den studentischen Anfängen in Heidelberg über die prägende Zeit als Stipendiat in Rom an der Biblioteca Hertziana bis zu seinem Wirken an den kunstgeschichtlichen Instituten der Freien Universität und der Humboldt-Universität zu Berlin als wissenschaftlicher Mitarbeiter, Privatdozent, Leiter des Census und außerplanmäßiger Professor. Seine *bella maniera* geht über den kunsthistorischen terminus *technicus* hinaus und verbindet „altehrwürdige erlernbare Praktiken“ der Kunstgeschichte, innovative Forschungsansätze und die feine Art des menschlichen Umgangs.