

**Der Mythos vom Verstehen:
ein Gang durch die Kunstgeschichte
unter dem Aspekt
des Verstehens und Nichtverstehens
in der Bildinterpretation**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Evelyn Chamrad
aus Düsseldorf

2001

Gutachter: Univ.-Prof. Dr. Hans Körner
Univ.- Prof. Dr. Volker Beeh

Tag der mündlichen Prüfung: 14.12.2001

„Wenn man aber sagt: »Wie soll ich wissen, was er meint, ich sehe ja nur seine Zeichen«, so sage ich: »Wie soll *er* wissen, was er meint, er hat ja auch nur seine Zeichen.«“

Ludwig Wittgenstein,
Philosophische Untersuchungen

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
1. Das vielfältige historische Verstehen des 18. Jahrhunderts	21
1.1 Das 'Je ne sais quoi' als Ausdruck eines Selbstverständnisses	21
1.2 Die Allegorie: „Hilfsmittel eines unfruchtbaren Kopfes“ (Diderot)	26
1.3 „Auch ich in Arkadien“? - Zur Wandlung eines Bildthemas sowie weitere Beispiele	32
1.4 Der vermeintliche 'Connoisseur' auf seiner Grand Tour	49
2. Das Bildverständnis im Mittelalter	63
2.1 Bernhard von Clairvaux und die <i>Libri Carolini</i> als Grundlage des abendländischen Kunstverständnisses	65
2.2 „Bewußt angelegte Zweideutigkeiten“ (Th. Weigel) im Königsletterer Jagdfries	76
2.3 Die Zweitrangigkeit der inhaltlichen Bedeutung?	81
2.4 Aufschluß über das inhaltliche (Nicht-)Verstehen durch eine nachträgliche Beschriftung: das Magdeburger Antependium	88
2.5 Die Ziboriumsstützen von San Marco in Venedig: Das historische Verstehen als Möglichkeit der Datierung	92
2.6 Christine de Pizans <i>Epistre Othea</i>	96
3. Einblicke in und Aufschlüsse durch Vasaris <i>Viten</i>	100
3.1 Der Kunstzugang Vasaris	101
3.2 „Ich für meinen Theil habe nie den Sinn des Ganzen verstehen können“ (Vasari)	111

4.	Deutungen des 16. und 17. Jahrhunderts	118
4.1	Giambologna: „Die beiden [...] Figuren können als Raub der Helena oder vielleicht der Proserpina oder einer der Sabinerinnen interpretiert werden.“	118
4.2	„Wir Maler nehmen uns gewisse Freiheiten heraus wie die Dichter und die Narren [...]“. Veroneses <i>Gastmahl im Hause des Levi</i>	123
4.3	Berninis <i>Apoll und Daphne</i> : Inhaltliche Einflußnahme durch eine Kartusche	128
4.4	Das Ausbilden und Wandern von Anekdoten: Guglielmo della Portas Grabmal für Paul III.	134
5.	Der Titel von Gemälden. Eine Quelle des kolportierten Mißverständnisses	138
6.	Antikenrezeption	155
6.1	Die Niobiden- und Ringergruppe: Beliebigkeit in der Zusammenstellung einer antiken Statuengruppe?	155
6.2	Deutungen zur Portland-Vase	164
6.3	Klassik und Romantik im 'Streit um Laokoon'. Kunstkritik von Winckelmann bis Wackenroder anhand der Deutung des Laokoon	169
6.4	Seneca: Das Verstehen bedingt die Attribute	182
7.	Ausblick in das 20. Jahrhundert: Picassos <i>Guernica</i>	187
	Schluß	193
	Literaturverzeichnis	198
	Abbildungen	211
	Abbildungsverzeichnis	293

Einleitung

Das Verstehen von Kunstwerken gilt als selbstverständliche Aufgabe der Kunstgeschichte, ebenso wie die Ekphrasis in ihrer über Jahrtausende alten Tradition. „Wie jeder andere zu verstehende Text muß ein jegliches Kunstwerk - nicht nur das literarische - verstanden werden, und solches Verstehen will gekonnt sein.“¹

Selbstverständlich auch ist es für uns heute geworden, Kunst in Sprache zu fassen, sich ihnen in Beschreibungen zu nähern, so wie Ernst Rebel formuliert: „Nur als private Kunstliebhaber dürfen wir vor den Bildern schweigen. Als Wissenschaftler und Vermittler müssen wir an den Verbalisierungen teilnehmen.“² Da das Vermitteln und Kommunizieren von Kunst nur über Sprache möglich ist, wurde auch die Deskription zu einem wichtigen Anliegen der Kunsthistoriker, wobei diese nicht ihren Zweck darin finde, das Kunstwerk nachzuahmen, und damit in der 'Reproduktion' zu verdoppeln; vielmehr gehe es in ihr um die „Hervorhebung des Wesentlichen“³, immer im Hinblick auf eine mögliche Erläuterung und damit auf ein mögliches Verstehen.

Seit der Antike war das Abbilden von Kunstwerken in der Sprache eine Selbstverständlichkeit; im 18. Jahrhundert jedoch kamen erstmals bei Karl Philipp Moritz Zweifel auf, inwiefern das Kunstwerk überhaupt durch Sprache erklär- und verstehbar sei.⁴ Bereits zuvor stieß die sprachliche Vermittlung von bildender Kunst immer wieder auf Grenzen; im 'Je ne sais quoi' fand dieses Nichtverstehen oder das nicht formulierbare Verstehen von Kunst seine sprachliche Ausprägung⁵.

Das „Wunder des Verstehens“⁶ scheint mithin keine Selbstverständlichkeit zu sein: Für den Bereich der Literaturwissenschaft bildete sich eine wissenschaftliche Hermeneutik heraus, die sich bemüht, Fragen nach den Bedingungen und Methoden des Verstehens zu beantworten. Doch inwieweit Text- und Bildverstehen Parallelen aufweisen, ist

¹ Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 (1960), S. 170

² Ernst Rebel (Hg.), *Sehen und Sagen, Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Ostfildern 1996, S. 8

³ Gosebruch, Martin, *Methodik der Kunstwissenschaft*, München und Wien 1970, S. 58

⁴ s. hierzu Kapitel 6.3. Karl Philipp Moritz widmete sich dieser Problematik in dem Aufsatz *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: Pfothner, Helmut u.a. (Hg.), *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1995, S. 372-383

⁵ s. Kapitel 1.1

⁶ Gadamer, 1990, S. 297

immer noch ein aktuelles Thema und eine „Hermeneutik des Bildes“⁷ längst noch nicht abgeschlossen.

Es ergibt sich die Fragestellung, in welchen Ausformungen sich jenes 'je ne sais quoi' in Quellen wiederfinden läßt, um zu dokumentieren, daß Probleme beim Verstehen nicht erst seit dem 18. Jahrhundert existieren. Das historische Verstehen von Kunst anhand von ausgewählten Beispielen zu untersuchen, stellt ein Desiderat der Forschung dar, welche sich bisher eher um eine theoretische Grundlegung der Verstehensprozesse bemüht.⁸

In meiner Arbeit finden auch die Kunstwerke Berücksichtigung, die einem historischen Nicht- oder Mißverstehen unterliegen. Die Relevanz des Themas liegt darin, daß Kunstwerke in ihrer Bedeutung keineswegs immer eindeutig sind; im Gegenteil ist eine Bedeutungsvielfalt vom Künstler oft geradezu intendiert. Die Beschäftigung mit dem historischen Nichtverstehen ist meiner Meinung nach unabdingbar für die Erweiterung des Horizonts des kunsthistorischen Verstehens.

Die Geschichte des Faches Kunstgeschichte zeigt, daß sich methodisch verschiedene Strömungen für den Umgang mit Kunst vergangener Jahrhunderte abzeichneten, die einen eher an einer inhaltlichen Einordnung interessiert, die anderen eher am Stil. Unser heutiges kunsthistorisches Verstehen ist größtenteils von diesen Methoden geprägt.

Die von Aby Warburg begründete ikonologische Methode geht davon aus, daß es uns durch die „Rückgewinnung eines einstigen, mehr oder minder verbreiteten Wissensbestandes“⁹ ermöglicht werde, Kunstwerke so zu verstehen wie das Publikum vergangener Epochen. Dies gipfelt bei Aby Warburg in der Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“¹⁰, wobei die Frage nach dem 'Sinn' oder der 'Bedeutung' des Kunstwerks im Vordergrund steht. „Nicht die Interpretation der Form als eines Bedeutungsträgers“ sei Gegenstand der Untersuchung, „sondern das Verständnis und

⁷ s. hierzu: Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978, S. 444-471 und Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990 sowie Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995

⁸ s. Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wolfenbütteler Forschungen, Band 33, Wiesbaden 1987

⁹ Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1994⁶, S. 8

¹⁰ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Hamburg 1992, S. 323 ff.

die Interpretation von konventionalen Allegorien, literarischen Themen und von Symbolen als Symptomen der Geistesgeschichte“¹¹.

Die Ikonographie, die unter Panofsky zu einer der einflußreichsten Methoden der Kunstgeschichte geworden ist, definiert sich dadurch, daß das „kulturelle Bewußtsein“¹² sich das im Laufe der Zeit entfallene Wissen „durch das Freilegen verschütteter Quellen wieder aneigne(t)“. Durch sie, (aber auch durch Hans Sedlmayr und Kurt Badt) ist wiederum das 'Bedeutungsdenken'¹³ dominant geworden. Ähnlich wie bei Warburg rekonstruiert Panofsky den Sinnzusammenhang, d.h. das im Laufe der Zeit verschüttete Wissen, um die Kunstwerke so zu verstehen, wie der damalige Betrachter. Die generelle Sinnsuche steht mit Panofsky im Vordergrund bei der Erfahrung und Bewertung von Kunst; dabei geht er von mehreren Sinnschichten aus, die man zunächst grob mit der 'vitalen Daseinserfahrung' und dem 'bildungsmäßig Hinzugewußten' beschreiben könnte. Dittmann kritisiert hieran vor allem, daß Kultur und kulturelle Bildung nicht vom Leben abzulösen seien, sie kommen nicht 'hinzu', „sondern prägen den Menschen durch das vorbildgebende Leben der Älteren von früh an bis in seine Physis“¹⁴, sind demnach unmittelbar miteinander verbunden. Panofsky beschreibt für das Verständnis von Kunstwerken einen mehrstufigen Anstieg vom Unwissen - bis zum schließlichen Wissen der eigentlichen Bedeutung.¹⁵ Die drei Stufen bzw. 'Akte' der Interpretation, die „vor-ikonographische Beschreibung“, die „ikonographische Analyse“ und letztlich die „ikonologische Interpretation“¹⁶ stehen dabei unvermittelt nebeneinander.¹⁷ Die vierte Stufe, die er Wesens- oder Dokumentsinn nennt, liegt „den zu erforschenden Dokumenten unbewußt“ zugrunde, hier versagen auch die literarischen Quellen.¹⁸ Panofsky übernimmt von Cassirer den Begriff des Symbols im nicht-ästhetischen Sinne als „Unangemessenheit von Bild und Sinn“ und macht damit das Kunstwerk zum

¹¹ Jan Bialostocki, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie (1973)*, in: Kaemmerling (Hg.), 1994⁶, S. 51

¹² Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, S. 9

¹³ Martin Gosebruch, *Methodik der Kunstwissenschaft*, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lieferung, München und Wien 1970, S. 6

¹⁴ Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, S. 128

¹⁵ Martin Gosebruch, *Unmittelbarkeit und Reflektion*, München 1979, S. 129

¹⁶ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996 (Nachdruck der Ausgabe Köln 1978, S. 36-68, S. 50

¹⁷ s. die Kritik Gosebruchs, 1970, S. 21

¹⁸ Dittmann, 1967, S. 131. Zum ersten Mal benutzt Panofsky den Begriff des Symbols in dem Aufsatz: Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, Leipzig/Berlin 1927, S. 258-330

„Träger eines verhüllten Bedeutungsprogramms“¹⁹; damit verweist das Kunstwerk immer auf einen hinter ihm liegenden Sinn, auf das Eigentliche; Panofsky bezeichnet dies mit dem englischen Begriff 'intrinsic meaning'. Eine vom Künstler intendierte Mehrdeutigkeit ist für Panofsky per se undenkbar. Heutige Verständnisprobleme von Werken vergangener Epochen seien allein durch den historischen Abstand zu erklären.

Ein Gegenmodell bildet Alois Riegls Perspektive, Kunstwerke vor dem Hintergrund der *Geschichte des Ornaments*²⁰ lediglich als 'Muster auf Grund' zu betrachten. Damit wurde jegliche inhaltliche Einordnung von Kunst überflüssig und es konnte der Mythos vom unmittelbaren Verstehen entstehen. Riegl und Wölfflin verfeinerten die „Analyse des 'Optischen'“ und unterteilten die gesamte Kunstgeschichte in 'Grundbegriffe'; der „Aspekt der inhaltlichen Bedeutung“ trat zurück.²¹ Diese Dichotomie von Stil und Ikonographie umreißt auch heute noch die Problematik in der Methodik der Kunstgeschichte, nicht zuletzt vor allem diejenige des Universitätsfaches Kunstgeschichte.

Unabhängig von der Methodik des 20. Jahrhunderts bleibt zu fragen, inwieweit das historische Verstehen das Interesse an inhaltlichen oder stilistischen Fragen bestätigt. Galt einem inhaltlichen Verstehen, wie Panofsky voraussetzt, wirklich die oberste Priorität, oder gab es vielmehr auch bei den Zeitgenossen Rezeptionsschwierigkeiten?

Panofsky vereinheitlicht die Menge der Rezipienten zu gebildeten, verstehenden Menschen. Wenn dennoch Mißverständnisse in der Rezeption von Kunstwerken vorkommen, wird dies darauf zurückgeführt, daß der Betrachter nicht mehr oder noch nicht mit den „allgemeinen Darstellungsprinzipien“²² vertraut sei. Als Beispiel führt Panofsky an, daß der Bildgegenstand auf Franz Marcs *Mandrill* (Abb. 1) nach dem Erwerb durch die Hamburger Kunsthalle von den Besuchern nicht erkannt wurde, „weil ihnen die darstellerischen Prinzipien des Expressionismus bisher noch nicht vorgekommen waren“²³. Doch die Neuheit des Stils stellt nur einen der möglichen Gründe für Mißverständnisse dar.

Auch Panofsky erkennt, daß mit seinem Modell nicht alle Bilder ikonographisch zu erklären sind und es Unentschiedenheiten gibt. In der Frage, ob auf einem Werk

¹⁹ Dittmann, 1967, S. 132 u. S. 136

²⁰ Riegl, Alois, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893

²¹ Gosebruch, 1970, S. 3f., s. auch Dittmann, 1967, S. 5f.

²² Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1994, S. 191

Francesco Maffei's Judith oder Salome (Abb. 2) dargestellt sei, reichen die literarischen Quellen nicht aus, Panofsky zieht die Stil- und die Werkgeschichte hinzu und widerlegt sich damit quasi selbst. Aus der Geschichte der Kunstgeschichte leitet er ein eindeutiges Ergebnis ab: Da es einen Typus Judith mit Schlüssel, aber keinen Typus Salome mit Schwert gab, sei Judith dargestellt.²⁴ Daß das Aufkommen derartiger Bildformen, in denen neue ikonographische Zusammenhänge hergestellt werden, darauf hindeutet, daß der Künstler bewußt mit einer damit einhergehenden Zweideutigkeit spielt, diese Idee liegt Panofsky fern. Indem Attribute von Judith und Salome, d.h. Schwert und Schlüssel, im Bild präsent werden, können beim Betrachter gerade beide Inhalte assoziiert werden. Offenbar ließ man die Grenze zwischen der positiv konnotierten Judith und der negativ konnotierten Salome durch diese Art der Darstellung bewußt durchlässig werden: Unentschiedenheiten wurden damit ganz gezielt eingesetzt.

Panofsky rechnet zwar mit Schwierigkeiten in der Deutung, sieht sie aber mit seinen Methoden als entscheidbar an, der eigentliche Bildsinn ist stets zu ermitteln. Panofskys Methode wird an dieser Stelle in Erinnerung gerufen, weil sie, auf den *einen* Bildsinn zielend, im Hinblick auf das Spektrum differierender Deutungsweisen gleichsam einen extremen Randbereich darstellt. Begeben wir uns an das Ende des 18. Jahrhunderts, so finden wir in der sich ausbildenden Romantik das Gegenstück zu Panofsky. Wichtiger als Regeln und das kritische Beurteilen von Kunst und Literatur werden nun Empfindung und Frömmigkeit. Die bildende Kunst soll beim Betrachter Gefühle wecken und da dieser sich in seine Subjektivität zurückzieht, sind diese selbstverständlich individuell und mannigfaltig. Mit der Religiosität einher geht ein Streben nach dem Unendlichen, was Schelling erstmals hervorhob.²⁵ Für den Künstler bedeutet dies, unter einer besonderen Macht des Unendlichen zu stehen und diese teilweise in seine Kunst zu übertragen.

[...] so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist [...] unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge auszusprechen und darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist.²⁶

²³ Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung*, S. 190 f.

²⁴ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1996, S. 47

²⁵ Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 479

Das Kunstwerk als Spiegelung des Unendlichen ist damit selbst unendlich, sowohl Betrachter als auch Künstler vermögen nicht, die Bedeutungen des Kunstwerks in ihrer Gänze zu erfassen. Die Unendlichkeit der Bedeutungen bzw. Sinne steht der „intrinsic meaning“ eines Panofsky diametral entgegen; der Eindeutigkeit ist eine Mehrdeutigkeit zugeordnet.

Die Frage nach dem Verstehen von Kunst impliziert diejenige nach dem Nichtverstehen. Es erscheint daher lohnenswert, einen Gegenentwurf vorzustellen und der Geschichte des Verstehens eine Geschichte des Nichtverstehens sowie dem eindeutigen Kunstwerk das mehrdeutige entgegenzustellen. Insbesondere der modernen Kunst haftet der Vorwurf der Unverständlichkeit an. Mehr denn je wurden im 20. Jahrhundert den Künstlern Erläuterungen zu ihren Werken abverlangt; die Werke vermögen nicht mehr, für sich allein zu stehen. Auch in der Literaturtheorie, vor allem in bezug auf das lyrische Gedicht, werden Vieldeutigkeit und Unverständlichkeit einvernehmlich als Charakteristika der Moderne benannt.²⁷ Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, in dem die Poetiken und Stillehren „Verständlichkeit im Zweifelsfall immer als selbstverständliche Intention der Rede voraussetzen“²⁸ und eine klare, eindeutige Sprache fordern, wird die Moderne als „Epoche der Unverständlichkeit“²⁹ abgegrenzt. In Hinblick auf die obigen Ausführungen, stellt sich damit vehement die Frage, ob das Nichtverstehen und die Unverständlichkeit in der Rezeption von bildender Kunst tatsächlich ein auf das 20. Jahrhundert begrenztes Phänomen darstellt. Wenn nicht, müßte es sich auch in anderen Kunstperioden wiederfinden lassen; auszumachen wäre ein Publikum, dem nicht nur die Rezeption von Werken vergangener Epochen, sondern auch der Umgang mit der jeweiligen Probleme bereite.

Parallel zur Ausbildung einer Hermeneutik bahnte sich die Kritik an ihr ihren Weg. In Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* spielt die Figur des Mittler, dessen Name durchaus wörtlich zu verstehen ist und der zudem mit Parallelen zum Götterboten Hermes eingeführt wird, eine entscheidende Rolle. In dem Versuch, vor allem verbal zu ‚vermitteln‘, mißversteht er die anderen und sich selbst, so daß die Handlung letzten Endes einen umso fataleren, ja tödlichen Ausgang nimmt. Otilie wird zur Antipodin

²⁶ F. W. J. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus* (1800), in: Manfred Schröter (Hg.), *Schellings Werke*, Bd. 2, München 1958 (Nachdruck von 1927), S. 627

²⁷ Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit, Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt 2000, S. 65f.

²⁸ Schumacher, 2000, S. 43

²⁹ a.a.O. S. 69

Mittlers, indem sie „dem Schein universaler Verständigungsmöglichkeit mit ihrem Schweigegebot ausdrücklich kündigt.“³⁰ Das Scheitern des Hermeneuten Mittler spricht dafür, daß Goethe mit den *Wahlverwandtschaften*, wenn man es so formulieren will, ein „antihermeneutisches Manifest“³¹ schuf. Nach Hörisch werde mehr als anderswo in diesem Werk „die Kraft und Macht von Buchstaben“ bezeugt.

Sie (die Buchstaben) sind unablässig und eindringlich zu demonstrieren bemüht, daß unterhalb der Ebene des Verstehbaren gänzlich unverständliche semiologische Zusammenhänge über das Schicksal von Subjekten entscheiden, die dadurch erst eigentlich ihren Buchstabensinn bewähren: Sub-jekte = Unterworfenen zu sein.³²

Etwas konkreter als in der Romanform wird die Kritik an den Möglichkeiten und Grenzen der Hermeneutik in einigen Versen des Autors deutlich. „Im Auslegen seid frisch und munter, Legt ihr´s nicht aus, so legt was unter“ heißt es beispielsweise über die Wut der Interpreten³³. Auch die allgemeine Überschätzung des Begriffs 'Verstehen' bringt Goethe zum Ausdruck. „Manches können wir nicht verstehn.‘ Lebt nur fort, es wird schon gehn.“ Dem Verstehen sind Grenzen gesetzt, denen man sich nicht widersetzen sollte.

Auch Friedrich Schleiermacher, der als „Gründungsfigur der romantischen Hermeneutik“³⁴ bezeichnet wird, entwickelt seine Hermeneutik zunächst auf der Grundlage, daß „die Bemühung des Verstehens“ überall dort Sinn mache, „wo sich kein unmittelbares Verstehen ergibt, bzw. wo mit der Möglichkeit eines Mißverständnisses gerechnet werden muß.“³⁵ „[...] die Erfahrung der Fremdheit und die Möglichkeit des Mißverständnisses“ seien damit „universell“.³⁶ Erstaunlich scheint aber die Tatsache zu sein, daß Goethe sich in dem vorgestellten, offensichtlich antihermeneutischen Werk, bei Schleiermacher Anregungen holen konnte: In dessen Aufsatz *Über die Religion* (1799) richtet sich Schleiermacher noch gegen das bedingungslose Verstehenwollen.

Mit Schmerzen sehe ich es täglich wie die Wut des Verstehens den Sinn gar nicht aufkommen läßt und wie Alles sich vereinigt den Menschen an das Endliche und an einen sehr kleinen Punkt

³⁰ Jochen Hörisch, *Die Wut des Verstehens*, Frankfurt 1988, S. 47

³¹ a.a.O. S. 48

³² a.a.O. S. 56

³³ Johann Wolfgang Goethe, *Xenien*, in: Erich Trunz / Benno von Wiese (Hg.), *Goethes Werke*, München 1977, Bd. 1, S. 329

³⁴ Hörisch, 1988, S. 52

³⁵ Gadamer, 1990, S. 182

³⁶ a.a.O. S. 183

desselben zu befestigen, damit das Unendliche ihm so weit als möglich aus den Augen gerückt werde.³⁷

Schleiermacher treibt die Sorge, daß ein vermitteltes Verstehen den Platz des Gefühls einnehmen könne und sich damit Religiosität und Hermeneutik ausschließen. Hier zieht Schleiermacher noch die „unverstandene Ahnung“³⁸ und Bedeutungsoffenheit einem konkreten Verstehen vor. Die „Wut des Verstehens“, auf die ja auch und gerade Goethe ausdrücklich hinwies, warnt vor einem übermäßigen Streben nach Erklärungen und vor den Grenzen des Verstehens. An anderer Stelle formuliert Schleiermacher, daß „das Nichtverstehen sich niemals gänzlich auflösen will“³⁹; damit wird es als konstitutive Bedingung für das Verstehen angesehen. Als erster schreibt Schleiermacher das Mißverstehen nicht dem historischen Abstand zum Text zu, sondern sieht es als grundsätzlichen Ausgangspunkt für eine hermeneutische Vorgehensweise an,⁴⁰ wobei er zwei bis heute zu beobachtende Ansätze vorstellt.

Die laxere Praxis in der Kunst geht davon aus, daß sich das Verstehen von selbst ergibt: und drückt das Ziel negativ aus ‚Mißverstand soll vermieden werden.‘ [...] Die strengere Praxis geht davon aus, daß sich das Mißverstehen von selbst ergibt und daß Verstehen auf jedem Punkt muß gewollt und gesucht werden.⁴¹

Schleiermacher entscheidet sich für die zweite Möglichkeit und behielt damit eine erstaunliche Aktualität.⁴² Trotz seiner anfänglichen Kritik an der „Wut des Verstehens“ versucht Schleiermacher letztendlich doch, die Unverständlichkeit zu überwinden.⁴³ Im

³⁷ Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion – Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Hamburg 1958, S. 80

³⁸ Hörisch 52, (81/145)

³⁹ Manfred Frank (Hg.), *Friedrich Schleiermacher. Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1995, S. 328. Bereits Wilhelm von Humboldt betonte, daß das Verstehen immer einen Rest von Nichtverstehen hinterlasse: „Keiner denkt bei dem Wort gerade das, was der andere, und die noch so kleine Verschiedenheit zittert, wie der Kreis im Wasser, durch die Sprache fort. Alles *Verstehen* ist daher immer zugleich ein *Nichtverstehen*, alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen“ (Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Abt. 1, Bd. 5, Berlin 1906, S. 418).

⁴⁰ Hörisch, 1988, S. 50.

⁴¹ Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 1995, S. 92

⁴² Erstaunlich eng lehnt sich Hans Georg Gadamer an die Voraussetzung Schleiermachers an, die Möglichkeit der Mißverständnisse sei eine universelle. s. in diesem Zusammenhang auch seine *Ausführungen zu Schleiermachers Entwurf einer universalen Hermeneutik*, Gadamer, 1990, S. 188

⁴³ Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, S. 324. Rainer Maria Rilke stellt Anfang des 20. Jahrhunderts den Begriff des Mißverständnisses, den er positiv konnotiert, in einen Zusammenhang mit dem Ruhm des Künstlers: „Vielleicht war es immer so. Vielleicht war immer eine weite Fremde zwischen einer Zeit und der großen Kunst, welche in ihr entstand. Vielleicht waren die Kunstwerke immer so einsam, wie sie es heute sind, und vielleicht war der Ruhm niemals etwas anderes als der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen versammeln. Es liegt kein Grund vor zu glauben, daß es jemals anders

Zentrum seines Interesses steht dabei in erster Linie der Autor, dessen Intention aber nicht den Endpunkt der Deutung darstellt. Einen Topos, der sich bereits bei Kant, Fichte und Schelling findet, aufgreifend, formuliert Schleiermacher die weitreichende Aufgabe des Auslegenden: „Man muß so gut verstehen und besser verstehen als der Schriftsteller.“⁴⁴

Für den Bereich der Kunstgeschichte ergibt sich die Fragestellung, ob sich analog zu dem vorgestellten Textverstehen ein Verstehen von bildender Kunst ausmachen läßt. Dabei sieht sich der Literaturwissenschaftler wie der Kunsthistoriker viel häufiger mit dem Nichtverstehen von Kunst konfrontiert als darüber reflektiert wird.

Das Erforschen des historischen Verstehens ist vor allem in der Disziplin der Archäologie mit Schwierigkeiten verbunden, da es kaum Quellen gibt und allein vom Kunstwerk ausgegangen werden muß. Carl Robert äußert sich 1919 zum Verhältnis der Hermeneutik in der Antike und zu seiner Zeit.

Aber, so wird vielleicht mancher fragen, mußte nicht Pausanias, mußte nicht ein Grieche den Sinn eines griechischen Kunstwerks besser verstehen als wir? Gerade dies ist ein Vorurteil, vor dem nicht ernst genug gewarnt werden kann. War ein Bildwerk nicht ohne weiteres verständlich, oder waren, wenn dies für die Handlung der Fall war, die Figuren nicht durch Attribute oder Beischriften kenntlich gemacht, so war der Grieche ebenso auf die Hermeneutik angewiesen wie wir [...]⁴⁵

Robert räumt damit ein, daß jede Auseinandersetzung mit Kunst, sei diese nun zeitgenössisch oder nicht, einen gewissen Kanon an Interpretationswerkzeug erfordere, was er als Hermeneutik kennzeichnet. Auch für die Zeitgenossen waren Kunstwerke nicht immer (selbst)verständlich, d.h. der zeitliche Abstand zu einem Kunstwerk muß nicht unbedingt die Ursache für Probleme bei der Rezeption sein. Entgegen der vereinzelt Meinung Roberts stellt sich, wie dargelegt wurde, die Kunsttheorie des Faches Kunstgeschichte am Anfang dieses Jahrhunderts größtenteils auf den Standpunkt eines grundsätzlichen Verstehens der Kunst.

war.“ Rainer Maria Rilke, *Kunstwerke* (1903), in: Horst Nolewski (Hg.), *Schriften, Werke*, Bd. 4, Frankfurt / Leipzig 1996, S. 303f.

⁴⁴ Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, S. 56. Friedrich Schlegel nahm eine Variation dieses Topos vor: „Um jemand zu verstehen, der sich selbst nur halb versteht, muß man ihn erst ganz und besser als er selbst, dann aber auch nur halb und grade so gut wie er selbst verstehn.“ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, S. 401, in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, Paderborn 1967, S. 165-255

⁴⁵ Carl Robert, *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919, S. 296

Das historische Verstehen der Kunstwerke, welchem in dieser Arbeit nachgegangen wird, eröffnet neue und überraschende Sichtweisen auf die bildende Kunst, ein anderes Sehen, welches vor allem den Aspekt des Nichtverstehens fokussieren soll. Selbstverständlich ist das historische Verstehen nie gänzlich abzulösen von unserem zeitgenössischen.

Wenn sich unser historisches Bewußtsein in historische Horizonte versetzt, so bedeutet das nicht eine Entrückung in fremde Welten, die nichts mit unserer eigenen verbindet, sondern sie insgesamt bilden den einen großen, von innen her beweglichen Horizont [...] In Wahrheit ist es also ein einziger Horizont, der all das umschließt, was das geschichtliche Bewußtsein in sich enthält.⁴⁶

Diese „Horizonthaftigkeit des Verstehens“⁴⁷ bedeutet aber im Gegenzug nicht, daß unterschiedliche Standpunkte verschmolzen würden. Ausgangspunkt für die Hermeneutik war nicht in erster Linie die Transparenz von unverständlichen Texten, sondern vielmehr die der historischen Distanz. Zum einen wurde mit der Interpretation versucht, das damals Ausgedrückte zu rekonstruieren oder aber, den historischen Abstand durch neue Deutungen (aus dem Umfeld des Auslegers) aufzuheben. „[...] der historische Abstand in der Interpretation [wird] übersprungen und damit - zumindest intentional - die historisch bedingte Unverständlichkeit in gegenwärtige Verständlichkeit überführt.“⁴⁸ Dieser zu rekonstruierende Verstehenshorizont indes ist historisch unhaltbar, wie sich herausstellen wird, denn das historische Nichtverstehen begegnet uns allerorten. Für unser Thema lassen sich zudem in der Spiegelung verschiedener Quellen aus der Geschichte der Bildbetrachtung gegenüber dem modernen Verstehen wichtige Einblicke für den Umgang mit dem Kunstwerk gewinnen. Dabei sollen die Fragen berücksichtigt werden, ob im Sinne Panofskys Hinweise auf eine 'intrinsic meaning' in historischen Aussagen erkennbar sind, ob ein Kunstwerk wirklich nur die eine Bedeutung hat, oder eine Vielzahl von unterschiedlichen Bedeutungen nicht geradezu ein integraler Bestandteil von Kunst ist. Entspricht eine solche Vieldeutigkeit möglicherweise sogar der Intention des Künstlers? Wesentlich für die moderne Hermeneutik ist die von Jochen Hörisch formulierte allgemeine, nicht zu unterschätzende Voraussetzung, daß „das, was selbstverständlich war und ist, aufhört, es zu sein, wenn es verstanden und gar interpretiert wird.“ Der Akt

⁴⁶ Gadamer, 1990, S. 309

⁴⁷ Udo Tietz, *Hans-Georg Gadamer. Zur Einführung*, Hamburg 1999, S. 81

des Verstehens darf nicht vernachlässigt werden, ist er eben kein „heikel-reizvolles Epiphänomen“⁴⁹. Diesen elementaren Bedingungen des Verstehens gilt es nachzuspüren.

Eine mögliche Gefahr der Fehlinterpretation besteht in den angeblich „primären“ Quellen, die wir heute zur Hilfe nehmen und als 'Schlüssel' der Deutung ansehen. Diese können subjektive Kommentare zu Kunstwerken beinhalten und damit selbst bereits Fehldeutungen enthalten; zumal große Kunstströmungen in der Historik generell erst mit der zeitlichen Distanz einordbar werden. Pejorativ das Argument der fehlenden Methodik anführend, wies Carl Robert in diesem Zusammenhang auf dem Gebiet der Archäologie auf mögliche Fehleinschätzungen in den Quellen hin.

Überall war hier der Wunsch des Gedankens Vater, und dabei machten sie noch einen zweiten Fehler [...]. Sie gaben sich mit der ersten Deutung, die ihnen gerade einfiel, zufrieden, zumal wenn sie ihnen aus subjektiven Gründen besonders genehm war, ohne zu fragen, ob nicht andere Deutungen denselben oder höheren Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen könnten, mit anderen Worten, sie übersprangen die nötigen Vorstufen jeder wissenschaftlichen Hermeneutik, das Sehen, Beschreiben und Deuten des Bildwerks an sich, ohne Rücksicht auf Benennung der Figuren, und so ist es kein Wunder, daß sie so oft den rechten Weg verfehlt haben.⁵⁰

Die hier angesprochene Bequemlichkeit, sich mit einer einmal gefundenen Deutung zufrieden zu geben, stellt neben den auf das Kunstwerk angewendeten Quellen eine andere Ursache für eine Fehleinschätzung dar; wir werden noch zahlreiche weitere kennenlernen. Kopfschüttelnd konstatiert der Kunsthistoriker auch in der zeitgenössischen Literatur die abwegigsten Interpretationsvorschläge; offenbar zieht auch die moderne Hermeneutik Quellen heran, die der eigenen ersten Vermutung entgegenkommen. Robert sieht hinter den verwickelten Gedankengängen, die offenbar kein Phänomen der Moderne sind, eine anthropologische Grundlage und konstatiert, daß der Mensch „gegen das Einfache, Natürliche und Nächstliegende [...] eine instinktive Abneigung“⁵¹ hege. Anschließend zitiert er ohne Angabe der Quelle einen Zeitgenossen, der augenzwinkernd die These aufgestellt habe: „Ist eine Deutung zu einleuchtend, so ist sie in der Regel nicht richtig; denn das Wahrscheinliche ist selten

⁴⁸ Eckhardt, 2000, S. 44; s. darin auch das Kapitel *Aporien der Hermeneutik: Vollkommenes Verstehen – Vollendete Unverständlichkeit*, S. 43ff

⁴⁹ Hörisch, 1988, S. 7f.

⁵⁰ Robert, 1919, S. 297

⁵¹ a.a.O., S. 305

wahr.“⁵² Ausgehend von dieser ironischen Bemerkung, stellt sich für das historische Verstehen die Frage, inwieweit die Komplexität von Deutungen seine Berechtigung hat oder möglicherweise Ausdruck von Unsicherheiten oder Unverständnis ist.

Um den neuzeitlichen Umgang mit dem Begriff des Verstehens zu klären, soll an dieser Stelle aus sprachwissenschaftlicher Sicht ein kurzer Überblick über die Etymologie des Begriffs gegeben werden.⁵³ Das Verb findet sich bereits im Althochdeutschen, hier als *versten*, *stan*, im Althochdeutschen als *farstan*, *-stantan*.⁵⁴ Nach Grimm müssen bei dem Begriff zwei Gruppen gesondert betrachtet werden, „je nachdem es zur bezeichnung geistiger Vorgänge oder sinnlicher Verhältnisse verwendet wird“⁵⁵. Im Althochdeutschen bilden sich verschiedene Komposita des Begriffs, die ihn semantisch aus dem „sinnlichen in den geistigen Bereich“ rücken lassen: u.a. entwickelt sich im Sächsischen die Form *under-standan*⁵⁶, die so viel besagt wie: „dazwischen, d.h. mitten darin stehen“; ferner kommt es zu der Bildung *in-standan*, d.h. „in einem gegenstande stehen, fuszen, zu Hause sein“⁵⁷. Schließlich existiert im Mittelhochdeutschen auch noch der Begriff *bi-standan*, was so viel heißt wie „einen Gegenstand umstehen, bestehen, in seiner Gewalt haben“. Laut Grimm seien uns die Ableitungen aus dem sinnlichen Bereich bei *be-greifen* und *ver-nehmen* heute noch deutlicher vor Augen als bei *ver-stehen*. Die Bedeutung des Begriffs *farstan* (ahd.) wird mit lat. *sentire*, *intelligere*, *deprehendere*, *sapere* sehr unterschiedlich umschrieben. *Intelligere* beispielsweise begreift die Bedeutung von Verstehen analytisch, „der charakteristischen Merkmale unterscheidend innwerden“⁵⁸. Die Verben *hören* und *verstehen* werden oftmals synonym verwendet, was ebenso die semantische Nähe zu den Sinneswahrnehmungen verdeutlicht.⁵⁹

⁵² Robert, 1919, S. 305

⁵³ s. hierzu: Gudrun Morasch, *Hermetik und Hermeneutik, Verstehen bei Heinrich Rombach und Hans Georg Gadamer*, Heidelberg 1996, Kapitel 1.2.2 *Begriff des 'Verstehens': Etymologie, Geschichte und Systematik*, S. 11 ff. und Boehm, Gottfried, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978

⁵⁴ Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 23., erweiterte Auflage, Berlin / New York, 1999, S. 861, Artikel 'verstehen',

⁵⁵ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Artikel 'Verstehen', in: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.), *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 12. Bd., 1. Abteilung, Leipzig 1956, Spalte 1666

⁵⁶ s. im Englischen *to understand*; das Praefix *under* stellt eine Ableitung aus dem lateinischen *inter* dar.

⁵⁷ ebda, dies würde dem Lateinischen *comprehendere* entsprechen.

⁵⁸ Zitiert nach: Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München 1994, S. 12

⁵⁹ s. Gadammers Bevorzugung des Hörsinns in bezug auf das hermeneutische Verstehen. „Ich höre oder ich verstehe.“ (Gadamer, 1990, S. 466)

Grimm betont ausdrücklich, daß sich das Verb *verstehen* „in der bedeutung mit *fassen*, *begreifen*, *vernehmen*“ berühre.

[...] alle sind von sinnlichen auf geistige Vorgänge übertragen. Beim begreifen nimmt der geist die einzelnen theile oder merkmale des gegenstandes in sich auf und wird sich durch sie des ganzen bewusst; beim verstehen kommt die form zum bewusstsein und das ganze in seinem Zusammenhang und seiner Ordnung.⁶⁰

Die von Grimm betonte Herkunft des Begriffs *Verstehen* aus dem sinnlichen in den geistigen Bereich führt uns zu der Fragestellung, welche Bewertung emotionalem und intellektuellem Verstehen in den verschiedenen Epochen zukommt. Kaum jemand wird heutzutage an das körperliche *stehen* denken, da für uns der Ausdruck *verstehen* fast zum Synonym für das geworden ist, was wir mit der Leistung des Verstandes verknüpfen.⁶¹ Auch wenn eine historische Einordnung in dem Sinne, was zu welcher Zeit genau unter dem Begriff Verstehen subsumiert wurde, nicht zu leisten ist, eröffnen sich doch bei genauerer etymologischer Betrachtung aus kunsthistorischer Sicht Zusammenhänge hinsichtlich der Kunsttheorie: die Semantik 'um etwas herumstehen' läßt an die All- bzw. Mehransichtigkeit der Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert denken, dessen Intention es ist, im Gehen erfahren, begriffen, verstanden zu werden.⁶² In Herders 1768-70 entstandenem Aufsatz „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume“ erfuhr das damit ästhetisch verknüpfte Postulat nach einer höheren Bewertung des Tastsinns, der als der Plastik zugehörig vorgestellt wird, seine wohl deutlichste Ausprägung.⁶³ Inwieweit in der Vergangenheit das historische Verstehen daran anknüpfte, daß „auch geistigem Verstehen noch sinnliche Erfahrung zugrunde“⁶⁴ liege, soll untersucht werden. Spielte sinnliches Verstehen eine andere Rolle als heute und konnte dieses wiederum ein Grund für Nicht- oder Mißverstehen sein?

Hegel hat die enge Verknüpfung von sinnlicher Erfahrung und geistiger Erkenntnis am Beispiel der Homonymie *Sinn* folgendermaßen umschrieben:

⁶⁰ Zitiert nach Grimm, 1956, Spalte 1667

⁶¹ s. auch Grimm, 1957, die betonen, daß das sinnliche Verstehen „bis auf einige verschwindende reste zusammengeschrumpft“ sei, „weil verstehen als ausdrucks mittel für geistige vorgänge immer unentbehrlicher geworden ist“.

⁶² Beispiele finden sich bei Gianlorenzo Bernini sowie Giambologna; vgl. hierzu Kapitel 4.1 und 4.3.

⁶³ s. Kapitel 6.3

⁶⁴ Grimm, 1956, Spalte 1668

„Sinn“ nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andere Mal heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache.⁶⁵

In der Wortgeschichte ergeben sich zwei Grundbedeutungen von *verstehen*: zum einen etwas verstehen (Verstehen einer Sache), zum anderen einander verstehen (Verstehen von Personen). Bezeichnenderweise finden sich bei Grimm größtenteils Beispiele für die letztere Bedeutung, die in den Texten in zahlreichen Nuancen vertreten ist. Wesentlich ist, daß beim 'Verstehen einer Sache' zum überwiegenden Teil Texte angesprochen sind und unser Begriff von Hermeneutik sich vor allem am Textverstehen orientiert. Der seit dem Mittelalter verbreitete Topos von der 'Welt als Buch' ist so übermächtig, daß sich in der Tat mit Hans Robert Jauß die Frage stellen läßt, „wie anders wohl ein Sich-Verstehen im Andern zu denken wäre, das sich noch nicht an der 'Lesbarkeit der Welt' orientieren konnte“, zumal der Prozeß der Verschriftlichung zeitlich später anzusiedeln ist als die ersten ästhetischen Erfahrungen künstlerischer Art.⁶⁶ Ebenso ist die gesamte Kunstbetrachtung auf die Vermittlung durch Sprache und Kommunikation angewiesen; die Frage nach dem Verhältnis von Text- und Bildverstehen ergibt sich damit erneut.

Mit seinem Buch *Wahrheit und Methode* schuf Hans Georg Gadamer 1960 ein Standardwerk der „philosophischen Hermeneutik“, dem Entsprechendes auf kunsthistorischem Gebiet nicht zur Seite zu stellen ist. Da ich im Gang durch die Kunstgeschichte immer wieder Überlegungen zur Vergleichbarkeit von einer Hermeneutik des Bildes und des Textes anstellen möchte, seien an dieser Stelle die Grundannahmen Gadammers, zunächst noch kommentarlos, vorgestellt.

Gadamer hält an Heideggers hermeneutischem Vorverständnis sowie hermeneutischem Zirkel fest. Ersteres wird auch als „Vorurteil“ bezeichnet und meint:

Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest. Im Ausarbeiten eines solchen Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.⁶⁷

⁶⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, in: Eva Modenhauer (Hg.), *Werke*, Frankfurt 1970, Bd. 13, S. 173

⁶⁶ Jauß, 1994, S. 27

⁶⁷ Gadamer, 1990, S. 271

Voraussetzung für das Verständnis eines Textes sei es weiterhin, sich „von ihm etwas sagen zu lassen“, so daß die eigene Vormeinung in Hinblick auf die „Andersheit“ des Textes revidiert werden kann.⁶⁸ Die aus der antiken Rhetorik abgeleitete Zirkelstruktur des Verstehens besagt allgemein, daß das Ganze nur aus dem Einzelnen und das Einzelne nur aus dem Ganzen verstehbar sei.⁶⁹ Gadammers Ausführungen schließen argumentativ direkt an den Begriff des „Vorurteils“ an: „der Teil und das Ganze bedingen sich stets derart, daß ein Vorgriff auf das Ganze, d.h. eine Sinnerwartung, die sich erfüllen, aber auch scheitern kann, das Verstehen im Einzelnen bedingt.“⁷⁰ Allem Verstehen sei weiterhin eigen, daß es nicht erzwungen werden kann und den Willen zum Verstehen einschließe.⁷¹ Vehement wehrt sich Gadamer gegen die „Einfühlungshermeneutik“ Schleiermachers: Verstehen sei keine „geheimnisvolle Kommunion der Seelen“, sondern vielmehr „eine Teilhabe am gemeinsamen Sinn“.⁷² Außerdem grenzt die Möglichkeiten des Verstehens ein; innerhalb der Vielfalt sei nun „doch nicht alles möglich“⁷³. Als Voraussetzung wird unterstellt, daß das, was der Autor sagt, sinnvoll und wahr sei.⁷⁴ Wie für Schleiermacher steht aber auch für Gadamer fest, daß „nicht nur gelegentlich, sondern immer [...] der Sinn eines Textes seinen Autor [übertreffe]. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten.“⁷⁵

Kehren wir zurück zur Geschichte der Hermeneutik, so finden wir bei Odo Marquard eine interessante Einschätzung, der es im Verlauf der Arbeit für den Bereich der bildenden Kunst nachzugehen lohnt. Gegenstand des Verstehens ist lange Zeit die 'interpretatio naturae', das „mathematische Nachverstehen der Schöpfernatur“⁷⁶; solange wie sich kein Zweifel an der Schöpfung Gottes regte, galt die Kunst als *imitatio naturae*. Galilei kann mit folgender Aussage zum Verstehen gleichsam als Vorläufer der Semiotik eingestuft werden.

⁶⁸ Gadamer, 1990, S. 274

⁶⁹ s. Tietz, 1999, S. 48

⁷⁰ Jauß, 1994, S. 18. Die „Einstimmung aller Einzelheiten zum Ganzen“ ist zudem ein Kriterium für die „Richtigkeit des Verstehens“. Gadamer, 1990, S. 296

⁷¹ Gadamer, 1990, S. 125; Jauß, 1994, S. 18. Nach Gadamer gibt der Text dabei Antwort auf die Frage des Lesers, ist dabei zugleich selbst Frage an den Leser; s. Gadamer, 1990, S. 375

⁷² a.a.O., S. 297; hier sei angemerkt, daß bei Tietz, 1999, anstelle von „Kommunion“ fälschlicherweise „Kommunikation“ zitiert ist.

⁷³ Gadamer, 1990, S. 51

⁷⁴ Tietz, 1999, S. 66

⁷⁵ Gadamer, 1990, S. 301

Die Philosophie ist in dem großen Buch der Natur geschrieben, das uns beständig vor Augen liegt, das aber niemand zu lesen vermag, es sei denn, daß er zuvor die Chiffren, in denen es verfaßt ist, d.h. die mathematischen Figuren und deren notwendige Verknüpfung zu verstehen gelernt hat.⁷⁷

Verstehen wird damit als das 'Lesen' einer Art Geheimsprache aufgefaßt, die nur Eingeweihte enträtseln können. Odo Marquard sieht den Unterschied von dieser „codeknackende(n) Verstehenstheorie zur Hermeneutik darin, daß erstere „von der grundsätzlich fremden, noch unverstandenen Welt (Sprache, Literatur, Sozietät)“, letztere hingegen „von der grundsätzlich vertrauten, schon verstandenen Welt“ ausgehe. Die Hermeneutik rekurriere demnach nicht auf den 'Code', sondern auf die Geschichte, und habe somit den Vorteil, an schon Verstandenes anknüpfen zu können.⁷⁸

Dagegen finden sich in Panofskys Aufsätzen häufiger Formulierungen wie 'ein dunkles Vokabular entschlüsseln'⁷⁹. Dies hängt zum einen mit der Vorstellung der 'intrinsic meaning' und der damit in Zusammenhang stehenden Symboltheorie zusammen, zum anderen auch damit, daß jedes Kunstwerk die 'Lösung' für bestimmte 'Probleme' darstellt.⁸⁰ Die passenden Quellen zur näheren Erläuterung eines Kunstwerks zu finden, zeigt möglicherweise Parallelen zu der von Marquard angesprochenen Codeknackenden Wissenschaft. Hieraus ergibt sich die Frage nach den Facetten des historischen Verstehens vor dem Ausbilden einer wissenschaftlichen Hermeneutik.

Die Suche nach dem Verstehen zu bestreiten kennzeichne „seit jeher dogmatische Selbstüberhebung oder ideologische Unbelehrbarkeit - den blinden Glauben, allein im Besitz der Wahrheit zu sein.“⁸¹ Das Rechthabenwollen um jeden Preis bezüglich der Wahrheit eines Textes, in diesem Fall der Bibel, konnte tödlich verlaufen, wie die konfessionellen Bürgerkriege gezeigt hätten. Diesen Aspekt stellt Odo Marquard mit der Entstehung der Hermeneutik im modernen Sinne in einen unmittelbaren Zusammenhang: Sie sei die „Antwort auf die moderne Situation des konfessionellen und ideologischen Bürgerkriegs.“ Die Hermeneutik aber stelle nun die folgende Frage:

⁷⁶ K. O. Apel, *Das 'Verstehen' (eine Problemgeschichte als Begriffsgeschichte)*, in: Erich Rothacker (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 1, Bonn 1955, S. 151

⁷⁷ a.a.O., S. 146

⁷⁸ Odo Marquard, *Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist*, in: *Text und Applikation*, Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, München 1981, S. 587

⁷⁹ Panofsky, Erwin, *Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 183

⁸⁰ Dittmann, 1967, S. 115

⁸¹ Jauß, 1994, S. 21

[...] wenn im Text des einen die Wahrheit so steht und im Text des anderen die Wahrheit so: könnte es nicht doch sein, daß im Text von beiden die Wahrheit nicht ‚so‘ steht, sondern vielmehr anders? Die Hermeneutik entschärft also - potentiell tödliche - Streitsituationen, indem sie das rechthaberische Textverständnis in das interpretierende verwandelt: in ein Textverständnis, das mit sich reden läßt.⁸²

Die 'Genesis' der Hermeneutik sei demnach die des „konzilianen Textes und des neutralisierten Lesers“.⁸³ Die Hermeneutik humanisiere rigorose Texte zu solchen, die „mit sich reden lassen“. Laut Marquardt gebe es jetzt nicht mehr die eine Bedeutung eines Textes; er könne vielmehr „immer noch etwas anderes bedeuten“, sei mithin „auslegungsfähig“. Die Errungenschaft, sich von der Eindeutigkeit gelöst zu haben, sei die generelle Voraussetzung für die Entstehung der Geisteswissenschaften gewesen.⁸⁴ Marquardt verdichtet seine These in folgender Aussage: „Als Replik auf den Bürgerkrieg um den absoluten Text neutralisiert die Hermeneutik absolute Texte zu interpretablen und absolute Leser zu ästhetischen.“⁸⁵ Als Grundsatz stellt er fest, daß der „rezeptionsgeschichtlich definierte Rezipient [...] Vieldeutigkeit“⁸⁶ wolle.

Mit seinem Ansatz bietet Marquardt eine Alternative zu der generellen Feststellung, daß das Entstehen der Hermeneutik vornehmlich mit der Bibelexegese und der Homerinterpretation in Verbindung gebracht werden muß.⁸⁷ Der Aspekt der Vieldeutigkeit des Kunstwerks erhält aus dem Blickwinkel Marquards zudem eine neue, lohnenswert zu verfolgende Dimension.

Die Dominanz der literarischen Hermeneutik hatte zur Folge, daß sich die kunsthistorische vielfach an ihr orientierte. Einen grundlegenden Ansatz publizierte Oskar Bätschmann 1984 mit der *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*.⁸⁸ Die Vergleichbarkeit von Texten und Bildern, verschiedene Methoden der Interpretation und die Sicht des Malers werden vorgestellt. Es handelt sich ausdrücklich um ein „Lernbuch“⁸⁹, so daß viele Fragen nur umrissen werden. Bätschmann urteilt aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts und argumentiert vor allem mit Erwin Panofskys methodischem Ansatz der Ikonologie. Bätschmann betont, daß er am Gegenstand

⁸² Marquardt, 1981, S. 585

⁸³ ebda

⁸⁴ Odo Marquardt, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, S. 108

⁸⁵ Marquardt, 1981, S. 586, s. auch Odo Marquardt, *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz 1982, S. 22

⁸⁶ Marquardt, 1982, S. 22

⁸⁷ s. Apel, 1955, 151 ff

⁸⁸ Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984

arbeiten möchte, geht jedoch selten auf das historische Verstehen ein. Die Beispiele behandeln ausschließlich Malerei, denn nach Ansicht des Autors müsse jede Gattung ihre eigene Hermeneutik ausbilden.⁹⁰ Der Aspekt des Nichtverstehens findet nur am Rande Erwähnung, lediglich die eindeutige und vieldeutige Auslegung wird behandelt. In diesem 'Gang durch die Kunstgeschichte' liegt der Schwerpunkt dagegen weniger auf Fehlleistungen im Sinne von falschen Zuschreibungen, derer es in der Kunstgeschichte ungezählte gibt (hier wäre eher der Begriff des Irrtums⁹¹ angebracht), als vielmehr auf der Polysemie und den unterschiedlichen Facetten des historischen Verstehens.

Bei den neueren Publikationen, die sich mit dem Verstehen von Kunst befassen, ist auffallend, daß es sich häufig um theoretisch-philosophische Auseinandersetzungen handelt. Es wird zwar versucht zu erklären, wie Kunstwerke verstanden werden, allerdings werden die Überlegungen nicht an konkreten kunsthistorischen Beispielen überprüft.⁹² Patrick Pye fragt sich, ebenfalls ohne Beispiele auskommend, ob Kunst überhaupt irgendeine Bedeutung besitze.⁹³

Eine weitere große Gruppe von Literatur, die den Begriff *Verstehen* in ihrem Titel trägt, gibt eine Art didaktische Anleitung für einen angemessenen Zugang zu den Werken der bildenden Kunst. In ihr dient dieser Begriff allerdings nur als Aufhänger, ist somit nicht Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung.⁹⁴ Ferner ist es erstaunlich, daß sich zum Nicht- oder Mißverstehen zwar Titel im Bereich der Sprachwissenschaften / Germanistik⁹⁵ und der Psychologie, nicht jedoch in der Kunstgeschichte finden lassen; die einzige Ausnahme aus neuerer Zeit stellt die *Kulturgeschichte der*

⁸⁹ Bättschmann, 1984, Vorwort IX

⁹⁰ a.a.O., S. 9

⁹¹ Aus philosophischer Sicht hat Jürgen Mittelstraß den *Nutzen des Irrtums für die Wissenschaft*, vor allem für den Bereich der Naturwissenschaften erläutert. Ohne Irrtümer würde die Wissenschaft am Fortschritt gehindert. Gleiches gilt meines Erachtens nach auch für die Geisteswissenschaften, mithin auch für falsche Zuschreibungen im Bereich der Kunstgeschichte. Jürgen Mittelstraß, *Vom Nutzen des Irrtums in der Wissenschaft*, in: *Naturwissenschaften* 84, 1997, S. 291- 299 und ders., *Die Wahrheit des Irrtums*, in: *Der Fluge der Eule, Von der Vernunft der Wissenschaft und der Aufgabe der Philosophie*, Frankfurt am Main 1989, S. 91-119

⁹² In Domenic Lopes *Understanding Pictures*, Oxford 1996, orientiert sich der Autor an Richard Wollheims *On Art and the Mind*⁹², London 1973, der eine erste und zweite Bedeutung bei Kunstwerken feststellt, wobei die zweite den geistigen Zustand des Künstlers und die Gründe für das Malen des Bildes umfaßt.

⁹³ Patrick Pye, *Has art any meaning?*, Dublin 1962

⁹⁴ Hier ein paar Beispiele: Aline Kistler, *Understanding Prints. A common sence view*, New York 1936; Ana M. Berry, *Understanding Art*, edited by Judith Wogan & Bride Scratton in Collaboration with Eleanor M. Elder. London & New York 1952; Oring, Stuart A., *Understanding Pictures: theories, exercizes, and procedures*, Owing 1992; Januszzak, Waldemar, *Understanding art*, London 1982

⁹⁵ s. hierzu vor kurzem Schumacher, 2000, in der die Geschichte der Hermeneutik ausführlich dargestellt ist. Auf dieses Werk wurde in der Einleitung bereits verwiesen.

*Mißverständnisse*⁹⁶ dar, in der es jedoch um schriftliche oder mündliche Zeugnisse geht und in der die Kunstgeschichte nur am Rande tangiert wird.

Ausgehend von dieser Lage der Sekundärliteratur, in der wiederum die Übermacht der theoretischen Beschäftigung mit dem Textverstehen deutlich wird, muß gefragt werden, inwieweit sich die Aussagen der Germanistik über den hermeneutischen Zirkel sowie über das Verstehen und Nichtverstehen, und über die Sinnerwartung, die an einen Text gerichtet wird, auf die Rezeption von bildender Kunst übertragen lassen. Geht die kunsthistorische Methode ebenfalls von einem eventuellen Nicht- oder Mißverstehen von Kunst aus, gilt auch für die bildende Kunst das, was Odo Marquard für die Literatur feststellt: „Jede der vielen Geschichten, in die die eine Geschichte literarisch geteilt wird, muß ihrerseits geteilt werden in viele verschiedene Lektüren, die zu anderen und immer wieder anderen Verständnisversionen führen können.“⁹⁷ Ähnliche Worte fand Gadamer. Der Betrachter verändere sich im Laufe der Zeit, ebenso verändere das Kunstwerk oder der Text den Betrachter; dies gelte für die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft, weshalb es von demselben Kunstwerk immer auch verschiedene Interpretationen geben werde.

Es liegt in der geschichtlichen Endlichkeit unseres Daseins, daß wir uns dessen bewußt sind, daß nach uns andere immer anders verstehen werden. Gleichwohl ist es für unsere hermeneutische Erfahrung ebenso unzweifelhaft, daß es dasselbe Werk bleibt, dessen Sinnfülle sich im Wandel des Verstehens beweist, wie es dieselbe Geschichte ist, deren Bedeutung sich fortgesetzt weiterbestimmt.⁹⁸

Gosebruch bemerkt hierzu, daß es offensichtlich unterschiedliche 'Wissenszusammenhänge' gebe, die das Kunstwerk immer wieder durch einen weiteren 'Gedankenumfang' bereichern.⁹⁹

In einem Gang durch die Kunstgeschichte sollen in dieser Arbeit Antworten auf die vorgestellten Fragen gefunden werden. Anhand ausgewählter Beispiele¹⁰⁰ wird

⁹⁶ Eckhard Henschheid / Gerhard Henschel, *Kulturgeschichte der Mißverständnisse*, Stuttgart 1998; ein weiteres kunsthistorisches Beispiel ist Elizabeth McGrath, *Von den 'Erdbeeren' zur 'Schule von Athen', Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance*, in: Vorträge aus dem Warburghaus, Bd. 2, Akademie Verlag, Berlin 1998, in dem es vornehmlich um Text-Bild-Bezüge geht (s. Kapitel 5).

⁹⁷ Marquard, 1982, S. 22. Bieten auch Werke der bildenden Kunst die Möglichkeit, „immer noch anders gelesen und immer noch etwas anderes bedeuten zu können?“

⁹⁸ Gadamer, 1990, S. 401

⁹⁹ Gosebruch, 1970, S. 20

demonstriert, daß ein zeitgenössisches Verstehen nicht selbstverständlich war und Kunst immer auch mißverstanden wurde. Ein Nichtverstehen von seiten des Künstlers oder des Auftraggebers konnte sogar intendiert sein; beispielsweise, um einen elitären Anspruch zu dokumentieren. Unverständlichkeit wurde vom Künstler auch in Kauf genommen.

Den Aufhänger bildet zu Beginn das 18. Jahrhundert, da sich hier am besten beobachten läßt, wie sich die Bedingungen des Verstehens radikal wandeln. Eine offenere Bildform entsteht, die auch Einfluß auf das Betrachter-Bild-Verhältnis hat. Zudem setzt eine ausgeweitete Kritik an den nunmehr unverständlich gewordenen Allegorien ein. Ein großer Schritt zurück in das Mittelalter soll unternommen werden; von hier aus tasten wir uns langsam in die Gegenwart vor¹⁰¹. Aus der Kunstbetrachtung eines Vasari, vorwiegend die Textstellen berücksichtigend, die unmittelbar vom Verstehen handeln, lassen sich vor allem die Differenzen zur kunsthistorischen Praxis der Gegenwart herausstellen. Nach einem eigenen Kapitel über das spezifische Verhältnis von Text und Bild in der Form der Bildtitel soll abschließend als Beispiel für das 20. Jahrhundert Picassos *Guernica* stehen. Viele der angeführten Beispiele sind in der Literatur gut erforscht, weshalb ich auf detailliertere Ausführungen verzichte. Im Mittelpunkt der Betrachtung sollen die Möglichkeiten des Verstehens von bildender Kunst stehen, die sich zwischen dem Ansatz Panofskys, der dem einzelnen Kunstwerk schließlich den einen wesentlichen Sinn zuordnet, und dem ästhetisch-philosophischen Ansatz bewegt, der an keinen festgelegten Sinn glaubt, die Kunst in ihrer Bedeutung mithin als unendlich erscheinen läßt. Der 'Gang durch die Kunstgeschichte' bleibt selbstverständlich lückenhaft: Der Mythos vom Verstehen könnte bei dieser Unternehmung dennoch ins Wanken geraten.¹⁰²

¹⁰⁰ Die Beispiele erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit; sie können als Grundlage für eine weitere Beschäftigung mit Einzelaspekten des Verstehens und Nichtverstehens dienen.

¹⁰¹ Selbstverständlich konnten nicht alle Epochen gleichermaßen berücksichtigt werden. So wird die Kunst des 19. Jahrhundert gänzlich ausgelassen, dafür intensiver auf die Umwälzungen des 18. Jahrhunderts eingegangen; der Manierismus hätte mit Sicherheit zahlreiche weitere Beispiele zu bieten, bleibt aber weitgehend unberücksichtigt.

¹⁰² Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

1. Das vielfältige historische Verstehen des 18. Jahrhunderts

Ein wesentliches Merkmal der Malerei des 18. Jahrhunderts besteht in der „Auflösung der traditionellen Gattungen“; damit einher gehen neue Bildthemen (vielfach aus dem privaten Bereich), wobei es häufig zu einer „Spannung zwischen alter Form und neuem Inhalt“¹⁰³ kommt. Ebenso werden die Facetten des Bild-Betrachter-Bezuges nun wesentlich komplexer: erst durch den reflektiven Anteil des Betrachters vollendet sich das Bild als Ganzes. Das Nichtverstehen kann, wie Denis Diderot verdeutlicht, zu einer eigenen Qualität werden.

Andererseits wird dieses im 18. Jahrhundert im Kontext der Aufklärung teilweise zur Attitüde. Man versteht die Bildsprache der Renaissance und des Barock noch sehr wohl, richtet sich aber gegen die Komplexität derselben und fordert eine Überwindung, indem man sich gegen die Verwendung von Allegorien wehrt oder, wie Johann Joachim Winckelmann, neue erfindet. Wie komplex die Bildinhalte nun werden können, verdeutlicht das Sujet des *Et in Arcadia ego*, welches in der Bildtradition verfolgt wird, sowie weitere Beispiele aus der Malerei, die eine derart komplexe Ikonographie aufweisen, daß sie z.T. ohne die Erläuterung des Künstlers nicht mehr zugänglich sind. Die Schwierigkeiten in der Rezeption von Kunst im 18. Jahrhundert können im letzten Teil dieses Kapitels besonders gut an den Reisenden auf ihrer Grand Tour durch Europa verfolgt werden.

1.1 Das 'Je ne sais quoi' als Ausdruck eines Selbstverständnisses

Der bedeutende Kunstkritiker und Philosoph Denis Diderot kommentiert in seiner Salonkritik von 1769 die Oberflächenwirkung der Werke Chardins¹⁰⁴, welche sich durch ein hohes Maß an 'harmonie' auszeichne. „C'est lui qui voit ondoyer la lumière et les reflets à la surface des corps; c'est lui qui les saisit et qui rend avec je ne sais quoi leur inconcevable confusion“.¹⁰⁵ Auffällig sind hier die Formulierungen 'je ne sais quoi' und

¹⁰³ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 11

¹⁰⁴ Als Beispiel s. Abb. 3, Chardins *Küchenstilleben mit Rochen*.

¹⁰⁵ J. Seznec u. J. Adhémar (Hg.), *Diderot. Salons*, Bd IV, Oxford 1967, S. 84. „Er (Chardin) sieht das Licht und die Reflexe auf der Oberfläche der Körper spielen; er erfaßt sie und gibt irgendwie ihre

'inconceivable', die erkennen lassen, daß der um eine angemessene sprachliche Beschreibung ringende Diderot in diesem Fall offensichtlich an Grenzen verbaler Art stößt. Bereits vier Jahre früher, in der Salonkritik von 1765, lassen sich ähnliche Formulierungen finden. Es sei unmöglich, die Kompositionen Vernets zu beschreiben, es sei notwendig, sie zu sehen.¹⁰⁶

In der Ekphrasis gesteht sich der Schriftsteller ein, bestimmte Phänomene eines Gemäldes nicht in Worte fassen zu können, weil ihm die Sprache versagt oder er in der Tat nicht nachvollziehen kann, wie bestimmte Effekte zustande gekommen sind. Im Französischen hat sich für dieses Phänomen der Ausdruck 'je ne sais quoi' eingeprägt, der im Deutschen - etwas irritierend - meist mit 'das gewisse Etwas' übersetzt wird.

Der im 18. Jahrhundert weit verbreitete sprachliche Ausdruck 'je ne sais quoi' hat eine Tradition, die bis in die Antike zurückreicht; bei Cicero und Augustin heißt es 'nescio quid'. Es ist „eine Formel, durch die im psychischen, gesellschaftlichen und kunstkritischen Bereich die Existenz einer alogischen, nicht begreifbaren und nicht sagbaren Komponente eines Begriffs bezeichnet wird“¹⁰⁷. Allgemein drückt das 'je ne sais quoi' die „Verlegenheit gegenüber einem nicht unmittelbar zugänglichen Sachverhalt“¹⁰⁸ aus. Aber die Bedeutung, die sich im Laufe der Zeit auf verschiedene Bereiche konzentriert, ist viel weitreichender. Im 16. Jahrhundert steht das 'je ne sais quoi' der 'grazia'¹⁰⁹, die nach Castiglione ein „Geschenk der Sterne“ sei, sehr nahe. Während die 'grazia' nach dieser Definition positiv konnotiert war, konnte das 'je ne sais quoi' auch negativ verwendet werden.¹¹⁰ Der Begriff bezog sich in der Literatur zunächst auf die irrationale Seite der Liebe, er beschrieb eine irgendwie geartete

unbegreifliche Verschmelzung wieder.“ Deutsche Übersetzung nach Friedrich Bassenge (Hg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*, Salon von 1769, Bd. II, Berlin 1984, S. 266

¹⁰⁶ Bassenge (Hg.), 1984, Bd. I, Salon von 1765, S. 549. „Il est impossible de rendre ces compositions; il faut les voir.“ Sezec / Adhémar (Hg.), 1967, Bd. II, S. 121, s. August Langen, *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots 'Salons'*, in: *Romanische Forschungen*, LXI, 1948, S. 327

¹⁰⁷ Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf 1972, S. 347

¹⁰⁸ Erich Köhler, *Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6, 1953/54, S. 22

¹⁰⁹ Der in der Kunsttheorie verwendete Begriff der 'grazia' weist bereits auf denjenigen des 18. Jahrhunderts hin. Er ergab sich gleichsam als Gegenentwurf bzw. Ergänzung zu einer Körperauffassung, die seit der Renaissance auf einem wissenschaftlichen Fundament ruhte. So befand Raffael, daß zu dem Naturstudium 'una certa idea', die nicht näher gekennzeichnet werden kann, hinzukommen müsse, um Schönheit hervorbringen zu können. Für Vasari schließlich besteht das Ziel der Kunst darin, „eine unbestimmbare Qualität von Anmut ('grazia)'“ (s. Thomas W. Gaehtgens / Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 113) zu erreichen. Es handelt sich demnach um eine Qualität, die das Künstlerische gegenüber der reinen Naturnachahmung hervorhebt (s. auch Kapitel 3).

¹¹⁰ Köhler, 1953/54, S. 24

zwischenmenschliche Kraft. Diese in jedem Menschen herrschende 'Weltkraft' legt die Grundlage für alle anderen menschlichen Qualitäten.¹¹¹ In den philosophischen Bereich verlagert sich der Begriff, als in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Zweifel an der Rationalität der menschlichen Natur aufkommen. Das 'je ne sais quoi' bezeichnet nun einen „dunklen Rest“, den der Verstand nicht auszuleuchten vermag. Auch auf theologischem Terrain findet der Begriff Anwendung: Gott ist ebenso wie der Mensch undurchschaubar, womit ein Erkenntnisverzicht ausgesprochen wird.¹¹²

Erst mit Bouhours erfolgt im 17. Jahrhundert die Übertragung auf die bildende Kunst. Die Begriffe 'génie' und 'gout' werden der 'raison' untergeordnet, wobei das 'je ne sais quoi' das irrationale Element des 'génie' kennzeichnet sowie das Urteilsvermögen des Geschmacks. Jedes Kunstwerk besitzt neben der rational erfaßbaren Qualitäten etwas Geheimnisvolles, Nicht-Erklärbares als Grundlage. Das 'Nicht-zu-Ende-Gedachte', Inexakte entwickelt sich in der Folge Bouhours zum Ideal; es wird eine positive Qualität.¹¹³ Der persönliche Geschmack tritt an die Stelle einer normativen Kunstschönheit. Ende des 18. Jahrhunderts kommt es zu negativen Verwendungen des Begriffs 'je ne sais quoi' und er wird letztendlich durch die Begriffe 'sentiment' und 'romantique' verdrängt.¹¹⁴

Anhand der Kunsttheorie und -beschreibung wird deutlich, daß das Unbeschreibbare, das sprachlich nicht Faßbare, dieses 'gewisse Etwas', und damit das ausformulierte Nichtverstehen, im Rahmen einer sprachlichen kunsthistorischen Beurteilung und Beschreibung als positive Qualität gewertet werden kann. Die angeführten Formulierungen Diderots lassen erkennen, daß diese nicht von einer Unfähigkeit Diderots zeugen; vielmehr wird die Formulierung 'je ne sais quoi' immer dann verwendet, wenn es darum geht, das Kolorit Chardins rühmend hervorzuheben.¹¹⁵

Um dem historischen Verstehen Diderots näher zu kommen, soll an dieser Stelle eine seiner Bildbeschreibungen herausgegriffen werden. In der Salonbesprechung von Jean Baptiste Greuze' Gemälde *Das Mädchen, das sein totes Vögelchen beweint*¹¹⁶ (Abb. 4)

¹¹¹ Köhler, 1953/54, S. 31

¹¹² a.a.O., S. 40

¹¹³ a.a.O., S. 44ff

¹¹⁴ a.a.O., S. 57

¹¹⁵ s. Hans Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit« Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, S. 99

¹¹⁶ Bassenge (Hg.) 1984, Bd I, Salon von 1765, S. 566-569. Das Bild befindet sich heute in Edinburgh (Nationalgalerie).

spielt Diderot bewußt mit dem Vorwissen und konventionellen Verstehen seiner Zeitgenossen und demonstriert damit einen durchaus neue Art des Umgangs mit allegorischen Inhalten.

Das hochovale Bild zeigt ein junges Mädchen im Dreiviertelprofil, welches den Kopf auf seinen linken Arm stützt, wobei die Hand das linke Auge und die Stirn verdeckt. Der Blick des Mädchens ist gesenkt in Richtung eines toten Vogels, der auf einem diagonal in das Bild gesetzten Käfig liegt.

Die Ikonographie dieses Bildes ist seit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in der der Vogelkäfig ein weit verbreitetes Motiv darstellt, eindeutig: während der im Käfig gehaltene Vogel als „Sinnbild des Gefangenseins durch die Liebe oder auch der Jungfräulichkeit“¹¹⁷ gilt, steht umgekehrt der freigelassene oder tote Vogel für den Verlust der Unschuld.¹¹⁸

Dieses ikonographische Wissen macht sich Diderot zunutze, wenn er die Salonbesprechung als fiktiven Dialog mit dem Mädchen auf dem Gemälde gestaltet. Als Ansatzpunkt des Gesprächs dient der trauernde Ausdruck des Mädchens. Auf Diderots erste Frage, ob denn der Vogel der eigentliche Grund ihrer Melancholie sei, schlägt das Mädchen beschämt die Augen nieder. Diderot spricht nun von einem jungen Mann, der sich morgens im Hause bei dem Mädchen aufgehalten habe, während die Mutter des Mädchen abwesend gewesen sei, welcher Diderot deshalb die Schuld an dem 'Geschehenen' zuschreibt. 'Wonnetrunken' habe der Mann sich von dem Mädchen fortgerissen. Dieses sei so verwirrt gewesen, daß es vergessen habe, den Kanarienvogel zu füttern, so daß dieser über Nacht starb. Abschließend zerstreut Diderot die Bedenken des Mädchens, der Liebhaber könne möglicherweise nicht wiederkehren.

Diderot geht in seinem Dialog von den realen Bildgegenständen aus. Mit der Feststellung, daß ein toter Vogel wohl kaum der eigentliche Grund für die Trauer des Mädchen sein könne, nähert sich Diderot über die erzählerische Ebene der konventionellen symbolischen Interpretation. Seine Erzählung von dem Besuch des jungen Mannes kreist um den 'Verlust der Unschuld', ohne diesen jedoch direkt zu benennen. Erstaunlich ist, daß Diderot im folgenden den Tod des Vogels, als kausal mit dem vorangegangenen Besuch im Zusammenhang stehend, in das narrative Geschehen

¹¹⁷ Katalog der Ausstellung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1979, S. 159

¹¹⁸ Angelika Euchner, *Untersuchung zum Werk von Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), insbesondere zu seinen Todesmotiven*, Diss. Freiburg 1989, S. 50

einbindet. Damit wird die im Bild dargestellte symbolische Funktion des Vogels auf die inhaltliche Ebene zurückgeführt: der Tod als Folge dessen, was das Mädchen erlebt hat, läßt den Leser beim Anblick des Vogels die Geschichte des Mädchens, d.h. den Besuch des jungen Mannes, assoziieren.

Durch das zunächst bewußte Ausschalten von Wissen, von der geläufigen Interpretation eines Bildes, führt Diderot den Leser letztlich doch zu einer symbolischen Interpretation, wobei diese aufgrund seiner Erzählung inhaltlich motiviert wird. Indem er die gängige Interpretation zunächst ausklammert, gleichzeitig aber das Wissen des Lesers um dieselbe einbezieht, vermag Diderot, das Wesen des symbolischen Verstehens gleichsam erzählerisch vor Augen zu führen. Die geläufige allegorische Interpretation des Bildes setzt der Autor letztendlich zwar voraus, ist aber durchaus darauf bedacht, mit seinem über eine übliche Deskription hinausgehenden Kommentar, diese allegorische 'Selbstverständlichkeit' hinter sich zu lassen. Bezieht man diese Art der Bildbetrachtung auf die literarische Hermeneutik, so spielt Diderot gewissermaßen mit dem 'Vorurteil' des Betrachters, wie es Gadamer formuliert, er spielt mit den Erwartungen und dem Vorwissen, welche der Rezipient an das Gemälde heranträgt, um sein Verständnis dann möglicherweise aufgrund Diderots Kommentar zu revidieren.¹¹⁹

Mit dieser unkonventionellen Bildbeschreibung unterstreicht Diderot seine anfangs gegebene Einordnung des Bildes als 'Vignette' zu einer Gessner-Idylle¹²⁰; das Bild wird gleichsam zum Anlaß einer größeren Geschichte. Gleichzeitig vermag er damit, Einblicke in das historische Verstehen des 18. Jahrhunderts zu geben.

Mit der Einführung des Begriffs des 'Je ne sais quoi' in die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts kann das Nichtverstehen nicht als Ausdruck eines Defizits oder einer Unfähigkeit beschrieben werden, sondern, wie das Beispiel Diderots zeigt, als Ausdruck von Qualität. Es wurde bereits herausgestellt, daß Diderots Kommentar zu Greuze durchaus als kritisch gegenüber dem Wesen der Allegorie eingeschätzt werden kann. Im folgenden soll deshalb am Beispiel von Johann Joachim Winckelmann auf die verstärkt im 18. Jahrhundert einsetzende Kritik an der Verständlichkeit der Allegorien eingegangen werden.

¹¹⁹ Gadamer, 1990, S. 271

¹²⁰ Bassenge (Hg.), 1984, Bd. I, S. 566, s. Bernhard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988, S. 22 ff.

1.2 Die Allegorie: „Hilfsmittel eines unfruchtbaren, schwachen Kopfes“ (Diderot)

Wird einerseits das 'je ne sais quoi' als Qualität begriffen, setzt andererseits eine inhaltliche Kritik an der Allegorie ein, die sich vor allem gegen den Gebrauch konventioneller Allegorien richtet. Auch hier ist Diderot einer der führenden Vertreter, die ihrem Unmut deutlichen Ausdruck verleihen; in seiner Salonkritik zu Cochin aus dem Jahr 1767, kommentiert er das Wesen der Allegorie.

Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité et appelant l'hieroglyphe à son secours; d'où résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires que me choque [...] Quelle folie que de chercher à caractériser autour d'un fait, d'un instant individuel, l'intervalle d'un règne. Et rends-moi bien cet instant; laisse là tous tes monstres symboliques [...]¹²¹

Hiermit verurteilt Diderot das Verwenden von Allegorien als realitätsfremde Kunst, wobei vor allem die Vermischung von realen und irrealen Figuren beim Betrachter Verwirrung auslöse. Mit der Kritik am 'sinnlosen Durcheinander' ist Diderots Hauptkritikpunkt benannt: das große Ganze, die Einheit des Bildes wird gefährdet und darunter leidet die Verständlichkeit. Bezieht sich die positiv konnotierte Formulierung 'je ne sais quoi' bei ihm auf malerisch-ästhetische Qualitäten des Bildes, deren Entstehung für den Betrachter nicht nachvollziehbar wird, ist ein Unverständnis auf der inhaltlichen Ebene eines Bildes für Diderot unentschuldigbar; die Verantwortung hierfür gibt Diderot weniger dem Betrachter, als dem Künstler. Ferner glaubt Diderot, daß die Allegorie, an dieser Stelle bezieht er sich auf die Herrscherallegorie, nicht in der Lage sei, dem Anspruch gerecht zu werden, in einer einzigen Szene, gleichsam als *pars pro toto*, ein ganzes Leben wiederzuspiegeln. Man kann daher vermuten, daß sich Diderot gegen eine semantische Überladung von Bildern wehrt: es soll eine Situation als abgeschlossene Einheit gezeigt werden; ein Inhalt, der auf der Grundlage von Symbolisierungen basiert, ist zu vermeiden. Dazu paßt an anderer Stelle Diderots etwas

¹²¹ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, 1970, Bd. VII, Salon de 1767, S. 406 „Ich werde nicht aufhören, die Allegorie als das Hilfsmittel eines unfruchtbaren, schwachen Kopfes anzusehen, der aus der Realität nichts herauszuholen vermag und daher die Hieroglyphe zu Hilfe ruft. Daraus ergibt sich ein sinnloses Durcheinander von wahren Personen und imaginären Wesen, das mich abstößt: [...] Wie töricht ist es doch, mit einer einzigen Begebenheit, mit einem individuellen Augenblick, eine ganze Regierungszeit charakterisieren zu wollen! Ach, gib mir doch wenigstens diesen Augenblick gut wieder; laß all diese symbolischen Ungeheuer beiseite [...] (Bassenge (Hg.), 1984, Bd. II, S. 204f).

boshaft anmutende Vermutung, eine Allegorie werde erfunden, um jemanden zu verherrlichen, von dem man nichts Bestimmtes sagen kann. Das Wesen der Allegorie wäre demnach ein Diffuses, Verschleierndes, Unklares. Das Ganze sei dann „eine Art Lüge, die durch ihre Verhülltheit vor Verachtung geschützt ist“.¹²²

Diderots Kennzeichnung der Allegorie kann mit der Darstellung in einem 1795 erschienenen *Ästhetischen Wörterbuch über die bildenden Künste*¹²³ verglichen werden. Dieses geht zwar grundsätzlich von einer Bereicherung der bildenden Kunst durch Allegorien aus, warnt aber, mit ähnlichen Argumenten wie Diderot, vor den Gefahren.

Sie (die Allegorie) muß so authorisiret seyn, daß sie der Kuenstler mit der festen Zuversicht anwendet, man werde ihren Sinn nicht verfehlen, und muß sparsam gebraucht werden. Diese Figuren muessen leicht zu erkennen seyn; ihre Absicht muß sich leicht entdecken lassen, sie muessen endlich die Komposition bereichern, nicht verwirren.¹²⁴

Die Empfehlung an den Künstler, daß dieser die Allegorie 'betrachterfreundlich' gestalten und eine leichte Zugänglichkeit gewähren solle, kann in einem Lexikon-Artikel nur getroffen werden aufgrund einer Realität, die das Gegenteil offerierte: die Allegorien waren für den Betrachter oft genug verwirrend, nicht sparsam gebraucht und 'verfehlten ihren Sinn', d.h. aber auch, daß sie unverständlich waren, was in bezug auf das Sujet eindeutig als negativ bezeichnet wird.

Der Artikel warnt schließlich davor, anstelle von alten und bekannten Allegorien neu erfundene Allegorien zu verwenden, weil der „Erfolg mehr als zweifelhaft“ sei und „Lächerlichkeit und Dunkelheit unvermeidlich“ seien. Die Allegorie nähere sich damit dem Rätsel an, „nur mit dem einzigen Unterschiede, daß auch der unverständlichste Maler eines allegorischen Stücks verstanden zu werden zum Zweck hat, hingegen der Verfasser eines Räthsels es nicht zu werden beabsichtigt.“¹²⁵ Wie die kommenden Beispiele zeigen, wird die hier dem Maler zugeschriebene Prämisse, daß seine Allegorien, man könnte ergänzen: generell seine Bilder, letzten Endes den Zweck beinhalten, vom Publikum „verstanden zu werden“, im 18. Jahrhundert stark modifiziert wird: von seiten des Auftraggebers oder des Künstlers ist ein gewisser Rätselcharakter

¹²² Bassenge (Hg.), 1984, Bd. II, S. 635

¹²³ *Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste*, nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet von K. H. Heidenreich, 4 Bände, Leipzig 1795, Artikel zur 'Allegorie', S. 47ff

¹²⁴ a.a.O., Bd. 1, S. 47

¹²⁵ a.a.O., Bd. 1, S. 50

intendiert, die Kunst richtet sich oftmals nur an einen eingeschränkten Betrachterkreis. Allerdings besteht der Reiz eines Rätsels, sowohl aus der Sicht dessen, der es stellt, als auch aus dessen, der es löst, darin, daß es die Möglichkeit gibt, es in angemessener Zeit zu lösen; insofern ist die Differenzierung von Allegorie und Rätsel durch die Kriterien 'generelles Verstehen' und 'generelles Nichtverstehen' möglicherweise eine zu weit gefaßte. Sie trifft aber in der Hinsicht zu, daß im 18. Jahrhundert eine Selektion des Betrachterkreises über die dargestellten Sujets stattfindet, eine Tendenz, die im 19. Jahrhundert auf die Spitze getrieben werden wird: dem Nicht-Eingeweihten sind die Bilder nun nicht mehr zugänglich, eine Kenntnis der traditionellen Ikonographie reicht nicht mehr aus, vielmehr benötigt der Betrachter die Einweihung in Zusatzinformationen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Kritik an der Allegorie ambivalent: während Karl Philipp Moritz und Hegel dieselbe in ihrer Theoriebildung grundsätzlich ablehnen, begründet Johann Joachim Winckelmann in seinem 1766 erschienenen *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*¹²⁶ konsequent eine gelehrte neue Allegorik, da er ein Standardwerk über dieses Thema für Künstler als Desiderat der damaligen Literatur ansieht.¹²⁷ Nachdem Winckelmann in Kapitel IX *Von verlorenen Allegorien* antike Allegorien oder Sujets abhandelt, deren Bedeutung in seiner Zeit nicht mehr zu klären ist, beurteilt er in Kapitel X *Gute und brauchbare Allegorien der Neueren*, um schließlich im letzten Kapitel zu seinem *Versuch neuer Allegorien* überzugehen. In diesem stellt er ohne Rücksicht auf den Verständnishorizont von denjenigen, die nicht in dem Maße wie er belesen sind, neue, zum Teil abwegig anmutende Allegorien vor. Es sei erwähnt, daß Winckelmanns Allegorie-Begriff von „widerspruchsvoller Unklarheit“ ist; in unserem hier zu betrachtenden Zusammenhang mag der Hinweis genügen, daß Winckelmann den Begriff 'Allegorie' häufig synonym zu dem Begriff 'Sujet' oder 'Bildinhalt' setzt.¹²⁸ An dieser Stelle seien zwei Beispiele für Winckelmanns neue Allegorien angeführt:

¹²⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. IV, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Baden-Baden / Strasbourg 1964

¹²⁷ Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 41. Der 'Versuch' Winckelmanns steht im Kontrast zu der Warnung des oben erwähnten 'Aesthetischen Wörterbuchs' vor neu erfundenen Allegorien aufgrund von 'Lächerlichkeit und Dunkelheit'.

¹²⁸ ebda. Sørensen, 1963, S. 48, schlägt vor, Winckelmann hätte seinen *Versuch einer Allegorie* besser *Ikonologie* nennen sollen.

Das neue Jahr könnte ein großer Nagel bedeuten, welchen eine Figur an einem Tempel einschlägt. Dieser Nagel, *Clavus annalis* genannt, wurde in Rom zu Anfang eines jeden Jahres von dem Prätor eingeschlagen, und war die römische Zeitrechnung, da man noch nicht zu schreiben verstand. Diese Gewohnheit wurde hernach aus Verehrung des Altertums beybehalten.¹²⁹

Ein weiterer Vorschlag Winckelmanns ist der, daß man eine „Braut nach der ersten Hochzeit-Nacht [...] durch ein Mädgen vorstellen (könnte), die ihren aufgelösten Gürtel der Diana vorweist.“¹³⁰

Das Erfinden neuer Allegorien begründet Winckelmann in Kapitel X damit, daß „neue Begebenheiten und vorfallende Gelegenheiten“, die in der Antike nicht vorkamen, „neue Bilder (erfordern)“.¹³¹ In diesem Zusammenhang, wie auch in dem achten Kapitel *Von erzwungenen und ungegründeten Erklärungen der Allegorien*, problematisiert er das Thema des Verstehens und des angemessenen Deutens der Allegorien. So gibt er an mehreren Stellen zu, bei der Interpretation von Bildthemen an Grenzen zu stoßen: „das Glück, welches auf einem Strausse reitet, ist besonders, aber ich kann die Deutung davon nicht finden.“¹³² Selbst ein so gelehrter Mann wie Winckelmann, bei dem alle Voraussetzungen für ein Verstehen im Gebiet der Quellenkenntnis etc. vorhanden sind, kennt also das Phänomen Unverständlichkeit.

Für antike Allegorien gelte nach Winckelmann, daß sich „die Bedeutung verlohren“ habe, „und es war dieselbe zum Theil den Alten selbst unbekannt“.¹³³ Vor allem die letzte Aussage verdient Beachtung: offenbar leitet Winckelmann aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit antiken Sujets und Allegorien vor dem Hintergrund der antiken Literatur und den damit einhergehenden Problemen des inhaltlichen Verstehens, die sich ihm stellen, nicht nur ab, daß gewisse Bedeutungsinhalte verloren gingen¹³⁴, sondern er schließt bemerkenswerterweise auch auf ein zeitgenössisches inhaltliches Nichtverstehen.¹³⁵ Demnach gehen die Rezeptionsschwierigkeiten seiner Zeit so weit, daß sie eben nicht nur durch den zeitlichen Abstand gerechtfertigt werden können; vielmehr liefert Winckelmann das Argument der Unbekanntheit gewisser Themen ohne Begründung, was zeigt, daß es für ihn nahelag und es keiner Erläuterung oder

¹²⁹ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, 1964, S. 144

¹³⁰ a.a.O., S. 140

¹³¹ a.a.O., S. 135

¹³² ebda

¹³³ ebda

¹³⁴ Dies ist ein Gedanke, der sich in gleicher Weise bei Erwin Panofsky wiederfinden läßt (s. Einleitung).

¹³⁵ Diese Erkenntnis würde der Methodik der Ikonographie entgegensteuern und taucht deshalb bei Panofsky nicht auf.

Rechtfertigung bedurfte. Die Frage nach dem Stellenwert solcher inhaltlich unbekannter Sujets und Allegorien kann, obgleich Winckelmann sich nicht dazu äußert, möglicherweise in ihrer formal-ästhetischen Qualität gesehen werden, denn künstlerisch wertet der Autor die unbekanntes Sujets in keinster Weise gegenüber den bekannten ab.¹³⁶

Desweiteren finden sich bei Winckelmann Formulierungen, die vor einer zu extremen Deutung zu warnen scheinen; „aber diese Auslegung würde bey den Haaren gezogen seyn“¹³⁷ schreibt er beispielsweise. Winckelmann präferiert demnach, auf Erklärungen zu verzichten, bevor er zweifelhaften Deutungen zustimmt. „Was der Hase [...] in der Villa Albani [...] bedeuten solle, wird schwerlich anzugeben seyn.“ Es finden sich wiederholt im Text die Wendungen 'wir haben keinen Begriff' und 'es ist nicht zu verstehen'¹³⁸. Die Selbstverständlichkeit des Umgangs auch mit den unverständlichen Beispielen verdeutlicht, inwiefern für Winckelmann in der Kunstbetrachtung das Nichtverstehen, wie später für Schleiermacher, immer auch ein integrativer Bestandteil des Verstehens ist.

Vor dem Hintergrund der angeführten nicht verständlichen Allegorien erscheint es erstaunlich, wie selbstbewußt Winckelmann seine neuen Allegorien präsentiert; zwar nennt er sein Projekt einen 'Versuch', was man als zurückhaltend werten mag, allerdings geht er in diesem letzten Kapitel an keiner Stelle mehr auf mögliche Probleme beim Verstehen ein. Dies veranschaulicht den Anspruch, den er sowohl an den Künstler als auch an den Betrachter in bezug auf das Gestalten und Erkennen von Bildinhalten stellt, während formale Kriterien sowie die Nachahmung der Natur Winckelmann für eine gelungene Darstellung nicht ausreichen.¹³⁹ „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt sein [...] Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget.“¹⁴⁰ Der Künstler wird damit, wie Sørensen es formuliert, zum „schöpferischen, enthusiastischen Prometheus“ und der „allegorisierende Maler [...] ein dichtender Maler“.¹⁴¹ Die Aufgabe des Betrachters bleibt demnach nicht auf das Erkennen der Bildgegenstände beschränkt, vielmehr wird vorausgesetzt, daß er sich gedanklich mit

¹³⁶ Andererseits wird Winckelmann immer wieder als Vertreter einer "Gehaltsästhetik" angeführt, s. Sørensen, 1963, S. 42

¹³⁷ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, 1964, S. 131

¹³⁸ a.a.O., S. 133, s. z.B. die Erläuterung zu den Begriffen 'Ruhe' und 'Tugend'

¹³⁹ Sørensen, 1963, S. 42, 46 u. S. 49

¹⁴⁰ Ludwig Uhlig (Hg.), Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1995, S. 39

¹⁴¹ a.a.O., S. 43

ihnen auseinandersetzt, um zu erkennen, auf welchen gleichsam hinter dem Bild liegenden Sinn sie verweisen.

Um es zu wiederholen: mit seinen neuen Allegorien berücksichtigt Winckelmann den Verständnishorizont in keiner Weise. Es bedeutet ihm ein intellektuelles Spiel, in dieser Hinsicht kreativ zu sein; bei anderen seine reichhaltige Kenntnis der antiken Literatur und Kunst vorauszusetzen, grenzt an Anmaßung: aufgrund seiner dargestellten Auseinandersetzung mit den Problemen in der Rezeption von komplexen Allegorien, vor allem an ihm selbst beobachtet, ist deshalb anzunehmen, daß Winckelmann ein mögliches Nichtverstehen seiner neuen Allegorien deutlich vor Augen gestanden haben muß. Als gelehrtes Experiment kann Winckelmanns Buch durchaus ernst genommen werden, und ich verwehre mich deshalb dagegen, von einer „Verirrung der Winckelmannschen Allegorienlehre ins Abgeschmackte und Lächerliche“¹⁴² zu sprechen.

In bezug auf die generelle Frage, ob ein Künstler sich eher verständlich oder unverständlich ausdrücken solle, wandelt sich im „Versuch einer Allegorie“ Winckelmanns Einstellung; es ist zu vermuten, daß dies auf seine eigenen Schwierigkeiten bei der Rezeption antiker Kunst zurückzuführen ist. „Je einfacher das Zeichen ist, desto begreiflicher wird es [...] Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich sein, und keiner Beyschrift vonnöthen haben.“¹⁴³ 1755 hatte Winckelmann dagegen in den *Gedanken über die Nachahmung* noch ausdrücklich den „Witz-Charakter“ hervorgehoben.

Unser Verstand hat außerdem die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu sein, was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist. [...] Je mehr Unerwartetes man in diesem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es [...] Sie (die Allegorie) ist wie eine unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht, welche desto angenehmer ist, je unvermutheter man sie findet.¹⁴⁴

Damit verändert sich Winckelmanns Haltung von einer Entfernung von Zeichen und Bezeichnetem hin zu einer absoluten Nähe. Trotzdem, so Winckelmann, könne man „nicht fordern, daß einem ganz ungelehrten Menschen ein Gemählde beim ersten

¹⁴² Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, S. 48

¹⁴³ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, 1964, S. 135

¹⁴⁴ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, 1995, S. 169f

Anblick völlig verständlich werde.“¹⁴⁵ Der Autor unterscheidet zwischen einem gelehrten und einem ungelehrten Publikum. Unabhängig davon postuliert er aber für den Gebrauch von Allegorien eine größere Verständlichkeit, obwohl er eine einfache Zugänglichkeit ebenfalls für ästhetisch problematisch hält. Bei der Entstehung seiner neuen Allegorien fiel weiterhin auf, daß hier, disparat zu den übrigen Ausführungen, die Rezeption nicht oder nur wenig Berücksichtigung findet.

Der Umgang mit der Allegorie greift unmittelbar in das Phänomen des Verstehens und Nichtverstehens ein. Winckelmanns ambivalente Einstellung kann als symptomatisch für das 18. Jahrhundert gelten. Werden einerseits die Komplexität und die intellektuellen Voraussetzungen kritisiert und auf Klarheit gedrängt, überwiegt andererseits das Vergnügen, die Bedeutung gleichsam erst aus einem Kunstwerk 'herausschälen' zu müssen. Der Eigenleistung des Betrachters wird ein höherer Stellenwert zugemessen; bei seinen eigenen, neu erfundenen Allegorien jedoch knüpft Winckelmann nicht an einen bestehenden Verständnishorizont an, so daß er die Interessen des Betrachters in egoistischer Weise ignoriert.

1.3 „Auch ich in Arkadien“? - Zur Wandlung eines Bildthemas sowie weitere Beispiele

Vor dem Hintergrund der Allegoriekritik Winckelmanns und Diderots sollen einige Bildbeispiele vorgestellt werden, die die im 18. Jahrhundert möglich werdenden Facetten der Darstellung sowie der Rezeption illustrieren, vor allem im Hinblick auf ihre Verwendung von Allegorien und die Frage, ob der Künstler jeweils verstanden werden will oder nicht.

Parallel zur Kritik an der Allegorie wandelt sich im 18. Jahrhundert generell die Auffassung von der Rezeption und vom Künstler. Nicht nur auf sprachlicher Ebene, ausgedrückt durch das 'je ne sais quoi', sondern auch auf inhaltlicher Ebene wird das Nichtverstehen und das Ringen des Betrachters um ein angemessenes Verstehen zu einer Komponente, die bewußt von den Künstlern eingeplant wird. Der Betrachter muß sich nun gedanklich stark einbringen, um die Semantik zu begreifen.

Als Beispiel mag an dieser Stelle das Doppelporträt *Mrs. Edward Bouverie und Mrs. Crewe: Et in Arcadia Ego* von Joshua Reynolds (Abb. 5) stehen, das bereits zur Zeit

¹⁴⁵ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, 1964, S. 140

seiner Entstehung Anlaß zu zahlreichen Interpretationsversuchen gab. In diesem Fall möchte ich die historische Interpretation derjenigen Erwin Panofskys in dem Aufsatz *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*¹⁴⁶ gegenüberstellen.

Auf dem Bild sind die beiden Freundinnen, vor einem Grabstein sitzend, zu sehen. Die eine weist mit ausgestrecktem linken Arm die andere, die vor sich hinblickt, auf den Sarkophag hin, der die Inschrift *Et in Arcadia ego* trägt. In dem 1865 erschienenen Werk *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* kolportieren Leslie und Taylor folgende Begebenheit, die während einer Dinner-Party im Hause des Dr. Baker stattgefunden haben soll. Joshua Reynolds zeigte an diesem Abend seinem Freund Dr. Johnson das fertiggestellte Bild.

On a tomb in this year's picture of the two beautiful friends was written, "et in Arcadia ego." When the Exhibition was arranging, the members and their friends went and looked the works over. "What can this mean?" said Dr. Johnson; "it seems very nonsensical – I am in Arcadia." "Well, what of that ? The King could have told you," replied the painter. "He saw it yesterday, and said at once, 'Oh, there is a tombstone in the background. Ay, ay, Death is even in Arcadia!'" The thought is borrowed from Guercino, where the gay frolickers stumble over a death's - head, with a scroll proceeding from his mouth, inscribed, "Et in Arcadia ego."¹⁴⁷

Wie Panofsky betont, sind die Interpretationen von Dr. Johnson und dem König Georgs III. als konträr zu betrachten. Dr. Johnson formuliere die Assoziation, die uns auch heute noch üblicherweise in den Sinn kommt. Danach ist *Et in Arcadia ego* gleichzusetzen mit ähnlichen Sentenzen wie „Auch ich war in Arkadien geboren“¹⁴⁸ und „beschwört die rückwärts gewandte Vision eines unübertrefflichen Glücks herauf, das in der Vergangenheit genossen wurde, danach für immer unerreichbar und dennoch in der Erinnerung dauerhaft lebendig blieb“. Im Gegensatz dazu drücke die Deutung Georgs „ein vom Tod bedrohtes gegenwärtiges Glück“¹⁴⁹ aus. Mit diesen zeitgenössischen polysemantischen Aussagen verbleibt die Interpretation auf der Textebene und argumentiert rein literaturwissenschaftlich, ohne den restlichen Inhalt

¹⁴⁶ Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1996, S. 351-377

¹⁴⁷ Charles Robert Leslie und Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London 1865, Bd. 1, S. 325. Übersetzung nach Panofsky, *Et in Arcadia ego*, S. 351: „Was kann das bedeuten“, rief Dr. Johnson, „es scheint sehr unsinnig: Ich bin in Arkadien.“ „Der König hätte es ihnen sagen können“, erwiderte Sir Joshua. „Er sah es gestern und sagte sofort: 'Oh, da ist ein Grabstein im Hintergrund: Ja, ja, sogar in Arkadien ist der Tod'. Der Gedanke ist von Guercino übernommen, wo die fröhlichen Ausgelassenen über einen Totenkopf stolpern, aus dessen Mund eine Schriftrolle mit der Inschrift *Et in Arcadia ego* kommt“

¹⁴⁸ Hierbei handelt es sich um den Anfang des Gedichts *Resignation* von Friedrich Schiller.

des Bildes zu berücksichtigen. Gleichwohl dokumentiert, wie wir sehen werden, die oben zitierte Passage die Rezeptionsgeschichte des *Et in Arcadia ego* umfassend. Diese läßt sich anhand von Gemälden und dessen Kommentaren nachvollziehen. Auf der grammatikalischen Ebene möchte Panofsky in seinem Aufsatz zeigen, daß die Übersetzung des Königs die einzig angemessene sei und die 'moderne Lesart' „Auch ich bin in Arkadien geboren oder lebte dort“ – in Wirklichkeit eine falsche Übersetzung ist¹⁴⁹. Die bei Leslie-Taylor für das 18. Jahrhundert durch das Zitat belegte Deutungsvielfalt und –varianz, die unbewertet nebeneinander steht und stehen darf, wird von Panofsky auf den einen, eigentlichen Sinn ('intrinsic meaning') zurückgeführt. Unter der Voraussetzung, das zu ergänzende Verb in *Et in Arcadia ego* müsse „unzweideutig“ sein und dürfe daher nie im Präteritum stehen¹⁵¹, lehnt Panofsky die moderne Übersetzung, die die Bedeutung *auch* für *et* impliziert, ab. Stattdessen schlägt er die grammatisch korrekte Übersetzung „Selbst in Arkadien gibt es mich“ vor, die sich auf den Tod als Sprecher bezieht.¹⁵² Verfolgt man die Geschichte der *Et in Arcadia ego* - Tradition, so stellt man zu Beginn eine Übereinstimmung mit dieser hier allerdings für das Reynolds-Bild vorgeschlagenen Bedeutung fest, bevor eine Wandlung einsetzt. Im Sinne eines „mittelalterlichen memento moris in humanistischer Verkleidung“ interpretiert Panofsky denn auch Guercinos Gemälde¹⁵³, das zwei Hirten zeigt, die sich plötzlich mit einem Totenkopf konfrontiert sehen (Abb. 6). Das Bild, in dem wohl zum ersten Mal die Inschrift *Et in Arcadia ego* verwendet wurde¹⁵⁴, legt in der Tat die Lesart des sprechenden Todes nahe, während die oben zitierte zeitgenössische Beschreibung einen deutlicheren bildlichen Ausdruck dieses Sachverhaltes nachzeichnet. Fälschlicherweise wird gesagt, daß aus dem Mund des Totenkopfes eine Inschrift wachse. Hier wurde wohl der Schwanz der Maus fehlinterpretiert. Obwohl diese Beobachtung als ein Nichtverstehen aufgefaßt werden muß, so ist sie doch von erstaunlichem Erkenntniswert, denn sie bezeugt eindringlich das historische Verstehen: Die Inschrift wird in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Totenkopf gesehen; denn

¹⁴⁹ Panofsky, *Et in Arcadia ego*, S. 351 f.

¹⁵⁰ a.a.O., S. 352

¹⁵¹ a.a.O., S. 359

¹⁵² a.a.O., S. 360

¹⁵³ Das Bild, zwischen 1621 und 1623 entstanden, befindet sich in der Galleria Corsini in Rom.

¹⁵⁴ a.a.O., S. 359, 361 und Andreas Bayer und Norbert Miller (Hg.), Johann Wolfgang Goethe, Werke, München 1992, Bd. 15, Kommentar S. 802

dieser spricht: ihm wachsen die Worte gleichsam aus dem Mund.¹⁵⁵ Ebenfalls spricht der Tod in Poussins erster Fassung desselben Themas, in der der Totenkopf zwar merklich kleiner, aber noch immer deutlich erkennbar ist.¹⁵⁶ Mit der zweiten, bekannteren Fassung von Poussins Gemälde¹⁵⁷ (Abb. 7) vollzieht sich eine vom Bild her vorgegebene inhaltliche Wandlung des Motivs. Die Figuren sind nun um einen Sarkophag gruppiert, die Inschrift entziffernd; der Totenkopf hingegen ist fortgelassen. An die Stelle der erschrockenen Hirten und des *memento mori* - Gedankens tritt der „Traum von Arkadien“¹⁵⁸. Nicht mehr der Tod spricht nun zu den Besuchern, sondern der Tote selbst und damit vollzieht sich die von Poussin vorgenommene Umdeutung: „Auch ich war einst in Arkadien.“

Die hier vorgestellte Deutung ist keine moderne Interpretation; diese ist bereits bei den Biographen Poussins zu finden. Giovanni Pietro Bellori schrieb 1672 über die erste Fassung des Bildes: „*Et in Arcadia ego*, cioè, che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e che la Morte ha luogo in mezzo la felicità“.¹⁵⁹ Deutlich wird, daß der Tod als Absender gemeint ist und dieser mitten in Arkadien regiert. Bereits wenige Jahre später verleiht André Felibien der neuen Deutung, die sich auf die zweite Fassung des Gemäldes bezieht, Ausdruck: „Par cette inscription on a voulu marquer que celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicités.“¹⁶⁰ Diese Interpretation verlagert die Inschrift in den Bereich des Begrabenen, der nun spricht und der einst in Arkadien lebte. Die angeführten Quellen demonstrieren, daß die Zeitgenossen die Interpretation einer Umdeutung des Themas zu einem anderen, eindeutigen Sinn teilten.

Auch Panofsky betont für die zweite Fassung von Poussins Gemälde, die Anordnung der Figuren um einen Sarkophag anstelle des Totenkopfes demonstriert nicht mehr „eine dramatische Begegnung mit dem Tod“, „sondern ein kontemplatives

¹⁵⁵ Panofsky, *Et in Arcadia ego*, Fußnote 34; der Fehler geht entweder auf Reynolds, der eine Zeichnung falsch deutete, oder auf Taylor zurück.

¹⁵⁶ Dahingegen ist der Sarkophag nun dominanter geworden. Das Bild entstand um 1630 und befindet sich in der Devonshire Collection in Chatsworth.

¹⁵⁷ Das Bild aus dem Jahr 1655 befindet sich im Pariser Louvre.

¹⁵⁸ Bayer / Miller (Hg.), Goethe, *Italienische Reise*, 1992, Kommentar, S. 803

¹⁵⁹ „*Et in Arcadia ego*, was soviel besagt wie, daß selbst in Arkadien Grabmäler sich befinden und daß der Tod seinen Herrschaftssitz inmitten der Glückseligkeiten hat.“ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, e architetti moderni*, Torino 1976, S. 347f.

¹⁶⁰ „Die Inschrift hebt hervor, daß die Person, die in diesem Grabmal bestattet ist, einst in Arkadien gelebt hat und daß man dem Tod auch in den größten Glückseligkeiten begegnen muß.“ André Felibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris 1666-1685, Ausgabe 1705, IV, S. 71

Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit“.¹⁶¹ In diesem Zusammenhang spricht er - entgegen der Eindeutigkeit - von einer doppeldeutigen Stimmung, weil der neue Gehalt des Bildes eine Anpassung der Übersetzung notwendig erscheinen lasse.¹⁶² Den Zeitgenossen mag möglicherweise bewußt gewesen sein, daß, grammatikalisch argumentiert, die veränderte Übersetzung nicht korrekt ist, sie problematisierten dies aber nicht wie Panofsky, sondern gingen toleranter mit ihr um, weil das Sujet durch diese Interpretation eine Bereicherung erfuhr. Mit der veränderten Bildformel in der zweiten Fassung läßt auch Panofsky, trotz seiner grammatikalischen Bedenken, einen veränderten Sinngehalt des Mottos zu. Je nach der bildnerischen Einbettung deutet er demnach unterschiedlich und gesteht ein sich wandelndes Bildverständnis und damit im gewissen Maß eine Polysemie ein.

Mit dem Verweis auf Joshua Reynolds, der das Guercino-Gemälde gekannt haben müsse, weil er es abzeichnete, sei deutlich, so Panofsky, daß nur der vom König angeführte Sinn intendiert sein könne. Allerdings führt er gleichzeitig an, daß diese Deutung bereits damals eine elitäre gewesen sein muß, was er mit einer „insularen Tradition“¹⁶³ begründet.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird der Gedanke *Et in Arcadia ego* in veränderter Form in die bildende Kunst und in die Dichtung übernommen, zum einen als „barockes, emblematisches Bildthema, das sich empfindsam umdeuten ließ, und als geflügeltes Wort, das in sich die lange elegische Tradition der Hirtendichtung emphatisch zusammenfaßte.“¹⁶⁴ Johann Gottfried Herder ließ in dem im Kontext seiner Italienreise entstandenen Gedicht *Neapel* das zu ergänzende Verb weg und schrieb „Auch ich in Arkadien“. Noch bevor Goethe dreißig Jahre später diese Worte als Eingangsmotto über seine *Italienische Reise* setzte, findet sich die Wendung bei Autoren wie Jacobi und Wieland.¹⁶⁵ Der Bezug zum Tod ist nun gänzlich aufgehoben. Das Motto wird zum

¹⁶¹ Panofsky, *Et in Arcadia ego*, S. 364

¹⁶² a.a.O., S. 365 und 367

¹⁶³ a.a.O., S. 361

¹⁶⁴ Bayer / Müller (Hg.), *Italienische Reise*, 1992, Kommentar, S. 807

¹⁶⁵ Joseph P. Strelka geht in dem Aufsatz 'Da strahlt der Mythos von Alltäglichkeit...' Zur Entwicklung Arkadiens als geistiger Landschaft bei Theokrit, Vergil, Goethe und Gottfried Keller (in: Angelika Maass / Bernhard Heinser (Hg.), *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber. Mit Beiträgen zum Thema 'Et in Arcadia ego'*, Zürich 1989, S. 156) nur sehr vage auf die Herkunft des Goetheschen Mottos ein; dieses sei „wohl eine Übersetzung des Grabspruches auf dem berühmten Gemälde Poussins“. Er verweist nicht auf den fehlenden Todesgedanken, den er durch den angeführten Kommentar Herders sogar heraufbeschwört. Der Bezug zur *Italienischen Reise* wird dadurch erst recht verunklärt. „Auch ich in Arkadien' ist die Grabschrift aller Lebendigen in der sich immer wieder verwandelnden,

Synonym dafür, daß auch der Reisende im „Land der Freude und der Schönheit“ gewesen sei.¹⁶⁶

Insgesamt sind damit drei verschiedenen Lesarten des Mottos vorgestellt worden, die je nach Kontext angeführt werden können. Das gänzliche Nichtverstehen, das mit einem Abstreiten jeglichen Sinns einhergeht, stellt eine weitere und wohl die extremste Umgangsweise mit dem Motto *Et in Arcadia ego* dar. Gustave Flaubert beschreibt den Bois de la Garenne, in dem er einen in Grabform behauenen Stein in der Nähe eines Vesta-Tempels und künstlicher Ruinen hervorhebt: „[...] sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention“¹⁶⁷. Zu bedenken ist, daß das Motto um das möglicherweise bedeutungsentscheidende Wörtchen *et* gekürzt wurde.¹⁶⁸ Möglicherweise kokettiert Flaubert mit seinem Nichtverstehen, um den unsachgemäßen Umgang mit der Sentenz zu demonstrieren, indem er ihr in dieser Form keine Bedeutung mehr zuschreibt, ja sie im Gegenteil als Unsinn deklariert.

Kehren wir zurück zu dem Bild von Reynolds, so stellen wir nach den obigen Ausführungen fest, daß im 18. Jahrhundert gerade diejenigen feststehenden Sentenzen benutzt wurden, die das Potential zur Umdeutung bzw. zur Polysemie enthielten. Reynolds konnte sich sicher sein, daß viele der Bildbetrachter um die Geschichte und Tradition des *Et in Arcadia ego* – Mottos mit ihrer sich wandelnden Deutung wußten. Wie die Passage bei Walpole zeigt, bedeutet dies auch, daß mehrere Deutungen nebeneinander stehen können, ohne daß einer der Vorzug gegeben wird. Panofsky hingegen versucht, die eigentliche Bedeutung hinauszufiltern, dabei zog das 18. Jahrhundert, vor allem ein Maler wie Reynolds, der den 'wit' zum Stilprinzip erhob, gerade die Vielfalt der Interpretationen vor; in diesem Kontext sollte zugunsten einer Unentscheidbarkeit keiner der Deutungen des *Et in Arcadia ego* der Vorzug gegeben werden. Alle, stammen sie nun von Guercino, Poussin, Reynolds oder Goethe sind in ihrem jeweiligen Zusammenhang 'sinnvoll' und spielen mit der jeweiligen Tradition.

wiedergebärenden Schöpfung.“ Johann Gottfried von Herder, *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, in: Julian Schmidt (Hg.), *Werke*, Bd. 2, Leipzig 1869, Buch 7, Kap. 1, S. 37

¹⁶⁶ s. allgemein zu diesem Thema aus literaturwissenschaftlicher Sicht: Angelika Maass und Bernhard Heinser (Hg.), *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber. Mit Beiträgen zum Thema 'Et in Arcadia ego'*, Zürich 1989. A. Gercke, *Auch ich war in Arkadien*, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Bd. 24, 1921, S. 369

¹⁶⁷ „Auf einem in Grabform behauenen Stein liest man *In Arcadia ego*, ein Stück Unsinn, dessen Bedeutung ich nicht ausmachen konnte.“ Zitat und Übersetzung nach: Panofsky, *Et in Arcadia ego*, S. 368

¹⁶⁸ Auf diesen Aspekt geht Panofsky nicht ein.

Die hier vorgestellten Deutungen, seien sie historisch oder modern, bezogen sich ausschließlich auf die Inschrift des Bildes, griffen also nur einen, wenn auch wichtigen, Teilaspekt genauer heraus.

Häufig findet sich die autobiographische Ausdeutung des Bildes. Walpole vermutet, daß es sich bei der Bestatteten um Lady Coventry handelt, die fast ein Jahrzehnt zuvor verstorben war. Diese wird als enge Freundin der beiden Dargestellten gleichsam wieder mit in das Doppelbildnis einbezogen. Auf der Grundlage dieser Interpretation, die ohne Hintergrundkenntnisse nicht vorgenommen werden könnte, erfüllte das Bildnis nach Renate Prochno die Funktion eines Epitaphs für die Freundin.¹⁶⁹ Die Unsicherheit bezüglich der Inschrift im Bild blieb noch lange Jahre erhalten: William T. Whitley schrieb noch 1928, daß die Bedeutung 'obscure' sei¹⁷⁰, schlägt aber vor, es könne sich um eine sarkastische Anspielung auf die Gattung der Porträt-Malerei handeln. Angesichts des von Reynolds als Stilmittel verwendeten 'wit' der angeführten historischen Interpretationen, sowie vor allem seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Sujets, ist es durchaus denkbar, daß der Künstler eine Vieldeutigkeit in Text und Bild intendierte. „Die Bildfiguration soll eine doppelte Lektüre zulassen, die ein Künstler nur herausfordern kann, wenn er um die Ambivalenz der Bildzeichen weiß. Er spielt mit ihrer Mehrdeutigkeit.“¹⁷¹

Bei diesem Beispiel stand das Text-Bild-Verhältnis im Mittelpunkt.¹⁷² Durch die hinzugefügte Inschrift beschwört Reynolds, neben der Bildebene, die Tradition ihrer Interpretation herauf, um damit den Bildsinn komplexer und offener werden zu lassen; das Wissen des Betrachters um Bild- und Textinterpretation ist gefragt, wobei es durchaus möglich ist, das Gemälde auch ohne Hintergründe zu erfassen, beispielsweise als Porträt. In dem nun folgenden Beispiel gerät das Verständnis des Betrachters ins Wanken, hier hilft ihm auch ein hohes Maß an Vorbildung nicht weiter.

Unter dem Namen Fingal veröffentlichte der Dichter und Übersetzer Macpherson in den 1760er Jahren die Werke Ossians, die sich später als Fiktion herausstellen sollten. „Die Geschichte der Gesänge Ossians und ihres literarischen und bildkünstlerischen Fortwirkens zählt zu den fruchtbarsten und erstaunlichsten aller literarischen

¹⁶⁹ Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 103. Auf die Darstellung weiterer Deutungen wird an dieser Stelle verzichtet.

¹⁷⁰ „His meaning is obscure, but the note may be a sarcastic reference to face painting.“ William T. Whitley, *Artists and their friends in England 1700-1799*, London und Boston 1928, Bd. 1, S. 258

¹⁷¹ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, S. 404

Betrügereien.“¹⁷³ Macpherson hatte genau das Bild und den Tonfall von primitiver Dichtung getroffen, den das 18. Jahrhundert sich darunter vorstellte. Mit einer zeitlichen Verzögerung von ca. 30 Jahren eignete sich auch die Malerei in Frankreich das Ossian-Thema an. Neben Dominique Ingres und Francois Gérard (u.a.) widmete sich Anne-Louis Girodet, der 1784 in das Atelier Jacques Louis David eintrat, diesem Thema. Um den sog. 'Salon doré' des Schlosses Malmaison auszustatten, wurden bei Gérard und Girodet Gemälde in Auftrag gegeben. Girodets Bild trägt den langen Titel *Huldigung an Napoleon Bonaparte Dargebracht von A.-L. Girodet durch ein Bild, auf welchem er die Apotheose französischer Helden dargestellt hat, die während des Freiheitskampfes für das Vaterland starben* (Abb. 8). Die Ikonographie ist vor allem deshalb komplex, weil sie auf mehreren Realitätsebenen gründet. Girodet verbindet die Darstellung Bonapartes als Herkules mit zeitgenössischen Ereignissen, so daß Ossian letztendlich nur als Vorwand dient¹⁷⁴. In der Fülle von Figuren, die zum Teil nicht identifizierbar sind, erfährt das inhaltliche Verständnis eine starke Einschränkung. Wie Georges Levitine betont, wird die Entschlüsselung zudem dadurch erschwert, daß Girodet Elemente aus der Literatur mit von ihm selbst erdachten Motiven kombinierte.¹⁷⁵ Mit einem ausgeprägten 'horror vacui' widersetzt sich Girodet zudem dem Prinzip der klaren Strukturiertheit und Übersichtlichkeit im Bildaufbau seines Lehrers David, der gemäß einer Anekdote sich nicht mit Kritik zurückhielt.

David's Biograph Délecluze berichtet, er habe mit David gemeinsam das Atelier Girodets besucht, um dessen gerade vollendetes Werk zu besichtigen. David begutachtet dasselbe genau, bald machen sich bei ihm Ungeduld und Irritation bemerkbar. Schließlich bricht David das Schweigen und sagt: „Ma foi, mon bon ami, il faut que je l'avoue, je ne me connais pas à cette peinture là. Non, mon bon ami, je ne m'y connais pas du tout“.¹⁷⁶ Während des Rückweges mit Délecluze, erklärt der Meister seinen Schüler schließlich für verrückt: „Ah ça! mais il est fou Girodet? Il est fou, ou je

¹⁷² Insbesondere am Verhältnis von Bild und Text zeigt sich das Phänomen der Mehrdeutigkeit; s. Kapitel 4 und 5.

¹⁷³ Katalog der Ausstellung, *Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle 9. Mai bis 23. Juni 1974, München 1974, S. 37

¹⁷⁴ a.a.O., S. 110

¹⁷⁵ Georges Levitine, *Girodet-Trioson, An Iconographic Study*, New York und London 1978, S. 180: Levitine bemerkt, daß die unter Girodet hergestellten Lithographien zahlreiche widersprüchliche Identifikationen, falsch buchstabierte Namen sowie einige, die nicht in der Ossian-Mythologie vorkommen, aufweisen.

n'entends plus rien à l'art de la peinture; ce sont des personnages de cristal qu'il nous a faits là. Avec son beau talent, il ne fera jamais que des sottises, il n'na pas le sens commun'.¹⁷⁷ Bleibt die Kritik in Anwesenheit des Schülers noch allgemein und auf den Meister selbst bezogen, der sich selbst die Schuld gibt, keinen Zugang zu dem Bild zu finden, wird er gegenüber Délecluze deutlicher. Ihm bleibt kein anderes Mittel, als seinen Schüler für verrückt zu halten, gleichzeitig gesteht er ein, diese Art von Kunst nicht mehr zu verstehen. Die Gründe hierfür bleiben vage, jedoch wird deutlich, daß Girodet nicht im Sinne des allgemeinen Geschmacks malt und damit den Meister bis zur Unverständlichkeit verblüfft. Zum einen mag David die überladene Komposition befremden, die ebenso wie der unorthodoxe, in einer Kurve von rechts unten nach links oben verlaufende Bildaufbau, dem von ihm propagierten klassizistischen Stilideal zuwiderläuft. Malerisch seien seine Figuren aus Kristall, womit David wohl auf die damit einhergehende Realitätsferne des Bildes anspielt. Welche Gründe David auch immer haben mag, die Anekdote verdeutlicht vor allem eines: Der Meister David versteht seinen Schüler Girodet und dessen Kunst nicht mehr.¹⁷⁸

Daß in der Anekdote Girodet seinerseits keinerlei Reaktion zeigt, läßt zudem darauf schließen, inwieweit er dieses Nichtverstehen seiner Rezipienten beabsichtigte. Die Notwendigkeit, sich erklären zu müssen, ist an einer ausführlichen Erläuterung ablesbar, die Girodet anlässlich der Ausstellung des Bildes im Salon des Jahres 1802 dem Katalogband beifügte.¹⁷⁹ Diese schriftliche Hinzufügung, in welcher er auch seine selbst erfundenen Motive erläutert, dokumentiert zudem, daß der Künstler nicht davon ausging, die Ikonographie seines *Ossian* könne ohne diese zusätzlichen Informationen verstanden werden. Eine bildimmanente Interpretation, die sich an einer herkömmlichen Ikonographie orientiert, ist bei seiner Art der Bildkonzeption nicht mehr möglich. Eindeutig spricht Girodet direkt zu Beginn seiner Ausführung, noch vor seiner Bildbeschreibung, von einer „Erklärung des Themas“¹⁸⁰. In der Beschreibung erläutert

¹⁷⁶ „Meine Güte, mein guter Freund, ich muß eingestehen, daß ich mich mit diesem Gemälde nicht auskenne. Nein, mein guter Freund, ich kenne mich in keinster Weise aus.“ aus: Délecluze, E. J., *Louis David. Son école et son temps. Souvenirs*, Paris, 1855, S. 266

¹⁷⁷ „Aber ist Girodet wahnsinnig? Er ist wahnsinnig, oder ich verstehe überhaupt nichts mehr von der Kunst der Malerei; es sind Personen aus Kristall, die er uns vorsetzt. Mit seinem großen Talent wird er niemals etwas anderes als Dummheiten machen, er trifft nicht den allgemeinen Geschmack.“ ebda

¹⁷⁸ s. auch Körner, 1988, S. 175ff

¹⁷⁹ Der Kommentar ist abgedruckt in: Délecluze, 1855, letzte Umschlagseite.

¹⁸⁰ Kat. der Ausstellung, *Ossian*, 1974, S. 110, weiter heißt es im ersten Abschnitt: „Von der Siegesgöttin geführt, ziehen die Geister der französischen Helden, die für das Vaterland starben, in das luftige Elysium

Girodet, zumeist in den Nebensätzen, die ungewöhnliche Symbolik des Bildes, was ebenfalls darauf schließen läßt, daß der Künstler nicht der Ansicht ist, diese könne verstanden werden. „L'aigle cédant au coq l'empire des airs, augure certain d'une paix prochaine et glorieuse.“¹⁸¹ Am Ende der Beschreibung wird betont, daß die meisten seiner Motive erfunden seien sowie die Ausnahmen benannt: „Tous les êtres qui la composent sont fantastiques, à l'exception de la Victoire et des oiseaux symboliques que l'artiste a figuré réellement existants“.¹⁸²

Girodet nimmt mit der extremen Verwendung selbsterfundener Allegorien Unverständlichkeit in Kauf.¹⁸³ Die Anekdote mit seinem Lehrer David zeigt, daß diese nicht erst durch einen historischen Abstand, wie Panofsky vermuten würde, zustande kam, sondern bereits als ein historisch einkalkulierter Effekt bewertet werden darf. Keine ikonographische Methode, keine zeitgenössische Quelle würde einer Interpretation behilflich sein, angesichts der verwirrenden Zusammenstellung von realen und erfundenen 'Bildern' im Bild. Einzig und allein die Erläuterung des Künstlers selbst, die immer noch sehr komplex ist, bietet Aufschluß. Diese Tatsache sowie das Unverständnis des eigenen Lehrers David, zeigen, wie elitär das inhaltliche Bildverständnis um diese Zeit geworden ist.

Im Gegensatz zu Girodet übt David Zurückhaltung in der Verwendung von Allegorien. Sein *Marat* zeigt mustergültig die bildnerischen Möglichkeiten einer Darstellung und Ehrung ohne eine Überhöhung durch Allegorien auf.¹⁸⁴ Zumindest gilt diese Aussage für seine Gemälde. Die Gestaltung von Dekorationen für (Revolutions-)feste jedoch sieht er als Experimentierfeld für neue Allegorien an.¹⁸⁵ Dies läßt möglicherweise darauf schließen, daß David je nach Medium - auf der einen Seite die für die Ewigkeit gedachten Gemälden, auf der anderen Seite die vergänglichen Dekorationen - auch das adressierte Publikum bei der inhaltlichen Gestaltung berücksichtigte. Beim

ein, wo die Geister Ossians und seiner tapferen Krieger herbeieilen, um ihnen an diesem Ort der Unsterblichkeit und des Ruhms das Fest des Friedens und der Freundschaft bereiten.“

¹⁸¹ „Der Adler überläßt das Reich der Lüfte dem Hahn, ein sicheres Vorzeichen für einen baldigen und ruhmreichen Frieden.“ (Kat. der Ausstellung, *Ossian*, S. 110)

¹⁸² „Alle Wesen, die sich hier zusammenfinden, gehören der Geisterwelt an, mit Ausnahme der Siegesgöttin und der symbolischen Vögel, die der Künstler als reale Existenzen dargestellt hat.“ (Kat. der Ausstellung, *Ossian*, S. 110)

¹⁸³ Daß die Verständnislosigkeit größer ausfiel, als zunächst angenommen, zeigt möglicherweise die Entstehung einer satirischen Replik aus dem Jahr 1802 mit dem Titel *Die Schatten französischer Helden...*, s. Kat. der Ausstellung, *Ossian*, Abb. 89, s. S. 111

¹⁸⁴ s. hierzu Michail W. Alpatow, *Der Tod des Marat von J. L. David*, in: Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst, Köln 1996, S. 276-291

zeitgenössischen Publikum wagte er, auch hinsichtlich des Verstehens, Experimente; bei seinen Gemälden, die zudem stärker unter der Beobachtung und Kritik der Öffentlichkeit standen, achtete er sorgsam auf Klarheit. Für die Gemälde ist die Verständlichkeit sein oberster Grundsatz, anders ist die oben beschriebene Reaktion auf das Werk Girodets nicht zu erklären.

Die Suche nach neuen Bildthemen und damit die Ausbildung einer neuen Ikonographie, die nur ein elitäres Publikum ansprechen konnte, findet im 18. Jahrhundert weite Verbreitung. Auch Angelika Kauffmann bildet hier keine Ausnahme. So war sie eine der ersten, die die Stoffe der altenglischen Geschichte zum Thema der Historienmalerei machte und damit einen Anstoß für das 'Gothic Revival' in England gab; außerdem entwickelte sie eine Vorliebe für bis dahin wenig dargestellte Szenen aus Homer, Vergil und Statius.¹⁸⁶ Lange Bildtitel, z.B. *Elfrida, nach ihrer Hochzeit mit Athelwold, trifft mit König Edgar zusammen*¹⁸⁷, *Eleanora saugt Gift aus der Wunde ihres Mannes, des Königs Edward I.*¹⁸⁸ oder *Lady Elizabeth Grey bittet Edward IV., ihr den Besitz ihres verstorbenen Mannes zurückzugeben*¹⁸⁹ deuten die Ungewöhnlichkeit und die vorausgesetzte Unvertrautheit mit den Sujets an. Sie dienen größtenteils dazu, Hilfestellungen bezüglich der Handlung, der Gemütslage und dem Verhältnis des Personals des Gemäldes untereinander zu geben. Indem sie mit den führenden Schriftstellern in Kontakt stand, widmete sich Angelika Kauffmann aktuellen literarischen Themen und malte beispielsweise *Samma beklagt seinen Sohn Benomi*¹⁹⁰, und zwar unmittelbar nach Erscheinen des *Messias* von Klopstock.¹⁹¹ Auch in diesem Fall kann nur von einem sehr elitären Kreis von Personen ausgegangen werden, die das entsprechende Sujet einordnen konnten. Dies konnte nur unter der Voraussetzung der vorherigen Lektüre des *Messias* geschehen.

Der Anteil des Betrachters an der Bildrezeption nahm, wie vor allem Werner Busch betonte¹⁹², generell im 18. Jahrhundert veränderte Züge an. Dies trifft auch und vor

¹⁸⁵ Wolfgang Kemp, *Das Revolutionstheater des David*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21, 1986, S. 165-184

¹⁸⁶ Bettina Baumgärtel, *Leben und Werk von Angelika Kauffmann*, in: Katalog zur Ausstellung Angelika Kauffmann, hg. und bearbeitet von Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf 1998, S. 16-39, S. 28

¹⁸⁷ Aus dem Jahr 1786, Düsseldorf, Privatsammlung, Katalog Kauffmann, 1998, Nr. 60.

¹⁸⁸ Aus dem Jahr 1776, privat, Katalog Kauffmann, 1998, Nr. 61, S. 176

¹⁸⁹ privat, Katalog Kauffmann, 1998, Nr. 63, S. 178

¹⁹⁰ Aus dem Jahr 1770, Katalog Kauffmann, 1998, Nr. 242

¹⁹¹ ebda

¹⁹² Busch, 1993, S. 165, S. 308, S. 411

allem auf das Einfigurenhistorienbild zu, bei dem die Darstellung einer Handlung über mehrere Personen hinweg ausgeschlossen ist und das Kaufmann gerne verwendete. Eine von Gabriel Skorodomoff gestochene Darstellung in ovalem Format zeigt als frontales Brustbild eine Frau in stoffreichem Gewand mit einem in die Haare verflochtenen Schal (Abb. 9). Nur mit diesen Angaben wäre es dem Betrachter nicht möglich zu erkennen, wer dargestellt sei¹⁹³: doch unter dem Oval ist der Name Helena zu erkennen, was die Figur ihrer rein ornamental-dekorativen Funktion enthebt, gleichzeitig vermehrt inhaltliche Ansprüche an den Betrachter stellt. Nach Werner Busch assoziiert der Gebildete mit dem kunstvollen Schleier nun den Trauerschleier der Helena und weiß, aus welchem Grund sie trauert. Erst im 18. Jahrhundert wurde Helena als Sujet populär, vor allem durch eine ausschmückende Übersetzung Alexander Popes. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes 1776 war demnach dieses neue Helena-Bild durchaus noch nicht verbreitet. Der Wissende schließe nun darauf, daß das dargestellte Helena-Bild nur aus der Schlußszene der Ilias, der Totenbettszene, stammen könne, in der Andromache den toten Hektor beweint. Zu diesem literarisch-historischen Wissen tritt Busch zufolge noch die Kenntnis der Bildtradition hinzu: Helena als Reflexionsfigur ist dem Rezipienten aus dem Ilias-Zyklus Gavin Hamiltons in der Trauerszene *Hektor und Andromache*¹⁹⁴ bekannt. Erstaunlich an der Helena-Darstellung Kaufmanns ist es, daß auf jegliche Form von Attributen verzichtet und damit scheinbar der dekorativ-formale Aspekt – auch aufgrund des ovalen Formats – gegenüber dem inhaltlichen Aspekt hervorgehoben wird.¹⁹⁵ Gleichwohl muß bezüglich der inhaltlichen Dimension des Werkes hinterfragt werden, inwieweit die historischen und kunsthistorischen Hintergründe dem Publikum bekannt waren.¹⁹⁶ Hier handelt es sich wiederum um ein elitäres Wissen, wenn Busch auch betont, diese Art von Bildern setze auf das Sentiment und sei deshalb leichter zugänglich – im Gegensatz zu „komplexer Ikonographie“, der „etwas Hermetisches und Elitäres“ anhafte.¹⁹⁷ Generalisieren läßt sich diese Aussage jedenfalls nicht, wie gezeigt wurde. Die Gattung des Einfigurenhistorienbildes, wie es Angelika Kauffmann verwendet, unterstützt damit auf ihre Art das Nichtverstehen,

¹⁹³ Busch, Werner, *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, S. 42, in: Katalog Kauffmann, 1998, S. 40-46. Im Fall des vorgestellten Bildes Helena ist es problematisch, weiterhin von Historienbild zu sprechen, deshalb ziehe ich den Begriff Einzelfigurenbild vor.

¹⁹⁴ a.a.O., S. 42, Abb. 16

¹⁹⁵ a.a.O., S. 42 „Auch hob das Oval, ob hoch- oder quergestellt, den Erzählcharakter der Darstellung im Wortsinne auf, das Bild wurde tendenziell Ornament.“

¹⁹⁶ Die Frage nach der möglichen Überforderung des Betrachters stellt Werner Busch nicht.

¹⁹⁷ Busch, 1998, S. 43

gerade weil es in seiner Sinnkonstituierung elitär und polysemantisch ist. Daß es sich bei dem Helena-Gemälde um ein Historienbild handelt, wäre ohne die Bildunterschrift nicht deutlich. Zwar legt Werner Busch in seinen Ausführungen den Schwerpunkt auf den Anteil des Betrachters, ohne dessen Fähigkeiten in Frage zu stellen, generell ist ihm aber zuzustimmen.

Das Einfigurenhistorienbild ist antiikonographisch, es propagiert sprachlosen Ausdruck und destruiert den Zeichencharakter der tradierten Bilderauffassung. Seinen Sinn bezieht es nur noch sehr in den Grenzen von außerbildlichen textlichen Vorgaben, es trägt seinen Sinn in sich, der sich jedoch erst durch den eingeforderten Anteil des Betrachters, immer wieder neu, zu erfüllen vermag. Insofern öffnet es sich zum Betrachter, lädt ihn ein, im Bilde zu lustwandeln, konfrontiert ihn mit sich selbst, treibt seine Sensibilisierung voran, führt ihn aber auch bis zu der Schwelle, hinter der es dunkel wird.¹⁹⁸

Gerade die von Busch gar nicht unbedingt negativ gemeinte 'Dunkelheit' wurde vor allem in den Poetiken des 18. Jahrhundert immer wieder als negativ konnotierter, konträrer Begriff zu Klarheit und Verständlichkeit verwendet.¹⁹⁹ Für die aufkommende Kritik an der Allegorie und an einer komplexen Ikonographie galt die 'Dunkelheit' als das entscheidende Kriterium, zu der sich auch Goethe in *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* äußerte. Die Entstehung dieses Textes ließe sich durchaus vor dem Hintergrund der vorgestellten Bildsujets Kaufmanns denken. Ohne 'Nebenerklärung' müsse die dargestellte Handlung verstanden werden.

So wie wir ein Gedicht tadeln würden, dessen Fabel und Motive nur aus angehängten Noten verständlich werden könnten, so haben wir Ursache mit Gemälden oder Statuen unzufrieden zu sein, deren Bedeutung nicht vor unserm Auge liegt, sondern erst nachgelesen oder erzählt werden müßte.²⁰⁰

Goethe tritt weiterhin gegen die unklare Allegorie ein und postuliert, sie müsse „klar, faßlich, reich an Gehalt, und keine falsche Auslegung, oder Zweideutigkeit zulassen [...], so nahe liegend, daß auch selbst der beschränkte Verstand sie entdecken kann [...]“²⁰¹. Auf der anderen Seite hebt Goethe aber die Notwendigkeit einer vermehrten

¹⁹⁸ Busch, 1998, S. 46

¹⁹⁹ Schumacher, 2000, S. 75

²⁰⁰ Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang von Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798), in: Wolfgang Beyrodt u.a. (Hg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente*, Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 69f.

²⁰¹ a.a.O., S. 73

Mitarbeit des Betrachters hervor. „Nur die geringere Hälfte“ sei „in dem Bilde selbst enthalten, [...] den bessern Teil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und gewissermaßen das Werk vollenden.“²⁰² Goethe sieht den neuen Bildtyp kritisch: vor allem äußert er sich dagegen, an die Stelle von allgemeinverständlichen Allegorien Gestalten treten zu lassen, die selbst immer 'unbedeutender' würden. Es sei schon zur Gewohnheit geworden, „die Bedeutung aus den Attributen zu erraten“²⁰³. Auch Goethe plädiert damit für eine grundsätzliche Verständlichkeit und warnt vor einer Überforderung des Betrachters.

An zwei weiteren Beispielen soll kurz dargestellt werden, inwiefern die erhöhte Einbringung des Betrachters im 18. Jahrhundert an einen Deutungsanreiz gekoppelt war, der nicht nur bei den Zeitgenossen zu kuriosen Resultaten führte, sondern auch in der modernen Kunsthistorik. Da im Zuge neuer Themen und neu erfundener Allegorien die Interpretation sich nicht mehr unmittelbar am Bild ablesen ließ, wurde der Deutungsspielraum größer und eröffnete Spekulationen einen weiten Raum.

Joseph Wright of Derby wählte Themen wie Arbeiter bei Kerzenschein, neue Maschinen etc., die oftmals als „Bildbeleg für den Stand und Öffentlichkeitscharakter wissenschaftlicher Erkenntnis in der Industriellen Revolution“²⁰⁴ rezipiert wurden. Das 1768 in der Society of Artists²⁰⁵ ausgestellte *Luftpumpenexperiment* (Abb. 10) stellt in einem nur durch eine Kerze erhellten Raum mehrere Personen verschiedenen Alters, um einen Tisch gruppiert, dar, auf dem ein Experiment gezeigt wird. Der Vorführer zeigt anhand eines Vogels in einem Glaskolben, daß tatsächlich ein Vakuum entstanden ist; der Vogel nämlich ist auf den Boden des Glases gesunken.²⁰⁶ Mit unterschiedlichen Graden der Aufmerksamkeit nehmen die Beteiligten an dem Experiment teil. Nur der Vorführer und ein Junge, der anscheinend den Käfig herabläßt, blicken den Betrachter aus dem Bild heraus an.

Obwohl Busch den Ansatz des 18. Jahrhunderts, der gerade mit der Mehrdeutigkeit so anschaulich beschrieben ist, verdeutlicht hat, stellt er in den vorgestellten Beispielen ganz konkrete Deutungen vor: zunächst sei das Bild die „Wiedergabe eines

²⁰² Goethe, *Über die Gegenstände*, S. 80

²⁰³ a.a.O., S. 82

²⁰⁴ Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt am Main 1986, S. 10

²⁰⁵ Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby: Painter of Light*, Bd. II, London 1968, S. 243

²⁰⁶ Zur Diskussion, ob der Vogel tot sei, s.u.

wissenschaftlichen Experiments“, zugleich sei es als „blasphemische Infragestellung der göttlichen Schöpferallmacht und der Trinität“²⁰⁷ zu lesen und werde damit zum „Inbegriff eines Kunstwerkes der Aufklärung“²⁰⁸. Den zeitgenössischen Zusammenhang von Religion und Naturwissenschaft stellt Busch dabei in den Mittelpunkt seiner Überlegungen.²⁰⁹ Mit einer derartigen Interpretation wird das Interesse zwangsläufig auf wenige Punkte gebündelt, die der Autor als entscheidend ansieht und mit dem zeitgenössischen Hintergrund begründet. Die Auswahl und Konzentration auf Weniges aber widersetzt sich bereits dem Bildgedanken des 18. Jahrhunderts. Die Assoziationen des zeitgenössischen Betrachters konnten auch in andere Richtungen verlaufen: Ein Beispiel aus der Bildtradition des 18. Jahrhunderts, das nicht, wie Buschs angeführte Beispiele, religiös ausgerichtet ist, haben wir mit Greuzes *Mädchen, das sein totes Vögelchen beweint* kennengelernt. Auch bei Wright of Derby finden wir den Vogel wieder, der zwar nun im Glaskolben liegt und nicht im Käfig²¹⁰, dem aber als kompositorischer Mittelpunkt des Bildes erhöhte Aufmerksamkeit zukommt. Elemente derartiger Genrebilder, die die zeitgenössische Allegorie beinhalten, sind im *Luftpumpenexperiment* aufgegriffen. So wird jeder Betrachter bei Anblick des Vögelchens der zahlreichen Darstellungen des Vogels im Käfig bzw. des toten oder des entflohenen Vogels eingedenk gewesen sein, der nichts anderes meinte als den Verlust der Unschuld.²¹¹ Die Reaktion der jüngeren Leute im Bild, die zudem in das auffälligste Licht gekleidet sind, kann damit nicht nur als im wörtlichen Sinn zu sehende, von Erfahrung und Lebensalter abhängige, Reaktion auf das Experiment gesehen werden, sondern eben auch als ein Interesse von allegorischer Relevanz: die Reaktion auf das Sinnbild des Vogels, der durch das Experiment in einen Zustand zwischen Leben und Tod, im übertragenen Sinne zwischen Unschuld und Schuld, gebracht wurde, ist durchaus divergent. Mit dem offensten und unvoreingenommensten Blick schaut das jüngste Mädchen dem Experiment zu, wobei ihre Mundwinkel eine leichte Ängstlichkeit verraten. Das ältere Mädchen hingegen nimmt bereits eine Haltung ein, mit einer Hand ihre Augen bedeckend, den Blick gesenkt, den wir aus zahlreichen Genrebildern des Bildthemas 'Vogel im Käfig' kennen. Bei ihr ist eine gewisse Scham

²⁰⁷ Busch, 1986, S. 69

²⁰⁸ a.a.O., S. 72

²⁰⁹ s. auch den Untertitel des Buches *Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*.

²¹⁰ Der an der Wand hängende Käfig wird durch die Figur des Jungen zusätzlich betont.

²¹¹ s. in Kapitel 1.1 die Ausführungen zu Diderots Besprechung von Greuzes *Mädchen, das sein totes Vögelchen beweint*.

zu erkennen, sie ahnt die Problematik der Unschuld. Die Frau, die zwar direkt neben dem Ausführenden steht, richtet ihren Blick am weitesten vom Experiment weg, zu ihrem Partner hin. Ihr Interesse liegt eindeutig bei etwas anderem als dem Experiment, für sie ist der Zustand des Vogels nicht oder nicht mehr von Bedeutung. Laut Benedict Nicolson stehen die Mädchen aufgrund der Lichtführung im Zentrum und nicht das Experiment.²¹² Diese Deutung schließt nicht aus, daß mit dem Vogel auch der Heilige Geist alludiert wird; Buschs Feststellung, „der Experimentator“ pumpe [...] den Heiligen Geist aus dem Behälter, will eigenmächtig vor die Schöpfung zurück“²¹³, ist in ihrer Konkretisierung wohl dennoch zu einengend und nicht mehr nachvollziehbar. Ob der historische Betrachter den von Busch vorgeschlagenen Zugang zum Bild wählte, ist ungewiß.²¹⁴ Deutlich geworden sein sollte jedoch der vom Künstler mit Absicht weiträumig abgesteckte Assoziationsspielraum; die offensichtlich im Bild vorhandene Zusammenschau von Religion und Wissenschaft ist wesentlich subtiler gelöst als in der angeführten Interpretation Buschs. Dieser gedankliche Spielraum, für den meines Erachtens nach die zeitgenössische Bildtradition eine besondere Berücksichtigung erfahren sollte, macht den Reiz des *Luftpumpenexperiments* aus und sollte nicht durch konkrete Deutungen in bestimmte Bahnen gelenkt werden.

Dies gilt auch für Joshua Reynolds als Porträtisten. 1760 entstand das sich heute in der National Portrait Gallery in London befindliche Porträt von *Laurence Sterne* (Abb. 11), dem berühmten Autor des *Tristram Shandy*. Im Zusammenhang mit Reynolds wurde das System des 'Borrowing' hervorgehoben, bei dem Motive aus bestehenden Bildern verfremdet in das Eigene übernommen werden und ihm dadurch ein neuer inhaltlicher Ausdruck verliehen wird.²¹⁵ Wird dieses 'Borrowing' zu stark betont, birgt es die Gefahr der Überinterpretation. Wiederum Werner Busch sah in dem Haaransatz des porträtierten Sterne eine eindeutige Anspielung auf das Bild *Zwei Satyrn* von Peter Paul Rubens²¹⁶ (Abb. 12). „Das Satirische allerdings ist nicht eine bloße Allusion. Vielmehr ist die komplette Ikonographie eines Satyrn auf höchst subtile Art und Weise dem darob hintergründig lächelnden Sterne aufgeprägt.“²¹⁷ Teile der Perücke würden zudem an

²¹² Nicolson, 1968, S. 244

²¹³ Busch, 1993, S. 481

²¹⁴ Leider konnte ich keine zeitgenössischen Deutungen zum *Luftpumpenexperiment* finden.

²¹⁵ Prochno, 1990, S. 39f.

²¹⁶ Es entstand um 1615 und befindet sich in der Alte Pinakothek in München.

²¹⁷ Prochno, 1990, S. 398

Bockshörner erinnern. Weiterhin werden Parallelen zum *Tristram Shandy* in der langen Nase und zum Bild *Zwei Satyrn* in den wulstigen Lippen sowie den schräg gegebenen Augen gesehen. Zwar liegt zur Charakterisierung des Autors das Manuskript neben ihm auf den Tisch, eine derart starke Ineinssetzung von Autor und Werk, wie sie Busch vornimmt, scheint allerdings übertrieben. Die zeitgenössische Kritik jedenfalls trennte zwischen beiden, wenn sie schreibt, Sternes Gesicht zeige einen „späßigen Humor, als wolle er eine Geschichte aus *Tristram Shandy* erzählen.“²¹⁸ Die Fiktionalität des *Tristram Shandy* als Werk der Literatur und das Verhältnis des Autors zu demselben bleiben bei dieser Aussage gewahrt. Busch hingegen vermischt beide Ebenen in verstärktem Maße. Sterne wird zwar als Autor ausgewiesen, als leicht verschmitzter und wissender zumal, doch ist er keinesfalls mit seinem Werk gleichzusetzen. Bei allen Hinweisen konnte ich zudem keinen finden, in dem die Rede von 'Satyrhörnern' gewesen sei. Einem historischen Verstehen kommt Busch nicht nahe, eher handelt es sich um eine moderne Überinterpretation. Seine Engführung der Bedeutung stellt eine zu starke Konkretisierung dar; zudem sie nicht unmittelbar nachvollziehbar ist. Es mögen beim Betrachter derartige Gedanken mitschwingen, doch das Nicht-Festgelegte macht eben den Reiz der Assoziationen, mit denen das 18. Jahrhundert so gerne spielte, aus.²¹⁹ Der Ausflug in das 20. Jahrhundert bei den letzten beiden Beispielen verdeutlichte, inwieweit die Darstellung von 'eindeutigen' Interpretationsvorschlägen die moderne Kunstgeschichtsschreibung dominiert.

Ein Ausblick in das 19. Jahrhundert verrät, daß hier die Kritik an der Allegorie noch schärfer wird – mit Folgen für die Künstler und für die Rezeption. Nach der Formulierung durch Goethe schlossen sich viele Autoren ihm an und postulierten, das Symbol an die Stelle der Allegorie treten zu lassen. Stellvertretend sei hier nur Friedrich Theodor Vischer, einer der größten Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, genannt. Die Allegorie sei bloß „eine beiläufige Verknüpfung einer gewissen sinnlichen Erscheinung mit einem abstrakten Begriffe durch irgend ein tertium comparationis, gemacht von der subjektiven Reflexion.“²²⁰ Die Einheit von Bild und Idee sei zerstört, beim Symbol dagegen sei der Zwiespalt zwischen materieller Gestalt des Bildes und der Kunstidee noch erhalten, werde jedoch durch das ästhetische Bewußtsein des Betrachters

²¹⁸ Prochno, 1990, S. 396

²¹⁹ Das Spiel mit der Assoziation beschreibt Busch, 1993, S. 185, an anderer Stelle selbst.

²²⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Overbecks Triumph der Religion*, in: *Kritische Gänge* (1922), Bd. 5, S. 11f.

aufgehoben. Wahren Kunstgenuß könne es aber nur geben, wenn diese Differenz erkannt werde.²²¹ Entsprechend der immer spezieller werdenden Symbolik bilden sich im 19. Jahrhundert Geheimsprachen aus sowie die Tendenz, Bilder bewußt zu verschlüsseln und eine Art Privatikonographie zu entwickeln. An dieser Stelle ist vor allem der Symbolismus zu nennen: Gustave Moreau beispielsweise weigerte sich, Aussagen zu seinen verschlüsselten Bildern zu machen.²²²

Durch die angeführten Beispiele wurden Facetten des historischen Verstehen im 18. Jahrhundert vorgestellt sowie die Gemälde am Ende auch modernen Interpretationen gegenübergestellt. Es wurde deutlich, daß ein Nichtverstehen, zumindest eine Polysemantik, durchaus von seiten des Künstlers intendiert war. Die Rezeption wurde in diesem Abschnitt anhand der Reaktion von Kunstkennern vorgeführt. Im nächsten Kapitel soll ein besonderes Publikum zu Wort kommen: die Schwierigkeiten des Reisenden auf der Grand Tour, des vermeintlichen Kunstkenners, gilt es zu beobachten.

1.4 Der vermeintliche 'Connoisseur' auf seiner Grand Tour

Bereits seit dem 16. Jahrhundert unternahmen junge Engländer aus reichem Hause Reisen auf den Kontinent, um sich fortzubilden und um Informationen aus diesen Ländern zu sammeln, die dem eigenen von Nutzen sein könnten. Fremde Sprachen sollten gelernt sowie Kulturgüter kennengelernt, und der eigene Horizont durch die fremde Kultur erweitert werden, was zu einer Stärkung des Selbstbewußtseins und zu gesitteten Umgangsformen ('grace of manner') erziehen sollte.²²³

Im 18. Jahrhundert stieg die Zahl der reisenden Engländer rasant an und für diese obligatorische Bildungsreise, die als Alternative gleichwertig neben einer Universitätsausbildung im eigenen Land stand, prägte sich der Begriff *Grand Tour*²²⁴ ein.²²⁵

²²¹ Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung*, Köln 1997, S. 302; s. auch Pochat, 1986, S. 439

²²² s. Pierre Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Fribourg 1976

²²³ Christopher Hibbert, *The Grand Tour*, London 1987, S. 15; s. auch: Andrew Wilton / Ilaria Bignamini (Hg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Katalog der Ausstellung, Tate Gallery, London 1996

²²⁴ Erstmals wird der Begriff *Grand Tour* in Richard Lassels' *Voyage of Italy* im Jahr 1760 verwendet, s. Hibbert, 1987, S. 18

²²⁵ 1740 beschrieb Horace Walpole die Zahl der Reisenden in Rom als „numberless“, zitiert nach Hibbert, 1987, S. 39. „But travel and study on the Continent [...] as an ideal means of imparting taste, knowledge, self-assurance and polished manners [...] had already become accepted as an invaluable alternative, or supplement, to a university education. (Hibbert, 1987, S. 18)

Der Engländer auf der Grand Tour, der Bildungsreisende schlechthin, fühlte sich als Kunstkenner. Abzulesen an der vielfältigen Reiseliteratur, erschien es vielen jedoch interessanter, die genauen Reiseumstände zu beschreiben. Hygienische Probleme bei den Unterkünften, der Verzicht auf gewohnte Speisen, der Umgang mit den Frauen nehmen einen Großteil der Darstellungen ein. Häufig kommt eine gewisse Überdrüssigkeit angesichts der Fülle der Kunstwerke (vor allem in Rom) zum Ausdruck und es wird nicht verhehlt, daß man sich statt des anstrengenden Sightseeings lieber angenehmeren Dingen des Lebens widmet. In einem Brief an Richard West verleiht Horace Mann dem Ausdruck.

[...] Instead of being deep in the liberal arts, and being in the Gallery every morning, we are all in idleness and amusements of the town. For me, I am grown so lazy, and so tired of seeing sights, that, though I have been at Florence six months, I have not seen Leghorn, Pisa, Lucca or Pistoia; [...]²²⁶

Andere berichteten, Lord Baltimore sei zehn Minuten lang durch die Villa Borghese gerannt und die Begleitung von Dr. John Moore erklärte, zwei oder drei Stunden seien „far too much to spend on a pursuit in which he felt no pleasure, and saw very little utility“.²²⁷ Eine weitere Episode verdeutlicht, wie überdrüssig viele der Aufzählungen berühmter Kunstwerke in Rom waren. J.B.S. Morritt schreibt, daß allein in einer Straße sich zahlreiche Kunstgalerien befänden, in denen neben Antiken auch moderne Künstler ausgestellt seien, so daß die Vormittage immer sehr ausgefüllt seien. „But before I left I began to be a good deal like my Lord Webb, who asked me one day at Rome, ‚Sir, are there any fine pictures in this house?‘ ‚No‘ ‚God be thanked. Nobody will plague me to look about me.“²²⁸ Die Erleichterung, nicht noch mehr rezipieren zu müssen, wird hier überaus deutlich. Froh ist auch dieser Autor, daß er die Verantwortung an andere abgeben kann, indem der Mann in der Episode den Kunstwerken die Qualität abspricht und damit den Anlaß dafür schafft, sich diese Galerie nicht ansehen zu müssen. Das Überangebot stellte für die Reisenden, denen zumeist auch nur ein begrenzter Zeitraum zur Verfügung stand, eine Überforderung dar. Ähnlich wie heutige Touristen konnten sie zumeist nur die anerkannten 'Highlights' sehen, worüber sie oftmals ihr Bedauern äußerten. Auch an John Evelyns Bemerkungen ist feststellbar, daß er nicht in der Lage

²²⁶ Hibbert, 1987, S. 152

²²⁷ a.a.O., S. 160

²²⁸ a.a.O., S. 170

ist, alles angemessen zu rezipieren. „There are likewise divers other heads, and busts, which I could not take so particular notice of“, stellt er beispielsweise in Rom fest.²²⁹ Nicht nur die Reisenden, auch die Galeristen wissen über das Verhältnis von tatsächlich Interessierten und den gewöhnlichen Spaziergängern zu berichten, auf das Joseph Spence, wie er in einem Brief an Henry Rolle berichtet, in Florenz angesprochen wird: „Tis so with most of you travellers who come to our gallery: for one indefatigable fellow that comes to see it in earnest we have a hundred that only walk through it for an airing.“²³⁰ Das Schlendern durch die Galerie wird damit zu einer beliebten Freizeitbeschäftigung, wobei das Nichtinteresse an den die Kunst betreffenden Fragen von den Galerien negativ aufgefaßt wird. In seiner Dissertation über den „Gentleman' und die Kunst“ spricht Michael Wiemers ebenfalls von einem „Überforderungseffekt“.

Die Überfülle von Eindrücken und Informationen, mit denen der junge Reisende konfrontiert wird, führen dazu, daß einiges nur oberflächlich wahrgenommen, verwechselt oder vergessen wird. Daß es für einen weniger aufmerksamen und schlechter informierten Betrachter dann immer die Italiener sind, die für die bewunderten Bilder verantwortlich gemacht werden, ist vielleicht bezeichnend.²³¹

Das Argument der „Überfülle“ ist aber mit Sicherheit nicht das einzige, das für die Mißverständnisse der Reisenden verantwortlich gemacht werden kann. Wiemers formuliert häufig in seinen Ausführungen zu den Reisetagebüchern sein Erstaunen, daß inhaltliche Aspekte wenig oder gar nicht zur Sprache kommen. Im Augsburger Rathaus erkenne Robert Montagu die „ikonographische(n) Details“ nicht; in der Gemäldesammlung des Palazzo Pitti erwähne Francis Mortoft weder Themen noch Namen der Maler, was der Autor mit fehlendem Einfühlungsvermögen gleichsetzt.²³² In diesem Fall ist nicht zu entscheiden, ob diese Informationen aus mangelnder Kenntnis fehlen oder aus mangelndem Interesse. Vermutlich ist das letztere der Fall, und die Kritik Wiemers kann auf eine der Zeit nicht gerecht werdende Projektion zurückgeführt

²²⁹ E. S. de Beer, *The Diary of John Evelyn*, 6 Bände, Oxford 1955, Bd. 2, S. 216

²³⁰ Joseph Spence, *Letters from the Grand Tour*, Montreal und London 1975. Der Brief ist nicht datiert, stammt aber, wenn von einem offensichtlich chronologischen Abdruck ausgegangen wird, aus den 1730er Jahren. „Das folgende läßt sich über die meisten eurer Reisenden sagen: auf einen unermüdlichen Kameraden, der in ernsthafter Absicht kommt, haben wir hundert, die nur für einen Spaziergang durch die Galerie laufen.“

²³¹ Michael Wiemers, *Der 'Gentleman' und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York 1986, S. 17f.

²³² a.a.O., S. 23 und S. 33

werden, auf die Erwartung des 20. Jahrhunderts nämlich, alles inhaltlich einordnen zu müssen.

Beim Abfassen der Tagebücher, die meistens zumindest halböffentlich gedacht waren, macht sich bei den Reisenden ebenfalls das Phänomen der Übermüdung oder Überforderung bemerkbar. Samuel Sharp möchte seine Freunde nicht mit Beschreibungen von Kirchen, Statuen und Bildern 'erregen'. Er könne auch nicht mehr sagen, als sich ohnehin schon in der Reiseliteratur finde. Bereits das Lesen von zwei derartigen Beschreibungen sei ermüdend. „indeed, how can it be otherwise, since the touches of a Raphael, or Michael Angelo, must be seen to be admired, and are no more susceptible of a description in words, than is the air of a musical composition?“²³³ Bei diesem Autor ist offensichtlich das Verlangen nach Selbstdarstellung der eigenen, einmaligen Erfahrung verloren gegangen; sein Erleben scheint sich in dem der Reisenden vor ihm zu spiegeln, er hält es nicht mehr für nötig, nach schwer zu findenden Worten zu suchen, wenn er nichts Eigenes mitzuteilen weiß. Das heißt aber auch, daß er nicht mehr bereit ist, seiner eigenen Meinung Ausdruck zu verleihen. Die Einordnung der eigenen Reise unter dem Aspekt der Einmaligkeit scheint verloren gegangen. Mit diesem hat auch die Erfahrung und das Verstehen von Kunst seinen unverwechselbaren Charakter verloren, denn sie werden austauschbar.

Im folgenden soll untersucht werden, ob in dem fehlenden Interesse an inhaltlichen Fragestellungen, was keinesfalls negativ konnotiert werden soll, und dem demgegenüber ausgeprägten an Kunstfertigkeit nicht gerade eine Ursache für Mißverständnisse bzw. das Nichtverstehen zu suchen ist. Offensichtlich war vielen eine inhaltliche Einordnung weit weniger wichtig als die Anerkennung der handwerklichen und formalen Ausführung sowie der empfundene Respekt vor dem Alter, beispielsweise von antiker Skulptur.

Nicht nur in den Gastländern wurden die Reisenden kritisch beobachtet, sondern auch bei der Rückkehr in ihr Heimatland. Meistens hätten sie doch nicht die Sprache gelernt, weil sie es vorgezogen haben, unter ihren Landsleuten zu bleiben, die Manieren seien

²³³ Samuel Sharp, *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that Country, In the Years 1765 and 1766*, London 1765, Brief I, Venedig, September 1765. „I do not mean to trouble you, or my other friends, during my stay abroad, with descriptions of churches, statues, and pictures; for, besides, that I can say no more on that subject than what every account of Italy, every guide for travellers, furnishes in a most tedious abundance, I have generally found the reading of 2 such descriptions insipid and tiresome.“

nicht besser geworden; auch Lady Mary Wortley Montagu hält sich mit ihrer Kritik nicht zurück und nennt die englischen Touristen „the greatest blockheads in nature“²³⁴.

Das Kunstinteresse scheint sich nach diesen angeführten Beispielen in Grenzen gehalten zu haben. Vor allem aus den eigenen (englischen) Reihen kam Kritik an den Reisenden auf. Diese verdeutlicht anschaulich, wie es um das Verstehen dieser jungen Generation bestellt war; das Kunstinteresse konnte als guter Anlaß für eine solche Reise gesehen werden, selbst wenn es in Wahrheit nur vorgeschützt war. Die Zeitschrift, die eben diesen Titel, *Connoisseur*, trug sowie Hogarth machten sich lustig über die kulturellen Angebereien der Reisenden: diese würden Kunst nicht wirklich verstehen, ihre Ansprüche bezüglich Kultur seien oberflächlich und gefährlich. Francis notiert abfällig: „To a man really curious in the polite arts, Rome alone must be an inexhaustible fund of entertainment; but what can be more disgustful, than to see our young people give themselves the airs of congnoscenti.“²³⁵ In der Tat scheint das 'sich als Kenner geben' der Stein des Anstoßes zu sein. Daß sie es nicht wirklich sind, macht der bescheidene Andrew McDougall deutlich, der vorwegschickt, daß er sich selbst nie als *Connoisseur* bezeichnen würde, er aber dennoch großes Vergnügen an der Kunst habe. Seine Landsleute „wish to have the name of *connoisseurs*, by praising the noted pictures, but before they begin, they have the good sense, (in general) to enquire the name of the painter.“²³⁶ Die Kritik ist offensichtlich: Die vermeintlichen *Connoisseurs* reden zunächst einmal über Bilder, über die alle anderen auch reden, d.h. es existiert ein allgemeiner Rezeptions-Kanon. Darüber hinaus aber sind sie keine wahren Kenner, denn sie würden die Bilder nicht selbständig identifizieren und erkundigen sich zuvor nach den Namen der Gemälde und Künstler. Eine Benennung des Kunstwerks kennzeichnete einen Betrachter demnach bereits hinreichend als *Connoisseur*, was ihm Eindruck verschaffte; ein tieferes Verständnis wurde nicht postuliert.

Joseph Baretti geht in seinem Werk, das als Antwort auf die Ausführungen Samuel Sharps gedacht war, ausdrücklich auf die sog. 'Fehler' der Reisenden ein. Auch er kritisiert, daß jeder Reisende den direkten Weg über die Alpen zu den berühmten Städten nehme. „None of them ever will deign to visit those places whose names are not

²³⁴ Hibbert, 1987, S. 235f.

²³⁵ Zitiert nach Jeremy Black, *The British and the Grand Tour*, London, Sydney Dover, New Hampshire 1985, S. 216

²³⁶ Jeremy Black, 1985, S. 221

in every body's mouth. They travel to see things, and not men.²³⁷ Die Reisenden seien zwar weltoffen eingestellt, selten aber gut informiert und unterlägen deshalb vielen Fehlern;²³⁸ vor allem sind hiermit Zuschreibungsfragen gemeint.

Des öfteren begegnen wir Reisenden, die darüber verzweifeln, daß sie angesichts des großartigen Kunstwerks, vor dem sie endlich stehen, nicht das zu erwartende Gefühl einstellt, was, der Reiseliteratur nach, Tausende vor ihnen empfunden und verstanden haben. Angesichts der *Heiligen Cäcilie* von Raffael in Bologna (Abb. 13) hätte Walker auf die Knie fallen können vor Bewunderung: allerdings aufgrund des gemalten Vorhangs. Im Bewußtsein, sich erst in ein Bild hineinsehen zu müssen, gibt er sich eine Viertel Stunde Zeit.

I stood a quarter of an hour between doubt of my own, or other peoples tastes. My own is certainly, defective; for I must honestly confess, at the end of the said quarter of an hour, I found my refractory opinion as obstinate as at first. Can that have no excellence which all the world admires and has admired for this 250 years?²³⁹

Entspricht das eigene Empfinden nicht dem der Tradition, führt dies zu starken Unsicherheiten beim Betrachter. Eine unvoreingenommene Rezeption ist nicht mehr möglich; jeder weiß um die Berühmtheit eines Werkes. Gerade auf der Grand Tour geht der Reisende belesen und vorbereitet auf die Kunstwerke zu. Immer wieder wird überaus zurückhaltend formuliert, wenn der Betrachter sich dem Kommentar seiner Vorgänger nicht anschließen vermag. Auch Walker sieht seine Betrachtungsweise als anormal. Seine Meinung ist, der Vergleich zu einer nicht funktionsfähigen Maschine mag sich einstellen, „fehlerhaft“, oder „defekt“ (englisch: „defective“); und, schlimmer noch, sie ist, auch nach längerer Zeit, „widerspenstig“ (englisch: „refractory“) und „starrsinnig“ (englisch: „obstinate“). Diese Formulierungen dokumentieren, daß Walker seine Ansicht am liebsten revidieren möchte, ihm dies aber versagt bleibt. Er möchte das Kunstwerk genauso verstehen, wie die Rezipienten, deren Texte er gelesen hat. Indem er eine gleichbleibende Rezeption des Raffael-Bildes voraussetzt, existiert für Walker kein historisches Verstehen, welches aufgrund der Zeitumstände Veränderungen unterworfen sein könnte. Er nähert sich dem Gemälde mit einem 'Vorurteil', das sich jedoch in der Zeit der Betrachtung nicht verändert. Sein eigenes Umfeld möchte er bei

²³⁷ Joseph Baretti, *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with Regard to that Country*, Vol.1, London MDCCLXIX, S. 327

²³⁸ a.a.O., S. X

der Betrachtung ausklammern, vermag es aber ebensowenig, einen historischen Verstehenshorizont zu rekonstruieren. In einer ausführlichen Beschreibung das Abwarten und Hoffen auf einen veränderten Zugang schildernd, möchte Walker möglicherweise auch seine gegenteilige Position rechtfertigen. Ein weiterer Aspekt wird damit offensichtlich: Mit der vermehrten Kenntnis um die Kunstwerke werden die Vorstellungen und Erwartungen bereits vor der ersten Konfrontation konkreter. Umso schwerer fällt es vor dem Original, sich von dem Gehörten freizumachen und eine eigene Position zu finden.

Walker versucht nach der generellen Formulierung seiner Nicht-Bewunderung, diese zu begründen: Cäcilie sähe aus, als wolle sie ihre Orgel an die Zuschauer verkaufen und sei ärgerlich, daß sie ihr nicht genug böten. Petrus hingegen sinniere darüber, ob das Instrument das Geld wert sei.²⁴⁰ Ähnlich wie Denis Diderot²⁴¹ bindet Walker das Geschehen in eine Narration ein. In die heilige Szene läßt er das banale Ereignis des Verkaufs eines Musikinstruments Einzug halten, um sein Mißfallen zu bekunden. Daß der Ausdruck der Gesichter ein unpassender sei, gibt er dem Leser dadurch indirekt zu erkennen. Die eigentliche Darstellung mißbilligend, reduziert er sie auf den materiellen Wert der Orgel: In Umkehrung zu Jacob Burckhardt, der später von der Sakralisierung des Profanen spricht, profanisiert Walker das Sakrale. Die Semantik des Bildes, die ihm deutlich gewesen sein dürfte, vernachlässigt er zugunsten seiner eigenen, erfundenen Geschichte.

Der Connoisseur wird als Hinweis und Legitimation dafür angeführt, warum es dem Reisenden zum Teil nicht möglich sei, die allgemein anerkannten Meisterwerke angemessen zu würdigen. Diese Argumentation wird von Spence mit Sicherheit auch als Bescheidenheitstopos verwendet, um die eigene Meinung, die hier ausnahmsweise in aller Deutlichkeit formuliert wird, zu rechtfertigen. „At St. John’s and St. Paul’s is the famous St. Peter the Martyr, which Vasari calls the best of all Titan’s works, but so ill kept that we, who are no connoisseurs, should take it for a wretched piece of daubing“²⁴²; so beschreibt Joseph Spence seinen Eindruck in Venedig. Der Autoritätsperson Vasari widersetzt sich der Autor gleichsam entschuldigend mit dem Hinweis, er sei kein Kunstkenner. Die Kritik ist dabei nicht so sehr auf den Künstler

²³⁹ Zitiert nach: Black, 1985, S. 222

²⁴⁰ ebda

²⁴¹ s. Kapitel 1.1

²⁴² Spence, 1975, S. 90

bezogen, sondern auf ihn selbst: ihm ist es nicht möglich, das Bild anders als als Farbenkleckserei zu rezipieren.²⁴³

In den Katalogen und Reiseberichten des 18. Jahrhunderts sind zahlreiche Zuschreibungen und Bildtitel mit einem Fragezeichen versehen; so auch im 'Notebook' des Joseph Spence²⁴⁴. Dies deutet auf viele Unsicherheiten beim Erkennen der Ikonographie hin, die immerhin in der Form des Sonderzeichens sichtbar gemacht wird. Auf jeden Fall liegt hier ein großes Feld an Rezeptionsschwierigkeiten vor, denen aber an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden soll. Da die Autoren ihre ikonographischen Überlegungen meist nur notizenartig formulieren, sie aber nicht begründen, ließen sich aus den vermeintlichen Fehlern kaum die Ursachen für das jeweilige Nichtverstehen herauskristallisieren.

Selten nur gibt der Reisende sein Unvermögen zu und schreibt explizit, daß er den Sinn eines Kunstwerks nicht verstanden habe. Ein Beispiel hierfür ist *A Description of Easton-Neston* von Brian Fairfax.²⁴⁵ Zunächst konstatiert er, nicht in der Lage zu sein, eine griechische Inschrift, die er offenbar als nötige Hilfestellung für die Rezeption ansieht, auf einem griechischen Stuhl zu lesen bzw. zu übersetzen.²⁴⁶ Weiter durch den Garten schlendernd, trifft Fairfax auf eine Statue, die einen Senator in seiner Robe darstellt. Dieses Mal erbittet sich der Betrachter eine Hilfestellung von anderen Leuten, doch er wird jäh enttäuscht: „but they could not tell me who the statue represents.“²⁴⁷ Die inhaltliche Bedeutung der Statue scheint für ihn Priorität zu besitzen, auf die formale Dimension hingegen geht er nicht ein. Im weiteren Verlauf des Textes kommt er immer wieder darauf zurück, daß er qualitätvolle Kunst sieht, „but they could not tell me of whom“²⁴⁸. Die fehlende Kenntnis des Künstlers scheint den Betrachter empfindlich in seiner Kunstbetrachtung zu beeinflussen. Er möchte Hilfestellungen für sein Verstehen geboten bekommen. Mit Gadamer zu sprechen, ist bei ihm der Wille

²⁴³ Diese Farbenkleckserei wird hier negativ konnotiert, wohingegen Diderot diese angesichts der Werke Chardins durchaus als Qualitätsmerkmal wertet. (Seznec / Adhémar (Hg.), 1967, Band IV, S. 84)

²⁴⁴ Spence, 1975, S. 277: „Masks of Silenus, Muse (?) and faun, good. Four bacchanal woman tearing Orpheus to pieces [...] Achilles riding on Chiron (?) and Thetis (?) by Priest and faun sacrificing a pig (to Sylvanus?), middling.“

²⁴⁵ Brian Fairfax, *A Description of Easton-Neston in Northamptonshire [...] , in: A Catalogue and description of King Charles the First's Capital Collection of pictures limnigs, statues, Bronzes, Medals and other Curiosities, London MDCCLVIII, S. 53ff (im folgenden zitiert als Fairfax, *Catalogue*).*

²⁴⁶ Fairfax, *Catalogue*, S. 56. Die Formulierung 'to make it out' ist zu wenig differenziert und meint sowohl 'entziffern' als auch 'verstehen'.

²⁴⁷ Fairfax, *Catalogue*, S. 56

²⁴⁸ Fairfax, *Catalogue*, S. 59; z.B. sieht er an einer Treppe eine gute Büste, „but the servant could not tell me of whom.“

zum Verstehen vorhanden, er möchte sich auf die Kunst einlassen. Resigniert stellt er jedoch fest, daß das Interesse bei anderen Personen weniger ausgeprägt zu sein scheint und sich so recht niemand mit den Skulpturen im Garten auskenne.

but I had neither time, or a person to shew them who understood much of the matter, being only the gardener and housekeeper, who, I suppose, had it by tradition; so that mine must be a very lame account.

Die Tatsache, daß keiner der anzutreffenden Leute die Kunst wirklich versteht, stellt der Autor als Ursache für seinen eigenen unzureichenden Zugang dar. Walker wirft sich nicht selbst vor, zu wenig zu wissen, vielmehr richtet sich seine Kritik an den Gärtner und die Haushälterin, die Kunstgegenstände aus Gewohnheit zu besitzen, ohne sie wirklich zu verstehen.²⁴⁹ Aus Walkers Angaben läßt sich ebenfalls ableiten, daß eine intensive Kenntnis der Kunstwerke keine Selbstverständlichkeit war und die Semantik häufig unbekannt.

Charles de Brosses beschreibt auf seiner Reise San Marco in Venedig als die „im griechischen Stil“ errichtete Kirche

[...] in wretched taste both within and without, surmounted by seven domes covered with gold mosaic which makes them seem far more like cauldrons than cupolas. [...] One can see nothing so pitiable as these mosaics. Happily the workmen had the wise precaution to inscribe on each subject what they wished to represent.²⁵⁰

De Brosses ist dankbar für die Hilfestellungen zum Verstehen. Er ist sich bewußt, daß die komplexe Ikonographie ohne die Inschriften wohl kaum zu entschlüsseln wäre. Die Formulierung „they wished to represent“ stellt eine weitere Zurücknahme dar. Der Wille des Künstlers ist nicht mehr ohne weiteres am Objekt ablesbar; er stellt nicht mehr dar, sondern möchte darstellen, was einen entscheidenden Unterschied im selbstverständlichen Umgang mit Kunst ausmacht. Auch der Künstler kann nur noch hoffen, daß seine Mosaiken vom Rezipienten inhaltlich erkannt werden; sicherheitshalber, so de Brosses Vorstellung, behilft er sich der beigegebenen Schrift.

²⁴⁹ Auch Piozzi findet niemanden, der ihm erklärt, wer auf den Bildern in Rom porträtiert ist „[...] the Viaggiana says they are all portraits, but I could get nobody to tell me whose [...]“ Hester Lynch Piozzi, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany* (1769), edited by Herbert Barrows, Ann Arbor 1967, S. 287

²⁵⁰ Zitiert nach Hibbert, 1987, S. 128

De Brosse erweckt mit seiner allgemeinen Formulierung den Eindruck, dank der Inschriften sei das Problem des ikonographischen Erkennens geklärt. Dabei übersieht er allerdings, daß diese Beobachtung für einen Bruchteil der Mosaiken zutrifft und allein die mit bloßem Auge erkennbaren Mosaiken mit den jeweiligen Inschriften einer Rezeption überhaupt zugänglich sind; bei den weiter oben liegenden ist möglicherweise noch die bildliche Darstellung erkennbar, nicht jedoch die sprachliche. Hiermit ist ein generelles Rezeptionsproblem angesprochen: Unabhängig von der generell sehr komplexen Ikonographie, konnten in der Innenausstattung von Architektur aufgrund der Raumdimensionen (verbunden mit der beschränkten Reichweite unserer Sinnesorgane) die Kunstwerke nur zum Teil überhaupt so genau betrachtet werden, daß eine inhaltliche Einordnung möglich war. Insofern mangelte es an einer Voraussetzung für jedwedes Verstehen, die in diesem Fall in einer ausreichenden optischen Wahrnehmung des Dargestellten besteht.

Der Jurist John Lauder, der 1665 Frankreich bereist, besitzt ein größeres Interesse an inhaltlichen Fragen als andere vor ihm.²⁵¹ Obwohl ihm angesichts des Schlosses Richelieu bei Saumur die Statuen an der Fassade des Palastes faszinieren, bemängelt er, daß er keine Kennzeichnung finden konnte, wen die Skulpturen darstellen.²⁵² Auf seine Frage erhält Lauder die nicht ganz exakte Antwort, es seien griechische und römische Feldherren dargestellt. „They informed me they were the statues of the bravest old Greeks and Romans: as of Alexander, Epiminondas, Caesar, Marcellus and the rest.“²⁵³ Ähnlich wie Brian Fairfax ist Lauder demnach aus mangelndem eigenen Wissen auf die Auskünfte anderer Personen angewiesen, denen dann ebenfalls aus fehlender Beurteilungskraft Glauben geschenkt wird.

Bei seiner thematischen Beschreibung der Gemälde im Inneren des Schlosses unterlaufen Lauder kaum Fehler. Nur einmal irrt er sich, indem er eine Darstellung der „Mauvaise Fortune“, gezeigt als eine sich an einem Mastbaum festhaltende Frau, als Veritas deutet. Eindringlich erklärt er aber, wie er zu dieser Deutung kommt, was sein ausgeprägtes Interesse an der inhaltlichen Fragestellung unterstreicht. „Wohl [...] im

²⁵¹ Wiemers, 1986, S. 47f.

²⁵² a.a.O., S. 46, weist darauf hin, daß Henry Peacham in *The Compleat Gentleman* aus dem Jahr 1639 bereits den Leser darauf hingewiesen habe, bei der Betrachtung von antiker Kunst sich immer auch dafür zu interessieren, wer gezeigt sei.

²⁵³ Donald Crawford (Hg.), *Sir John Lauder: Journals of Sir John Lauder, Lord Fountainhall*, Edinburgh 1900, S. 26. s. Heinfried Wischermann, *Schloß Richelieu. Studien zu Baugeschichte und Ausstattung*, Diss. Freiburg/Br. 1971, S. 61

Hinterkopf gibt er an, die Frau sei nackt gemalt, um zu zeigen, daß die Wahrheit meistens nackt sei, weil sie keine Bedeckung bzw. Kleidung brauche.²⁵⁴

Selten nur trauen sich die Reisenden in ihren Tagebüchern, das von einem vermeintlich mehr Wissenden vorgeschlagene Bildthema kritisch zu hinterfragen und sich eine eigene Meinung zu bilden. In einem Brief an Henry Rolle kann Joseph Spence zwar keinen Gegenvorschlag unterbreiten, immerhin wehrt er sich aber gegen die von den Antiquaren vorgenommene Einordnung als Bacchus.

The figure distinguished there by so fine a pedestal was thought by Bembo to be a Bacchus, and i(t)? called so by the present antiquarians at Florence. The 'fine modern stories' round the pedestal allude to the same god. But there is no one thing which argues to be a Bacchus, and his hair makes it more probable that it is not one. If you rub off any of this thin dark crust that time has petrified upon it, you discover everywhere the ancient gilding more strong and vivid under it than I ever saw in any statue.²⁵⁵

Obwohl er glaubt, daß die Figuren auf dem Piedestal auf Bacchus anspielen, irritieren ihn an der Statue selbst die fehlenden Attribute und das atypisch gebildete Haar. Ihm reicht die äußerliche Zuweisung des Inhalts von vermeintlichen Autoritätspersonen offensichtlich nicht aus – er will denselben eigenständig an der Figur ablesen können, was ihm im Fall des angeblichen Bacchus nicht gelingt. Daß er keinen Gegenvorschlag zu unterbreiten hat, unterstreicht wiederum, wie wenig selbstverständlich eine inhaltliche Einordnung von antiker Skulptur im 18. Jahrhundert gewesen ist, zumal wenn bei Einzelfiguren der Kontext und darüber hinaus hinweisende Attribute fehlten.

Auch John Evelyn unterläuft in seinem Tagebuch einige (inhaltliche) Fehler: So bezeichnet er eine im Garten des Palazzo Pitti in Florenz stehende Statue als Diana, obwohl sie eigentlich eine Danae darstellt.²⁵⁶

Wenn die Begeisterung ihn mitreißt, scheut Evelyn nicht vor Übertreibungen zurück. Über die Laokoongruppe urteilt er folgendermaßen: „Plynie says this Statue is to be esteem'd before all pictures & statues in the World, and I am altogether of his opinion, for in my life I never beheld anything of Art approach it.“²⁵⁷ Daß Plinius an der Originalstelle lediglich bemerkt, die Laokoongruppe sei die beste Statue in der

²⁵⁴ Wischermann, 1971, S. 55. Crawford, *Lauder*, 1900, S. 27: „a woman painted naked to show that the truth most be naked since it demands no coverture.“

²⁵⁵ Spence, 1975, S. 146

²⁵⁶ de Beer, *John Evelyn*, Bd. 2, 1955, S. 186f. „noble statues at each Square, especially the Diana of Porphyrie above the grotto“, s. Fußnote 1.

Sammlung des Titus und keineswegs die beste der Welt, scheint Evelyn nicht zu irritieren. Ihm geht es weniger um eine historisch korrekte Wiedergabe, als darum, seine Position durch eine einflußreiche und anerkannte Person wie Plinius argumentativ zu stützen, wenn die Angaben auch nicht ganz dem korrekten Wortlaut entsprechen.

Andere Reisende wie Francis Mortoft, der dem höheren Bürgertum entstammte, und Mitte des 17. Jahrhunderts eine Grand Tour unternahm, liefern ungenaue und fehlerhafte Bildbeschreibungen. Diese Art der Fehleinschätzung rührt allerdings zumeist daher, daß die Tagebücher größtenteils nach vor dem Original gemachten Notizen aus der Erinnerung verfaßt wurden, was zu Verwechslungen oder nicht zutreffenden Details führte. Ein heute zerstörtes Mosaik nach Giuseppe Cesari, das sich in der Michaelskapelle von St. Peter in Rom befand, beschreibt Mortoft als „a piece made of Mosaicke worke, and set over an Altar, representing the Arch Angel fighting with the dragon. It is so rare and lively a worke, that it is esteemed a piece incomparable.“²⁵⁸ Allerdings kämpft St. Michael auf dem Mosaik nicht mit dem Drachen, sondern mit dem in Menschengestalt erscheinenden Teufel.

Andere Fälle sind nicht mit diesem Grund zu erklären, bei ihnen handelt es sich offensichtlich um eine unangemessene Einordnung: Die Marsyas-Figur in der Villa Medici beispielsweise hält Mortoft für einen Sklaven (Abb. 14): „[...] we saw the statue of a slave having his hands bound over his head, being naked, and by the liveliness of grief and sorrow that he seemes to represent, it is esteemed for a very singular piece.“²⁵⁹

Die Forschung bezieht sich zwar häufig eher beiläufig auf derartige Fehleinschätzungen²⁶⁰, sucht aber nicht den Grund für dieselben herauszufinden. Im Falle der Kunstbetrachtung Mortofts sprechen die beiden hoch über dem Kopf zusammengebundenen Hände, die sich zudem noch an einem (später hinzugefügten) Baumstamm befinden, für Marsyas. Der vermeintliche Connoisseur Mortoft jedoch, dem beim Anblick dieser Skulptur durch den Kopf gegangen sein mag, wo er etwas ähnliches bereits gesehen habe, fühlt sich an die Sklaven des Michelangelo erinnert. Die gesenkte Kopfhaltung sowie der schmale, scheinbar aus einem Block gehauene Kontur, der in seiner Begrenztheit in der Tat etwas Michelangeleskes hat, sprechen für eine derartige Assoziation: diese ist wie gesehen formal-ästhetisch motiviert, und eben nicht

²⁵⁷ de Beer, *John Evelyn*, Bd. 2, S. 304, s. Wiemers, 1986, S. 166, Fußnote 113

²⁵⁸ Zitiert nach Wiemers, 1986, S. 35, Malcolm Letts (Hg.), *Francis Mortoft, His Book*, 1925, S. 80

²⁵⁹ Letts (Hg.), *Mortoft*, S. 119

²⁶⁰ s. beispielsweise Wiemers, 1986

inhaltlich. Das Sehen und Verstehen Mortofts scheint über diese Art von Assoziationen zu verlaufen, die inhaltliche Einordnung wird dabei nicht hinterfragt, ihr kommt in der Beurteilung kein besonderer Wert zu. Der ikonographische Unterschied der beiden Sujets fällt allerdings nicht allzu groß aus.

Nach diesem (einseitigen) Einblick in die Kunstbetrachtung des 17. und 18. Jahrhundert mag der Eindruck beherrschend sein, das Verstehen habe etwas sehr Mühsames an sich. Eine Anekdote von Hester Lynch Piozzi belegt jedoch das Gegenteil.

"That a deaf and dumb man should understand how to discourse about the hypostatic unin," he added, I will not desire; but was there ever known in Paris [...] a deaf [...] shoemaker, carpenter, or taylor? Or did ever any watchmaker [...] keep and willingly employ a deaf and dumb journey man? - Nobody replied; and we went on our way to see what was easier decided upon and understood - the tomb of Raphael at the Pantheon.²⁶¹

Nach Ansicht dieses Autors sind gesellschaftliche Fragen sehr schwierig zu entscheiden und enthalten ein großes Konfliktpotential. Zumindest bei berühmten Kunstwerken scheint in dieser Gruppe von Personen noch weitgehend Konsens darüber zu bestehen, wie sie zu beurteilen und zu verstehen seien.

Algardis 1650 fertig gestelltes Monumentalrelief *Attila trifft auf Leo den Großen* (Abb. 15)²⁶² schreibt Mortoft Bernini zu, dessen Namen er wohl zum ersten Mal hört, denn er schreibt ihn falsch. Zugleich stellt sein Kommentar den frühesten bekannten zu diesem Relief dar.

the Pope [...] made in a posture of speaking to him where the King is represented in that astonishing Posture when the two Saints appeared to him looking up to heaven, that noe person can show astonishment and feare in his Countenance more than is represented in this Statue; the truth is, every thing is made so lively, that it draws astonishment in all persons that ever looks upon it. It was made by one Signor Barnino, who is now alive in Rome, and who is accounted one of the most excellent in this Art in all Italy.²⁶³

Zwar beschreibt Mortoft an dieser Stelle auch den Inhalt des Reliefs, wesentlicher für ihn ist aber der Ausdruck und die Darstellung der Figuren. Der Papst erscheint (wie auch des öfteren bei Vasari) redend, wobei immer nur die Wirkung formuliert wird, nicht jedoch, welche künstlerisch-formalen Mittel dafür verantwortlich sind. Auch

²⁶¹ Hester Lynch Piozzi, 1967, S. 287

²⁶² Das Relief befindet sich in St. Peter in Rom.

²⁶³ Letts (Hg.), *Mortoft*, 1925, S. 83

Mortoft gerät in Beschreibungsnot: In diesem kurzen Abschnitt verwendet er nahezu in jedem Satz das Verb 'to astonish' bzw. das entsprechende Substantiv 'astonishment'. Dieser Begriff ist zunächst einmal die bildimmanente Beschreibungskategorie der dargestellten Figuren, die angesichts des Ereignisses in Erstaunen versetzt werden. Gegen Ende jedoch transferiert Mortoft diesen Begriff auf den Betrachter; die Eigenschaft der Figuren im Bild überträgt sich gleichsam, dieses Mal als Reaktion auf das Kunstwerk, auf die Rezeption des Betrachters. Ein und derselbe Begriff wird für zwei unterschiedliche Ebenen verwendet: im ersten Fall ist es die inhaltliche Ebene innerhalb der dargestellten Figuren, im zweiten Fall bezieht er sich auf die emotionale Einordnung des Betrachters, der überwältigt wird von der Lebendigkeit der Figuren. Mit anderen Worten: Gleichzeitig beschreibt 'astonishment' eine bildimmanente Darstellungsqualität und eine mögliche Reaktion des Betrachters. In erster Linie jedoch läßt diese Wortwahl Mortofts auf seine Schwierigkeiten schließen, das Gesehene sprachlich angemessen zu fassen. Die Einordnungen und das Verstehen des künstlerischen Vorgangs bleiben in dem gezeigten Sprachgebrauch sehr allgemein. Mortoft stößt mit seiner Ekphrasis an Grenzen; es ist ihm nicht möglich, das, was er sieht, angemessen in Worte zu kleiden, und er sucht deshalb nach allgemeineren Ausdrucksmöglichkeiten. Diese Schwierigkeiten dokumentieren das generelle Problem der Reisetagebücher, das Gesehene umzusetzen in Sprache. Damit sind wir bei dem vorgestellten Terminus des 'je ne sais quoi' angekommen, der diesem Phänomen Ausdruck verleiht, der aber von den Reisenden nicht als Qualität, sondern als Mangel aufgefaßt wird. Vielfach konnte eine Überforderung festgestellt werden, die in den Reisetagebüchern zu Fehleinschätzungen führte.

2. Das Bildverständnis im Mittelalter

Der in der Einleitung erwähnte Topos von der 'Lesbarkeit der Welt' liegt in der bis in die Antike zurückreichenden Methode der Textauslegung begründet, die sich im hiesigen Kulturkreis im Mittelalter zuerst und vor allem auf die Auslegung der Bibel bezog, in der Antike vorwiegend auf die Homerallegorese. Nur aufgrund der Ausbildung der christlichen Schriftreligion konnte das Auslegen von Texten eine Bedeutung dieses Ausmaßes erlangen. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst dagegen bot sich das Ausbilden einer Deutungslehre nicht an, da sie zunächst als Illustration der Schrift betrachtet wurde. Um die Frage zu eröffnen, ob Werke der bildenden Kunst historisch ähnlich betrachtet wurden, wie Werke der Literatur, sei an dieser Stelle das System des vierfachen Schriftsinns kurz rekapituliert.

Aufgrund der Vorstellung einer göttlichen Inspiration von Dichtungen geht die Antike von einem doppelten Schriftsinn aus: Jede Schrift besitzt demnach einen wörtlichen (Buchstaben-) Sinn, den sogenannten *sensus literalis* oder *historicus*, der als ein Zeichen (*signum*) über sich selbst verweist. Hinter diesem Literalsinn liegt der geistige Sinn, der *sensus spiritualis*, der das eigentlich Bedeutsame - die *res* - darstellt.²⁶⁴ Das Verhältnis von *signum* und *res* erhob Augustinus als erster zum hermeneutischen Grundschema.²⁶⁵ Aufgrund dieses signum-res-Schemas werden Rückschlüsse auf die mittelalterliche Auffassung der Welt möglich: als Schöpfung Gottes besitzt die sichtbare Welt immer Verweischarakter auf Übernatürliches²⁶⁶; die Natur wird als Buch Gottes angesehen, welche göttliche Zeichen enthält. Um den Willen Gottes zu erfahren und nach diesem handeln zu können, besteht die Aufgabe des Menschen darin, diese Zeichen zu entschlüsseln. Nicht nur im religiösen, sondern auch im profanen Bereich gibt es allegorische Deutungen, wie die Ausbildung einer ausgeprägten Stein-, Zahlen-, und Gebäudeallegorese zeigt.

Am deutlichsten offenbart sich göttliches Wirken nach mittelalterlichem Verständnis in der Schrift, in der die Bedeutung der Dinge (*res*) wichtiger ist als die der Wörter. Grund hierfür ist die Annahme, daß die Wörter von Menschen gebildet wurden, die dahinterliegenden Bedeutungen aber von Gott stammen. Um den geistigen Sinn zu

²⁶⁴ Andreas Gardt, *Luthers Übersetzungstheorie*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Berlin 1/1992, S. 91

²⁶⁵ Die heutige Semiotik (s. Eco) beruht noch immer auf dieser Grundannahme.

²⁶⁶ Gardt, 1992, S. 91

erkennen, ist eine allegorische Auslegung notwendig.²⁶⁷ Die Konzeption des doppelten Schriftsinns, der unter Cassianus zum vierfachen Schriftsinn erweitert wurde, übernahm die mittelalterliche Kirche als offizielle Lehrmeinung. Augustin von Dakien faßte diese in dem folgenden Lehrsatz zusammen: „Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.“²⁶⁸ Diese Sentenz bringt zum Ausdruck, daß dem *sensus spiritualis* nun drei verschiedene Bedeutungsebenen zugeordnet sind. Der *sensus allegorius* verweist auf die Glaubensinhalte, der *sensus moralis* verdeutlicht das sittliche Handeln, und der *sensus anagogicus* stellt die Eschatologie heraus. Der Literalsinn ist das Fundament des vierfachen Schriftsinns und er erfährt zugunsten der *sensus spirituales* eine Aufwertung, was durch die theoretischen Schriften von Hugo von St. Viktor, Johannes Gerson und Nikolaus von Lyra belegt wird. Eine Reduktion der Auslegung auf den Literalsinn, wie sie Luther später vornimmt, wäre im Mittelalter undenkbar gewesen. Semantisch ist der Bibeltext nach damaliger Lehrmeinung so komplex, daß er allein mit Hilfe des Rückgriffs auf die exegetische Tradierung verstanden werden kann. Der Laie wäre mit einer Interpretation völlig überfordert, deshalb bleibt die Auslegung dem Amt des Geistlichen vorbehalten. Der Text ist damit auf einen weiteren Text, nämlich die (eindeutige) Erklärung durch einen Gelehrten, angewiesen. In diesem Zusammenhang ließe sich die Frage nach der Erklärungsnotwendigkeit von Bildern stellen. Letztendlich ist der Spielraum der Auslegung eingeschränkt, denn die vier Sinne sind zu reduzieren „auf die Einheitlichkeit eines monotheistisch verbürgten Sinns“²⁶⁹. Jacques Derrida kennzeichnete diesen Sinn als „transzendentes Signifikat“.²⁷⁰ Es stellte daher von jeher das Ziel der Hermeneutik dar, „einen verbindlichen und einheitlichen Sinn zu rekonstruieren.“²⁷¹

Aus Angst vor einem Machtverlust wehrte sich die Kirche lange Zeit gegen Übersetzungen der Bibel in die deutsche Sprache, obwohl die lateinische Vulgata, die auf dem Konzil von Trient als authentische Fassung anerkannt wurde, ihrerseits eine Übersetzung darstellt. An dieser Haltung ist zu erkennen, daß die Kirche Angst vor einer größeren Verständlichkeit der Bibel durch Laien hatte und es vorzog, eine eindeutige Auslegung zu präsentieren. Nicht jeder einzelne machte sich eine

²⁶⁷ Gardt, 1992, S. 95

²⁶⁸ Hörisch, 1988, S. 37

²⁶⁹ a.a.O., S. 38

²⁷⁰ Jaques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 424

Vorstellung vom Text und seinem Sinn, vielmehr wurden die Bedeutungen vorgegeben, so daß eine Überprüfbarkeit verhindert wurde. Das Wissen und damit das Verstehen des Originaltexts wurden als elitär gehandhabt und damit zum Machtinstrument Weniger über die große Masse. Der Ansatz Friedrich Nietzsches, daß vor allem elitäres Wissen nicht loszulösen sei von Macht, wird in diesem Zusammenhang augenscheinlich: „Der Wille zur Macht interpretiert [...]. In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden.“²⁷²

Diesen Ausführungen zufolge war das Mittelalter wohlvertraut mit der Polysemie. Sie war Teil des Alltags. Gott hatte eine bestimmte Absicht mit seiner Schöpfung, die erkannt werden sollte. Überträgt man diese Überlegung auf einen engeren Rahmen von Schöpfer und Geschöpf, den Künstler und sein Werk, stellt sich auch hier die Frage nach dem Umgang mit seiner 'Schöpfung'.

Möchte man nähere Angaben zum spezifischen Verstehen und Nichtverstehen im Bereich der bildenden Kunst des Mittelalters treffen, so ist zunächst einmal die theoretische Auseinandersetzung mit dem Bild von Bedeutung. Anschließend werden Beispiele vorgestellt, die differente Rezeptionsphänomene des Mittelalters beleuchten, welche wiederum das historische Verstehen umschreiben.

2.1 Bernhard von Clairvaux und die *Libri Carolini* als Grundlage des abendländischen Kunstverständnisses

Die vielfältige künstlerische Gestaltung von Kapitellen, beispielsweise in den mittelalterlichen Kreuzgängen, wo ihnen eine identische stützende Funktion im Bau zukommt, wurde als Beispiel für die ästhetische Gestaltungskraft des Mittelalters angeführt, die in diesem Fall über ein festgelegtes Programm „didaktischer oder symbolischer Bildwerke [...] hinausging“.²⁷³ Selten wurden in der Tat religiöse Themen in den Kapitellen dargestellt, relativ selten auch sind historisierte Kapitelle. Vielmehr machen Blatt- oder Tierkapitellen den Großteil der Schmuckformen aus.²⁷⁴

Gegen den figürlichen Kapitellschmuck richtet sich die berühmte Invektive des heiligen Bernhard von Clairvaux, der sie 1125 an den Abt des Benediktinerklosters Saint-

²⁷¹ s. Eckhardt, 2000, S. 45

²⁷² Friedrich Nietzsche, *Der Nachlaß*, Leipzig 1956, S. 489

²⁷³ Meyer Schapiro, *Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit (1947)*, in: *Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften*, Köln 1987, S. 28f

Thierry, Wilhelm, schrieb. Darin streicht er durch rhetorische Fragen insbesondere heraus, welche inhaltliche Deutung derartigen Darstellungen angemessen sei. Bernhard sieht die figürlichen Kapitelle als Ablenkung der Mönche von der Wortreligion, insbesondere im Zusammenhang mit dem Kreuzgang als dem Ort der Bibellektüre.

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?²⁷⁵

Im lateinischen Originaltext steht als Formulierung der Frage Bernhards 'quid facit', was lediglich mit 'was macht/en' zu übersetzen wäre. Meiner Meinung nach ließe sich ergänzen: Was machen oder sollen diese Kapitelle hier, d.h. im Kontext des Kreuzgangs. Die englische und deutsche Übersetzung drängt Bernhards Frage in eine bestimmte Richtung. Hier heißt es: 'was nutzen' und 'welchen Sinn haben'²⁷⁶, was insofern bereits eine Interpretation des Textes darstellt, als die Übersetzung von vornherein die Fragen Bernhards als solche beschreibt, die auf einer ikonographisch-formalen Ebene nach dem Sinn und Zweck der Kapitelle fragen, als sei er auf der Suche nach einer eindeutigen inhaltlichen Zuordnung. Bernhards Frage richtet sich vielmehr auf den Kontext der figürlichen Kapitelle und erst in zweiter Linie auf ihre Bedeutung.

²⁷⁴ Meyer Schapiro, 1987, S. 28

²⁷⁵ Bernhard von Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, zitiert nach: Conrad Rudolph, *The 'Things of Greater Importance', Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990, S. 282. „Was nutzen im Kreuzgang unter den Augen der Brüder, die dort lesen, diese lächerlichen Ungeheuer, diese wundervoll mißgestaltete Großartigkeit, diese große Mißgestalt? Welchen Sinn haben jene schmutzigen Affen, jene grimmigen Löwen, jene monströsen Kentaurer, jene Halbmenschen, jene gestreiften Tiger, jene kämpfenden Ritter, jene Jäger, die in ihre Hörner blasen? Man sieht viele Leiber mit einem einzigen Kopf und dann wieder viele Köpfe auf nur einem Leib. Hier ist eine vierbeinige Bestie mit einem Schlangenschwanz, dort ein Fisch mit dem Kopf eines Ungeheuers. Hier zieht wiederum das Vorderteil eines Pferdes eine halbe Ziege hinter sich her oder ein gehörntes Tier das Hinterteil eines Pferdes. Kurz, so reich und so wunderbar überall die Vielfalt an Formen, daß wir versucht sind, lieber im Marmor statt in unseren Büchern zu lesen und den ganzen Tag in Bewunderung dieser Dinge zu verbringen, anstatt über die Gesetze Gottes nachzudenken. Um Gottes willen, wenn die Menschen sich dieser Verrücktheiten nicht schämen, warum schrecken sie nicht wenigstens vor den Ausgaben zurück?“ (Übersetzung nach Meyer Schapiro 1987, S. 31)

²⁷⁶ ebda und Rudolph, 1990, S. 282. [...] what profit is there in those ridiculous monsters. To what purpose are those unclean apes [...]

Daß sich Bernhard gegen figürliche Kapitelle in Kreuzgängen ausspricht, hat nichts mit einem Ignorieren derselben zu tun; im Gegenteil zeugt seine Beschreibung von einem ausführlichen Studium der Formenvielfalt. Der Intensität des Textes ist schließlich eine Faszination eigen, die darauf schließen läßt, daß sich auch Bernhard von der 'Bewunderung dieser Dinge' nicht freisprechen kann.²⁷⁷ Bernhard verfügt über eine hohe Auffassungsgabe, was sich an den genauen und geistreichen Formulierungen des Briefes ablesen läßt (z.B. „mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas“ als 'chiastisch-antithetisches Schema'²⁷⁸).

Bernhards rhetorische Fragen sind nicht Ausdruck eines Unverständnisses; vielmehr kann an ihnen demonstriert werden, wie jemand schreibt, der gerade nicht verstehen will, um dieses Nichtverstehen wiederum als Kernpunkt einer Argumentation nutzen zu können. Bernhards Brief zeigt nämlich, daß er sehr wohl in der Lage ist zu erkennen, was jeweils auf den Kapitellen dargestellt ist, wobei er sie somit ikonographisch bereits gänzlich erfaßt.²⁷⁹ Angesichts von Bernhards 'Wendung' „deformis formositas ac formosa deformitas“ behauptet Panofsky, daß sie „uns mehr über den Geist romanischer Skulptur (erzähle) als seitenlange Stilanalysen.“ Ja er läßt sich sogar zu der übertrieben anmutenden Formulierung hinreißen, daß der Kunsthistoriker „Gott auf den Knien für die Fähigkeit danken (könnte), eine so [...] anschauliche, so wahrhaft beschwörende Beschreibung [...] zu geben.“²⁸⁰ Der Text Bernhards ist als Dokument der Zeit sicherlich hoch einzuschätzen; allerdings macht er keine eindeutig stilistischen Aussagen oder solche zur Qualität und stellt eher eine Bestandsaufnahme der Motive dar. Panofskys Formulierung erscheint demnach etwas übertrieben.

Bernhard argumentiert, daß, im Gegensatz zu den religiösen Symbolen, die angeführten Tierkapitelle „zu keinem systematischen intellektuellen Verständnis“ beitragen, vielmehr seien es „individuelle und oft irrationale Phantasien“.²⁸¹ Indirekt gibt er zu, daß es zu ihrer Funktion gehöre, Bewunderung und Faszination zu erregen. Aus dem Blickwinkel seines christlichen Glaubens kann Bernhard allerdings keinen Zusammenhang zu diesen 'weltlichen' Motiven herstellen; konsequenterweise bewertet

²⁷⁷ „Der Heilige hat diese Kapitelle nicht weniger aufmerksam betrachtet als die Mönche, denen er vorwirft, über die Skulpturen statt über die Bibel oder die Kirchenväter zu meditieren.“ Meyer Schapiro, 1987, S. 34

²⁷⁸ ebda

²⁷⁹ vgl. Meyer-Schapiro, 1987, S. 37

²⁸⁰ Erwin Panofsky, *Abt Suger von St.-Denis*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 152

²⁸¹ Meyer-Schapiro, 1987, S. 37

er sie deshalb als Überfluß, wobei dem Brief, bei aller Abneigung, in der Beschreibung der Formen die Freude an der Ablenkung innewohnt. Die beschriebenen Kapitelle haben keinen Sinn, der über sie selbst hinaus verweist, im Kontext des Klosterlebens rufen sie Bewunderung hervor aufgrund ihrer Kunstfertigkeit, und lenken damit von der eigentlichen Meditation ab.²⁸²

Bernhard spricht sich zwar vehement gegen diese Form der Kapitelle im Bereich des Klosters aus, er behauptet mit seiner Frage 'quid facit' aber nicht, daß ihre Darstellungen generell bedeutungs- oder sinnlos seien. Für ihn ist der Gebrauch von geschmückten Kapitellen vom Kontext abhängig, im Bereich des Klosters sieht er für sie keinen Platz.²⁸³

Das Beispiel des Bernhard von Clairvaux führt uns vor Augen, daß zum Verstehen immer ein Verstehen-Wollen hinzukommen muß. Die Person des Betrachters kann nicht losgelöst vom Kunstwerk gesehen werden; an dieser Stelle erscheint es möglich, das von Gadamer als Voraussetzung genannte Interesse am Text, das 'Vorurteil'²⁸⁴, wie er es formuliert, auf das Verhältnis von Betrachter und bildender Kunst zu übertragen. „Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt.“ Dieser zeige sich aber nur, „weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest.“²⁸⁵ Diese 'inhaltlichen Vormeinungen'²⁸⁶ können nach Gadamer Quelle von Mißverständnissen sein, indem man nicht bereit ist, immer wieder zu revidieren.

Wer einen Text verstehen will, ist vielmehr bereit, sich von ihm etwas sagen zu lassen. [...] Solche Empfänglichkeit setzt aber weder sachliche 'Neutralität' noch gar Selbstausslöschung voraus, sondern schließt die abhebende Aneignung der eigenen Vormeinungen und Vorurteile ein. Es gilt,

²⁸² Ursula Nilgen (*Historischer Schriftsinn und ironische Weltbetrachtung. Buchmalerei im frühen Citeaux und der Stein des Anstoßes*, in: Kaspar Elm (Hg.), Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 70 u. S. 87) sieht den 'eigentlichen Stein des Anstoßes' für Bernhards Invektive nicht in den Kapitellen, sondern im Bereich der Buchmalerei. Sie stellt fest, daß vor allem die historisierte Initiale „nur ausnahmsweise eine inhaltliche Beziehung zum Text“ zeige. Auch hier bevölkern Phantasiegestalten, die möglicherweise allein der Erheiterung dienen, die Texte. Der Grund für eine Verlagerung der Problematik in die Buchmalerei ist nicht nachvollziehbar, denn Bernhard spricht eindeutig von Kreuzgängen und hätte bei gegebenen Anlaß sich wohl nicht gescheut, auf die Buchmalerei zu sprechen zu kommen; insofern beruht der 'eigentliche Stein des Anstoßes' auf Spekulation.

²⁸³ s. den Kommentar zur Textstelle 'quid facit', Rudolph, 1990, S. 334

²⁸⁴ Gadamer, 1990, S. 281, s. dort auch das gesamte Kapitel II, 1. Gadamer verwendet für 'Vorurteil' im Sinne Heideggers auch den Begriff der 'Vorstruktur' (Gadamer, 1990, S. 270)

²⁸⁵ a.a.O., S. 271

²⁸⁶ Gadamer unterscheidet hier 'wahre Vorurteile', unter denen wir verstehen und 'falsche Vorurteile', unter denen wir mißverstehen (Gadamer 1990, S. 302).

der eigenen Voreingenommenheit innezu sein, damit sich der Text selbst in seiner Andersheit darstellt und damit in die Möglichkeit kommt, seine sachliche Wahrheit gegen die eigene Vormeinung auszuspielen.²⁸⁷

Gadamer's Ansatz läßt sich tatsächlich auf das Verhalten Bernhards gegenüber den Kapitellen übertragen: Der eigenen 'Voreingenommenheit' ist er sich durchaus inne, argumentiert aber eben in ihrem Sinne, indem er sich nichts von den Kapitellen 'sagen' läßt, gerade nicht 'die sachliche Wahrheit' zu sich durchdringen läßt.

Bernhard entspricht auch mit Sicherheit dem Gelehrten, den sich Panofsky als den idealen Betrachter vorstellt, und dem es am Wissen über seine Zeit nicht gemangelt haben dürfte. Dittmann beurteilt „Panofskys Kultur- und Bildungsbegriff (als) intellektualistische Konstruktion. Für ihn ist die Kenntnis von Bedeutungen nur etwas zur unmittelbaren, vitalen Daseinserfahrung 'bildungsmäßig Hinzugewußtes', übermittelt durch 'literarisches Wissen'.²⁸⁸ Die Voraussetzung des Gelehrten mit hohen Kenntnissen ist bei Bernhard durchaus gegeben: trotzdem versteht er nicht, weil er nicht verstehen will. Indem Panofsky das Verstehen von Kunst als ein Herbeiholen von Wissen definiert, läßt er die Person und Persönlichkeit des Rezipienten außen vor; es geht ihm um das Wissen, das sowohl außerhalb des Betrachters als auch unabhängig von ihm existiert, wobei es dessen Aufgabe ist, dasselbe mit dem Kunstwerk in einen Zusammenhang zu stellen. Panofsky „suchte den archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte. [...] er suchte einen Standort *jenseits der Verbindlichkeit aller Inhalte*.“²⁸⁹ Dittmann kritisiert in diesem Zusammenhang, daß, indem ein Standpunkt außerhalb der Geschichte eingenommen wird, alle Inhalte gleich gültig bzw. gleichgültig werden. Gosebruch zweifelt sogar an, ob es Panofsky wirklich um das Verstehen des Kunstwerks zu tun ist oder nicht vielmehr um ein Erfassen der Zeitumstände.

[...] so stellt sich die Frage, ob Panofsky überhaupt Vorschläge zu tieferer Erklärung der Totalität des Kunstwerks hat geben wollen. Hauptsächlich geht es ihm [...] darum, das Kunstwerk als symptomatisch für die hinter ihm stehende Geschichts- und Geisteswelt zu analysieren - Kunst als „evidence of something else“, also als Dokument der Geistesgeschichte, wobei die nach Cassirer zitierten „symbolical values“ eher „symptomatisch“ genannt werden sollten - und es wird somit im Sinne unserer Unterscheidungen statt zu vermutender konzentrierender Erkenntnis die

²⁸⁷ Gadamer, 1990, S. 273f

²⁸⁸ Dittmann, 1967, S. 127; s. auch die Einleitung.

²⁸⁹ Dittmann 1967, S. 129

horizontalisierende (parallelisierende) in Aussicht gestellt, die wohl bereichert, aber nicht vertieft.²⁹⁰

Panofskys 'bildungsmäßig Hinzugewußtes' kann damit nicht die alleinige Bedingung für das Verstehen sein, vielmehr muß, dies hat das Beispiel Bernhards deutlich gemacht, auf jeden Fall ein 'Vorurteil', ein Interesse an dem Gegenstand vorliegen. Die Persönlichkeit, in diesem Fall diejenige Bernhards, spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Bernhards Kritik reiht sich ein in die vor allem im 12. Jahrhundert erblühende generelle Kritik der Zisterzienser und Kartäuser gegen die 'superfluitates', die man „gerade deshalb (bekämpft), weil man sich über ihren unüberwindlichen, mit den Erfordernissen des heiligen Ortes unvereinbaren Reiz im klaren ist.“²⁹¹

Andere Textstellen Bernhards belegen, daß er sich des 'ästhetischen Faktums' von Architektur und Kunstwerken deutlich im klaren ist; dieses führe dazu, daß Leute angelockt und möglicherweise ihre Freigebigkeit erhöht werde. „Auro tectis reliquiis singnantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratur.“²⁹² In diesem wie in anderen Texten wird, ähnlich wie in den *Libri Carolini*, auf einer rein materiellen Ebene argumentiert. Nicht der Inhalt des Dargestellten ist bedeutsam für die Rezeption durch die Gläubigen, sondern einerseits die Kostbarkeit des Materials, und andererseits die Art, wie das Bild handwerklich gearbeitet ist. Diese an sich rein technisch-formale Ebene ist in Bernhards Kommentar gerade nicht vom Inhalt des Bildes zu trennen, vielmehr stellt sie gleichsam einen Gradmesser für die Bedeutung der abgebildeten Personen dar, die ihnen von den Betrachtern zugeschrieben wird: 'sanctior, quo coloratur'. Das Material und die technische Ausführung stehen nach Bernhard im Vordergrund der mittelalterlichen Bildbetrachtung und damit eines Bildverstehens, in welchem eine inhaltliche Zuordnung von untergeordneter Bedeutung ist. Er warnt vor der Gefahr, daß die Menschen abgelenkt werden, indem sie nunmehr die Schönheit des Bildes anbeten, anstatt die Heiligen selbst zu verehren. „Currunt homines ad osculandum, invitantur ad

²⁹⁰ Gosebruch, *Methodik der Kunstwissenschaft*, 1970, S. 21

²⁹¹ Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1998, S. 19

²⁹² Bernhard von Clairvaux, *Apologia*, Zitat und Übersetzung nach Eco, 1998, S. 20. „Die Augen werden geblendet von den vergoldeten Reliquien, und die Geldbeutel gehen auf. Man stellt wunderschöne Bilder eines heiligen Mannes oder einer heiligen Frau zur Schau, und je kräftiger die Farben dieser Bildwerke sind, für desto heiliger hält man die Dargestellten.“

donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.“²⁹³ Dieses Argument lehnt sich sehr stark an die in den *Libri Carolini* formulierte Ablehnung der Bilderverehrung an, welche in der Ostkirche in ihrer Eigenschaft, Kultobjekte anzubeten, eine Ausformulierung von 'weltlichen' Motiven verhindert.

Generell muß an dieser Stelle betont werden, daß die *Libri Carolini*, die als Zweck der Bilder Ausschmückung und Lehre festlegt, die eigentliche Grundlage dafür bilden, daß eine Diskussion, wie Bernhard von Clairvaux sie führt, im Mittelalter überhaupt möglich wird. Ihre Bedeutung soll an dieser Stelle hervorgehoben werden. Die um 790 n. Chr. von Karl dem Großen in Auftrag gegebenen *Libri Carolini*, die sich gegen das zweite Konzil von Nicäa richten, bringen erstmals Aussagen über das Wesen des Bildes hervor und sind deshalb von höchstem kunsthistorischem Interesse. Ihre Entstehung verdanken wir Mißverständnissen, deren Vorhandensein wohl unumstritten, deren Ausmaß aber noch ungeklärt ist, die bei der Übersetzung vom Griechischen ins Lateinische entstanden.²⁹⁴ Als Konsequenz des Christentums als Wortreligion wird in den *Libri Carolini* postuliert, daß Bilder gegenüber Texten als defizitär angesehen werden müssen und sie sich demnach nicht für eine Unterrichtung der Analphabeten eignen.²⁹⁵ Kapitel IV, 21 handelt von den Schwierigkeiten bei der Rezeption von Bildern, die keine Inschriften tragen. Wenn ein Künstler beispielsweise eine schöne Frau mit Kind male, könne man ohne Bildunterschrift nicht entscheiden, ob es sich bei der Darstellung um Maria, Elisabeth und Johannes, Bathseba und Salomon oder Venus und Aeneas handle.²⁹⁶

Esto, imago sancte Dei genetricis adoranda est, unde scire possumus, que sit eius imago aut quibus indiciis a ceteris imaginibus dirimatur, quippe cum nulla in omnibus differentia praeter artificum experientiam et eorum, quibus operentur opificia, materiarumque qualitatem inveniatur? Cum ergo depictam pulchram quandam feminam puerum in ulnis tenere cernimus, si superscriptio necdum

²⁹³ Bernhard von Clairvaux, *Apologia*, Zitat und Übersetzung nach Eco, 1998, S. 21, „Die Menschen kommen zum Küssen, werden aufgefordert, Geschenke zu machen, und staunen mehr das Schöne an, als sie das Heilige verehren.“

²⁹⁴ Ann Freeman (Hg.), *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, in: Monumenta Germaniae Historica, Concilia, Tomus II, Supplementum I, Hannover 1998, S. 10

²⁹⁵ s. Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt 1975, S. 64; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993, S. 332 ff. Gregor der Große forderte in der 2. Hälfte des 6. Jh. die Unterrichtung der Analphabeten als Funktion der Bilder ein.

²⁹⁶ Ann Freeman (Hg.), *Libri Carolini*, Hannover 1998, Kapitel IV, 16, S. 527, s. Herbert Schade, *Die libri carolini und ihre Stellung zum Bild*, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 79, 1957, S. 74

facta sit aut quondam facta casu quodam demolita, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens aut Rebecca Iacob ferens aut Betsabee Salomonem iactans aut Elisabeth Iohannem baiulans aut quelibet mulier parvulum suum tenens? Et ut ad gentiles fabulas veniamus, quae plerumque depicte inveniuntur, unde scire valemus utrum Venus sit Aenean tenens an Almena Herculem portans an Andromacha Asthianacta gerens?²⁹⁷

Diese Argumentation zeigt, daß die Verfasser der *Libri Carolini* offensichtlich den Kontext, in dem die Bilder stehen, außer acht lassen; sie geben vor, man könne Bilder ohne Texterklärungen nicht verstehen, um - durchaus modern - den Unterschied der Bilder an ihrer ästhetischen Erscheinung festzumachen. Indem die *Libri Carolini* in ihrer Argumentation von dem christlich geprägten Hintergrund der Betrachter sowie allgemein von möglichen Vorkenntnissen als Möglichkeiten des ikonographisch Darstellbaren und Verstehbaren absehen, wird die Texterklärung zum Bild umso bedeutender, und damit ein Verstehen des Bildes aus sich selbst heraus ausgeschlossen. Die Bildunterschrift wird in ihrer Funktion fundamental aufgewertet.

Um die Eigenschaften des Kunstwerkes verständlich werden zu lassen, fokussieren die *Libri Carolini* den Blick auf den Künstler und sein Material und legen damit die Grundlage für eine kunsthistorische Beschäftigung mit Bildern, die eben nicht nur nach dem 'Sinn' des Kunstwerks sucht, sondern dessen ästhetische Qualitäten in den Vordergrund stellt²⁹⁸. Dem Bild komme keine Heiligkeit und damit keine Anbetung zu, da es sowohl aus irdischem Material sei, als auch in einem handwerklichen Prozeß von menschlichen Händen geschaffen worden sei.

Bilder haben keine hieratische Dimension, sie sind bloße Kunstwerke (*opificia*), materielle Produkte weltlicher Kunst. Ihr Wert liegt allein in dem kostbaren Material, aus dem sie gefertigt sind, dannach können sie als 'kostbar', 'kostbarer', und 'besonders kostbar', aber nicht als 'heilig', 'heiliger' und 'besonders heilig' eingestuft werden, denn eine Heiligkeit kommt ihnen als solchen nicht zu. Bilder können Heilige mit heroischen Tugenden abbilden, haben aber nicht teil an deren

²⁹⁷ Freeman (Hg.), *Libri Carolini*, Kapitel IV, 21, S. 540. Übersetzung aus Salvatore Settis, *Giorgiones 'Gewitter'. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin 1978, S. 129: „Wir sollen das Bild der Mutter Gottes anbeten: doch wie können wir es erkennen oder von anderen, ihr ähnlichen unterscheiden? Wenn wir eine schöne Frau mit einem Kind im Schoß gemalt sehen, und keine Schrift dabei ist (oder eine solche Schrift angebracht, dann aber zerstört wurde), woher sollen wir wissen, daß es sich nicht stattdessen um Sarah mit Isaak, oder Rebekka mit Jakob, oder Bethseba mit Salomon, oder Elisabeth mit Johannes, oder irgendeine Frau mit ihrem Kind handelt? Und wie sollen wir, um zu so oft gemalten heidnischen Sagen zu kommen, wissen, ob es nicht stattdessen Venus mit Aeneas, oder Alkmene mit Herkules, oder Andromache mit Astyanax ist?“

²⁹⁸ s. Eco, 1998. In diesem Buch stellt Eco die 'ästhetische Sensibilität' des Mittelalters in aller Deutlichkeit heraus.

Heiligkeit, sie bleiben gewöhnliche Erzeugnisse aus Lehm, Wachs, Stein oder Holz, unterliegen dem Verfall und sind nur an ihren Inschriften zu unterscheiden.²⁹⁹

Der Bruch mit Byzanz ist vollzogen: der Ikone als göttlicher Repräsentation des Urbildes wird keinerlei Veränderung zugestanden, wohingegen sich das Tafelbild dank der *Libri Carolini* weiterentwickeln kann.

Die *Libri Carolini* führen nur die oben vorgestellten vergleichsweise einfachen Beispiele von Bildinhalten an, die durch die jeweilige Bildunterschriften eindeutig geklärt und erklärt werden. Eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken, die eine komplexere Ikonographie besitzen, und demnach vom Betrachter mehr verlangen als das Lesen der 'Beschriftung', findet nicht statt.

Ein Beispiel für einen weitreichenden Deutungszusammenhang ist das Apsismosaik in der Kirche St. Salvator in Germigny-des-Prés (Abb. 16/17), das sich mit den *Libri Carolini* in Verbindung bringen läßt, da es sich (höchstwahrscheinlich) um die Ausschmückung einer Privatkapelle Theodulfs³⁰⁰ handelt, dem vermeintlichen Autor der *Libri Carolini*.

Auf dem Mosaik sind vier Cherubime zu sehen, von denen zwei kleinere rechts und links auf der Bundeslade stehend gegeben sind, zwei größere, deren Flügelspitzen sich kreuzen, sind, mit den Köpfen innwärts gerichtet, horizontal gegeben; sie weisen auf die Bundeslade. Am Apsisrand zieht sich zwischen den Füßen ein Inschriftenband entlang: „ORACLVM SCM ET CERUBIN HIC ASPICE SPECTANS ET TESTAMENTI EN MICAT ARCA DEI / HAEC CERNENS PRECIBUSQUE STUDENS PULSARE TONANTEM THEODVLFVM VOTIS IVNGITO QVESO TUIS“³⁰¹

Um die Darstellung einordnen zu können, benötigt man einige Hintergrundinformationen. Literarische Vorlage ist Exodus, Kapitel 25, in dem der Auftrag Gottes an Mose, eine vergoldete Lade anzufertigen, deren Aussehen, ebenso wie die auf der Lade anzubringenden vergoldeten beiden Cherubime, genau beschrieben wird. Das Apsismosaik folgt dieser Beschreibung bis ins Detail, wobei die beiden großen Cherubime wohl auf 1. Kön. 6, 23 zurückgehen: Salomon habe, so heißt es hier,

²⁹⁹ Freeman (Hg.), *Libri Carolini*, 1998, S. 25

³⁰⁰ Uta Schedler, *Die Pfalzkapelle in Aachen und St. Salvator zu Germigny-de-Prés. Vorbild und Widerspruch*, in: Rainer Berndt (Hg.), *Das Frankfurter Konzil von 794*, Mainz 1997, S. 687

„zwei große vergoldete Cherubime anfertigen lassen“, zwischen die die Bundeslade gestellt wurde. Bei dem Gebäude handelt es sich um den Salomonischen Tempel, dem Nachfolgebau des Allerheiligsten des Bundeszeltes, welches im Buch Exodus beschrieben wird. Die Darstellung im Mosaik folgt sehr genau der Bibelstelle: die äußeren Federn berühren die Wand, während sich die inneren Spitzen über der Bundeslade berühren. Zusätzliche Unterstützung erfährt diese Form der Darstellung, die als Vorlage zwei Bibelstellen kombiniert, durch Bedas *De templo*³⁰², in dem in der Darstellung eine größere Anzahl an Cherubimen für die Verbreitung der Evangelien bei den Heiden postuliert wird. Ferner sind die Cherubim und die Bundeslade als 'Gegenstände mit sakraler Funktion', als 'Prototypen der Bilderverehrung'³⁰³ von zentraler Bedeutung für das Konzil von Nicäa, wo sie von den Griechen entwertet wurden, während sie für die Karolinger als Präfigurationen des Neuen Testaments von Wichtigkeit waren. Neben dem Kreuzeszeichen ist allein die Bundeslade nach den *Libri Carolini* als „bildliche Wiedergabe göttlicher Offenbarung“³⁰⁴ verwendbar. Gott selbst ist demzufolge nicht darstellbar, stattdessen wird nur ein weiterer Nimbus dargestellt; die Bezeichnung Jahwes als 'Kerubenthroner'³⁰⁵ ist in diesem Zusammenhang erhellend.³⁰⁶ In der Inschrift wird der Betrachter aufgefordert, das Mosaik eingehend zu betrachten, „dann jedoch soll er im Geiste erkennen [...], was selbst bildlich nicht dargestellt ist [...]“³⁰⁷

Als Präfiguration der Eucharistie³⁰⁸ ist die Bundeslade über dem Altar angebracht, auf den sie wiederum verweist. Damit wird das 'bedeutungsvollste alttestamentliche Symbol'³⁰⁹ in den Kontext des Kirchenraums gestellt; ganz explizit wird die Präfiguration mit der Erfüllung derselben verbunden, die sich im Kirchenraum vollzieht. Dem Betrachter wird gleichsam die Bedeutung des Symbols in der konkreten Gestalt des Altars, an dem die Eucharistie gefeiert wird, vor Augen geführt, so daß die

³⁰¹ „Das heilige Orakel und die Cherubim betrachte hier schauend und siehe, es erstrahlt die Lade des Zeugnisses Gottes. Wer dies erkennt und sich bemüht, mit seinem Gebet den Donnerer zu bewegen, den bitte ich: schließe Theodulf in deine Fürbitten ein.“ Übersetzung aus Schedler, 1997, S. 688

³⁰² Dieser Text wurde von Theodulf in die *Libri Carolini* übernommen.

³⁰³ Freeman (Hg.), *Libri Carolini*, 1998, S. 29

³⁰⁴ Schedler, 1997, S. 692

³⁰⁵ 2. Kön. 19, 15

³⁰⁶ s. den Artikel 'Lade Jahwes' im RGG (*Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Tübingen 1960), S. 197ff.

³⁰⁷ Schedler, 1998, S. 694

³⁰⁸ In den *Libri Carolini* wird nach Schedler, 1998, S. 692 in erster Linie die Präfiguration Christi thematisiert.

³⁰⁹ a.a.O., S. 30

Zusammenhänge von Altem und Neuen Testament über den Kirchenraum hinweg in eine Korrespondenz treten. Im Gegensatz zu den Griechen, die gewöhnliche Bilder über den Altar hingen, veranschaulicht Theodulf, daß in einen konkreten Kontext eingebundene Bilder inhaltlich mehr auszudrücken vermögen, als das, was sie rein anschaulich zeigen.

Wie auch Ann Freeman darlegt, besteht zu Recht die Frage, ob diese Dimension des Ausdrucks verstanden wurde.³¹⁰ Auf jeden Fall setzt das Mosaik die Kenntnis des Konflikts in den *Libri Carolini* voraus. Im Gegensatz zu der dort aufgestellten Behauptung, daß Bilder nur durch ihre Inschrift verstanden werden, läßt die Inschrift im Apsismosaik von Germigny-des-Prés eine genauere inhaltliche Erklärung offen; sie zeigt vielmehr in einer direkten Betrachtersprache den Weg der Erkenntnis (*aspice, spectans, cernens*) auf, welches letztendlich im Gebet (und nicht in der Anbetung) münden soll.

Die Darstellung der Bundeslade im Mosaik stellt eine Auseinandersetzung mit den Grundsätzen der *Libri Carolini* dar, insbesondere mit der Darstellbarkeit Christi. Theodulf richtet sich gegen die Ausschmückung der Aachener Pfalzkapelle, womit das Programm nicht mehr im Sinne einer 'Nachahmung', sondern im Sinne eines 'Gegenprogramms'³¹¹ zu verstehen ist und mehr zu intendieren vermag, als das Vergnügen eines 'Privatmannes'. Das Apsismosaik wurde vom Auftraggeber politisch eingesetzt, wobei die Deutung nicht notwendig auf die hier vorgestellte Deutung von Ann Freeman fokussierbar sein mußte.

Zwar lassen sich Mißverständnisse des Mosaiks für das Mittelalter nicht belegen, doch seine Rezeptionsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert macht deutlich, wie anfällig es für Fehlinterpretationen war. Diese sind darauf zurückzuführen, daß man sich nicht auf den anschaulichen Bestand verließ, sondern die Inschrift falsch übersetzte: *Arca* bedeutet im Lateinischen nicht nur 'die Lade' sondern eben auch 'die Arche (Noah)'. Eine Restaurierung im 19. Jahrhundert³¹² setzte diese Deutung in das Mosaik um, indem der Boden seitlich und unterhalb der Lade als Wasser anschaulich gemacht und unterhalb derselben eine Bootsform alludiert wurde. Die Literatur des 20. Jahrhunderts wiederum orientierte sich an diesen Veränderungen und deutete dementsprechend.

³¹⁰ Es bleibt zu bedenken, daß der Kreis der Betrachter bei einer Privatkapelle ohnehin sehr eingeschränkt blieb.

³¹¹ Schedler, 1998, S. 697

³¹² Sie fand vermutlich zwischen 1841 und 1849 statt.

Richard Hamann McLean behauptete 1939 die Arche Noah sei dargestellt, nicht die Bundeslade³¹³; wohl nicht zufällig sah Clemen in den ebenfalls im 19. Jahrhundert hinzugefügten Bodenstreifen 'Ströme oder Bäche'³¹⁴. Mit einer Deutung als Arche scheint der biblische Kontext der Cherubime sowie der Zusammenhang mit den *Libri Carolini* vollkommen ausgeschlossen worden zu sein. Das Betrachten des Bildgegenstands tritt in den Hintergrund zugunsten einer Übersetzung von *arca*, die nicht mehr nach den Zusammenhängen im Bild fragt.

Mit dem Beispiel aus Germigny-des-Prés sollte das komplex angelegte Verstehen des Mittelalters demonstriert werden, welches in diesem Fall konkret auf den Hintergrund der *Libri Carolini* Bezug nimmt. Das Verstehen des Mosaiks verläuft auf mehreren Ebenen, die im Gegensatz zum Textverstehen dem Betrachter gleichzeitig angeboten werden. Im Gegensatz dazu demonstrieren die *Libri Carolini* den Verstehensprozeß und die Möglichkeiten von Bildern, im Gegensatz zu Texten, an sehr einfachen Beispielen, wobei der Kontext als Teil der Interpretation außer acht gelassen wird.

In den Konsequenzen, die sich aus dem in den *Libri Carolini* entwickelten Umgang und Verständnis von bildender Kunst für die Kunstproduktion ergeben, kann dieser Text nicht hoch genug eingeschätzt werden, bildet er doch die Grundlage der abendländischen Kunstgeschichte.

2.2 „Bewußt angelegte Zweideutigkeiten“ (Th. Weigel) im Königslutterer Jagdfries

Entgegen der Vorstellung, erst in der Renaissance sei es zur Ausbildung einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit gekommen, lassen sich auch im Mittelalter Inschriften finden, die durchaus dafür gedacht waren, vom Betrachter bemerkt zu werden und die auf den Künstler hindeuten, manchmal durchaus unbescheiden.³¹⁵ Nicolaus beispielsweise signierte seine Werke in der Sagra di San Michele, in Piacenza, Ferrara und Verona immer mit einem ähnlichen Vers: „Artificem gnarum, qui sculpserit

³¹³ Richard Hamann-McLean, *Frühe Kunst im westfränkischen Reich*, Leipzig 1939, Anhang 6

³¹⁴ Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, S. 720; s. zu diesem Abschnitt Schedler, 1997, S. 690f.

³¹⁵ s. hierzu vor allem: Peter Cornelius Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, S. 19-54

haec Nicholaum / hunc concurrentes laudant per saecula gentes.³¹⁶ Wer des Lateinischen mächtig war, konnte diese Botschaft eindeutig und ohne Probleme verstehen. Es gibt allerdings auch Inschriften, die uns heute Rätsel aufgeben, die dem damaligen Betrachter vielleicht sogar genauso unzugänglich gewesen sein mögen.

In der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul in Königslutter, wo Nicolaus ebenfalls wirkte und den Bogenfries schuf, findet sich eine Künstlerinschrift, die spiegelbildlich und unvollendet angebracht wurde (Abb. 18). Die Wortwahl ähnelt der oben zitierten: „Hoc opus eximium vario celamine mirum sc(ulpsit)...“³¹⁷ Die Suche nach Erklärungen für das Fehlen des Namens ist problematisch. Cornelius Claussen vermutet, dem Künstler sei möglicherweise verboten worden, seine Inschrift anzubringen, da dies in Deutschland nicht üblich gewesen sei. Thomas Weigel jedoch lehnt diese Begründung ab und geht von einem absichtsvoll gestellten Rätsel des Künstlers, von „bewußt angelegten Zweideutigkeiten“³¹⁸ aus, was den mittelalterlichen Wortspielen entsprach. Der Künstler versteckt seinen Namen zunächst, indem er die Zugänglichkeit der Schrift durch die Wahl der Spiegelschrift erschwert. In der oben zitierten Inschrift tritt das Wort *caelamen* (Abb. 21), je nachdem, ob man es mit *a* oder ohne schreibt einerseits in der Bedeutung 'die halberhabene Arbeit = das Relief' (= *celamen*) auf, das Verbum *caelare* heißt dementsprechend 'mit dem Meißel ausführen'. Das Verbum *celare* andererseits meint 'verheimlichen', 'verbergen' oder 'in Unkenntnis lassen'.³¹⁹ Führt man den ebenfalls in der Inschrift vorkommenden Begriff *eximium* auf das Verbum *eximere* = weg-, herausnehmen zurück, so ließe sich an ihm, wenn man das Wort *opus* nicht auf das Kunstwerk, sondern auf das Schriftwerk bezieht, ein Hinweis auf eine bewußte Auslassung, in diesem Fall der Künstlersignatur erkennen. Deutet man die Inschrift in diesem Sinne, gibt sie bereits einen Hinweis auf die Art des gestellten Rätsels: indem etwas weggelassen wird, entsteht eine Unklarheit. Eine Alternative zu der oben gegebenen Übersetzung würde demnach lauten: „Dies herausgenommene Wort, durch mannigfache Verbergung erstaunlich, hat gemeißelt (...)“³²⁰ Der Schriftzug bricht nicht plötzlich ab, wie oft behauptet wurde, sondern findet seine Entsprechung in der Architektur, sie endet über der Mittelachse des darunter liegenden Pilasters (Abb.

³¹⁶ „Den berühmten Künstler Nikolaus, der das in Stein gehauen hat, loben die hier zusammenströmenden Völker durch die Jahrhunderte“. Übersetzung aus Claussen, 1989, S. 31

³¹⁷ „Dieses vortreffliche Werk, durch mannigfaltige Meißelarbeit wunderbar, hat gemeißelt (...)“

³¹⁸ Thomas Weigel, *Zum Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses – Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters*, in: Der Braunschweiger Burglöwe, Göttingen 1985, S. 157

³¹⁹ ebda

19). An der Stelle, wo der Name im Schriftzug fehlt, ist die unter der Aussparung liegende Reliefdarstellung größer als alle anderen: Ein Jäger mit einem erlegten Hasen reicht mit seinem Kopf über den ihn umgebenden Bogen nach oben hinaus (Abb. 20). Weigel glaubt, und seiner Argumentation ist nichts entgegenzusetzen, daß Nicolaus mit dieser Darstellung einen versteckten Hinweis auf die Lösung des Rätsels gab, indem er seinen Namen etymologisch verzerrt darstellte. Der Name des Meisters setzt sich aus dem griechischen Wort *nikáo* mit der Bedeutung 'siegen' und dem Wort *laós* mit der Bedeutung 'das Volk' zusammen; Nicolaus ist also, verbildlicht gesprochen, derjenige, der das Volk (*laós*) besiegt. Nicht das Volk stellte der Künstler jedoch dar, sondern den besiegten Hasen (*lagos*), eine große semantische Abweichung zwar, aber nur eine kleine syntaktische³²¹. Der Hasenbezwinger wird synonym zu der Unterschrift des Künstlers verwendet, sozusagen als seine Verbildlichung im Medium des Reliefs. Diese These kann zusätzlich dadurch untermauert werden, daß es an den meisten Nicolausbauten zu auffällig vielen Hasendarstellungen kommt³²², die zudem, wie beispielsweise in San Zeno in Verona (Abb. 22), an zentraler Stelle auftreten, obwohl dieses Tier generell ikonographisch in der mittelalterlichen Kunst von einer eher untergeordneten Bedeutung ist. Nicolaus ist in der Lage, Texte und Wörter bis in kleinteilige semantische Fragen hinein zu verbildlichen und weist damit demonstrativ auf die Möglichkeiten des Reliefs als Alternative zu einer Sprache in Buchstaben hin. Betrachten wir die Hasenbezwinger-Darstellung nun gemeinsam mit der Inschrift, so gibt letztere bereits nach der oben gegebenen zweiten Übersetzung einen Verweis auf den aus ihr herausgenommenen und in das Relief transferierten Inhalt.

Setzen wir voraus, daß Weigels Erklärung wahr ist, nimmt Nicolaus die Erkenntnisfähigkeiten des Betrachters in einem erstaunlichen Maße in Anspruch. Dieser müßte als erste Voraussetzung wissen, wie Nicolaus seine Werke an anderen Kirchen signiert. Von diesen ausgehend, sollte er die Analogie erkennen und sich auf die Spur des Nicolaus führen lassen. Schließlich und endlich müßte er die Spiegelschrift als

³²⁰ Weigel, 1985, S. 165

³²¹ Die semantische Abweichung kommt durch Auslassung (=edictio) des Buchstabens *g* zustande. Im 12. Jahrhundert setzt, wie Weigel zur Untermauerung seiner Argumentation anführt, eine Wandlung in der Auffassung der Etymologie ein. Es wurde nun nicht mehr nur nach der Herkunft eines Wortes gesucht, sondern auch nach einer Wortdeutung anhand von bestimmten Gesetzen. Ein lautlicher Bezug, wie er durch die adiectio (Hinzufügung eines Buchstabens) oder edictio entsteht, kann ebenfalls als Etymologie ausgelegt werden (a.a.O., S. 164)

³²² Beispiele finden sich in der Sacra di San Michele, in den Kathedralen von Piacenza und Ferrara, sowie in San Zeno und im Dom in Verona, s. Abb. 9, 10 in Weigel, 1985, S. 167

solche erkennen und daraus den Schluß ziehen, daß er persönlich in einem Rätsel angesprochen ist. Letztendlich wird er auf die Lücke des Namens stoßen, hoffentlich stutzig werden und eigenständig, nach Wahrnehmung des im Relief dargestellten Hasenbezwingers, den geistigen Bezug zu Nicolaus leisten. Das Maß an gedanklicher Mitarbeit, das hier verlangt wird, erscheint uns heute sehr hoch und eine solche Leistung wird dem mittelalterlichen Menschen selten zugetraut. Insofern, als Weigels Interpretation keine weiteren Quellen hinzuzieht und werkimmanent anhand des Verhältnisses von Bild und Text deutet, kommt sie der historischen Auffassung wahrscheinlich sehr nahe.

Die Überlegungen Weigels sowie die Existenz einer solchen Inschrift verweisen zudem mit Bestimmtheit darauf, daß bereits im Mittelalter der Künstler mit seinem Publikum in eine Kommunikation trat. Der Künstler verfolgt mit seinem Kunstwerk eine bestimmte Intention³²³, in die der Betrachter involviert wird. Seine Inschrift als Rätsel anzulegen, heißt aber auch, es dem Betrachter in besonderer Weise schwer zu machen, sein Verstehen auf eine Probe zu stellen. Andererseits wird ihm eine Lösung des Rätsels in seiner ganzen Komplexität zugetraut. Die Botschaft wird zu einem Geheimnis, einer Verschlüsselung, die es mit dem eigenen Verstand zu lösen gilt, wobei die Wahl der Spiegelschrift eine erste Probe für den Betrachter bedeutet. Das Fehlen des Namens hebt die Komplexität gleichsam auf eine höhere Stufe: nur derjenige, der hierauf aufmerksam wird und sich zudem als Kenner der Architektur ausweist, vermag hinter die Intention des Künstlers zu gelangen. Viele Erwartungen werden gestört oder enttäuscht und Nicolaus konnte wohl davon ausgehen, daß ihm der Großteil der Betrachter nicht mehr folgen konnte. Möglicherweise war ihm dies auch gar nicht von Bedeutung: Daß er als Künstler in der Lage ist, ein solches Rätsel zu erfinden, demonstriert bereits seine intellektuellen Fähigkeiten und grenzt ihn von denen ab, die ihn gerade nicht verstehen. Gleichzeitig impliziert das komplexe Wort- und Bildrätsel das Wissen um die erhöhte Befriedigung, die sich nach einer Entzifferung desselben einstellt. Das Fehlen des Namens birgt dennoch ein erhöhtes Risiko des Nichtverstehens, welches der Künstler bewußt in Kauf nimmt. Er möchte geradezu zu einem Hinterfragen anregen, das angeblich selbstverständliche Verstehen damit anzweifeln lassen.

³²³ s. hierzu vor allem: Michael Baxandell, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990

Auf dem Gebiet des Reliefs sind Nicolaus wenig Schranken gesetzt: Es gereicht ihm zur Demonstration seiner geistigen und handwerklichen Fähigkeiten. Nicolaus beweist seine Überlegenheit als Künstler, indem er an zahlreichen seiner Bauten intelligente Möglichkeiten einer versteckten Künstlersignatur unterbringt. Nicht „das Lob des Welterschöpfers“ werde gezeigt, sondern das „Lob des Schöpfers all jener Kunstwerke“. Wir „spüren deutlich unermeßliche Ruhmbegier – darin die Sorge um die Unsterblichkeit des Namens – als die zu allem Wirken treibende Kraft.“³²⁴ Geht man von der Prämisse aus, daß es dem Künstler verboten wurde zu signieren, wie Claussen behauptet, hieße dies gleichzeitig, daß die Leute, die ihm Anweisungen gaben, seine Kunst nicht in seinem Sinne verstanden haben, und eben nicht hinter des Rätsels Lösung kamen; oder aber, sie akzeptierten den vom Künstler gefundenen ironischen Ausweg. Wie viele über die ikonographische Schilderung einer Jagdszene nicht hinausdachten, oder wie viele das Rätsel durchschauten, mag aus heutiger Zeit nicht beantwortbar zu sein. Tatsache ist, daß Nicolaus ein äußerst gebildetes Publikum anspricht, das über den Umweg des Griechischen in der Lage ist, seine Hasenbezwingerdarstellung als verrätselte Künstlersignatur zu erkennen. Möglicherweise aber sann Nicolaus gar nicht auf ein größeres, verständnisvolles Publikum, ihm genügte dieses Rätsel als Teil seiner Selbstaussage und als Selbstbestätigung. Was Thomas Weigel mit seiner Untersuchung geleistet hat, ist, unabhängig vom Publikum aufzuzeigen, mit welchem für uns heute fast unglaublichen Anspruch ein Künstler wie Nicolaus auftreten konnte. Angesichts der intellektuellen und künstlerischen Leistung, die der Königslutterer Jagdfries samt seines Rätselcharakters einforderte, kann eine Absichtslosigkeit von seiten des Künstlers nicht mehr aufrecht erhalten werden. Allein das Konzept spricht für eine sehr intensive Auseinandersetzung mit Verstehensprozessen, und zwar auf sprachlicher und bildlicher Ebene, bei der das Zusammenspiel und gegenseitige Ergänzen genauestens nachvollzogen wurde.

Durch das Beispiel des Königslutterer Jagdfrieses wurde zudem deutlich, daß eine Annäherung an das Verstehen in der mittelalterlichen Kunst größtenteils über das Text-Bild-Verhältnis zu leisten ist. Aufgrund der schwierigen Quellenlage sind wir darauf angewiesen, durch Inschriften Aussagen über das Verhältnis von Betrachter und Bild oder von Künstler und Kunstwerk zu treffen. Die Argumentation Thomas Weigels zeigt,

³²⁴ Weigel, 1985, S. 174

daß der Künstler in Form eines Rätsels die Aufnahmefähigkeit seines Publikums testen möchte und das Verstehen mithin keine Selbstverständlichkeit darstellt. Die Semantik wird komplex, vieldeutig und sein Werk widersetzt sich damit einer Hilfestellung. Es ist darauf angelegt, den Betrachter zum Grübeln zu bringen. Die bildliche Darstellung tritt in einer verschlüsselten Form an die Stelle des Textes. Das Verstehen verläuft damit über komplexe, gedankliche Wege, das Einbeziehen des Nichtverstehens ist, dies zeigt der Königsutterer Jagdfries, ein integraler Bestandteil mittelalterlicher Kunst.

2.3 Die Zweitrangigkeit der inhaltlichen Bedeutung?

Umberto Eco und Meyer Schapiro weisen exemplarisch auf den Vorrang des ästhetischen Urteils im 12. Jahrhundert gegenüber einer inhaltlichen Einordnung des Kunstwerks hin³²⁵. Als Argument für diese These stellen sie die hinlänglich bekannte Tatsache heraus, daß zahlreiche Kunstwerke aus der Antike im Mittelalter wiederverwertet wurden, wobei der Inhalt der Darstellungen entweder nicht bekannt oder im Verhältnis zum Verwendungszweck als indifferent betrachtet wurde.³²⁶ Arabische Inschriften wurden in der christlichen Kunst als Ornament übernommen, ohne von ihrem möglicherweise paganen Inhalt Kenntnisse zu besitzen. Aus der spanischen Kunstgeschichte möchte ich hierfür ein Beispiel anführen.

Im Alcázar von Sevilla, zwischen 1350 und 1369 erbaut, findet sich an der Außenwand des Palastes Peters des Grausamen ein gotisches Schriftband (Abb. 23) über den Fenstern, welches inhaltlich den christlichen Auftraggeber beschreibt. „Der sehr hohe und sehr edle und sehr mächtige und sehr eroberungsglückliche Don Pedro, von Gottes Gnaden König von Kastilien und León, befahl die Errichtung dieses Alcázares und dieser Paläste und dieser Türen, die 1402 ausgeführt wurde.“³²⁷ Diese nicht ungewöhnliche Inschrift umschreibt ein quereckiges Stück Wand, in welchem auf

³²⁵ Eco, 1988. Im Sinne eines formal-ästhetischen Verstehens des Mittelalters argumentiert Meyer Schapiro, daß in Beschreibungen von mittelalterlicher Kunst oftmals der Inhalt der Bilder keine Erwähnung finde; wesentlich seien vielmehr die Dokumentation der Form und der Oberflächenqualität. Als Beispiel führt er die Beschreibung des Sarges des heiligen Cuthbert von Reginald von Durham an (Meyer Schapiro, 1987, S. 49) Gegen eine einseitige Sicht wie diese spricht allerdings die Tatsache, daß sich im Mittelalter, insbesondere an Kirchenfassaden, eine überaus komplexe Ikonographie entfalten konnte.

³²⁶ Beispiele hierfür finden sich auf einem Kämpfer eines Kapitells in Moissac, einer hölzernen Kirchentür in Le Puy und in der Beatus-Handschrift von St.-Sever. Meyer Schapiro, 1987, S. 47

³²⁷ Santiago Montoto, *La Catedral y el Alcázar de Sevilla. Los Monumentos Cardinales de Espana*, Madrid 1948, S. 132 und J. Romero Murube, *El Alcázar de Sevilla. Guia Turistica*, Madrid 1966, S. 50

den ersten Blick ein blau-weißes Fliesenband zu erkennen ist. Es scheint sich um ein Ornament zu handeln, bei dem mit großem kunstfertigen Geschick die weiße Fläche genau dieselbe Fläche einnimmt wie die blaue (Abb. 24).

Der kundige Betrachter bemerkt vielleicht bei genauerem Hinsehen, daß es sich nicht lediglich um ein Ornament handelt, sondern um kufische Schriftzeichen, die insgesamt viermal, in zwei Reihen und jeweils von links nach rechts und von rechts nach links auftauchen. Die Schriftzeichen entfalten für den Kundigen eine Bedeutung, die in diesem Falle zu übersetzen wäre mit dem Satz „Es gibt keinen Sieger außer Allah“.³²⁸ Nimmt man diesen Satz inhaltlich ernst, schränkt er die Aussage des umlaufenden Schriftbandes, in welchem vom 'eroberungslustigen Pedro' die Rede war, stark ein, ja er scheint den König in seiner Bedeutung abzuwerten. Zudem beruft man sich hier nicht wie in der umlaufenden Schrift ('von Gottes Gnaden') auf die christliche Religion, sondern auf die islamische. Es ist kaum vorstellbar, daß Pedro der Grausame eine solche Aussage gutgeheißen haben kann. Spekulieren ließe sich darüber, ob dieses Schriftband durch die maurischen Handwerker ohne Wissen des Auftraggebers ausgeführt wurde. Deutlich wird an diesem Beispiel vor allem, daß das kufische Schriftband als Ornament, als reine Schmuckform ausgeführt wurde, das Vorhandensein einer inhaltlichen Dimension aber von den Zeitgenossen, noch nicht einmal vom Auftraggeber, erkannt wurde, da die Schrift auf der politisch-theologischen Ebene (wahrscheinlich) nicht akzeptiert worden wäre. In Erwägung zu ziehen ist ferner, daß das Schriftband von den Handwerkern aus einem maurischen Bau kopiert wurde, und zwar ebenfalls in der Annahme, es handele sich um eine reine Schmuckform, und die inhaltliche Bedeutung erst später entdeckt wurde. Aufgrund des verhinderten Zugangs zu den kufischen Schriftzeichen wurde eine semantische Komponente nicht in Betracht gezogen; die formale Gestaltung stand im Vordergrund.

Auch Silke Tammen, die sich in ihrer Dissertation mit dem *Antikleralismus in der Kunst des Mittelalters*³²⁹ beschäftigte, verstärkt in einigen Beispielen die Annahme, daß das ästhetische Interesse des Mittelalters sehr hoch, ein inhaltliches Verständnis aber nicht immer gegeben war. Tammen beschreibt dieses Phänomen allerdings nicht im Sinne dieser Arbeit mit dem Begriff der Hermeneutik, sondern als die „Unkontrollierbarkeit

³²⁸ Montoto, 1948, S. 132; Murube, 1966, S. 50

³²⁹ Silke Tammen, *Antikleralismus in der Kunst des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1993

der Sprache der Bilder und ihrer Rezeption“³³⁰. Sie geht von einer einzigen Intention und Leseweise aus, die in der Öffentlichkeit nicht mehr garantiert gewesen sei und die durch gewisse Mechanismen geschützt werden sollte. Dieser Ansatz setzt die eindeutige Aussage eines Kunstwerks voraus, wobei sich darüber hinaus die Frage stellen läßt, inwieweit Mechanismen eines bildimmanenten Schutzes gegen Falschinterpretationen überhaupt möglich oder wirksam sein können. Der von ihr verwendete Begriff der 'Unkontrollierbarkeit', setzt die Vorstellung einer Kontrollierbarkeit von Deutung voraus, die zudem ein Machtgefüge zwischen Auslegern und Rezipienten impliziert. Dies nur als Beispiel für die heutige kunsthistorische Praxis, die oftmals nicht von einer möglichen Polysemie des Kunstwerks ausgeht. Abgesehen davon erwähnt Tammen Beispiele, die im Hinblick auf ein mögliches inhaltliches Verstehen interessant zu betrachten sind. Ihr geht es dabei, wie gesagt, nicht um eine hermeneutische Fragestellung, sondern um die Tatsache, daß zahlreiche als ketzerisch zu wertende Bilder in der damaligen Zeit nicht auffällig wurden.

Den Verhörsakten des Jahres 1300 ist zu entnehmen, daß ein der Mailänder Guglielmitensekte angehöriger Priester, Mirano, aussagte, er und andere Mitglieder hätten ein Bild ihrer Gründerheiligen Guglielma, die als Inkarnation des Heiligen Geistes verehrt wurde, malen lassen. Da dies verboten war, gaben sie es als ein Bildnis der Katharina von Alexandrien in Auftrag. Die Konnotation dieser Heiligen ist in diesem Zusammenhang pikant, verkörpert sie doch die gegen die Häresie kämpfende Kirche.³³¹ „Item dixit dictus presbiter quod ipse scit firmiter quod aliqui ex devotis dicte sancte Guillelme fatiunt pingi figuram supraescripte sancte Guillelme sub nomine sancte Katerine“ heißt es in den Prozeßakten.³³² Daß ein derartiger Auftrag überhaupt möglich war, geht auf die spezifischen Eigenschaften der Bildkunst, letztendlich aber auf die Erörterung in den *Libri Carolini*³³³ zurück: Woran erkenne ich eine Darstellung als Maria oder Venus? Waren der dargestellten Person keine Attribute beigegeben, konnte letztendlich nur die Bildunterschrift Klarheit schaffen. In Zeiten der Verfolgung

³³⁰ Silke Tammen, *Einer Frau gestatte ich nicht, daß sie lehre: Zur Inszenierung der weiblichen Stimme in der spätmittelalterlichen Kunst am Beispiel heiliger Frauen*, in: Annette Kuhn u.a. (Hg.), *Lustgarten und Dämonenpein: Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Dortmund 1997, S. 342

³³¹ ebda

³³² Felice Tocco, *Il processo die Guglielmiti*, in: *Rendiconti della Reale Accademia nazionale die Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 8 (1899), S. 320 „Des weiteren hat besagter Priester angegeben, daß er genau weiß, daß einige untern den Anhängern der besagten heiligen Guilelma ein Bildnis der oben erwähnten heiligen Guilelma unter dem Namen der heiligen Katharina haben anfertigen lassen.“ Übersetzung aus Tammen, 1997, S. 342

³³³ s. Kapitel 2.1

häretischer Gruppen war es offenbar sogar möglich, sich dieses Prinzip zunutze zu machen, indem man offiziell eine Katharina bestellte, inoffiziell in dem Bild aber Guglielma verehrte. Aus hermeneutischer Sicht bekommt die 'Beschriftung', von deren Existenz nichts bekannt ist, aber die zumindest namentlich in der Formulierung des Auftrags unter dem Stichwort 'Katharina' vorhanden war, den Zweck einer beliebigen Etikettierung, die der theologischen Absicherung gilt, zugesprochen. Inhaltlich verehrt wurde die Person, auf die sich die Mehrheit der betroffenen Personen einigte. Dies zeigt auch, daß die Eindeutigkeit in der Intention des Künstlers, der ja nach Auftrag eine Katharina schuf, nicht unbedingt etwas mit dem Sinngehalt zu tun haben muß, der dem Bild durch die Bevölkerung in der Rezeption zugewiesen wurde. Selbst eine gewollte Eindeutigkeit von seiten des Künstlers kann zu einer zweiten Eindeutigkeit von seiten der Guglielmiten führen. Auf theologischer Ebene kann die 'geordnete' Heilige als ironisch zu bezeichnendes Ablenkungsmanöver gesehen werden, weil Katharina gerade die Verkörperung des Gegners darstellt. Umso erstaunenswerter auf inhaltlicher Ebene ist deshalb zu vermerken, daß die Umdeutung offenbar keine Probleme bereitete.³³⁴ Falls die Heilige sogar mit Attributen ausgestattet gewesen sein sollte, würde dies umso eher bestätigen, daß eine andere inhaltliche Festlegung als die vom Künstler dargebotene weniger problematisch war, als wir geneigt sind anzunehmen, da wir gerne von der Intention des Künstlers ausgehen. Bekam diese Figur bereits von Beginn an einen anderen Inhalt zugeschrieben, so gibt es weitere Fälle, bei denen, oftmals aus politischen Beweggründen, die bestehende Deutung zugunsten einer neuen aufgegeben wurde.

Das folgende mittelalterliche Beispiel zeigt, daß aufgrund des Fehlens einer Inschrift, eine Grablege gegen das gewohnte und sichtbare Vokabular uminterpretiert wurde. Die Quellen zum Grabmal des Johann von Brienne in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi³³⁵ (Abb. 25) belegen, daß das Geschlecht des Gisant sich wandelte. Geht man Ende des Trecento davon aus, daß es sich um das Grab eines Kaisers von Konstantinopel handelt, hält man es 1488 für die Grabstätte einer Kaiserin von Konstantinopel, 1509 schließlich für eine Königin von Zypern; das Grab des lateinischen Kaisers wird zwar erwähnt, kann aber nicht mehr in der Kirche lokalisiert

³³⁴ Zunächst sollte man meinen, daß eine Heilige, die inhaltlich weniger mit der Häresie konnotiert gewesen wäre, möglicherweise leichter umzuinterpretieren ist.

³³⁵ Die Datierung ist umstritten: sie schwankt zwischen 1260 und 1340.

werden.³³⁶ Entgegen dem anschaulichen Bestand setzte sich die geschlechtliche Umdeutung als Interpretation durch. Offenbar war in diesem Fall die ikonographische Deutung wichtiger als die ästhetische Einschätzung des Kunstwerks. Daß die Königin von Zypern als Wohltäterin der Franziskaner, insbesondere der Kirche von Assisi, galt, diente als hinreichendes Argument, um sie dem Grab in der Unterkirche zuordnen zu können.³³⁷

In diesem Beispiel kann, im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen, nicht mehr von einer Vernachlässigung der inhaltlichen Einordnung gesprochen werden. Im Gegenteil wurde die formale Gestaltung des Grabmals großzügig übersehen, um sogar das Geschlecht des Begrabenen umdeuten zu können. Die neue Semantik setzt sich gleichsam gegen die Anschauung durch. Innovative künstlerische Lösungen können im Mittelalter auf Unverständnis stoßen, welches durch das Ausbilden von Anekdoten kompensiert wird, wie das folgende Beispiel zeigt.³³⁸

Um 1100 erwähnen Quellen den *Volto Santo* im Dom von Lucca (Abb. 26); das Kruzifix zeigt Christus mit waagrecht ausgebreiteten Armen, bekleidet mit einer langen gegürteten Ärmeltunika. Das Haupt ist nach rechts vorne geneigt; Christus ist lebend gezeigt, wobei gescheitelte Haare das Gesicht umrahmen. Dornenkrone und Nägel sind nicht dargestellt. In der Folge wurde dieses Kruzifix durch zahlreiche Kopien verbreitet. Der *Volto Santo* ist ein Beispiel für die überaus reiche Legendenbildung, die sich von der ursprünglichen Bedeutung des Kruzifix immer weiter entfernte. Die Leobinus-Legende beispielsweise rankt sich um die Herkunft des Kruzifix: Es sei von dem heimlichen Anhänger Jesu, Nikodemus, gefertigt und anschließend in einem führerlosen Boot von Palästina nach Luni gefahren worden und dann im Dom von Lucca, S. Martino, aufgestellt.

Nördlich der Alpen, in den Niederlanden, entstand im 15. Jahrhunderts, die Legende von der Heiligen Kummernis, die von einer christlichen Königstochter berichtet. Diese wollte sich dem Heiratswunsch eines heidnischen Prinzen entziehen und flehte Christus an, sie aus diesem Grunde zu entstellen. Als ihr ein üppiger Bart wuchs, ließ ihr Vater

³³⁶ Edgar Hertlein, *Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S. 1 ff.; s. auch Jürgen Wiener, *Das Grabmal des Johann von Brienne in San Francesco in Assisi*, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Band 31, 1996, S. 52

³³⁷ Nachweislich hat es nie das Grab einer Königin von Zypern in Assisi gegeben.

³³⁸ Die Rezeptionsgeschichte reicht zwar weit über das Mittelalter hinaus, soll aber trotzdem in diesem Zusammenhang besprochen werden.

sie kreuzigen.³³⁹ Man versuchte außerdem, diese Heilige mit anderen heiligen Jungfrauen zu identifizieren, wie z.B. mit Eutropia, Regenfeldis und der spanischen Liberata.³⁴⁰ Eigentümlicherweise verschmolz im 16. Jahrhundert diese Legende der Heiligen Kimmernis mit der des *Volto Santo*: in dem Kruzifix wurde nun die keusche Jungfrau verehrt.

Nicht die Darstellung des Kruzifixes wurde demnach Gegenstand der Verehrung, sondern die mit dem Kunstwerk verbundene Geschichte. Anschaulich war ein inhaltliches Verstehen nicht mehr möglich; nur, wer Kenntnis von der Legende hatte, konnte an dieser Form der Rezeption partizipieren. Das, was man sah, mußte direkt an die Anekdote zurückgebunden werden. Auch hier wurde das Geschlecht des Dargestellten umgedeutet und die Legendenbildung offensichtlich so stark, daß niemand mehr in dem Kruzifix Jesus Christus sah. Obwohl es mehrere ähnliche Kruzifixe gab, mag die Art der Darstellung, das lange Gewand, der geknotete Gürtel und das wallende Haar, ein Grund dafür sein, daß die Übertragung des Inhalts auf eine weibliche Person gelang.³⁴¹ Die oben erwähnte Leobinus-Legende, die im übrigen auch heute wieder die Grundlage der Verehrung bildet, steht in der Tradition der 'vera effigies'.³⁴² Von diesem Anspruch, ein wahres Abbild Christi zu sein, entfernte sich der *Volto Santo* durch die Legende der Heiligen Kimmernis ganz beträchtlich. Der ursprüngliche Entstehungszusammenhang wurde gleichsam ausgelöscht und durch die neue Legende ersetzt.

Gustav Schnürer und Joseph M. Ritz sehen die durch die Legende veranlaßte Deutung als Heilige Kimmernis für ein Mißverständnis an. Sie fanden heraus, daß es neben dem *Volto Santo* noch weitere Beispiele für eine Umdeutung von Kruzifixen gab und auch von einigen Leuten versucht wurde, diese wieder rückgängig zu machen, indem sie Inschriften wie die folgende hinzufügten: „Dem guten Herrn Sankt Hulpe, der Gott selbst ist.“³⁴³ Mit Kimmernis, in Niederdeutschland auch Hulpe oder in Mitteldeutschland Gehilfe genannt, wurden Salvatorbilder bezeichnet, an die man sich in einem Zustand der Trauer und des Kummers wenden konnte. Mit der namentlich

³³⁹ Herbert Kurz, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg 1997, S. 1ff

³⁴⁰ s. Gustav Schnürer / Joseph M. Ritz, *Sankt Kimmernis und Volto Santo*, hg. von Georg Schreiber, Düsseldorf 1934, S. 311

³⁴¹ Kurz, 1997, S. 27

³⁴² a.a.O., S. 136, s. auch: Schnürer / Ritz 1934, S. 156 „Da sein höchster Preis darin bestand, daß man es als das einzig wahre Abbild des am Kreuze gestorbenen Heilandes ausgab [...]“

³⁴³ Schnürer / Ritz, 1934, S. 312

gleichen Legende der heiligen Kümmeris, kam es zu einer Überlagerung: es entstand der Eindruck, eine weibliche Heilige vor sich zu haben. Dem Mißverständnis gestehen die Autoren auch eine positive Seite ab, denn „es wird volkskundlich gesehen zur Umdeutung, ja Neuschöpfung, die sehr rasch große kultische Bedeutung und Ausbreitung gewinnt“³⁴⁴. Gründe für die allgemeine Akzeptanz und Verbreitung einer solchen Legende, die alles vorherige negiert, sind allerdings in der Tat schwer zu nennen. Auf jeden Fall erfuhren die Salvatorbilder durch die Ausbreitung der Legende eine neue inhaltliche Zuschreibung, ihre Semantik wurde bei ähnlicher formaler Gestaltung komplexer und sie erhielten eine veränderte Rezeption im religiösen Kult. In Mainz, wo die Heilige Kümmeris nach den Quellen ab dem Jahr 1631 verehrt wurde, wird in den handschriftlichen Kollektaneen des 1684 verstorbenen Jesuiten Gamans überliefert, daß eine Inschrift an dem Bild anbracht wurde:

Sancta Wilgefortis Germanis Unkümmer dicta Virgo, regis Portugaliae filia pro Christianae religionis pudicitiae defensione decertans, cum a Christo sponso suo deformari rogasset, ne ab amasio ad nuptias expeteretur, subito illi satis promissa (sic) barba excrevit, meruit obtinere gloriosum martyrii triumphum.³⁴⁵

Dieser Text findet nur dann seine Berechtigung, wenn eine Unkenntnis darüber bestand, was dargestellt sei. Die Rezeptionsgeschichte wird damit um eine weitere Dimension erweitert: die vorgenommene ikonographische Umdeutung wird wiederum nicht verstanden und hat Erklärungsbedarf. Gerade in dieser Inschrift wird die Absurdität einer Deutung, die gegen den anschaulichen Bestand verläuft, deutlich. Die Schrift versichert, daß es sich bei dem Bild gerade nicht um das handelt, was im ersten Moment der Betrachtung am naheliegendsten wäre: eine Darstellung Jesu Christi. Eine derartige Beschriftung kann nur so lange überzeugen, wie die Autorität des Wortes höher bewertet wird als die des Bildes.³⁴⁶

Es gibt Beispiele dafür, daß auch romanische, nur mit einem Lententuch bekleidete Kruzifixe mißverstanden wurden. In beschränkten Kreisen hielt man solche, deren Brust mehr als gewöhnlich gewölbt war, für Wilgefortisdarstellungen.³⁴⁷

³⁴⁴ Schnürer / Ritz, 1934, S. 312

³⁴⁵ abgedruckt in Schnürer / Ritz, 1934, Abschnitt II, S. 70 A3

³⁴⁶ Leider gibt es keine Belege, die die weitere Rezeption in Mainz dokumentieren.

³⁴⁷ Schnürer / Ritz, 1934, s. z.B. St. Severi in Boppard und das Kruzifix neben der Sakristei des Kölner Doms

Das Ausbilden von Anekdoten und Legenden stellt gleichsam eine mögliche Auseinandersetzung mit dem unverstandenen Kunstwerk dar. Das Beispiel macht deutlich, daß, sobald das gewohnte Sehen gestört wird, offenbar die Bereitschaft, gedankliche Umwege zu gehen, um das Kunstwerk inhaltlich einordnen zu können, sehr groß ist. Obwohl das Kreuz im Kontext des Kirchenraumes an sich so vehement für eine Darstellung Christi spricht, vermag ein bekleideter gegürteter Christus innerhalb von gewissen Zeitumständen ikonographisch in die weibliche Kummernis umgedeutet zu werden. Aber auch diese Deutung kann sich einem Nichtverstehen nicht entziehen: durch stützende Inschriften muß sie aufrecht erhalten werden. In diesem Beispiel überwiegt das inhaltliche Verstehen gegenüber der formalen Einordnung, doch kann dies, wie die anderen angeführten Kunstwerke zeigen, nicht grundsätzlich festgestellt werden. Das Mittelalter kennzeichnet damit ein komplexes und vielseitiges Beurteilen von Inhalt und Form.

2.4 Aufschluß über das inhaltliche (Nicht-) Verstehen durch eine nachträgliche Beschriftung: das Magdeburger 'Antependium'

Von dem sogenannten Magdeburger 'Antependium', vermutlich entstanden zwischen 962 und 973, sind heute dreizehn Tafeln erhalten, die alle einen breiten glatten Rand sowie ein annähernd quadratisches Format haben, was eindeutig für ihre ehemalige Zusammengehörigkeit spricht. Das Werk wurde vermutlich von Kaiser Otto als Geschenk an Magdeburg in Auftrag gegeben, kurz darauf aber bereits getrennt, weil es Erzbischof Engelhard in der Mitte des elften Jahrhunderts für einen Bucheinband verwendete. Die Ausführlichkeit einiger Szenen bei gleichzeitigem Fehlen von wichtigen Wunder- und Lehrdarstellungen läßt darauf schließen, daß der ursprüngliche Bestand wesentlich größer gewesen sein muß. Die einzelnen Platten sind nach der Entbindung aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang weit verstreut worden, wobei man aufgrund der Beschneidung von Rändern oder aufgrund von Bohrlöchern laut Goldschmidt gewisse Zuordnungen vornehmen kann.³⁴⁸

Anhand dieses besonders frühen Beispiels aus ottonischer Zeit soll im folgenden auf das Verhältnis von Relief und Inschrift eingegangen werden. Dabei steht die Frage nach der Entstehung der Inschrift sowie ihrer hermeneutischen Funktion im Kontext des

³⁴⁸ Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, Zweiter Band, Berlin 1970, S. 17f.

dargestellten Inhalts im Mittelpunkt. Fünf der Reliefs befinden sich als Buchdeckel auf einem Evangeliar in Berlin; diese sowie das stilistisch davon abhängige Relief in Compiègne zeigen Inschriften, welche eine unsichere Handschrift aufweisen, somit wohl nicht vom Schnitzer ausgeführt wurden und laut Goldschmidt spätere Hinzufügungen sind.

Die Platte *Christus im Tempel lehrend* (Abb. 27), die sich in Berlin befindet, zeigt den jugendlichen Christus mit einem aufgeschlagenen Buch im Tempel, während Jesus und Maria eintreten. In das Buch sind in Majuskeln die Buchstaben FILI IQUIFECISSTINO eingraviert, eine unvollständige Wiedergabe von Lukas 2, 48: „Fili, quid fecisti nobis sic? Ecce pater tuus et ego dolentes quaerebamus te.“³⁴⁹ Goldschmidt ist der Ansicht, daß das zweite *s* am Ende der Seite als ein Hinweis auf die folgende Seite gedeutet werden muß. Bei dem vierten *i* sowie bei dem fehlenden *d* von *quid* handelt es sich offensichtlich um Fehler, die nicht nur mit dem geringen Platz zur Anbringung der Inschrift zu entschuldigen sind. Wie Goldschmidt richtig anmerkt, gehört der Inschriftstext inhaltlich Maria an, die mit ihren Worten die mütterliche Sorge um den Sohn kundgibt. Der Text wird durch das Anbringen der Inschrift mit Christus konnotiert, dessen für die Eltern auf die Frage der Mutter gegebene unverständliche Antwort, daß er im Hause seines Vaters sein müsse³⁵⁰, bezeichnenderweise nicht wiedergegeben wird. Die Inschrift wurde später hinzugefügt und dem Relief eine zusätzliche Bedeutungsebene verliehen. Nunmehr wird nicht nur der lehrende Christus gezeigt, sondern gleichzeitig wird das Geschehen mit den klagenden Worten der Mutter auf den Konflikt zwischen Eltern und Sohn fokussiert, wobei die für den weiteren Verlauf der Heilsgeschichte bedeutende Antwort Christi ausgeklammert bleibt. Es ist zu vermuten, daß die Kenntnis der Antwort beim Betrachter vorausgesetzt wird und somit die Inschrift dazu dient, über die nicht dargestellte zentrale Aussage von Jesus zu reflektieren. Die Fehler, die sich in der Inschrift zeigen, sowie den inhaltlich unpassenden Ort der Anbringung scheint der Schnitzer in Kauf genommen (oder nicht bemerkt) zu haben.

Auf der sich in Compiègne befindenden Platte (Abb. 28) ist auf einem Thron sitzend Christus zu sehen, der eine Schriftrolle derart auf seinem Schoß ausbreitet, daß eine am rechten Bildrand stehende Gruppe von Männern den Text lesen kann: DOMINUS +

³⁴⁹ Luk. 2, 48 „Mein Sohn, warum hast du uns das getan? Siehe, dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.“

LEIEM DAT deutet ikonographisch auf die Gesetzesübergabe von Christus an Petrus und Paulus. Allerdings ist zu Füßen von Christus, und zwar zwischen ihm und der Männergruppe, eine knieende Frau gezeigt, die Christi linken Knöchel umfaßt hält. Dies gab in der Forschung Anlaß zu der Vermutung, daß es sich bei dieser Szene um das kananäische Weib nach Matth. XV, 21-28 oder Markus VII, 24-30 handelt und die Männer demnach Apostel sind.³⁵¹ Charles Little weist darauf hin, daß es keine vergleichbaren Darstellungen des kananäischen Weibes gibt, die im Innenraum spielen und zudem im Gegensatz zur Textvorlage die Haare der Frau im Relief bedeckt seien.³⁵² Festgehalten werden kann jedoch, daß in diesem Relief keinesfalls eine *Traditio Legis* dargestellt wird. Hier wäre die Frau an Christi Füßen ikonographisch nicht zu vertreten, wobei das Abrollen der Schriftrolle sowie das Ergreifen derselben durch Paulus (?) in der Tat als ungewöhnlich bezeichnet werden darf. Wenn es sich nicht um das kananäische Weib handelte, wird es sich auf jeden Fall um eine vergleichbare Wunderheilung handeln.

Somit dürfte deutlich geworden sein, daß die später hinzugefügte Inschrift ein eindringliches Beispiel für ein zeitgenössisches Mißverstehen darstellt. Bereits kurze Zeit nach der Entstehung des Reliefs muß die Szene falsch gedeutet worden sein. Die Hinzufügung der Inschrift ist Ausdruck dafür, daß der Schnitzer die schwer zu verstehende Szene inhaltlich eindeutig kennzeichnen wollte, wobei er den Inhalt allerdings nicht traf. Verwunderlich ist ferner, daß es in dem Zyklus eine *Traditio Legis* gibt, dessen künstlerische Lösung sich vollkommen anders darstellt³⁵³. Wenn man eine doppelte Darstellung von Szenen ausschließt, kann man deshalb davon ausgehen, daß die Platten des Zyklus vor dem Eingravieren der Inschriften getrennt wurden.

Bei der *Auferweckung des Lazarus* (Abb. 29) in den königlichen Museen zu Berlin lautet die Inschrift 'TOLLITE LAPIDEM'. Diese Worte Jesu bilden inhaltlich den Ausgangspunkt für die Auferweckung, obgleich das Wunder sich auf der Darstellung bereits vollzogen hat. Sie wenden damit den Blick zurück und können dem Textkundigen den Zusammenhang in Erinnerung rufen; für die Darstellung selbst sind sie nicht relevant. Die Worte, entnommen aus Johannes 11, 39, sind wie eine Steleninschrift auf den abgenommenen Deckel des Sarkophags graviert und erfüllen

³⁵⁰ Luk. 2, 49 „Wißt ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist?“

³⁵¹ Goldschmidt, 1970, S. 18

³⁵² Charles Little, *The Magdeburg Ivory Group: A Tenth Century New Testament narrative cycle*, New York 1977, S. 56

damit eine doppelte Funktion: als Grabinschrift angebracht, verweisen sie auf die Verknüpfung von Leben und Tod in Jesus Christus.

*Christi Mission an Petrus und Paulus*³⁵⁴ (Abb. 30) zeigt Christus in der Bildmitte, auf einem Felsen stehend, der dem zu seiner Linken im Profil gegebenen Paulus eine Schriftrolle mit der Aufschrift 'DOMINUS LEIEM DAT SMULUS' reicht und dem zu seiner Rechten stehenden Paulus, der ebenfalls im Profil gegeben ist, die Schlüssel. Wie John Little konstatiert, ist die in dieser Darstellung gezeigte Aufteilung von Schlüsseln und Gesetz zwischen Petrus und Paulus äußerst ungewöhnlich und ohne Vorbild³⁵⁵. Während nach Matthäus 16, 18-19 Christus an Petrus seine Verheißung ausspricht, erhält in diesem Relief Paulus das Gesetz. Ferner ist es wohl einem Mißverständnis des Schnitzers zuzuschreiben, daß Paulus zu diesem Zeitpunkt noch als Saulus bezeichnet wird, erfolgte seine Bekehrung doch bereits zu Beginn des Evangeliums³⁵⁶. Die Unsicherheit in der Schrift, sowie das Setzen eines *M* anstelle eines *A* im Wort Saulus weist wiederum darauf hin, daß es sich um eine nachträgliche Inschrift handelt. In diesem Fall wird der Inhalt durch die Inschrift stark konkretisiert, indem mit dem Verweis auf den Namen Saulus die abgebildete Person eindeutig gekennzeichnet wird, so daß eine Verwechslung mit Petrus ausgeschlossen ist. Andererseits kommt es, ob gewollt oder ungewollt sei dahin gestellt, durch die Aufteilung der Übergabe an Petrus und Paulus zu einem völlig neuen Darstellungstypus der *Traditio Legis*.

Die Tatsache, daß drei der fünf Berliner Reliefs Inschriften tragen und auf einem Buchdeckel vereint sind, von den restlichen Platten aber nur die oben angeführte in Compiègne eine Inschrift trägt, bestätigt die Vermutung, daß die Berliner Platten für den neuen Zweck nachträglich beschriftet wurden. Auch die konstatierte Unsicherheit und Fehlerhaftigkeit in der Schrift spricht gegen einen ursprünglichen Bestand. Diese verdeutlicht außerdem, wie schwierig nach dem Auseinanderfallen des Kontextes eine inhaltliche Einordnung der Szenen fiel. Die Möglichkeiten der Inschriften reichen ferner von einer einfachen Benennung wie bei *DOMINUS + LEIEM DAT* bis hin zu einer bewußten Lenkung des Betrachters, allein durch die Auswahl der Textpassage, z.B. in der Szene *Christus im Tempel lehrend*. Wie auch das nächste Beispiel zeigt, lassen sich beim 'Magdeburger Antependium' anhand der fehlerhaften Inschriften Aussagen über

³⁵³ s.u.

³⁵⁴ Die Titelgebung erfolgte nach Goldschmidt, 1970, S. 19

³⁵⁵ Little, 1981, S. 98

³⁵⁶ s. Apostelgeschichte 9, 1-19

das historische Verstehen treffen. Die Inschrift dient dabei oftmals der Konkretisierung oder Zuspitzung des Bildinhalts. Daß damit eine erhöhte Fehlerhaftigkeit verbunden ist, wurde in diesem Kapitel aufgezeigt.

2.5 Die Ziboriumsstützen von San Marco in Venedig: Das historische Verstehen als Möglichkeit der Datierung

Vier skulptierte Alabastersäulen, die in neun Ebenen einen reichhaltigen Bilderzyklus aus dem Leben Mariae und Christi zeigen, bilden, überwölbt von einer Rundbogenkuppel, das Hochaltarziborium von San Marco in Venedig (Abb. 31). Jede Ebene ist durch Arkadenstellungen in neun Register eingeteilt. Als Textgrundlage dienten für die Jugendgeschichte Mariae das Protevangelium des Jakobus und für die Episoden aus dem Leben Jesu, neben den vier Evangelien, auch apokryphe Schriften wie das Protevangelium Iacobi und das sog. Nikodemus-Evangelium.³⁵⁷

Jahrzehntelang beschäftigte sich die Forschung mit der Entstehungszeit der vier Säulen, wobei insbesondere die Frage nach der Zusammengehörigkeit des vorderen und hinteren Säulenpaares in Frage gestellt wurde. Anfang des Jahrhunderts wurde vermutet, bei dem vorderen Säulenpaar handele es sich um spätantike Säulen aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert, während die hinteren Säulen mittelalterliche Ergänzungen aus dem 11. bis 13. Jahrhundert seien.³⁵⁸ Elisabetta Lucchesi Palli unternahm 1942 in ihrer Dissertation³⁵⁹ den Versuch, alle vier Säulen auf die Zeit um 1250 zu datieren, was durch Otto Demus' Forschungen lange Zeit unterstützt wurde.

Hilfreich für eine Datierung können die Inschriften sein, die zur Erläuterung der Szenen auf einem glatt geputzten Streifen zwischen den Ebenen angebracht sind (Abb. 32). Bereits Lucchesi Palli fiel auf, daß sich im „Charakter der Inschriften der beiden Säulenpaare“ keine Unterschiede machen ließen, „daß die Inschriften des vorderen Paares fast immer genau mit dem Dargestellten übereinstimmen, während sich an den rückwärtigen Säulen einige kleine Unstimmigkeiten ergeben.“³⁶⁰ Diese stuft Palli jedoch

³⁵⁷ Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997, S. 13f.

³⁵⁸ Weigel, 1997, S. 15

³⁵⁹ Elisabetta Lucchesi Palli, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ziboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942

³⁶⁰ Lucchesi Palli, 1942, S. 13. Bereits 1903 stellte Hans von Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903 fest, daß die Inschriften „nicht immer mit den dazugehörigen Darstellungen übereinstimmen.“

nicht als so groß ein, als daß sie eine zeitlich getrennte Entstehung stützen könnten, denn „wir kennen zu viele Denkmäler, bei denen Abweichungen trotz gleichzeitiger Entstehung vorkommen.“³⁶¹ Gegen diesen Analogieschluß spricht nach Weigel, daß in der Regel Beschriftungen korrekt seien.³⁶² Eine weitere These stellte eine Untersuchung aus dem Jahr 1915 auf. Hierin wird eine mittelalterliche Entstehung mit der Begründung abgelehnt, daß die venezianischen Bildhauer des 11./12. Jahrhunderts nicht in der Lage gewesen seien, spätantike Wandbilder zu kopieren. Vielmehr seien alle vier Säulen um das Jahr 500 entstanden und die Inschriften im 12. Jahrhundert hinzugefügt worden.³⁶³ Bei dieser These stellt sich die Frage, ob es denkbar gewesen ist, in der Konzeption der Säulen jahrhundertlang den Platz für Inschriften freizulassen

Bei den Ziboriumssäulen geht es um die Frage, ob die Inschriften später hinzugefügt wurden oder nicht. Je nachdem, wie man diese Frage beantwortet, handelt es sich im Sinne dieser Arbeit um ein zeitgenössisches Mißverstehen von Inhalten oder um ein nachträgliches. Wie gesehen war die Diskrepanz zwischen Inschriften und Darstellung zwar schon aufgefallen, wurde jedoch nur nebensächlich behandelt. 1997 zeigte Thomas Weigel³⁶⁴, daß das Betrachten gerade dieser Unstimmigkeiten zahlreiche Argumente für eine genaue Datierung zu liefern vermag. Hier sei ein Beispiel angeführt: Die Inschrift über der achten Zone +YSACHAR VIRGINE(M) RECIPIT IN TEMPLO Q(UAE) N(V)LLO IVVANTE P(ER) SE G(RA)D(VS) ASCENDIT. beschreibt den Tempelgang der dreijährigen Maria, die die fünfzehn Stufen zum Tempel ohne fremde Hilfe emporsteigt (Abb. 33)³⁶⁵. Die Inschrift verschmilzt den Text des apokryphen lateinischen Evangeliums mit dem Pseudo-Matthäus. In der Darstellung finden sich jedoch Abweichungen: Unter Arkaden aufgereiht stehen mehrere Figuren, von denen die linken drei Fackeln tragen. An anderen Stellen im Relief hat der Künstler durchaus, wie es dem Bibeltext entspricht, Treppen in den Stein geschlagen, deshalb ist es wahrscheinlich, daß er die entsprechende Textstelle nicht kannte; sie steht nicht in dem von ihm benutzten Protevangelium Iacobi. In den lateinischen Versionen wiederum fehlt der hier offensichtlich dargestellte Fackelzug.

³⁶¹ Lucchesi Palli, 1942, S. 144

³⁶² Weigel, 1997, S. 127. Ausnahmen wurden anhand des Magdeburger Antependiums bereits vorgestellt.

³⁶³ G. Costantini, *Le colonne del ciborio di S. Marco a Venezia*, in: *Arte Cristiana* Anno III, Numero 8, 1915, S. 240/242 „La tesi vera mi sembra la seguente: tutte quattro le colonne sono opera del cinquecento circa dopo Cristo e furono eseguite anteriori da un artista ravennate, le due postesotto la guida e l'ideazione unica d'un dotto sacerdote o d'un vescovo.“

³⁶⁴ Weigel, 1997, S. 97

³⁶⁵ Leider ist die Inschrift auf der Abbildung nicht erkennbar.

Weigel kommt aufgrund der Feststellung der Diskrepanzen zwischen Inschrift und Darstellung auf den Säulen zu dem Schluß, daß die Szenen nachträglich beschriftet worden sein müssen.

Philologische und ikonographische Details legten den Schluß nahe, es müsse sich um ein im griechischsprachigen Raum des östlichen Mittelmeers [...] entstandenes Werk handeln, dessen Schöpfer unter anderem eine griechische Version des apokryphen Protevangeliums Iacobi als Textbasis benutzt hat. Der hochmittelalterliche Verfasser der Säuleninschriften hat dieses Evangelium dahingegen offenbar auch in seiner lateinischen Übersetzung nicht verwendet, sondern stattdessen das in seinem Kulturkreis allgemein rezipierte lateinische Pseudo-Matthäus-Evangelium [...], deren Texte er zum Teil kontaminiert und zu kurzen Tituli kontrahiert hat.³⁶⁶

Die Diskrepanz in der Qualität zwischen vorderem und hinterem Säulenpaar ist damit nicht als eine stilistisch-zeitliche einzuordnen, sondern als eine Händescheidung. Das inhaltliche Verhältnis von Inschrift und Darstellung, das, wie gesehen bei einer nachträglichen Beschriftung durchaus als ein Nichtverstehen gekennzeichnet werden kann, vermag uns heutzutage Hilfestellungen für eine Datierung zu geben. Insofern sind Mißverständnisse dieser Art für uns heute von großem Vorteil, so daß wir mit Jürgen Mittelstraß vom „Nutzen des Irrtums“³⁶⁷ sprechen können.

Otto Demus wies auf ein zeitgenössisches Mißverstehen hin, welches sich an den Mosaiken von San Marco ablesen läßt, bei denen offensichtlich die Ikonographie der östlichen Vorbilder nicht bekannt war und deshalb in der Umsetzung zu Unstimmigkeiten führte. Die Darstellungen am westlichen Gewölbebogen des nördlichen Querschiffs sind Illustrationen zu einem apokryphen Text.

Wie fremd aber die Venezianer damals den östlichen Vorbildern auch im Thematischen gegenüberstanden, geht aus den Mißverständnissen hervor, die sich in der Reihung der Szenen und in den Beischriften, d. h. in der Ausdeutung der Vorbilder, finden.³⁶⁸

Indem Demus die Beischriften als 'Ausdeutung der Vorbilder' titulierte, ordnet er sie als das Ergebnis einer Interpretation ein. Dabei vernachlässigt er die Möglichkeit, ikonographisch neue Szenen durch Inschriften zu erläutern.

Ein Beispiel für eine fehlerhafte Zuordnung sei hier angeführt: Einer Szene im oberen Register³⁶⁹ (Abb. 34) ist die Inschrift „Nuntiat expavit quo vela tingat, paravit“

³⁶⁶ Weigel, 1997, S. 254, s. auch S. 126

³⁶⁷ Mittelstraß, 1997, s. auch die Einleitung dieser Arbeit.

beigefügt, was wörtlich zu übersetzen wäre mit „Wer die Vorhänge färbt, ist vorbereitet.“ Diese Inschrift deutet auf eine Darstellung von Mariae Verkündigung und die Übergabe des Purpurs an Maria hin. In Kapitel 10 des Protevangeliums wird beschrieben, daß die Priester einen neuen Vorhang für den Tempel in Auftrag geben. Unter sieben Frauen werden Seide und Wolle verteilt, wobei Maria rot und lila zugewiesen bekommt. Die Inschrift weicht von dieser Erzählung insofern ab, als im Text nicht von der Färbung gesprochen wird, sondern von Strängen aus Wolle und Seide, die verteilt werden. In der byzantinischen Kunst wurde dieses Thema in der Regel mit Maria und sieben weiteren Frauen sowie mehreren Priestern bildlich umgesetzt. In der behandelten Szene in San Marco allerdings sind keine weiteren Frauen anwesend, stattdessen Joseph und seine Söhne. Am auffallendsten aber ist wohl, daß Maria statt eines Wollstrangs einen Krug überreicht bekommt. Diese Szene deutet deshalb viel eher auf die in den Kapiteln 15 und 16 des Protevangeliums beschriebene Fluchwasserprobe hin, die die Entdeckung der Schwangerschaft Marias zum Thema hat. An diese Unstimmigkeit zwischen Darstellung und Inschrift schließen sich nach Demus zwei Fragen an: „Could the inscription be simply an error of its author, or was it the mosaicist who made the mistake in choosing the wrong model for the Handing-over of the Purple?“³⁷⁰ Die Inschrift ist nach Demus im Kontext des Programms korrekt, der Autor derselben wollte wohl eine Übergabe des Purpurs dargestellt haben. Es läßt sich nur spekulieren, warum die Fluchwasserprobe dargestellt wurde. Entweder konnte der Künstler keine passende Vorlage für dieses seltene Thema finden; oder aber er verwechselte die beiden Sujets. Demus zieht auch in Erwägung, ob möglicherweise eine Darstellung der Fluchwasserprobe adaptiert werden sollte. Ein Hinweis darauf wäre, daß Maria nicht trinkt, sondern nur den Krug in Empfang nimmt³⁷¹, obwohl dies auch eine ikonographische Variante sein könnte. Wie auch immer es zu dieser Möglichkeit der Darstellung kam, ikonographisch liegen beide Szenen relativ nahe beieinander, so daß es durchaus denkbar wäre, daß sich der Künstler nicht genau über die Bedeutung im Klaren war.³⁷² Zuzutrauen ist ihm aber auch, daß er die beiden Themen bewußt so nah

³⁶⁸ Otto Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, 1100-1300, Wien 1935, S. 35

³⁶⁹ Otto Demus, *The Mosaics of San Marco. The Eleventh and Twelfth Century*, Vol. I, Plates, Chicago / London 1984, Farbtafel 41

³⁷⁰ Demus, 1984, S. 133

³⁷¹ a.a.O., S. 134

³⁷² Demus, 1984, Vol. 1, Text, S. 132ff.

aneinanderführte und damit eine Unentscheidbarkeit in der ikonographischen Interpretation herbeiführte.

Die Szene ist ein Beispiel dafür, daß bei Sujets, die selten in Auftrag gegeben wurden, auch die Künstler in Bedrängnis kamen, wie diese umzusetzen seien. Fehlte es an künstlerischen Vorbildern, fiel es häufig schwer, eine vorgegebene Inschrift zu visualisieren. Möglicherweise nahm der Künstler dieses Mosaiks sogar die Unstimmigkeit in Kauf: Er fand nur ein Vorbild für die Fluchwasserprobe und setzte dieses um. Wahrscheinlich hatte er sogar insofern recht, als bei einer selten dargestellten Ikonographie auch der mittelalterliche Betrachter nicht die Kenntnis besaß, um Inschrift und Darstellung als nicht übereinstimmend wahrzunehmen.³⁷³ In San Marco in Venedig wurde das Bildprogramm durch die Inschriften vorgegeben, es handelt sich nicht um spätere Hinzufügungen.

Stilistisch spricht Demus von „halb verstandene(n) Übernahmen“.³⁷⁴ Hier ist jedoch zu differenzieren zwischen einem inhaltlichen Nichtverstehen der Vorbilder, das zu einer Unstimmigkeit zwischen sprachlicher und bildlicher Darstellung führte und den künstlerischen Fähigkeiten, die die Ursache für mangelnde Qualität sein mögen.

2.6 Christine de Pizans *Epistre Othea*

Als Abschluß dieses Kapitels soll kurz auf die Gattung der Textillustration eingegangen werden. Auch hier wurde das Verstehen, zumal bei einem Laienpublikum keinesfalls vorausgesetzt. Nicht ganz eindeutig hat die Forschung geklärt, ob Christine de Pizan den wahrscheinlich um 1400³⁷⁵ entstandenen *Epistre Othea* eigenhändig illustrierte. Interessant im Zusammenhang der Selbstverständlichkeit oder der Voraussetzung eines unmittelbaren Verstehens scheint jedenfalls der Aspekt zu sein, daß sie im Text regelrecht Anweisungen gibt, wie die Illustrationen zu lesen seien. Mithin ging sie nicht selbstverständlich von einer Vertrautheit mit den darstellerischen Mitteln einer Illustration aus.

Ausdrücklich wendet sie sich zu Beginn der Bilderklärungen an das Laienpublikum; ihre Intention, auf möglichst viel Verständnis zu stoßen, wird dabei besonders deutlich.

³⁷³ Die Lage im Kirchenraum konnte zudem die Wahrnehmung erschweren.

³⁷⁴ Demus, 1935, S. 35

³⁷⁵ Die Datierung ist nicht ganz geklärt. s. Marie-Josèphe Pinet, *Christine de Pisan, 1364-1430. Étude biographique et littéraire*, Genève 1974, S. 89

„Affin que ceulz qui ne sont mie clercs puissent entendre en brief la significacion des histoires de ce livre [...]“³⁷⁶ Um dem Betrachter entgegenzukommen, werden die Illustrationen mit Bildtituli oder Inschriften versehen; die Ikonographie von Figuren und ihren Allegorien muß damit nicht mehr mühsam aus den Attributen hergeleitet werden, sondern kann 'abgelesen' werden. Gleichfalls entsteht damit die Möglichkeit, eine vorhandene Mehrdeutigkeit einzugrenzen: eine Inschrift beispielsweise besagt, den dargestellten Herkules im Kampf mit Cerberus als *figura fortitudinis*³⁷⁷ zu deuten.³⁷⁸ Sich über die Polysemie bewußt werdend, lenkt Pizan die Rezeption mit ihren Textergänzungen in eine ganz konkrete Sinn-Richtung, die keine anderen Deutungen mehr zuläßt.

Christine de Pizan richtet sich ausdrücklich an ein Laienpublikum, so daß die Frage aufkommt, ob dem in der Gestaltung Rechnung getragen wurde. Offenbar wurde beim Klerus ein anderes Verständnis vorausgesetzt als bei Laien.

Explizit wird im Text immer wieder der Nichtgelehrte angesprochen; Gegenstände und Sachverhalte werden erklärt, die für das Verstehen einer Illustration selbstverständlich zu sein scheinen, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist. Die trotzdem vorgenommenen Erläuterungen lassen vermuten, daß mit einem generellen Nichtverstehen gerechnet wurde.

Affin que ceulz qui ne sont mie clercs poetes puissent entendre en brief la significacion des histoires de ce livre, est a savoir que, par tout ou les ymages sont en nues, c'est a entendre que sont les figures des dieux ou deesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle, selon la maniere de parler des ancians poetes. Et pour ce que deyté est chose espirituelle et eslevee de terre, sont les ymages figurez en nues; et ceste premiere est la deesse de sapience.³⁷⁹

Wichtig ist Christine de Pizan die Bedeutung der Illustrationen, auch wenn ihre Erläuterung an dieser Stelle im allgemeinen verbleibt. Sie gibt eine Anleitung dafür, wie

³⁷⁶ Damit jene, die nicht gelehrt sind, in Kürze die Bedeutung der Illustrationen in diesem Buch verstehen können [...] s. Charlotte Schoell-Glass, *Aspekte der Antikenrezeption in Frankreich und Flandern im 15. Jahrhundert: die Illustrationen der Epistre Othea von Christine de Pizan*, Diss. Hamburg 1993, S. 41

³⁷⁷ a.a.O., 1993, S. 205

³⁷⁸ Schoell-Glass, 1993, S. 58

³⁷⁹ Christine de Pizan, *Epistre Othea. Edition critique par Gabriella Parussa*, Genève 1999, S. (Textes littéraires français), S. 197. Deutsche Übersetzung aus Schoell-Glass, 1993, S. 79 „Damit diejenigen, die keine gelehrten Dichter sind, in Kürze die Bedeutung der Illustrationen dieses Buches verstehen können, ist es notwendig zu wissen, daß überall dort, wo die Figuren in den Wolken sind, man es so verstehen muß, daß sie Abbilder von Göttern oder Göttinnen sind, von denen der folgende Brief (oder das Buch) erzählt in der Weise der Dichter der Antike. Und weil eine Gottheit eine spirituelle Sache ist und über die Erde erhoben, sind die Figuren in den Wolken dargestellt; und die erste ist die Göttin der Weisheit.“

das formale Anordnen von Figuren, das Oben und Unten im Bildgefüge bereits über deren inhaltliche Funktion Aufschluß geben kann. Inhaltliches und formales Verstehen sind für Pizan damit eng miteinander verknüpft. Pizan beläßt es aber nicht bei der einfachen Zuordnung, daß Götter im Bild immer oben dargestellt seien, sondern versucht, eine Begründung zu liefern. Sie parallelisiert die den Göttern innewohnende Spiritualität mit einem formal wie inhaltlich jenseits der Erde angesiedelten Bereich. Indem sie eine derartige Erläuterung an den Anfang stellt, demonstriert sie, daß ein historisches Verstehen der Illustrationen keinesfalls eine Selbstverständlichkeit darstellt. Auch in ihrem Kapitel über die Planeten setzt Pizan wenig Wissen voraus. Stattdessen erläutert sie ausführlich den Hintergrund für ihre Darstellung auf Bahnen.

Et est a savoir que pour ce que les planettes ou ciel sont tournans autour des cercles que on nomme zodiaques, sont les ymages des planettes ycy figurees assis sur cercles; et pour ce que elles sont ou firmament assises et au dessus des nues, sont elles cy pourtraites ou ciel estoilé au dessus des nues; et estoient jadis appelez les grans dieux.³⁸⁰

Die Kenntnis der Ikonographie wird nicht als Voraussetzung angesehen; vielmehr erläutert Christine de Pizan die grundlegendsten Darstellungsmuster. Sie stellt die Naturgegebenheiten dar, bei denen sie auch den Sprachgebrauch erläutert, wobei diese wiederum als Begründung für eine entsprechende Anordnung im Medium des Bildes dienen.

Die differenten und vielfältigen Möglichkeiten des Verstehens im Mittelalter wurden in diesem Kapitel analysiert. Die theoretische Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst besaß, wie das Beispiel der *Libri Carolini* zeigt, einen hohen Stellenwert. In ihr wurde ebenso auf die möglichen Wirkungen von Kunst eingegangen, wie auf das Verhältnis von Bild und Schrift, ein Ansatz, der uns fast als modern erscheinen mag. In der Kunstproduktion gibt es Hinweise darauf, daß zwischen unterschiedlichen Rezipienten differenziert wurde. Die Mosaiken von Germigny-des-Prés verdeutlichen einen komplexen Deutungszusammenhang, der die Vorgänge in den *Libri Carolini* voraussetzt. Thomas Weigel konnte mit seinen Arbeiten zum Königslutterer Jagdfries

³⁸⁰ Epistre Othea, S. 211 (6), Übersetzung aus Schoell-Glass, 1997, S. 87 „Und man muß wissen, daß die Figuren der sieben Planeten hier auf Kreisen sitzend dargestellt sind, weil sich die sieben Planeten am Himmel drehen, die ihre Bahnen genannt werden. Und weil sie am Firmament und über den Wolken sitzen, sind sie am gestirnten Himmel und über den Wolken dargestellt. Und sie wurden einst die großen Götter genannt.“

zeigen, inwieweit der Künstler äußerst intelligent mit der Wahrnehmung des Betrachters spielt und damit den Verstehensprozeß über mehrere Ebenen lenkt. Hierbei erfindet er durch die Verknüpfung von Wortspielen und Darstellung im Relief eine eigene Bildsprache, so daß bereits an dieser Stelle eine besondere Art privater Ikonographie entsteht. Daß im Mittelalter ein inhaltliches Verstehen möglich ist, welches sich gegen den anschaulichen Bestand richtet, zeigen die Rezeptionsgeschichten des *Volto Santo* und des Grabmals des Johann von Brienne: die von außen herangetragene Anekdote dominiert bei diesen beiden Kunstwerken, wie sie eingeordnet werden, wobei der formale Aspekt in den Hintergrund rückt. Teilweise sind wiederum schriftliche Hinweise notwendig, um die zugehörige Anekdote gleichsam am Kunstwerk zu verankern. Eine Priorität für den Inhalt läßt sich jedoch nicht generell konstatieren: Beim Alcazar von Sevilla scheint derselbe entweder nicht erkannt oder als nebensächlich aufgefaßt worden zu sein; allein die Wirkung des Ornaments zählte. Die Inschriften des Magdeburger Antependiums weisen zudem darauf hin, daß kurze Zeit nach der Entstehung selbst den Schnitzern die Selbstverständlichkeit im Umgang mit der ikonographischen Darstellung abhanden kam und sich Fehler einschlichen. Inwieweit eine teilweise fehlerhafte Inschrift, also eine mögliche Facette des Nichtverstehens, sogar methodisch nutzbar gemacht werden kann, nämlich als Datierungshilfe, verdeutlichen die Ziboriumssäulen von San Marco in Venedig. Zahlreiche der vorgestellten Beispiele implizieren einen Sinngehalt, der nicht festgelegt zu sein scheint, sondern vielmehr entweder vom Künstler selbst als vielschichtig und -deutig angelegt, im Nachhinein durch Inschriften verändert wird oder durch herangetragene Anekdoten eine inhaltliche Umorientierung erfährt. Eine eindeutige Interpretation ist damit, in bezug auf das historische Verstehen, nicht beschreibbar.

3. Einblicke in und Aufschlüsse durch Vasaris *Viten*

Mit Giorgio Vasaris (1511-1574) *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* ist eine der umfangreichsten Darstellungen der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts auf uns gekommen. Als Künstler entwarf Vasari selbst Bildprogramme, kannte sich also mit den vorrangigen Sujets aus, außerdem stand er mit sehr vielen anderen Künstlern in Kontakt. Interessant erscheint es daher, dem Kunstverständnis eines Vasari nachzugehen.

In seiner Einleitung stellt Vasari heraus, daß er keine Aufzählung von Fakten geben, sondern vorrangig die Qualität der Kunstwerke beurteilen möchte.

[...] per la qual cosa, avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici per giovare all' arti, [...] e mi sono ingegnato non solo di dire quel que hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono [...] e notare [...] i tratti, e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quelli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi e in diverse persone.³⁸¹

An dieser Passage wird vor allem deutlich, daß Vasari Orientierung geben möchte. Orientierung für diejenigen, die nicht in der Lage sind, sich so ausgiebig in das Gebiet einzuarbeiten wie er selbst. Hieraus ist der Anspruch Vasaris abzuleiten, im Hinblick auf die Rezeption und das Verständnis von Kunst eine Leitfunktion einnehmen zu wollen.

Trotz des umfangreichen Wissens und zusammengetragenen Materials wurde Vasari immer wieder vor dem Hintergrund der Wahrheit der angegebenen Informationen bewertet. Dabei stellt sich in seiner gerne verwendeten literarischen Gattung der Anekdote dieses Kriterium als vollkommen nebensächlich heraus, wie zu zeigen sein

³⁸¹ Gaetano Milanesi (Hg.), *Le Vite de' Più Eccellenti Scultori ed architettori*, Band I-IX, in: ders. (Hg.), *Le Opere di Vasari*, Florenz 1973 (1878-1885), Bd. 2, S. 94 (im folgenden zitiert als Vasari, *Milanesi*); Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster, Darmstadt 1988, Band 2, S. 4 (im folgenden zitiert als Vasari, *Schorn & Förster*): „Da ich es nun unternommen, die Lebensbeschreibungen der edlen Meister unseres Berufes aufzuzeichnen, um dadurch nach Kräften den Künsten zu nützen und sie zu ehren, [...] habe ich es mir angelegen seyn lassen, nicht nur zu sagen, was gearbeitet und vollbracht worden ist, sondern auch das Bessere vom Guten, [...] zu scheiden und [...] die Erfindungen und Phantasien der Maler und Bildhauer zu bezeichnen, indem ich nach bestem Vermögen forschte, um denen, welche dies nicht für sich vermögen, Veranlassung und Quelle der mancherlei Methoden, so wie des Aufblühens und Sinkens der Künste in verschiedenen Zeiten und durch verschiedene Personen nachzuweisen.“

wird.³⁸² Ferner wurde bemängelt, daß Vasari einige Werke nicht bespricht oder Künstler fehlen.

In Kapitel IX. seines Buches über Vasari³⁸³ widmet sich Boase den *Errors and Omissions*: bei einigen Lebensdaten seien falsche Angaben gemacht worden, Vasari schreibe über Personen, die nachweislich nicht existiert haben, Werke werden fälschlicherweise als unvollendet beschrieben und Künstler nicht korrekt benannt. Ja Vasari würde sich erlauben, sich Geschichten in seiner Phantasie auszudenken.³⁸⁴ Boase kommt allerdings nicht darauf zu sprechen, wo der Grund für Vasaris sog. 'Fehler' liegen könne; stattdessen zieht er aus seinen Ergebnissen den Schluß, daß Vasari bestimmte Kunstwerke nicht im Original gesehen haben kann, sondern nur im - oftmals fehlerhaften - Stich. Falsche Angaben Vasaris beruhen wahrscheinlich meistens nicht auf einem Nicht- oder Mißverstehen seinerseits, sondern sind auf die ihm zugrunde liegenden Quellen zurückzuführen; dennoch macht das müßige Suchen nach möglichen 'Fehlern' Vasaris hinsichtlich seiner Kunstbetrachtung wenig Sinn. Viel eher sollte man sich die Frage stellen, welche Methoden Vasari in seinen *Vite* anwendet und was sich daraus für seine Herangehensweise an Kunst ableiten läßt. Wie sehr sich Vasari auch an einigen Stellen aus heutiger Sicht geirrt haben mag, so überwiegen doch die Informationen, die für den heutigen Kunsthistoriker immer noch als relevant und fruchtbar eingeschätzt werden können und die zudem Aufschluß über das historische Verstehen geben.

3.1 Der Kunstzugang Vasaris

Welchen Erkenntniswert die Anekdoten Vasaris noch immer für uns besitzen – dieser Fragestellung ist Paul Barolsky in seinem Buch *Warum lächelt Mona Lisa?*³⁸⁵ nachgegangen. Anekdoten können als historische Quellen angesehen werden, insofern als Vasari in ihnen seine Haltung zur Kunst und zum Leben kundtut. Meines Erachtens nach ist mit diesen Episoden immer eine Absicht verbunden. Als Dokument seiner Zeit

³⁸² vgl. Martin Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, Köln 1962, S. 25. „Prodesse et delectare [...] das horazische Motto galt damals als selbstverständlich [...] Schon deshalb werden wir uns zurückhalten, den Anekdotenerzähler Vasari als unzuverlässigen Historiker abzutun.“

³⁸³ T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: The Man and the Book. Th A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1971, The National Gallery of Art, Washington 1971*

³⁸⁴ Boase, 1971, s. S. 218, S. 229, S. 231, S. 233 „Here Vasari passes into complete fantasy, with a story of how he came to Rome and began to criticize unfavorably the work of Michelangelo [...]“

³⁸⁵ Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*. Berlin 1995

sind die Viten des Vasari einzigartig, die subjektive Aussagekraft ist nicht negativ einzuschätzen, sondern als einmaliges Zeugnis. „Die Art und Weise (sic!) wie Vasari Kunstwerke beschreibt oder interpretiert, spiegelt seine eigenen Erfahrungen und seinen eigenen Lebenslauf wider [...]“³⁸⁶ Beispielsweise schildert Vasari im Leben des Jacopo Sansovino, daß dessen Schüler Pippo für die Figur des 1510/12 für die Boboli-Gärten geschaffenen Bacchus (Abb. 35) tagelang nackt Modell stehen mußte, weil der Künstler in seinem Perfektionismus „nach dem Leben [...] modellieren“³⁸⁷ wollte. Die vollendete Statue hatte es Pippo anschließend so angetan, daß er die Stellungen des Bacchus tagelang nachahmte und eines Tages sogar auf das Dach kletterte und in der Position des Bacchus verweilte. Barolskys Hinweis, es handele sich hier um den umgekehrten Pygmalion-Mythos kann noch näher erläutert werden.³⁸⁸ Im Zuge des Paragone-Streits ging es Vasari in erster Linie darum, die ungeheuerliche Lebendigkeit des Bacchus zu unterstreichen, der nach seiner Vollendung als „das schönste, von einem neuern Meister gefertigte Werk“ galt. Vor allem als Gegensatz zu dem 1496 geschaffenen Bacchus von Michelangelo, bei dem die gelungene Darstellung der Trunkenheit gelobt wurde, hoben bereits die Zeitgenossen beim Bacchus des Sansovino die Lebendigkeit und Wahrheit hervor. Vasari lobt an Sansovinos Figur nicht nur die Proportion, sondern ebenso, „che pare, nel vederlo e toccarlo, molto più simile alla carne“³⁸⁹. Die Illusion des Fleisches ist beim Bacchus so stark, daß sie sogar der Berührung durch die Hand stand hält. Mit diesem Argument steigert Vasari das Illusionismus-Lob um eine weitere Dimension. Geschickt fügt Vasari in diesem Zusammenhang die Geschichte des Pippo ein. Normalerweise ahmen die Künstler die Natur nach, und versuchen, ihren Statuen Wahrheit einzuverleiben. Dieses Bestreben erfährt in dem Mythos des Pygmalion eine Steigerung in dem Wunsch, Galathea möge lebendig werden.³⁹⁰ In Vasaris Geschichte wiederum formt zunächst der Künstler die Figur ohne Vorstudien 'nach dem Leben', sodann ahmt Pippo die Statue des Bacchus nach: Der Mensch orientiert sich demnach nicht mehr an der Natur, sondern an der Statue, was der Beweis dafür ist, daß diese

³⁸⁶ Barolsky, 1995, S. 86

³⁸⁷ Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. VI, S. 82. „[...] per farla perfetta, che si mise a ritrare dal vivo“. Vasari, *Milanesi*, Bd. 7, S. 493

³⁸⁸ Barolsky, 1995, S. 49

³⁸⁹ Vasari, *Milanesi*, Bd. 7, S. 494; Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. VI, S. 83. [...] daß, wenn man sie beschaut und berührt, man sie eher für Fleisch als für Stein hält [...]“. Im Original ist der Vergleich mit dem Stein nicht zu finden.

³⁹⁰ Gerhard Fink (Hg.), *Ovid. Metamorphosen*, Frankfurt am Main 1993, S. 244

lebendiger und authentischer geworden ist als das, was sie nachahmt, als das Leben selbst.

Die Anekdote, die Vasari scheinbar beiläufig erzählt, impliziert seine Deutung des Bacchus. Sie untermauert das Verständnis der Figur, der nicht zuletzt aufgrund der Einordnung durch Vasari jahrzehntelang das Attribut der Lebendigkeit zugeschrieben wurde.³⁹¹ Historische Authentizität, bei der Informationen als wahr oder falsch abgehandelt werden, wie sie Boase vornimmt, kann in der Behandlung Vasaris kein Maßstab für eine Einordnung sein. *Vasaris Erfindungen*, wie der Untertitel von Barolskys Buch lautet, lassen vielmehr tiefe Einsichten in die Komplexität des Kunstverständnisses eines Vasari zu. Neben die formalen Beschreibungen setzt Vasari zahlreiche solcher Erfindungen, mit denen er vielfältige Zwecke verfolgt. Einige dienen dazu, künstlerische Eigenheiten nochmals besonders hervorzuheben, andere der Charakterisierung des Künstlers.

Von besonderem Interesse für das Thema des Verstehens und Nichtverstehens sind die Textstellen, an denen das Spezifische und Charakteristische des Verstehens eines Vasari deutlich wird, sowie diejenigen, in denen Vasari selbst von einem Nichtverstehen spricht, und damit zu einem Zeitgenossen wird, der trotz seiner Kennerschaft bestimmte Inhalte nicht mehr einordnen kann. Hier ist nach den Gründen seines Nichtverstehens und nach dem Zeitpunkt zu fragen, an dem dasselbe erstmalig auftritt.

„Narration is for Vasari the aim of art“³⁹², so faßt Boase die Haltung Vasaris zusammen und Winner formuliert: „Nicht der *Bildsinn* ist das Ziel von Vasaris Ekphrasis, sondern die *Nacherzählung* einer anschaulichen *Bildhandlung*.“³⁹³ Allgemein gesagt, zeigt Vasari in seinen Viten künstlerische Problemstellungen auf. In seinen Beschreibungen trennt Vasari zumeist den Bereich des Formalen von dem des Inhalts. Erst unter der Bedingung von gelungener Form und gelungenem Inhalt findet die 'narratio' ihre Ausprägung, die damit gleichsam zum Garanten für Qualität wird.

Wie Vasari sich bemüht, Inhaltliches von Formalem zu trennen, wird beispielsweise in der Vita des Ercole aus Ferrata deutlich, in welcher Vasari bei einer Kreuzigungsszene zunächst die Varietas der einzelnen Figuren in ihrer Wirkung auf den Betrachter

³⁹¹ Die zur Goethezeit aufkommende Idee der lebenden Bilder findet in Vasaris Anekdote einen Vorläufer. s. zu diesem Thema Kapitel 5 (Terborchs *Väterliche Ermahnung*) und Birgit Loos, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999

³⁹² Boase, 1971, S. 134

³⁹³ Matthias Winner, *Ekphrasis bei Vasari*, in: Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 264

beschreibt, um anschließend auf das formale Mittel der Verkürzung zu sprechen zu kommen.

Evvi lo svenimento della Madonna, ch'è pietosissimo: ma molto più sono le Marie verso di lei; perchè si veggiono tutte compassionevoli e nell'aspetto tanto piene di dolore, quanto appena è possibile immaginarsi, nel vedersi morte innanzi le più care cose che altri abbia, e stare in perdita delle seconde [...] e in lui (Longinus) si conosce la impietà nell'avere aperto il costato di Cristo, e la penitenza e conversione nel trovarsi ralluminato. [...] e perchè si diletto Ercole assai di fare scorti; i quali, quando sono bene intesi, sono bellissimi; egli fece in quell'opera un soldato a cavallo che, levate le gambe dinanzi in alto, viene in fuori di maniera che pare di rilievo.³⁹⁴

Die äußere Darstellung der Figuren ist für Vasari immer Ausdruck des Innenlebens derselben. „In der Tradition Leonardos und Albertis sieht Vasari Körperbewegungen und Mimik als Spiegel des inneren Zustandes.“³⁹⁵ Eine Handlung verstehen heißt für ihn, sich anhand des Ausdrucks der gesamten Figur Gefühle und Ursache-Wirkung-Zusammenhänge imaginieren zu können. Deshalb deutet er das Innenleben der Figuren, z.B., daß sich „die Marien bedroht sehen, den todt zu erblicken, welchen sie am meisten liebten“ oder daß Longinus „reuevoll und bekehrt“ sei. Zu dieser Vorstellung innerer Vorgänge kann es nur kommen, wenn der Betrachter sich direkt angesprochen fühlt; so beschreibt Vasari oft die Wirkung der Bilder oder einzelner Figuren auf den Betrachter; in dem oben angegebenen Beispiel ist es die Madonna, die „Mitleid erweckt“. Die Imagination betrifft dabei nicht nur den Sehsinn: häufig wird die Formulierung verwendet, daß Personen zu 'sprechen scheinen', was Vasari als Qualitätsmerkmal betrachtet: Figuren sollten immer so gezeichnet sein, „als ob sie redeten, sonst haben sie keinen Werth.“³⁹⁶ An anderer Stelle spricht er davon, „che pare che s'oda la voce di Pietro [...]“³⁹⁷. Nicht allein der Hörsinn, auch der Geruchssinn wird einbezogen, indem Vasari behauptet, die Apostel hielten sich die Nasen zu, „[...] per non sentire il puzzo di

³⁹⁴ Vasari, *Milanesi*, Bd. 3, S. 144 „Mitleid erweckend ist die Madonna, welche ohnmächtig niedersinkt, und mehr noch sind es die Marien, die mit dem Ausdruck tiefer Trauer und höchsten Schmerzes den todt erblicken, welchen sie am meisten liebten, und sich nun auch bedroht sehen, die zu verlieren, welche sie nach ihm am werthesten hielten. [...] Dieser (Longinus) beging den Frevel, in Jesu Seite zu stechen und fühlt sich nun reuevoll und bekehrt. [...] Dieser Künstler fand Vergnügen an Verkürzungen, die, gut ausgeführt, etwas sehr Schönes sind; deshalb brachte er in demselben Bilde einen Reiter an, dessen Pferd die Vorderfüße in die Höhe hebt und so hervortritt, daß es erhoben gearbeitet scheint.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. II, S. 124)

³⁹⁵ Gaehtgens / Fleckner, 1996, S. 113

³⁹⁶ Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 354. „Nel che s'imarà da chi è dell'arte a dipingere sempre le figure in maniera che paia ch'elle favellino, perchè altrimenti non sono pregiate.“ (Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 663f)

³⁹⁷ „[...] daß es scheint, als höre man die Stimme des Petrus.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 194)

quel corpo corrotto [...]“³⁹⁸ Kennzeichnend für Vasaris Sprachgebrauch in diesem Zusammenhang ist die häufige Verwendung des Verbums *parere*. Dieses veranschaulicht eine Vermutung, die sich direkt vom Gegenstand ableiten läßt.³⁹⁹

In der Vita Jacopos della Quercia beschreibt Vasari ein Tympanonrelief, das eine Madonna und den heiligen Thomas zeigt. Daneben stellte, wie man heute weiß, nicht Jacopo, sondern Nanno di Banco einen Bären dar, der gerade auf einen Birnenbaum heraufsteigt. Diese Bilderfindung, so machen Vasaris Worte deutlich, brachte das damalige Publikum zum Grübeln über den Sinn dieser Darstellung. Die ungewohnte Ikonographie wurde demnach, auch von den Zeitgenossen, nicht direkt verstanden.

[...] sopra il quale capriccio come si disse allora molte cose, così se ne potrebbe anco da noi dire alcune altre; ma le tacerò, per lasciare a ognuno sopra cotale invenzione credere e pensare a suo modo.⁴⁰⁰

Aus dem Textkommentar wird zudem ersichtlich, daß Vasari in der ersten Ausgabe der Viten die Darstellung ganz konkret deutete, und zwar auf den „Bösen, der vergeblich zu der Höhe hinaufzuklimmen suche, auf welcher die Engel und die heilige Jungfrau stehen.“⁴⁰¹ Daß Vasari in der zweiten Ausgabe seine Meinung 'verschweigt', um die Vielfalt möglicher Interpretationen nicht zu beeinflussen oder zu gefährden, bringt eine veränderte Einstellung zu hermeneutischen Fragestellungen zum Ausdruck. Mit seiner Äußerung gesteht Vasari jedem Betrachter eine eigene Meinung und Deutung zu. Dies mag man möglicherweise in einen Zusammenhang stellen mit der zu Beginn vorgestellten Äußerung Marquards, der - allerdings erst für die Entstehung der wissenschaftlichen Hermeneutik im 18. Jahrhundert - davon ausgeht, daß der „rezeptionsgeschichtlich definierte Rezipient [...] Vieldeutigkeit“⁴⁰² wolle. Gleichwohl ließe sich an dieser Stelle Gadamer mit seiner These, daß jeder Rezipient ein Buch

³⁹⁸ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 448, [...] um den Gestank des vermoderten Körpers nicht zu riechen.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd.1, S. 331)

³⁹⁹ Es ist die Rede von Heiligen, „die einen Kaiser und einen Papst zu empfehlen scheinen“ (Vasari, *Schorn & Förster*), Band 2,1, S. 153; „i quali mostrano do raccomandare un papa ed un imperadore“ (Vasari, *Milanesi*, Bd 1, S. 389). Oder von einem Christus, „der zu zittern scheint“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Band I, S. 358). „[...] che par che tremi“ (Vasari, *Milanesi*, Band 2, S. 555)

⁴⁰⁰ Vasari, *Milanesi*, Band 2, S. 116. [...] ein seltsamer Einfall, über welchen damals viel geredet wurde, und wovon man heute wiederum einiges Andere sagen könnte, was ich verschweigen will, damit einem jeden frei stehe, von jener Erfindung zu denken und zu meinen, was ihm gut scheint.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 2,1, S. 34)

⁴⁰¹ ebda. Vasari geht nicht darauf ein, daß der Bär in formaler Hinsicht als Gegenstück zum ungläubigen Thomas gesehen werden kann.

⁴⁰² Marquard, 1982, S. 22

anders lese, anders mit ihm in Kontakt trete, anführen.⁴⁰³ Hinsichtlich der Reflektion möglicher hermeneutischer Probleme in der Rezeption von Kunst, erscheint Vasari überaus modern. Aus seiner Beschäftigung mit ihr resultiert für ihn einerseits, daß beim Verstehen der Ikonographie Probleme zum Vorschein treten können, es andererseits aber auch nicht für jedes Bild die eine angemessene Interpretation geben kann. An die Stelle seines Interpretationsvorschlags, für den er nach der ersten Fassung der Viten keinen Gültigkeitsanspruch mehr erhebt, möchte Vasari demnach die unbeeinflusste Meinung der Leser gesetzt wissen. Die Deutung, die jedem einzelnen 'gut scheint', wird dem Werk gerecht; Vasari spricht auffälligerweise auch nicht von der Intention des Künstlers oder des Werks, sondern betrachtet allein die Seite des Rezipienten. Aufgrund seiner Zurückhaltung läßt sich vermuten, daß er, zumindest bei diesem Werk Jacopo della Quercias, nicht an eine Eindeutigkeit der Bildaussage glaubt, sondern an eine möglicherweise auch vom Künstler intendierte Mehrdeutigkeit. Seine eigene Deutung, die er in der ersten Ausgabe der Viten formulierte, nimmt Vasari zurück, weil er anderen seine Interpretation nicht diktieren möchte und zeigt sich damit tolerant gegenüber allen weiteren, möglichen Auslegungen.

Textstellen wie diese, in denen Vasari indirekt im Sinne einer Mehrdeutigkeit argumentiert, sind allerdings selten. Daß Vasari die Szenen direkt auch interpretiert, und ihm dabei ab und an auch die oben erwähnten 'Fehler' unterlaufen, ist die Regel. Zusammenhänge im Bild deutet er immer im Sinne der 'historia', der Bilderzählung. Ein Beispiel mag verdeutlichen, inwieweit Vasari dabei der Gefahr unterliegt, die inhaltliche Deutung überzustrapazieren. In der Vita Andrea Mantegnas beschreibt Vasari eine Tafel des Freskenzyklus *Der Triumphzug des Cäsar* (Abb. 36), wobei ich an dieser Stelle nur auf ein Detail genauer eingehen möchte: „[...] e tra la moltitudine degli spettatori, una donna che ha per la mano un putto, al qual essendosi fitto una spina in un piè, lo mostra egli piangendo alla madre con modo grazioso e molto naturale.“⁴⁰⁴ Das Kind, das von Vasari beschrieben wird, sucht den Blickkontakt zu seiner Mutter und zupft diese am Ärmel. Die in Frontalansicht gegebene Mutter wiederum, die auf ihrem rechten Arm ein Kleinkind hält, neigt sich in Richtung des älteren Kindes und hält den linken Unterarm desselben mit ihrer linken Hand umfaßt, wobei ihr Blick auf

⁴⁰³ Gadamer, 1990, S. 401

⁴⁰⁴ Vasari, *Milanesi*, Bd. 3, S. 398. „Unter der Masse der Zuschauer bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat, und ihn weinend mit anmuthiger, sehr natürlicher Geberde der Mutter hinweist.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 2,2, S. 294)

den Kopf des Kindes gerichtet ist, sie es jedoch nicht direkt ansieht. Dieses ist nach hinten geneigt, streckt das linke Bein nach vorne in Richtung des Bildbetrachters, nicht zu der Mutter, und balanciert mit dem rechten Fuß auf Zehenspitzen.

In dem 1830-33 verfaßten Aufsatz *Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna* richtet sich Goethe gegen die oben zitierte Darstellung Vasaris. Er holt Informationen bei Leuten ein, die sich das Original in bezug auf den Dorn genauer besehen sollen:

Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten, oder der Fuß auf irgendeine andere Weise verwundet wäre [...]. Der ganz schmerzlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig, hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen.⁴⁰⁵

Vorsichtig in seiner Wortwahl widersetzt sich Goethe in dieser Passage der immer noch geltenden Autorität eines Vasari. Der Autor macht dennoch deutlich, wie abwegig ihm die Deutung einer Verletzung erscheint, was er vor allem mit den ausgeglichenen Gesichtsausdrücken begründet. Vasari liefert in dieser Szene eine ganz konkrete, über eine reine Beschreibung hinausreichende Bedeutung. Innerhalb dieser 'historia' erkannte Vasari nicht die von Mantegna in dem Jungen dargestellte kindlich-menschliche Verhaltensweise, nämlich das Bedürfnis, auf den Arm genommen werden zu wollen. Ein Grund für diese unangemessene Beschreibung kann darin liegen, daß nur ein Stich zur Verfügung stand, bei dem der Stecher Mantegnas Werk in seiner Manier 'korrigierte'. Zumindest haben Stiche, die von nicht allzu hoher Qualität sind, häufig die Eigenschaft, die Gesichtsausdrücke der Personen nicht genau zu treffen. Dies läßt sich für einige, allerdings zeitlich nach Vasari entstandene Stiche, konstatieren, bei denen der Ausdruck des Jungen dazu verleitet, nicht neutral bewertet zu werden, sondern als Schmerz und der der Mutter als Mitleid.⁴⁰⁶ Goethes Befragung des Originals wäre unangebracht, falls Vasari seine Aussage anhand einer Stichvorlage getroffen hätte.

Überbetonte Vasari bei Mantegnas *Triumphzug* die inhaltliche Bedeutung, so spielt das Erkennen der Ikonographie bis zu der Lebensbeschreibung Giorgiones offensichtlich keine große Rolle. Die dargestellten Personen werden benannt, ohne daß der Grund

⁴⁰⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna*, in: Erich Trunz / Benno von Wiese (Hg.), *Goethes Werke*, Band XII, München 1977, S. 200

⁴⁰⁶ Martindale, Andrew, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, Abb. 114: anonyme Kopie des 17. Jh., Mantua, Castello di S. Giorgio, Abb. 102/103 Lodovico Dondo: Miniatur-Kopie, 1602, Alte Pinakothek, München.

angegeben wird, woran Vasari diese erkannt habe, beispielsweise an ihren Attributen. In der Lebensbeschreibung des Stefano halten die Engel in Assissi „theologische Symbole“, ohne daß diese näher erläutert werden.⁴⁰⁷

Vasari gerät ikonographisch in Widerspruch zu anderen großen Vitenautoren wie Francesco Bocchi. In der Beschreibung von Clemente und Baccio Bandinellis *Pietà*⁴⁰⁸(Abb. 37), bei der er vor allem die formale Qualität hervorhebt, trifft Bocchi folgende Aussage bezüglich des Inhalts:

Nella Cappella di Alamanno de' Pazzi, egli ci ha un Cristo morto di marmo Carrarese, che nel mezzo della persona la quale è distesa, posa sopra un Dado, & da Dio Padre è sostenuto sotto la spalla destra, di mano dell'Eccellentissimo Cavalier Bandinelli.⁴⁰⁹

Der Künstler selbst habe sich zudem „(stesso) nella testa di Dio Padre“ selbst porträtiert. Vasari hingegen gibt in seinen Viten an: „Lasciò ancora Clemente molto innanzi un Cristo morto, che è retto da Niccodemo; il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale [...]“.⁴¹⁰

Selbst bei einer bei den Zeitgenossen überaus anerkannten und wichtigen Skulptur wie der hier vorgestellten, sind Unstimmigkeiten in der inhaltlichen Einordnung zu erkennen. Daß die Gruppe Bandinellis überhaupt nur aus zwei Figuren besteht, ist in diesem Zusammenhang umso erstaunlicher. Aus heutiger Sicht würde sicherlich von einem ikonographischen 'Problem' gesprochen, für die damalige Zeit war es dies offensichtlich nicht. Daß selbst ausgesprochene Kunstkenner wie Vasari und Bocchi an dieser zentralen Stelle die Figuren unterschiedlich bezeichnen, kann nur den relativ nebensächlichen Stellenwert unterstreichen, den der Inhalt inne hatte. Eine ikonographische Zuordnung ergab sich für sie wie von selbst, sie wurde nicht hinterfragt. Wesentlich scheint zudem zu sein, daß der Blick auf die Skulptur – unabhängig vom Inhalt – dergleiche bleibt. Hierbei ist die formale Beschreibung als

⁴⁰⁷ Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 196. „[...] ed acconciamente portando in mano figure teologiche“, (Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 451)

⁴⁰⁸ Die Gruppe stammt aus den 1550er Jahren und befindet sich in SS. Annunziata in Florenz.

⁴⁰⁹ J. Shearman (Hg.), *Francesco Bocchi. Le Bellezze dell città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono, Florenz 1591*, Farnborough 1971, S. 223. „In der Kapelle des Alamanno de' Pazzi, gibt es einen toten Christus aus Carrara-Marmor von dem hervorragenden Cavalier Bandinelli. Der zentrale Teil der liegenden Figur liegt auf einer Plinthe und seine rechte Schulter wird durch Gottvater unterstützt.“

⁴¹⁰ Vasari, *Milanesi*, Bd. 6, S. 186, Band. 4, S. 171. Er habe „einen toten Christus gearbeitet, den Nicodemus empor richtet; die Gestalt des Nicodemus ist das Bildnis Baccio's [...]“ (Vasari, *Schorn & Förster*).

Ausdruck von Qualität bei beiden Autoren vorrangig. Für unsere heutige Einschätzung hingegen scheint der Unterschied zwischen einer Darstellung Gottvaters und Nicodemus eklatant zu sein. Deutet man den Haltenden als Nikodemus, dessen isolierte Darstellung als äußerst ungewöhnlich bezeichnet werden darf, hätten wir es mit einem Ausschnitt aus einer Grablegungsgruppe zu tun. Nimmt man an, es handele sich um Gottvater, so wäre es eine Trinitätsgruppe.

Die angeführten Beispiele mögen verdeutlichen, worin der Grund für das Gefühl der Selbstverständlichkeit im Umgang mit den behandelten Werken liegen könnte, das dem Leser von Vasaris Viten als besonders auffällig erscheint. An den Stellen, wo Vasari sich nur wenig zum Bildinhalt äußert, ist dies entweder darauf zurückzuführen, daß er genauere Angaben für überflüssig hält oder aber nicht in der Lage ist, den Inhalt zu erkennen. Gegen das letztere würde sprechen, daß sich Vasari im Fall von Giorgione nicht scheut, eindeutig zu formulieren, den Inhalt nicht verstanden zu haben.

Daß es für ihn ein Merkmal der Qualität darstellt, wenn sich der Inhalt des Kunstwerks für den Betrachter sofort erschließt, kann man auch daran erkennen, daß Vasari jegliche Form von subscriptio, von Bildunterschriften ablehnt. Das Einführen der Schrift in ein Bild dient generell dazu, den Bildinhalt verständlicher werden zu lassen (unter der Voraussetzung, daß es sich bei dem Betrachter um einen Schriftkundigen handelt). Bei einem Kruzifix für S. Francesco in Pisa von Cimabue sind neben die Figuren jeweils einige Bibelworte auf die Leinwand geschrieben, die Vasari ausführlich anführt und kritisch beurteilt: „Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume ed aprire la via all' invenzione, aiutando l' arte con le parole per esprimere il suo concetto: il che certo fu cosa capricciosa e nuova.“⁴¹¹

Die negative Konnotation, die hier in der Formulierung 'die Kunst unterstützen' anklingt, wird durch andere Textstellen vollends bestätigt. In der Vita Buonamico Buffalmaccos erzählt Vasari, daß der Maler Bruno di Giovanni in der Abtei S. Paolo in Pisa eine heilige Ursula mit ihren Attributen malt sowie eine Personifikation der Stadt Pisa, die sich ihrem Schutz empfiehlt. Bruno, unzufrieden mit seinem Werk, fragt seinen Meister Buonamico, wie er die Figuren lebendiger machen könne, woraufhin dieser ihm „in seiner spaßhaften Weise“ lehrt, er könne sie sogar redend machen, indem

⁴¹¹ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 255. „Hieraus sieht man, daß Cimabue anfing, den Weg der Erfindung zu eröffnen, indem er der Kunst durch Worte nachhalf, uns seine Gedanken auszudrücken, was sicher ein neues und scharfsinniges Verfahren war.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 56)

er ihnen „einige vom Mund ausgehende Worte“⁴¹² schreibe. Diese Methode würde (nach dem Vorbild Cimabues) die Handlung, Pisa empfiehlt sich dem Schutz der Heiligen, verdeutlichen. Vasaris Kommentar zu diesem Vorschlag ist eindeutig: „La qual cosa come piacque a Bruno e agli altri uomini sciocchi di quei tempi, così piace ancora oggi a certi goffi, che in ciò sono serviti da artefici plebei, come essi sono.“⁴¹³ Ja, er wundert sich, daß etwas, das „per burla, e non per altro“⁴¹⁴ gedacht war, selbst bei sehr guten Künstlern als 'gofferia'⁴¹⁵ zu finden sei. In der Vita des Andrea di Cione Orgagna bemängelt Vasari, daß dieser nach dem Vorbild Buffalmaccos zahlreiche Inschriften in seinen Bildern angebracht habe, „che non s'intendono“⁴¹⁶ seien; in diesem Zusammenhang benutzt Vasari die Formulierung „cose impertinenti e poco dilettevoli“⁴¹⁷, was eindeutig eine negative Wertung impliziert.

Die angeführten Textstellen verdeutlichen Vasaris Kriterien für die Qualität der bildenden Kunst: aufgrund ihrer eigenen Ausdrucksmittel ist sie in der Lage, auf das Hilfsmittel der Schrift zu verzichten, ein gutes Kunstwerk kann demnach aus sich selbst heraus verstanden werden.

Bezeichnenderweise geht Vasari nicht auf Allegorien ein. Die frühesten Allegorien in der Malerei (neben Prudentius' *Psychomachia*), die Tugenden und Laster in der Arenakapelle von Padua, tragen Unterschriften zur Erklärung; ebenso die ersten Szenen, in denen eine Symbiose zwischen realen Figuren und Allegorien stattfindet, und zwar in der Unterkirche von Assisi in den Velen, bei denen nicht geklärt ist, ob sie vom sog. Meister der Velen oder von Giotto stammen.⁴¹⁸ Zu dieser Form der Beschriftung von Allegorien äußert sich Vasari nicht, somit ist zu vermuten, daß er sich nur gegen Schrift im Bild wendet, wenn dieser die Aufgabe zukommt, ein Gespräch der Figuren darzustellen, da es ja die Aufgabe des Malers ist, diese so zu malen, „als ob sie

⁴¹² Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 239

⁴¹³ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 512f. „Dieser Scherz gefiel Bruno und noch andern albernern Menschen jener Zeit, ja gefällt noch heute manchen abgeschmackten Leuten, denen hierin von Künstlern gewillfahrt wird, welche gleich ihnen niedrige Gesinnung haben.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 239f)

⁴¹⁴ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 513. „[...] zum Scherze und sonst aus keinem Grunde Geschehen war“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 240).

⁴¹⁵ In der deutschen Übersetzung mit 'Abgeschmacktheit' übersetzt.

⁴¹⁶ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 599. „[...] die nicht verständlich sind“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 290).

⁴¹⁷ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 598f. im Deutschen etwas ungenau mit „ungehörige und unergötliche Dinge“ übersetzt (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. 1, S. 300).

⁴¹⁸ s. Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ann Arbor 1974, vor allem Kapitel IV und A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, New York 1964.

sprächen“. In diesem Zusammenhang müssen Schriftbänder Vasari überflüssig erscheinen.

Einige Bemerkungen Vasaris lassen zudem bezüglich der Rezeption von Kunst darauf schließen, daß er die Existenz des Nichtverstehens nicht nur inhaltlich, sondern auch formal, voraussetzt. Bereits in der *Einführung in die drei Künste* notiert Vasari zum Thema Verkürzungen, daß „[...] questi danno a chi non intende grandissimo fastidio, perchè non arrivano con l'intelletto alla profondità di tale difficoltà [...]“.⁴¹⁹ Schwierigkeiten in der Ausführung oder Rezeption von Kunst lassen sich demnach nicht immer auf einer rein rationalen Ebene beseitigen.

Wurde bisher die Herangehensweise Vasaris an die von ihm beschriebenen Kunstwerke nachvollzogen, treffen wir im folgenden auf den Kunstkenner Vasari, der auf die Grenzen seines Verstehens trifft.

3.2 „Ich für meinen Theil habe nie den Sinn des Ganzen verstehen können“ (Vasari)

Erstmalig verleiht Vasari seinem Nichtverstehen im vierten Band der *Opere* Ausdruck, in der Lebensbeschreibung Giorgiones. Dieser Künstler bekam von der Signoria in Venedig den Auftrag, den Fondaco dei Tedesci nach einem Brand im Jahr 1504 in Fresko auszumalen (Abb. 38).

Per il che messovi mano Giorgione, non pensò se non a varvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte; chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna; ed io per me non l'ho mai intese, nè anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda; perchè dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudine; chi ha una testa di liono appresso, altra con un angelo a guisa di Cupido; nè si giudica quel che si sia. V'è bene sopra la porta principale che riesce in Merzeria una femina a sedere, c'ha sotto una testa d'un gigante morta, quasi in form d'una Iuditta, ch'alza la testa con la spada, e parla con un Todesco quale è a basso; nè ho potuto interpretare per quel che se l'abbi fatta, se già non l'avesse voluta fare per una Germania.⁴²⁰

⁴¹⁹ Vasari, *Milanesi*, Bd. 1, S. 178. Die Verkürzungen würden „dem, der sie nicht versteht, den größten Verdruß (bereiten), weil man mit dem Verstand diese Schwierigkeiten nicht ausloten kann“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. I, S. 72 der Einleitung).

⁴²⁰ Vasari, *Milanesi*, Bd. 4, Firenze 1973, S. 96f; „Er legte Hand daran und malte, als Beweis seiner Kunst, lauter Phantasie-Gestalten; man findet weder eine Folge von Bildern, noch einzelne Begebenheiten aus dem Leben berühmter Personen des Alterthums oder der neuern Zeit; ich für meinen Theil habe nie den Sinn des Ganzen verstehen können und auch niemand gefunden, der verstanden hätte

Mehrere interessante Aspekte sind an dieser Äußerung erwähnenswert: Noch bevor Vasari sein Unverständnis artikuliert, beschreibt er, was er von einem Bild in dem vorgefundenen Kontext erwartet: eine gewisse Bildordnung bezüglich der Form und inhaltlich-ikonographische Szenen aus dem Leben berühmter Leute der Antike oder Gegenwart. Damit schließt er aus, daß dies bei Giorgione dargestellt sei. Was ihn irritiert, sind die Phantasiegestalten, d.h. - wie er wenig später genauer ausführt - Personen, die aufgrund ihrer Attribute nicht mehr eindeutig ikonographisch identifiziert werden können, weil, wie die Formulierung 'a sua fantasia' ja bereits beinhaltet, eben von Giorgione neu erfundene Zuordnungen zwischen denselben bestehen. Stellte die Frage nach dem Verstehen des Inhalts - wie oben dargestellt - sich bis zu diesem Zeitpunkt für Vasari nicht, da dieser sich wie selbverständlich vom Bild 'ablesen' ließ, tritt er im Fall von Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedesci umso deutlicher zum Ausdruck. Um das Nichtverstehen seinerseits nicht als singuläre Erscheinung darzustellen, beruft sich Vasari auf andere Leute, die er angeblich befragt habe, welche ihm ebenfalls keine Erklärung zu geben vermochten. Schließlich identifiziert er eine Frau aufgrund ihrer Attribute, das Schwert und das Haupt zu ihren Füßen, als Judith⁴²¹, sagt aber in einem Atemzug, daß in dem dargestellten Kontext eigentlich nur eine Germania in Frage käme. Bei dieser Deutung geht er von dem dargestellte Soldat aus, der wie ein Deutscher aussehe; zu dieser Aussage gelangt Vasari eben nicht durch die reine Anschauung, sondern ebenfalls als eine Rückübertragung des Kontextes, bei dem vorausgesetzt wird, daß am Fondaco dei Tedesci Deutsche dargestellt werden. Damit berücksichtigt er für die Identifizierung den Darstellungskontext mehr als die Attribute der Figuren.

ihn mir zu erklären; hier ist ein Mann, dort eine Frau, die Stellungen verschiedenartig; neben dem einen sieht man ein Löwenhaupt, neben dem andern einen Engel, dem Cupido ähnlich, so daß man nicht weiß wer es seyn soll. Über der Thüre, die nach dem Waarenlager führt, ist eine Frau sitzend abgebildet, zu ihren Füßen ein Riesenhaupt, so daß man sie fast für eine Judith halten könnte; sie hebt jenen Kopf mit dem Schwerte empor, und spricht zu einem Deutschen, der weiter nach unten steht. Weshalb diese Figur hier dargestellt ist, konnte ich nicht erfahren, wenn es nicht eine Germania sein soll.“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. III, 1. Teil, S. 56)

⁴²¹ Die Forschung geht heute nicht von einer Judith, sondern von einer Justitia aus, die als Pendant gesehen werden kann zu der als Gegenstück konzipierten Pax. Vasaris Vorschlag wird entweder als 'Fehler' oder als 'documentary evidence' gewertet. s. Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford 1969, S. 41, Fußnote 75 und S. 14. Einig jedoch ist man sich darüber, daß die Figur von Tizian stammt und nicht von Giorgione. s. Terisio Pignatti, *Giorgione. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1979, S. 62

Ob die Vermutung Vasaris einer Germania dessen besondere Geistesschärfe zeigt, wie Edgar Wind vermutet, sei dahingestellt.⁴²² Hier jedenfalls erreicht Vasari einen Standpunkt innerhalb des Kunstzugangs, bei dem sich der Inhalt nicht mehr von selbst erklärt, was auch auf das Einführen einer neuen Ikonographie im Bereich der Allegorie zurückzuführen ist⁴²³; generell läßt sich feststellen, daß Giorgione in dieser Hinsicht eine zentrale Rolle spielt, was unter anderem an der Fülle von Literatur abzulesen ist, die sich bis heute mit den möglichen Deutungen seiner Bilder, vor allem dem Gemälde *Das Gewitter* (oder *Tempesta*) (Abb. 39) auseinandersetzt.⁴²⁴

Salvatore Settis beispielsweise stellt alle Deutungen ab 1530 tabellarisch zusammen, die er in Zusammenhang mit der *Tempesta* finden konnte. Die Zuordnung der Personen reicht von Soldat oder Hirte und Zigeunerin über Baal und Astarte, Merkur und Ino bis hin zum Hirten von Seriphos und Danae.⁴²⁵ Bereits kurz nach Giorgiones Tod fiel es den Zeitgenossen schwer, die Sujets von Giorgiones Bildern zu verstehen⁴²⁶, so daß es zu den obigen scheinbar willkürlichen Zuordnungen kommen konnte. Auf diese soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden; interessant jedoch sind Settis Überlegungen zu dem Gemälde *Die drei Weisen oder Philosophen* (Abb. 40). Im ursprünglichen Zustand des Bildes wird die rechte Hälfte von den drei Weisen eingenommen, die linke von einer Höhle, welche vor allem bei der Lichtregie eine zentrale Rolle spielt. Das Licht nämlich leuchtet von Osten in die Höhle, woraus der Betrachter schließen kann, daß die in Matthäus 2,2 beschriebene Szene „vidimus enim stellam eius in oriente“ dargestellt ist. Akzeptiert man diese Deutung spielt die Höhle als beleuchtete Fläche für das Erkennen des Sujets eine fundamentale Rolle. Umso mehr erstaunt es, daß das Gemälde offenbar sehr früh beschnitten wurde. „Der Vergleich mit Teniers' Gemälde, auf dem das Bild noch ganz erscheint, [...] zeigt beredt, wie durch das Abschneiden eines breiten Streifens an der linken Seite die Grotte verstümmelt und wirklich bloß zu einem Felsen wurde.“⁴²⁷ Das heißt aber auch, daß ein wesentlicher Bestandteil dessen, woran man den Bildinhalt hätte bestimmen können, und zwar anhand des einfallenden Lichts, eliminiert wurde. Die Semantik des Bildes wurde

⁴²² Wind, 1969, S. 14

⁴²³ Wind nennt dies 'allegorical inventions', ebda.

⁴²⁴ Auch hier scheint zu gelten, daß es umso mehr Literatur zu einem Thema gibt, je weniger es verstanden wird bzw. umgekehrt, „daß sich Ikonologen mit Vorliebe Blättern widmen, die größeren Bedeutungsreichtum besitzen.“ Settis, 1978, S. 16

⁴²⁵ a.a.O., S. 72f.

⁴²⁶ a.a.O., 1978, S. 5

⁴²⁷ a.a.O., 1978, S. 30, Abb. 8

gleichsam verunklärt oder mit anderen Worten: das Bild wurde unverständlicher. Dafür sprechen auch die Ergebnisse der Röntgenanalyse: sie zeigt, daß der Mann auf der rechten Seite eine „Art Diadem“ auf dem Kopf trägt, daß die Mittelgestalt wahrscheinlich dunkelhäutig war und der rechts sitzende Mann ein „Barett“ trug.⁴²⁸ Giorgione veränderte, sei es aus eigenem Antrieb oder aufgrund des Wunsches des Auftraggebers, sein Bild dahingehend, daß er eine eindeutige Identifizierung der drei dargestellten Personen erschwerte - zugunsten einer möglichen Vieldeutigkeit. Das fertige Bild will und kann nicht mehr eindeutig im Sinne Panofskys entschlüsselt werden. Dieses Phänomen bringt Settis mit der allgemeinen Tendenz in Einklang, daß es von seiten des Auftraggebers Mode wird, eine Art privilegierter Geheimsprache für die Darstellung einer persönlichen Frömmigkeit zu kreieren, und deshalb Sujets zu verunklären, indem man sie beispielsweise „mit einem Schleier kaum wahrnehmbarer Anspielungen“⁴²⁹ bedeckt. Die Geheimhaltung, die Mutianus Rufus Konradus in Zusammenhang mit der Religion postuliert, läßt sich auf die Darstellung in der Kunst übertragen:

[...] aber wir wissen wohl, daß dies *Mysterien* sind, die wir nicht verbreiten dürfen, sondern vielmehr in Schweigen hüllen, oder, wollen wir sie weitergeben, mit dem Schleier einer Fabel oder eines Rätsels bedecken müssen: werfen wir nicht Perlen vor die Säue.⁴³⁰

Das Erkennen des Inhalts wird bei Giorgione zu einem Privileg für den Eingeweihten, die „verborgenen Sujets“ werden „in seinen Gemälden zum intellektuellen Vergnügen seiner Auftraggeber dargestellt“⁴³¹. Diese Aussage Settis ist das Resultat einer Wissenschaft, die sich konsequent um eine inhaltliche Deutung der Werke Giorgiones bemühte, und jahrzehntelang immer neue 'Lösungsversuche' anbot. Aus dem Denken der Moderne heraus fällt es leicht, von „verborgenen Sujets“ zu sprechen, die so verborgen sind, daß man sie kaum noch zu greifen vermag.⁴³² Demgegenüber stehen diejenigen Forscher, die die *Tempesta* als Landschaftsgemälde einordnen, ohne eine nähergehende inhaltliche Bestimmung vorzunehmen.⁴³³ Dennoch ist nach diesem

⁴²⁸ Pignatti, 1979, S. 112

⁴²⁹ Settis, 1978, S. 188

⁴³⁰ Zitiert nach Settis, 1978, S. 177. (Epistolae, Ed. Krause, Kassel 1885, S. 13)

⁴³¹ Pignatti, 1979, S. 112

⁴³² s. hierzu Otto Pächt, *Kritik der Ikonologie*, in: Kaemmerling (Hg.), 1994, S. 354. Otto Pächt kritisiert hier die Annahme, jedes Kunstwerk sei Ausdruck einer 'Geheimsprache'.

⁴³³ Settis, 1978, S. 113

Beispiel zu konstatieren, daß Maler und Auftraggeber bewußt das Verlangen des Betrachters nach einem möglichst eindeutigen Sinn des Gemäldes in ihre Planungen einbezogen und das Publikum mit einer angebotenen und intendierten Vieldeutigkeit irritierten. Selbst ein Kunstkenner wie Vasari erkennt, trotz Austausch mit anderen, den „Sinn des Ganzen“ nicht mehr. Zwar deutet Vasari selbst, wie oben dargelegt, ab und zu an, daß mehrere Interpretationen möglich sind, doch bei Giorgione ist ihm auch diese Möglichkeit versagt. An diesem Punkt stellt er fest, daß ein generelles Verstehen nicht mehr uneingeschränkt möglich ist, es vielmehr auch von seiten des Künstlers nicht mehr intendiert ist. Ein verändertes Verhältnis zwischen Betrachter und Bild zeichnet sich nun ab.

In anderen Beispielen findet Vasari scheinbar mühelos eine inhaltliche Deutung von Kunstwerken, für die wir heutzutage eine genauere Begründung postulieren und mithin die alte nicht mehr akzeptieren. Die heute als Farnesischer Stier bekannte Antike (Abb. 41) wurde 1546 in den Thermen des Caracalla gefunden. Vasari deutete sie als Darstellung einer Herkules-Tat.

[...] e perchè s'era trovato in quell'anno alle terme Antoniane un marmo di braccia sette per ogni verso, nel quale era stato dagli antichi intagliato Ercole, che sopra un monte teneva il toro per le corna, con un'altra figura in aiuto suo, ed intorno a quel monte varie figure di pastori, ninfe, ed altri animali (opera certo di straordinaria bellezza, per vedere sì perfette figure in un sasso sodo e senza pezzi, che fu giudicato servire per una fontana); [...] ⁴³⁴

Wie selbstverständlich, ja fast beiläufig, bestimmt Vasari die Ikonographie der gefundenen Gruppe. Der ohne Zweifel vorgetragene Einordnung dient als einziger Anhaltspunkt, daß unter den Herkulestaten tatsächlich in einigen Episoden der Stier vorkommt. Allerdings alludiert das Thema „einen Stier an den Hörnern fassen“ keine spezielle Tat und ist auch von nicht besonderem erzählerischen Wert. Zudem sieht Vasari die anderen Statuen als Assistenzfiguren, wie er mit seiner ungenauen, allgemeinen Beschreibung zeigt. Für die ikonographische Einordnung sind sie für ihn von untergeordneter Bedeutung und dienen einzig und allein der 'varietas'. Diese

⁴³⁴ Vasari, *Milanesi*, Bd. VII, S. 221ff. „[...] und weil in demselben Jahr in den warmen Bädern Antonins eine Marmorgruppe von sieben Ellen im Geviert gefunden worden, darin von alten Meistern Hercules dargestellt war, der auf einem Berge stehend einen Stier an den Hörnern hält, nebst einer andern Figur die ihm Hülfe leistet, und um den Berg her verschiedene Nymphen, Hirten und Thiere, ein Werk von wirklich außergewöhnlicher Schönheit, da diese vollkommen runden Gestalten aus einem einzigen nicht zusammen gefügten Steine gearbeitet sind, der wie man meint als Brunnen gedient hatte [...]“ (Vasari, *Schorn & Förster*, Bd. V, S. 363f)

Figuren scheinen nicht etwas Konkretes darzustellen, ohne daß dies für Vasari ein Problem, im Sinne einer 'Leerstelle' oder einer fehlenden Interpretation, bedeuten könnte. Dabei spricht die Anordnung der Figuren dafür, daß sie in eine einheitliche Handlung involviert sind⁴³⁵. Nach unserem heutigen Verständnis sollte die Beziehung zwischen den Figuren mit der Interpretation geklärt werden, für Vasari hingegen ist die Bestimmung von Herkules mit dem Stier ausreichend.

Großen Wert legt der Autor auf die formale Gestaltung der Gruppe: nach Plinius den Topos des 'ex uno lapide' verwendend, leitet Vasari die seiner Meinung nach einzigartige Qualität der Gruppe ab. Um diesem Kriterium Gewicht zu verleihen, führt er an, es könne sich um einen Brunnen gehandelt haben, der aus einem einzigen Stein gehauen wurde. Die Formulierung „fu giudicato“ verwendend, versucht Vasari, seine Aussage in etwas Allgemeingültiges, Objektivere zu verwandeln, obwohl anzunehmen ist, daß er bereits an dieser Stelle auf den Vorschlag einer Einzelperson, nämlich Michelangelo rekurriert, der die Gruppe in einen Brunnen integrieren wollte.⁴³⁶ Seine Vorstellung macht Vasari nicht nur zu seiner eigenen, sondern, um überzeugender zu wirken, zur Ansicht vieler.

45 Jahre nach dem Fund, 1581, interpretierte Ferrucchi die Gruppe im Sinne der bis heutige gültigen Auffassung, indem er sie mit einem Plinius-Zitat in einen Zusammenhang brachte.⁴³⁷ Mit dieser Deutung wird nun jeder Person ein konkreter Inhalt zugewiesen: Auf einer Anhöhe stehen die Brüder Zethos und Amphion, die Söhne der Antiope, einen sich aufbäumenden Stier bändigend. Unter diesem befindet sich Dirke, die zur Schleifung an den Stier gebunden werden soll.⁴³⁸ Damit wird die von Dirke grausam behandelte Antiope gerächt, die sich hinter dem Stier befindet und nur beim Herumgehen sichtbar wird. Obwohl auch diese Deutung nur eine Textstelle gleichsam appliziert, konnte sie sich über die Jahrhunderte durchsetzen. Entscheidend scheint in der Tat das Kriterium zu sein, keine 'Deutungslücken' aufkommen zu lassen. Jedes Objekt kann ikonographisch zugeordnet werden, und wird damit so stark eingeschränkt, daß eine Bedeutungsoffenheit, wie sie für Vasari bei allen, bis auf die Figur des Herkules, konfliktfrei möglich ist, verwehrt bleibt.

⁴³⁵ s. Wiemann, 1986, S. 158

⁴³⁶ s. auch Wiemann, 1986, S. 158. Der Plan kam nicht zur Ausführung und die Gruppe verblieb bis zur Überführung nach Neapel (1787) in einem eigens geschaffenen Saal hinter dem Palazzo Farnese.

⁴³⁷ Wiemann, 1986, S. 158; hieraus ergab sich die alternative Titelgebung 'Fabel der Dirke'.

⁴³⁸ Vasari, *Schorn & Förster*, S. 363, Fußnote 162

Das Verstehen von Kunst verläuft auch in diesem Beispiel von einer polysemantischen zu einer eindeutigen Interpretation. Die ältesten Bezeichnungen für die Gruppe sind in der Tat die allgemeinsten: „Ein Stier“ oder „Herkules, ein Stier, ein Schäfer und drei Frauen“ oder im Inventar von 1568 „der Berg mit dem Stier und hierum gruppierten vier Statuen“ wurde die Statuengruppe genannt.⁴³⁹ 1644 hebt John Evelyn in seinem Reisetagebuch zu einem enthusiastischen Loblied auf die Statuengruppe an, bei dem die inhaltliche Einordnung nebensächlich erwähnt wird, auch und gerade weil sie dem Autor selbstverständlich erscheint.

[...] we were shewd that most stupendous, and never sufficiently to be admired, Toro of Amphion, and Dirces, represented in 5 figures, much exceeding the contending worke of those famous Statuaries Apollonius and Taurisco, which they hew'd in the time of Augustus as now it remains unblemished, out of one entire stone; and certainly, it is to be valued beyond all the marbles of the World, both for its antiquity and workmanship [...]⁴⁴⁰

Der Inhalt wird anfangs kurz erwähnt, viel wesentlicher jedoch ist der angeführte Topos des 'ex uno lapide', das Alter und schließlich die großartige Ausführung. An ihr wird, wie generell das Urteil des 17. Jahrhunderts lautete⁴⁴¹, nicht gezweifelt, ebensowenig scheint die Diskussion um den Inhalt noch in Evelyns Bewußtsein zu sein. Fraglich erscheint bei der kurzen Erwähnung ebenfalls, ob er sich mit dem entsprechenden Mythos vertraut gemacht hat oder ob er lediglich die 'Beschriftung' in sein Tagebuch übernimmt.

Vasaris Kunstbetrachtung läßt sich nicht in unsere Kategorien des 'wahr' und 'falsch' einordnen, vielmehr gilt sein Interesse an der Vermittlung von Kunst verschiedenen Methoden, wie beispielsweise der Anekdote, die bestimmte Aspekte des Kunstschaffens hinreichend zu erläutern vermögen. Ikonographische Fragen stehen nicht im Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtung; in einem Fall konnte gezeigt werden, daß er die Deutung jedem einzelnen seiner Leser überläßt und damit die Möglichkeit verschiedener Deutungen offeriert. Die Ikonographie in seinen Beschreibungen normalerweise als selbstverständlich und geläufig aufgreifend, gibt er erstmals bei Giorgione sein Unverständnis zu, was ihn zu einem ausführlichen Kommentar veranlaßt.

⁴³⁹ Haskell und Penny, 1981, S. 165

⁴⁴⁰ E.S. de Beer (Hg.), *The Diary of John Evelyn*, 6 Bände, Oxford 1955, Bd. 2, S. 216

⁴⁴¹ s. Haskell und Penny, 1981, S. 165

4. Deutungen des 16. und 17. Jahrhunderts

Aus der Sicht des 20. Jahrhunderts wurde gerade der Manierismus zu einer Privatikonographie instrumentalisiert und der Begriff lange Zeit im tadelnden Sinne, vor allem im bezug auf die Unverständlichkeit der Kunst, verwendet. „Der Manierismus sprach eine bereits vergessene Sprache, die man besonders in der bildenden Kunst, gewissermaßen aber auch in der Dichtung wieder zu erlernen hatte.“⁴⁴²

In diesem Kapitel sollen jedoch in erster Linie Beispiele zur Sprache kommen, in denen ein inhaltliches Verstehen vollkommen in den Hintergrund zu treten scheint und damit der 'Rätselcharakter' keine Rolle mehr spielt. Für den Barock wird erneut das Verhältnis von Text und Bild thematisiert werden.

4.1 Giambologna: „Die beiden [...] Figuren können als Raub der Helena oder vielleicht der Proserpina oder einer der Sabinerinnen interpretiert werden“

Giambolognas 1583 enthüllte Statuengruppe *Der Raub der Sabinerin* (Abb. 42) gilt der Forschung gemeinhin als das Beispiel für die 'figura serpentinata', die ab der Renaissance als Demonstration der Vielansichtigkeit bevorzugt von den Bildhauern gewählt wurde. Daß Giambologna in der Figur vor allem sein künstlerisches Geschick unter Beweis stellen wollte, steht außer Frage. Am Boden ist ein hockender älterer Mann dargestellt, der seinen Oberkörper nach vorne gebeugt hat und dessen Kopf nach oben gerichtet ist. Über ihm befindet sich in entgegengesetzter Richtung in weitem Ausfallschritt ein jüngerer Mann, dessen Oberkörper nach links gewendet ist und der mit beiden Armen eine Frau trägt. Er blickt ebenso wie der alte Mann in Richtung des Gesichts der Frau. Diese streckt den Rücken weit nach hinten durch, die Arme sind vom Körper abgespreizt und sie blickt über die rechte Schulter nach hinten. Durch ihre unterschiedlichen Achsen kann die Figur kaum auf einen Blick erfaßt werden; um sich eine Vorstellung von ihrer Gesamtheit zu verschaffen, muß der Betrachter um sie herumgehen.⁴⁴³ In der Tat stand das Formale der Skulpturengruppe wohl weit über der inhaltlichen Bedeutung, um die es, wie die zeitgenössischen Berichte belegen, einige

⁴⁴² Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S. 5

Verwirrung gab. Im Herbst 1581 nannte Fortuna, ebenso wie der Tagebuchverfasser Settmani im darauffolgenden Juli, die Gruppe schlicht „eine Gruppe mit drei Statuen“⁴⁴⁴. Bei dieser Aussage scheint das inhaltliche Verständnis völlig sekundär, keinerlei Interesse liegt für eine nähere Erläuterung vor. Zumindest die Ausführungen Settmanis werden mit der Zeit immer konkreter. So berichtet er einige Tage später, daß die Sabiner dargestellt seien und bei der Errichtung der Gruppe im August beschreibt er den Inhalt als „uno di quei Romani, quand rubarono le vergine Sabine.“⁴⁴⁵ Agostino Lapini ist am gleichen Tag etwas zurückhaltender und spricht erneut von „drei Figuren aus Marmor“; für eine nähere Erläuterung beruft er sich auf das Wissen anderer. „[...] it is said by people who understand history that they represent the rape of the Sabines, that is to say when the girls, treating them thereafter as their legitimate wives.“⁴⁴⁶ Ein Verständnis der Historie hilft an dieser Stelle allerdings nicht unbedingt weiter. Alle Figuren sind nackt und haben keinerlei Attribute, womit eine eindeutige Zuordnung zu historischen oder mythologischen Gestalten nahezu unmöglich wird. Lapini gibt in seiner Aussage immerhin zu erkennen, daß eine eindeutige Zuordnung von Form und Inhalt möglich ist, allerdings nur durch das Wissen von Experten. Die Fähigkeit, den Inhalt feststellen zu können, ist für den Laien damit nicht mehr selbstverständlich, allerdings bedeutet dies nicht, auf denselben zu verzichten.

1594, elf Jahre später, besuchte ein englischer Tourist, Fynes Moryson, die Kunstschatze von Florenz. Nachdem er sich akkurate Notizen zu den Statuen auf der Piazza della Signoria gemacht hat, kommt er auf die Gruppe von Giambologna zu sprechen, „one of a virgin taken by force, and of the ravisher beating her keeper and treading him under his feet.“⁴⁴⁷ Moryson wußte wohl nicht, daß man sich inzwischen als Titel auf *Der Raub der Sabinerin* geeinigt hatte. Stattdessen beschreibt er, völlig naiv und unabhängig von der Meinung anderer, das, was er sieht: Dargestellt sei eine Raptusgruppe, bei der er sogar das Verhältnis des Mannes am Boden zu der Frau interpretiert. Der Engländer gibt sich mit dieser 'alltäglichen' und formalen Ebene zufrieden, eine mythologische Interpretation läßt er außen vor.

An der unterschiedlichen zeitgenössischen Reaktion ist eine gewisse Verwirrung bezüglich der inhaltlichen Dimension des Werkes auszumachen. Als Konsequenz

⁴⁴³ Mary Weitzel Gibbons, *Giambologna*, California 1995, S. 3

⁴⁴⁴ nach Charles Avery / David Finn, *Giambologna. The complete Sculpture*, Oxford 1987, S. 112

⁴⁴⁵ ebda

⁴⁴⁶ nach Avery / Finn, 1987, S. 113

derselben wurde Giambologna einige Jahre später dazu aufgefordert, eine bronzene Relief-Tafel (Abb. 43) anzubringen, auf welcher die um die Frauen kämpfenden Römer und Sabiner dargestellt sind. Damit wird versucht, dem Betrachter nahezu legen, daß er mit der Statuengruppe einen Ausschnitt der auf dem Relief dargestellten Szene vor sich habe, obwohl dies nicht der Intention Giambolognas entsprach. Aufgrund des Verlangens nach einer eindeutigen inhaltlichen Zuordnung wird die Statuengruppe damit nachträglich in einen neuen Kontext gestellt, der das Grundbedürfnis nach dem inhaltlichen Verstehen erleichtern soll.

Anläßlich der zeitgenössischen Konfusion ist es angebracht, an das anzuknüpfen, was man über Giambolognas eigene Einstellung zum Titel weiß. Vier Jahre vor dem *Raub der Sabinerin* stellte der Künstler eine zweifigurige Raptusgruppe als Kleinbronze im Auftrag des Herzogs von Parma fertig. Ein Brief Giambolognas an den Auftraggeber, der über die bevorstehende Lieferung informiert, dokumentiert auch Giambolognas Einstellung zur inhaltlichen Dimension der Skulptur „Die beiden oben erwähnten Figuren können als Raub der Helena oder vielleicht der Proserpina oder einer der Sabinerinnen interpretiert werden; das Motiv wurde gewählt, um der Kenntnis und dem Studium der Kunst eine Gelegenheit zu geben.“⁴⁴⁸ Diese Aussage dokumentiert eine relative Gleichgültigkeit bezüglich des Sujets, die dazu führt, die Deutung der Gruppe nachträglich anderen zu überlassen. Ihm selbst sei es nur um die Darstellung seiner Kunstfertigkeit, für das sich das komplizierte Bewegungen fordernde Frauenraubthema in besonderer Weise anbot, gegangen. Das Publikum, in diesem Fall der Auftraggeber, hatte nun die Wahl, in dem Mann Paris, Pluto oder einen Römer, und in der Frau Helena, Proserpina oder eine der Sabinerinnen zu sehen. Die sich in dem Briefzitat abzeichnende Einstellung Giambolognas zur Gewichtung der inhaltlichen Bedeutung seiner Werke, wird in bezug auf den *Raub der Sabinerin* durch eine Anekdote Raffaello Borghinis in *Il Riposo* bestätigt. Dem Werk seiner Laufbahn, welches den künstlerischen Höhepunkt Giambolognas darstellte, mußte der Inhalt erst nachträglich beigegeben werden. Als Francesco de Medici Giambolognas Werk besichtigte, soll er sich gefragt haben, wo es aufgestellt werden solle und welches Sujet dargestellt sei. Der Vorschlag einer der Anwesenden, es handele sich um Andromeda, die von ihrem Onkel Phineus geraubt werde, setzte bereits den inhaltlichen Kontext von Raptusgruppen in

⁴⁴⁷ Fynes Moryson, *Itinerary (Reprint of 1617)*, Glasgow, 1907-08, S. 321

der Loggia dei Lanci als zukünftigem Aufstellungsort voraus. Der Mann zwischen den Füßen wäre nach dieser Deutung der Vater Andromedas. Obwohl dieser Vorschlag allgemein akzeptiert worden sei, habe er selbst, Borghini, wenige Tage später Giambologna vorgeschlagen, daß der Titel *Raub der Sabinerin* angemessener sei.⁴⁴⁹ Egal, inwiefern wir dieser Episode Glauben schenken, so veranschaulicht sie doch, daß die inhaltliche Einordnung für Giambologna eine sekundäre Entscheidung in der Ausführung des Kunstwerks war. Mit seiner Haltung verleiht er vor allem dem Aspekt Ausdruck, daß es in seiner Skulptur eine eindeutige Form-Inhalt-Beziehung nicht mehr geben kann und diese nicht relevant ist. Der Betrachter erhält die Freiheit, dem Kunstwerk eine Bedeutung zuzuschreiben, die, wie auch die oben dargestellten Tagebuchnotizen zeigen, von einer allgemeinen Betrachtung als Raptusgruppe, zu einer mythologischen Deutung, sei es nun als *Andromache* oder als *Raub einer Sabinerin*, reicht. Letztendlich dokumentiert die Darstellung Borghinis auch nichts anderes, als daß sie zwei unterschiedliche mögliche Deutungen aufzeigt, die, so würde Giambologna wohl denken, diegleiche Berechtigung haben.

Um seine Deutung der Raptusgruppe zu untermauern, spricht Borghini ausführlich fünf Fehler oder Irrtümer an, die sich ergäben, wenn man eine Perseus-Andromeda-Gruppe in der Statue sehen wolle. Anschließend spricht er von der „*historia piu propria*“, der eigentlichen Bedeutung des Kunstwerks: „*Laonde per suggir tutti questi errori, fu di mestiero trovar historia piu propria, e piu nobile come questa delle Sabine.*“⁴⁵⁰ Borghini, stolz darauf, daß man seiner Deutung den Vorzug gab, ist daran gelegen, mit Argumenten aufzuzeigen, daß seine Interpretation die wahre sei und geht deshalb am Ende seiner Erzählung ganz entschieden gegen den zu Beginn vorgestellten Ansatz der Vieldeutigkeit an. Er unterstellt Giambologna eine Nachlässigkeit bezüglich des Inhalts und führt dessen verstärktes Interesse an der Demonstration von Kunstfertigkeit an. Indem er seinen Vorschlag zum Titel *Raub der Sabinerin* mit rationalen Argumenten zu stützen sucht, und es nicht als ein Ausdruck der Konvention hinstellt, daß man sich auf einen einzigen Titel einigt, arbeitet er gegen die vom Künstler intendierte Polysemie.

⁴⁴⁸ Zitiert nach: Katalog der Ausstellung, *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*, Wien 1978, S. 140

⁴⁴⁹ Avery / Finn, 1987, S. 112. „*ma che meglio vi si accomoderebbe la rapina delle Sabine; la quale historia, essendo stata giudicata à proposito, ha dato nome all’opera.*“ (Raffaello Borghini, *Il Riposo. Saggio biobibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci*, Bd. 1, Mailand 1967, S. 73)

⁴⁵⁰ Borghini, 1967, S. 74. „*Schließlich nach diesen ganzen begangenen Fehlern war es nötig, eine eigentliche Geschichte zu finden, wie die der Sabiner.*“

Daß Giambologna in besonderer Weise mit den Möglichkeiten einer Mehrdeutigkeit spielte, zeigt ein früheres Beispiel. Eine vergoldete Bronzestatue (Abb. 44) stellt einen nackten Mann dar, der weit ausschreitend, mit der rechten Hand ein Schwert hält. Die linke Hand ist erhoben und der Zeigefinger weist nach unten. Im nach vorne Schreiten wendet sich der Kopf zurück. Auch in diesem Fall gibt es in den Schriftquellen einige Verwirrung über den Inhalt. Sie wird als *Gladiator* oder *Herkules* bezeichnet.⁴⁵¹ Im ersten Fall werden die Bewegungsmotive eingeordnet in den Zusammenhang eines Kampfes in der Arena, bei dem der Zeigefinger auf den Besiegten zeigt. Bei der zweiten Benennung wird die Szenerie auf die mythologische Ebene bezogen: Herkules siegt über einen Feind. Ein weiteres Exemplar der Statue schenkte Giambologna dem Kurfürsten von Dresden. Im Inventar desselben Jahres 1587 ist zu lesen: „Möösing gegossen Bildnis Martis hatt Johna Pollonia s(eine) Chur(fürstliche) Gn(aden) zugeschickt.“⁴⁵² Aus dem Gladiator oder Herkules ist ein Mars geworden, eine Deutung, die ebenfalls sinnvoll ist: Mars schreitet vom Olymp in die Schlacht herunter, sein Blick nach hinten scheint die anderen Götter zur Nachfolge aufzufordern.

Wir wissen von einer weiteren Version dieses Werkes: Giambologna sollte eine Silberstatue fertigen, die in ihrer linken Hand ein Schild hält. Diese ist jedoch nicht mehr auffindbar. Die Forschung nimmt an, daß die erste Fassung des sog. *Mars* eine Studie für dieses Auftragswerk sein sollte. Damit müßte man ein weiteres Mal eine Umdeutung vornehmen: Der in den anderen Fällen als Zeigegestus gedeutete Finger wäre damit ein Haltegestus, was bei der Krümmung von Zeigefinger und Hand durchaus plausibel erscheint. Die anderen Deutungen sind aber ebenso gewollt, denn Giambologna signierte seine Werke und gab damit zum Ausdruck, daß er sie in diesem Stadium als vollendet ansah. „Giovanni da Bologna nahm also nicht billigend in Kauf, daß wir den Handgestus als Zeigegestus mißverstehen, er wollte, daß wir ihn so verstehen.“⁴⁵³ Das Mißverständnis wird damit zu einer akzeptierten Deutung aufgewertet. Giambologna geht es vornehmlich um die Demonstration seines handwerklichen Geschicks, mit der inhaltlichen Ebene geht er spielerisch um, wobei er nicht selten das Publikum verwirrt. In unterschiedlichen Kontexten, bei

⁴⁵¹ Elisabeth Dhanens, *Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo Douai 1529- Florence 1608*, Brüssel 1956, S. 194

⁴⁵² a.a.O., S. 198

⁴⁵³ Zitat aus einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Hans Körner, *Mythologie als Verkleidung. Aspekte der Mythenrezeption in der Kunst der Spätrenaissance*, S. 2. Diesem Manuskript verdanke ich wesentliche Anregungen und Ideen zu dem Abschnitt über Giambologna.

unterschiedlichen Auftraggebern, vermag ein und dieselbe formale Gestaltung eines Bewegungsmotivs in der Bedeutung zu variieren. Die Werke des Künstlers intendieren damit eine bis dato nicht gekannte Vieldeutigkeit. Wie die Anekdote Borghinis überliefert, postulierten die Zeitgenossen eine eindeutige Zuordnung des Inhalts, so daß eine Tafel an den *Raub der Sabinerin* angebracht werden mußte. Die Aussagen der Tagebücher jedoch belegen, daß eine subjektiv gefärbte Deutung, die von der vorgegebenen abwich, jederzeit möglich und aus Giambolognas Sicht erwünscht war. Er nutzt die ikonographische Offenheit aus, indem er seine Werke signiert und damit die Verleihung der Bedeutung im Nachhinein seinem Publikum überläßt.

4.2 "Wir Maler nehmen uns gewisse Freiheiten heraus wie die Dichter und die Narren [...]". Veroneses *Gastmahl im Hause des Levi*

1573 erhielt Veronese den Auftrag, das *Letzte Abendmahl* Tizians, welches 1571 durch einen Brand im Refektorium des Klosters Santi Giovanni e Paolo in Venedig zerstört worden war, zu ersetzen. Ende desselben Jahres hat sich das von Veronese ausgeführte Bild durch Hinzufügung einer Inschrift auf den Treppenpfeilern ikonographisch in ein *Gastmahl im Hause des Levi* (Abb. 45) verwandelt.⁴⁵⁴ Was war geschehen und welche Voraussetzungen müssen vorliegen, damit eine derartige Umbenennung überhaupt möglich ist? Am 18. Juli 1573 wurde Veronese vor das Inquisitionsgericht geladen, wobei ihm mehrere Vorwürfe, sein *Letztes Abendmahl* betreffend, gemacht wurden; der Hauptvorwurf betraf, nach Meinung der sich auf das Tridentinische Konzil beziehenden Inquisition, die zu hohe Anzahl an nicht notwendigen Figurenerfindungen und eine damit einhergehende mangelnde historische und religiöse Korrektheit (*veritas*).

Eine Passage des überlieferten Gesprächs zwischen Veronese und dem Inquisitor, die den Zusammenhang des künstlerischen Verstehenshorizontes betrifft, liefert bereits einen möglichen Hinweis darauf, daß Veronese sich nicht darauf einlassen wird, das Bild im Sinn des Gerichts zu verändern, sondern lediglich den Titel. Auf die Frage des Inquisitors, ob Veronese sich über die Gründe seiner Vorladung im Klaren sei, antwortet derselbe:

⁴⁵⁴ Philipp P. Fehl, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Wien 1992, S. 226. Die Inschrift scheint die einzige Veränderung zu sein.

Per quello, che mi fù detto dalli Rev. di Padri, cioè il Prior de S. Zuane Polo (i.e. S. Giovanni e Paolo), del qual non so il nome, il qual mi disse, che l'era stato qui, et che Vostre Signorie Ill. Me gli haveva dato comission ch'el dovesse far far la Maddalena in luogo et altro per honor mio et del quadro. Ma che non sentiva che tal figura della Maddalena podesse zazer (i.e. parere) che la stesse bene per molte ragioni [...]⁴⁵⁵

Zum einen gibt Veronese in dieser Passage vor, den Prior des Klosters S. Giovanni e Paolo nicht namentlich zu kennen, der mit hoher Wahrscheinlichkeit als Auftraggeber anzunehmen ist.⁴⁵⁶ Zum anderen verrät er, über inhaltliche Komponenten des Bildes mit dem Prior gesprochen zu haben; bezüglich des von diesem vorgeschlagenen Motivs der Magdalena, täuscht Veronese ein Mißverständnis vor: er habe diese Figur nicht im Bereich des Abendmahles einordnen können⁴⁵⁷. Ob sich die Begebenheit mit dem Prior so zugetragen haben mag oder nicht, auf jeden Fall deutet Veronese die von ihm geschilderte Szene zugespitzt so, daß er aufgrund seiner eigenen Unzulänglichkeit nicht erkannt habe, daß der Auftraggeber ein *Gastmahl des Levi* bestellte, er aber ein Abendmahl gemalt habe. Somit bereitet Veronese die Umbenennung und damit ikonographische Umdeutung durch den Hinweis auf die Figur der Magdalena bereits vor. Schaffran weist darauf hin, daß sich auf dem Bild *Pentimenti* einer weiblichen Figur zu Füßen Jesu befinden, die durch den Hund in der Bildmitte ersetzt wurden.⁴⁵⁸ Nimmt man an, daß die Figurenreste tatsächlich Magdalena darstellen, ging selbst Veronese die Ausführung seiner Magdalena zu weit; somit übermalte er sie durch einen ikonographisch weniger brisanten Hund⁴⁵⁹. Indem er zu Beginn des Verhörs die vermeintliche Unterhaltung mit dem Prior anführt, in welchem er die Magdalenenfigur als zentralen Punkt erachtet, lenkt Veronese das Gespräch in bestimmte Bahnen: Bereits

⁴⁵⁵ Der Inquisitionsbericht ist abgedruckt bei: Emerich Schaffran, *Der Inquisitionsprozeß gegen Paolo Veronese*, in: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 42, Heft 1, Nendeln / Liechtenstein 1971, S. 179-193. Übersetzung in André Chastel, *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580*, Würzburg 1984, S. 214. „Ich denke, es ist wegen dem, was mir von den ehrwürdigen Patres gesagt worden ist oder vielmehr vom Prior des Klosters Santi Giovanni e Paolo, dessen Namen ich nicht kannte und der mir erklärt hat, er sei hierher gekommen, und Eure durchlauchtigste Hoheiten hätten ihm aufgetragen, er müsse auf dem Gemälde eine Magdalena an Stelle eines Hundes ausführen lassen, und ich habe ihm geantwortet, daß ich gerne alles tun würde, was meiner Ehre und der Ehre des Bildes dienlich sei; aber daß ich nicht verstand, was diese Gestalt der Magdalena eigentlich hier zu suchen habe, und zwar aus vielen Gründen [...]“

⁴⁵⁶ Schaffran, 1971, S. 190

⁴⁵⁷ Mit Maria Magdalena wird die namenlose Sünderin (Lk. 7, 37-50) verschmolzen, die beim Mahl im Hause Simons, des Pharisäers Christi Füße mit Reuetränen benetzt, und mit den Haaren trocknet, ihn salbt und Sündenvergebung erfährt. s. Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7. Bd., Freiburg i. Breisgau 1974, S. 517

⁴⁵⁸ Schaffran, 1971, S. 190

⁴⁵⁹ Dieser gehört, gemeinsam mit der Katze, ebenfalls in den Zusammenhang des Abendmahls.

ein kleines Mißverständnis kann die Koordinaten einer Bilderzählung zum Wanken bringen sowie eine kleine Abweichung für die Differenzierung verschiedener Gastmähler verantwortlich sein, so daß der Bildtitel später *Das letzte Abendmahl*, *Gastmahl im Hause des Levi* oder *Hochzeit von Cana* lautet. Nach Veronese ist die inhaltliche Verwandtschaft dieser Themen überaus groß und damit auch das Risiko oder die 'Chance' von Verwechslungen.

Neben seiner vorgegebenen Unkenntnis in ikonographischen Fragen auf der einen Seite betont Veronese seine Wertschätzung der Figurenerfindung und Phantasie auf der anderen Seite. Veroneses Malerei ist ein Beispiel dafür, daß die Figuren zu Verzerrungen der Bildfläche werden und damit einhergehend die 'storia' des traditionellen Historienbildes verloren geht. Allein unter der Voraussetzung, die Semantik des Bildes *Das letzte Abendmahl* in den Hintergrund treten zu lassen, wurde überhaupt eine Umbenennung in das *Gastmahl im Hause des Levi* ermöglicht.

Veronese beruft sich in der Verhandlung auf sein Vorbild Michelangelo, dem es um die 'Schönheit der Kunst' anstelle der Wahrheit zu tun war, wie der häufigste Vorwurf an ihn lautete. Er wollte nicht das schönste *Jüngste Gericht* in der Sixtina malen, sondern möglichst viele schöne Körper, womit er den Vorwurf auf sich zog, gegen das Dekorurn zu verstoßen.⁴⁶⁰ Heute erscheint uns das Anführen dieses umstrittensten Beispiels der damaligen Zeit in Veroneses Situation als riskant; erstaunlicherweise reagiert der Inquisitor völlig unerwartet, ja er verteidigt sogar Michelangelos Darstellung nackter Gestalten mit der Angemessenheit des Themas ('benevolentia'), um im Gegenzug den Vorwurf an Veronese zu richten, daß dessen Gestalten diesen Grundsatz nicht erfüllen.⁴⁶¹

Als Verteidigung seiner angeblich überflüssigen Figuren äußert sich Veronese bezüglich seines Künstlerselbstverständnisses folgendermaßen: „Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti [...]“.⁴⁶² Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts hatten die bekannten Dichter und bildenden Künstler eine gehobenere soziale und gesellschaftliche Stellung erreicht. Im Paragone zwischen Malerei und Dichtkunst kam letzterer als Ideengeber für die bildende Kunst Vorrang zu; sie steht in der Hierarchie ganz oben. Die angeführten Narren hingegen stehen am Ende der Hierarchie; jeder Hof

⁴⁶⁰ Karl Möseneder, *Michelangelos 'Jüngstes Gericht'*, in: ders. (Hg.) *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin 1997, S. 109

⁴⁶¹ Schaffran, 1971, S. 181

leistet sich als eine Art Luxusobjekt einen Narren, der in seinem Kunstschaffen große Freiheiten genießt. Veronese rekuriert bezeichnenderweise an dieser Stelle nicht ausschließlich auf ihm ebenbürtige oder höher liegende Künstlerkreise, sondern weist auf das weit unter ihm angesiedelte Künstlertum der Narren hin. Somit bedient er sich aller Künstlerkreise, um zu verdeutlichen, daß sich das Wesen der künstlerischen Freiheit in jeder Form des Künstlertums manifestiert; das Recht auf Freiheit in der Gestaltung ('licentia') deklariert er zum Grundrecht.⁴⁶³

Möseneder glaubt, daß der „Vergleich künstlerischer Freiheit mit der Unzurechnungsfähigkeit der Narren [...] den Erklärungsnotstand Veroneses“⁴⁶⁴ offenbare. Veronese erweitert in seinem Begriff der Narrenfreiheit die Dimension des Satzes Horaz aus *De arte poetica*, der seit dem Mittelalter als theoretisches Argument für die Innovationsfreiheit herangezogen wurde: „Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“⁴⁶⁵. Der in dem oben zitierten Satz Veroneses liegenden konsequenten, auf den Punkt gebrachten Argumentation wohnt eine nicht abstreitbare Originalität und Provokation inne⁴⁶⁶ und spricht meines Erachtens nicht unbedingt für einen „Erklärungsnotstand“.

Indem Veronese sein Gastmahl in einen von prunkvoller Architektur gerahmten Außenraum verlegt und gleichsam in die Öffentlichkeit rückt, sowie eine Vielzahl von Figuren darstellt etc., verschmilzt er die Grenzen zu einem profanen Gastmahl. Allein durch die Inschrift am Treppenfeiler (Abb. 46) wird der „Bezug auf den heiligen Text“⁴⁶⁷ hergestellt, es wird sogar die genaue Textstelle angegeben: Lukas 5. Die Voraussicht, mit der Veronese, wie oben dargelegt wurde, die Umbenennung bereits im Verhör vorbereitet und das Selbstbewußtsein, welches er beim Verteidigen seiner künstlerischen Freiheit, die er selbst als „Narrenfreiheit“ bezeichnet, an den Tag legt, widerlegen eine Unreflektiertheit in bezug auf seine Bildthemen. Die Aussage Schaffrans, Veronese habe sich „bei der Konzeption gar nichts, mindestens nichts

⁴⁶² Schaffran, 1971, S. 180. Deutsche Übersetzung, s. Chastel, 1984, S. 217: „Wir Maler nehmen uns gewisse Freiheiten heraus wie die Dichter und die Narren [...]“

⁴⁶³ Schaffran, 1971, S. 191 meint, daß Veronese seine eigene Stellung durch die Nennung von Narren und Dichtern diskriminiert, um sich „eine Art Freibrief für die Üppigkeit seiner Erfindungen (zu) verschaffen“. Veronese diskriminiert sich aber insofern nicht, als es ihm um einen generellen Aspekt der Kunst zu tun ist, welchen er durch seine Argumentation sozusagen mit allen künstlerischen Schichten in Verbindung bringt, und daraus ableitend auch für sich selbst in Anspruch nimmt.

⁴⁶⁴ Möseneder, 1997, S. 109

⁴⁶⁵ „Doch war ja Malern wie Dichtern immer schon das denkbar Kühnste gestattet.“ Möseneder, 1997, S. 104

⁴⁶⁶ Chastel behauptet das Gegenteil.

Philosophisch-Theologisches“ gedacht, ist zweifelhaft: selbstverständlich will Veronese „hemmungslos erzählen“⁴⁶⁸, aber das heißt nicht, daß er sich nicht über die ikonographischen Konsequenzen, auch im Hinblick auf die Theologie, im Klaren gewesen sein kann. Beim Lesen des Verhörs stellt sich das Gefühl ein, daß es sich für Veronese fast um ein Spiel handelt: er bietet dem Betrachter Bilder an, die in ihrer Aussage eben nicht mehr eindeutig sind; im Kontext eines Refektoriums erfüllen sie eine bestimmte Aufgabe, bei der der dekorativ-formale Aspekt nicht zu unterschätzen ist: Das Gemälde hat vor allem die Funktion, die gebaute Architektur der Rückwand des Refektoriums durch seine Scheinarchitektur zu gliedern. Für Veronese hat das Schmücken dieser Fläche Vorrang vor einer inhaltlich korrekten Anzahl der Personen. Auch die von Veronese angeführte Geschichte mit dem Prior des Klosters deutet darauf hin, daß die Ikonographie eines Bildes zweitrangig geworden ist; sie muß sich dem Bildganzen und der künstlerischen Freiheit unterordnen. In diesem Fall ist es nicht mehr das Bestreben des Künstlers, den Inhalt möglichst verständlich und eindeutig darzustellen, vielmehr scheut dieser sich nicht, auf der Ebene des inhaltlichen Verstehens nachzuhelfen und den Titel, samt Angabe der Bibelstelle, in das Bild zu integrieren. Fehl ist in seiner Bemerkung zuzustimmen, daß der Betrachter ohne die Inschrift überhaupt nie auf die Idee kommen würde, daß das Bild ein *Gastmahl des Levi* darstellen soll. Das Bild Veroneses ist zudem das einzige bekannte Bild mit diesem Sujet aus der Renaissance, was in der Rezeption allein aus diesem Grund Schwierigkeiten bereitet haben mochte.⁴⁶⁹

Alle Argumente setzen ein hohes Maß an Reflexion über das Wesen der Kunst voraus und somit ist davon auszugehen, daß Veronese seine Unbelesenheit und Unkenntnis nur vorgibt. Er setzte sich sehr intensiv mit der inhaltlichen Dimension seiner Werke auseinander und demonstrierte selbstbewußt seine Einschätzung.⁴⁷⁰ Das inhaltliche Bildverstehen wird durch die Inschrift im Bild in Hinblick auf ein Thema – *Das Gastmahl des Levi* – konkretisiert, aber nur aus der äußeren Notwendigkeit des Prozesses heraus. Ansonsten ändert Veronese nichts an dem Bild, welches damit seine potentielle Bedeutungsoffenheit bewahrt; die Inschrift dient damit lediglich der Legitimation.

⁴⁶⁷ Chastel, 1984, S. 212

⁴⁶⁸ Schaffran, 1971, S. 183

⁴⁶⁹ Fehl, 1992, S. 226

4.3 Berninis *Apoll und Daphne*: Inhaltliche Einflußnahme durch eine Kartusche

Von einer beigegebenen Kartusche sollte das inhaltliche Verständnis von Gianlorenzo Berninis Statuengruppe *Apoll und Daphne* (Abb. 47) beeinflußt werden. Nachdem Bernini im Jahr 1621/22 mit *Pluto und Proserpina* eine Raptusgruppe vollendet hatte, die sich auf Giambologna bezog, schuf er im Auftrag des Kardinal Borghese 1622 *Apoll und Daphne*. Bereits mit *Pluto und Proserpina* wich Bernini von der Vielansichtigkeit wie von der Kandelaberform ab und demonstrierte damit seine künstlerische Eigenständigkeit. Das Sujet 'Apoll und Daphne' orientiert sich an Ovids *Metamorphosen*. Die Nymphe Daphne wird von Apoll verfolgt, der als Strafe für seinen Spott gegen Eros von demselben mit Pfeilen durchbohrt worden ist. Daphne hingegen trifft der stumpfe, bleierne Pfeil, der sie jeden Liebhaber abweisen läßt. Zu ihrem Vater, dem Flußgott Peneios, schickt Daphne, kurz bevor Apollo sie erreicht, ein Stoßgebet, sie zu retten und verwandelt sich in einen Lorbeerbaum.

Ähnlich wie Giambologna demonstriert Bernini hier seine unvergleichliche Kunstfertigkeit an einem Sujet, welches bis dahin aus naheliegenden Gründen als Gruppe noch nie zuvor in der Monumentalplastik ausgeführt worden war⁴⁷¹. Dabei wählt Bernini nicht den Moment der Verfolgung, sondern den der beginnenden Transformation Daphnes; das Transitorische, um das Berninis Plastik in immer neuen Facetten kreist, wird damit zum eigentlichen Inhalt dieser Skulpturengruppe. Im ursprünglichen Zustand war die Gruppe gegen eine Wand gestellt. Dem eintretenden Betrachter kam zunächst der Rücken Apolls in den Blick, bevor er beim weiteren Gang Daphne und damit das Sujet der Darstellung erkennen konnte. Anders als bei Giambolognas *Raub der Sabinerin* kann das Sujet in diesem Fall eindeutig bestimmt werden: Für die Frau, aus der Blätter und Zweige entwachsen, gibt es nur eine einzige zuordbare Figur, eben die der Daphne. In den verschiedenen Ansichten wird die

⁴⁷⁰ Fehl, 1992, S. 223: „Veronese [...] cared very much for the demands of the subject matter of the painting which they (the Inquisitors) found so indecorous.“

⁴⁷¹ Es gibt eine antike Daphne-Skulptur, die erst 1832 ausgegraben wurde, s. Friedrich Noack, *Kunstpflge und Kunstbesitz der Familie Borghese*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50, 1929, S. 191-231; desweiteren existierte ein heute verschollener Modellguß einer Brunnengruppe aus dem Jahr 1532 von Peter Flötner (Hans Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, Abb. 34), den Bernini aber wohl nicht kannte. In der Malerei gibt es ein Beispiel von Antonio Pollaiuolo und einen Stich nach einem verschollenen Original Giulio Romanos (s. Wolfgang Stechow, *Apollo und Daphne*, Darmstadt 1965, Abb. 17 und 21).

Verwandlung als Prozeß sichtbar. Von links und von der Hauptansicht aus wird der Kontrast von Zusammengehörigkeit und Distanz deutlich gemacht, von der Seite sind die Gesichter im verlorenen Profil zu sehen, weshalb die Figuren am schnellsten erscheinen. Ganz vorne auf der linken Seite scheint die Vorwärtsbewegung angehalten, die Nähe des Gottes zur Nymphe wird deutlich. Apoll hat sein Ziel erreicht, doch Daphne hat sich entzogen. In diesen Ansichten wird das hohe narrative Potential der Figur deutlich, bei dem der Betrachter einbezogen wird (Abb. 48). Die Metamorphose der Daphne ist nicht nur ein ikonographischer Vorwurf, sondern gleichzusetzen mit Berninis metamorphotischer Auffassung von Skulptur. Der Marmor selbst wird wandelbar, er wird zu Fleisch und Blut, zu Rinde und Blättern. Bernini demonstriert damit die Wandlungsfähigkeit der Skulptur als Kunst. Aus dem Sujet 'Apoll und Daphne', dessen wörtlicher Sinn nach der literarischen Quelle in der vergeblichen Liebe zu suchen ist, entwickelt Bernini eine komplexe Sinnstruktur, die in der Verzeitlichung begründet liegt. Hieraus ergibt sich Frage, ob es innerhalb dieser Verzeitlichung eine Hauptansichtsseite geben kann.

Obwohl der Inhalt der Ovid-Stelle ziemlich deutlich zuordbar ist, gibt es eine am Piedestal angebrachte, von Bernini gemeißelte Drachen-Kartusche⁴⁷² (Abb. 49), die mit einer von Maffeo Barberini stammenden Inschrift versehen ist und dem Werk eine weitere Sinnschicht hinzufügt. Diese lautet:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.⁴⁷³

Zu ihrer Entstehung erzählt Chantelou in seinem *Tagebuch über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich* unter dem Eintrag des 12. Juni 1665 folgende Geschichte: Als Bernini noch an der Gruppe arbeitete, sei Kardinal Barberini (der spätere Papst Urban VIII) mit Kardinal de Sourdis und Kardinal Borghese zu ihm gekommen. Sourdis bemerkte, daß Kardinal Borghese, der Auftraggeber, Probleme haben könnte, Apoll und Daphne in seinem Haus zu haben. „(Il) dit au cardinal Bourghèse, pour qui elle avait été faite, qu’il aurait scrupule de l’avoir dans sa maison; que la figure d’une belle fille nue,

⁴⁷² Diese befindet sich auf der von den Figuren aus gesehen linken Seite.

⁴⁷³ „Wer auch immer, wenn er verliebt ist, den Freuden einer fliehenden Form naheilt, füllt seine Hände mit Blättern oder pflückt bittere Trauben.“

comme cele-là, pouvait émouvoir ceux qui la voient.⁴⁷⁴ Angesichts der Tatsache, daß das Verb *émouvoir* mit 'erregen, ergreifen, erschüttern'⁴⁷⁵ zu übersetzen wäre, erscheint die Übersetzung Hans Roses „die Gestalt eines so schönen nackten Mädchens erregte die Sinnlichkeit.“⁴⁷⁶ übertrieben. Übertrieben deshalb, weil im französischen Original das Objekt des Ergriffenseins nicht genannt wird. Offen bleibt, ob Körper oder Geist oder beide erschüttert werden. Mit dem gefühlsbetonenden Begriff der Sinnlichkeit wird vom Übersetzer bereits eine eindeutig erotisch konnotierte Deutung getroffen, während Chantelou nur die generelle Verwirrung anspricht. Wählt man den Begriff *erregen*, ist selbstverständlich auch hier die erotische Dimension alludiert, sie wird allerdings durch den Zusatz des Substantivs Sinnlichkeit über die Maßen betont. Für das 20. Jahrhundert ist aufgrund der unterschiedlichen Übersetzungen des Chantelou-Textes zu konstatieren, daß durch diese der Skulptur bereits bestimmte Deutungen nahegelegt werden.

Chantelou setzt die Anekdote damit fort, daß der spätere Urban VIII ausgerufen habe, er wolle dem Problem, mit anderen Worten der Darstellung der nackten Daphne, mit einem Epigramm abhelfen. Als Daphne zu dem Lorbeerbaum geworden sei, habe sich Apoll in seiner Verzweiflung die Blätter genommen und sie geküßt. Die Bitterkeit dieser Blätter habe ihn ausrufen lassen, daß Daphne nach der Transformation nicht freundlicher zu ihm sei als vorher. Im Manuskript Chantelous ist der nun folgende Vers auf Italienisch abgedruckt: „Ch'íl piacer doppo il quale corriamo, o non si giunge mai, o quando si giunge ei riesce amaro nel gustarlo.“⁴⁷⁷ Leicht verändert wurde er auf Lateinisch der Skulptur beigegeben.

Dieser Entstehungsgeschichte nach zu urteilen, ist es die Aufgabe des Epigramms, eine nachträgliche Moral zu liefern, die die Darstellung der Figuren, vor allem der nackten Daphne, rechtfertigt. Das Wesen der gewählten Form des Epigramms liegt darin, daß in ihm Literatur und bildende Kunst aufeinandertreffen. Die Worte eröffnen einen Bildsinn, der sich eigenständig gegenüber dem allein vom Werk vorgegebenen der vergeblichen Liebe behauptet. Zunächst einmal führt das Epigramm in seiner

⁴⁷⁴ Paul Fréart Chantelou, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, Paris 1930, S. 42, Eintrag vom 12. Juni. „Er sagt zu Kardinal Borghese, für den sie gemacht wurde, daß er Skrupel habe, diese in seinem Haus zu haben; daß die Figur eines schönen nackten Mädchens, wie diesem, diejenigen ergreifen könnte, die sie sehen.“

⁴⁷⁵ Grand Dictionnaire Francais-Allemand, Allemand-Francais La Rousse, Paris 1995

⁴⁷⁶ Zitiert nach Peter Anselm Riedl, *Gian Lorenzo Bernini. Apoll und Daphne*, Stuttgart 1960, S. 26. Übersetzung von Hans Rose (Hg.), Aus dem Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, München 1919

⁴⁷⁷ Zitat und Übersetzung nach Riedl, 1960, S. 26 „Das Vergnügen, dem wir nachlaufen, erreichen wir entweder überhaupt nie, oder, wenn wir es erreichen, dann wird uns der Genuß verbittert.“

Verallgemeinerung („quisquid amans“) den Betrachter weg von den konkreten mythologischen Gestalten Apoll und Daphne. Jeder (vornehmlich männliche) Betrachter wird angesprochen, zudem wird der Standpunkt desjenigen eingenommen, der etwas verfolgt, in diesem Fall also der der männlichen dargestellten Figur. Das Epigramm betont die Enttäuschung des Lebens und der vergeblichen Liebe, indem die Bitterkeit der Blätter, die Apoll küßt, als Metapher übertragen wird auf die Bitterkeit des Lebens. Diese Charakterisierung scheint der Phantasie Barberinis zu entspringen, denn bei Ovid wird zwar erwähnt, daß das Holz vor den Küssen zurückweiche, jedoch wird keine Aussage über den Geschmack, dem damit eine hohe ästhetische Wertschätzung zugewiesen wird, getroffen. Durch die formale Gestaltung als allgemeingültige Sentenz sowie durch die Betonung auf den Verfolgenden und auf die Blätter, lenkt Barberini tatsächlich sehr geschickt von der Nacktheit Daphnes ab. Nur der Teil ihres Körpers, der in Form des Baumes bedeckt ist, kommt zur Sprache. Das Epigramm tritt damit in Spannung zum Werk Berninis, der ja in den unterschiedlichen Betrachterstandpunkten gerade die Betonung auf die Stadien der Transformation legt, die um Nacktheit, Bewegung und Verwurzelung kreist.

Während Daphne im Bildwerk in weiten Teilen nackt ist, betont Barberinis Epigramm hauptsächlich den Ausgang dieser Transformation, nämlich den Zustand des Baumseins. Die nachträgliche Moral bezieht sich demnach auf das Bildwerk, tritt aber gleichzeitig in Kontrast zu demselben. Das Epigramm vermag nicht, einen anderen der Gruppe beigegebenen Sinn offenzulegen, vielmehr verleiht es ihm einen zusätzlichen Sinn, der genau dem Zweck entspricht, zu dem es angekündigt wurde: Es entschärft die Nacktheit Daphnes im moralischen Sinne. Einen Beitrag zum Verständnis der Skulpturengruppe in ihren Ansichtsseiten oder bezüglich des Inhalts, der ja gar nicht erwähnt wird, leistet es nicht. Barberini inszeniert nicht nur den Ort für die *Apoll und Daphne* - Gruppe⁴⁷⁸, sondern stellt auch einen neuen geistigen Zusammenhang her. Dieser ist zeitgenössisch geprägt: weil die nackte Daphne Anstoß erregen könnte, entschärft er das Sujet. Baldinucci gibt 1682 an, das Epigramm sei angefügt worden, damit „die Figur der Daphne in ihrer Wahrheit und Lebendigkeit dem keuschen Auge irgend eines Beschauers nicht etwa anstößig erscheinen möchte“⁴⁷⁹. Dies stellt ein außerordentliches Lob an den Künstler Bernini dar, denn die hohe Qualität seiner

⁴⁷⁸ Die Villa Borghese wurde bereits damals nicht mehr als Wohnraum, sondern als Museum genutzt.

⁴⁷⁹ Zitiert nach Riedl, 1960, S. 15

Skulptur, die den Marmor lebendig werden läßt, gibt er als Grund dafür an, daß man diesem Eindruck sozusagen verbal entgegen mußte. Peter Anselm Riedl betont, daß das Epigramm „die Szene [...] ins Lehrhaft-Allegorische im Geiste der Zeit umdeutet und dem Werk nicht gerecht werde“⁴⁸⁰. Man könnte diese negativ konnotierte Aussage in eine positive wenden: Wie oben gezeigt wurde, nutzt Kardinal Barberini die Vieldeutigkeit der Statue aus, er deutet sie nicht um, sondern fügt ihr eine neue Deutungsmöglichkeit hinzu. Niemand wird dazu gezwungen, das Epigramm zu lesen, geschieht dies doch, so kann man einen Bezug zum Werk herstellen, wenn man dies möchte. Die Deutung, die das Epigramm enthält, stellt eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Berninis *Apoll und Daphne* dar. Als alleinige Erklärung reicht sie selbstverständlich nicht aus, um das Werk zu erfassen; als mögliche Deutung wird sie dem Werk aber genauso gerecht wie jede andere auch.

Im 18. Jahrhundert erfuhr die *Apoll und Daphne*-Gruppe weitere Veränderungen. Sie wurde in die Mitte des Raumes versetzt und der alte Sockel vergrößert. Auf der Berninis Kartusche gegenüberliegenden Seite wurde von Lorenzo Cardelli 1785, formal entsprechend, eine weitere angebracht.⁴⁸¹ Diese enthält die folgenden Ovid-Verse:

Molli cinguntur tenui praecordia libro
 in frondem crines in ramos brachia crescunt
 pes modo tam velox pigris radicibus haeret.⁴⁸²

Diese nachträgliche Beschriftung, die die Textvorlage nach Ovid zitiert, auf die sich die Statuengruppe bezieht, läßt zunächst einmal darauf schließen, daß man es für nötig befand, einen inhaltlichen Anhaltspunkt zu geben. Möglich ist wohl auch, daß aus Gründen der Symmetrie eine weitere Kartusche angebracht wurde, weil die Figur ja nun vollständig umgangen werden konnte. Dies hatte zur Folge, daß entgegen der Absicht Berninis nun auch die Rückansichten der Figuren erfahrbar wurden, die für die Verzeitlichung ebenso signifikant sind: von hinten dominiert bei Daphne das Blattwerk, d.h. die Verwandlung ist am weitesten fortgeschritten. Das Symmetrieargument ist aber nicht zwingend, denkbar ist eher, daß das Epigramm Barberinis einen stärkeren Einfluß ausgeübt hatte als angenommen und möglicherweise das eigentliche Sujet nicht mehr

⁴⁸⁰ Riedl, 1960, S. 14

⁴⁸¹ a.a.O., S. 5

erkannt wurde. Im Gegensatz zu Barberinis Emblem, welches einen neuen geistigen Zusammenhang offeriert, liefert die Kartusche Cardellis eine parallele Darstellung der Textstelle. Man vermutet zunächst, daß Literatur und Kunst damit auf einer Ebene liegen, sie bilden keinen Kontrast oder gar eine Konkurrenz mehr, wie bei Barberini, bei der der Text in seiner Allgemeinheit über die Darstellung des Kunstwerks hinausgeht. Allerdings handelt es sich auch hier nicht um „objektiv erläuternde Ovid-Verse“⁴⁸³, denn der Textausschnitt, der gewählt wurde, bezieht sich allein auf Daphne. Während Barberinis Epigramm die Aufmerksamkeit auf den Verfolger richtete, lenkt die ausgewählte Ovid-Stelle sie wieder auf Daphne zurück, denn Apoll wie auch die Situation des Verfolgtseins werden nicht berücksichtigt. Die Verse beschreiben vielmehr das Ende der Geschichte, die Transformation ist weit fortgeschritten, d.h. die Verfolgung spielt bereits keine Rolle mehr. Genaugenommen veranschaulichen diese Verse von den vielen von Bernini intendierten Ansichtsseiten nur einen bestimmten Standpunkt vor der Skulpturengruppe, nämlich den von links vorne bzw. von hinten, bei denen die Transformation am weitesten fortgeschritten erscheint, und Daphne sozusagen - im Gegensatz zum Fliehen - festwurzelt. Damit ergibt sich auch mit den angeblich „die Darstellung objektiv erläuternden Ovid-Versen“⁴⁸⁴ eine Diskrepanz zwischen Werk und Text, die in der Kürze des Textausschnitts begründet liegt. Die Namen der Personen werden in der ausgewählten Textstelle nicht erwähnt, ein unwissender Betrachter würde aufgrund dieses Ausschnitts die zugrunde liegende Geschichte nicht erklären können, so daß ein Verstehen von *Apoll und Daphne* durch diese Verse nicht leichter wird. Vielmehr stellt auch diese Kartusche eine Interpretation in dem Sinne dar, daß sie das Augenmerk allein auf Daphne und auf das Ende der Geschichte richtet.

⁴⁸² „Zarter Bast umwindet die wallende Weiche des Busens; Grün schon wachsen die Haare zu Laub, und die Arme zu Aesten; Auch der so flüchtige Fuß klebt jetzt am trägen Gewurzel.“ Zitat und Übersetzung nach Riedl, 1960, S. 31

⁴⁸³ Riedl 1960, S. 14

⁴⁸⁴ Riedl, 1960, S. 14

4.4 Das Ausbilden und Wandern von Anekdoten: Guglielmo della Portas Grabmal für Paul III.

Das Grabmal für Papst Paul III. von Guglielmo della Porta (Abb. 50), im Petersdom gegenüber dem Grabmal Berninis für Urban VIII. aufgestellt, galt im Rom des 17. Jahrhundert als eine der Hauptattraktionen. Erhöht auf einem Sockel, ist der Papst thronend dargestellt. Vor dem Sockel lagern auf zwei Volutenspangen zwei Allegorien, wobei die linke junge aufgrund der Attribute des Rutenbündels mit Beil sowie einer Speerspitze und einer Flamme als Justitia, die rechte als alte Frau mit nacktem Oberkörper dargestellte aufgrund des Attributs Spiegel und Buch als Prudentia anzusprechen ist. Im folgenden sollen die Aspekte der Rezeption angesprochen werden, die für das historische Verstehen und Nichtverstehen signifikant sind.⁴⁸⁵

In der Reiseliteratur der Zeit findet man die Geschichte eines Spaniers, der sich in die junge Allegorie verliebt haben soll und einen „schändlichen Anschlag“ auf sie ausübte.⁴⁸⁶ Mit dem Aufkommen dieser Anekdote, welche man mit gegenreformatorischen Bestrebungen der Diffamierung in einen Zusammenhang stellen kann, geht offensichtlich einher, daß ikonographische Fragen in den Hintergrund gedrängt wurden. Die junge Allegorie (Abb. 51) wird von Johann Georg Keyßler, Dessesines, Raguenet und anderen als Religion, von Paul Hentzner als Allegorie der Jugend gesehen. Jouvin de Rochefort spricht die Figuren 1672 als Personifikationen von Vergangenheit und Zukunft an, die gemeinsam mit der Papststatue die drei Zeiten verkörpern.⁴⁸⁷ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts schließlich kam die Deutung der jungen Allegorie als Veritas auf. Von anderen wird die Ikonographie erst gar nicht erwähnt, wie z. B. von William Acton 1691⁴⁸⁸. Während das Interesse an der Auseinandersetzung mit den Attributen für eine inhaltliche Einordnung abnahm, war das Interesse an der Nacktheit und Schönheit der jungen Allegorie umso stärker. Zu dieser Verlagerung paßt, daß die Vermutung aufgestellt wurde, bei der Dargestellten handele es sich um eine reale Persönlichkeit. Die biographische Deutung gewann Oberhand: in den beiden weiblichen Figuren seien päpstliche Geliebte dargestellt. Zum einen handele es sich bei

⁴⁸⁵ Dabei orientiere ich mich maßgeblich an dem Aufsatz von Hans Körner, *Statuenliebe in St. Peter: Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III.*, Düsseldorf 1999

⁴⁸⁶ Körner, 1999, S. 2; Blainville, de, *Travels through Holland, Germany, Switzerland and Other Parts of Europe: But especially Italy [...]*, Bd. III, London 1745, S. 107

⁴⁸⁷ Körner, 1999, S. 12 und S. 48

⁴⁸⁸ a.a.O., S. 8

der jüngeren Dargestellten um die Nichte des Papstes, die gleichzeitig angeblich seine Geliebte gewesen sein soll. Andere vermuteten, Mutter und Tochter des Papstes seien dargestellt; bei diesem Verhältnis wurde Paul ebenfalls Inzest vorgeworfen. Festzustellen ist demnach eine Abwendung von der naheliegenden Grabmalsikonographie, die in den Beschreibungen bald überhaupt keine Rolle mehr spielt, und ein Hinwendung zu einer Vermischung von der Biographie des Papstes mit dem Dargestellten. Der Versuch einer *Damnatio memoriae* bildete eine Voraussetzung für die Verknüpfung dieser Rezeption mit der Anekdote des Spaniers, die aus anderen Zusammenhängen ebenfalls auf das della Porta-Grabmal übertragen wurde.

Doch dabei blieb es nicht: schon bald war für den gestreßten Touristen nicht mehr klar, welcher nackten Figur im Petersdom die Geschichte ursprünglich nachgesagt wurde, so daß es auch bezüglich des Kunstobjekts selbst zu Verwechslungen, zu einem inhaltlichen Nichtverstehen kam. John Evelyn beispielsweise übertrug die Geschichte des Spaniers sowie die Zusatzinformation, die Statue sei deshalb bekleidet worden, auf das örtlich am nächsten liegende Grabmal, auf Berninis Grabmal für Urban VIII (Abb. 52).

At the very upmost end of the Cathedral are divers stately Monuments, especially that of Urban the VIIIth, amongst all which there is one observable for two naked incumbent figures of an old, & a young woman, upon which last, there now lyes a covering, or apern of brasse, to cover those parts, which it seemes occasioned a [pigmalian] Spanyard to be found in a la(s)civious posture, so rarely to the life was this warme figure don [...]⁴⁸⁹

Die Caritas mit den beigegebenen Kindern scheint inhaltlich nicht in einen Zusammenhang mit der Anekdote zu stehen, allein ihre Nacktheit war wohl ausreichend für die Verwechslung. Doch auch bei diesem Grabmal blieb die Geschichte nicht stehen, sondern wanderte zu Berninis Grabmal für Alexander VII., hier auf die Allegorie der Wahrheit, die nach Cesare Ripa ja ebenfalls durch ihre Nacktheit gekennzeichnet ist. Dieser Figur widerfuhr ebenfalls das Schicksal, bekleidet zu werden. Jérôme Richard stellte 1766 das Kunstwerk fälschlicherweise mit der Anekdote des Spaniers in einen Zusammenhang: „La statue de la vérité étoit autrefois absolument

⁴⁸⁹ de Beer (Hg.), *John Evelyn*, Bd. II, Eintrag vom 19. November 1644, S. 264f. „Ganz am Ende der Kathedrale sind verschiedene Monumente, vor allem das Urbans VIII. Zwischen diesen ist eines, das sehenswert ist wegen zwei nackter Figuren einer alten und jungen Frau; letztere trägt jetzt eine Bedeckung, um die Teile zu verdecken, die einen pygmalischen Spanier veranlaßte, in einer lasziven Pose gefunden zu werden, so nah am Leben ist diese Figur gearbeitet.“

nue. Le Pape Innocent XI donna ordre qu'on la couvrit, à cause de l'indiscrétion scandaleuse d'un Espagnol.⁴⁹⁰

Unter der Voraussetzung der Nacktheit der Allegorie konnte die Anekdote des Spaniers von einem Grabmal zum nächsten wandern, nachdem ihr zunächst an ein und demselben Kunstwerk die unterschiedlichsten Bedeutungen zugesprochen worden waren. Das historische Verstehen fand demnach unabhängig von einer enggesteckten Ikonographie statt. Die ursprüngliche Funktion der Allegorien, den Verstorbenen in seinen Eigenschaften näher zu charakterisieren, scheint bei dieser Art der Rezeption vollkommen verloren gegangen zu sein. Stattdessen wurde, wie beim della Porta - Grabmal biographisch gedeutet, womit die päpstliche 'Eigenschaft' des Inzest zum Ausdruck kam. Die Geschichte des Spaniers hingegen läßt keinen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Kunstwerk erkennen; sie dient lediglich der ästhetisch-formalen Beurteilung einer einzigen Figur des Grabmals.⁴⁹¹ Die Bedeutung, die diese Anekdote in der Vergangenheit erlangen konnte, zeigt vor allem aber, wie sehr sich das historische Verstehen gewandelt hat, denn heutige Betrachter würden sich wohl kaum mehr ernsthaft mit der Anekdote des Spaniers auseinandersetzen, wohingegen sie in dem beschriebenen Zeitraum sogar als Anlaß für die Rezeption diente. Für das historische Verstehen war die Anekdote des Spaniers von größerer Bedeutung als der ikonographische Zusammenhang der Figuren.

Mehrere Beispiele konnten Aspekte des Verstehens im 16. und 17. Jahrhundert näher beleuchten. Mit Giambologna wurde eine Diskussion vorgestellt, bei der dem Künstler der inhaltliche Aspekt seiner Statuengruppe als sekundär erscheint im Gegensatz zur Wertschätzung seiner eigenen Kunstfertigkeit. Um dem Ausdruck zu verleihen, überläßt Giambologna die Betitelung nachträglich anderen. Folge dieser Einstellung zum Kunstwerk ist, daß dieselbe oder eine ähnliche Form in unterschiedlichen Kontexten nun ein (fast) beliebiger Sinn zugesprochen werden kann. Im Streitfall von Veroneses *Gastmahl des Levi* kommt es zu einer ähnlichen Lösung. Indem der dekorativ-formale Aspekt seines Gemäldes im Vordergrund steht, nimmt der Künstler keine inhaltlichen Veränderungen vor, um die Ikonographie einzugrenzen, sondern setzt eine

⁴⁹⁰ Zitiert und übersetzt nach Körner, 1999, S. 46, „Die Figur der Wahrheit war vormals völlig nackt. Papst Innozenz XI. gab aufgrund der skandalösen Zudringlichkeit eines Spaniers den Befehl, sie zu bedecken.“

'Beschriftung' in das Bild, die die Zuordnung zu der entsprechenden Bibelstelle eindeutig macht. Auch in der Malerei ist damit eine gewisse Beliebigkeit in der thematischen Gestaltung nicht zu verkennen, was gleichzeitig eine intendierte Vieldeutigkeit impliziert. Die nachträgliche Ausstattung von Berninis *Apoll und Daphne* zeigt deutlich, wie die Auftraggeber sich bemühen, der inhaltlichen Deutung dieser Gruppe eine gewisse Richtung zu verleihen; dabei wurde vor allem der Kontrast zu der noch späteren zweiten Kartusche im Verhältnis von Bild und Text herausgestellt. Die Rezeptionsgeschichte des Grabmals Paul III. schließlich veranschaulicht die Macht der Anekdote: diese ermöglicht ein fast grenzenlos erscheinendes Spektrum an aufkommenden Deutungen.

⁴⁹¹ Erst Mitte des 18. Jahrhunderts kamen die ersten kritischen Stimmen bezüglich der künstlerischen Qualität auf; Körner, 1999, S. 49

5. Der Titel von Gemälden. Eine Quelle des kolportierten Mißverständnisses

Gerade der Titel von Kunstwerken, zumal wenn er nicht von vorne herein durch den Künstler mitgeliefert wird, stiftet einen starken Einfluß auf die Rezeption. Es gibt sowohl Fälle, bei denen eine Beschriftung erst im Nachhinein hinzugefügt wurde, als auch solche, wo sich der Titel eines Bildes in den nachweisbaren Katalogen immer wieder ändert. Schließlich treten Beispiele auf, bei denen der Titel vorsätzlich geändert wurde, um - aus welchen Gründen auch immer - eine Umdeutung vorzunehmen. In diesem Kapitel sollen mehrere solcher Beispiele gesammelt werden, um die verschiedenen Spielarten des Verhältnisses von Text und Bild zu dokumentieren.⁴⁹² Für das Zeitalter der Renaissance hat Elizabeth McGrath auf diesem Gebiet in einem Aufsatz von 1999⁴⁹³ wesentliche Vorarbeit geleistet. Die von ihr angegebenen Beispiele sollen vermehrt in den Zusammenhang des Verstehens und Nichtverstehens gestellt werden. Am Ende des Kapitels kommt die Sprache zudem auf den Zusammenhang von dem Restaurierungszustand eines Gemäldes und seiner davon abhängigen Rezeption.

Ein signifikantes Beispiel für eine einflußreiche Titelgebung ist ein Gemälde Ter Borchs, welches unter einem falschen Namen bekannt wurde (Abb. 53). Das um 1654 entstandene Gemälde, von dem es zwei Fassungen gibt⁴⁹⁴, erhielt in einem Reproduktionsstich von J. G. Wille im 18. Jahrhundert den Titel *L' instruction Paternelle*, zu deutsch: *Die väterliche Ermahnung*. Dieser legt nahe, daß es sich, passend zum 18. Jahrhundert, um eine häusliche, moralische Szene handelt, gleichsam ein Rührstück. Dargestellt ist eine Frau in Rückenansicht, die den Kopf leicht geneigt hat. Rechts von ihr sitzt ein Mann auf einem Stuhl, der das rechte Bein über sein linkes geschlagen hat, und mit dem linken Arm seinen Hut auf dem Schoß hält. Die rechte Hand hält er in einem offenen Gestus nach oben, wobei Daumen und Zeigefinger sehr nahe beieinander liegen. Neben ihm sitzt eine ältere Frau, die mit ihrer Rechten ein Glas Wein an den Mund führt. Die Geste des Mannes mag zu dem Titel geführt haben, sie wird als ermahrend interpretiert, wobei dafür wohl eher ein erhobener Zeigefinger zu erwarten wäre. In der Berliner Fassung des Gemäldes jedoch kann man in der Hand des

⁴⁹² In diesem Kapitel gehe ich nicht chronologisch vor.

⁴⁹³ Elizabeth McGrath, *Von den 'Erdbeeren' zur 'Schule von Athen'. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken der Renaissance*, in: *Vorträge aus dem Warburghaus*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 117-169

Mannes eine Münze erkennen.⁴⁹⁵ Zu dieser Entdeckung passen zwei Emblemsprüche des Otto van Veen aus dem Jahr 1609: „Auro conciliator Amor“ und „des pennings reden klinckt best“.⁴⁹⁶ Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis: ein finanzielles Angebot von seiten des Mannes ist dargestellt und damit eine Bordellszene.

Wie ist es möglich, daß es zu einem derart dramatischen Mißverständnis bezüglich des Bildinhaltes kommen konnte? Ter Borchs Darstellungsweise ist hieran nicht unschuldig: Er zeigt eine noble Umgebung, „hebt den Vorgang in die Sphäre eines verfeinerten, patrizischen Lebenskreises“⁴⁹⁷. Die junge Frau ist vornehm nach der neuesten Mode gekleidet, die im Kontrast steht zu dem mit übereinander liegenden Beinen sitzenden Mann. Gudlauggson beschreibt die junge Frau folgendermaßen: „Die wunderschöne Rückenfigur des Mädchens wirkt nicht allein durch die glanzvolle Feinheit, mit der ihr Atlasgewand wiedergegeben wurde, so überaus anziehend, sondern ebenso durch den Ausdruck, der in ihr bloßes stilles Dastehen gelegt ist.“⁴⁹⁸ Diese Rückenfigur bildet den kompositorischen Mittelpunkt, in ihr treffen innere Bildordnung und der Blick des Betrachters aufeinander. Auch Goethe war von dieser Gestalt fasziniert: In den *Wahlverwandtschaften* wird Ter Borchs Bild als lebendes Bild⁴⁹⁹ von den Protagonisten in Szene gesetzt. Die lebenden Bilder schildert Goethe als Gesellschaftsspiel, das dem Zeitvertreib dient. Dabei steht die Dichotomie zwischen Romanwirklichkeit und Bildwirklichkeit im Vordergrund. Entscheidend ist auch bei Goethe die Reaktion des Publikums, die aufgrund des theaterhaften anstelle des bildhaften Charakters eine direkte Ansprache an das junge Mädchens ermöglicht. Goethes Passage unterstreicht die fundamentale Bedeutung der Rückenfigur für die Bildrezeption.

Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt; „Tournez s’il vous plait“ laut ausrief und eine allgemeine

⁴⁹⁴ Eine Fassung befindet sich in Amsterdam, eine in Berlin.

⁴⁹⁵ Kat. der Ausstellung, *Gerard Ter Borch*. Landesmuseum Münster 12.5.1974 - 23.6.1974, Münster 1974, S. 126

⁴⁹⁶ „Durch Geld wird Armor geneigt gemacht“ und „des Geldes Reden klingen am besten“.

⁴⁹⁷ Kat. der Ausstellung, *Gerard Ter Borch*, 1974, S. 126

⁴⁹⁸ S. J. Gudlauggson, *Gerard Ter Borch, 's Gravenhage 1959-60*, Bd. 1, S. 97

⁴⁹⁹ vgl. die jüngst erschienene Dissertation Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999, darin v.a. das Kapitel 5.1.2. Charakterisierungen - Lebende Bilder in der Literatur, S. 224 ff

Beistimmung erregte. Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen.⁵⁰⁰

Im Gegensatz zum Theater, wo die Schauspieler normalerweise zum Publikum gewandt sind, um gehört zu werden, bleibt dem Betrachter von Ter Borchs Gemälde durch die Rückenfigur ein entscheidender Teil vorenthalten. Bezüglich dieser Anlage der Bildkomposition verwies Michael Fried als Charakterisierung des Bildes im 18. Jahrhundert auf Diderot.⁵⁰¹ Dieser postulierte, daß die Bildwirkung dann am größten sei, wenn der Betrachter außen vor bliebe. Dies beschrieb Fried mit dem Begriff 'Absorption'. Nun haben wir mit Ter Borch ein Gemälde des 17. Jahrhunderts vor uns, das, wenn man Frieds Ansatz folgt, modern anmutet, und außerdem einen Goethe, der zumindest in der Theorie nicht die Auffassung Diderots teilte.⁵⁰² Aufgrund der Vornehmheit der äußeren Erscheinung wird der Betrachter neugierig gemacht auf das Aussehen des Gesichtes, an welchem sich potentiell die Kulmination der Handlung ablesen ließe. Egal, ob man die Geste des Mannes als Ermahnung oder als Angebot betrachtet, so wäre die Reaktion allein auf dem Gesicht der Frau ablesbar. Diese Spannung läßt Goethe in dem Wunsch des Betrachters kulminieren, die Figur möge sich umdrehen. „Die Vermischung von Natur und Kunst ist in der Darstellung so weit getrieben, die Illusion so gestiegen, daß im Publikum der „natürliche Wunsch“ entsteht, [...] das Statische des Bildes durch eine Wendung: „tournez“, ins Leben zu überführen.“⁵⁰³

Ter Borch schafft Spannung, indem er von vorne herein eine gewisse Unklarheit im Bild anlegt. Mag dies als ein bewußter Akt Ter Borchs gewertet werden, so stellt sich die Frage, ob er neben der Ungewißheit der Bildhandlung durch das Verlagern der Bordellszene in eine angenehme, bürgerliche Umgebung, in der die Handlung dargestellt wird, inhaltliche Mißverständnisse evozieren wollte. Auf jeden Fall läßt er durch seine Art der Darstellung eine Polysemie zu. Auch Goethe dachte nicht an eine Bordellszene, er spricht in der obigen Passage von der „beschämt scheinenden Tochter“ und gibt eine genaue Interpretation, bei der er die Handlungen der Figuren als

⁵⁰⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in: Erich Trunz / Benno von Wiese (Hg.), *Goethes Werke*, Bd. VI, München 1977, S. 394

⁵⁰¹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley / Los Angeles / London 1980, s. Birgit Joos 1999, S. 228

⁵⁰² Jooss, 1999, S. 73

⁵⁰³ Friedrich Nemeč, *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, Diss. München, 1973, Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 10, S. 81

psychologisch begründet und gegenseitig bedingt ansieht. Der Vater „scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden.“ Das Wesen der Tochter „scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt“. Das Blicken in das Weinglas erklärt Goethe damit, daß die Mutter eine „kleine Verlegenheit zu verbergen habe“⁵⁰⁴. Ähnlich wie für Diderot ist für Goethe vor allem das Erzählpotential, die 'ligne de la composition', von Bedeutung. Zwar formuliert er zurückhaltend, indem er dreimal das Verb 'scheinen' verwendet, um einer subjektiven Deutung Ausdruck zu verleihen, doch letztendlich ist er wohl von der Wahrheit und Eindeutigkeit seiner Deutung überzeugt. Diese ist letztendlich ebenso zu akzeptieren wie diejenige als Bordellszene. Der Titel *Die väterliche Ermahnung*, der Goethe durch den Stich Willes, den er in den *Wahlverwandtschaften* expliziert erwähnt, geläufig war, ist der Ausgangspunkt seiner Interpretation und bestimmt dieselbe. Daß Wille dem Stich den Titel gab, daran ist Ter Borch durch seine Darstellungsweise stark beteiligt, wie oben dargestellt wurde. In der Rezeptionsgeschichte des 18. Jahrhunderts ist auf jeden Fall diejenige Goethes die dominante. Aufgrund des vorgegebenen Titels verwandelt sich das Mißverstehen des Bildinhaltes in eine neue Form des Verständnisses.

Die Popularität Ter Borchs im galanten 18. Jahrhundert ist in dieser Zweideutigkeit seiner Bildsprache zu suchen. Auch andere seiner Bilder tragen verharmlosende Titel, wie z.B. *Die galante Konversation* oder *Das Glas Limonade*. Heutzutage ist das vorgestellte Gemälde Ter Borchs immer noch so stark mit dem Titel *Die väterliche Ermahnung* verknüpft, daß sich eine Deutung als Bordellszene nicht durchsetzen konnte. Birgit Joos beispielsweise verweist mit keinem Wort darauf, daß zumindest eine weitere Deutung neben der Goetheschen existiert.⁵⁰⁵

Während in der Berliner Fassung der *Väterlichen Ermahnung* die Münze zwar schwer, aber dennoch erkennbar ist, ist für die andere Fassung bekannt, daß sie von einem Sammler des 18. Jahrhundert übermalt wurde. Damit haben wir einen besonders prekären Fall vor uns: das Bild wurde vorsätzlich an der für das Verständnis entscheidenden Stelle verändert. Die Münze, die als einziger Gegenstand in dem dargestellten Raum auf die käufliche Liebe verweist, wird übermalt und die Hermeneutik damit vom Gegenstand zur Geste verlagert. Diese kann nun vielfach gedeutet werden, auch als ermahnende. Mit diesem Eingriff in das Bild verändert der

⁵⁰⁴ Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, S. 394

⁵⁰⁵ Joos, 1999, S. 224-230 stellt Goethes Darstellung der *Väterlichen Ermahnung* nichts entgegen.

Sammler vorsätzlich den Bildsinn; er gleicht den Bildinhalt dem herrschenden Zeitgeschmack an, der sich eher an bürgerlichen „sentimentalischen Bildern“⁵⁰⁶ erfreute als an Bordellszenen. Als Voraussetzung für eine derartige Umdeutung, die durch Hinzufügen oder Wegnehmen eines kleinen Details ermöglicht wird, muß, wie oben bereits angedeutet wurde, festgehalten werden, daß das Gemälde in seiner Grunddisposition bereits vieldeutig angelegt worden ist.

Das Bild Ter Borchs wählt Goethe vor allem wegen der Rückenfigur aus, da in dem Vorenthalten des Gesichts der jungen Frau für ihn der Reiz dieses Gemäldes liegt. Das Sujet einer *Väterlichen Ermahnung* mag ihn gleichfalls angezogen haben. Somit zeichnet den Bildtitel eine ungeheure Macht über das Rezeptionsverhalten aus.

Elizabeth McGrath führt einige Titel an, die in den Katalogen der Museen aufkommen und sich durchsetzen, obwohl es sich nicht immer um inhaltlich adäquate 'Beschriftungen' handelt. Hierzu sei angemerkt, daß die Kataloge von den Kennern der Kunst verfaßt sind, d.h. vom wissenschaftlichen Kunstbetrieb.

Ein berühmtes Gemälde (Abb. 54), entstanden 1656, von Velázquez erhielt seinen bis heute gültigen Titel im mittleren 19. Jahrhundert. Kurz nach seinem Erwerb, wird es im Prado-Katalog des Jahres 1843 mit *Las Meninas* (zu deutsch: *Die Hoffräulein*) titulierte. Die Kunsttraktate des 17. Jahrhunderts erwähnen das Gemälde nicht⁵⁰⁷, erste Zeugnisse finden sich im Palastinventar von 1666, als es, nach dem Tod Philipp IV., beschrieben wurde als „Die Kaiserin mit ihren Hofdamen und einer Zwergin“. Zwanzig Jahre später wurde es etwas umfangreicher beschrieben als „Ein Porträt der Infantin von Spanien mit ihren Hoffräulein und Dienerinnen vom Hofmaler und Palastkämmerer Diego Velázquez, der sich selbst darin beim Malen abgebildet hat“.⁵⁰⁸ In dieser Aussage wird Wert darauf gelegt, den Künstler zu benennen, vor allem aber auf die Tatsache, er selbst habe sich im Bild abgebildet. Konform hierzu betonte zehn Jahre der portugiesische Maler und Schriftsteller Felix da Costa, bei dem Gemälde handele es sich eher um ein Porträt Velázquez als um eines der Prinzessin. Die Bezeichnung Zwergin wird weggelassen und insgesamt werden mehrere Personen angesprochen, die sich allerdings ausschließlich auf die weiblichen Anwesenden beziehen. Die Männer, bis auf den Maler

⁵⁰⁶ s. Busch, 1993

⁵⁰⁷ Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1994, S. 12

⁵⁰⁸ a.a.O., S. 12, Fußnote 13 und Enriqueta Harris, *Velázquez*, Stuttgart 1992, S. 170

selbst, sowie das Spiegelbild, werden nicht erwähnt. Die erste ausführliche Beschreibung von *Las Meninas* stammt von Antonio Palomino, dem Biographen Velázquez‘ aus dem Jahr 1688, der Velázquez zwar nicht mehr persönlich kannte, sich aber auf zuverlässige Quellen stützt. In seinen *Vidas* werden alle Personen von *Las Meninas* in ihrer Funktion und ihrem Handeln beschrieben, bis auf den 'guardadamas'⁵⁰⁹, einen schwarz gekleideten Mann im Mittelgrund, der bis heute nicht zugeordnet wurde.⁵¹⁰ Relativ zu Beginn kommt Palomino auf die beiden Meninas zu sprechen, die die Infantin von Spanien rahmen. Möglicherweise ist dies der Grund für die spätere Titelgebung.⁵¹¹

Palominos Beschreibung und Deutung ist eine Vorwegnahme der Forschungsliteratur. Mit viel Weitsicht kommt er auf die Besonderheiten des Gemäldes zu sprechen.

Velázquez enthüllte durch einen genialen Kunstgriff, was er malte, indem er sich des klaren Lichts eines Spiegels bediente, den er dem Bild gegenüber auf der hinteren Wand der Galerie anbrachte und der nun, durch Reflexion oder Echo, unsere Katholischen Könige Philipp und Maria Anna zeigt.⁵¹²

Palomino ist davon überzeugt, daß Velázquez sich äußerst geschickt ein Denkmal geschaffen habe. So wie der Name Tizians überleben werde, indem er mit dem Namen Philipp II. weiterlebt, so werde Velázquez Name so lange wie der von Margarita weiterleben. Wie Harris hervorhebt, war es letztendlich genau umgekehrt: Heute ist die Infantin nur bekannt, weil Velázquez sie gemalt hat.⁵¹³ Kommt man auf die verkürzte Titelgebung des 19. Jahrhunderts zurück, so bleibt sie erstaunlich. Die Hauptpersonen, sei es der von Costa hervorgehobene Künstler selbst oder das von Palomino betonte Porträt der Kaiserin, rücken dem Titel nach in den Hintergrund. Der Titel suggeriert kein Gruppenporträt; vielmehr werden die Hofdamen zum Bildthema gemacht. Der Name der dargestellten Personen und das Umfeld scheinen keine Rolle mehr gespielt zu haben. Hervorzuheben ist, daß durch den Titel nur der weibliche Teil des Bildpersonals bezeichnet wird. Im Gegensatz dazu sprach der Titel des 18. Jahrhunderts mit „La familia (del Senor Rey Phelipe Quarto)“ noch das gesamte Bildpersonal an.

⁵⁰⁹ wörtlich: 'Beschützer der Damen'

⁵¹⁰ Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven and London 1986, S. 256, s. Kesser, 1994, S. 18

⁵¹¹ s. Antonio Palomino de Castro y Velasco (1715-24), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1947

⁵¹² s. Abdruck in Kesser, 1994, S. 19

Offensichtlich hatte das Bild einen solchen Bekanntheitsgrad erreicht, daß die Hauptpersonen nicht mehr erwähnenswert waren.

Ein weiteres Gemälde ist in seinem Verhältnis von Text und Bild möglicherweise noch interessanter. Zu seinem heutigen Titel *Die Spinnerinnen* oder *Las Hilanderas* (Abb. 55) kam ein weiteres sich im Prado befindendes Gemälde im 18. Jahrhundert. Dargestellt sind im Vordergrund Frauen, die Garn aufwinden und spinnen. Hört man den Titel, ohne das Bild zu sehen, legt dieser die Darstellung eines Genre-Themas nahe. Bei Carl Justi findet sich das Bild eingeordnet unter Genre-Darstellungen. Der Titel *Las Hilanderas* beschreibt nur die vordere Hälfte des Gemäldes, in der fünf Frauen bei der Tätigkeit des Fäden-Spinnens dargestellt sind. Zum Hintergrund führen zwei Stufen auf eine Art Bühne. Hier ist eine Gruppe von Frauen dargestellt, die einen Teppich inspiziert. Dieser zeigt, als Kopie von Tizian, den *Raub der Europa*, man kann den Kopf des Stieres und einige flatternde Tücher erkennen; dieses Sujet war nach Ovid das erste, das Arachne in ihrem Wettbewerb mit Pallas Athene wob. Die Figuren vor dem Teppich wurden deshalb als Arachne und Pallas Athene identifiziert.⁵¹⁴ Das Thema des Hintergrunds bindet das Geschehen zurück an die Tätigkeit der Frauen im Vordergrund. Diese Deutung ist keineswegs eine neuzeitliche. Bereits vier Jahre nach dem Tod Velázquez erhielt das Bild den Titel *Die Geschichte der Arachne*.⁵¹⁵ Dieser bezieht sich auf die mythologische Dimension des Bildes. Ausgenommen des Details von Tizian ist das von Velázquez dargestellte Thema einzigartig und ohne jede Quelle. Betrachtet man weitere Gemälde Velázquez', so erscheint der Umgang mit dem Mythos in diesem Bild nicht ungewöhnlich. In seinem Gemälde *Los Borrachos* stellte er die trinkenden Bauern derart präsent und realistisch in den Vordergrund, daß im 18. Jahrhundert die Frage aufkam, ob Bacchus seine Rolle nur spiele.⁵¹⁶

Wiederum ist zu konstatieren, daß die letztendliche Titelgebung das Bild ikonographisch sehr stark eingrenzt. Bereits Mengs spricht in einem Brief an Ponz von *Las Hilanderas*. Dem Zeitgeschmack des 18. Jahrhunderts kam es entgegen, Velázquez Gemälde als Genre zu rezipieren, als realistische Darstellung einer Madrider Gobelinmanufaktur, womit es gleichfalls als Beispiel für den Realismus in der Malerei dienen kann. Einer komplexeren Deutung, die den mythologischen Hintergrund mit

⁵¹³ Harris, 1992, S. 170

⁵¹⁴ a.a.O., S. 159

⁵¹⁵ a.a.O., S. 160

⁵¹⁶ Steven N. Orso, *Los Borrachos and Painting at the Court of Philipp IV.*, Cambridge 1993, S. 11

einbezieht, wurde aus dem Weg gegangen. Kennt der Betrachter die auf Ovid aufbauende Hintergrundszene nicht, wird er das Bild als Darstellung einer Weberei verstanden haben.

Ohnehin wird dem Betrachter einiges zugemutet, wenn er das Gemälde in seiner Mehrdeutigkeit erfassen will. Wird der Titel *Die Spinnerinnen* vorgegeben, so müßte der Betrachter den Teppich im Hintergrund als Darstellung von Tizians *Raub der Europa* erkennen und diesen wiederum gedanklich an Ovids Geschichte der Arachne binden, die diesen Teppich als erste webt. Erst dann eröffnet sich die mythologische Dimension des Gemäldes. Der Titel *Die Geschichte der Arachne* hingegen bietet eine größere Hilfestellung im Verständnis des Gemäldes. Denn daß im Vordergrund Frauen in der Tätigkeit des Spinnens dargestellt sind, fällt wohl selbst dem unvoreingenommenen Betrachter nicht schwer zu erkennen. Der Hinweis auf Arachne aber leitet den Betrachter hin zu einem Erklärungsmodell des im Hintergrund Dargestellten, welches allein durch die Lichtinszenierung als Hauptsache gekennzeichnet ist. Auch wenn an dieser Stelle wiederum das Erkennen von Tizians Vorbild ein relativ hohes Maß an kunsthistorischer Vorbildung benötigt, so wird mit einer Betitelung *Geschichte der Arachne* zumindest klargestellt, daß es sich um ein mythologisches Sujet handelt.

Jede Betitelung des Velázquez-Bildes drängt die Rezeption in eine bestimmte Richtung. Diese Mehrdeutigkeit resultiert, wie wir gesehen haben, daraus, ob das Gemälde *Las Hilanderas* oder *Die Geschichte der Arachne* genannt wird. Hätten wir keinen Titel, so würde der eine Betrachter die Gruppe von Spinnerinnen sehen, während der andere es vermag, den Hintergrund mit dem Vordergrund in einen geistigen Zusammenhang zu stellen. Die unterschiedlichen Titel aber leiten den Betrachter und betonen im einen Fall den Genrecharakter, im anderen Fall die mythologische Dimension des Bildes. Sie vermögen damit das Verstehen und Sehen zu fokussieren auf einzelne Aspekte des Werkes; sie greifen eine mögliche Deutung heraus. Beide Möglichkeiten ergeben Sinn, wenngleich bei einer Deutung als Genrebild gleichsam die Frage nach der Darstellung im Hintergrund ausgeblendet bleiben muß. Die Leistung Velázquez' besteht aber genau genommen darin, die auf den ersten Blick so realistische Darstellung im Vordergrund als Teil der mythologischen Handlung in die Erzählung einzubinden und damit eine mehrdeutige Bildaussage zu schaffen. Insofern sind beide Titel des Gemäldes als einseitig anzusehen.

Bis zum heutigen Tag ist die Rezeption der Werke Boschs von großen Schwierigkeiten geprägt, weshalb an ihr auch die Deutungspraxis des 20. Jahrhunderts besonders deutlich wird. Immer wieder wurde versucht, die außergewöhnlichen Gestalten symbolisch oder psychoanalytisch⁵¹⁷ zu deuten, wobei davon ausgegangen wurde, daß die eigentliche Bedeutung im Sinne Panofskys mit der Zeit verloren ging. Die Einleitung von Wilhelm Fraenger in einem Buch über Bosch verdeutlicht diesen Ansatz:

Wie ein erloschenes Orakel, dessen Zeichensprache seine ursprüngliche Erleuchtungskraft verloren hat, steht die Symbolik Boschs dem heutigen Betrachter gegenüber. Dieses Verstummen machte aus dem Meister, der so gerne Rätsel stellte, selbst ein Rätsel, das aufzulösen bisher nicht gelungen ist.⁵¹⁸

Den Einwand, Bosch könne auch reine Phantasiegeschöpfe erdacht haben, die sich einer symbolischen Deutung versperren, lehnt der Autor mit der Begründung ab, daß sie auf Andachtsbildern vorkommen und in dieser Funktion „zunächst einmal verständlich sein (mußten).“ Ferner spricht er von einem „Erlöschen der Symbole“, welches den „Zugang [...] zu den eigentliche Quellen seiner Kunst verschütte“ sowie vom „Schwinden der Sinngehalte“, welches „befremden(d)“⁵¹⁹ wirke. Fraenger sieht sich, ebenso wie Panofsky, mit einem verschütteten Wissen konfrontiert. Indem man die Quellen für Boschs Wirken wieder ausfindig mache, komme man der - um mit Panofsky zu sprechen - 'intrinsic meaning' auf die Spur. Das Deuten der Bilder Boschs gleicht dem Lösen von Rätseln, welche eine eindeutige Antwort beinhalten. Die gesamte Bosch-Literatur besteht darin, bis hin zu einzelnen Motiven, Deutungsvorschläge zu unterbreiten.

Die Freiheit in der Wahl der Themen sowie die Neuheit der Ikonographie in den Werken Boschs versuchte man auf seine finanzielle Situation zurückzuführen, die ihn weitgehend unabhängig von den Auftraggebern aus Adel und Klerus machte.⁵²⁰ Fraenger brachte als Erklärung die These auf, Bosch sei Mitglied einer häretischen Gemeinde mit jüdischen und gnostischen Verbindungen gewesen, die ein Geheimbund

⁵¹⁷ Alfred Ribí, *Die Dämonen des Hieronymus Bosch. Versuch einer Deutung*, Künsnacht 1990

⁵¹⁸ Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Dresden 1975, S. 9

⁵¹⁹ a.a.O. S. 10

⁵²⁰ Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, S. 49.

war.⁵²¹ Die spätere Rezeption ist aber unabhängig von einem historischen Verstehen zu sehen. Wie urteilten die Zeitgenossen über das Werk Boschs? „Zugespitzt lautet die Frage, ob der produzierende und konsumierende Boschrezipient im 16. Jahrhundert in der Lage oder überhaupt bereit war, den ganzen Umfang boschesker Symbolik zu entschlüsseln.“⁵²² Den möglichen Grund der überaus langen und intensiven Boschrezeption und -nachahmung vermutet auch Unverfehlt in dem bereits von Zeitgenossen als solchem erkannten Rätselcharakter seiner Werke. Auf der anderen Seite ist anzumerken, daß Bosch aus der Buchmalerei bekannte Motive in ein größeres Bildformat übertrug, so daß seine Motive möglicherweise doch nicht völlig unbekannt waren.

Eine ausführliche Quelle liefert 1560 Felipe de Guevara, der Sohn des Sammlers und Liebhabers flämischer Malerei Diego de Guevara, der in persönlichen Kontakt zu Hieronymus Bosch gestanden hatte, mit den *Commentarios*. In ihnen heißt es:

Bosch war immer etwas ungewöhnlich dadurch, daß er wunderliche Personen und seltene Situationen malte [...]. Es wird einen Grund geben, ihn vom Volk zu unterscheiden und auch von anderen Menschen, außer dem Volk, die eine irrige Meinung über seine Bilder haben und (sie) als Monstruosität, als außerhalb der Regel des für natürlich Gehaltene (betrachten...), indem man ihn zum Erfinder der Ungeheuer und Chimären macht.⁵²³

Diese seine Malweise habe zudem viele Nachahmer gefunden, die Boschs Motive „ohne Maß und Urteil“⁵²⁴ kopierten. Bemerkenswert an dieser Aussage ist, daß der Autor von der 'irrigen Meinung' gewisser Leute spricht. Diego de Guevara stellt sich damit auf den Standpunkt, daß es 'richtige' und 'falsche' Meinungen gibt. Die Deutung, in den Gestalten 'Monstruositäten' zu sehen, sei demnach eine irrige. Damit plädiert Guevara für eine Eindeutigkeit in der Interpretation. Die Tatsache, daß Bosch bis dato seltene bzw. neue Sujets ausführte, traf auf Unverständnis, welches sich darin äußert, diese Themen als unnatürlich und 'frevelhaft' zu titulieren. Der Autor versucht die neuartige Ikonographie dadurch zu erklären, daß sie einzig und allein dadurch entstände, daß der Autor die Sujets in die Hölle verlege. „Wer soll von all den wundersamen und seltsamen Phantasien erzählen, die Hieronymus Bosch im Kopf gehabt und mit dem Pinsel ausgedrückt hat, von Gespenstern und Monstren der Hölle

⁵²¹ s. Nachwort von Patrik Reuterswald, in: Fraenger, 1975, S. 495

⁵²² a.a.O., S. 64

⁵²³ Zitiert nach Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Holle 1973, S. 401; s. Unverfehlt, 1980, S. 68

meistens eher schrecklich als erfreulich anzusehen.“⁵²⁵ Diese seien mehr „grauerregend als ansprechend“, konstatiert Carel van Mander in seinen Lebensbeschreibungen.⁵²⁶ Mit 'ansprechend' könnte gegebenenfalls auch ein leichteres Verständnis gemeint sein, im Sinne von zugänglich. Das Grauerregende wird negativ konnotiert.

Im folgenden kommen wir auf zwei Gemälde Boschs bezüglich ihrer Bildtitel zu sprechen: Der um 1610 entstandene *Garten der Lüste* (Abb. 56) von Bosch, den Philipp II. von Don Ferdinando, der Prior des Ordens vom hl. Johannes, erworben hatte und 1593 in den Escorial brachte, erfuhr bis heute unzählige Deutungen. Diese sollen an dieser Stelle nicht behandelt werden, sondern lediglich die historische Einordnung des Bildes sowie die historische Titelgebung. Im Jahr des Erwerbs heißt es im Inventar des Escorial: „una pintura de la variedad del mundo“⁵²⁷. In der Forschung wurde betont, daß diese Deutung oder zunächst einmal Beschreibung des Bildes als „Vielfältigkeit der Welt“ eine sehr allgemeine sei.⁵²⁸ Meines Erachtens liegt gerade in dieser Allgemeinheit ein großer Anhaltspunkt für das historische Verstehen. Es wurde gerade nicht nach der einen Deutung gesucht, vielmehr ist die Vieldeutigkeit in dem Begriff der Vielfältigkeit bereits angelegt. Den *Garten der Lüste* betrachtend, wird die Darstellung der linken und rechten Tafel schnell deutlich: hier sind links das Paradies, in das das Böse bereits Einzug erhalten hat und rechts die Hölle dargestellt. Auf der Mitteltafel erkennen wir, vom Vordergrund in den Hintergrund gestaffelt, zahlreiche nackte Gestalten, die teilweise auf Tieren reiten, Früchte essen oder sich miteinander beschäftigen. Über die Tafel verteilt finden sich zahlreiche überdimensionale Kugeln, teils farbig, teils durchsichtig, ein See mit vier Flüssen, den Paradiesflüssen, ist im oberen Drittel des Bildes zu sehen. Zudem bevölkern große Tiere und Phantasiegeschöpfe das Bild. Dort, wo so zahlreiche Formen und Darstellungen ineinander greifen, wie auf dem überquellenden Gemälde *Der Garten der Lüste* ist eine Polysemie vorauszusetzen. Der zeitgenössische Titel der Vielfalt trifft sehr genau diese Darstellung im Bild. Sie paßt ebenso zu einer Zeit, in der der Mensch begann, gleichsam die Ränder der bekannten Welt zu erkunden und Neues zu entdecken. Gleichzeitig entstanden die ersten

⁵²⁴ Zitiert nach de Tolnay, 1973, S. 401

⁵²⁵ Zitiert nach Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch: das vollständige Werk*, Weinheim 1988, S. 23

⁵²⁶ Kurt Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam 1922, Dokumente, S. 31

⁵²⁷ Zitiert nach Marijnissen, 1988, S. 23

⁵²⁸ Hans Holländer, *Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk*, 3. Auflage Köln 1988, S. 16

utopischen Romane⁵²⁹, deren Handlung zunächst immer in ein fremdes Land verlegt wurde, um den idealen Staat und die ideale Gesellschaft beschreiben zu können.

Hans Holländer weist darauf hin, daß eine „Offenheit der Bildkonzeption“, wie sie der zeitgenössische Titel nahelegt, nicht bewiesen werden könne, wohingegen eine Eindeutigkeit der Bildaussage „zweifellos angenehmer und befriedigender“ sei.⁵³⁰ Hinter Holländers Einschätzung steht zweifellos Panofskys 'intrinsic meaning', die von der Eindeutigkeit ausgeht. Daß man eine einzige Deutung als „befriedigender“ empfindet, hat wohl größtenteils mit unserem Fach Kunstgeschichte zu tun, in dem sich jeder bestätigt findet, wenn er *die* neueste, einzig wahre Interpretation gefunden zu haben glaubt. Damit gehen eine „Vielfältigkeit“, um den Bildtitel erneut zu gebrauchen, und neue komplexere Sichtweisen auf ein Bild verloren.

Gerade der oben dargestellte Inventar-Eintrag liefert bereits als historisches Verstehensargument einen ersten Hinweis auf die möglicherweise auch von Bosch intendierte Mehrdeutigkeit.

Bei der oben gegebenen Beschreibung wurde auf die zahlreichen dargestellten Erdbeeren auf der Mitteltafel verwiesen. In den Quellen des 17. Jahrhunderts wird dieses für uns heute als Nebensächlichkeit erscheinende Motiv zum Bildthema. Der Titel lautet schlicht *Las Fresas*, die Erdbeeren; ebenfalls im Inventar von 1593 wird es als „la pintura del madroño“ bezeichnet.⁵³¹ Wie oben erwähnt, sind Erdbeeren in der Tat auf dem gesamten Gemälde verteilt, unabhängig von der perspektivischen Korrektheit sind sie auch im Vordergrund klein und im Hintergrund groß erkennbar, somit trifft die Betitelung ein durchgängiges Merkmal des Bildes. Das Argument Tolnays⁵³², daß neben Erdbeeren auch Kirschen, Trauben und Himbeeren dargestellt seien, stellt diese Titelgebung nicht in Frage, denn in der Hauptsache sind tatsächlich Erdbeeren zu erkennen. Auf der Mitteltafel mögen diese Früchte das Laster der Völlerei verdeutlichen.

Eine inhaltliche Deutung bezüglich des Titels *Die Erdbeeren* nahm Fray José de Sigüenza im 16. Jahrhundert, 90 Jahre nach dem Tod Boschs, vor: „[...] de la gloria van a y breve gusto de la fresa o madroño [...]“⁵³³, so beschrieb er das Gemälde. „Das Thema

⁵²⁹ *Utopia* von Thomas Morus

⁵³⁰ Holländer, 1988, S. 160

⁵³¹ McGrath, 1998, S. 125

⁵³² Tolnay, 1973, S. 204

⁵³³ „Vom leeren irdischen Ruhm und dem kurz andauernden Genuß der Erdbeere.“, s. Marinjissen, 1988, S. 94

und die Hauptaussage ist dem Wachsen und Gedeihen derjenigen Früchte gewidmet, die wir *fresas* nennen [...], die nur im Moment der absoluten Reife schmecken.“⁵³⁴ Mit dem zeitlichen Abstand zu Bosch erscheint es Marinjissen fraglich, ob Siguenza die Dimension des Boschschen Werks ausreichend verstand. Daß Erdbeeren im Hinblick auf den vergänglichen Genuß allegorisch gedeutet wurden, wie es Siguenza nahelegt, dafür gibt es leider keine Belege unter den Zeitgenossen Boschs.⁵³⁵ Meiner Meinung nach läßt die Aussage Siguenzas es aber als plausibel erscheinen, daß die Erdbeere auch 90 Jahre vorher schon mit Genuß in Verbindung gebracht wurde, was nicht zuletzt an Boschs Darstellung ablesbar ist. Geht man einen Schritt weiter, könnten die auf dem gesamten Bild die Erdbeeren genießenden Wesen auch mit dem Laster der Völlerei in einen Zusammenhang gestellt werden. Lohnenswert wäre es mit Sicherheit zu untersuchen, inwieweit Bosch sich vergleichbarer Motive in der Buchmalerei bediente.

Erstaunlich bleibt, daß die dargestellten Erdbeeren, die von den meisten heutigen Betrachtern wohl als eher untergeordnetes Motiv der Darstellung beurteilt werden würden, zumal auf einem Bild, welches mit einer Fülle an Bildpersonal aufzuwarten hat, im 17. Jahrhundert zum Bildtitel avancieren konnten. Ein Detail des Bildes wird benannt und in seiner ganz konkreten Form zum Titel gemacht. Einige Beobachter, wie Siguenza, leiteten daraus eine allegorische Bedeutung ab, die das Bild näher erläuterte. Mit heutigen Deutungen, wie McGraths vom Titel *Die Erdbeeren* ausgehender Feststellung „Das Flüchtige des Geschmacks überträgt er auf das Flüchtige und Vergängliche der sinnlichen Freuden“⁵³⁶ sowie Holländers Aussage, die Früchte seien auf „Geschlechtlichkeit und Genuß zu beziehen“⁵³⁷, kann nur ein, möglicherweise aber doch entscheidender, Aspekt des Bildes gedeutet werden, der in der heutigen Formulierung kritisch behandelt werden muß. Siguenza jedenfalls betont, daß die Hauptsache des Bildes in den Erdbeeren liege. Hierfür spricht auch, daß Bosch die Früchte gerade durch ihre nicht angepaßte Perspektive besonders hervorhob. Mit der Änderung des Bildtitels kann gleichzeitig eine Verschiebung der Rezeptionsinteressen konstatiert werden.

Kommt man nun auf den heutigen Titel *Der Garten der Lüste* zu sprechen, so ist man zunächst überrascht, daß dieser erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Gebrauch ist,

⁵³⁴ „Una pintura en tabla al ollio, con dos puertas, de la baredad del mundo, cifrada con diversos dispartes de Hierónimo Bosco que llaman Del Madroño“ Marinjissen, 1988, S. 15

⁵³⁵ ebda

⁵³⁶ McGrath, 1998, S. 125

obwohl der Ausdruck „hortus deliciarum“ aus dem Mittelalter stammt. Er bezieht sich, wie die beiden oben erwähnten Titel wiederum auf die mittlere Tafel des Triptychons. Bei dieser Häufung liegt es nahe zu vermuten, daß der Mitteltafel quer durch die Jahrhunderte das Hauptaugenmerk galt. Neu mit diesem Titel ist die Auffassung der Tafel als Garten. Die Bezeichnung Lüste, die sich auf jegliche Form körperlicher und geistiger Genüsse beziehen läßt, ist bereits eine in eine konkrete Richtung zielende Interpretation der Darstellung. Es wird nichts mehr konkret benannt, wie die Erdbeeren (als ein Teil der Lüste), noch wird der Titel allgemein, ohne Tendenz, als Vielfältigkeit der Welt benannt.

Festzuhalten bleibt, daß unter den vorgestellten Titeln die Bezeichnung *Die Erdbeeren* ein sehr konkreter, deskriptiver war, der nur einen kleinen Bildausschnitt hervorhob, damit aber eine weiterführende Deutung nahelegte. Der Titel *Der Garten der Lüste* stellt gleichsam eine Konkretisierung der *Vielfältigkeit der Welt* dar. Die Welt wird konkret zum Garten und die Vielfältigkeit wird reduziert auf die Lüste. Das historische Verstehen ließ damit eine viel größere Offenheit in der Bildbetrachtung, einschließlich einer Polysemie, zu als das 20. Jahrhundert, wo der Blick des Betrachters einseitig gelenkt wird, eben auch durch unsere moderne Gedankenverknüpfung von Lust und Sexualität.

Nicht nur Bildunterschriften oder Titel von Gemälden können das Verstehen nachhaltig beeinflussen, sondern auch der Restaurierungszustand des Bildes zum Zeitpunkt der Rezeption. Unternehmen wir ausnahmsweise einen Ausflug in das 19. Jahrhundert, so treffen wir auf den bedeutenden Ästhetiker und Schriftsteller Friedrich Theodor Vischer. In seinem Leben und seiner Forschung nehmen die Madonnendarstellungen Raffaels eine besondere Position ein. Eine Photographie⁵³⁸, die Vischers Sohn Robert kurz nach dessen Tod anfertigen ließ, zeigt in der Stuttgarter Wohnung über Vischers Sofa drei Kupferstiche (Abb. 57); alle drei sind nach Werken Raffaels gefertigt. In der Mitte die *Sixtinische Madonna*⁵³⁹ (1520), links daneben die *Madonna della Seggiola* (um 1514) und rechts die *Madonna del Granduca* (um 1505 / Stich um 1850). Die *Sixtinische Madonna* wurde 1833 von Pietro Palmaroli restauriert. Er legte den oberen

⁵³⁷ Holländer, 1988, S. 164

⁵³⁸ s. Ott, Ulrich (Hg.), *Friedrich Theodor Vischer 1807-1887*, bearbeitet von Heinz Schlaffer und Dirk Mende. Marbacher Magazin, Sonderheft 44/1987, Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, Stuttgart 1987, hintere Umschlagklappe

Bildstreifen wieder frei, so daß das Bild nun nicht mehr durch einen angeschnittenen Vorhang, sondern durch eine Vorhangstange nach oben begrenzt wird. Es gibt zwei aufgrund ihrer Qualität weit verbreitete Kupferstiche des Gemäldes. Der eine stammt von Johann Friedrich Wilhelm Müller (Abb. 58) und entstand zwischen 1808 und 1816, der andere wurde 1833, also direkt nach der Restaurierung, von Franz Hanfstaengel gefertigt (Abb. 59). Diese Kupferstiche geben uns einen guten Anhaltspunkt dafür, seit wann Vischer seinen Stich besaß. Bei genauer Betrachtung der Photographie kann man erkennen, daß der Stich mit dem Vorhang abschließt, so daß Vischer im Besitz des Werkes von Müller gewesen ist. Die große Verbreitung des Stichs wird durch einen Brief Vischers an seine Mutter belegt, in dem er davon ausgeht, daß „Müllers Kupferstich“ der Familie „bekannt“ sei.⁵⁴⁰ Dieser Brief ist auch insofern von Bedeutung, als er Auskunft darüber gibt, daß Vischer 1833 das erste Mal das Original in Dresden gesehen hat, und zwar vor der Restaurierung, wie seine Referenz auf den Müllerschen Kupferstich beweist. Man könnte vermuten, daß er sich in dieser Zeit den Stich anschaffte.

Bei diesen Ausführungen handelt es sich keineswegs um Detailfanatismus, vielmehr bestimmt der obere Abschluß der *Sixtinischen Madonna* die Rezeptionsgeschichte und somit die Deutung des Bildes. Ohne Vorhangstange verschiebt sich der Schwerpunkt der Komposition nach oben, über der Madonna befindet sich keinerlei Abschluß. Dadurch entsteht der Eindruck, die Madonna schwebte auf einer Wolke nach oben und es konnte zu der, auch nach der Restaurierung, weit verbreiteten Interpretation kommen, dieses Bild zeige Maria im Sinne einer Himmelfahrt. Betrachtet man das Bild in dem Zustand nach der Restaurierung, kehrt sich dieser Eindruck in sein Gegenteil: Da über ihrem Kopf die Vorhangstange verläuft, ist die Madonna kompositorisch nach allen Seiten hin fest verankert und erscheint mittig im Bild. Ein Entschweben ist nicht mehr denkbar, stattdessen erscheint die Bewegung der Madonna nun als ein Herabkommen, als Epiphanie.

Das Faktum, daß sich Vischer den Kupferstich von Müller kaufte, gibt uns einen Anhaltspunkt für seine Betrachtung und Deutung der *Sixtinischen Madonna*. Ferner spricht die Tatsache, daß Vischer sich in späteren Jahren nicht den 'aktuellen' Stich

⁵³⁹ Die *Sixtinische Madonna*, benannt nach dem im Bild als Fürbitter dargestellten heiligen Sixtus, einem Märtyrer und Papst des 3. Jahrhunderts, entstand in Rom und befindet sich seit 1753/54 in der Dresdener Gemälde-Galerie Alte Meister.

⁵⁴⁰ Ottomar Keindl, *Fr. Th. Vischer*, Prag 1907, Brief Vischers vom 14. April 1833, S. 44

zulegte, dafür, daß er sich ideell dem ersten Stich verbunden fühlte und dessen Deutung einer Himmelfahrt präferierte.⁵⁴¹

Konsequenzen ergeben sich für die Interpretation von Passagen in der frühen Novelle *Cordelia* (1831)⁵⁴², die auf Werke der bildenden Kunst rekurrieren. Es handelt sich bei dem zu betrachtenden Abschnitt um die Erzählung Wilhelms, eines der Protagonisten. Dieser erwähnt zu Beginn seiner Ausführungen fast beiläufig, daß die Begegnung mit Cordelia „am Morgen des Himmelfahrtsfestes“ stattgefunden habe. Etwas später, nachdem er Cordelia bereits einerseits mit Venus, andererseits mit Madonna verglichen hat, überkommt ihn eine visionäre Vorstellung.

[...] jetzt schwang sie sich wie ein glänzender Wundervogel, wie ein Chor jubelnder Nachtigallen empor, als sei das Rätsel gelöst, als sei sie gefunden und das Götterbild schwebe in blendender, nackter Majestät durch morgenrote Wolken auf.⁵⁴³

Betrachtet man diese Vision synoptisch mit der Andeutung des Himmelfahrtstages, ergibt sich das Bild der Himmelfahrt der Göttin. Die obigen Ausführungen lassen die Vermutung zu, daß Vischer in diesem Fall als (aufwertenden) Vergleich mit Cordelia an das berühmte Sujet der 'Himmelfahrt Mariens' dachte. Aufgrund seiner persönlichen Affinität zu der Sixtinischen Madonna mag er diese ganz konkret als Vorbild gemeint haben, selbstverständlich mit der für ihn und seine Generation von dem Gemälde (zumindest in diesem Zeitraum) nicht zu lösenden Implikation einer Himmelfahrt.

Das Interesse für Raffael und den von ihm ideal verkörperten Madonnen-Typus setzt bei Vischer noch früher ein. Während seiner Magisterreise 1833 berichtet er in einem Brief an seine Mutter, daß er in Dresden die „Perle“ der Gemäldesammlung, „Raphaels Madonna“ gesehen habe. In bezug auf die Interpretation Cordelias ist Vischers Rezeption der Sixtinischen Madonna von Bedeutung: sie ist „liebliches naives Mädchen“, gleichzeitig aber „heilige verklärte Himmelskönigin“.⁵⁴⁴ Vischer betrachtet Raffaels Madonna hier ähnlich wie später auch Jacob Burckhardt im *Cicerone* (1855), nämlich als Sakralisierung des Profanen:

Kein einziges dieser Bilder gibt durch direkte Andeutungen zu erkennen, daß die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und Kindes, die den Gedanken an das Übernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zutaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ In dem Aufsatz *Das Symbol* (in: Robert Vischer (Hg.), *Kritische Gänge*, Bd. 4, München 1922, S. 429) aus dem Jahr 1887 scheint Vischer diesbezüglich eine gegensätzliche Interpretation zu bevorzugen.; hier spricht er eindeutig von einem „Niederschweben“ der Sixtinischen Madonna.

⁵⁴² Friedrich Theodor Vischer, *Cordelia*, in: Robert Vischer (Hg.), *Allotria*, Stuttgart 1909², S. 75-144

⁵⁴³ Vischer, *Cordelia*, S. 88

⁵⁴⁴ Keindl, 1907, *Fr. Th. Vischer*, Prag 1907, S. 44

⁵⁴⁵ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Stuttgart/Berlin 1855, S. 850

Hier betont Burckhardt ein Verstehen ohne Hilfestellungen („Andeutungen“, wie er es nennt). Aufgrund der Schönheit wird das Sujet erkannt, was als hohe Qualität der Kunst eingeordnet wird. Anhand unseres Wissens um die Restaurierung der Sixtinischen Madonna wird deutlich, wie stark die Rezeption und damit die Auffassung eines Kunstwerk von seinem Zustand abhängig ist. Ein vermeintliches Detail wie die sichtbare oder nicht sichtbare Vorhangstange, vermag den Blick auf ein Bild und eine Interpretation maßgeblich zu lenken. Im vorgestellten Fall von Friedrich Theodor Vischer schlägt sich diese Form der Auffassung ganz konkret in seinem Schaffen von Literatur nieder. Generell kann man sich bei Vischer sicher sein: wenn in der Novelle von italienischen Madonnendarstellungen die Rede ist, alludiert er, dies bezeugt die sein Leben lang nachzuweisende Faszination Vischers, Raffael.

Der Titel von Gemälden vermag eine Deutung so nachhaltig zu beeinflussen, daß eine erneute Umdeutung, selbst bei der Feststellung einer falschen Titelgebung, unmöglich erscheint – dies zeigte das Beispiel Ter Borchs. Häufig ist die Tendenz festzustellen, daß allgemeine Bildtitel mit beschreibender Funktion im Laufe der Zeit durch kürzere, und damit konkretere abgelöst wurden. Dies bedeutet gleichzeitig eine Fokussierung der Hermeneutik auf einen bestimmten Teilaspekt des Kunstwerks, zu beobachten im Werk von Velázquez. Die Rezeptiongeschichte der Werke Boschs weist einen Hang zur bewußten Verrätselung auf; seine Gemälde werden zum Ausdruck eines schwer nachvollziehbaren Inhalts gemacht. Hierbei stellt sich jedoch die Frage, inwieweit zum einen die inhaltliche Deutung der kleinteiligen Gemälde gar nicht der Intention des Autors entsprach bzw. einige seiner Motive aus der Buchmalerei oder anderen Werken übernommen wurden und damit verortet werden können, so daß die angenommene künstlerische Intention der Rätselhaftigkeit sich nicht als haltbar erweist. Am Beispiel der Rezeption durch Friedrich Theodor Vischer wurde gezeigt, welchen Einfluß der Restaurierungszustand eines Bildes, der in keinerlei Zusammenhang mehr mit der Intention des Künstlers steht, auf die Deutung desselben ausübt. Trotz der disparaten Anordnung dieses Kapitels kann für den Bereich der Schrift, die einem Gemälde in Form des Titels zugeordnet wird, festgestellt werden, daß dieser durch den Rezipienten eine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wird; der Titel vermag es über Jahrhunderte, unseren Zugang zum Kunstwerk zu steuern und damit im Hinblick auf einen Bildsinn hermeneutisch einzugrenzen.

6. Antikenrezeption

Die Rezeption von Antiken erfährt deshalb eine Sonderstellung (und damit ein eigenes Kapitel), da bei ihr häufig nicht das historische Verstehen im Mittelpunkt steht; vielmehr wurden vor allem im 16. Jahrhundert zahlreiche Antiken gefunden, die ihren ikonographischen Kontext weitestgehend verloren hatten. Wenn Attribute fehlten, bestand das einzige Hilfsmittel darin, aus der Antike bekannte Texte auf das Fundstück zu applizieren. Verfolgt man die Antikenrezeption durch die Jahrhunderte, kristallisiert sich heraus, inwiefern vor allem die Deutung dieser Kunstwerke aufgrund der scheinbaren Kontextlosigkeit zum Spiegelbild der jeweiligen Epoche werden konnte. Hierbei stand seit dem 18. Jahrhundert vor allem die Diskussion um das 'Klassische' im Mittelpunkt.

6.1 Die Niobiden- und Ringergruppe: Beliebigkeit in der Zusammenstellung einer antiken Statuengruppe?

In der Nähe der Porta S. Giovanni in Laterano in Rom wurde im Jahr 1583 die Gruppe der Niobiden ausgegraben (Abb. 60).⁵⁴⁶ Von Beginn an kamen Zweifel auf, ob alle gefundenen Statuen wirklich von einem Künstler stammten und zu einem Ensemble gehörten. In diesem Zusammenhang steht die Frage nach der inhaltlichen und formalen Einordnung eines antiken Fundes.

Nach Ovid ruft die weissagende Manto die Frauen von Theben zur Verehrung der Latona und ihrer beiden Kinder Apollo und Diana auf. Niobe, die Tochter des Tantalus, stellt sich diesem Wunsch entgegen und brüstet sich mit ihren vierzehn Nachkommen vor Latona. Diese beschwert sich bei ihren Kindern, die sie zu rächen versprechen. Durch die Pfeile Apolls kommen zunächst Niobes Söhne zu Tode, woraufhin ihr Ehemann, König Amphion von Theben, sich das Leben nimmt. Nach einer neuerlichen Schmäherei Niobes werden die vor den Bahren der Brüder stehenden Töchter durch Dianas Pfeile umgebracht. In ihrer Verzweiflung versteinert Niobe, um ihre Familie weinend.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Haskell / Penny, 1981, S. 274 u. 337. Die Datierungsproblematik soll hier nicht näher berücksichtigt werden, da das ikonographische Interesse im Vordergrund steht.

⁵⁴⁷ Fink (Hg.), *Ovid. Metarmorphosen*, 1992, S. 137ff.

Die Rezeptionsgeschichte ist geprägt von der Zuschreibungsproblematik. Figuren, die demselben Fundort entstammen, werden als nicht zugehörig eingeordnet, wobei andere 'fremde' hinzugefügt werden, sowie weitere Schwierigkeiten durch das Auffinden von Duplikaten entstehen.⁵⁴⁸ Heute zählt man alle am gleichen Fundort gefundenen Statuen zum Ensemble. Von den vierzehn Kindern fehlen zwei Töchter und ein Sohn. Um diesen ikonographischen 'Fehler' zu kompensieren, wurden z. T. nach Umarbeitungen Zuschreibungen fremder Statuen vorgenommen. Eine Figur beispielsweise, die man später 'der Pädagoge' nannte, zuvor aber als Ehemann oder Sohn der Niobe ansprach⁵⁴⁹, wurde trotz des Arguments, daß sie nicht zu den anderen Figuren passe, mit der Gruppe zusammen ausgestellt (Abb. 61).

Ferdinand de Medici kaufte die Fundstücke am 25. Juni 1583. Ein einen Tag zuvor verfaßter Brief von Stefano Pernigoni ist deshalb von Interesse, weil er den gesamten Fund ausgiebig beschreibt. Neben zwölf Statuen der Niobiden-Gruppe werden zwei Ringerstatuen und ein Torso getrennt aufgeführt, insgesamt also fünfzehn Figuren, während andere Quellen die Zahl dreizehn bzw. vierzehn angeben. Ausschlaggebend für die schwankenden Angaben ist die Zählweise, bei der Niobe mit ihrer Tochter (Abb. 62) zum Teil als eine, zum Teil als zwei Figuren einberechnet wurden⁵⁵⁰. In nachantiker Zeit schien generell der Wunsch zu bestehen, bei der Darstellung des Sujets der Niobiden nach Möglichkeit alle bei Ovid erwähnten Figuren darzustellen. Der Besitzer der antiken Niobidengruppe

[...] ließ nicht nur die vorhandenen Stücke restaurieren und Statuen durch bessere Repliken ersetzen, wie etwa beim zweitältesten Sohn, sondern er fügte andere, nicht als Niobiden bezeugte Antiken zum ursprünglichen Bestand der Gruppe hinzu, so die Muse, die Anchirrhoe und das Pferd. Auf diese Weise gelang es, die Gruppe bis auf einen Sohn zu "kompletieren".⁵⁵¹

Hierbei stand das Verständnis der Gruppe als zusammengehörendes Ensemble im Vordergrund. Fragen nach der Autorschaft und Originalität hingegen blieben sekundär. Allerdings muß man Ferdinand zugestehen, daß er nicht willkürlich ergänzte, sondern aus seinem großen Bestand die Statuen auswählte, die man berechtigterweise als Repliken der gefundenen Gruppe betrachten konnte. Der spektakuläre Fund war

⁵⁴⁸ Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Darmstadt 1986, S. 4

⁵⁴⁹ Die Benennung erfolgte das erste Mal durch Winckelmann, s. Wiemann, 1986, S. 132

⁵⁵⁰ a.a.O., S. 136

größtenteils im Vorhinein durch diese Repliken bekannt, wurde aber zu diesem Zeitpunkt nicht mit dem Mythos in einen Zusammenhang gestellt.⁵⁵² Schwebten diese Repliken zuvor ikonographisch im bedeutungsoffenen Raum, konnten sie mit den Originalen als Bezugsobjekt gleichsam mit Inhalt gefüllt werden. Die Bedeutung wurde konkretisiert und damit eindeutig.

Bei der Betrachtung der Repliken ergeben sich, wie Elsbeth Wiemann gezeigt hat, interessante Umdeutungen in der zeitgenössischen Betrachtung. Aldrovandi bringt eine 1584 für die Villa Medici angekaufte Replik des sog. 'aufs Knie gestürzten Sohns' (Abb. 63), in Verbindung mit einem der Söhne des Laokoon.

Prima, che s'entri ne la sala del palagio, si trova una statua in ginocchiata con un ginocchio: mira in su col volta: ha una mano col pugno chiuso sopra la coscia dritta; l'altra tiene stesa sopra un tronco, sul quale è la sua veste riposta: Dicono che ella sia un de' figliuoli di Lacoonte.⁵⁵³

Aldrovandis Deutung war, wie weitere von Wiemann hervorgehobene Beispiele zeigen, keine singuläre. Aus der Wendung „dicono che“ läßt sich ableiten, daß der Autor die Meinung von anderen übernommen hat. Auf eine Begründung wartet der Leser nach der relativ ausführlichen Beschreibung vergebens. In ihr wird nur die Haltung formuliert, nicht aber der ikonographische Bezug. Ein abzulesender Todeskampf, der ja tatsächlich auch eine inhaltliche Analogie zu der Niobidengruppe bildet, könnte an dieser Stelle erwähnt werden. Dennoch darf nicht unterschätzt werden, daß das Sujet so sehr differiert, daß eine Verwechslung eigentlich ausgeschlossen sein müßte. In der Rezeption der Gruppen ist eine zumindest assoziative Nähe spürbar: in zahlreichen Aussagen wurden die Laokoon- und die Niobidengruppe tatsächlich unmittelbar nebeneinander gestellt. Auch Johann Joachim Winckelmann erwähnt die Statuen gemeinsam, hebt jedoch die Unterschiede hervor. Die Niobe sei eher „ein Bild der Furcht vor dem gegenwärtigen Tod“, der Laokoon hingegen „ein Bild des höchsten Leidens und Schmerzes“.⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Wiemann, 1986, S. 138

⁵⁵² a.a.O., S. 139

⁵⁵³ Zitiert nach Guido Achille Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*. Bd. I, Rom 1958, S. 102. „Bevor man in den Palastsaal eintritt, findet man eine knieende Statue: sie schaut nach oben: sie hat eine zu einer Faust geschlossene Hand, die sie auf dem geraden Oberschenkel ablegt. Die andere hat sie auf einem Stamm gelegt, auf dem ihr Gewand liegt: Man sagt, daß sie einer der Söhne des Laokoon ist.“

⁵⁵⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Kunsttheoretische Schriften, Bd. VII, Volume Primo, S. 256, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 345, Straßburg 1967, Kapitel VII, S. 119

Das Beispiel des 'aufs Knie gestürzten Sohnes' (Abb. 63), der als Laokoonsohn interpretiert wird, zeigt erneut, wie schwer sogar den Zeitzeugen der Entdeckung eine inhaltliche Einordnung dieser Statuen fiel. Ohne Anhaltspunkte traten sie ans Tageslicht, ihre formale Gestaltung wurde von den meisten, auch von Aldrovandi treffend wiedergegeben und war von großer Bedeutung. Inhaltlich aber waren diese Fundstücke, meist ohne Attribute ausgestattet, generell bedeutungslos. Eine Ikonographie wurde ihnen von außen auferlegt.

In der Malerei wurde der vorgestellte Niobidensohn sogar als Vorbild rezipiert, als Vorbild für den Laokoon-Sohn: Nach Entwürfen von Giulio Romano führte Rinaldo Mantovano im Palazzo Ducale in Mantua den *Tod des Laokoon* aus (Abb. 64).⁵⁵⁵ Offenbar erschien bereits das jugendliche Aussehen sowie das Schwäche demonstrierende Gesunkensein auf das Knie ausreichend für die Motivwahl.

Hier ging es nicht um die konkrete ikonographische Gleichheit, sondern um den bestimmten Bedeutungsinhalt einer Antike, mit dem interpretatorische Aussagen verknüpft waren. Die als vorbildlich erkannten Lösungen der Antike wurden nicht mehr auf Grund formaler Kriterien eingesetzt, sondern dann, wenn sie dem Inhalt des Dargestellten entsprachen oder diesen konkretisierten.⁵⁵⁶

Geht man einmal von dieser Voraussetzung aus, dann wird mit der Übernahme des knieenden Sohnes tatsächlich eine inhaltliche Umdeutung in den Laokoonsohn vorgenommen. Allerdings sucht der Künstler immer auch formale Anregungen für die Gestaltung seines Werkes, so daß dieses Kriterium nicht – wie im obigen Zitat – gänzlich ausgeschlossen werden darf.

Bei der Aufstellung in den Uffizien wollte man ebenfalls auf die der Mythologie nach vollständige Anzahl von vierzehn Kindern nicht verzichten. Deshalb nahm man Umdeutungen bzw. Restaurierungen vor. Eine zum Bestand gehörende Replik des Diskobol des Myron wurde als Sohn der Niobide umgearbeitet (Abb. 65). Zuvor hatte er bereits eine weitere ikonographische Wandlung durchlaufen: das Inventar von 1704-1714 erwähnt ihn als Endymion. Kurze Zeit nach der letzten Umarbeitung jedoch wurde der neue Sohn der Niobide bereits wieder von der Gruppe getrennt und durch den sog. Narkissos ersetzt.⁵⁵⁷ Diese Umdeutungen und Umarbeitungen innerhalb kurzer Zeit

⁵⁵⁵ Wiemann, 1986, S. 144

⁵⁵⁶ a.a.O., S. 168

⁵⁵⁷ a.a.O., S. 151, Haskell / Penny, 1981, S. 278, später firmiert die Skulptur auch als 'gladiator'.

lassen darauf schließen, daß die ikonographischen Entscheidungen sehr kurzfristig gefällt wurden und die Umsetzung nicht als eine nun für ewig geltende behandelt wurde. Vielmehr verwirklichte der jeweilige Auftraggeber seine subjektive Vorstellung der Zusammenstellung der Gruppe, die somit stets historisch eingebunden war.

Spätestens 1598 stand die Niobiden-Gruppe für ca. 200 Jahre im Garten der Villa Medici. Eine wichtige Quelle für die Aufstellung stellt ein Stich Francois Perriers aus dem Jahr 1638 dar (Abb. 60), an dessen Ungenauigkeit im darauffolgenden Jahrhundert starke Kritik von Reisenden geübt wurde. Von Wright weist sogar ausdrücklich daraufhin, daß dieser Stich bei Leuten, die das Original nicht kennen, zu Fehlschlüssen und Mißverständnissen führen könne und seines Wissens nach bei Montfaucon und Gronovius auch geführt habe. Durch das Hinzufügen von Apollo und Diana in der Luft, die auf die übrigen zielen, haben sie angenommen, diese Figuren gehören zum Ensemble. Freunde schlossen aufgrund der Art der Darstellung zudem auf ein Hoch-Relief (*basso*) anstatt auf freistehende Statuen, ein weiterer Fehler („mistake“), wie es eindringlich formuliert wird. „[...] they likewise taking the Apollo and Diana for part of it, and well knowing it was not likely for statues to be so suspended in the air.“⁵⁵⁸ Obwohl die Vernunft gegen das Gezeigte spricht - Statuen, die in der Luft fliegen - scheint die Autorität des Stichs so groß zu sein, daß man bereit ist, die Aufstellung für die der Realität entsprechende zu halten. Die Zusammengehörigkeit des Ensembles wird nicht angezweifelt. Das Medium des Stichs und die damit verbundene Zweidimensionalität zwangen Perrier dazu, Modifikationen vorzunehmen. Um alle Figuren darstellen zu können, sah er sich veranlaßt, von der originalen kreisrunden Aufstellung abzuweichen und stattdessen die Ebenen etwas zu verrücken. Der Deutlichkeit halber ordnete er das Ensemble in Gruppen.⁵⁵⁹ Bereits diese für das Medium des Stichs notwendigen darstellerischen Abweichungen lösen beim Betrachter falsche Vorstellungen über das Original aus. Angesichts einer Zeit, in der der Stich das wichtigste Medium der Begegnung mit Kunst war und das Original nur in den seltensten Fällen betrachtet werden konnte, muß die Irritation groß gewesen sein, zumal

⁵⁵⁸ Eduard Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy + C. in the Years MDCCXX, MDCCXXI and MDCCXXII*, London 1764, 328ff. Haskell / Penny, 1981, S. 274: „Perrier’s print showing the figures disposed more spaciouly in a landscape with Diana and Apollo added int the sky, although obviously fanciful, as several travellers needlessly insisted, reflects the picturesque arrangement.“

⁵⁵⁹ Wiemann, 1986, S. 156, Nicholas / Penny, 1981, S. 274, schreiben hingegen, das Ensemble sei nach Berichten von Reisenden tatsächlich in fünf Gruppen von drei Figuren aufgestellt gewesen.

das Nichtverstehen durch den persönlichen Stil des Stechers, gebunden an die Zeitumstände und –moden, noch gefördert wurde.

Francis Mortoft legt in seinem Kommentar besonderen Wert auf den Ausdruck der Figuren, nicht jedoch auf die formale Anordnung:

These 15 Statues are made so rarely well, the mother representing grief so much to the life, and the children representing the passions of dying Persons, that it will bring grief and sorrow into any person's hart (sic!) that lookes upon them.⁵⁶⁰

Insgesamt ergeben sich bezüglich der Aufstellung der gesamten Gruppe merkwürdige Differenzen zwischen den einzelnen Beschreibungen.⁵⁶¹ Erfolgte die Aufstellung der Gruppe in der Villa Medici in Anlehnung an die überlieferte des Farnesischen Stiers (Abb. 41)⁵⁶², entschied man sich im 18. Jh. in den Uffizien für eine andere Lösung. Der vermeintlich 'antike' Umgang war nicht mehr selbstverständlich und wurde angezweifelt, so daß eine 'neutrale' Aufstellung in einem eigens geschaffenen Saal präferiert wurde. Nun standen die Figuren beziehungslos auf gleich gestalteten Sockeln nebeneinander, jegliche mögliche Gruppenbildung wurde vermieden. Mit dieser abstrakten Form der Zusammenstellung wird die Betrachtung wiederum deutungsoffener. Der Rezipient ist aufgefordert, sich ein eigenes Bild zu machen, sich selbst den ursprünglichen Zusammenhang zu imaginieren oder aber die Statuen einzeln zu betrachten. Gegen den letzten Punkt der Rezeptionsmöglichkeit als Einzelstatuen wurde in der älteren Forschungsliteratur argumentiert, die auf die formale Gestaltung der Gruppe hinwies. Diese macht einen Bezug zur ursprünglichen Aufstellung durchaus sinnfällig.

In der zentralen Gruppe der Niobe und ihrer jüngsten Tochter vereinigen und durchdringen sich die schräg aufstrebenden Linien, und dieses ganze Liniensystem ist nicht bloß artistisch, sondern verkörpert eindringlich das ergreifende Hilfesuchen aller bei der Mutter. Daß ein Künstler vom Rang des Niobidenmeisters eine durch den menschlichen Vorgang so eng verknüpfte Gruppe nur als Aggregat von Einzelfiguren gebildet habe, ist ebenso leicht gesagt, als schwer zu glauben.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Malcolm Letts (Hg.), *Francis Mortoft: His Book. Being his travels through France and Italy 1658-1659*, Nendeln / Liechtenstein, 1967, S. 121

⁵⁶¹ Wiemann, 1986, S. 156

⁵⁶² s. Kapitel 3.2

⁵⁶³ E. Buschor, *Die Oxforder Niobe*, in: *Münchener Jahrbuch IX*, 1914/15, S. 198

Im Sinne Wölfflins die Linien zu suchen, mag übertrieben erscheinen, eine, auch formale, Orientierung auf Niobe und ihre Tochter ist aber durchaus anzunehmen, was vor allem durch zeitgenössische Hinweise bestätigt wird, die die Sockel als stilisierte Hügel beschreiben. Demnach nahm auch das Bodenniveau in Richtung der Niobe zu.⁵⁶⁴ Für den Betrachter des 18. Jahrhunderts mußte es eine Überforderung darstellen, zum einen zwischen den hinzugefügten Repliken und Originalen zu unterscheiden, zum anderen sich angesichts der nun gleich gestalteten Sockel eine ursprüngliche Aufstellung zu imaginieren. So blieb auch diese Betrachtung in der eigenen Zeit verhaftet, wie die gesamte Konzeption der scheinbaren Zusammenhanglosigkeit als typisch für das 18. Jahrhundert angesehen werden kann. Insgesamt zeigt das Beispiel der Niobidengruppe, inwiefern die Entscheidung für eine museale Präsentation eines Kunstwerks Ausdruck des jeweiligen historischen Verstehens zu sein vermag, dessen wesentlicher Bestandteil in der Zu- und Abschreibung von Figuren bestand, wie das nächste Beispiel zeigt.

Die sogenannte Ringergruppe (Abb. 66/67) wurde gemeinsam mit den anderen Niobe-Statuen gefunden; ihre Figuren identifizierte man als die bei Ovid erwähnten Söhne Niobes Phaedimus und Tantalus, die beim Ringen durch Apollos Pfeil getroffen wurden.⁵⁶⁵ Ikonographisch paßt die Ringer-Gruppe, im Gegensatz zu einigen oben vorgestellten Figuren, die kaum Entsprechungen vorweisen, sehr gut zu dem Ovid-Text, in dem es heißt, die Brüder „plag(t)en“ sich, nach anderen sportlichen Übungen, „glänzend von Öl [...]“. Eine möglicherweise zu vernachlässigende Abweichung besteht darin, daß die Jünglinge „Brust an Brust“⁵⁶⁶ pressen, in der ausgeführten Skulptur jedoch der obere mit dem Bauch auf dem Rücken des unteren liegt und diesen zu umfassen sucht. Trotz der Übereinstimmungen wurden die Ringer 1638 von der Niobe-Gruppe getrennt und auch fast das ganze 18. Jahrhundert in verschiedenen Städten aufbewahrt. Fabroni plädierte 1779 in *Statue apparenti alla favola di Niobe*⁵⁶⁷ dafür, die Ringer-Gruppe wieder zu integrieren, doch seine Bemühungen scheiterten. Er schließt sich dem zwanzig Jahre alten Urteil Winckelmanns an⁵⁶⁸ und verweist auf den identischen Fundort sowie die hohe Qualität der Figuren. Auch er betont, daß der Ausdruck der

⁵⁶⁴ Zur Kritik an dieser Aufstellung, s. Haskell / Penny, 1981, S. 277

⁵⁶⁵ a.a.O., S. 278

⁵⁶⁶ Fink (Hg.), *Ovid. Metarmorphosen*, 1992, S. 140

⁵⁶⁷ Antonio Fabroni, *Dissertazione sulle statue apparente alla favola die Niobe*, Florenz 1779, in: Palomino de Castro y Velasco, 1957

⁵⁶⁸ Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 1967, Kapitel VII, S. 119

Ringer genau die Beschreibung Ovids treffe.⁵⁶⁹ Es folgt eine aufschlußreiche Deskription, während der Fabroni immer wieder Argumente für eine generelle Einordnung der Skulptur zu geben versucht.

Le caractère des Lutteurs est tel qu'il doit être dans des hommes à la fleur de l'âge accoutumés aux exercices gymnastiques, & parfaitement le meme dans l'un & dans l'autre pour ne pas attribuer la victoire à une disparité de forces, mais à un effet du hasard. Le vainqueur tient l'autre d'un bras allongé derrière les épaules; situation qui plus que toute autre prive l'adversaire de sa force de résister. Leurs visages respirent l'un la joie, & l'autre la tristesse, & ces affections sont marquées par un bien petit nombre de traits, à la bouche surtout & dans les yeux.⁵⁷⁰

Erstaunlich ist Fabronis Bemühen, die Körperlichkeit der Ringer eindringlich zu beschreiben und an ihr abzulesen, welcher von beiden der Sieger der Auseinandersetzung sein wird. Indem er relativ genau den Haltegriff analysiert, leitet Fabroni das Schwinden der Kräfte des Unterlegenen ab. Seine hier gemachten Beobachtungen gehen über ein rein ikonographisches Interesse hinaus. Die Art der Darstellung, d.h. die Form, wie die Figuren dargestellt sind, ihre Konzentriertheit und ihre durchtrainierten, im Prinzip gleich starken Körper, sind bestimmend für die Handlung, die innerhalb der Gruppe erzählt wird. Ohne es direkt auszusprechen, sind für Fabroni Inhalt und Form der Ringergruppe so miteinander verwoben, daß eine Trennung kaum mehr möglich scheint. Obwohl seine eigentliche Intention darin besteht zu postulieren, daß die Zugehörigkeit der Ringer zur Gruppe der Niobiden nicht angezweifelt werden dürfe, führt er als einziges Argument hierfür die Ovidsche Textstelle, den Fundort und die Qualität an.

Mit der oben zitierten Ausführung streicht Fabroni in erster Linie indirekt den starken eigenen Erzählwert der Ringer heraus: Die Gruppe vermag aus sich selbst heraus verstanden und erklärt zu werden; eine Einbindung in die Mythologie ist für ihr Verständnis überflüssig, was sich auch darin zeigt, daß Fabroni dieselbe in seiner Ausführung nicht mehr erwähnt. Unbewußt liefert Fabroni damit wichtige Hinweise

⁵⁶⁹ Fabroni, 1779, S. 19. „[...] l'expression des figures, qui est précisément celle que décrit Ovide en parlant de Phédime & de Tantale.“

⁵⁷⁰ ebda. „Der Charakter der Ringer entspricht dem, den Männer, in der Blüte ihres Lebens an sportliche Übungen gewöhnt, haben sollten, und er ist bei beiden idealerweise derselbe, so daß der Sieg nicht einer Ungleichheit der Kräfte zuzuschreiben ist, sondern dem Zufall. Der Sieger hält den anderen am verlängerten Arm hinter den Schultern; eine Situation, die mehr als alle anderen den Gegner seiner Widerstandskraft beraubt. Ihre Gesichter offenbaren zum einen die Freude, zum anderen die Traurigkeit, und diese Emotionen sind durch eine kleine Anzahl an Zügen sichtbar gemacht, besonders am Mund und an den Augen.“

dafür, daß es sich bei der Gruppe um eine abgeschlossene, für den Betrachter leicht zugängliche, handelt, was auch ihre ungeheuer große Popularität im 18. Jahrhundert erklärt, wo sie zum Kanon der beliebtesten und am meisten rezipierten Statuen gehörte. Zu der Bekanntheit trugen zahlreiche bereits im 17. Jahrhundert entstandene Kopien bei.⁵⁷¹ In Gemälden, beispielsweise in der Darstellung von Johann Joseph Zoffany aus dem Jahr 1770, welches die Tribuna in den Uffizien zeigt (Abb. 68), werden die *Ringer* gleichbedeutend mit der Medici-Venus, *Amor und Psyche* oder Tizians *Venus von Urbino* in das Bild gerückt. Hieran ändert auch die Tatsache nichts, daß bei Zoffany die Medici-Venus und die Raffael-Madonna mehr Bewunderung bei den englischen Reisenden erregen. Vor allem als Studienobjekt wurden die *Ringer* beliebt. John Evelyn konstatierte, die „inextricable mixture with each others armes and legs“ sei „plainely stupendous“.⁵⁷²

Kehren wir zurück zu Fabroni: Seine Argumentation für die Zusammengehörigkeit der Niobidengruppe verblaßt angesichts der euphorischen ausführlichen Beschreibung, die ebenfalls seine 'Gegner' bestätigt haben mochte: Die *Ringer* stellen eine selbständige Statuengruppe dar. Durch die Trennung von den Niobiden wurde der enge inhaltlich-ikonographische Bezug aufgegeben und an dessen Stelle konnte eine offenere Bedeutung treten: Anstelle zweier konkreter Personen, die unwissentlich das letzte Mal miteinander ringen, bevor sie vom Pfeil getroffen werden, treten zwei allgemeine Gestalten, die ringen und deren Interpretation offen bleibt bzw. sich gewisse (subjektive) Schwerpunkte sucht. Bei Ovid ist es unwichtig, wer von den Brüdern gewinnen mag, es wird auch nichts über ihre etwaigen Chancen ausgesagt. Bei Fabroni hingegen kommt dem Fragen nach der Körperlichkeit und nach der Gleichheit der Kräfte eine entscheidende Bedeutung zu. Ja, ihm erscheint sogar die Prognose des Sieges wichtig, den er an kleinen Nuancen glaubt, ablesen zu können. Die Interpretation verlagert sich von einer inhaltlichen zu einer zunächst formal-stilistischen, aus der wiederum inhaltliche Komponenten, wie Sieg oder Niederlage abgeleitet werden.

Viele, auch fachkundige Beobachter scheinen nie angenommen zu haben, die Ringergruppe zähle zu den Niobiden, wie zahlreiche Dokumente beweisen, in denen die Ringergruppe stets getrennt aufgeführt wird. Zu dieser Argumentation mag der Umstand geführt haben, daß bei einer Grundzahl von acht männlichen Figuren, die

⁵⁷¹ Haskell / Penny, 1981, S. 339

⁵⁷² de Beer, *John Evelyn*, 1955, Band II, S. 286

Anzahl auch ohne Ringergruppe bereits überschritten gewesen war. Als Beispiel sei der Brief von Valerio Cioli an Antonio Serguidi vom 8. April 1583 angeführt, in dem eine eindeutige inhaltliche Zäsur zwischen der Beschreibung der Niobiden- und der Ringergruppe gemacht wird.

[...] che fu trovato quatuordici figure che sono di buona mano, che rapresenta la storia di Niobe, e infra latre cè un grupo di dua figure che sono molto belle, (e di molte di quele àno le teste rimese, e a che de´ braci, e àno tutte belle teste, ma e capeli openione [...])⁵⁷³

Obwohl in der Rezeption beide Möglichkeiten zu finden sind, setzte sich letztendlich die Trennung der Ringergruppe und ihre Behandlung als eigenständiges Kunstwerk durch. Hierbei bereitete es offenbar keine Schwierigkeiten, die Ringergruppe aus dem mythologischen Kontext herauszulösen.

6.2 Deutungen zur Portland-Vase

Die sogenannte Portland-Vase (Abb. 69-72), die sich heute im British Museum befindet, wurde 1582 im Monte del Grano, einem Grabhügel südöstlich des antiken Roms, entdeckt. Sie befand sich in einem Sarkophag, dessen Wände mit Szenen aus dem Leben Achilles und dessen Deckel mit Porträtköpfen der Verstorbenen geschmückt war, die man zur Zeit der Entdeckung als die Köpfe von Alexander Severus und seiner Mutter Julia Mamaea identifizierte.⁵⁷⁴

1642 läßt sich die Provenienz der Vase gesichert in der Familie Barberini nachweisen. Byres verkaufte sie dann 1783 an Sir William Hamilton nach England, der sie 1784 an die Duchess von Portland weitergab. Nach ihrem Tod ging sie in den Besitz des dritten Duke of Portland über, der sie Josiah Wedgwood für 12 Monate lieh, so daß dieser zahlreiche Kopien herstellen konnte.⁵⁷⁵ Wedgwood verfaßte ferner eine Schrift⁵⁷⁶, in der er sich intensiv mit den Deutungen der Portland-Vase und ihrer Herstellung

⁵⁷³ Zitiert nach Giovanni Gaye, *Documenti di Storia Italiana, Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV., XV., XVI.*, Band III, Florenz 1840, S. 451 ff., Nr. CCLXXXIV; vgl. Erna Mandowsky, *Some Notes on the early History of the Medicean 'Niobides'*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 41, 1953, S. 251-264. „Es wurden vierzehn Figuren, die die Geschichte der Niobe repräsentieren, von guter Hand gemeißelt, gefunden, und innerhalb eine Gruppe von zwei sehr schönen Figuren (und viele von ihnen haben die Köpfe und auch die Arme zurückgelegt, und alle haben sie schöne Köpfe, aber das Haar herunterhängend [...])“

⁵⁷⁴ Nigel Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989, S. 25

⁵⁷⁵ a.a.O., S. 26f

auseinandersetzte, was sie, zumal aus der Sicht eines Künstlers, der sich um eine angemessene Kopie des Originals bemüht, zu einer der wichtigen Quellen in der Auseinandersetzung um dieses Werk im 18. Jahrhundert macht.

Zu sehen ist auf der Vase eine fortlaufende Figurenreihe, die meist als zwei getrennte Szenen, bestehend aus vier bzw. drei Figuren, beschrieben wurde; Bäume und eine Säule mit dem Ansatz eines Gebälks setzen einige Zäsuren im Hintergrund. Die Einteilung in zwei Szenen ist aufgrund des formalen Aufbaus gerechtfertigt: jeweils wird eine weibliche sitzende bzw. liegende Figur von zwei Personen gerahmt, die entweder in ihrem ganzen Körper ihr zugeneigt sind, oder aber zumindest in ihre Richtung blicken. Die Orientierung der Figuren legt ferner nahe, daß es sich bei dem von links nach rechts unter einem Gebälk hervorschreitenden jungen Mann um die einleitende Figur der Bilderzählung handelt (Abb. 69). Sein Arm wird von der vor ihm sitzenden, sich rückwärtig wendenden Frau erfaßt, die mit ihrer linken Hand eine Schlange hält. Über der Frau schwebt ein Cupido, einen Bogen und eine Fackel in den Händen haltend. Der Cupido wird von einem Baum hinterfangen; rechts von diesem ist ein der Frau zugewandeter Mann gegeben, dessen rechtes gewinkeltes Bein auf einem Felsen ruht; sein rechter Ellenbogen ist auf den Oberschenkel aufgestützt, die Hand zum Mund geführt und der Mund leicht geöffnet. Der Mann sieht den schreitenden Mann gegenüber an. Abgeschlossen wird die Szene durch einen Baum. Anschließend folgt ein erhöht auf einem Stuhl sitzender Mann, dessen Körper nach links ausgerichtet ist, dessen Kopf sich aber nach rechts neigt (Abb. 70). Im Hintergrund ist wiederum eine Säule zu sehen, die aber nicht gut erhalten und stark restauriert ist. Rechts daneben ist eine auf einem Felsen liegende Frau dargestellt, die in ihrer linken Hand eine Fackel nach unten hält, während sie ihre linke auf den Kopf legt (Abb. 71). Rechts von ihr sitzt in fast spiegelbildlicher Haltung zu dem Mann links von der Frau eine weitere Frau, den rechten Arm eng an den Körper gedrückt, den linken bis auf Kopfhöhe im rechten Winkel hochgehalten. Sie blickt über ihre rechte Schulter nach innen auf den ihr gegenüber sitzenden Mann, der wiederum die liegende Frau betrachtet (Abb. 72).

Das Beispiel der Portland – Vase ist deshalb von Interesse, weil sich die Fülle an Interpretationsversuchen von der Entdeckung bis in das 20. Jahrhundert verfolgen läßt. Da es sich um eine kunsthandwerkliche Arbeit handelt, war das Interesse an dem

⁵⁷⁶ Josiah Wedgwood, *Account of the Barberini, now Portland Vase; with The Various Explications of its Bas Reliefs that have been Given by Different Authors*, London 1788?

Nachvollzug des Herstellungsprozesses naheliegenderweise besonders stark ausgeprägt. In diesem Fall kann deshalb gut nachgezeichnet werden, in welchem Verhältnis bei den Interpreten die ästhetische Begeisterung für die kunsthandwerkliche Geschicklichkeit zu den Aussagen über die Ikonographie stehen. Wolf Mankowitz stellt die Frage, ob eine Sinnsuche bei diesem Kunstwerk überhaupt angebracht sei.

Quite uncertain, however, is the meaning of the vase and of the figures decorating it. It is possible, of course, that it has no meaning beyond being a beautiful work, damaged [...] and then reconstructed [...] by some connoisseur-artist who thought that, even if it lacked its original virtue, it would still be a beautiful thing to have about the villa.⁵⁷⁷

An dieser Stelle tritt deutlich die Dichotomie zwischen einem inhaltlichen Verstehen und der ästhetischen Funktion zutage, die in den Kommentaren zu der Portland – Vase besonders gut zu beobachten ist. Mankowitz fährt fort, daß die Rezipienten sich über vier Jahrhunderte an „imaginativen Deduktionen“, die sie „Interpretation“ nennen, versucht hätten. Die Bedeutung eines Kunstwerks setze sich einerseits aus der Intention des Künstlers, andererseits aus den zugeschriebenen Interpretationen zusammen.⁵⁷⁸ Er empfiehlt ferner einen genießerischen Umgang mit den Interpretationen der Vergangenheit⁵⁷⁹, was darauf schließen läßt, daß er sie nicht als erkenntnisfördernd einschätzt, sondern eher als amüsan.

Wedgwood trägt in seiner Schrift *Account of the Barberini, now Portland Vase [...]* die verschiedenen zeitgenössischen Beschreibungen zusammen. Er beginnt mit Girolamo Tezi, der 1642 in seiner Ekphrasis im wesentlichen die ausgewogene Form und die violette Farbe des Kunstwerks beschreibt. Der Bauch der Vase sei oblong, „encompassed with white figures, which are encaustic like the ground, and so beautiful, that you would affirm them to have been elaborated by the hand of Phidias.“⁵⁸⁰ Dies ist die einzige Erwähnung der Figuren Tezis, eine nähere Erläuterung der Ikonographie bleibt aus; offensichtlich ist es allein die ästhetische Faszination der Form und der Farbe, die Tezi beim ersten Blick anspricht. Dies legt auch die zu Beginn verwendete Formulierung „the eye is particularly caught by [...]“ nahe, die impliziert, daß der sich das Kunstwerk erschließende Betrachter primär von der äußeren Gestalt und Farbe, d.h.

⁵⁷⁷ Wolf Mankowitz, *The Portland Vase and the Wedgwood Copies*, London 1952, S. 53f.

⁵⁷⁸ „[...] insofar as a work of art may be said to have meaning at all, that meaning is as much what has been attributed to it as what was intended by the forgotten artist.“ (Mankowitz, 1952, S. 54)

⁵⁷⁹ ebda

⁵⁸⁰ Wedgwood, 1788?, S. 3

vor allem vom Material, 'gefangen genommen' wird, bevor er sich gegebenenfalls den dargestellten Figuren widmet. Es läge nahe zu vermuten, daß der geringe Stellenwert, den Tezi der Beschreibung von 'weißen Figuren' zuschreibt, keine singuläre Erscheinung in der zeitgenössischen Rezeption darstellt. Dies wird beispielsweise durch Wedgwood bestätigt, der in seiner Eigenschaft als Kopist, sich zunächst intensiv mit der Frage nach der Form und dem Material der Vase auseinandersetzt, wobei er zu dem Schluß kommt, daß die gewählte Form nicht die schönste sei, vielleicht sogar von einem anderen Künstler stamme. Bemerkenswert ist ferner seine Überlegung, aus Gründen des herrschenden zeitgenössischen Geschmacks sowie der Anforderungen der potentiellen Kundschaft von dem Original abzuweichen. „I begin to count how many different ways the vase itself may be copied, to suit the tastes, the wants, & the purses of different purchases.“⁵⁸¹ Mit dieser Aussage zeigt Wedgwood, daß für ihn eine Kopie von einer grundsätzlich anderen Qualität, die sich an der jeweiligen Epoche orientiert, ist, als das Original.

Einige Autoren jedoch, die sich intensiver mit der Vase auseinandersetzen, gehen im zweiten Schritt vor allem auf die Funktion, aber auch auf die Ikonographie der Figuren ein. In den Quellen, die Wedgwood angibt, wird die Dekoration größtenteils als Illustration von Szenen aus Homer gedeutet. Die Frau mit dem Zepter wird von Bartoli (1697) mit Vorbehalt als Proserpina gedeutet, der sitzende Mann als Pluto.

Die Deutung Montfaucons ist für unsere Fragestellung besonders interessant, da er, wie Wedgwood vermutet, aufgrund ungenauer Kopien oder unaufmerksamer Beobachtung des Originals, zunächst ein Detail und - daraus schließend - die gesamte Szene mißversteht: Das schlangenartige Wesen, welches sich zwischen den Beinen der sitzenden Frau emporwindet, deutet Montfaucon als Schwan; daraus leitet er ab, daß es sich bei der neben ihr stehenden männlichen Figur um Jupiter handeln müsse.

The history, or fable, [...] represented upon the vase, is mysterious. We see upon it Leda with the swan, and Jupiter in his proper figure before her: a Cupid, holding a bow, flies over Leda, and a young man pulls her by the hand. It is not easy to discover what the other figures are doing, nor what relation there is between this fable and the ashes of Alexander Severus. Perhaps it is best to say, that the first precious vessel which came to hand was made use of for this purpose.⁵⁸²

⁵⁸¹ Aus einem Brief von Wedgwood an William Hamilton, (24. Juni 1786), abgedruckt in Mankowitz, 1952, S. 25

⁵⁸² Wedgwood, 1788?, S. 16, s. hierzu auch Mankowitz, 1952, S. 57

Ebenso wird hier deutlich, daß Montfaucon seine Schwierigkeiten mit der kontextuellen Einordnung dieses Sujets durchaus zugibt. Es ist bemerkenswert, daß er sich gerade nicht von der generellen Sinnsuche anstecken läßt, sondern – im Gegenteil – die Rezeptionsunfähigkeit im Sinne einer inhaltlichen Einordnung für „nicht einfach“ erklärt. Mit seiner Annahme, die Zuordnung von Grab und Vase sei aus purem Zufall geschehen, erklärt er gleichsam alle anderen Interpretationen, die sich um eine Kontextinterpretation bemühen, für ungültig bzw. entlarvt sie als Spekulationen.

Venuti schlägt als Sujet das „Urteil des Paris“ vor, die sitzende Person sei demnach Discordia, die an ihrem Busen die Schlange ernährt. Daß Paris gemäß dieses Vorschlags zweifach dargestellt sei, begründet Venuti damit, daß der Künstler, neben der Klarheit, die er in der Darstellung anstrebte, jede Zweideutigkeit vermeiden wollte.⁵⁸³ Das Ideal der Eindeutigkeit scheint hier im Vordergrund zu stehen, wobei der Autor, indem er dieses Argument anführt, vielleicht auch nur seine Deutung als eine eindeutige herausstellen möchte.

Die Anzahl der existierenden Deutungen spricht gegen diese Eindeutigkeit. Als Sujets der Portland-Vase wurden vorgeschlagen: Medea und Jason, Theseus und Amphitrius, Jupiter Amon mit Olympia, Alexander Severus, Heliogabalus, die „heidnische und poetische Allegorie der Proben des menschlichen Lebens“, die Eleusinischen Mysterien sowie im 20. Jahrhundert Peleus und Thetis⁵⁸⁴.

Angesichts der Fülle von Interpretationen, die Wedgwood zusammenträgt, zieht er, angelehnt an einen Artikel im *Gottingen Review* von 1786, die Möglichkeit in Betracht, daß es sich bei der Darstellung möglicherweise nicht um eine einheitliche Erzählung handele, sondern verschiedene Personen in einen Zusammenhang gestellt worden seien.⁵⁸⁵

Bezüglich der Interpretationen streicht Wedgwood die Unzufriedenheit Caylus heraus (1756): „[...] no one has been able to explain (meaning, I suppose, in a manner satisfactory to him,) the subjects which make the ornaments of the vase.“⁵⁸⁶ Diese Aussage unterstreicht wohl weniger, daß Caylus keine Erklärungs- bzw. Sinnangebote erhielt, sondern eher, daß die Fülle an Interpretationen ihm fast willkürlich erscheint. Diese Willkür stellt Mankowitz in seinem Versuch einer Beschreibung der Methode der

⁵⁸³ Wedgwood, 1788?, S. 19

⁵⁸⁴ Mankowitz, 1952, S. 57

⁵⁸⁵ Wedgwood, 1788?, S. 38f

⁵⁸⁶ a.a.O., S. 17

Interpretatoren als Hauptkritikpunkt heraus. „Many of them took part in a sort of lottery in which the mind fumbled in the ragbag of classical mythology, and pulled out a story which would more or less fit the figures on the vase.“⁵⁸⁷ Der Eindruck, daß Bedeutungen den Gegenständen sozusagen zugelost werden, entsteht wohl vor allem dadurch, daß die Interpreten häufig ihre Vorschläge nicht konkret am Objekt begründen bzw. begründen können. Die Portland-Vase enthält nur wenige Attribute, welche eine Identifikation der Personen erleichtern würden. Damit ordnen die Autoren ihre Ideen den Objekten zu, meist ohne die Beweggründe zu begründen. Umso höher sind diejenigen überlieferten Aussagen des 18. Jahrhunderts zu bewerten (s.o.), die bereits zu diesem Zeitpunkt generell eine eindeutige Sinnzuschreibung an die Portland-Vase anzweifeln.

Für die Antikenrezeption erscheint mir das Beispiel der Portland-Vase symptomatisch zu sein, findet man doch bei einer Fülle von Antiken auch heute zahlreiche, z.T. kaum nachvollziehbare Deutungen. Fehlten nähere Informationen wie Attribute oder Inschriften, neigte man bei der Deutung dazu, sich an das zu halten, was als gesichert angesehen konnte, so daß häufig dem Auffindungsort als Kontext für eine inhaltliche Deutung eine erhöhte Bedeutung zugeschrieben wurde. Die Ikonographie wird aus anderen Bereichen an das Kunstwerk herangetragen und entwickelt damit für die Deutung eine große Unentschiedenheit.

6.3 Klassik und Romantik im 'Streit um Laokoon'. Kunstkritik von Winckelmann bis Wackenroder anhand der Deutung des Laokoon

Im folgenden soll anhand eines einzigen Kunstwerks, der Laokoongruppe (Abb. 73), gezeigt werden, daß das Verstehen von Kunst, je nach Blickrichtung der Autoren, ein vielfältiges sein kann. Die unterschiedlichen Betrachtungsweisen bildeten die Grundlage für einen der intensivsten Diskurse der Kunstgeschichte. In der chronologischen Reihenfolge ihres Erscheinens kommen Schriften von Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder, Johann Wilhelm Heinse, Karl Philipp Moritz, Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Heinrich Wackenroder und August Wilhelm Schlegel zur Sprache. Der interdisziplinäre Ansatz versucht anhand von kunsttheoretischen Texten, eine Einordnung im Hinblick auf die sich verändernde Art des praktischen und theoretischen Umgangs mit der bildenden

⁵⁸⁷ Mankowitz, 1952, S. 57

Kunst vorzunehmen. Die von der Germanistik vorgenommene Grenzziehung zwischen 'klassischen' und 'romantischen' Autoren erweist sich hierbei oftmals als eine zu enggefaßte.

In einem römischen Weinberg nahe der Kirche S. Pietro in Vincoli wird 1506 eine Statuengruppe aufgefunden und von Giuliano da Sangallo als die Laokoongruppe identifiziert, die Plinius der Ältere, der sie im Palast des Titus gesehen hat, in seiner Schrift *Naturalis Historia* erwähnt. Dieses von den drei Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanadoros geschaffene Werk sei „allen Werken der Malerei und Bildhauerkunst vorzuziehen.“⁵⁸⁸ Fortan gilt die Laokoongruppe der Renaissance als das vorbildhafte Werk der griechischen Antike schlechthin. Der Stoff findet sich im zweiten Buch von Vergils *Aeneis*: Der Apollonpriester Laokoon warnt die Trojaner vor dem hölzernen Pferd, welches die Griechen als vermeintliches Geschenk zurücklassen; indem er einen Speer auf dasselbe wirft, reizt er die Göttin Athene, die zwei todbringende Schlangen schickt.

Ausgehend von der durch Plutarch überlieferten These des Simonides, daß Malerei schweigende Dichtung und die Dichtung sprechende Malerei sei, bestand seit der Antike die Annahme einer grundlegenden Verwandtschaft der Künste. Hierzu trug ebenso das aus dem Zusammenhang gerissene und somit fehlinterpretiert tradierte 'Ut pictura poesis' des Horaz bei. Die barocke Regelpoetik geht ebenfalls von einer Ineinsetzung der Malerei und Poesie aus. Erst im 18. Jahrhundert kann eine Wandlung in der Kunstliteratur festgestellt werden: Neben der Laokoongruppe gehören der Apoll vom Belvedere und der Torso vom Belvedere zum klassizistischen Kanon. Insbesondere die Plastik des Laokoon wird in Deutschland zum Ausgangspunkt einer neuen ästhetischen, kunst- und dichtungstheoretischen Fragestellung. Winckelmann begründet den sogenannten 'Streit um Laokoon', der die „Diskussion um das Klassische und das Schöne in der Kunst in Deutschland“⁵⁸⁹ beginnen läßt. Diese knüpfte an die sich aus der antiken Rhetorik entwickelte Ekphrasis, die Beschreibung von Kunstwerken in der Poesie, an. Die Frage nach dem Vorbildcharakter antiker Kunst und nach der Eigengesetzlichkeit von Kunst im allgemeinen werden genauso zum Thema wie das

⁵⁸⁸ Zitiert nach Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988, S. 11. Nach dem Erwerb durch Julius II. 1506 wird die Laokoongruppe im Statuenhof des Belvedere aufgestellt. Baccio Bandinelli fertigte eine 1525 vollendete Kopie, die sich in den Uffizien von Florenz befindet, s. Georg Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan*, Konstanz 1982, S. 17.

⁵⁸⁹ Helmut Pfotenhauer u.a. (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 2, Frankfurt am Main 1995, S. 326f.

Verhältnis von Naturnachahmung und Idealschönheit. Schließlich steht die Diskussion um den dargestellten Moment, und damit um die Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Künste, immer wieder im Mittelpunkt. Der Gesichtsausdruck des Laokoon (Abb. 74) und die damit verbundene Frage, ob Laokoon schreie oder nicht, spielen für die Argumentation eine bedeutende Rolle. Die individuelle Beschreibung der Laokoongruppe wird im 18. Jahrhundert zum Ausdruck eines Kunstverständnisses.

Der rechte Unterarm des Laokoon fehlte bei der Auffindung der Statuengruppe. Montorsoli schuf die für die Kunst- und Literaturrezeption bis in das Jahr 1905, in dem der Armtorso von Ludwig Pollack gefunden wurde, gültige Fassung des rechten gerade emporgereckten Arms, die sich nach Fund des Originals als falsch herausstellen sollte. Diese Restaurierung entsprach einer Modeerscheinung des 16. Jahrhunderts, denn der ausgestreckte Arm galt als höchste Kunstfertigkeit.⁵⁹⁰ Der des Laokoon birgt insofern bereits eine starke Deutung in sich, als der Pathos der im Umriß pyramidalen Figur enorm gesteigert wird, und vor allem die Kraftanstrengung betont wird. Umso erstaunlicher ist es, daß bei allen im folgenden vorzustellenden kunsttheoretischen Ansätzen keine Zweifel am emporgereckten Arm des Laokoon geäußert werden. Es sollte aber darauf geachtet werden, daß die Rezeption der Figur auch und gerade durch den mit diesem Arm verbundenen Ausdruck der Statue bestimmt ist.

Winckelmann veröffentlicht 1755 die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, welche als konstruierte anthropologische Kulturbetrachtung anzusehen sind. Die Idealschönheit der griechischen Antike wird zur Grundlage einer normativ an den Griechen orientierten Kunstauffassung. Winckelmans Klimatheorie sowie die Thematisierung der Bedeutung des nackten Körpers bilden die Grundlage seiner Argumentation, wobei später einige seiner Aussagen, etwa von Lessing, als philologisch unsauber entlarvt wurden. Das Schaffen nach der Natur ist für Winckelmann ein Umweg in der Anschauung und er kommt zu dem berühmt gewordenen paradoxen Postulat: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“⁵⁹¹ Der Vorzug antiker Kunst bestehe in einer „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“; diese Schlüsselbegriffe entwickelt Winckelmann besonders

⁵⁹⁰ Zudem sollte die Laokoongruppe nach Plinius dem Älteren 'ex uno lapide', aus einem einzigen Stein gestaltet worden sein, was sich als falsch erwies.

⁵⁹¹ Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung*, in: Pfothenhauer (Hg.), 1995, S. 14. Zum 'braccio in aria' s. die Lebensbeschreibung Sansovinos, in: Vasari, *Milanesi*, Bd. 7, S. 494

anschaulich in seiner Beschreibung der Laokoongruppe, die er aus Kupferstichen kannte. Er schließt in seiner Darstellung von der Oberfläche der Statue auf den Inhalt, und versucht in seiner Beschreibung eine einführende Annäherung. Den geöffneten Mund des Laokoon deutet er als beklemmtes Seufzen: Dies entspricht seinem von der Darstellung der Iphigenie durch Timanthes abgeleiteten Grundsatz, daß der „höchste Ausdruck der Seele“ nur durch eine Dämpfung der Affekte sowie durch eine Vermeidung des Ausdrucks heftiger Leidenschaften zu erreichen sei.⁵⁹² Epochemachend an Winckelmanns Schriften ist, daß er das Beschreibungsverfahren poetisiert, und damit die Poesie in die Kunsttheorie einführt; er ist der Ansicht, daß eine Kunstbeschreibung dem Gegenstand nur angemessen sei, wenn sie selbst zur Kunst werde. Konsequentermaßen eignet sich Winckelmann deshalb einen an Homer gebildeten Sprachstil an, was den Versuch darstellt, in der Ekphrasis 'klassisch' zu sein.

Durchaus polemisch reagiert Lessing 1766 mit seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, die sich gegen die „Schilderungssucht“⁵⁹³ der Poesie wendet, auf Winckelmanns Schlüsselbegriffe der „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“. An die Stelle der ethischen Begründung des Seufzens des Laokoon setzt Lessing eine ästhetische: Die Schaffung der Laokoongruppe ziele auf „die höchste Schönheit“, wobei die Künstler gleichzeitig das Leiden darstellen wollten. Somit milderten sie das Schreien in ein Seufzen, „nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt“.⁵⁹⁴ Mit diesem Argument erklärt er auch den 'Schleier des Timanthes', der nicht Ausdruck der Unfähigkeit von Kunst sei, sondern eine Vermeidung des Häßlichen in der Darstellung. In der Poesie hingegen sei das Leiden darstellbar. Das Postulat der ausdrucksfreien Schönheit, welches Lessing für die Künste absolut setzt, stammt ebenfalls aus der Antike. Im Gegensatz zu Winckelmanns anthropologischer Betrachtung entwickelt Lessing eine mediengebundene und zeichentheoretische Ästhetik, die sich die Frage nach dem grundsätzlichen Unterschied zwischen bildender Kunst und Poesie stellt.⁵⁹⁵ Bei der differierenden Art der Nachahmung kommt dem Zeitbegriff eine besondere Bedeutung zu: die bildende Kunst arbeite mit „natürlichen Zeichen“, „Figuren und Farben in dem

⁵⁹² Timanthes hatte das Gesicht des leidenden Apollon durch ein Tuch verhüllt. s. auch Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt a. M. 1994

⁵⁹³ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Frankfurt am Main 1988, S. 11

⁵⁹⁴ Lessing, 1988, S. 23 f.

⁵⁹⁵ Lessing führt den Begriff 'bildende Kunst' in den Sprachgebrauch ein.

Raume“, während die Poesie „willkürliche Zeichen“ verwende, „artikulierte Töne in der Zeit“.⁵⁹⁶ Den Begriff 'Raum' verwendet Lessing pejorativ als zum Stillstand gebrachte Zeit, wobei die fehlende Bewegung eine Illusion, die für Lessing Zweck jeglicher Kunst ist, erschwert. Für Winckelmann dagegen ist im Ruhenden der Plastik die Bewegung insofern enthalten, als der bewegte Kontur zwischen dem Statischen und dem Zeitlichen vermittelt. Aus der geringeren Wirkungsmöglichkeit der Plastik, die sich aufgrund der räumlichen Gebundenheit auf Sinnlichkeit und Form beschränke, ergibt sich für Lessing die Überlegenheit der Poesie, die vor allem in den Möglichkeiten des Konsekutiven begründet liegt. Für die Plastik wird die Wahl des „fruchtbaren“ und „prägnanten Augenblicks“ entscheidend: Ist der Moment gut gewählt, vermag es der Betrachter durch seine „Einbildungskraft“ das Davor und Danach zu erschließen und somit die räumliche Gebundenheit der Plastik in ein Sukzessives zu überführen. Das Seufzen des Laokoon, welches in der Einbildung eine Steigerung zuläßt, wird als ein solcher „fruchtbarer Augenblick“ angesehen.

Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken.⁵⁹⁷

Für die bildende Kunst eignen sich nach Lessing aufgrund ihrer mediengebundenen Darstellungsmöglichkeiten transitorische Inhalte, für die Poesie Handlungen.

1768 erscheint Herders erstes *Kritisches Wäldchen*, in welchem er die Positionen Winckelmanns und Lessings im Laokoonstreit darstellt, wobei seine Präferenz für ersteren nicht zu verkennen ist. Aus Lessing spreche der „Kunstrichter des poetischen Geschmacks“, der „schaffende Poet“⁵⁹⁸; dagegen stilisiert Herder den „Künstler“ Winckelmann selbst zum Griechen, indem er schreibt: „Winckelmanns Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten [...], jeder Gedanke [...] steht da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: *er ist*.“⁵⁹⁹ In der 1768-70 entstandenen Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Bildendem Träume* erweitert Herder den Diskurs insofern, als er beginnt, zwischen Plastik als „Kunst des Tastsinns“ und Malerei als „Kunst des Auges“ zu differenzieren, wohingegen Lessing die gesamte

⁵⁹⁶ Lessing, 1988, S. 104

⁵⁹⁷ a.a.O., S. 24

⁵⁹⁸ Johann Gottfried Herder, *Erstes Kritisches Wäldchen*, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt am Main 1991, S. 65 und S. 68; s. auch Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968, S. 62f.

bildende Kunst mit dem Begriff 'Malerei' als Einheit behandelte. Es geht Herder um die Aufwertung des Tastsinns, und damit des Plastischen, die er mit der Wahrnehmung des Kindes, welches sich seine Umwelt zunächst tastend erschließt, begründet. Sehen und Sprechen hingegen entwickeln sich in der Gattungsentwicklung am spätesten. Die Plastik sei die „Kunst der Wahrheit“, da sich in ihr die „Energie“ als Kategorie der Wirkung von Kunst in einem Moment entlade. Im Gegensatz dazu sei die Malerei als „Kunst der Täuschung“ zu bezeichnen, da sie zum Mittel der Illusion greife. Bei der Präferenz der Plastik betont Herder die Orientierung an der Antike, in welcher aufgrund der Darstellung des nackten Körpers haptische Oberflächenqualitäten von großer Bedeutung seien⁶⁰⁰: Die durch Greifen gebildete Vorstellung verschaffe im wörtlichen Sinne einen „Begriff“ des Gegenstandes, die Statue werde verlebendigt. Herders *Plastik* führt eine erotische Komponente in die Rezeption von Kunstwerken ein: Pygmalion, der durch Tasten seine Galatea belebt, gereicht ihm hierbei zum mythologischen Vorbild.⁶⁰¹

Wilhelm Heinse, der der nachfolgenden Generation entstammt, verkehrt den Klassizismus in seinen *Gemäldebrieffen* (1776/77) und seinen *Briefen Von der italienischen Reise* (1780-1783) in sein Gegenteil. Diese Werke sind die ersten intensiven Beschreibungen von Kunstwerken seit den Versuchen Winckelmanns in den fünfziger Jahren⁶⁰²; provokativ weicht er vom herrschenden Geschmack ab: Die Bedeutung normativer Vorbilder der griechischen Antike anzweifelnd, formuliert Heinse, daß die Kunst von der Gegenwart bestimmt werde, da das Menschenbild der Antike den Menschen entfremdet sei. „Jede Natur hat ihre eigne Vollkommenheit, und endlich ist gar alles individuell.“⁶⁰³ In diesem Zusammenhang spricht sich Heinse gegen das Ideal aus und kommt zu dem Schluß, daß „alle Kunst [...] Nachahmung wirklicher Natur seyn“⁶⁰⁴ müsse. Indem Heinse eine Variante des Mythos heranzieht, gerät seine Deutung der Laokoongruppe zu einer Kontrafaktur derjenigen Winckelmanns und er formuliert eine sinnliche Ästhetik: Laokoons Muskeln zittern im Todeskampf und der Gesichtsausdruck wird als ein Innehalten oder Atemholen gekennzeichnet, um darauf

⁵⁹⁹ Herder, 1991, S. 67

⁶⁰⁰ In diesem Punkt schließt Herder an Winckelmann an.

⁶⁰¹ s. den Untertitel „aus Pygmalions Bildendem Träume“ und Matthias Meyer (Hg.), *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br. 1997.

⁶⁰² Wolfgang Kemp, *Die Kunst des Schweigens*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München 1989, S. 109

⁶⁰³ Wilhelm Heinse, *Von der italienischen Reise. 1780-83*, in: Albert Leißmann (Hg.), *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Leipzig 1924, S. 458

⁶⁰⁴ Heinse, *Von der italienischen Reise*, S. 459

wieder zum Schreien anzusetzen. „Er ist im letzten Takt seines Schreyens, und der Athem bald erschöpft, oder vielmehr er ist im Moment wieder welchen zu hohlen, wenn er ihm vor Tod nicht außen bleibt.“⁶⁰⁵ Im Gegensatz zu Winckelmanns „edler Einfalt“ und „stiller Größe“, welche die Mäßigung der Affekte implizieren, und zu Lessings Formulierung der Schönheit als oberstem Ziel der Kunst, postuliert Heinse das direkt an der Natur beobachtete Expressive, Charakteristische, welches auch das Häßliche in der Darstellung zulasse. Die für die bildende Kunst geltende Gegenwärtigkeit der natürlichen Zeichen sieht Heinse - im Gegensatz zu Lessing - als Vorteil gegenüber der Poesie an. Die Natur komme somit unmittelbarer zum Ausdruck, es herrsche „Dauer völligen Genußes ohne Zeitfolge“⁶⁰⁶. Mit der Abkehr von der Antike vollzieht sich bei Heinse eine Abwendung vom Plastischen hin zum Malerischen.

Mit Winckelmann nahm die sprachliche Nachschöpfung von Kunstwerken ihren Ausgang. Daran anknüpfend, stellt Karl Philipp Moritz 1788 in dem Aufsatz *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*⁶⁰⁷ die Möglichkeit der Versprachlichung von bildender Kunst erstmals generell in Frage.

Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.⁶⁰⁸

Für Moritz ist das ästhetische Zeichen durch sich selbst bedeutsam, es ist autonom und das Schöne des Kunstwerks eine Spiegelung der göttlichen Schöpfung. Das Verhältnis der Teile zueinander sei im Kunstwerk einer notwendigen Struktur unterlegen, die von einem 'Mittelpunkt' ausgehe, von welchem aus dem Betrachter das Gesamte präsent vor Augen stehe. Bei Moritz wird das Auge zur Hauptmetapher: Weil sich Natur und Mensch im Auge Gottes spiegeln, stellt das Auge das adäquate Rezeptionsorgan dar. In dieser Hinsicht steht Moritz in Opposition zu Herder.

In seinen *Reisen eines Deutschen in Italien* (1786-88) spricht Moritz im Sinne einer strukturellen Interpretation - im Gegensatz zu seinen Vorgängern - von der gesamten

⁶⁰⁵ a.a.O., S. 562

⁶⁰⁶ s. den Kommentar, in: Pfothner (Hg.), 1995, Bd. 2, S. 692

⁶⁰⁷ Karl Philipp Moritz, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: Helmut Pfothner u.a. (Hg.), *Klassik und Klassizismus*, Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3, Frankfurt am Main 1995, S. 372-383

⁶⁰⁸ a.a.O., Bd. 3, S. 374

Laokoongruppe. Er hebt explizit die Bedeutung der beiden Söhne und der Schlangen für die Wirkung der Skulpturengruppe hervor.⁶⁰⁹ Sein Interpretationsmodell überträgt Moritz in der sechsten Vorlesung über den Stil *Über ein poetisches Gemälde von Goethe* (1792), welche als erste werkimmanente Interpretation in der Literaturgeschichte zählt⁶¹⁰, auch auf die Poesie. Er fordert für die Beschreibung, die der Präsenz des Kunstwerks aufgrund der Sukzession der Worte strukturell unterlegen sei, daß sie, um dem Kunstwerk als Signatur des Schönen gerecht zu werden, selbst zur Signatur werden müsse. Die Beschreibung wird nun selbst zur Kunst, sie bildet eine in sich abgeschlossene Einheit. Moritz wirft Winckelmann, bei dem dieser Ansatz ebenfalls, allerdings eher unreflektiert, vorhanden ist, vor, daß er diese Einheit des Kunstwerks durch zu viele nebensächliche Verweise, zerstöre. Mit einer Kunstbetrachtung, die selbst Kunst sein möchte, kann Moritz als Wegbereiter der romantischen Kunstkritik angesehen werden.

In seinem Aufsatz *Über Laokoon* (1798) klammert der 'Augenmensch' Goethe den mythologischen Hintergrund sowie die Rezeptionsgeschichte der Laokoongruppe bewußt aus und führt seine Betrachtung auf das unmittelbar Sinnlich-Anschauliche zurück.⁶¹¹ Vorweg stellt Goethe die Eigenschaften, die ein „vollkommenes Kunstwerk“ erfüllen sollte und überträgt diese im folgenden auf die Laokoongruppe. Vor allem die geforderte 'Anmut' sowie das Bilden nach dem 'Ideal' schließen direkt an die klassische Kunstvorstellung Winckelmanns und Lessings an. Er betrachtet allein die menschliche Konstellation zwischen dem Vater Laokoon und seinen Söhnen und ihre Wirkung auf den Betrachter. Laokoon „ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Schlangen zu unterliegen“⁶¹². Die Konzeption bezeichnet Goethe im Sinne der Genre-Vorstellung des 18. Jahrhunderts als „tragische Idylle“⁶¹³. Er beobachtet eine ausgewogene Harmonie zwischen den Handlungen der einzelnen Figuren und ihrer jeweiligen Wirkung auf den Betrachter: Der Kampf werde in verschiedenen Stadien dargestellt; während ein Sohn zu entkommen scheine, wehre der andere sich vehement, wohingegen Laokoon den

⁶⁰⁹ Vielen seiner Vorgänger war dies nicht möglich, da die zur Verfügung stehenden Stiche ausschließlich Laokoon ohne die beiden Söhne zeigten.

⁶¹⁰ s. Pfothenhauer (Hg.), 1995, Bd. 3, S. 754

⁶¹¹ s. Heinrich Keller, *Goethe und das Laokoonproblem*, Leipzig 1935

⁶¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon*, in: Pfothenhauer (Hg.), 1995, Bd. 3, S. 152

⁶¹³ a.a.O., S. 154

Schlangen unterliege. Die Veranschaulichung dieses richtig gewählten Moments⁶¹⁴, womit er an Lessing anschließt, bildet den Mittelpunkt der Ausführungen Goethes. Wenn die bildende Kunst einen „pathetischen Gegenstand“ darstelle, wähle sie denjenigen, der „Schrecken“ erwecke, die Poesie aber wähle solche, die „Furcht und Mitleid“ erregen; in der Laokoongruppe werden alle drei Zustände erreicht.⁶¹⁵ Die Bildhauer erhöhten die 'Mannigfaltigkeit' und schufen ein „geistiges und sinnliches Ganzes“⁶¹⁶. Die Wahl des fruchtbaren Moments, der für Goethe einen Erkenntniswert als solchen darstellt, wird in seine Vorstellung von der Totalität und Harmonie des Kunstwerks integriert.

Der durch Moritz geprägte und klassisch geschulte Wackenroder verfaßt mit den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97) eine kunsthistoriographische Auseinandersetzung. Mit der Figur des Klosterbruders wird eine idealisierte Mittelaltervorstellung entworfen und das Winckelmann-Ideal der griechischen Plastik gleichsam gegen die Kanonbildung der rationalistischen Kunstauffassung auf altdeutsche und altitalienische Meister übertragen. Die Künstlerviten Vasaris (1550)⁶¹⁷ formt Wackenroder in Heiligenviten um, wobei seine höchste Verehrung Raphael gilt. Indem er sich auf die christlichen Wurzeln der abendländischen Kunst zurückbesinnt, führt er den Aspekt der Religiösität in die Kunstbetrachtung ein, für die Andacht und Kontemplation bestimmend werden. Die durch Sehen und Sprache vermittelte Erfahrung von Kunst wird emotionalisiert und ins Subjektive verlegt. In dieser Kunsttinnigkeit partizipiert der Mensch in einer Ahnung an der Sprache Gottes, als welche die Kunst ebenso wie die Natur aufgefaßt werden. Der Klosterbruder, dem Wackenroder die Worte in den Mund legt, daß ein Gemälde gar nicht zu beschreiben sei, bemüht sich um alternative, dem Gegenstand angemessene 'Gemäldeschilderungen', in welchen er beispielsweise die Protagonisten einer *Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande*⁶¹⁸ auf naive Art und Weise in Versform über sich selbst sprechen läßt. Mit der Anbindung an das Mittelalter und an die Renaissance sowie dem Paradigma des Malerischen und der Musik gilt Wackenroders Text als grundlegend für das romantische Kunstverständnis.

⁶¹⁴ Goethe, *Über Laokoon*, S. 154

⁶¹⁵ a.a.O., S. 159

⁶¹⁶ a.a.O., S. 160

⁶¹⁷ s. Kapitel 3

⁶¹⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1994, S. 43f.

Die Abkehr von der Antike, vom Klassischen, kann allerdings in dieser Zeit nicht generell konstatiert werden: Mit der *Geschichte der griechischen Poesie* Friedrich Schlegels entsteht in den 90er Jahren in Analogie zu Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* eine Schrift, die sich wiederum intensiv mit dem 'klassischen' Vorbild auseinandersetzt, so daß sich die Frühromantik als hyperklassizistisch erweist.

Die *Gemäldebriefe* August Wilhelm Schlegels, die 1799 nach dem Besuch der Dresdner Galerie entstanden, nehmen Wackenroders Ton der Kunstandacht auf; im Gegensatz zu dessen Schilderung des Subjekts einer Kunstbetrachtung findet die Kunstkritik nun im geselligen Gespräch statt, allerdings nicht vor dem Objekt selbst, da sich der Augenblick der Kunstbetrachtung einer Sprachvermittlung entzieht, sondern ebenfalls - wie in den *Herzensergießungen* - in der Erinnerung. Die gewählte Briefform erinnert an Heinse. Im Akt des Sehens und der gemeinsamen Verständigung über das Kunstwerk liegt für A.W. Schlegel der angemessene poetische Umgang mit Kunst: nicht die Beschreibung, sondern das Gespräch, in welchem das Kunstwerk zum Dialogpartner wird, bildet den adäquaten Zugang. Schlegel bringt in den *Gemäldebriefen* ebenfalls zur Sprache, daß die Poesie 'Führerin' der bildenden Künste sei, und diese wiederum derselben als Dolmetscherin diene⁶¹⁹; damit wird A.W. Schlegel zum Ideengeber der Hermeneutik.

Anhand der aufgezeigten Sichtweisen der Kunstliteratur im 'Streit um Laokoon' wurde deutlich, daß der Diskurs – ausgehend von der gemeinsamen Basis – eine gewisse Eigenständigkeit entwickelt, so daß sich Antinomien ausbilden. Winckelmanns Nachahmungsprinzip der griechischen Antike und Friedrich Schlegels Erklärung, daß die Antike abgeschlossen und das Moderne keine Vorbilder mehr benötige, stellen die Extreme dar. Bemerkenswert bleibt das gleichbleibende Interesse der Autoren am 'Streit um Laokoon', das sich bis in die heutige Zeit verfolgen läßt: Zahlreiche in der aktuellen Forschungsliteratur relevanten ästhetischen Fragestellungen, wie die nach dem Verhältnis von Text und Bild⁶²⁰, nach den Grenzen und Möglichkeiten der Beschreibung für das Fach Kunstgeschichte haben ihren Ursprung in dem dargelegten Diskurs. Peter von Matt wählt in seiner Darstellung über den *Schrei und die Dichtung* Lessing als Ausgangspunkt seiner Überlegungen und differenziert, daß der Schrei nicht

⁶¹⁹ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde*, in: Eduard Böcking (Hg.), *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Hildesheim / New York, S. 91

⁶²⁰ vgl. Boehm / Pfothner, 1990

geschrieben, dafür aber beschrieben werden könne.⁶²¹ Die Literatur des 19. Jahrhunderts behandelte vermehrt das Verhältnis von Skulptur, Dichtung und Realität, z. B. in Joseph Eichendorffs *Das Marmorbild* oder E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. Auch diese Tendenz muß als abhängig von der Kenntnis des 'Laokoonstreites' angesehen werden. Dieser stellt ein Vorbild in der Führung einer interdisziplinären Auseinandersetzung zu einem Thema dar, denn eine schriftliche Streitkultur auf diesem Niveau wird man heute wohl kaum mehr antreffen. Der 'Streit um Laokoon' kann zudem als einer der Ursprünge für die wissenschaftliche Begründung des Faches Kunstgeschichte betrachtet werden.

Auf einer gänzlich anderen Ebene als im hier vorgestellten, bewußt in schriftlicher Form ausgetragenen, Wissenschaftsstreit über den 'Streit um Laokoon' treffen wir zahlreiche Aussagen über diese populäre Skulptur in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts an. Inwiefern können die hier sehr subjektiv geäußerten Einschätzungen mit dem dargestellten Diskurs in Beziehung gesetzt werden? Stimmt das Verständnis mit den Positionen überein oder finden wir noch weitere Facetten einer Annäherung an Laokoon?

Hester Lynch Piozzi ließ in seinen *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy and Germany* aus dem Jahr 1789 auch den Vatikan nicht aus. Die Kunstwerke dort beurteilt er als „models of perfection“:

Laocoon's agonies torment one. I was forced to recollect the observation Dr. Moore says was first made by Mr. Locke, in order to harden my heart against him who appears to feel only for himself, when two such youths are expiring close beside him. But though painting can do much, and sculpture perhaps more, at least one learns to think so here at Rome, the comfort is, that poetry beats them both. Virgil knew, and Shakespeare would have known, how to heighten even this distress, by adding paternal anguish: here is distress enough however.⁶²²

Vom Leiden des Laokoon ist Piozzi stark getroffen, geht aber nicht für den in der Laokoon-Diskussion entscheidenden Unterschied zwischen Schreien und Seufzen ein. Stattdessen legt er erstaunlicherweise das Hauptgewicht auf das Verhältnis des Laokoon zu seinen Söhnen. Wie oben bereits erwähnt, zeigten Stiche nur die Hauptfigur, umso bemerkenswerter ist es, daß vor dem Original offensichtlich die Söhne eine starke

⁶²¹ Peter von Matt, „Ai mir!“ *Der Schrei und die Dichtung*, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, hg. von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel, Heft 550, Marbach 1995, S. 95-107

⁶²² Hester Lynch Piozzi, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy and Germany*, London MDCCLXXXIX, Vol. I, S. 427

Rezeption erfahren. Dieser Autor geht davon aus, daß sie sterben, was er auch nicht relativiert. Ebenso wird der Begriff Leiden sehr allgemein als 'agony' und 'distress' nicht näher spezifiziert. Fast hat es den Anschein, als würde Piozzi dem Laokoon Egoismus in seinem Leiden vorwerfen, einen Egoismus, der sich nur auf sein physisches Leid bezieht, ohne die Sorge um seine Söhne mit einzuschließen. Das Einbeziehen der psychischen Konstellation zwischen Laokoon und seinen Söhnen, das nach Meinung des Autors hier nicht verwirklicht wurde, läßt eine Parallele zu Goethes vorgestelltem Aufsatz *Über Laokoon* aufscheinen, der erst 1798, also neun Jahre später, erschien. Goethe allerdings wird an der Statuengruppe zeigen, wie differenziert seiner Meinung nach auch die psychologische Darstellung, einhergehend mit dem richtig gewählten dargestellten Moment, gelungen ist. Die Bemerkung aus den *Observations and Reflections* erweist sich gerade in bezug auf den wohlgermter späteren Goethe als brisant. Piozzi nimmt schließlich eindeutig Stellung im Paragone-Streit, indem er es als tröstliche Erkenntnis seiner Rom-Reise sieht, die Poesie als höchste aller Künste erklären zu können.

In *Les Monuments de Rome* beschreibt Ragueneau sehr eindringlich die Laokoongruppe und hebt seine Wertschätzung der Statue, auch in Konkurrenz zu Virgil, hervor. Man müsse ein sehr harter Mensch sein, wenn man von dessen Beschreibung nicht berührt würde, ganz und gar unsensibel aber, wenn man beim Anblick der Skulptur nicht erschauere.⁶²³ Dies kann wohl dahingehend gedeutet werden, daß für ihn - zumindest in diesem Fall - die Skulptur eine stärkere Wirkung entfaltet als die Literatur. Ebenso wie Piozzi, allerdings eher indirekt, bringt Ragueneau die Vaterrolle zur Sprache. Im Titel spricht er von „Laokoon und seinen Kindern“ und gegen Ende von Virgils Beschreibung eines „père infortuné“. Ragueneau hebt das Leiden des Laokoon hervor, und er veranschaulicht dies im Gegensatz zu Piotti an der Durchgestaltung der Skulptur. „La violence de ces efforts & celle de la douleur que souffre le Laocoon, paraissent dans tout son corps jusqu'à l'extrémité des pieds dont les doigts se retirent avec contraction (...)“⁶²⁴. Die Frage nach dem Schreien oder Seufzen des Laokoon ist für ihn nicht von Interesse; dennoch lenkt er seine Aufmerksamkeit auf das Gesicht des

⁶²³ François Ragueneau, *Les Monuments de Rome ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture*, Amsterdam 1701, S. 244. „(...) il faut être bien dur pour n'être pas touché de l'ouvrage de ce Poète: mais il faudroit être tout à fait insensible pour ne pas frémir à la vue de celui du Sculpteur.“

⁶²⁴ Ragueneau, 1701, S. 242. „Die Gewalt dieser Anstrengungen und die des Schmerzes, die Laokoon erleidet, erscheint an seinem ganzen Körper bis an die Füße, deren Zehen sich zusammenziehen (...)“

Laokoon. Die Muskeln und Falten dort würden den Schmerz des gesamten Körpers widerspiegeln. „Et quoi que toute la Figure soit du même marbre, néanmoins il semble que le visage ait quelque chose de plus blanchâtre que le reste du corps (...)“⁶²⁵ Dieser Gedankengang ist in der Tat bemerkenswert: Vom Verstand her schließt Raguenet aufgrund desselben Materials eine farbliche Veränderung im Bereich des Kopfes aus. Trotzdem scheint es ihm, als würde dieser heller erscheinen als der Rest. Damit läßt Raguenet eine Täuschung seiner Wahrnehmung bewußt zu, möglicherweise auch, um seine Beschreibung der Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Leidens noch eindringlicher zu gestalten. Da eine derartige paradox anmutende Wahrnehmung möglich ist, und er diese hervorstreicht, sieht Raguenet dieselbe wohl als ein ausgemachtes Kriterium für die Qualität dieses Kunstwerks an.

Lancelot Temple geht weniger auf die Laokoongruppe ein, weil er sich in der Auseinandersetzung nicht wiederholen wolle, sondern auf den Torso (vom Belvedere). Die Bewunderung für denselben läge in der „anatomischen Wahrheit“. Schließlich gibt er zu: „which I should very probably have past without the least notice; if I had not seen it mounted upon a handsome Pedestal, surrounded with an iron rail, and known that it was the celebrated Study of Michael Angelo.“⁶²⁶ Mit anderen Worten: wenn der Torso nicht durch seine Präsentation im Rahmen des Museums als Meisterwerk inszeniert worden wäre, hätte der Autor keine Notiz von ihm genommen. Ähnlich wie heutige Besucher, die im Louvre einzig und allein dem Hinweisschild der *Mona Lisa* und der *Nike von Samothrake* folgen, und keinen Blick für andere Kunstwerke haben, wird Temple auf den Torso nur aufmerksam, weil er besonders hervorgehoben ist. Erst im Wissen, vor dem Meisterwerk zu stehen, entwickelt er Qualitätskriterien. Als Bedingung für eine mögliche Rezeption, ist demnach eine bewußte Lenkung von Vorteil. Im Gegensatz zu einer Egalisierung, scheint eine vorgegebene Differenzierung in der Präsentation willkommen und wirksam zu sein. Ebenso ist die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit dem einzelnen Kunstwerks Voraussetzung dafür, daß ein Verstehensprozeß überhaupt in Gang gesetzt wird.

Der Diskurs im 'Streit um Laokoon' vermochte die Abhängigkeit des Verstehens von den jeweiligen Vorkenntnissen und Vormeinungen der Betrachter besonders eingängig

⁶²⁵ a.a.O., S. 243. „Und wenn die ganze Figur auch aus demselben Marmor ist, scheint es nichtsdestoweniger, daß das Gesicht etwas Weißlicheres hat als der übrige Körper (...)“

⁶²⁶ Lancelot Temple, *A Short Ramble through some Parts of France and Italy*, London MDCCLXXI, S. 33

zu veranschaulichen. Ein einzelnes Kunstwerk ist damit, weitgehend unabhängig vom Künstler, in der Lage, die unterschiedlichsten Reaktionen bei den Rezipienten hervorzurufen, womit der 'Sinn eines Textes seinen Autor übertrifft'⁶²⁷.

6.4. Seneca: Das Verstehen bedingt die Attribute

Beim Auffinden antiker Skulptur im 17. Jahrhundert läßt sich häufig feststellen, daß die Werke eine ikonographische Umdeutung erfahren. Um das Jahr 1594 wird in Rom eine Statue gefunden, die aufgrund der Ähnlichkeit zu einer antiken Porträtbüste 1598 erstmals von Fulvio Orsini als 'sterbender Seneca'⁶²⁸ (Abb. 75) identifiziert wurde. Dieser Bibliothekar und Antiquar der Farnese-Familie nahm an, daß die Büste Seneca darstellte, und veröffentlichte seine Erkenntnis in *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus mumismatibus et gemmis expressae*. Lipsius, der als Begründer des Neo-Stoizismus gilt, beeinflusste Orsini stark in seiner Zuordnung. Rubens erwarb eine Kopie der Büste und popularisierte diese, indem er sie u.a. in den Hintergrund seines Gemäldes *Die vier Philosophen* (Abb. 76) einfügte. Mit der Zeit wurde es vielen Malern zur Gewohnheit, Seneca- oder Marcus Aurelius-Büsten in ihre Porträts einzufügen, um die philosophische Neigung des Dargestellten zu dokumentieren.⁶²⁹ Damit wurde die Seneca-Büste allgemein zu einem Instrument des Verweises auf die Philosophie schlechthin und setzte sich als Kopftypus durch. 1613 wurde die oben erwähnte Statue für die Borghese-Familie als Seneca restauriert, indem man sie auf eine Vase aus afrikanischem Marmor setzte, deren Boden Wasser, welches von Blut getränkt ist, imitiert (Abb. 75). Es kursierten zahlreiche Stiche, die nach der Statue gefertigt wurden, aber kaum Kopien. Rubens nahm sich die Statue 1608 als Vorlage für sein in der Pinakothek in München befindliches Gemälde des Seneca, der Selbstmord begeht, und trug damit neben der Büste entscheidend zu einer vergrößerten Rezeption dieses Werkes bei. Anfang des 18. Jahrhunderts lobte man vor allem den expressiven Ausdruck der Figur und stellte sie in eine Reihe mit christlichen Themen. Ragueneau schrieb:

⁶²⁷ s. die Ausführungen zu Schleiermacher und Gadamer, S. 15 der Einleitung.

⁶²⁸ Die Statue befindet sich heute im Pariser Louvre.

⁶²⁹ Francis Haskell and Nicholas Penny, *The most beautiful statues. The Taste for Antique Sculpture 1500-1900. An Exhibition held at the Ashmolean Museum from 26 March to 10 May 1981*, Ashmolean Museum, Oxford 1981, S. 31

If our sculptors knew how to make a comparably expressive CHRIST it could be depended on to bring tears to all Christian eyes, for the expression alone of this dying pagan excites sorrow in all who see him.⁶³⁰

Das Mitgefühl, das die Statue des Seneca zu erwecken vermag, sieht Raguenet als wünschenswerte Form für andere, in diesem Fall christliche Sujets an, wobei er allerdings lediglich die Wirkung hervorhebt, nicht jedoch, ob sie durch das Material, die Polychromie, die Ausführung etc. hervorgerufen wird. Bei Mortoft ist es „a dying and languishing posture“, die den Reisenden bei dieser Statue besonders beeindruckte.⁶³¹

Der für uns interessanteste Punkt in der Rezeptionsgeschichte ist derjenige, in der sich der Glaube an die über die vermeintliche Seneca-Büste hergeleitete Ikonographie zu wandeln beginnt. Das bisherige Verständnis bricht zusammen und ein neues beginnt sich langsam durchzusetzen. Zunächst mehren sich Kommentare, die sich der allgemeinen Wertschätzung nicht mehr anschließen und einer Einordnung als Meisterstück ablehnend gegenüber stehen. Die Richardsons bemerkten:

His Air is savage and very Disagreeable; so that if this statue has any Fault, I think it is that he seems to be a Criminal that has been long kept in a Dungeon before his Execution; for his Hair is all neglected, and nasty and his Face, and the whole Figure has an apparent want of Dignity.⁶³²

Wurde der Ausdruck des Seneca bei Raguenet als christusähnlich gedeutet, finden wir hier eine vollkommen gegenläufige Meinung vor. Das Aussehen wird als abstoßend empfunden und dies, was fast humoristisch erscheinen mag, auf eine vernachlässigte Körperhygiene zurückgeführt. Die Identität des Seneca bestreiten die Richardsons indes nicht. Erste Zweifel hingegen kommen 1770 bei Burney auf, der die Skulptur als zu jung empfindet, als das sie den sterbenden Seneca darstellen könne.⁶³³ Die bisherigen Äußerungen deuten die Skulptur aufgrund des ersten Eindrucks, sozusagen werkimmanent. Die entscheidende Umdeutung im Sinne einer vergleichenden 'Stilanalyse' unternimmt Winckelmann, der formal ähnliche Statuen in Rom betrachtet, die Körbe und Eimer halten und die er deshalb als Sklaven aus antiken Komödien deutet. Die Statue sei „erroneamente intitolato Seneca“.

⁶³⁰ Raguenet, 1701, S. 44f.

⁶³¹ Letts (Hg.), *Francis Mortoft*, 1967, S. 152

⁶³² Jonathan Richardson, *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France (etc.)*, London MDCCLIV, S. 296

⁶³³ H. Edmund Poole (Hg.), *Music, Men, and Manners in France and Italy, 1770- being the Journal written by Charles Burney*, London 1969, S. 207

Da questo confronto credo possa argomentarsi, che anche quel preteso Seneca ne rappresenti un servo. La denominazione sotto la quale sin ora è stata cognita questa statua, non può avere altro fondamento, se non il corpo piegato all'innanzi, [...]⁶³⁴

Parallel zu Winckelmanns Einschätzung kommt es zu der Interpretation, daß es sich bei den Sklaven um alte Fischer aus der griechischen Komödie handele. Diese Deutungen setzten sich durch, indem sie von vielen anderen übernommen wurden, so von Herder, der nach der Lektüre Winckelmanns von dem „falschen Seneca“ sprach. Um 1800 schließlich wird eine Ähnlichkeit mit der Büste des Seneca als zufällig abgelehnt: der elende Ausdruck des Gesichtes und die starre Neigung des Oberkörpers paßten nicht zu dem feierlichen Selbstmord. Diese Umdeutung hatte auch Konsequenzen für das Kunstwerk selbst: 1896 wurde die Vase entfernt (Abb. 77) und das Interesse an der Skulptur ließ nach.⁶³⁵

Die Wandlung in der Interpretation macht deutlich, daß das Verständnis der Skulptur in diesem Fall von Autoritäten und ihrem jeweiligen Kenntnisstand abhängig ist. Im 19. Jahrhundert ergibt sich aus der Deutung des Ausdrucks, den man sich 'erhabener', dem Gegenstand angemessener, vorstellt, der negative Schluß, daß es sich keinesfalls um Seneca handeln könne. Vor das Verstehen schiebt sich die konkrete Vorstellung, wie eine künstlerische Umsetzung des Sujets 'Tod des Seneca' auszusehen hätte. Der Glaube an die überlieferte Ikonographie geht verloren, ebenso wie an das in deren Sinne hinzugefügte Attribut der Schüssel. Damit ist ein zentraler Punkt angesprochen: Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit sich eine Ikonographie etablieren kann? Der 'sterbende Seneca' gibt wohl deshalb Anlaß zu zahlreichen Deutungen, weil das Kunstwerk ursprünglich keine Attribute aufweist und nur die Körpersprache gedeutet werden kann. Nicht zuletzt durch Rubens' Aufgreifen wurde die Deutung auf das historische Ereignis des Seneca-Selbstmordes zugespitzt und gerade diese Einigkeit in der Rezeption ließ Generationen nach Rom pilgern.⁶³⁶ Als die Darstellung eines historischen Ereignisses im 18. Jahrhundert abgelöst wurde durch die Deutung eines

⁶³⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Kunsttheoretische Schriften, Bd. VII, , Volume Primo, S. 256, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 345, Straßburg 1967. „Nach diesem Vergleich glaube ich, argumentieren zu können, daß auch dieser vermeintliche Seneca einen Sklaven repräsentiert. Die Bezeichnung, unter der die Statue bis jetzt bekannt war, kann kein anderes Fundament haben, wenn ihr Körper nicht nach vorne gebeugt ist.“

⁶³⁵ s. Haskell / Penny, 1981, S. 303 ff.

beliebigen afrikanischen Fischermanns⁶³⁷, ließ die Popularität schlagartig nach. Ein Genremotiv quasi beliebigen Inhalts stellte sich längst nicht als so anziehend heraus, wie die allen vertraute historische Gestalt des Seneca. An dieser Reaktion ist abzulesen, daß das inhaltliche, nicht das formale Verstehen von größerer Bedeutung für das Publikum war. Der Bekanntheitsgrad des Seneca sowie das Wissen um das historische Ereignis gingen einher mit der Wertschätzung der Skulptur. Generell handelt es sich um ein Kunstwerk, welches als bedeutungsoffen gelten kann. Das Hinzufügen bzw. Wegnehmen des Attributs der Schlüssel war bedingt durch das jeweilige historische Verstehen und verengte die Interpretation auf eine damit vorgegebene Richtung.⁶³⁸

Die Rezeption der Niobiden- und Ringergruppe führt deutlich vor Augen, daß bei der Aufstellung der Gruppe die Originalität und die Herkunft der Figuren nicht als oberste Priorität galt. Als historisch authentisch hingegen wird vor allem die Anzahl der Figuren entsprechend des Mythos betrachtet. Trotz einiger Versuche, die Ringergruppe wieder in die Niobidengruppe zu integrieren, wird dieselbe getrennt rezipiert. Ihr kann deshalb ein selbständiger Deutungsspielraum, der den Zusammenhang zum Mythos aufgab, zugewiesen werden. Die Portland-Vase demonstriert auf der einen Seite die vielfältigen Deutungen seit dem 18. Jahrhundert, die sich aufgrund mangelnder Bezugspunkte oftmals im Bereich der Spekulation befinden. Andererseits wird an ihr auch die Dichotomie von Form und Inhalt transparent, insofern, als zahlreiche Kommentare ausschließlich die handwerkliche Ausführung versuchen nachzuvollziehen. Die Laokoongruppe vermochte im 18. Jahrhundert einen der entscheidendsten Diskurse in der Geschichte der Ästhetik zu entzünden. Dieser eignete sich besonders gut, um das vielfältige Verstehen einer Skulptur zu demonstrieren: je nachdem, welche Einstellung der Autor innehat, gelangt er zu einem anderen Sehen und damit Beschreiben der

⁶³⁶ s. Haskell / Penny, *The most beautiful statues*, 1981, S. 27. „The antique statue moved generation after generation of travellers to Rome, not only because of its pathetic expression but because it recreated, melodramatically, a specific historical event.“

⁶³⁷ Bei dieser Deutung stellt sich die Frage, ob das Adjektiv afrikanisch weniger physiognomisch als materialikonographisch zu erklären ist.

⁶³⁸ Das wohl bekannteste Beispiel einer antiken Skulptur, die - trotz durchgängiger Sichtbarkeit seit der Antike - wohl aus politischen Gründen jahrhundertlang umgedeutet wurde, ist das Reiterstandbild des Marc Aurel auf der Piazza del Campidoglio in Rom (Abb. 78). Nachdem mit der Statue zahlreiche Herrschernamen in Verbindung gebracht wurden, als wichtigste ist Konstantin zu nennen, setzt sich um 1600 allgemein die Ansicht durch, daß es sich bei der Statue um Marc Aurel handele (s. Haskell / Penny, 1981, S. 252ff).

Gruppe und zieht unterschiedliche Schlußfolgerungen. In der Diskussion um den 'Schrei' des Laokoon, bei der vor allem der Deskription der Statuengruppe eine besondere Bedeutung zukommt, finden diese ihren Höhepunkt. In diesem Diskurs wird das von Gadamer formulierte 'Vorurteil' als Bedingung des Verstehens ablesbar. Wie sich das ikonographische Verstehen auf das Kunstwerk selbst auswirken kann, dokumentierte das Hinzufügen bzw. Entfernen der Vase an der Statue des 'Seneca'. Mit der veränderten ikonographischen Einordnung einher verlief ein Nachlassen der Publikumsgunst.

Gerade an der Rezeption von Antiken ist das Ringen um ein angemessenes inhaltliches Verstehen deutlich abzulesen; diese aus ihrem historischen Zusammenhang gerissenen Kunstwerke, deren Künstler nicht oder kaum bekannt waren, boten sich für eine Fülle von Bedeutungen an; die Interpretation konnte bis zur Beliebigkeit reichen.

7. Ausblick in das 20. Jahrhundert: Picassos *Guernica*

Am 27. Februar 1937 wurde von den Architekten José Luis Sert, der Mitarbeiter Le Corbusiers in Paris gewesen war, und Luis Lacasa der Grundstein für den spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris 1937 gelegt. Die Außenwand des kubischen Baus schmückten auswechselbare Holztafeln, die in Daten, Bildern und Texten die politischen Vorgänge in Spanien dokumentierten. Nach einem gescheiterten Putschversuch begann durch das Eingreifen der faschistischen Staaten ein fast dreijähriger Bürgerkrieg. Gleichzeitig fand in vielen Regionen eine 'soziale Revolution' anarchistischer Bauern und Arbeiter statt. Am 26. April 1937 zerstörten deutsche Flugzeuge die baskische Stadt Guernica. Im Inneren des Pavillons veranschaulichte man im ersten Stock das Thema der Schulreform und den Aufbau der Volksarmee, im zweiten Stock stellte man die spanischen Landschaften und ihre Bewohner mit typischen Produkten vor. Für das Treppenhaus malte Joan Miró als Auftrag das Bild *Der Schnitter* (Abb. 79), das katalanische Symbol der sozialen Revolution sowie eine kleine Farblithographie, die zugunsten der spanischen Republik für einen Franc verkauft wurde mit der Aufschrift: „Aidez Espagne“ (Abb. 80). Die offene Eingangshalle schmückte in der Mitte ein Brunnen, der - statt mit Wasser - mit Quecksilber gefüllt war, das vorwiegend zur Sprengstoffherstellung genutzt wurde. Seit der Antike wurde in Spanien Quecksilber nahe dem Ort Almadén gewonnen, das im März 1937 gegen die Franco-Truppen verteidigt wurde.

Die gesamte rückwärtige Schmalseite des Raumes füllte Picassos Gemälde *Guernica* (Abb. 81/82), zu dem er im Januar 1937 den Auftrag erhalten hatte. Immer wieder wurde in der Literatur hervorgehoben, daß dieses Bild „als politisches Manifest, und erst in zweiter Linie als Kunstwerk“⁶³⁹ auftrete. Als gleichsam beliebiges Beispiel eines (un)verstandenen Kunstwerks des 20. Jahrhunderts sollen Reaktionen des Publikums sowie Stellungnahmen des Künstlers vorgestellt werden. Dabei stellt sich insbesondere die Frage, welche Rolle der Kontext des Pavillons für das Verständnis spielte.

Bereits während der Weltausstellung wurde die Deutung in eine - zweifellos politische und sehr allgemeine - Interpretationsrichtung gedrängt. Zum Verkauf angebotene Postkarten zeigten das Gemälde Picassos mit folgender 'Bildunterschrift' versehen:

Guernica. Le grand peintre espagnol Pablo Picasso, créateur de Cubisme, et qui influencia si puissamment l'art plastique contemporain, a voulu exprimer dans cette oeuvre la désagrégation du monde en proie aux horreurs de la guerre.⁶⁴⁰

Nach Versicherung der Großartigkeit des Künstlers gibt der Text, und zwar vorgebend, es sei dies der Wille des Künstlers gewesen, eine sehr allgemeine Deutung vor, die sich auf den „Schrecken des Krieges“ bezieht. Damit wird einer politischen Interpretation Vorschub geleistet, denn der Krieg als Grund des Schreckens wird eindringlich genannt, so daß eine allgemeine Betrachtung des Bildes als Darstellung von Zerfall und Zerstörung nicht mehr möglich erscheint.

In einem anonymen Zeitungsartikel in der Zeit des Bürgerkrieges (1937) wird die aller Wahrscheinlichkeit nach als erfunden zu bewertende Anekdote kolportiert, Picasso habe sein Werk, bevor es zu verschiedenen Ausstellungen geschickt wurde, eigenhändig mit einem Text versehen. „Akt des Abscheus vor der Agression, deren Opfer das spanische Volk ist.“⁶⁴¹ Der Autor des Artikels nutzt die Autorität Picassos, um dem Bild eine vermeintlich politische Deutung zu verleihen, wozu er auf das Hilfsmittel der Schrift angewiesen ist. Die beigegebene 'Bettelung' stellt eine eindeutige Stellungnahme dar, die offensichtlich die Meinung des Autors exakt wiedergibt. Indem die Anekdote so und nicht anders erfunden wurde, zeigt sie zudem überdeutlich, daß der anonyme Autor nicht vermochte, aus dem Bild selbst diese Bildaussage abzulesen. Vielmehr benutzt er, die Autorität Picassos mißbrauchend, den Umweg für die schriftliche Erklärung.

Vorweg gestellt sei die Aussage einer Frau, die ein französischer Kunstkritiker im spanischen Pavillon beobachtete. Nachdem sie sich im ersten Stock die Bilder des Bürgerkriegs angesehen hat, sieht sie Picassos *Guernica* und sagt zu ihrer Tochter: „Je ne comprends pas ce que ça représente, mais ça me fait tou drôle: ça me fait tout à fait comme si on me coupait en morceaux.“⁶⁴² Obwohl diese Frau zugibt, das Bild inhaltlich

⁶³⁹ Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK, *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, Berlin 1980, S. 36

⁶⁴⁰ Catherine B. Freedberg, *The Spanish Pavillon in the Paris World's Fair of 1937*, 2 Bände, New York 1986, S. 608, Zitat nach Anmerkung 31, S. 656 „*Guernica*. Der große spanische Maler Pablo Picasso, Erfinder des Kubismus, der so nachhaltig die zeitgenössische bildende Kunst beeinflusste, hat in diesem Werk den Zerfall der Welt, die den Schrecken des Krieges preisgegeben ist, ausdrücken wollen.“

⁶⁴¹ s. Annemarie Zeiller, *Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen*, Berlin 1996, S. 148; in Anonym, 'Guernika' *El cuadro genial de Picasso ha sido solicitado al Gobierno de la República para unas exposiciones a celebrar en Oslo, Copenhague y Estocolmo*, in: Las Noticias, 28. November 1937, S. 3 „Acto de la execración de la agresión de que es víctima el pueblo español.“

⁶⁴² Zitiert und übersetzt nach Zeiler, 1996, S. 92, aus: Amadée Ozenfant, *Notes d'un tourist à l'exposition*, in: Cahiers d'Art 12, Nr. 8-12, Paris 1937, S. 247. „Ich verstehe nicht, was dies darstellt, aber es ergeht mir merkwürdig: dies vermittelt mir ganz und gar das Empfinden, als ob man mich in Stücke schnitte.“

nicht zu verstehen, kann sie eine Aussage über ihr Gefühl treffen, welche das Wesen von *Guernica* möglicherweise besser beschreibt als eine Analyse der Bildkomponenten, bei der die Forschung häufig in die Kunstgeschichte zurückgriff. Für jedes einzelne Motiv wurden Vorläufer gesucht und Picasso eine Bilderfindung damit abgesprochen. Der Arm mit der Fackel ginge auf die Freiheitsstatue zurück und sei ein „traditionsreiches Symbol für Aufklärung“, die mit geöffnetem Mund am Boden liegende Gestalt sei einem spanisch-französischen Manuskript des 11. Jh., der Apokalypse von Saint-Sever entnommen, die Mutter mit dem toten Kind auf dem Arm erinnere an Madonnendarstellungen oder an den Betlehimitischen Kindermord, Stiere und Pferde schließlich entstammen Picassos eigenem Œuvre. Mit dieser Betrachtung wird das Bild in seine Bestandteile auseinander genommen und in mehrere Sinneinheiten geteilt, die als Symbole mit konkreten Bedeutungen verstanden werden. Dieser symbolischen Deutungsweise setzte sich Picasso entgegen, indem er auf die Frage Kahnweilers nach den Symbolbedeutungen mit den Worten begann: „Aber dieser Stier ist ein Stier und dieses Pferd ist ein Pferd.“⁶⁴³ Damit gab Picasso zumindest vor, sozusagen den Literalsinn, den wörtlichen Sinn zu präferieren.

Nicht nur im Detail, sondern bereits in der Gesamtform wird versucht, dem Bild eine Eindeutigkeit zuzuweisen. So konstatierte man, *Guernica* habe die Form eines Triptychons⁶⁴⁴, obwohl diese Einteilung in eine Mitteltafel mit zwei schmaleren Seitentafeln nicht ohne weiteres nachvollziehbar ist, denn es gibt zahlreiche Überschneidungen, die optisch eine Zäsur nicht erkennbar werden lassen. Meines Erachtens wäre es angemessener, von einem Friescharakter dieses Bildes zu sprechen. Was indes mit dieser Aussage intendiert wurde, ist eindeutig: Mit der Bezeichnung 'Triptychon' wird der Kontext eines religiösen Bildes mit Andachtscharakter assoziiert und damit dem Bild ein gewisser Anspruch beigelegt. Der Begriff 'Triptychon' gibt bereits eine mögliche Betrachterreaktion vor, eben ein angemessenes Verhalten einem vermeintlich religiösen Bild gegenüber. In ähnlicher Weise wird mit dem Begriff 'Votivtafel' operiert, der ebenso den religiösen Kontext nahelegt: „Eine Art überdimensionaler, schrecklicher Votivtafel ist entstanden, in der das überwältigende Unglück des vom Mißbrauch der Technik heimgesuchten Menschen dargestellt ist.“⁶⁴⁵

⁶⁴³ Zitiert nach Zeiller, 1996, S. 110, aus: Unveröffentlichtes Manuskript des Symposiums on 'Guernica', Museum of Modern Art, New York 25. November 1947, S. 14

⁶⁴⁴ s. Zeiller, 1996, S. 13

⁶⁴⁵ Lothar Günther Buchheim, *Picasso. Eine Bildbiographie*. München 1958, S. 77

Die Sichtweise des Bildes hängt stark mit dem oben geschilderten Kontext zusammen, in dem es sich im spanischen Pavillon befand. Die angedeutete Räumlichkeit, vor allem die seitlichen Raumfluchten und die Decke scheint Picasso auf die tatsächlichen Raummaße des Pavillons abgestimmt zu haben (Abb. 83). Dieser Eindruck geht in der heutigen Aufstellung im Museum Reina Sofia in Madrid, in der das Bild in einem langgestreckten Raum hängt, vollständig verloren. Als Rückwand der Eingangshalle war *Guernica* Teil der Architektur und trug wesentlich zum Raumeindruck bei.⁶⁴⁶ Das Bild war zudem gut sichtbar mit *Pablo Picasso, Guernica*, beschriftet, so daß den meisten damaligen Betrachtern die ein paar Monate zuvor stattgefundenen Ereignisse deutlich vor Augen gestanden haben werden und sie diese, nach dem Lesen der Bildunterschrift, mit dem Bild verknüpften. In diesem historischen Kontext ist Picassos Bild in der Tat ein politisches. Losgelöst aus seinem Zusammenhang aber, im Museum Reina Sofia, stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten dieses Bildes erneut. *Guernica* ist nicht abbildend wie ein Foto des Ereignisses, welches eine bestimmte Kriegssituation zum Ausdruck bringen würde. Wir sehen geöffnete Münder, eine Frau, die um ihr Kind weint, vor Verzweiflung hochgerekte Hände, ein schreiendes Pferd und wir sehen Licht und Schatten, die aber, ebenso wie die Physiognomien, unserer Erfahrungslogik widersprechen. Ohne Hintergrundwissen ließen sich diese Beobachtungen verdichten zu einer Darstellung des allgemein-menschlichen Leidens, von Leben und Tod, von Schrecken und Hoffnung, gemalt mit den Möglichkeiten des Kubismus: Die Nase des toten Kindes rutscht, der Schwerkraft folgend, nach unten, die der Mutter nach rechts in den geneigten Kopf, in ihrer Verdichtung werden sie zum Ausdruck des Schmerzes. Die Zungen der Mutter und des Pferdes werden zu Spitzen, eine Verbildlichung des auch in unserem Sprachgebrauch vorhandenen 'spitzen Schreis', einer Steigerung des Normalen. Die einzelnen Zeichen von *Guernica* könnte man eher als Hieroglyphen kennzeichnen, die in der Lage sind, zahlreiche Bedeutungen anzunehmen und somit polysemantisch zu sein, per se politisch sind sie nicht. Mit dieser Annahme deutet jeder Betrachter das Bild individuell. Dieser Ansicht gegenüber stehen die zahlreichen Veröffentlichungen, die aus der Abfolge von Veränderungen im Entstehungsprozeß von *Guernica* das versuchten herauszufiltern, was Picasso

⁶⁴⁶ Zeiller geht unter ihrer Erklärung des Raums lediglich auf die innerbildliche Struktur ein, erwähnt aber nicht das für die Raumwirkung viel wesentlichere Übergreifen in den realen Raum des Ausstellungssaals, vgl. Zeiller, 1996, S. 24

„eigentlich gemeint habe“.⁶⁴⁷ An dieser Stelle wird auf die eindeutige 'intrinsic meaning' von Panofsky zurückgegriffen. Demgegenüber stehen Picassos eigene Aussagen, die selbstverständlich nicht überbewertet werden dürfen, die Antihaltung gegenüber den nach Sinn suchenden Interpreten aber dennoch verdeutlichen.

Tout le monde veut comprendre la peinture. Pourquoi n'essaie-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux? Pourquoi aime-t-on une nuit, une fleur, tout ce qui entoure l'homme, sans chercher à les comprendre. Tandis que pour la peinture, on veut comprendre. Qu'ils comprennent surtout que l'artiste oeuvre par nécessité; qu'il est, lui aussi, un infime élément du monde, auquel il ne faudrait pas prêter plus d'importance qu'à tant de choses de la nature qui nous charment mais que nous ne nous expliquons pas.⁶⁴⁸

Ähnlich wie Jochen Hörisch, der Schleiermachers „Wut des Verstehens“ wieder aufgriff, richtet sich Picasso demnach gegen das Übermaß an Interpretation im Bereich der bildenden Kunst. Mit seiner Argumentation, die Menschen sollten gar nicht das Bedürfnis haben, Kunst zu verstehen, vermag Picasso allerdings nicht, dieses menschliche Verlangen zu erklären, welches in allen Bereichen der Kunst anzutreffen ist. Ob das Verstehen der Natur wirklich nicht hinterfragt wird bzw. von einer grundsätzlich anderen Qualität ist, sei an dieser Stelle angezweifelt. Die „innere Notwendigkeit“, die Picasso als ursächliche Motivation für das Schaffen des Künstlers ansieht, mag nicht nur zu seiner Folgerung führen, ihr keine Bedeutung beizumessen. Sie mag auch und gerade für gleichbedeutend mit einer (mehr oder weniger) unbewußten künstlerischen Intention gehalten werden, auf die sich das Interesse des Betrachters stärker richtet als auf die (gottgegebene) Natur. In jedem Fall scheint Picasso selbst eine offene, mehrdeutige Bildbetrachtung angestrebt zu haben, während die Vielzahl der Interpretationen die Bildaussage festzulegen versuchte.

Selbst Ende der 1990er Jahre scheint eine solche intendierte Polysemie Kunsthistoriker immer noch vor größere Schwierigkeiten zu stellen. Abzulesen ist dies an den von der Autorin des Buches *Guernica und das Publikum* verwendeten Formulierungen: „vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus scheint eine solche Offenheit schwer erträglich zu

⁶⁴⁷ Zeiller, 1996, S. 101

⁶⁴⁸ „Alle wollen Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, den Gesang der Vögel zu verstehen? Warum liebt man eine Nacht, eine Blume, alles, was den Menschen umgibt, ohne sie verstehen zu wollen. Dagegen die Malerei will man verstehen. Die Leute sollen vor allem verstehen, daß der Künstler aus innerer Notwendigkeit tätig ist; daß auch er ein winziges Element der Welt ist, dem man nicht mehr Bedeutung beimessen müßte als den vielen Dingen der Natur, die uns erfreuen, die wir uns aber nicht erklären.“ Übersetzung und Zitat nach Zeiller, 1996, S. 106.

sein⁶⁴⁹ oder „ [...] mußte schließlich zugegeben werden, daß es die einzig richtige Deutung nicht gibt.“⁶⁵⁰ Gerade die letzte Formulierung hört sich wie ein Zugeständnis, fast wie ein Versagen an, den Normalfall jedenfalls scheint die Annahme mehrerer Deutungsmöglichkeiten nicht darzustellen.

Die oben zitierte Besucherin hat möglicherweise recht, wenn sie der inhaltlichen Darstellung wenig Bedeutung beimißt. Zu ihrer Aussage jedoch, sie werde in Stücke zerrissen, kann sie nur kommen, wenn sie wesentliche Züge von *Guernica* erfaßt hat: das an Collagen erinnernde Ausgeschnittensein der Figuren, wobei bei dem Pferd eine Struktur zu erkennen ist, die in der Tat an bedrucktes Zeitungspapier erinnert. Bereits dieser Zeitzeugin wird der Gesamtzusammenhang des Bildes nicht klar, auch sie wird es nicht als ein politisches Bild verstanden haben. Meine aus der Anekdote gezogenen Konsequenzen stellen interessanterweise genau das Gegenteil von dem dar, was Ozenfant mit ihr zeigen wollte. Er benutzte sie „als Beweis für die Fähigkeit moderner Kunst [...], politische Inhalte allgemeinverständlich zu vermitteln.“⁶⁵¹ Wie oben dargelegt wurde, mag die Frau einen emotionalen Zugang zu dem Bild bekommen haben, ob sie aber wirklich die politische Dimension des Bildes erkannte, ist hingegen stark anzuzweifeln. Auch im 20. Jahrhundert, sei es aus der Entstehungszeit oder später, sind die Beschreibungen zu diesem Bild Picassos geprägt von einem auffälligen „Zwang zur Sinnproduktion“⁶⁵².

Bewußt wurde nicht auf die kaum zu überblickende Literatur zu Picassos *Guernica* eingegangen. Vielmehr standen Überlegungen zur zeitgenössischen Wirkung im Mittelpunkt der Darstellung, bei der die Relativität der Aussagen des Künstlers herausgestrichen wurde. Als ein beliebig gewähltes Kunstwerk demonstriert *Guernica*, daß die Fragen nach den Bedingungen eines inhaltlichen Verstehens auch im 20. Jahrhundert relevant geblieben sind. Selbst bei uns zeitlich näher gelegenen Kunstwerken fällt es schwer, den Sinnzusammenhang zu rekonstruieren. Losgelöst aus dem ursprünglichen Zusammenhang der Weltausstellung, in einer musealen Umgebung, kommt auch *Guernica* ein verändertes Verstehen zu. Daß Künftleraussagen dabei keine größere Bedeutung zugeschrieben werden sollte als in den vergangenen Jahrhunderten, zeigten die Ausführungen Picassos.

⁶⁴⁹ Zeiller, 1996, S. 110

⁶⁵⁰ a.a.O., S. 107

⁶⁵¹ a.a.O., S. 92

⁶⁵² a.a.O., S. 14

Schluß

Am Ende des Gangs durch die Kunstgeschichte angelangt, kristallisiert sich die Erkenntnis heraus, daß das Verstehen von Kunst keineswegs eine Selbstverständlichkeit darstellt. Nicht immer ist es möglich, wie es die ikonologische Methode postuliert, das Kunstwerk in das jeweilige historische Wissen einzugliedern und damit die 'ursprüngliche' und 'eigentliche' Bedeutung zu erschließen.

Ein Grund hierfür liegt darin, daß bereits ein zeitgenössisches Verstehen nur bedingt vorausgesetzt werden darf. Bei den Reisenden auf der Grand Tour kann dies, wie gesehen, schlicht auf eine Überforderung und ein damit verbundenes Desinteresse zurückgeführt werden. Ebenso zeichnen sich Schwierigkeiten ab, mittels einer Deskription dem Kunstwerk näher zu kommen, weil befürchtet wurde, andere Reisende nurmehr imitieren zu können.

Im 18. Jahrhundert setzt eine vehemente Kritik an der komplexer werdenden Ikonographie ein, was vor allem am Beispiel der Allegorie vorgeführt wurde; Winckelmanns Ansicht stellte sich als ambivalent heraus: einerseits sollen die Allegorien leicht zugänglich sein, andererseits aber auch nicht zu leicht, da dies beim Betrachter zu Desinteresse führen könne. In der Praxis jedoch scheut sich Winckelmann nicht, Allegorien zu erfinden, die für den Betrachter aufgrund ihrer Neuheit vollkommen unverständlich erscheinen müssen.

Daß Nicht- oder Mißverstehen nicht immer nur negativ beschrieben werden muß, demonstrierten die Ausführungen zu Denis Diderot. Der Begriff des 'je ne sais quoi', den er in der Beschreibung der Werke Chardins verwendet, führt deutlich vor Augen, inwiefern das Nichtverstehen auch ausdrücklich als Qualität angesehen werden kann. Die Bildbesprechung zu Greuze' *Mädchen, das sein totes Vögelchen beweint* beweist zudem, wie Diderot mit dem zeitgenössischen Verstehen seiner Zeitgenossen spielt und damit in der Lage ist, weitere Deutungsvarianten anzubieten.

Schließlich konnte für das 18. Jahrhundert konstatiert werden, daß die Kunstwerke nun vermehrt bedeutungsoffen werden, wobei der Betrachter stärker als zuvor in den Deutungsprozeß einbezogen wird; gleichzeitig wird der Spielraum für Interpretationen größer. Angesichts des Gemäldes *Et in Arcadia ego* von Joshua Reynolds wurde herausgestellt, daß die Kenntnis der Bildtradition nun vorausgesetzt wird. Ein Blick auf die heutige kunsthistorische Praxis vermochte auch zu demonstrieren (beispielsweise

am *Luftpumpenexperiment* von Wright of Derby), inwieweit die Bedeutungsoffenheit des Kunstwerks vermehrt zu (fast) beliebigen Interpretationen verleitet.

Bereits das Mittelalter kennt eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Verstehens in der bildenden Kunst, was anhand der *Libri Carolini* gezeigt wurde. Indem sie von Bildunterschriften sprechen, gilt ihnen ein Verständnis von Gemälden ebenso wenig als selbstverständlich. Daß dies auch auf die künstlerische Praxis zutrifft, kann an dem komplexen Bild-Betrachter-Bezug abgelesen werden, wie er anhand des Königsletterer Jagdfrieses demonstriert wurde. Während für die Rezeption nur indirekt Schlüsse gezogen werden können, steht für den Künstler fest, daß er ein Rätsel intendierte und damit gleichzeitig die Selbstverständlichkeit im Umgang mit seiner Kunst unterlief und in Frage stellte.

Anhaltspunkte für ein mittelalterliches zeitgenössisches Mißverstehen lieferte vor allem das Verhältnis von Bild und Schrift. Die Schnitzer des Magdeburger Antependiums schufen Inschriften, die teilweise die dargestellten Szenen ikonographisch falsch einordneten. Anhand der beigeordneten Schrift konnte zudem aufgezeigt werden, wie diese es vermag, das Verstehen entweder auszuweiten oder einzugrenzen und damit den Rezipienten in gewisser Weise zu lenken. Eine nachträgliche, mit Fehlern behaftete Beschriftung, welche ein Mißverständnis impliziert, kann dem Kunsthistoriker sogar als Methode der Datierung dienlich sein, wie das Beispiel der Ziboriumsstützen von San Marco in Venedig beweist. Ebenfalls wurden Kunstwerke beschrieben, bei denen das inhaltliche Verstehen zugunsten eines ästhetisch-formalen in den Hintergrund geriet; gegen eine Verallgemeinerung dieser Ansicht sprechen jedoch die ikonographisch hoch komplexen Programme des Mittelalters, wie sie beispielsweise an der Bauskulptur der Kathedralen zu beobachten sind.

Anhand von Vasaris Viten konnten Facetten des historischen Verstehens am Beispiel einer einzigen Persönlichkeit aufgezeigt werden. Dabei wurde deutlich, daß es nicht um die Kategorien von 'wahr' oder 'falsch' gehen kann, sondern daß die Anekdoten des Vasari einen tieferen Zweck verfolgen, nämlich den, bestimmte typische Merkmale eines Künstlers näher zu charakterisieren. Zudem ließ sich sowohl eine Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Ikonographie ablesen als auch Schwierigkeiten aufzeigen, die der Autor bezüglich Giorgione deutlich benennt. An anderer Stelle überläßt er aufgrund seiner eigenen Unsicherheit die Deutung dem Leser, wodurch er dem Gemälde eine polysemantische Anlage zuspricht. Schließlich zeigt sich

an der differentiellen Beurteilung eines Werkes von Bandinelli durch Bocchi und Vasari, die scheinbar nebensächlich formuliert wird, daß dem inhaltlichen Verständnis nicht in dem Maße eine Bedeutung zukam, wie wir ihm heute geneigt sind beizumessen.

Beispiele für eine Kunst, die in höchstem Maße formalistisch und inhaltsindifferent ist, konnten bei Giambologna gefunden werden. Von seiten des Künstlers wird die inhaltliche Bestimmung des Kunstwerks gleichgültig, denn er überläßt die Titelgebung nachträglich anderen. Damit ist eine Polysemie bereits im Werk angelegt, was dadurch unterstrichen wird, daß eine signierte Statue in unterschiedlichen Kontexten und für verschiedene Auftraggeber inhaltlich wahllos eingesetzt werden kann, wie es der sog. Mars zeigt. Ähnlich verhält es sich bei Veronese: Die Kritik an der fehlenden ikonographischen Eindeutigkeit widerläuft er einzig und allein durch eine klärende Inschrift im Bild (nicht etwa mit formalen Änderungen) und dem Verweis auf seine künstlerische Freiheit. Die inhaltliche Nähe einzelner Sujets, die eine Verwechslung nicht ausschließt, stellt für ihn keine Beeinträchtigung des Verstehens dar.

Den bewußten Versuch einer Einflußnahme auf die Rezeption stellt die Kartusche zu Berninis *Apoll und Daphne* – Gruppe dar. Durch die Beigabe von Schrift wird hier versucht, das inhaltliche Verstehen auf einen bestimmten Sinn hin einzugrenzen, wodurch die vom Künstler angelegte zeitliche Disposition und die damit einhergehende Mehrdeutigkeit gleichsam konterkariert werden. Am Wandern der Anekdote des Spaniers, die sich ursprünglich am Grabmal Guglielmo della Portas für Paul III. ausbildete, erstaunt vor allem die Bedeutsamkeit, die ihr in der Rezeption zukam. Das Nicht- oder Mißverstehen der jüngeren Allegorie des Grabmals wurde zum zentralen inhaltlichen Zugang erklärt und die übrigen Figuren derart nebensächlich, daß dies sogar zu einer Verwechslung des gesamten Grabmals im Hinblick auf die Anekdote führen konnte.

Texten, die in Zusammenhang mit dem Kunstwerk stehen, kommt in der Rezeption generell eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. Dies gilt auch und vor allem für die Titel von Gemälden, in denen sich die Rezeptionsgeschichte spiegelt. Dabei ließ sich nach einer neutralen ausführlichen Titelgebung häufig eine Konkretisierung des Bildtitels feststellen, die den Bedeutungsspielraum für das historische Verstehen kleiner werden läßt. Wie sehr die Titelgebung den Betrachter beeinflußt, bezeugte Ter Borchs *Väterliche Ermahnung*, mit der das Mißverständnis über den Bildinhalt lange Zeit weitergetragen wurde.

Im Umgang mit der Antikenrezeption zeichnen sich zu jeder Zeit Schwierigkeiten ab. Aufgrund der Kontextlosigkeit ist der historische Verstehenshorizont besonders schwer zu rekonstruieren; fehlende Attribute scheinen zudem eine unendliche Anzahl von Deutungen zu ermöglichen, was anhand der Portland-Vase unterstrichen wurde. Das Beispiel der Niobiden- und Ringergruppe verdeutlichte zudem, inwiefern unterschiedliche Argumente zu einer Zu- oder Abschreibung einzelner Skulpturen führen konnte und inwieweit auch die Präsentation einer antiken Gruppe vom jeweiligen historischen Verstehen abhängig ist.

Die Laokoongruppe löste einen der bedeutendsten kunstästhetischen Diskurse aus, der sich über Jahrzehnte hinzog. An den Positionen der an ihm beteiligten Autoren konnte besonders eindrücklich der durchaus differente Blick auf das Kunstwerk vorgeführt werden. In Auseinandersetzung mit den Vorgängern vermag sich so die Perspektive stetig zu erweitern oder, um mit Gadamer zu sprechen: die „Sinnfülle“ bewiese sich „im Wandel des Verstehens (...), wie es dieselbe Geschichte ist, deren Bedeutung sich fortgesetzt weiterbestimmt.“⁶⁵³ Hiermit ist gleichzeitig ein Argument gegen den „eigentlichen“ und „ursprünglichen“ Bildsinn gegeben. Die Rezeption der sog. Seneca-Statue führte zudem den Zusammenhang eines vorgeprägten, inhaltlichen Verstehens mit dem Interesse an dem Kunstwerk vor Augen.

Der Blick auf das 20. Jahrhundert vermochte zumindest anzureißen, daß auch hier in der kunsthistorischen Praxis immer wieder die Frage nach dem historischen Verstehen und ihren Bedingungen gestellt werden muß, vor allem, was das Verhältnis von Künftleraussage und Rezeption bezüglich ästhetischer und formaler Aspekte des Kunstwerks betrifft. Selbst an uns zeitlich sehr nah erscheinenden Beispielen kann beobachtet werden, wie schwer eine Rekonstruktion des Verstehenshorizontes fällt: Das 'je ne sais quoi' läßt sich damit vielerorts in der Kunstgeschichte nachweisen.

In zahlreichen Passagen wurde offensichtlich, inwiefern das Hereinnehmen von Textelementen in das Kunstwerk ein Verstehen desselben erleichtern sollte, wobei dies ebenso zu Mißverständnissen führen konnte. Das historische Verstehen von bildender Kunst weist häufig Parallelen zum Textverständnis auf, so daß, entgegen der Ansicht eines eindeutigen Verstehens, Gadamers Aussage der Vieldeutigkeit, die sich auch auf die Möglichkeiten der Rezeption einer einzelnen Person bezieht, auf Werke der bildenden Kunst übertragen läßt: „Man wird sich selbst eingestehen, daß man manches

⁶⁵³ Gadamer, 1990, S. 401

[...] so und auch anders lesen kann, und man wird vielleicht auch erfahren, daß man den gleichen Text zu verschiedenen Malen auf verschiedene Weise liest.“⁶⁵⁴ Schleiermachers Kritik an der „Wut des Verstehens“, dies vermag das historische Verstehen ebenfalls zu unterstreichen, ist berechtigt, gehen durch sie doch andere, ebenso berechtigte Zugangsweisen zur bildenden Kunst verloren. Peter von Matts Ausführungen zum Umgang mit Lyrik, mag dabei auch auf die bildende Kunst zu übertragen sein. Alles Literarische werde sofort in die Sinnfrage übersetzt.

Wir zerstören den lebendigen Leib des Gedichts um der angeblichen Bedeutung willen. Auf der Jagd nach dem „Sinn“ beseitigen wir, was doch viel mehr ist als der schließlich gewonnene Sinn selbst. Wir arbeiten schwer bei diesem Übersetzen des vorgeblich Uneigentlichen ins vorgeblich Eigentliche [...].⁶⁵⁵

Auch die heutige kunsthistorische Praxis sollte dies beherzigen, indem sie verschiedene 'Lesarten' zuläßt.

In dieser Arbeit konnten exemplarisch nur einige Beispiele des Verstehens und Nichtverstehens angeführt werden. Eine Beschäftigung mit weiteren Aspekten dieses Themas kann als dringliches Desiderat bezeichnet werden, denn, dies ist deutlich geworden, für ein adäquates kunsthistorisches Verstehen, ist es unabdingbar, das historische Nichtverstehen mit einzubeziehen und fruchtbar zu machen.

⁶⁵⁴ Hans Georg Gadamer, *Gesang Weylas*, in: Maas / Heinsler, 1989, S. 170

⁶⁵⁵ Peter von Matt, *Lyrik und Körperlichkeit. Das lyrische Reden als Wiedergewinn ausgegrenzter Erfahrung*, in: Maas / Heinsler, 1989, S. 194

Literaturverzeichnis

- Althaus, Horst, *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968
- Andreae, Bernard, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988
- Apel, K.O., *Das 'Verstehen' (eine Problemgeschichte als Begriffsgeschichte)*, in: Erich Rothacker (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 1, Bonn 1955, S. 142-199
- Apologia ad Guillelmum Abbatem, in: Rudolph, Conrad, *The 'Things of Greater Importance', Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990
- Avery, Charles / Finn, David, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987
- Baretti, Joseph, *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with Regard to that Country*, Vol. 1, London MDCCLXIX
- Barolsky, Paul, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995
- Bassenge, Friedrich (Hg.), *Denis Diderot, Ästhetische Schriften*, Berlin 1984
- Bätschmann, Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984
- Baumgärtel, Bettina, *Leben und Werk von Angelika Kauffmann*, in: dies. (Hg.), *Katalog zur Ausstellung Angelika Kauffmann*, Kunstmuseum Düsseldorf 1998, S. 16-39
- Baxandell, Michael, *Ursachen der Bilder*, Berlin 1990
- Bayer, Andreas / Miller, Norbert (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe, Werke*, Bd. 15, München 1992
- Beer de, E.S., *The Diary of John Evelyn*, 6 Bände, Oxford 1955
- Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori, e architetti moderni*, Torino 1976
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993
- Berry, Ana M., *Understanding Art*, Edited by Judith Wogan & Bride Scratton in Collaboration with Eleanor M. Elder. London & New York 1952
- Bialostocki, Jan, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie (1973)*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1994, S. 15-63
- Black, Jeremy, *The British and the Grand Tour*, London, Sydney, New Hampshire 1985

- Blainville, de, *Travels through Holland, Germany, Switzerland and Other Parts of Europe: But especially Italy [...]*, Bd. III, London 1745
- Boase, T. S. R., *Giorgio Vasari: The Man and the Book. Th A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1971, The National Gallery of Art, Washington 1971*
- Boehm, Gottfried / Pfothner, Helmut (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995
- Boehm, Gottfried, *Was heisst: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems in der Kunstgeschichte*, in: Rusterholz, Peter / Svilar, Maja (Hg.), *Verstehen und Erklären*, Bern 1989, S. 53-63
- Boehm, Gottfried, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: Gadamer, Hans-Georg / Boehm, Gottfried (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978, S. 444-471
- Borghini, Raffaello, *Il Riposo. Saggio biobibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci*, Bd. 1, Mailand 1967
- Braunfels, Wolfgang (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. Breisgau 1974, S. 517
- Bredenkamp, Horst, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt 1975
- Brown, Jonathan, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven and London 1986
- Buchheim, Lothar Günther, *Picasso. Eine Bildbiographie*, München 1958
- Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone*, Stuttgart / Berlin 1855
- Busch, Werner, *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: Baumgärtel (Hg.) 1998, S. 40-46.
- Busch, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993
- Busch, Werner, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt am Main 1986
- Chantelou, Paul Fréart, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, Paris 1930
- Chastel, André, *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580*, Würzburg 1984

- Claussen, Peter Cornelius, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, S. 19-54
- Clemen, Paul, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916
- Costantini, G., *Le colonne del ciborio di S. Marco a Venezia*, in: *Arte Cristiana Anno III*, Numero 8, 1915, S. 235-243
- Daltrop, Georg, *Die Laokoongruppe im Vatikan*, Konstanz 1982
- Délecluze, E. J., *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris 1855
- Demus, Otto, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300*, Wien 1935
- Demus, Otto, *The Mosaics of San Marco, The Eleventh and Twelfth Century*, Vol. I, Chicago / London 1984
- Dhanens, Elisabeth, *Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo Douai 1529-Florence 1608*, Brüssel 1956
- Dieterle, Bernhard, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988
- Dittmann, Lorenz, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967
- Eco, Umberto, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993
- Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1977
- Euchner, Angelika, *Untersuchung zum Werk von Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), insbesondere zu seinen Todesmotiven*, Diss. Freiburg 1989
- Fabroni, Antonio, *Dissertazione sulle statue appartenente alla favola di Niobe*, Florenz 1779, in: Palomino de Castro y Velasco, Antonio (Madrid, 1715-24), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, e. M. Aguilar, Madrid 1947
- Fairfax, Brian, *A Description of Easton-Neston in Northamptonshire*, [...], in: ders., *A Catalogue and description of King Charles the First's Capital Collection of pictures limnigs, statues, Bronzes, Medals and other Curiosities*, London MDCCLVIII, S. 53-68 (zitiert als Fairfax, *Catalogue*)

- Fehl, Philipp P., *Veronese and the Inquisition. A Study of the subject matter of the so-called 'Feast in the House of Levi'*, in: Gazette des Beaux-Arts, 6, Vol. 58, 1961, S. 325-354
- Fehl, Philipp P., *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Wien 1992
- Felibien, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris 1666-1685, Ausgabe 1705
- Fink, Gerhard (Hg.), Ovid, *Metarmorphosen*, Frankfurt 1992
- Fraenger, Wilhelm, *Hieronymus Bosch*, Dresden 1975
- Frangenberg, Thomas, *The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Bd. 58, London 1995, S. 115-131
- Frank, Manfred (Hg.), *Friedrich Schleiermacher. Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1995
- Frank, Manfred, *Stil in der Philosophie*, Stuttgart 1992
- Freedberg, Catherine B., *The Spanish Pavillon in the Paris World's Fair of 1937*, 2 Bände, New York 1986
- Freeman, Ann (Hg.), *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, in: Monumenta Germaniae Historica, Concilia, Tomus II, Supplementum I, Hannover 1998
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley / Los Angeles / London 1980
- Gadamer, Hans Georg, *Gesang Weylas*, in: Maas / Heinser 1989, S. 169-173
- Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 (1960)
- Gaetgens, Thomas W. / Fleckner, Uwe (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996
- Gardt, Andreas, *Luthers Übersetzungstheorie*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Berlin 1/1992, S. 87-111
- Gibbons, Mary Weitzel, *Giambologna*, California 1995
- Goethe, Johann Wolfgang, *Über Laokoon*, in: Pfotenhauer 1995, Bd. 3, S. 149-161
- Goethe, Johann Wolfgang, *Die Wahlverwandtschaften*, in: Erich Trunz / Benoo von Wiese (Hg.), Goethes Werke, Bd. VI, München 1977
- Goldschmidt, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen, Zweiter Band*, Berlin 1970
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Hamburg 1992

- Gosebruch, Martin, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, Köln 1962
- Gosebruch, Martin, *Methodik der Kunstwissenschaft*, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lieferung, München und Wien 1970, S. 3-68
- Gosebruch, Martin, *Unmittelbarkeit und Reflektion*, München 1979
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Artikel 'Verstehen', in: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.), *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Zwölfter Band, 1. Abteilung, Leipzig 1956, Spalte 1660-1701
- Gudlauggson, S. J., *Gerard Ter Borch*, 's Gravenhage 1959-60
- Hamann-McLean, Richard, *Frühe Kunst im westfränkischen Reich*, Leipzig 1939
- Harms, Wolfgang (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990
- Harris, Enriqueta, *Velázquez*, Stuttgart 1992
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas, *The most beautiful statues. The Taste for Antique Sculpture 1500-1900. An Exhibition held at the Ashmolean Museum from 26 March to 10 May 1981*, Ashmolean Museum, Oxford 1981
- Heidenreich, K.H., *Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet*, 4 Bände, Leipzig 1795
- Heinse, Wilhelm, *Von der italienischen Reise. 1780-83*, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 8, hg. von Albert Leißmann, Leipzig 1924
- Henschheid, Eckhard / Henschel, Gerhard, *Kulturgeschichte der Mißverständnisse*, Stuttgart 1998
- Herder, Johann Gottfried, *Erstes Kritisches Wäldchen*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1991
- Hertlein, Edgar, *Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29, 1966, S. 1 - 50
- Hibbert, Christopher, *The Grand Tour*, London 1987
- Holländer, Hans, *Hieronymus Bosch, Weltbilder und Traumwerk*, Köln 1988³
- Hörisch, Jochen, *Die Wut des Verstehens*, Frankfurt am Main 1988
- Jauß, Hans Robert, *Wege des Verstehens*, München 1994

- Jooss, Birgit, *Lebende Bilder, Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1994⁶
- Katalog der Ausstellung, *Gerard Ter Boch*, Landesmuseum Münster 12.5.1974 - 23.6.1974, Münster 1974
- Katalog der Ausstellung, *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*, Wien 1978
- Katalog der Ausstellung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1979
- Katalog der Ausstellung, *Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle 9. Mai bis 23. Juni 1974, München 1974
- Kauffmann, Hans, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970
- Keindl, Ottomar, *Fr. Th. Vischer*, Prag 1907
- Keller, Heinrich, *Goethe und das Laokoonproblem*, Leipzig 1935
- Kemp, Wolfgang, *Das Revolutionstheater des David*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21, 1986, S. 165-184
- Kesser, Caroline, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1994
- Kimmerle, H. (Hg.), *Hermeneutik*, Heidelberg 1959
- Kistler, Aline, *Understanding Prints. A common sense view*, New York 1936
- Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 23., erweiterte Auflage, Berlin / New York, 1999, Artikel 'Verstehen', S. 861 ff
- Knabe, Peter-Eckhard, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf 1972
- Koebner, Thomas (Hg.), *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München 1989
- Köhler, Erich, *Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen*, in: Romanistisches Jahrbuch 6, 1953/54, S. 21-57
- Konersmann, Ralf, *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt a. M. 1994

- Körner, Hans, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit« Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988
- Körner, Hans, *Statuenliebe in St. Peter: Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III.*, Düsseldorf 1999
- Körner, Hans, *Mythologie als Verkleidung. Aspekte der Mythenrezeption in der Kunst der Spätrezeption*, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript
- Kurz, Herbert, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*. Regensburg 1997
- Langen, August, *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots 'Salons'*, in: *Romanische Forschungen*, LXI, 1948, S. 324-387
- Leslie, Charles Robert / Taylor, Tom, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London 1865
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Frankfurt am Main 1988
- Letts, Malcolm (Hg.), *Francis Mortoft: His Book. Being his travels through France and Italy 1658-1659*, Nendeln / Liechtenstein 1967
- Levitine, Georges, *Girodet-Trioson. An Iconographic Study*, New York und London 1978
- Little, Charles, *The Magdeburg Ivory Group: A Tenth Century New Testament narrative cycle*, New York 1977
- Lopes, Dominic, *Understanding Pictures*, Oxford 1996
- Lucchesi Palli, Elisabetta, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942
- Lützel, Heinrich, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, Freiburg / München 1975
- Mandowsky, Erna, *Some Notes on the early History of the Medicean 'Niobides'*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 41, 1953, S. 251-264
- Mankowitz, Wolf, *The Portland Vase and the Wedgwood Copies*, London 1952
- Mansuelli, Guido Achille, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*. Bd. I, Rom 1958
- Marijnissen, Roger H., *Hieronymus Bosch: das vollständige Werk*, Weinheim 1988

- Marquard, Odo, *Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist*, in: Text und Applikation, Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IX, München 1981
- Marquard, Odo, *Krise der Erwartung - Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz 1982
- Marquard, Odo, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986
- Martindale, Andrew, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979
- Maass, Angelika / Heinsler, Bernhard (Hg.), *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber. Mit Beiträgen zum Thema 'Et in Arcadia ego'*, Zürich 1989
- Matt, Peter von, „Ai mir!“ *Der Schrei und die Dichtung*, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, hg. von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel, Heft 550, Marbach 1995, S. 95-107
- McGrath, Elizabeth, *Von den 'Erdbeeren' zur 'Schule von Athen', Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance*, in: Vorträge aus dem Warburghaus, Bd. 2, Berlin 1998
- Meyer Schapiro, *Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit (1947)*, in: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften, Köln 1987, S. 24-63
- Meyer, Johann Heinrich / Goethe, Johann Wolfgang, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1798)*, in: Beyrodt, Wolfgang u.a. (Hg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 69-86
- Meyer, Matthias (Hg.), *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br. 1997
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Le Vite de' Più Eccellenti Scultori ed architettori*, Band I-IX, in: ders. (Hg.), *Le Opere di Vasari*, Florenz 1973 (1878-1885), (im Text zitiert als: Vasari, *Milanesi*)
- Mittelstraß, Jürgen, *Die Wahrheit des Irrtums*, in: Der Fluge der Eule, Von der Vernunft der Wissenschaft und der Aufgabe der Philosophie, Frankfurt am Main 1989, S. 91-119
- Mittelstraß, Jürgen, *Vom Nutzen des Irrtums in der Wissenschaft*, in: Naturwissenschaften 84, 1997, S. 291- 299

- Montoto, Santiago, *La Catedral y el Alcázar de Sevilla. Los Monumentos Cardinales de Espana*, Madrid 1948
- Morasch, Gudrun, *Hermetik und Hermeneutik, Verstehen bei Heinrich Rombach und Hans Georg Gadamer*, Heidelberg 1996
- Moritz, Karl Philipp, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: Pfothner 1995, Bd. 3, S. 372-383
- Möseneder, Karl, *Michelangelos 'Jüngstes Gericht'*, in: ders. (Hg.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin 1997, S. 95-118
- Murube, J. Romero, *El Alcázar de Sevilla. Guia Turistica*, Madrid 1966
- Nemec, Friedrich, *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 10, Diss. München 1973
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK (Hg.), *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, Berlin 1980
- Nicolson, Benedict, *Joseph Wright of Derby*, 2 Bände, London 1968
- Nigel, Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989
- Nilgen, Ursula, *Historischer Schriftsinn und ironische Weltbetrachtung. Buchmalerei im frühen Citeaux und der Stein des Anstoßes*, in: Kaspar Elm (Hg.), *Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 67-140
- Oring, Stuart A., *Understanding Pictures: theories, exercizes, and procedures*, Owing 1992
- Ott, Ulrich (Hg.), *Friedrich Theodor Vischer 1807-1887, bearbeitet von Heinz Schlaffer und Dirk Mende*, Marbacher Magazin, Sonderheft 44/1987, Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, Stuttgart 1987
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (Madrid, 1715-24), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, e. M. Aguilar, Madrid 1947
- Panofsky, Erwin *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1994, S. 185-206
- Panofsky, Erwin, *Abt Suger von St.-Denis*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 125-166
- Panofsky, Erwin, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 351-377

- Panofsky, Erwin, *Ikongraphie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 36-67
- Panofsky, Erwin, *Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 167-191
- Pfister, Kurt, *Hieronymus Bosch*, Potsdam 1922
- Pfotenhauer, Helmut (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 2, Frankfurt am Main 1995
- Pfotenhauer, Helmut (Hg.), *Klassik und Klassizismus*, Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3, Frankfurt am Main 1995
- Pignatti, Terisio, *Giorgione. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1979
- Pinet, Marie-Josèphe, *Christine de Pisan, 1364-1430. Étude biographique et littéraire*, Genève 1974
- Piozzi, Hester Lynch, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy, and Germany (1789)*, edited by Herbert Barrows, Ann Arbor 1967
- Pizan, Christine de, *Epistre Othea. Edition critique par Gabriella Parussa*, Genève 1999
- Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986
- Prochno, Renate, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990
- Pye, Patrick, *Has art any meaning?*, Dublin 1962
- Raguenet, François, *Les Monuments de Rome ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture*, Amsterdam 1701
- Rebel, Ernst (Hg.), *Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Bonn 1996
- Ribi, Alfred, *Die Dämonen des Hieronymus Bosch. Versuch einer Deutung*, Küssnacht 1990
- Riedl, Peter Anselm, *Gian Lorenzo Bernini. Apoll und Daphne*, Stuttgart 1960
- Rilke, Rainer Maria, *Kunstwerke* (1903), in: Horst Nolewski (Hg.), *Schriften, Werke* Bd. 4, Frankfurt / Leipzig 1996, S. 303f.
- Robert, Carl, *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919, S. 296
- Roh, Franz, *Der verkannte Künstler*, Köln 1993

- Rudolph, Conrad, *The 'Things of Greater Importance'. Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude towards Art*, Philadelphia 1990
- Schade, Herbert, *Die libri carolini und ihre Stellung zum Bild*, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Bd. 79, 1957, S. 74-
- Schaffran, Emerich, *Der Inquisitionsprozeß gegen Paolo Veronese*, in: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 42, Heft 1, Nendeln / Liechtenstein 1971
- Schedler, Uta, *Die Pfalzkapelle in Aachen und St. Salvator zu Germigny-de-Prés. Vorbild und Widerspruch*, in: Rainer Berndt (Hg.), *Das Frankfurter Konzil von 794*, Mainz 1997, S. 677-698
- Schlegel, August Wilhelm, *Die Gemälde*, in: *Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Bd. IX, Hildesheim/New York
- Schnürer, Gustav / Ritz, Joseph M., *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, hg. von Georg Schreiber, Düsseldorf 1934
- Schoell-Glass, Charlotte, *Aspekte der Antikenrezeption in Frankreich und Flandern im 15. Jahrhundert: die Illustrationen der Epistre Othea von Christine de Pizan*, Diss. Hamburg 1993
- Schumacher, Eckhard, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt 2000
- Settis, Salvatore, *Giorgiones 'Gewitter'. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*. Berlin 1978
- Seznec, J. / Adhémar, J. (Hg.), *Diderot, Salons*, Oxford 1967
- Sharp, Samuel, *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that Country. In the Years 1765 and 1766*, London 1765
- Sørensen, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963
- Spence, Joseph, *Letters from the Grand Tour*, Montreal und London 1975
- Stechow, Wolfgang, *Apollo und Daphne*, Darmstadt 1965
- Strelka, Joseph P., *'Da strahlt der Mythos von Alltäglichkeit...' Zur Entwicklung Arkadiens als geistiger Landschaft bei Theokrit, Vergil, Goethe und Gottfried Keller*, in: Maass / Heinsler, 1989, S. 149-168
- Tammen, Silke, *Antikleralismus in der Kunst des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1993

- Tammen, Silke, *Einer Frau gestatte ich nicht, daß sie lehre: Zur Inszenierung der weiblichen Stimme in der spätmittelalterlichen Kunst am Beispiel heiliger Frauen*, in: *Lustgarten und Dämonenpein: Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Annette Kuhn (u.a.), Dortmund 1997, S. 313-342
- Temple, Lancelot, *A Short Ramble through some Parts of France and Italy*, London MDCCLXXI
- Tietz, Udo, *Hans-Georg Gadamer. Zur Einführung*, Hamburg 1999
- Tocco, Felice, *Il processo die Guglielmiti*, in: *Rendiconti della Reale Accademia nazionale die Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 8 (1899)
- Uhlig, Ludwig (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1995
- Unverfehrt, Gerd, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980
- Vasari, Giorgio, *Das Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster*, 6 Bde, Worms 1988 (zitiert als: Vasari, Schorn & Förster)
- Vischer, Friedrich Theodor, *Overbecks Triumph der Religion*, in: Vischer, Robert (Hg.), *Kritische Gänge*, 6 Bände, München 1922², Bd. 5
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Tieck, Ludwig, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1994
- Walther, Angelo, *Die Sixtinische Madonna*, Leipzig 1994
- Warncke, Carsten-Peter, *Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wolfenbütteler Forschungen, Band 33, Wiesbaden 1987
- Wedgwood, Josiah, *Account of the Barberini, now Portland Vase; with The Various Explications of its Bas Reliefs that have been Given by Different Authors*, London 1788?
- Weigel, Thomas, *Zum Rätsel des Königsutterer Jagdfrieses – Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187
- Weigel, Thomas, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Diss. Münster 1997
- Weitzel Gibbons, Mary, *Giambologna*, California 1995

- Whitley, William T., *Artists and their friends in England 1700-1799*, 2 Bände, London und Boston 1928
- Wiemann, Elsbeth, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Darmstadt 1986
- Wiemers, Michael, *Der 'Gentleman' und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York 1986
- Wiener, Jürgen, *Das Grabmal des Johann von Brienne in San Francesco in Assisi*, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Band 31, 1996, S. 47-90
- Winckelmann, Johann Joachim, *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. IV, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Baden-Baden/Strasbourg 1964
- Winckelmann, Johann Joachim, *Monumenti antichi inediti*, *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. VII, Volume Primo, in: *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Band 345, Straßburg 1967
- Wind, Edgar, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford 1969
- Winner, Matthias, *Ekphrasis bei Vasari*, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 259-278
- Wright, Eduard, *Some observations made in travelling through France, Italy + C. in the Years MDCCXX, MDCCXXI and MDCCXXII*, London 1764
- Zeiller, Annemarie, *Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen*, Berlin 1996

Abbildung 1



Franz Marc: Mandrill, 1913, 91 x 131 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, aus: Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln 1976, Abb. 40

Abbildung 2



Francesco Maffei: Judith, Faenza, Pinacoteca, aus: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, Abb. 3

Abbildung 3



Jean-Baptiste Siméon Chardin: Küchenstilleben mit Rochen, 1728, 114 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre, aus: Georges Wildenstein, *Chardin*, Zürich 1963, Tafel 4

Abbildung 4



Jean-Baptiste Greuze: Mädchen , das sein Vögelchen beweint, Salon 1765, 65 cm, Paris, Louvre, aus: Jean Seznec, *Denis Diderot. Salons*, Bd. II, 1765, Oxford 1979, Abb. 54

Abbildung 5



Joshua Reynolds: Mrs. Edward Bouverie und Mrs Crewe: *Et in Arcadia Ego*, RA 1769, 100 x 127 cm. Ex-Sammlung Marquess of Crewe, London, aus: Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, Abb. 75, S. 103

Abbildung 6



Francesco Barbieri, genannt Guercino: Et in Arcadia ego, 1621-23/1618 ?, 82 x 91 cm, Rom, Galleria Nazionale di Pal. Corsini, aus: *Katalog der Ausstellung, Il Guercino*, Frankfurt 1991, S. 157

Abbildung 7



Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego (2. Fassung), um 1655, 85 x 121 cm, aus: Katalog der Ausstellung, *Paintings Wright*, London 1985, S. 78

Abbildung 8

Anne-Louis Girodet-Trioson: Ossian. Apotheose der im Freiheitskrieg für das Vaterland gefallenen französischen Helden, 1802, 1,96 x 1,84, Malmaison, Musée National du Chateau, aus: *Katalog der Ausstellung, Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle 9. Mai bis 23. Juni 1974, München 1974, Abb. 88

Abbildung 9

nach Angelika Kauffmann: Helena, aus: *Katalog der Ausstellung Angelika Kauffmann*, hg. von Bettina Baumgärtel, Düsseldorf 1998, Abb. 15, S. 41

Abbildung 10

Joseph Wright of Derby: Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768, 183 x 244 cm, London National Gallery, aus: Werner Busch, *Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt am Main 1986, Farbtafel hintere Umschlagklappe

Abbildung 11

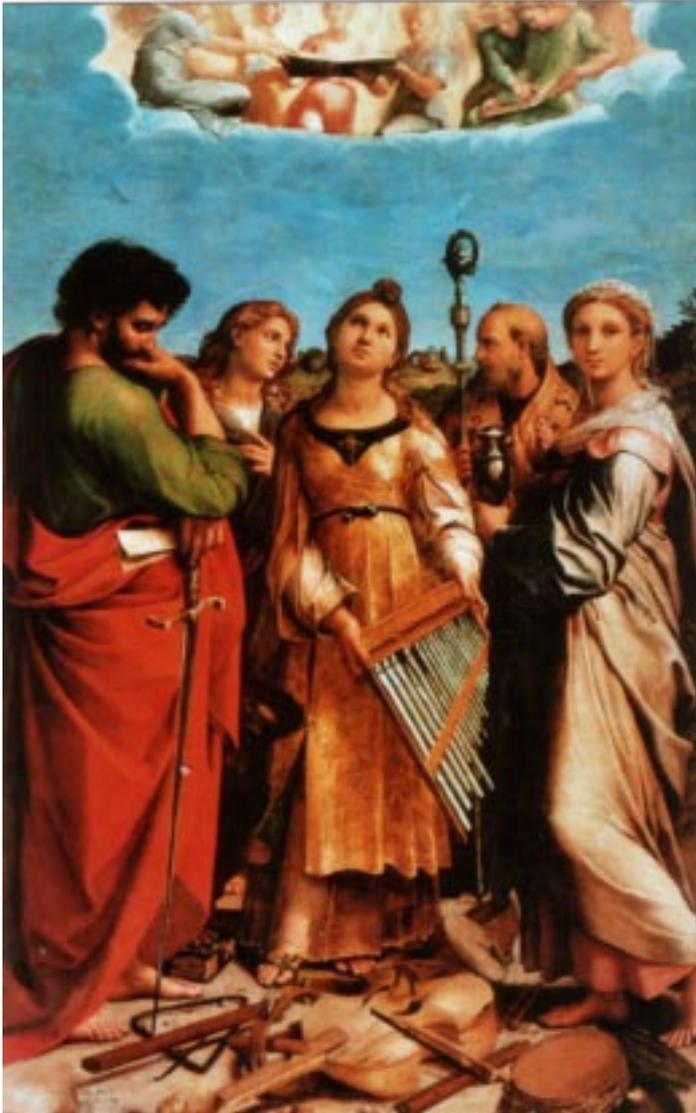
Joshua Reynolds: Laurence Sterne, 1760, 127 x 100 cm,
National Portrait Gallery, London, aus: Renate Prochno,
Joshua Reynolds, Weinheim 1990, Abb. 8, S. 57

Abbildung 12



Peter Paul Rubens: Zwei Satyrn, 1615, Alte Pinakothek, München, aus: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, Abb. 109

Abbildung 13



Raffael: Heilige Cäcilie mit den Heiligen Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena, 1514, 238 x 150 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna, aus: Konrad Oberhuber, *Raffael. Das malerische Werk*, München 1999, S. 213

Abbildung 14



Marsyas, Florenz, Uffizien, Marmor, Höhe: 2,43 m, aus:
Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique.
The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven
und London 1994, Abb.136, S. 262

Abbildung 15

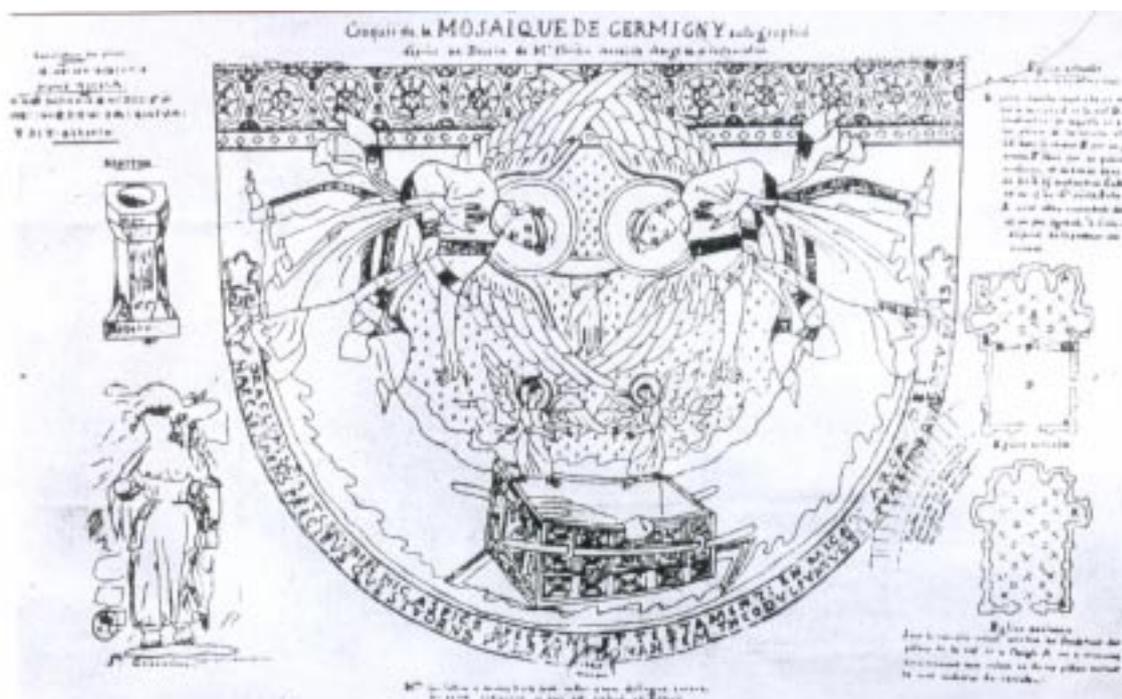


Alessandro Algardi: Attila trifft auf Leo den Großen, 1646-53, Höhe: 8,58 m, St. Peter, Rom, aus: Bruce Boucher, Italian Baroque Sculpture, London 1998, Abb. 131

Abbildung 16

Mosaik in der Apsis von Germigny des Prés, aus Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, S. 720

Abbildung 17



Mosaik in der Apsis von Germigny des Prés, aus Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Zustand vor der Restaurierung? Düsseldorf 1916, S. 720

Abbildung 18

Königslutter, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul, Hauptchorapsis, Nordabschnitt des Jagdfrieses, aus: Thomas Weigel, *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187, Abb. 6

Abbildung 19



Königslutter, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul, Hauptchorapsis, Mittelabschnitt des Jagdfrieses, aus: Thomas Weigel, *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187, Abb. 4

Abbildung 20

Königslutter, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul, Hauptchorapsis, Ende der Bauinschrift und Hasenträger, aus: Thomas Weigel, *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187, Abb. 7

Abbildung 21



Königslutter, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul, Hauptchorapsis, Nordabschnitt des Jagdfrieses mit Inschrift 'CELAMINE', aus: Thomas Weigel, *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187, Abb. 5

Abbildung 22

Verona, San Zeno, Westfassade, Front des Portalvorbaues, Hasendarstellung, aus: Thomas Weigel, *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses*, in: *Der Braunschweiger Burglöwe*, Göttingen 1985, S. 155-187, Abb. 9

Abbildung 23



Alcázar von Sevilla, Palast Peters des Grausamen,
1350-1369, Fassade, private Aufnahme

Abbildung 24



Alcázar von Sevilla, Palast Peters des Grausamen, 1350-1369, Detail der Inschrift an der Fassade, private Aufnahme

Abbildung 25



Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Datierungen schwanken zwischen 1260 und 1340, aus: Jürgen Wiener, *Das Grabmal des Johann von Brienne in San Francesco in Assisi*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana*, Band 31, 1996, S. 47-90, Abb.1

Abbildung 26



Volto Santo, Dom von Lucca, um 1100, aus: Gustav Schnürer / Joseph Ritz: Sankt Kimmernis und Volto Santo, Düsseldorf 1934, S.

Abbildung 27

Magdeburger Antependium, Christus, im Tempel lehrend, 962-973, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek, 12,7 cm x 11,7 cm, aus: Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. – XI. Jahrhundert, 2. Band, Berlin 1970, Tafel IV, Abb. 4*

Abbildung 28

Magdeburger Antependium, Christus und das kananäische Weib (?), 962-973, Mailand oder Reichenau (?), Compiègne, Musée Vivenel Nr. 338, 8,5 cm x 9,1 cm, aus: Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. – XI. Jahrhundert*, 2. Band, Berlin 1970, Tafel IV, Abb. 7

Abbildung 29

Magdeburger Antependium, Auferweckung des Lazarus, 962-973, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek, 12,3 cm x 11,8 cm, aus: Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. – XI. Jahrhundert*, 2. Band, Berlin 1970, Tafel IV, Abb. 14

Abbildung 30

Magdeburger Antependium, Christi Mission an Petrus und Paulus, 962-973, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek, 12,7 cm x 11,7 cm, aus: Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. – XI. Jahrhundert*, 2. Band, Berlin 1970, Tafel VI, Abb. 15

Abbildung 31



Venedig, S. Marco, Presbiterio mit Hochaltarciborium von Nordwesten, aus: Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997, Abb. 1

Abbildung 32

Venedig, S. Marco, Ciboriumssäulen mit Inschriften, aus: Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997, Abb. 33/34

Abbildung 33



Venedig, S. Marco, Ciboriumssäule mit Tempelgang Mariae, Speisung Mariae im Tempel durch einen Engel, aus: Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997, Faltafel I, 1

Abbildung 34



Venedig, S. Marco, oberes Register, sog. Fluchwasserprobe, aus: Otto Demus, *The Mosaics of San Marco, The Eleventh and Twelfth Century*, Vol. I, Plates, Chicago / London 1984, Farbtafel 41

Abbildung 35



Jacopo Sansovino: Bacchus, 1511-12, 146 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, aus: Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, Abb. 119

Abbildung 36



Andrea Mantegna: Ausschnitt aus Caesars Triumphzug, Hampton Court, aus: Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar in the Collection of her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, Abb.37 104

Abbildung 37

Giorgione: Tempesta (Der Sturm), 1506-08, 82 x 73 cm,
Venedig, Galleria dell'Accademia, aus: Terisio Pignatti /
Filippo Pedrocco, *Giorgione*, München 1999, S. 147

Abbildung 38



Giorgione und Tizian, Der Triumph der Justitia, Verlorenes Fresko vom Fondaco dei Tedesci, gestochen von Jacopo Piccino, aus: Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic Allegories*, Oxford 1969, Abb. 41

Abbildung 39



Giorgione: Tempesta (Der Sturm), 1506-08, 82 x 73 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia, aus: Terisia Pignatti / Filippo Pedrocco, *Giorgione*, München 1999, S. 147

Abbildung 40



Giorgione: Die drei Weisen (oder Drei Philosophen), um 1508, 123,8 x 144,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Terisio Pignatti / Filippo Pedrocco, *Giorgione*, München 1999, S. 165

Abbildung 41



Farnesischer Stier, Höhe: 370 x 290 x 290 cm, 2. Jh. n. Chr., Neapel, Nationalmuseum, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 85, S. 166

Abbildung 42



Giambologna: Raub der Sabinerinnen, 1581-82, 410 cm, Florenz, Loggia dei Lanzi, aus: Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, Abb. 104 / 105

Abbildung 43



Giambologna, Raub der Sabinerin, Bronzerelief, 1582-83, Florenz, Loggia dei Lanzi, Sockel, aus: Mary Weitzel Gibbons, *Giambologna. Narrator of the Catholic Reformation*, London / Berkeley 1995, Abb. 44

Abbildung 44



Giambologna: Mars, 1565, 39 cm, privat,
aus: Charles Avery, *Giambologna. The
complete sculpture*, Oxford 1987, Nr. 137

Abbildung 45

Paolo Veronese: Gastmahl im Hause des Levi, 1573, Galleria dell' Academia, Venedig, aus: André Chastel, *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580*, Würzburg 1984, Abb. 188

Abbildung 46

Paolo Veronese: Gastmahl im Hause des Levi, Detail mit Inschrift am Pfosten, 1573, Galleria dell' Academia, Venedig, aus: Kurt Badt, *Paolo Veronese*, Köln 1981, Abb. 135

Abbildung 47



Gianlorenzo Bernini: Apoll und Daphne, 1622-25, Höhe: 2,43 m, Galleria Borghese, Rom, Marmor, aus: Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, Abb. 37

Abbildung 48



Gianlorenzo Bernini: Apoll und Daphne, 1622-25, Galleria Borghese, Rom, Marmor, Detail des Kopfes der Daphne, aus: Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, Abb. 19

Abbildung 49

Gianlorenzo Bernini: Epigramm am Sockel der Statuengruppe Apoll und Daphne, 1622-25, Galleria Borghese, Rom, Marmor, aus: Peter Anselm Riedl, *Gian Lorenzo Bernini. Apoll und Daphne*, Stuttgart 1960, S. 26

Abbildung 50



Guglielmo della Porta: Grabmal für Papst Paul III., 1551-53, St. Peter, Rom, aus: Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2, München 1992, Taf. 245

Abbildung 51



Guglielmo della Porta: Grabmal für Papst Paul III., 1551-53, junge Allegorie, St. Peter, Rom, aus: Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Band. 2, München 1992, Taf. 245

Abbildung 52



Gianlorenzo Bernini: Grabmal für Urban VIII (links: Allegorie der Caritas), 1628-1647, St. Peter, Rom, 560 cm, aus: Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, Abb. 104

Abbildung 53



Gerard Ter Borch: „Die väterliche Ermahnung“, 1654, Amsterdam, Rijksmuseum, aus: S. J. Gudlauggsson, *Gerard Ter Borch*, Den Haag 1959, Abb. 110 I

Abbildung 54

Diego Velázquez: Las Meninas, um 1656, 310 x 276 cm, Madrid, Prado, aus: Die Sammlungen des Prado, Köln 1995, S. 111

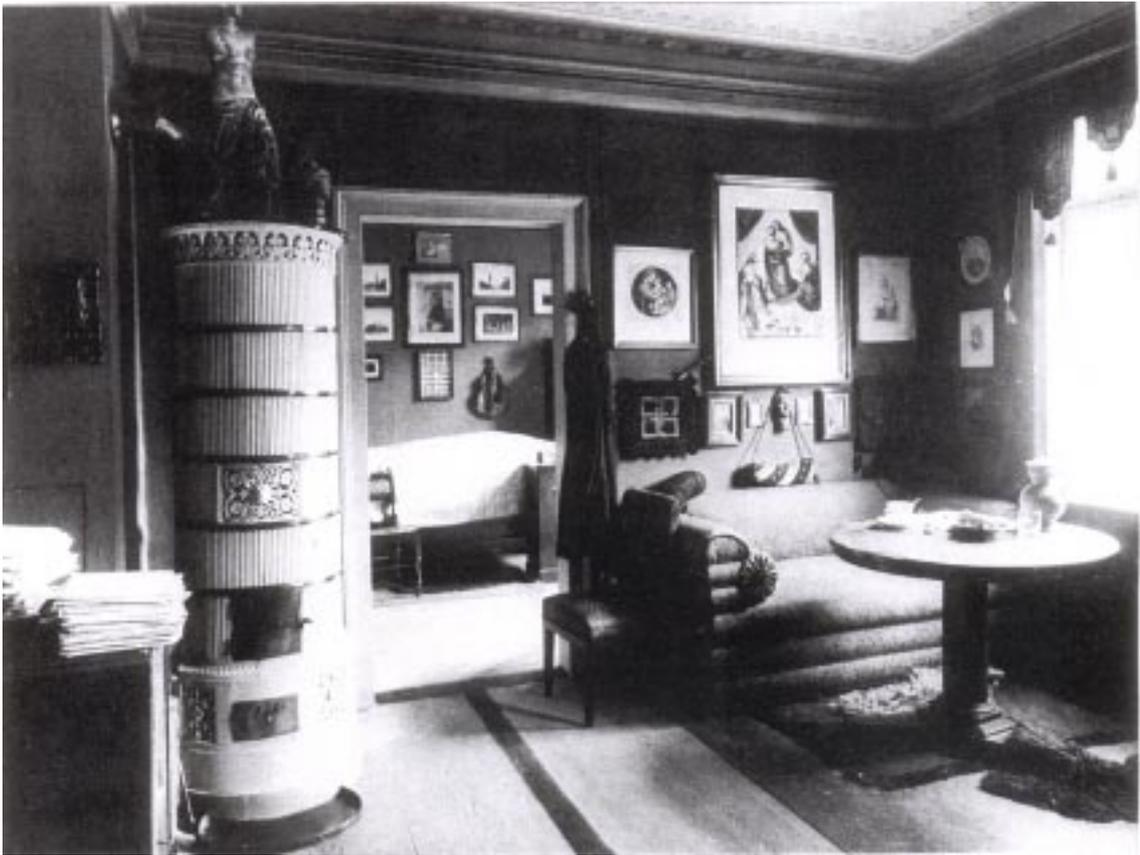
Abbildung 55



Diego Velázquez: Die Spinnerinnen (Las Hilanderas), 1664, 167 x 252 cm, Madrid, Prado, aus: *Die Sammlungen des Prado*, Köln 1995, S. 113

Abbildung 56

Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste, um 1510, Mitteltafel 220 x 195 cm, Seitentafeln 220 x 97 cm, aus: *Die Sammlungen des Prado*, Köln 1995, S. 379 / 380

Abbildung 57

Wohn- und Arbeitszimmer Friedrich Theodor Vischers in seiner Stuttgarter Wohnung. Fotografie von H. Brandseph, 1887, aus: Städtisches Museum Ludwigsburg (Hg.), Fr. Th. Vischer zum 100. Todestag. Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museums Ludwigsburg 14. September 1987 – 28. Februar 1988, S. 86

Abbildung 58

Johann Friedrich Wilhelm Müller nach Raffael: Die Sixtinische Madonna, 1808-1816, Kupferstich und Radierung, 87,7 x 59,7 cm, aus: Angelo Walther: *Die Sixtinische Madonna*, Leipzig 1994, Abb. S. 38

Abbildung 59



Franz Hanfstaengel nach Raffael: Die Sixtinische Madonna, 1833, Lithographie, 68 x 50,2 cm, aus: Angelo Walther: *Die Sixtinische Madonna*, Leipzig 1994, S. 39

Abbildung 60

François Perrier: Rekonstruktion der Niobe-Gruppe, Kupferstich aus Perriers „*Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*“, Rom / Paris 1638, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 10, S. 20

Abbildung 61



Der Pädagoge aus der Niobe-Gruppe, Florenz, Uffizien,
aus: Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren
Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms
1986, Abb. 107

Abbildung 62



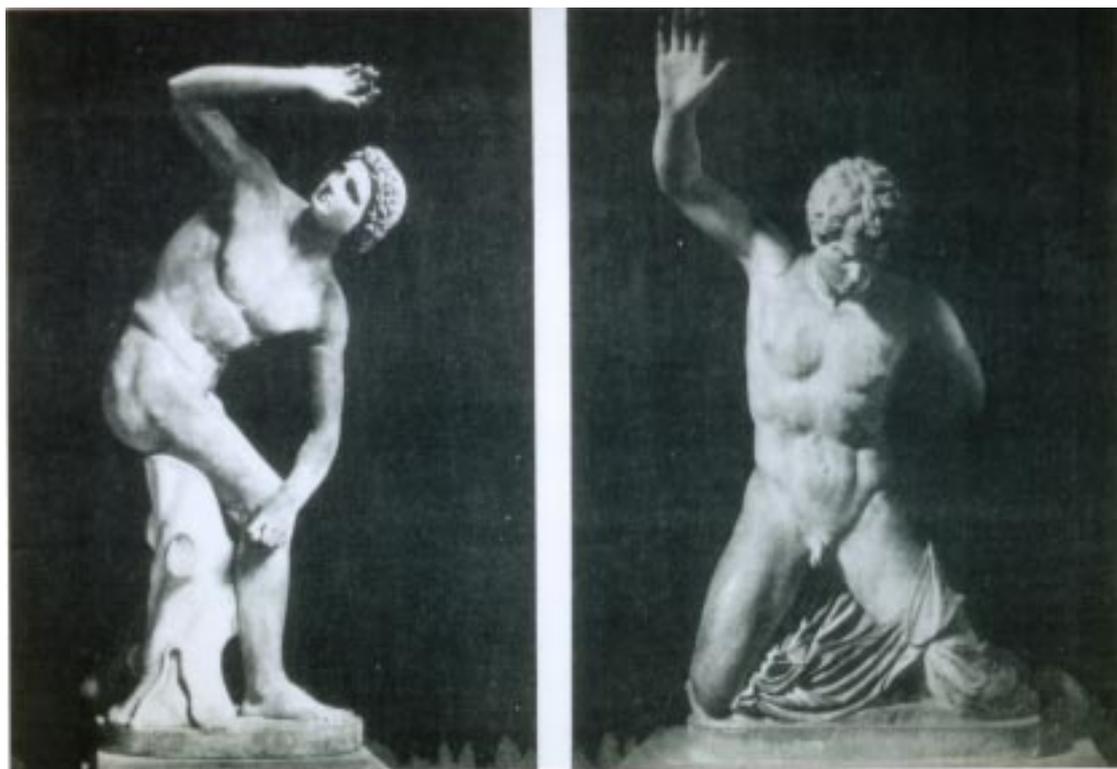
Niobe und ihre Tochter, Florenz, Uffizien, Marmor, 228 cm, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 143, S. 275

Abbildung 63

Der aufs Knie gestürzte Sohn aus der Niobe-Gruppe, Florenz, Uffizien, Marmor, aus: Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms 1986, Abb. 99-101

Abbildung 64

Rinaldo Mantovano nach Entwürfen von Giulio Romano: Der Tod des Laokoon, 1538, Mantua, Palazzo Ducale, aus: Frederick Harff, *Giulio Romano*, Vol. 2: Illustrations, New Haven 1958, Abb. 402

Abbildung 65

Diskobol des Myron und Narkissos, Florenz, Uffizien, aus: Elsbeth Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms 1986, Abb.118 / 119

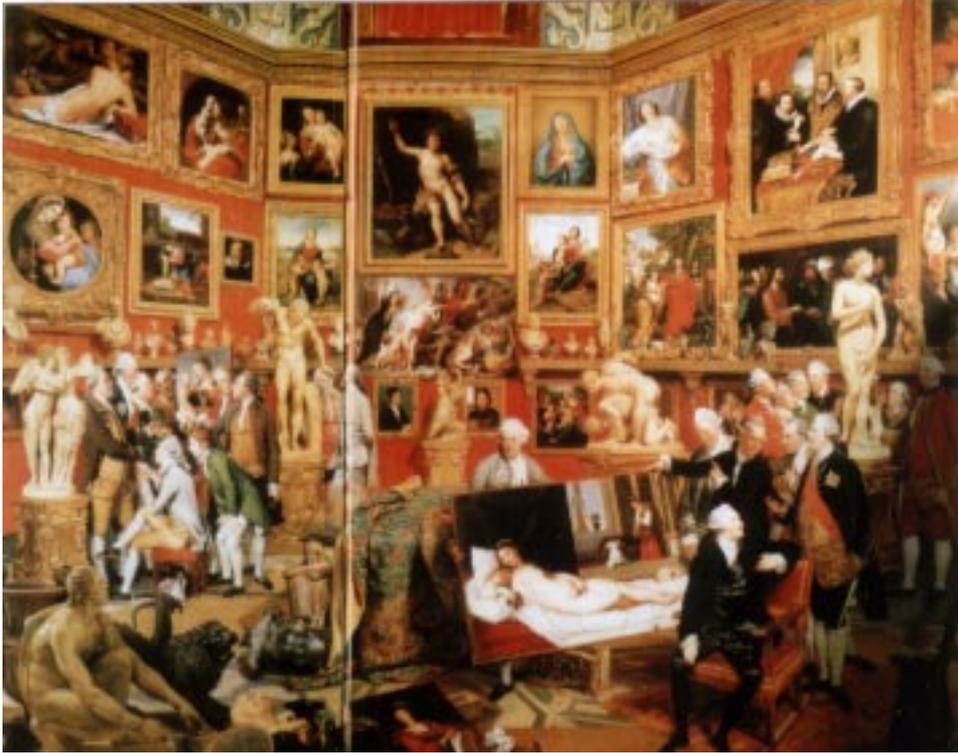
Abbildung 66



Die Ringer, 1./2. Jh. v. Chr., 89 cm, Florenz, Uffizien, Marmor, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 179, S. 338

Abbildung 67

Die Ringer, Kupferstich aus Cavallerii's 'Antique Statue Urbis Romae', 1561, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 11, S. 22

Abbildung 68

Johann Joseph Zoffany: Die Tribuna in den Uffizien, 1772-77, Windsor Castle, aus: Christopher Hibbert, *The Grand Tour*, London 1987, Abb. 75, S.142 / 43

Abbildung 69



Portland-Vase, British Museum, London, in: Nigel Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989, Farbtafel II

Abbildung 70

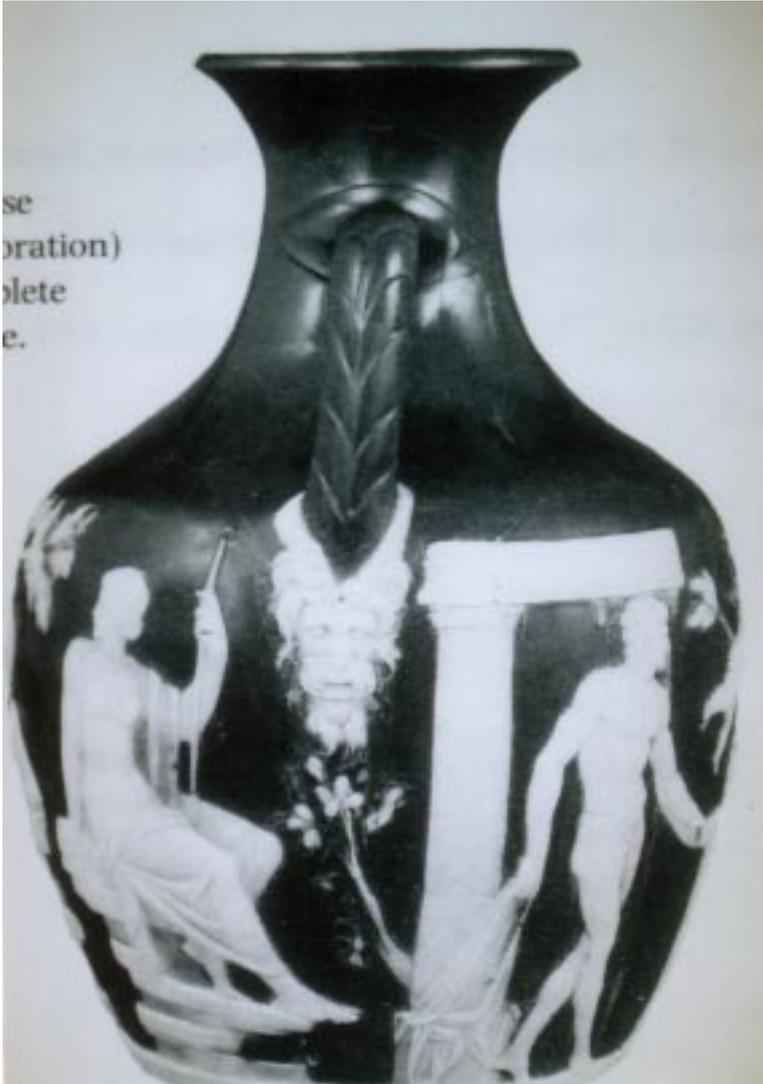
Portland-Vase, British Museum, London, in: Nigel Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989, S. 30 rechts

Abbildung 71



Portland-Vase, British Museum, London, in: Nigel Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989, Farbtafel III

Abbildung 72



Portland-Vase, British Museum, London, in: Nigel Williams, *The Breaking and Remaking of the Portland Vase*, London 1989, S. 31 rechts

Abbildung 73



Laokoongruppe im heutigen Zustand, Rom, Vatikanische Museen, Marmor, Höhe: 2,42 m, aus: Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988, Abb. 40

Abbildung 74



Laokoongruppe, Rom, Vatikanische Museen, Detail vom Kopf des Laokoon, aus: Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988, Abb. 41

Abbildung 75



Sterbender Seneca, Zustand vor der Entfernung der Vase, Paris, Louvre, Marmor/Alabaster, Höhe: 1,18 m, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 161, S. 305

Abbildung 76

Peter Paul Rubens: Justus Lipsius und seine Schüler, genannt 'Die vier Philosophen', um 1610, Palazzo Pitti, Florenz, aus: Frans Baudouin, *Pietro Paolo Rubens*, Antwerpen 1977, Abb. 236

Abbildung 77



Sterbender Seneca, Zustand nach Entfernung der Vase, Paris, Louvre, Marmor/Alabaster, Höhe: 1,18 m, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 160, S. 304

Abbildung 78



Marcus Aurelius, Piazza del Campidoglio, Rom, Bronze, Höhe: 4,24 m, aus: Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven und London 1994, Abb. 129, S. 253

Abbildung 79



Joan Miró: Der Schnitter, 550 x 365 cm, nicht erhaltenes Wandbild zur Weltausstellung von 1937, aus: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK (H.), *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, Berlin 1980, S. 33 oben

Abbildung 80



Joan Miró: Farblithographie als Flugblatt zur Weltausstellung, ca. 30 cm, aus: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK (Hg.), *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, Berlin 1980, S. 33 unten

Abbildung 81



Pablo Picasso: Guernica, 1937, Museum Reina Sofia, Madrid, aus: Juan Larrea, *Guernica. Pablo Picasso*, New York 1947, Abb. 9

Abbildung 82

Interieur des Spanischen Pavillons auf der Französischen Ausstellung 1937, Architekten: José Luis Sert und Luis Lacasa, Brunnen von Alexander Calder, aus: Juan Larrea, *Guernica. Pablo Picasso*, New York 1947, Abb.16, S. 26

Abbildung 83



Eingangshalle des spanischen Pavillons der Weltausstellung von 1937, aus: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK (Hg.), *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, Berlin 1980, S. 34 oben

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Franz Marc: Mandrill, 1913, 91 x 131 cm, München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen
- Abb. 2 Francesco Maffei: Judith, um 1630, Faenza, Pinacoteca
- Abb. 3 Jean-Baptiste Siméon Chardin: Küchenstilleben mit Rochen, 1728, 114 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre
- Abb. 4 Jean-Baptiste Greuze: Mädchen, das sein Vögelchen beweint, Salon 1765, 65 cm, Paris, Louvre
- Abb. 5 Joshua Reynolds: Mrs. Edward Bouverie und Mrs Crewe: Et in Arcadia ego, RA 1769, 100 x 127 cm. Ex-Sammlung Marquess of Crewe, London
- Abb. 6 Francesco Barbieri, genannt Guercino: Et in Arcadia ego, 1621-23, 82 x 91 cm, Rom, Galleria Nazionale di Pal. Corsini
- Abb. 7 Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego (2. Fassung), um 1655, 85 x 121 cm
- Abb. 8 Anne-Louis Girodet-Trioson: Ossian. Apotheose der im Freiheitskrieg für das Vaterland gefallenen französischen Helden, 1802, 1,96 x 1,84, Malmaison, Musée National du Château
- Abb. 9 Gabriel Skorodomoff nach Angelika Kauffmann: Helena, 1776, privat
- Abb. 10 Joseph Wright of Derby: Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768, 183 x 244 cm, London National Gallery
- Abb. 11 Joshua Reynolds: Laurence Sterne, 1760, 127 x 100 cm, National Portrait Gallery, London
- Abb. 12 Peter Paul Rubens: Zwei Satyrn, 1615, Alte Pinakothek, München
- Abb. 13 Raffael: Heilige Cäcilie mit den Heiligen Paulus, Johannes Evangelist, Augustinus und Magdalena, 1514, 238 x 150 cm
- Abb. 14 Marsyas, Florenz, Uffizien, Marmor, Höhe: 2,43 m
- Abb. 15 Alessandro Algardi: Attila trifft auf Leo den Großen, 1646-53, Höhe: 8,58 , St. Peter, Rom
- Abb. 16- Karolingisches Mosaik in der Apsis von Germigny des Prés
- Abb. 17
- Abb. 18- Königslutter, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul,
- Abb. 21 Hauptchorapsis, Jagdfries mit Details

- Abb. 22 Verona, San Zeno Maggiore, Westfassade, Front des Portalvorbaues, um 1138
- Abb. 23 Alcázar von Sevilla, Palast Peters des Grausamen, 1350-1369, Fassade
Abb. 24
- Abb. 25 Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, 1260 – 1340
- Abb. 26 Lucca, Dom, Kruzifix („Volto Santo“), um 1200 bis 1220
- Abb. 27 Magdeburger Antependium, Christus, im Tempel lehrend, 962-973, 12,7 cm x 11,7 cm, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek
- Abb. 28 Magdeburger Antependium, Christus und das kananäische Weib (?), 962-973, 8,5 cm x 9,1 cm, Mailand oder Reichenau (?), Compiègne, Musée Vivanel
- Abb. 29 Magdeburger Antependium, Auferweckung des Lazarus, 962-973, 12,3 cm x 11,8 cm, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek, 12,3 cm x 11,8 cm
- Abb. 30 Magdeburger Antependium, Christi Mission an Petrus und Paulus, 962-973, 12,7 cm x 11,7 cm, Mailand oder Reichenau (?), Berlin, Königliche Bibliothek
- Abb. 31 Venedig, S. Marco, Presbiterio mit Hochaltarziborium von Nordwesten
- Abb. 32 Venedig, S. Marco, Ziboriumssäulen mit Inschriften
- Abb. 33 Venedig, S. Marco, Ziboriumssäule mit Tempelgang Mariae, Speisung Mariae im Tempel durch einen Engel
- Abb. 34 Venedig, S. Marco, oberes Register, Mosaik der sog. Fluchwasserprobe
- Abb. 35 Jacopo Sansovino: Bacchus, 1511-12, 146 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello
- Abb. 36 Andrea Mantegna: Ausschnitt aus Caesars Triumphzug, um 1500, Royal Collection, St. James's Palace
- Abb. 37 Baccio Bandinelli: Pieta, Christus und Nicodemus, 1554-1559, Florenz, SS. Annunziata
- Abb. 38 Giorgione und Tizian, Der Triumph der Justitia, Verlorenes Fresko vom Fondaco dei Tedeschi, gestochen von Jacopo Piccino
- Abb. 39 Giorgione: Tempesta (Der Sturm), 1506-08, 82 x 73 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia

- Abb. 40 Giorgione: Die drei Weisen (oder Drei Philosophen), um 1508, 123,8 x 144,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum
- Abb. 41 Farnesischer Stier, Höhe: 370 x 290 x 290 cm, 2. Jh. n. Chr., Neapel, National-museum
- Abb. 42 Giambologna: Raub der Sabinerin, 1581-82, 410 cm, Florenz, Loggia dei Lanzi
- Abb. 43 Giambologna: Raub der Sabinerin, Bronzerelief, 1582-83, Florenz, Loggia dei Lanzi, Sockel
- Abb. 44 Giambologna: Mars, 1565, 39 cm, privat
- Abb. 45- Paolo Veronese: Gastmahl im Hause des Levi und Detail, 1573, Galleria
Abb. 46 dell' Academia, Venedig
- Abb. 47- Gianlorenzo Bernini: Apoll und Daphne und Detail des Kopfes der Daphne,
Abb. 48 1622-25, Höhe: 2,43 m, Galleria Borghese, Rom
- Abb. 49 Gianlorenzo Bernini: Epigramm am Sockel der Statuengruppe Apoll und Daphne, 1622-25, Galleria Borghese
- Abb. 50- Guglielmo della Porta: Grabmal für Papst Paul III. und Detail der jungen
Abb. 51 Allegorie, 1551-53, St. Peter, Rom
- Abb. 52 Gianlorenzo Bernini: Grabmal für Urban VIII (links: Allegorie der Caritas), 1628-1647, 560 cm, St. Peter, Rom
- Abb. 53 Gerard Ter Borch: „Die väterliche Ermahnung“, 1654, Amsterdam, Rijksmuseum
- Abb. 54 Diego Velàzquez: Las Meninas, um 1656, 310 x 276 cm, Madrid, Prado
- Abb. 55 Diego Velàzquez: Die Spinnerinnen (Las Hilanderas), 1664, 167 x 252 cm, Prado, Madrid
- Abb. 56 Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste, um 1510, Mitteltafel 220 x 195 cm, Seitentafeln 220 x 97 cm, Prado, Madrid
- Abb. 57 Wohn- und Arbeitszimmer Friedrich Theodor Vischers in seiner Stuttgarter Wohnung. Fotografie von H. Brandseph, 1887
- Abb. 58 Johann Friedrich Wilhelm Müller nach Raffael: Die Sixtinische Madonna, 1808-1816, Kupferstich und Radierung, 87,7 x 59,7 cm
- Abb. 59 Franz Hanfstaengel nach Raffael: Die Sixtinische Madonna, 1833, Lithographie, 68 x 50,2 cm

- Abb. 60 Francois Perrier: Rekonstruktion der Niobe-Gruppe, Kupferstich aus Perriers „Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase“, Rom / Paris 1638
- Abb. 61- Niobiden-Gruppe und Details: Niobe und ihre Tochter, Florenz, Uffizien
Abb. 63
- Abb. 64 Rinaldo Mantovano nach Entwürfen von Giulio Romano: Der Tod des Laokoon, 1538, Mantua, Palazzo Ducale
- Abb. 65 Diskobol des Myron und Narkissos, Florenz, Uffizien
- Abb. 66- Die Ringer und Kupferstich, 1./2. Jh. v. Chr., 89 cm, Florenz, Uffizien
Abb. 67
- Abb. 68 Johann Joseph Zoffany: Die Tribuna in den Uffizien, 1772-77, Windsor Castle
- Abb. 69- Portland-Vase, verschiedene Ansichten, British Museum, London
Abb. 72
- Abb. 73- Laokoongruppe im heutigen Zustand und Detail des Kopfes des Laokoon,
Abb. 74 Höhe: 2,42 m, Rom, Vatikanische Museen
- Abb. 75 Sterbender Seneca, Zustand vor der Entfernung der Vase, Höhe: 1,18 m, Paris, Louvre
- Abb. 76 Peter Paul Rubens: Justus Lipsius und seine Schüler, genannt 'Die vier Philosophen', um 1610, Palazzo Pitti, Florenz
- Abb. 77 Sterbender Seneca, Zustand nach Entfernung der Vase, Höhe: 1,18 m, Paris, Louvre
- Abb. 78 Marcus Aurelius, Piazza del Campidoglio, Rom, Bronze, Höhe: 4,24 m
- Abb. 79 Joan Miró: Der Schnitter, 550 x 365 cm, nicht erhaltenes Wandbild zur Weltausstellung von 1937
- Abb. 80 Joan Miró: Farblithographie als Flugblatt zur Weltausstellung, ca. 30 cm
- Abb. 81 Pablo Picasso: Guernica, 1937, Museum Reina Sofia, Madrid
- Abb. 82 Interieur des Spanischen Pavillons auf der Französischen Ausstellung 1937, Architekten: José Luis Sert und Luis Lacasa, Brunnen von Alexander Calder
- Abb. 83 Eingangshalle des spanischen Pavillons der Weltausstellung von 1937

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Evelyn Chamrad
Anschrift: Bunsenstr. 15, 40215 Düsseldorf
Geburtsdatum: 26.02.1973
Geburtsort: Wuppertal-Elberfeld
Staatsangehörigkeit: deutsch
Familienstand: verheiratet, ein Kind

Schulischer und beruflicher Werdegang

Schule: - 1979 bis 1983 Besuch der Städtischen Grundschule 'Am Rosenkamp` Solingen.

- 1983 bis 1992 Besuch des Humboldtgymnasiums Solingen

Studiengang: - Ab WS 1992 Magisterstudiengang Germanistik und Kunstgeschichte und Zusatzqualifikation 'Deutsch als Fremdsprache' an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Tätigkeiten: - Studentische Hilfskraft von Herrn Prof. Dr. Hans Körner am Seminar für Kunstgeschichte von 1994 bis 1997.

- Fachschaftsrat des Seminars für Kunstgeschichte von 1994 bis 1997

- 1996 und 1997 Tutorentätigkeit am Seminar für Kunstgeschichte

Studienabschluß: Erlangung des Grades eines Magister Artium am 23.1.1998 (Gesamtnote: 1,0). Thema der Magisterarbeit: "Der Dichter Friedrich Theodor Vischer"; Zusatzqualifikation 'Deutsch als Fremdsprache'

Promotionsstudiengang: Abfassung der vorliegenden Dissertation mit dem Titel „Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation“ ab Januar 1998 bei Prof. Dr. Hans Körner

Stipendien

- Graduiertenstipendium des Landes Nordrhein-Westfalen von September 1998 bis September 2000

Publikationen

- Autorin der Artikel zum Bankenviertel und zu den Hochhäusern im *Architekturführer Düsseldorf*, Berlin 2001
- Aufsatz: 'Der Schrei nach dem Turmhaus': Hochhäuser der 20er Jahre in Düsseldorf, in: Jürgen Wiener (Hg.), *Die Gesolei und die Architektur der 20er Jahre in Düsseldorf*, Köln 2001