

Bilderfahrzeuge
*Aby Warburgs Vermächtnis
und die Zukunft der Ikonologie*



Bilderfahrzeuge

Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie

Herausgegeben von Andreas Beyer, Horst Bredekamp,
Uwe Fleckner und Gerhard Wolf

Verlag Klaus Wagenbach · Berlin

Bildbewegungen nach Aby Warburg
Zur Einführung 9

Transport und Transfer

- Johannes von Müller* »Sea-Going Obelisk«
Die Nadel der Kleopatra in London 15
- Eckart Marchand* Pferdetransport
Skulpturen von Coysevox, Coustou und Bernini
auf ihrem Ritt durch die Ikonologie 27
- Anna McSweeney* Monumente zum Mitnehmen
Lottin de Lavals Verfahren ambulanter Bauwerkskopien 41
- Victor Claass* Lost in Transportation
Das Schicksal einer Porträtbüste von Antoine Coysevox
im Dienst der Nation 54
- Uwe Fleckner* Das Haus der Rosa Parks im Exil
Eine Immobilie als »automobiles Bilderfahrzeug« 64

Bildübertragungen

- Horst Bredekamp* Translatio oppositorum
Die Kirche San Miguel de Escalada als paradoxe Arche Noah
der Bauformen 75
- Christopher D. Johnson* Neptun in Übersetzung
Zwischen Welten, Sprachen und Medien 84

Gerhard Wolf Wein und Jade
Eine Trinkschale Shah Jahans im Verkehr
der Bilder und Dinge 99

Isabella Woldt Poesie in Bewegung
Tapisserien als Vehikel politischer Inszenierungen 112

Philipp Ekarde Wanderung ins Bild
Goethes »tableaux vivants« als Erscheinungen im Prozess
umordnender Rezirkulation 122

Maria Teresa Costa Bilderwanderungen
Umberto Boccionis memorialer Atlas 212

Anmerkungen 223

Bildnachweis 247

Dank 251

Ambiguitäten

Andreas Beyer Fährten des Püsterichs
Ein Feuerbläser auf dem Weg zum Kunstwerk 135

Rebecca Darley Wege des Geldes
Zwei byzantinische Münzen auf der Reise von Empire
zu Empire 144

Elena Tolstichin Ein »ominöser Sturmvogel«
Die »Religio« des Maerten de Vos als Kompositfigur
mobiler Konfessionssymbole 155

Pablo Schneider Die Moral betritt den Denkraum
Pieter de Hoochs Gemälde »Eine Dame empfängt einen Brief« 166

Metaphern der Wanderung

Babette Schnitzlein Lebermodell, Herrscherstele, Urkundenstein
Eine »altorientalistische« Tafel in Aby Warburgs Bilderatlas 181

Linda Báez-Rubí Xicalcolihqui
Das »runde umringelnde« Ornament altmexikanischer Kunst 190

Hans Christian Hönes Kunst in der Dachrinne
Friedrich Oliviers introspektives Gemälde »Noahs Einzug
in die Arche« 202

Bildbewegungen nach Aby Warburg

Zur Einführung

Der internationale Forschungsverbund »Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology« untersucht in fachübergreifenden Zusammenhängen Vorgänge der Übertragung kultureller Formen, die sich im Verlauf der Menschheitsgeschichte in Gestalt der physischen wie auch immateriellen Bewegungen von Bildern vollzogen haben und weiterhin vollziehen. Auch und gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Debatten über Provenienzen und postkoloniale Rechenschaft rekonstruiert er die Itinerare von Bildern und Kunstwerken unter der Maßgabe, dass nicht die Verhältnisse die Kunst bestimmen, sondern – ganz im Gegenteil – die Eigenbewegung der Werke uns auffordert, diese in ihre eigenen Rechte zu setzen. Als gedanklicher Ausgangspunkt dienen den einzelnen Forschungsarbeiten, die in diesem Verbund zusammengefasst sind, jene innovativen Überlegungen, die der Hamburger Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker Aby Warburg (1866–1929) hinsichtlich einer Geschichte internationaler Bildwanderungen angestellt hat und für die er den Terminus des »automobilen Bilderfahrzeugs« geprägt hat. Warburg, berühmt für seine vielen Neologismen, verwendete diesen Begriff bei der Beschäftigung mit europäischen Bildteppichen und Druckgrafiken des 15. und 16. Jahrhunderts. »Der flandrische Teppich«, heißt es beispielsweise 1929 in der von Martin Warnke edierten Einleitung des unvollendet gebliebenen Bilderatlas *Mnemosyne*, »ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeuges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit, sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d.h. des Kupferstichs und des Holzschnittes«.

In den Teppichen und allemal in den Grafiken, Flugblättern, Briefmarken und Münzen sah Warburg eine dem Bild als Form, Motiv und Idee ohnehin innewohnende Mobilität noch einmal gesteigert und erkannte darin Medien, deren Materialität dem spezifischen

Potenzial der Bilder und ihrer kulturhistorischen Wirkkraft in besonderer Weise entsprach. Eine Beobachtung, deren besonderer Stellenwert für Warburgs Denken insgesamt sich in der ungewöhnlichen Formulierung des »automobilen Bilderfahrzeugs« ausdrückt. In ihr scheint eine durch jüngere Medientheorien erst noch zu vollziehende Reflexion der Differenz von Botschaft und Träger vorweggenommen zu sein. Dieser entspricht etwa die Unterscheidung von »Bildvehikel« und »Bildobjekt«, wie sie Ralph Ubl und Wolfram Pichler 2014 in ihrer Einführung in die Bildtheorie aufrufen. Tatsächlich zielt Warburg aber auf weniger eindeutig aufzulösende Verflechtungen von Motiven und Bildträgern, indem er Erstere zwar durch die Transportfähigkeit der Letzteren mobilisiert sieht, die Verflechtungen zugleich aber als Impulsgeber erkennt, von denen überhaupt der Anlass zur Bewegung ausgeht, die also als die eigentlichen Motoren fungieren und sich in diesem Sinne wahrhaftig »selbstbewegen«.

Aby Warburg, der ja das andauernde »Nachleben« der Antike zum Paradigma seines Verständnisses von Geschichte erhoben hatte, entwarf damit eine Vorstellung historischer Verläufe, die sich in den migrierenden, nie zu einem Stillstand gelangenden Bildern ereigneten. Und er verfiel auf die Figur des Fahrzeugs, des »Automobils«, um damit eine zeitgemäße, moderne Vorstellung von Bewegung durch Raum und Zeit zum Ausdruck zu bringen. Indem er die Bilder stets auch unter dem Eindruck ihrer »technischen Reproduzierbarkeit« reflektierte, betonte er so die unauflösliche Verbindung zwischen seiner Gegenwart, jener der Fotografie, und der Vergangenheit mit ihren unterschiedlichen Reproduktionsmedien. Das Jahrhundert, welches unsere Gegenwart von dem Augenblick der Wortschöpfung Warburgs trennt, kann in Vergessenheit geraten lassen, welche Faszination, welches Staunen in dem Begriff mitschwingt, der in den zwanziger Jahren mehr zu bedeuten imstande war, als es im 21. Jahrhundert vielleicht noch nachvollziehbar ist. Dieses Staunen aber, das in dem eigentümlichen Kompositum anklingt, ist ein wesentlicher Aspekt des Begriffs.

Das mit diesem Terminus lediglich angedeutete Konzept hat Warburg nicht weiter ausgearbeitet. Der Begriff, den er selbst nur punktuell verwendet hat, verharrt also im Vortheoretischen der Metapher. Gleichwohl belegt deren signifikantes, in dem besagten Staunen zu erahnendes Bedeutungspotenzial ein unbedingtes Bewusstsein Warburgs für die Komplexität der von ihm beobachteten Zusammenhänge,

die der eigens geschöpfte Begriff in seiner besonderen Qualität zu spiegeln und zu pointieren sucht. Und so ist es gerade die Offenheit des in ihm zum Ausdruck kommenden Verständnisses für die vielfältigen Dynamiken, Prozesse und Potenziale der Bildwanderungen, derentwegen sich der Begriff als Anregung zu einer interdisziplinären und zeitgemäßen Auseinandersetzung mit Phänomenen der Migration von Bildern im weitesten Sinne eignet.

Der Forschungsverbund, indem er sich in einer Metapher konstituiert, ermöglicht den Dialog zwischen einer Vielzahl von Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Archäologie, der Geschichte, der Ethnologie und der Komparatistik. In einer entsprechenden Vielfalt der Perspektiven werden Gegenstände unterschiedlicher Kulturen und Epochen in den Blick genommen und unter besonderer Berücksichtigung von Fragen der Transporte von Bildern, Formen und Ideen sowie der Transformationen untersucht, die diese in Folge ihrer Bewegungen durchlaufen beziehungsweise bewirken. Die Themenfelder, die auf diese Weise während der ersten Förderphase im Verbund miteinander verschränkt werden konnten, umfassen, um nur einige Beispiele zu geben, die beständig erfolgte Reaktivierung älterer Bildformen als kulturelle Praxis in den Hochkulturen Mesopotamiens; die in kunsthistorischen Zeugnissen evidenten Begegnungen islamischer und christlicher Kulturen des Mittelalters einschließlich der Resonanz dieser Zeugnisse in späterer Zeit; einen nur noch in Form von Reflexen erhaltenen, durch den kolonialen Transfer von Gütern, Wissen und Symbolen überdeckten präkolumbianischen Bildbegriff; die Vereinnahmung einer »internationalen« Kunstgeschichte durch nationale Deutungsmodelle und korrelierende Sammlungsstrategien sowie Ausstellungspraktiken europäischer Museen.

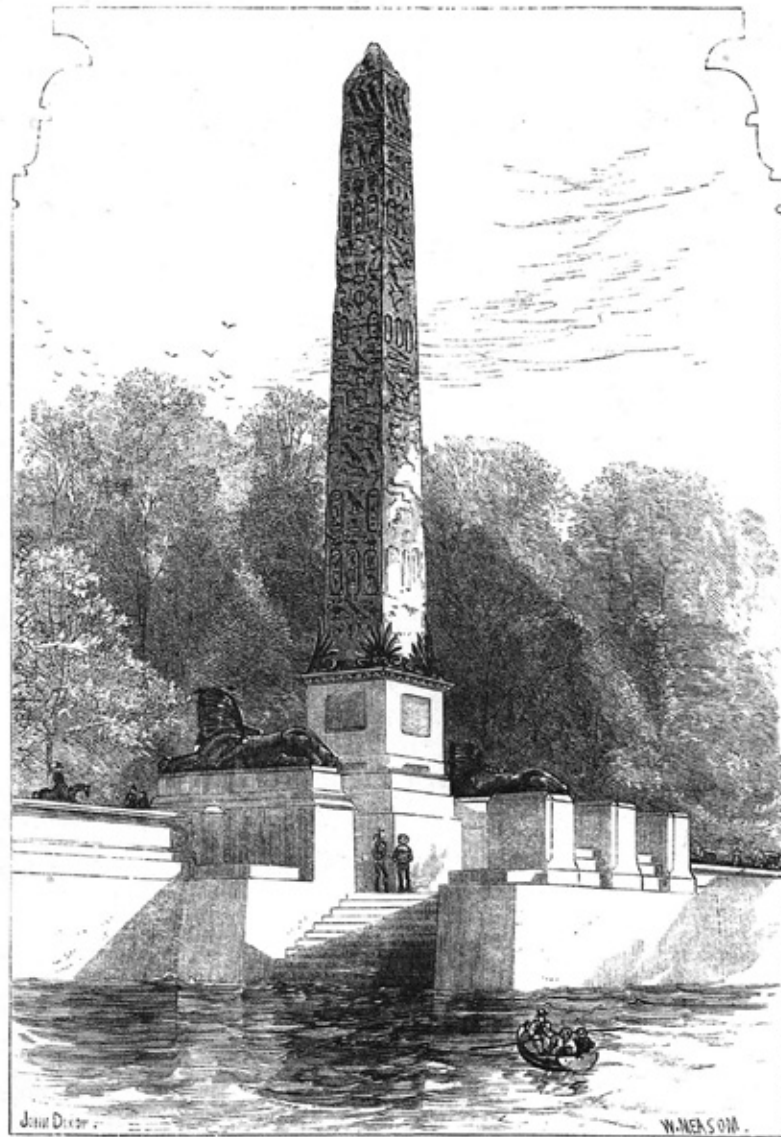
In den letztgenannten Beispielen tritt die politische Dimension, die dem Verbund notwendig eigen ist, deutlich hervor. Sie folgt aus den mit den untersuchten Bildbewegungen zwingend aufgerufenen interkulturellen Begegnungen, die in Bildern ebenso bezeugt wie herbeigeführt, immer wieder aber auch in konfrontativer Form ausgefochten wurden und weiterhin werden. An dieser Stelle sei auf jene Ausstellung verwiesen, die 2002 durch Bruno Latour kuratiert im Karlsruher ZKM unter dem Titel »Iconoclasm« stattfand, sowie auf die durch Sigrid Weigel im Zuge ihrer *Grammatologie der Bilder* 2015 angestellten Überlegungen zum »Bilderstreit«. In diesen ebenso

Transport und Transfer

aktuellen wie relevanten Zusammenhängen erweist sich Warburg und der durch ihn sich eröffnende Zugang zu den fraglichen Gegenständen als besonders produktiv. Die eingangs herausgestellte Autonomie des sich selbst bewegenden »Bilderfahrzeugs« favorisiert dabei eine Konzentration auf die Objekte selbst. Indem diese also ins Zentrum der Überlegungen zu den in ihm zu Sichtbarkeit gelangenden kulturellen, sozialen, religiösen, politischen oder auch ökonomischen Vorgängen rückt, können sie als Dokumente und Akteure verstanden werden und ermöglichen auf diese Weise den erkenntnistiftenden Vergleich zwischen den Kulturen und die Analyse ihrer Beziehungen.

Das innovative Potenzial, das sich mit den Ansätzen Warburgs bietet, offenbart sich nur graduell und im Licht voranschreitender Erkenntnisse. Das Vermächtnis dieses in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Denkers, so ließe sich sagen, besteht in Spuren; in jenen, die er selbst verfolgte, und in solchen, die er im Zuge seiner Forschungstätigkeit legte. Zu diesen Spuren zählt nicht zuletzt die Ikonologie. Zunächst ein weiteres jener Schlagworte, die Warburg gebrauchte, ohne den Begriff zu theoretisieren, diente er ihm dazu, die eigene Behandlung historischer Bilder von der kunsthistorischen Praxis seiner Zeit abzugrenzen. Wenn der Forschungsverbund »Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology« diesen Begriff in seinem Titel führt, dann nicht in dem von Erwin Panofsky – sicher dem bedeutendsten Nachdenker Warburgs – elaborierten Modell, sondern schlicht im (Wort-)Sinne einer Wissenschaft vom Bild. Diese zielt in besonderem Maße auf die den Bildern innewohnenden Dynamiken ab, setzt diese in ihr eigenes Recht und zugleich in Verbindung zu den nicht weniger eigenen Dynamiken unterliegenden Denkbewegungen sowie soziokulturellen Prozessen.

Sämtliche Beteiligte unseres Forschungsverbunds – dessen Erträge in monografische Studien oder gemeinsame Buchprojekte fließen, sich aber auch in der im Januar 2018 in der Lethaby Gallery von Central Saint Martins/University of the Arts in London eingerichteten Ausstellung »Metadata: how we relate to images« konkretisierten – haben für den hier vorgelegten Band je ein Bild/Objekt aus ihren Themenspektren ausgewählt, an dem sie Prozesse der Migration und der Transition erörtern. Diese Trajektorien bündeln sich zu einem Lesebuch, das dazu auffordern will, Bilder mit ihrer ganz eigenen Wirkkraft auf ihren Reisen durch Räume und Zeiten zu begleiten.



1 Die »Nadel der Kleopatra« am Nordufer der Themse, Frontispiz 1879

Johannes von Müller
»Sea-Going Obelisk«
Die Nadel der Kleopatra in London

Von Heliopolis nach Alexandria

Auch Obelisken tragen Spitznamen. Und welcher könnte treffender sein als *Nadel der Kleopatra*? So darf es nicht überraschen, dass gleich drei Obelisken unter diesem Namen firmieren. Diese stehen auf der Place de la Concorde in Paris, im New Yorker Central Park und in London am Ufer der Themse. Letzterer überblickt den Fluss seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert von seinem Nordufer aus und wacht unweit der Waterloo Bridge über das der Königin Victoria gewidmete *Embankment* (Abb. 1).¹ Die 1870 fertiggestellte Befestigung des Ufers hat sich seither nicht nur als Eindämmung des Flusses bewährt, auf ihren Fundamenten ist zudem auch eine der Hauptverkehrsstraßen entstanden, die zentrale Teile der modernen Stadt miteinander verbindet. Zwischen dem nie abbrechenden Strom des Verkehrs einerseits und den der nahen Nordsee zufließenden, im Wechsel ihrer Gezeiten steigenden und fallenden Wassern der Themse andererseits also ragt der Obelisk steil in den Londoner Himmel.

Ursprünglich errichtet worden ist die Stele in Heliopolis. Überzogen mit Hieroglyphen ist sie Zeuge einer dreieinhalbtausend Jahre zurückreichenden Geschichte, berichtet von deren Anfängen zur Zeit von Pharao Thutmosis III., 1500 Jahre vor unserer Zeitrechnung, und von ihrem Fortgang unter den nachfolgenden Herrschern, die sich wortwörtlich eingeschrieben haben in das Monument. Unter Augustus schafften die römischen Eroberer den Obelisk gemeinsam mit seinem Zwillingstein nach Alexandria. An den Ufern des Mittelmeeres von Neuem aufgerichtet, zierten die beiden Pfeiler fortan das

Caesareum, jenen Tempel, der keinem Geringeren als dem göttlichen Kaiser selbst geweiht war. Im frühen 14. Jahrhundert schließlich brachte ein Erdbeben den Stein zu Fall. Zu schwer, um bewegt oder gar wieder aufgerichtet zu werden, blieb er nicht weiter beachtet am Strand liegen, wo er bald zu großen Teilen von Sand bedeckt war. Dennoch und seiner gewaltigen Dimensionen zum Trotz blickte der mehr als 20 Meter hohe und fast 200 Tonnen schwere Monolith, geschlagen aus dem roten Granit der Steinbrüche von Assuan, auf eine wahrlich bewegte Geschichte zurück, als er zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Osmanischen Reich dem Vereinigten Königreich übereignet wurde.

1798 war es der britischen Marine unter der Führung Admiral Nelsons gelungen, die Mittelmeerflotte der Franzosen vernichtend zu schlagen. Der Sieg, nordöstlich von Alexandria bei Abukir errungen, markierte die Wende in Napoleons Ägyptenfeldzug. Zugleich leitete er die Wiederherstellung einer britischen Vormacht im Mittelmeerraum ein. Dieses denkwürdige Ereignis sollte in angemessener Weise erinnert werden. Ein Obelisk erschien hierfür besonders geeignet. Denn selbst Napoleon war es trotz entsprechender Bemühungen nicht gelungen, einen solchen in Besitz zu nehmen. Und so versprach die Geste, den militärischen Sieg nicht bloß zu wiederholen, sondern zugleich zu einem zivilisatorischen Triumph zu steigern. Umso mehr, als wenige Monate nach der Seeschlacht von Abukir mit der Entdeckung des Steins von Rosette (Rašīd) die Entzifferung der Hieroglyphen möglich und durch Jean-François Champollion kurz darauf praktiziert worden war. Als wenig später die Franzosen endgültig bei Alexandria geschlagen wurden und kapitulierten, fiel der Stein zusammen mit einer ganzen Reihe anderer Altertümer an die Briten. Diese sahen sich nun nicht nur politisch in der Position, ein antikes Monument als Siegeszeichen zu beanspruchen, sie geboten zusätzlich über das Wissen, dessen Botschaft zu übersetzen.

Diese neuerworbene Fähigkeit dürfte denn auch maßgeblich gewesen sein für die Entscheidung, ausgerechnet jene der beiden Stelen aus Heliopolis zu wählen, die umgestürzt und teilweise unter Sand begraben war. Ihr Pendant hatte die Zeit zwar aufrecht überdauert, war somit jedoch auch andauernd der Witterung ausgesetzt gewesen. Der Stein, die zweite der drei *Nadeln der Kleopatra*, ist mittlerweile unweit des Metropolitan Museum in New York in Augenschein zu nehmen: Sichtlich in Mitleidenschaft gezogen, hat seine Inschrift unter der

salzigen Luft des einst nahen Meeres gelitten. Demgegenüber konnte der zwar gefallene, doch durch das Erdreich geschützte Monolith in den Augen der Briten als Signum des militärischen Erfolges bestehen, weil die Deutlichkeit, in der er von seiner großartigen Geschichte kündete, nicht vermindert, die Lesbarkeit nicht angegriffen war.

Diese Vermutung wird bestärkt durch jene Steintafel, die in dem Sockel des Obeliskens versenkt wurde und deren Inschrift künftigen Generationen von der »Befreiung« des osmanisch regierten Ägyptens und Syriens von den französischen Invasoren durch Großbritannien berichten sollte.² Dieser in seinem Wesen überaus aufschlussreiche Akt bezeichnete den ersten, sich unmittelbar nach der Niederlage der Franzosen ereignenden Zugriff auf das Monument. Das in ihm zum Ausdruck kommende Interesse wurde umgehend von der osmanischen Provinzregierung beantwortet. Die dankbaren »Verbündeten« machten den Briten zu einem Zeitpunkt, da sich deren siegreiche Streitmacht noch in Ägypten aufhielt, das Stück zum Geschenk. Zuvor bereits symbolisch vereinnahmt, sollte es nun auch physisch bewegt werden. Zu diesem Zweck wurde eine Fregatte, erbeutet von den Franzosen, sorgsam präpariert, die anspruchsvolle Fracht aufzunehmen. Bevor diese aber hätte verladen werden können, ging das Schiff in einem Sturm verloren, und alle weiteren Bemühungen kamen zum Erliegen. Der aufwendige Transport, wenn auch reich an Symbolik, war der Regierung in London vor allem finanziell zu kostspielig.

Von Alexandria nach Rom

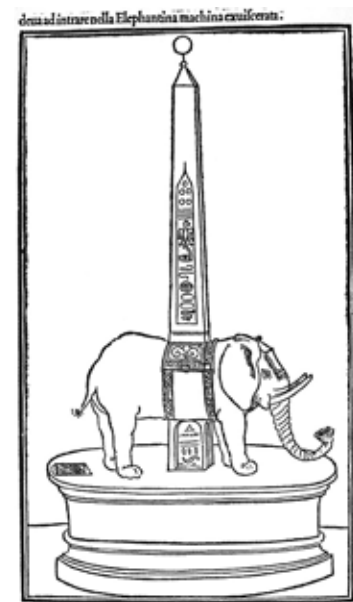
Der Obelisk aus Heliopolis, obgleich an das Empire geschenkt, verblieb also in Alexandria. Doch beschrieb die monumentale Gabe auch so ein Kontinuum, in dem sich die entfernte englische Krone über die Helden des Ägyptenfeldzuges der Regentschaft jener Pharaonen annäherte, deren Andenken an dem Granit beständig haftete, und sogar noch den römischen Kaisern, die in dem Tempel verehrt worden waren, zu dessen Überresten die umgestürzte Stele zählte. Die nominelle Übereignung reichte aus, um sich in diesem steinernen Speicher machtpolitischer Ambitionen zu bedienen. Dies war nicht zuletzt möglich aufgrund spezifischer Eigenschaften des Artefaktes selbst. Denn die Geschichte der Obeliskens ist von jeher eine Geschichte der Aneignung.³

Bereits in den Annalen des assyrischen Königs Aššur-bani-apli werden Obelisken in ihrer Bedeutsamkeit gegenüber den übrigen Beutestücken eines Feldzugs hervorgehoben. Die Schilderung der Eroberung Thebens Mitte des 7. vorchristlichen Jahrhunderts mündet in eine Liste jener Güter, die der Herrscher auf seinem Siegeszug nach Ninive führte. Inbarer Nennung folgen aufeinander Gold und Edelsteine, Stoffe, Tiere und auch Menschen. Den Abschluss und zugleich Höhepunkt dieser Aufzählung bilden zwei Obelisken. Sie jedoch werden nicht bloß genannt, ein ganzer Abschnitt des Textes wird aufgewendet, um ausführlich auf ihre Beschaffenheit einzugehen, ihr Gewicht und Material und sogar ihren ursprünglichen Standort vor den Toren des Palastes. Die Obelisken, schließt der kriegerische König seinen Bericht, »riss ich aus ihren Plätzen heraus und brachte ich nach Assyrien«.⁴

Aus Theben entführt, markierten die Obelisken in Ninive die Überlegenheit und Allmacht der assyrischen Herrschaft. Damit dürfen sie als Prototyp oder zumindest frühe Ausprägung einer spezifischen, ja einzigartigen Praxis kultureller Adaption angesprochen werden. Während der Herrschaft der römischen Kaiser erreichte diese ihren Höhepunkt. Jene Zeit übertrifft die übrigen Epochen nicht nur in der Zahl der aus Ägypten fortgebrachten Obelisken. Auch die Vielseitigkeit der Zwecke, denen sie zugeführt wurden, sucht vor Augustus und nach Konstantin ihresgleichen. Sie reicht von der Abwandlung konventioneller Funktionen, wenn etwa in Alexandria die zwei Stelen aus Heliopolis in der angestammten Paarung dem Caesarium vorgelegt waren wie einst dem Tempel der Himmelsgottheit Atum, bis hin zu innovativen Gestaltungen, wie der Verwendung des Obeliskens, der einsam die Spina des Circus Maximus bekrönte. Den in Bezug auf den Einsatz von Monolithen schier zügellosen Ambitionen waren einzig physikalische Grenzen gesetzt. Der Obelisk vor dem Lateranpalast in Rom beispielsweise, der größte der erhaltenen Exemplare, war bereits unter Augustus in Ägypten umgelegt und für den Transport vorbereitet worden. Doch harrete er in Karnak der weiteren Reise für ganze dreihundert Jahre. Konstantin gelang es zumindest, den mächtigen Block auf dem Nil nach Alexandria zu schaffen. Hier verblieb er noch eine weitere Generation, bis sich Konstantins Sohn Constantius II. wahrhaftig ein Denkmal setzte, indem er den Koloss endlich verschiffen und von Alexandria nach Rom bringen ließ.

Auch heute befindet sich noch ein Großteil der altägyptischen Obeliskens in Rom. Ihre Zahl entspricht sogar jener der in Ägypten selbst erhaltenen Stücke.⁵ Mithin bildete Rom auch das Zentrum des nachantiken Interesses an diesen so imponierenden wie befremdlichen Altertümern. Dabei war die Kenntnis der historischen Begebenheiten nicht vorausgesetzt, um das technische Wissen und den ungeheuren Aufwand zu erahnen, mit dem diese Giganten bewegt worden waren. Mehr als eindrucklich bezeugten die Monolithen in ihrer Präsenz die hierfür nötige physische wie politische Kraft – eine immerwährende Herausforderung der Mächtigen späterer Zeiten. Als im 16. Jahrhundert die Obeliskens durch Sixtus V. in das Zentrum päpstlicher Repräsentation gerückt wurden, waren es Leistungen wie die Constantius II., zu denen sich die Bischöfe Roms in Beziehung zu setzen suchten. Hiervon spricht die Ausführlichkeit, mit der die Ingenieurskunst dokumentiert ist, durch deren Einsatz Domenico Fontana den Vatikanischen Obeliskens versetzte. Seine Schrift *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano* (1590) gibt Rechenschaft von diesem Unternehmen, immerhin dem ersten seiner Art seit der Antike.⁶

Auf die Spitze des Obeliskens, den Fontana vor dem Petersdom platzierte, ließ Sixtus V. ein Kreuz setzen: Zeichen des Triumphes der christlichen Religion über die heidnischen Kulte. Doch reicht die Annahme der bloßen ostentativen Affirmation eines Sieges nicht aus, die Möglichkeiten zu beschreiben, die sich mit der Aneignung dieser Artefakte ergaben, noch die Dynamik zu erfassen, mit der sich diese vollzog. Dies gilt ebenso für die Behandlung durch die Kaiser der Antike wie für die Handhabung der Päpste der Renaissance. Stets begünstigten die Obeliskens Innovationen, die mitunter ihrerseits Traditionen zu begründen vermochten. Die rätselhaften Bildzeichen beispielsweise, die sie schmückten, regten den Erfindungsgeist der Gelehrten an, namentlich der Emblematiker. Ein besonders spielerisches Beispiel hierfür gibt



2 Obelisk, von einem Elefanten getragen, Holzschnitt, 1499

der Elefant, der einen Obelisk auf seinem Rücken trägt: Sinnbild des resoluten Geistes, auf den das Wissen angewiesen ist, wenn es von Bestand sein soll (Abb. 2). Ende des 15. Jahrhunderts als papierenes Monument erdacht, findet sich die emblematische Figur auf der Piazza della Minerva in Stein umgesetzt. Auf dem marmornen Standbild eines Elefanten, von Ercole Ferrata nach einem Entwurf Gian Lorenzo Berninis geschaffen, ruht ein altägyptischer Obelisk, der im 17. Jahrhundert in der Erde eines römischen Gartens gefunden worden war. Der Obelisk erscheint in dieser Gruppe als gleichermaßen dynamisches wie dynamisierendes Bildzeichen. Denn es ist die dem Elefanten übertragene Last, durch die seine physische Kraft metaphorisch in ein moralisch-intellektuelles Vermögen umgewandelt wird, die das Tier zum Bewahrer werden lässt, weil es vor allem eines ist: Beweger.

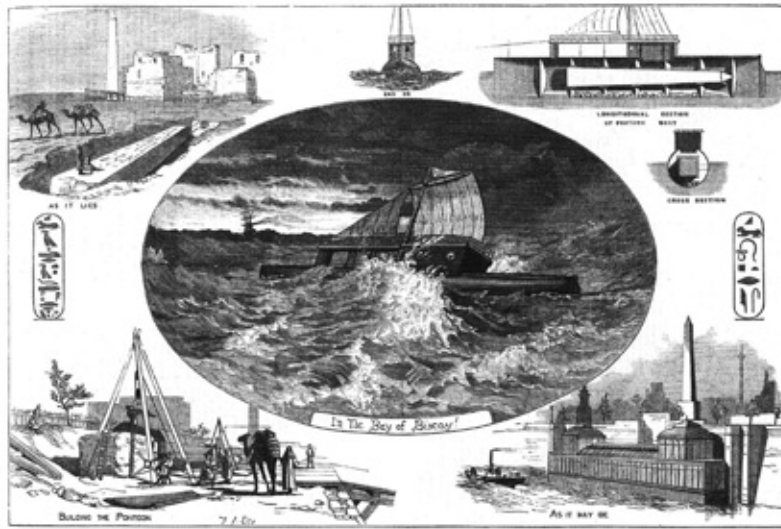
Von Alexandria nach London

Seit der Zeit, da Aššur-bani-apli die zwei Stelen von Theben nach Ninive brachte, ist den Obelisk der Transport immanent und ebenso der Transfer. Dies trifft unvermindert auf die *Nadel der Kleopatra* in London zu: in Heliopolis errichtet, nach Alexandria gebracht und schließlich an das Empire geschenkt. Anstatt an diesem Punkt jedoch auf den Rücken eines Elefanten geträumt und in Bewegung versetzt zu werden, blieb der Obelisk unbewegt und wurde mit der Zeit selbst zum Dickhäuter. Mitte des 19. Jahrhunderts, als immer noch keine Anstalten gemacht wurden, den Stein nach Großbritannien zu überführen, erkannte ein ironischer Kommentar in der Regierung in London eine »elderly lady who won an elephant in the lottery«.⁷ Und in den 1870er Jahren hieß die *New York Times* den Obelisk einen »white elephant«, eine Gabe also, die dem Zweck diene, ihren Empfänger zu ruinieren.⁸ In beiden Fällen wird der Obelisk mit demselben behäbigen Tier gleichgesetzt. Während das erste Gleichnis jedoch darauf abzielte, einen beharrlichen Mangel an Initiative zu tadeln, kommentierte das zweite umgekehrt die gewaltigen Kosten für den endlich doch noch in Angriff genommenen Transport. Im Verbund dokumentieren die zwei Bemerkungen einen grundlegenden Wandel der Situation der *Nadel der Kleopatra*,

der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts anhand einer losen Folge von Ereignissen vollzog.

Zunächst war es Frankreich schließlich ebenfalls gelungen, einen Obelisk in Besitz zu nehmen. 1834 in Paris eintreffend, wurde der Obelisk von Luxor, die dritte der drei *Nadeln der Kleopatra*, auf der Place de la Concorde aufgestellt. Derart in Reichweite gerückt, zumal in der Hauptstadt des militärisch-politischen Rivalen, wurden Obelisk in Großbritannien schlagartig zu Objekten eines schnell größer werdenden öffentlichen Interesses. Dann wandelte sich das Verhältnis zwischen dem Empire und Ägypten. Seit der Eröffnung des Suezkanals 1869 bot dieser einen direkten Seeweg nach Indien. Die strategische Bedeutung der Region wuchs folglich enorm, zugleich brachten die Kosten für den Bau der Wasserstraße die ägyptische Regierung in eine gesteigerte Abhängigkeit von London. Die Politik der Aushöhlung, die das Empire nun verfolgte und die langfristig zur Annexion Ägyptens führen sollte, verbot den offiziellen Empfang eines so staatstragenden Gesenks; er hätte der ägyptischen Provinzregierung just den Grad an Legitimität zugestanden, der ihr doch gerade abgesprochen werden sollte. Bemerkenswerterweise hinderten diese Zusammenhänge aber nicht den Transport des Obelisk, sondern begünstigten ihn viel eher noch. Denn das bewusste Unterlassen von Anstrengungen des Staates spornte private Ambitionen an, für die in den vorangegangenen Jahrzehnten der Boden bereitet worden war und die eine mangelnde staatliche Initiative nun auszugleichen wussten.

Drei Privatmänner sollten bewerkstelligen, was vor ihnen Kaiser und Päpste vollbracht hatten. Gemeinsam formten sie geradezu eine Trias des bürgerlichen 19. Jahrhunderts. Der Offizier und Abenteurer James Edward Alexander, der vermögende Dermatologe Sir Erasmus Wilson und der Ingenieur John Dixon fassten den Entschluss, den Obelisk nach London zu verschiffen, und entwickelten eigens für den Zweck eine phantastische Vorrichtung. In dem bereits zitierten Artikel der *New York Times*, der von diesem Vorhaben berichtet, heißt es hierzu: »The remarkable similarity in point of model between Cleopatra's needle and the modern British steam-ship has evidently suggested the plan which has been adopted for its transportation.« Aus dem spöttischen Ton spricht gleichwohl ein ungläubiges Staunen, das ebenfalls auf Seiten der Leser vorausgesetzt ist, da diesen versichert wird: »the obelisk



3 Illustration der Konstruktion und des Transports der »Nadel der Kleopatra«, *Illustrated London News*, 16. Februar 1878

is really to transport herself, and to make the voyage from Egypt to London.«⁹ Auffällig ist die Verwendung des femininen Pronomens. Es deutet unmissverständlich auf ein Wasserfahrzeug hin und entspricht darin bereits den veränderten Qualitäten des Steins, die ebenfalls in der Überschrift des Artikels anklingen: »Sea-Going Obelisk«.

Die am Strand liegende Stele wurde mit einer Metallkonstruktion ummantelt, deren Einzelteile, aus Kesselblechen gefertigt, in London produziert und nach Nordafrika gebracht worden waren.¹⁰ Der zylinderförmige Körper, der aus mehreren mit Schotten voneinander abgetrennten Kammern bestand und in dessen Inneren der Obelisk geschützt durch ein Holzgerüst ruhte, wurde wasserdicht verschlossen. Nun konnte er vom Strand ins nahe Meer gerollt werden, wo er mit einem Ruder, einem Deck mitsamt Kajüte und einem Mast versehen wurde (Abb. 3). Die zwei Segel, die an dem Mast befestigt werden konnten, gestatteten, den Kurs zu bestimmen, reichten aber nicht aus, die Konstruktion zu bewegen. Sie musste folglich in Schlepp genommen werden. Am 21. September 1877, nachdem das Fahrzeug auf den Namen *Kleopatra* getauft worden war, lief es, von einem Dampfschiff gezogen, aus dem Hafen von Alexandria aus. Bis Gibraltar verlief die Fahrt ohne Zwischenfälle. Auf dem offenen Atlantik aber geriet die

kleine Flotte schließlich in einen Sturm. Die schwere See brachte die *Kleopatra* zum Kentern, die Mannschaft musste sich auf den nahen Dampfer retten. Einige der Seeleute ertranken bei dem Versuch, den ziellos treibenden Obelisken zu bergen. Drei Tage blieb die *Kleopatra* auf See verschollen. Es wurde bereits befürchtet, sie sei gesunken und der Obelisk mit ihr verloren, als sie von einem dritten Schiff gesichtet und in den nächsten Hafen geschleppt wurde. Am 20. Januar 1878 endlich kam die *Kleopatra* die Themse herauf und steuerte das Nordufer an.

Die Suche nach einem geeigneten Aufstellungsort erwies sich als kaum weniger aufwendig als die Überfahrt. Schließlich fiel die Wahl auf das jüngst fertiggestellte *Embankment*, das sich nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen empfahl: Es bot einen idealen Landungsplatz. Mit der Flut lief die *Kleopatra* auf ein zuvor versenktes Holzgerüst auf. Derart festgemacht wurde das Schiff demontiert und seine kostbare Fracht freigelegt. Mit hydraulischen Hebern über eine ansteigende Ladebühne in die Höhe gezogen, konnte die Schwerkraft eingesetzt werden, um den Obelisken aufzustellen – zum dritten Mal in seiner dreieinhalbtausendjährigen Geschichte, die ihn aus Heliopolis, der Stadt der Pharaonen, in das cäsarische Alexandria und schließlich bis ins viktorianische London geführt hatte.

Der Obelisk wird zum Träger seiner selbst

Der Sockel der *Nadel der Kleopatra* in Paris dokumentiert das aufwendige Verfahren von Transport und Aufrichtung des Steins (Abb. 4). Die schematischen Darstellungen erinnern formal an die erläuterten Illustrationen, die Fontanas Bericht über die Aufstellung des Vatikanischen Obelisken beigefügt sind. Wie in Rom ist auch in Paris die in Form eines technischen Diagramms erfolgende Repräsentation des Transports als Würdigung der mit ihm erbrachten Leistung zu verstehen. In London ist auf eine ebensolche verzichtet worden. Die Kontingenz, die für eine solche Entscheidung anzunehmen ist, wird zumindest abgeschwächt angesichts der Tatsache, dass der Akt des Transports in Gestalt des Steins ohnehin gegenwärtig ist. Denn die Bewegung des Obelisken ist in ihm selbst zu Präsenz gelangt, erfuhrt dieser doch im Zuge der Passage eine bemerkenswerte Transformation.

Der Stein, der am Strand von Alexandria zu Wasser gelassen worden war, landete in London an als das Schiff, das ihn geladen hatte: die *Kleopatra*. Der Spitzname *Nadel der Kleopatra*, so wird nun deutlich, meint im Falle des Londoner Obeliskens mitnichten die Pharaonin, die ohnehin in keiner historischen Beziehung zu den auf sie verweisenden Stelen steht, sondern lässt sich vielmehr auf das Schiff desselben Namens beziehen. Die *Nadeln der Kleopatra* in Paris und New York folgen in ihren Bezeichnungen einzig einer Logik imaginiertes Historizität, in der bekannte Elemente ägyptischer Geschichte, typische Monumente und prominente Persönlichkeiten, letztlich willkürlich miteinander verknüpft wurden. Die *Nadel der Kleopatra* in London jedoch trägt einer konkreten, in dem Artefakt



4 Obelisk von Luxor, Detail (Sockel mit Illustration des Transports und der Aufrihtung), Paris, Place de la Concorde, Fotografie: Victor Claass

selbst erhaltenen Verbindung Rechnung. Denn die Ladung der *Kleopatra* konnte einzig bei vollständiger Demontage der sie umhüllenden Konstruktion gelöscht werden, so dass sich in dem Obeliskens, der zugleich Teil des Rumpfs gewesen war, das letzte authentische Fragment des ephemeren Fahrzeugs erhalten hat. Das Frachtgut trat somit vollständig an die Stelle des Schiffs, oder, um die nautische Terminologie in Begriffe der Kunstgeschichte zu übersetzen, das »Bild« war nunmehr identisch mit dem »Bildträger«: Obelisk und Elefant waren eins geworden.

Die Route, auf welcher der Obelisk transportiert worden war und in deren Verlauf sich seine Transformation ereignet hatte, muss als Teil eines größeren Netzwerks verstanden werden. In ihm gründeten

auch die besonderen Umstände der Realisierung des kostspieligen und in jeder Hinsicht anspruchsvollen Unterfangens, das nicht von staatlicher Hand besorgt wurde, sondern von privaten Akteuren. Dieses Netzwerk, in dem sich das Unternehmertum entfaltetete, das den Wagemut des Abenteurers, das Vermögen des Arztes und das Wissen des Ingenieurs in sich vereinigte, ist das Empire selbst, dessen Substanz in den Verkehrswegen bestand, beziehungsweise in den Gütern und Informationen sowie Symbolen, ja mitunter ganzen Bedeutungssystemen, die auf diesen Verkehrswegen zirkulierten und somit einzelne Orte miteinander verknüpfend zu einem Raum zusammenschlossen. Dass es letztlich Akte der Kommunikation sind, in denen ein solcher Raum überhaupt konstituiert wird, der andernfalls nichts als ein leerer Raum wäre und dementsprechend wenig greifbar bliebe, ist in den letzten Jahrzehnten verschiedentlich festgestellt worden.¹⁷

Die *Nadel der Kleopatra* nun zeigt in beispielhafter Weise, wie ein derartiger Raum, in diesem Fall ein Herrschaftsraum, in den Artefakten Gestalt gewinnt, die ihn durchmessen. Ihre physischen Bewegungen werden zu Zeugen der diesen Raum beschreibenden Wanderstraßen und verleihen ihnen Materialität. Auf diese Weise erlangt das Empire in dem Obeliskens Evidenz, der am Ufer der Themse steht, hinter sich eine Hauptverkehrsstraße und vor sich den Wasserweg, der die Stadt durch Raum und Zeit mit Alexandria und weiter noch mit Heliopolis verbindet. Aber es sind nicht nur jene Routen in den Obeliskens eingeschlossen, auf denen die tatsächliche Bewegung des spezifischen Artefaktes erfolgte, sondern auch jene, aus denen die Bedeutung seiner Gattung resultiert, die Alexandria mit Rom und schließlich auch Rom mit London assoziieren. Die Faktoren, die das Kunstwerk zur Figuration eines Herrschaftsraumes haben werden lassen, bestehen zuletzt nicht so sehr in den strukturellen Voraussetzungen des in Verkehrswegen konstituierten Herrschaftsraumes, sondern in dem Umstand, dass dieses Kunstwerk selbst aufgrund seiner Eigenheiten, wie etwa Gestalt und deren Geschichte, mit den Potenzialen der Aneignung, Übertragung und Verwandlung aufgeladen war.

In der Londoner *Nadel der Kleopatra* gibt sich somit die Dynamik, die der Gattung der Obeliskens durch ihre Geschichte hindurch eigen ist, als eine letztlich kinetische Energie zu erkennen, die durch

physische Bewegung erzeugt und in eine Symbolkraft übersetzt wird. Diese aus der physischen Bewegung gespeiste Symbolkraft hat in der Selbstbewegung des »Sea-Going Obelisk«, dieses wahrhaftig »automobilen Bilderfahrzeuges«, schließlich ihren Höhepunkt erreicht und sich zugleich erfüllt – in einem Monument, das sich in ein Schiff verwandelte, einem Obelisken, der zum Elefanten wurde.

Eckart Marchand
Pferdetransport
*Skulpturen von Coysevox, Coustou und Bernini
auf ihrem Ritt durch die Ikonologie*

Park, Platz, Museum

Unter den im Pariser Musée du Louvre verwahrten Kunstwerken befinden sich in der Cour de Marly des 1993 eröffneten Richelieu-Flügels vier große Pferdeskulpturen. Bis kurz zuvor am Rande der Place de la Concorde im Freien stehend, sind die Gruppen der Fama und des Merkur zu Pferde von Antoine Coysevox sowie Guillaume Coustous Pferde mit ihren Bändigern, die *Chevaux retenus par des palefreniers*, nun vor den Unbilden des Wetters und der Luftverschmutzung der modernen europäischen Metropole geschützt. Mit dem Umzug ins Museum ging aber auch eine Verschiebung der inhaltlichen Kodierung der Skulpturengruppen einher. Standen sie zuvor als Werke im öffentlichen Raum im Dienste politisch-nationalstaatlicher Ideen, als Repräsentanten verschiedener Herrschaftssysteme agierend, so sind sie jetzt als internationales Kulturgut im meistbesuchten Museum der Welt ausgestellt und werden dort als bedeutende Glieder einer französischen Tradition präsentiert. Ihre Anordnung in der Cour de Marly sucht zudem ihren ursprünglichen Kontext physisch wie inhaltlich zu evozieren; wie alle Werke in diesem Raum wurden sie unter dem Sonnenkönig Ludwig XIV., bzw. seinem Nachfolger Ludwig XV., für den Park des königlichen Jagdschlusses Marly und zum Ruhme dieser Monarchen in Auftrag gegeben. Jahrzehnte später wurden sie nacheinander und aus unterschiedlichen Gründen nach Paris transportiert.

Im Folgenden soll die Geschichte dieser vielbewegten Werke skizziert werden, um die wechselseitigen Beziehungen zwischen den



1 Antoine Coysevox: *La Renommée du Roi*, 1702

physischen Transporten und den damit einhergehenden Verschiebungen oder Konstanten der mit ihnen assoziierten Inhalte zu beleuchten. Ein weiteres Pferdemonument, Gian Lorenzo Berninis Reiterdenkmal Ludwigs XIV., ist mit beiden Gruppen geschichtlich, formal und ikonografisch verbunden. Mehr noch als seine französischen Gefährten hat dieses Werk aufwendige Reisen zurückgelegt, substantielle Bedeutungsveränderungen und selbst physische und ikonografische Umgestaltungen erfahren. Eine Kopie steht seit 1988 vor dem Louvre.



2 Antoine Coysevox: *Mercure monté sur Pégase*, 1702

Sie soll abschließend zur Verdeutlichung der hier diskutierten Phänomene Erwähnung finden. Antoine Coysevox' zwei aufeinander bezogene Reiterbilder mit dem gemeinsamen Namen *La Renommée du Roi* wurden 1699 für den Park des Jagdschlusses von Marly in Auftrag gegeben und im Dezember 1702 nach nur zwei Jahren Arbeit am Marmor fertiggestellt (Abb. 1 und 2).¹ Der schon früher angelegte Park von Marly mit seinen axial auf das Schloss ausgerichteten Wasserbecken und -kaskaden wurde von 1695 an mit einem aufwendigen

Skulpturenprogramm ausgestattet, das mit bukolischen Untertönen die territoriale Herrschaft des Königs thematisierte. So fanden sich dort unter anderem Personifikationen wichtiger Flüsse Frankreichs, Neptun und Wassernymphen.² Die Gruppen von Coysevox bildeten formal und inhaltlich den Ausgangspunkt der Anlage. Ihre Sockel waren in die Balustrade einer Terrasse eingegliedert, hinter dieser lag, vom Schloss aus unsichtbar, das *abbreuvoir*, die Pferdeschwemme.

Die zwei geflügelten Pferde von Coysevox bäumen sich mit ausgebreiteten Flügeln auf, wie um sich in die Lüfte zu erheben: Die Vorderläufe ragen schon über den Sockelrand. Auf dem einen Pferd sitzt schwerelos im seitlichen Sitz Merkur, seinen *caduceus* in der Hand, auf dem anderen, Trompete blasend, Fama, die Personifikation des Ruhmes. Unter den Bäuchen der Pferde, die Statik der Marmorgruppen gewährleistend, türmen sich militärische Trophäen beziehungsweise Zeichen der Herrschaft im Frieden, Objekte, deren Dekorationen verraten, um wessen Ruhm es hier ging. Im Marly Ludwigs XIV. war das aber ohnehin keine Frage.³

Von Rudolf Wittkower aus dem Warburg-Kreis stammt in einer Festschrift für Erwin Panofsky die Beobachtung, dass die Ikonografie der beiden Gruppen die barocken Sinnbilder *fama buona* («guter Ruf») und *fama chiara* («strahlender Ruhm») aufgreift, wie sie Cesare Ripa in seinem Buch *Iconologia* bespricht.⁴ Doch handelt es sich um freie Anlehnungen: Das von Ripa erwähnte antike Münzbild mit der Inschrift »Fama Chiara« zeigt Merkur nicht auf dem Pferde sitzend, sondern wie die »Pferdebändiger« auf dem Quirinalshügel in Rom das hier geflügelte Pferd, Pegasus, an den Zügeln haltend, während das Sinnbild der *fama buona* nur eine geflügelte Frauenfigur und kein Pferd umfasst.⁵ In der Tat gab es Zeitgenossen von Coysevox, die fragten, warum Fama und Merkur auf geflügelten Pferden sitzen, wo sie doch selbst beflügelt sind.⁶

Abgesehen von diesen Bedeutungen erlaubten die Skulpturen weitere Assoziationen, die zu ermitteln zum intellektuellen Genuss barocker Gartenanlagen gehörte. Pegasus, Sohn Neptuns und der Medusa, war schon in italienischen Renaissancegärten ein häufiger Gast in der Nähe von Wasserbecken, sei es wegen seines Vaters und seiner Geburt am Wasserrand, sei es, weil er durch einen Schlag seines Hufs die Quelle Hippokrene auf dem Berg Helikon erweckt hatte.⁷ Die Verdoppelung des geflügelten Pferdes erlaubte es, in Marly zwei große,

aufeinander bezogene Gruppen in die achsensymmetrische Choreografie des bildhauerischen Programms einzufügen. Darüber hinaus wurden sie durch die Zweizahl der Pferde ikonografisch flexibler: zwei geflügelte Pferde, die mit unterschiedlichen Reitern aufeinander zu jagen, brauchen nicht beide Pegasus zu sein. So ermöglichen sie auch Assoziationen, die auf Pferde im Allgemeinen abzielen, zum Beispiel in Bezug auf Neptun, der das Pferd im Wettstreit mit Minerva aus der Erde hatte entspringen lassen, und auf Apoll, dessen Sonnenwagen jeden Morgen aus dem Meer auftauchte. Ebenfalls mag die Nähe zur Pferdeschwemme als passend verstanden worden sein.

Coysevox griff bei der Formfindung auf zwei römische Vorbilder zurück, die ihm in dreidimensionaler Form und voller Größe zugänglich waren. Rosasco verweist überzeugend auf Ähnlichkeiten der Pferde mit dem »Pferd der Niobe«, von welchem lebensgroße Gipsformen in Paris in der Salle des Antiques des Louvre existierten. Im Februar 1701 wurde hiervon ein Abguss erstellt. Dieses antike, reiterlos sich aufbäumende Pferd war einst ohne Beine vor der italienischen Küste aus dem Meer geborgen worden; vermutlich Opfer eines antiken Schiffbruchs auf dem Weg von Griechenland nach Rom. In restaurierter Form war es der Niobidengruppe im Park der römischen Villa Medici zugefügt worden und wurde auf diese Weise berühmt.⁸ Das andere Vorbild war das eingangs erwähnte Reiterstandbild Berninis, das in veränderter Gestalt im Park von Versailles stand (Abb. 3).



3 Gian Lorenzo Bernini (überarbeitet von François Girardon): Reiterstandbild Ludwigs XIV. (umgestaltet zu Marcus Curtius), 1665–1684

Ein König wird transformiert

In Rom geschaffen, war Berninis Marmorstandbild 1685 in Paris angekommen, wo seine Rezeption dramatisch fehlschlug. Pläne, es auf einem öffentlichen Platz, gar zwischen Louvre und Tuileries, aufzustellen, wurden fallengelassen. Das überlebensgroße Monument wurde über Land nach Versailles transportiert, wo der König es erstmals sah. Die von ihm befohlene Zerstörung wurde nicht durchgeführt. Bis 1702 stand das Werk noch an prominenten Orten in Versailles, bevor es in die Tiefen des Parks verbannt wurde. Entscheidend für seine Erhaltung aber war eine Umgestaltung durch den Bildhauer François Girardon, die 1687 erfolgte. Girardon transformierte Ludwig XIV. in den legendären Römer Marcus Curtius, der sich, um seine Stadt zu retten, mit seinem Pferd in einen auf dem Forum Romanum sich öffnenden flammenden Abgrund gestürzt hatte. Den Felsen unter dem Bauch von Berninis Pferd, der die Statik des Marmorwerkes gewährleistete, verwandelte Girardon in Flammen, dem Reiter setzte er einen Helm auf. Aus dem dynastischen Denkmal des Königs wurde ein erzählerisch angehauchtes Bild eines römischen Helden.⁹ Seine Aufstellung neben großen Wasserbecken stützte diese Lesart durch Anspielungen auf den See, der sich in Rom über dem einstigen Abgrund gebildet hatte.

Bei der Konzeption des Reiterdenkmals sah sich Bernini, wie viele Bildhauer der Neuzeit, dem Problem gegenübergestellt, physische Bewegung, Handlung und Ausdruck in ein Werk zu bringen, das technisch machbar sein und den Reiter zeitgenössischem Dekor entsprechend gemessen und würdevoll darstellen musste.¹⁰ Leonardo hatte in Mailand mit dieser Herausforderung gekämpft, Bernini suchte sie durch eine allegorisierte Darstellung zu bewältigen. Seinen eigenen Ausführungen zufolge und zeitgenössischer römischer Praxis entsprechend legte er seinem Entwurf ein Konzept zugrunde: es zeige den Herrscher mit einem graziösen Lächeln auf dem Gipfel seines Ruhmes, des Ruhmesberges. Gerade der gelassen-fröhliche Ausdruck der Figur freilich stand im Widerspruch zu den Konventionen der Herrscherrepräsentation am Hofe Ludwigs XIV. und mag zu den Gründen der Ablehnung zählen.

Dass Berninis Reiterdenkmal formal bei der Konzeption der Skulpturen von Coysevox Pate stand, ist nicht abstreitbar. Freilich planen der französische Bildhauer keine dynastischen Reiterdenkmäler;

seine Pferde sind beflügelte mythologische Wesen, auf denen ein Gott und eine Personifikation mühelos lagern. Reiter sind sie dennoch und auch im Pegasus-Mythos spielt die Zähmung des Tieres eine bedeutende Rolle, wird es von seinen Reitern kontrolliert. Wie im Weiteren zu zeigen sein wird, blieben die beiden Gruppen trotz ihres allegorischen Charakters in ihrer Rezeption dem Reiterstandbild als einer aristokratisch konnotierten Bildform verbunden.

Die Skulpturen von Coysevox standen nicht lange an ihrem Bestimmungsort. Ludwig XIV. starb 1715, sein Urenkel Ludwig XV. wurde im Alter von fünf Jahren König. Unter der Regentschaft des Herzogs von Orléans verlagerte sich der Hof von Versailles nach Paris in die Tuileries. Marly verlor seine Bedeutung. 1719 wurden daher viele der Gartenskulpturen in die bisher skulpturlosen Tuileriengärten überführt. Coysevox' Gruppen wurden am westlichen Ende der Gärten aufgestellt, auf hohen Pylonen direkt bei dem »Pont Tournant«, einer Drehbrücke, hinter der seit 1667 die Champs Élysées anfangen.¹¹ Wieder befanden sich die Pferdeskulpturen am Rande einer Gartenanlage, dem Palast zugewandt aufeinander zu jagend, und versinnbildlichten den Ruhm des derzeitigen Königs. Dessen Präsenz wurde weiter verdeutlicht, als in der Mitte des Jahrhunderts vor der Drehbrücke die Place Louis XV, die heutige Place de la Concorde, mit Edmé Bouchardons Reiterstandbild des Königs im Zentrum angelegt wurde. Vom Garten gesehen erschien Ludwig XV. im Anritt auf sein Schloss, flankiert von Merkur und Fama. Mit dem aufwendigen Transport von Marly nach Paris ging anscheinend keine substantielle Verschiebung der Bedeutung der Gruppen einher.

Der Rosse Bändigung

Schon 1722 kehrte der Hof nach Versailles zurück, ein Jahr später übernahm der König die Herrschaft und entdeckte bald Marly. Dort waren die alten Sockel verwaist. 1739 wurde Coysevox' Neffe, Guillaume Coustou, damit beauftragt, neue Pferdeskulpturen zu erstellen. Erste kleinformatige Modelle zeigten berittene Pferde und – alternativ – unberitten sich aufbäumende Pferde, nach dem Vorbild der kolossalen antiken »Rossebändiger« auf dem Quirinalshügel in Rom.¹² Die römischen Gruppen waren in Paris durch Drucke und andere Nachbildungen



4 Guillaume Coustou:
Pferdebändiger, 1745

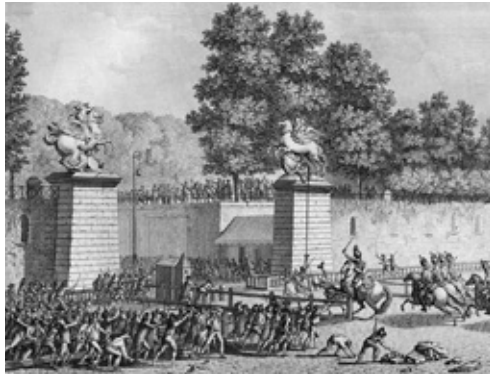
gen bekannt, Coustou kannte sie überdies aufgrund eines langjährigen Rom-Aufenthalts.¹³ Die Entscheidung fiel zugunsten dieser letzteren Bildidee, die Gruppen für Marly wurden 1745 fertiggestellt (Abb. 4).

Für die naturalistischen Pferdeskulpturen Coustous, bei deren Entwurf Studien nach lebenden Pferden eingeflossen sind, dürfte die Nähe zum *abbreuvoir* klare inhaltliche Beziehungen evoziert haben. Dass Rossebändiger auch mythologische Bedeutungen ermöglichen, zeigt eine zugegebenermaßen frühere Beschreibung einer 1674 in Versailles errichteten ephemeren Dekoration, zu der zwei den römischen »Rossebändigern« nachempfundene Gruppen neben einem Kanal gehörten. Der Autor, André Félibien, sah eine Anspielung an den mythologischen Ursprung des Pferdes: Jeder wisse, dass das Pferd Neptun geweiht sei, da er es bei seinem Wettbewerb mit Minerva mittels eines Stoßes mit seinem Dreizack aus der Erde habe springen lassen.¹⁴ Eine kolonialistische Dimension stellt die Charakterisierung der beiden unbedeckten Rossebändiger dar. Coustou selber beschrieb sie als »indi[ani]sche Sklaven« und versah einen von ihnen mit einem Köcher; das französische Kolonialreich erstreckte sich damals bis nach Amerika.¹⁵

Auch Coustous Pferde blieben nicht auf immer in Marly. Nach der Abschaffung der Monarchie wurden Schloss und Park vernachlässigt und schließlich verkauft. Die beiden Skulpturengruppen wurden 1794 nach Paris gebracht, wo sie ihren Vorgängern gegenüber am Anfang der Champs-Élysées aufgestellt wurden. Die Place Louis XV war in der Zwischenzeit zur Place de la Révolution geworden, Bouchardons Reiterdenkmal Ludwigs XV. 1792 vom Sockel gerissen und Ludwig XVI. am 21. Januar 1793 unweit des leeren Sockels enthauptet worden.

Die Überführung der großen Marmorgruppen von Marly nach Paris wurde zu einem Akt der Aneignung und durch eine von der Regierung beauftragte Publikation als technische Leistung gefeiert.¹⁶ Jacques-François-Louis Grobert, gleichzeitig Autor der Publikation und Ingenieur des Transports, beginnt seinen Bericht mit einer Einleitung, in welcher er sich mit der Kunstzerstörung der Revolution auseinandersetzt. Die Hand des Bilderstürmers halte ein, wo ein Kunstwerk alles dem Genie des Künstlers und nichts seinem Inhalt verdanke. Coustou, so fährt er fort, habe seine Gruppen nur für seinen eigenen Ruhm, nicht für jenen des Königs geschaffen. Solche Werke verlangten einen religiösen Respekt, und Grobert brandmarkt jene, die sie trotzdem angreifen, als Feinde des Vaterlands, darauf aus, Frankreich der Zeugnisse seiner Größe zu berauben. Er erwähnt, dass die Gruppen Coustous einen Angriff glücklich überlebt hatten, und erklärt den Transport nach Paris nicht zuletzt als einen Akt der Konservierung der im verwaisten Park gefährdeten Skulpturen. Vor allem aber wird die große Aktion als Antwort auf den Ruf der Stadt Paris dargestellt, die alle bedeutenden Werke an sich ziehe, auf dass sie zu ihrem Ruhm beitragen.¹⁷ Die einst in ein königliches Programm eingespannten Rossebändiger wurden so in den Dienst der Nation gestellt und an einen öffentlichen Standort gebracht, der durch die Ereignisse der Revolution mit der neuen Republik verbunden war.

Hingegen gibt es Indizien, dass die ikonografisch dem dynastischen Reiterdenkmal nahestehenden älteren Gruppen am Eingang der Tuileries weiterhin mit der Monarchie assoziiert wurden. Ein Stich Pierre-Gabriel Berthaults, nach dem Entwurf des Malers Jean-Baptiste Prieur 1791 publiziert und bis 1815 mehrfach aufgelegt, zeigt, wie am 12. Juli 1789 ein Kavallerie-Regiment protestierende Pariser Bürger am Eingang der Tuileriesgärten unter Einsatz von Gewalt angriff (Abb. 5).¹⁸ Der Künstler, der Revolution verpflichtet, stellt die Pferde der anrückenden



5 Pierre-Gabriel Berthault (nach Jean-Baptiste Prieur):
Mr de Lambesc entrant aux Tuileries,
avec un détachement de royal-allemand, 1791

Kavalleristen in genau den Posen dar, die ihre marmornen Artgenossen über ihnen einnehmen und »entlarvt« Coysevox' Skulpturen so als Propaganda eines brutalen Regimes. Groberts Vorstellungen folgend mögen Coysevox' *La Renommée* und *Mercure monté sur Pégase* trotz alledem als Kunstwerke angesehen

worden sein, die als solche zum Ruhm Frankreichs beitrugen und deshalb erhaltenswert waren.

Wenn Coustous Rossebändiger im 19. Jahrhundert mehrfach nachgeahmt wurden, so mag das neben der Attraktivität der sich aufbauenden naturalistisch modellierten Pferde und ihrer athletischen Bändiger im Zeitalter der Romantik auch daran gelegen haben, dass diese Bildidee ikonografisch flexibel war und von den unterschiedlichsten Herrschaftssystemen appropriiert werden konnte. Der Ruhm der Pferde und ihre Nachahmung durch spätere Monumentalwerke kann dabei nie ganz von denen ihrer antiken Vorbilder getrennt werden.

Im Auftrag des russischen Zars Nikolaus I. errichtete der Bildhauer Peter Clodt von Jürgensburg 1841 in St. Petersburg vier dem Vorbild Coustous verpflichtete Rossebändiger auf den Brückenköpfen der Anitschkow-Brücke. Kurz darauf sandte der Zar Bronzekopien von zwei der Werke an die Königshäuser in Berlin und Neapel, als Zeichen der Verbundenheit der Herrscherfamilien und der Größe Russlands, aber auch als eine Reaktion auf die Versendung von Gipsabgüssen der römischen Rossebändiger durch den Papst.¹⁹ Zwölf Jahre später, 1853, ließ Napoleon III. vier kolossale Rossebändiger an den Brückenköpfen des Pont d'Iéna aufstellen, der 1809–1813 unter Napoleon I. zur Erinnerung an dessen Sieg über Preußen errichtet worden war. Die vier männlichen Figuren, von vier französischen Künstlern ausgeführt, waren zeitgenössischen Stereotypen entsprechend durch Haartracht und Kopfbedeckungen als antik-griechisch, römisch, gallisch und arabisch

charakterisiert.²⁰ In einem propagandistischen Rundumschlag hatte sich das zweite Kaiserreich so durch die Wahl von Vorbildern, Standort und Ikonografie an das Ancien Régime, das erste französische Kaiserreich und alle antiken Vorgängerreiche angebunden und mit dem russischen Kaiserreich in Konkurrenz gesetzt.

Auch flussaufwärts, an der heutigen Place de la Concorde, haben die vier Pferdegruppen zwei Kaiserreiche, die Restauration des Königtums und vier Republiken überlebt, bis sie unter der heutigen Fünften Republik in den Louvre überführt wurden. Die dortige museale Installation der für Marly in Auftrag gegebenen Werke bietet Kunstgeschichte wie im Zeitraffer dar; sie bringt Werke zusammen, die in Marly nie zur gleichen Zeit gestanden haben. Auf dem Platz außerhalb der Tuileries wurden die vier Skulpturen durch moderne, dem ursprünglichen Marmor ähnelnde Abgüsse ersetzt. Die Existenz von Abgussformen wurde dazu genutzt, die Pferdebändiger »wieder« im ehemals königlichen Park von Marly aufzustellen. Damit wurden die berühmteren, von Ludwig XV. in Auftrag gegebenen Gruppen ausgewählt, während der Park heute primär mit Ludwig XIV. assoziiert wird. In einem Schlosspark ohne Schloss dienen sie als Abgüsse der berühmtesten französischen Skulpturen des 18. Jahrhunderts der Evolution vergangener Größe.

»Wer reitet so spät ...?«

Auch Berninis Reiterstandbild sollte im 20. Jahrhundert wieder in Bewegung geraten. Als Marcus Curtius verkleidet und in den Tiefen des Parks von Versailles versteckt, hatte es die Revolution unbeschadet überstanden, wurde aber 1980 mutwillig beschädigt und nach langjähriger Restaurierung in einen Innenraum verbracht, die Orangerie von Versailles. An seinem früheren Standort steht heute eine Kopie.²¹ Auf Anregung des Architekten des 1993 vollendeten Projekts »Grand Louvre«, Ieoh Ming Pei, wurde eine weitere Bleikopie gegossen, die seit 1988 auf einem stattlichen Sandsteinsockel in der Cour Napoléon vor Peis gläserner Pyramide steht. Als Metallguss fügt sich diese Kopie in die Tradition klassischer Reiterdenkmäler, die vom antiken Marc Aurel in Rom über Donatellos *Gattamelata* in Padua zu den Reiterstandbildern britischer Könige im Londoner

Stadtzentrum führt. Ein flüchtiger Blick auf die monumentale Sockelinschrift vor dem Louvre informiert, dass es sich um Ludwig XIV. handelt, der hier, fast zweihundert Jahre nach der Revolution, von der französischen Republik vor dem ehemaligen Stadtschloss der Könige installiert wurde.

Wer genau hinsieht, für den besteht freilich keine Frage, dass es sich bei dem neuen Standbild um eine Nachschöpfung handelt. Die volle Inschrift des Sockels lautet: »Louis XIV«, gefolgt, weiter unten und in deutlich kleineren Buchstaben, von »d'après G. L. Bernini / dit Le Bernin 1598–1680 / fonte en plomb de 1988«. Das Material ist bedeutsam: Blei ist verglichen mit der für Reiterdenkmäler üblichen Bronze ein billigeres, leichter zu verarbeitendes Metall, das nicht klassisch-antike Assoziationen evoziert. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde es oft für dekorative Gartenskulptur verwendet. Das Material setzt die Kopie aber auch vom Original ab, so dass diese nicht mit dem Anspruch des historischen Ersatzes erscheint. Peis Ausführungen zufolge dient die Skulptur hingegen dazu, einen städtebaulich merkwürdigen Punkt zu markieren, das Zusammentreffen der leicht divergierenden Achsen der Bauflucht des Louvre und der Champs-Élysées.²² Tatsächlich steht das Denkmal ungefähr dort, wo die verlängerte Achse der Champs-Élysées in die Cour Napoléon eintritt. Für den Besucher vor Ort ist diese formale Bedeutung allerdings durch den dominanteren Bezug zu den Seitenflügeln des Louvre verdeckt, von dessen Achse die Orientierung des Monuments an seinem Standort in Verlängerung der seitlichen Basiskante der Pyramide nur minimal abweicht. Eindeutig auf das Gebäude bezogen, aber aus dessen Zentralachse genommen, lässt das Standbild ein spiegelbildlich angeordnetes Pendant in der nördlichen Hälfte des Hofes vermuten. So könnte man dynastische Kontinuitäten zum Ausdruck bringen. Die Abwesenheit eines Pendants hingegen signalisiert, dass es trotz aller Würdigung des Dargestellten nicht um die Verdeutlichung eines Herrschaftsanspruchs gehen soll. Auf dem Napoleon gewidmeten Platz bezieht sich die Fünfte Republik so, wie einst Napoleon III. auf dem Pont d'Iéna, auf ausgewählte Vorgänger, auf Kaiserreich und Königtum, ohne seine republikanischen Werte zu verleugnen. Auch für das Museum ist das von einem weltberühmten italienischen Bildhauer geschaffene Reiterdenkmal ein willkommenes Aushängeschild. Wie um die Dimension des Denkmals als Kunstwerk zu unterstreichen,

verdoppelt die Inschrift den Namen Berninis um die französische Variante und verleiht dabei den Italiener zugleich ein Stück weit der französischen Geschichte ein.

Die hier diskutierten Kunst- und Bildtransporte haben zum Teil gewaltige Mühen und technischen Aufwand verlangt, die an einigen der Standorte sogar Teil der Argumentation der Werke waren. Wenn Coysevox inschriftlich festhielt, dass er *La Renommée* in Rekordgeschwindigkeit hergestellt habe, so war der Hinweis auf den technischen Aufwand, einschließlich Produktion und Transport, materialimplizit. Als Ergebnisse einer *tour de force*, als von der Antike inspirierte Meisterwerke berühmter Künstler, waren diese Werke zum Ruhm der Könige in Auftrag gegeben. Die Künstler selber nutzten dies zu ihrem eigenen Ruhm. Neue Regime konnten auf diese ästhetische Dimension aufbauen, in dem Versuch, Werke ungeachtet ihrer bisherigen Inhalte zu appropriieren. Der Transport der Originale, ohne Einfluss auf deren Bedeutung, wo die neuen Standorte keine Veränderung der assoziativen Kontexte mit sich brachten, konnte zudem als Akt der Aneignung genutzt werden. Groberts Schilderung des gewaltigen Aufwands der Versetzung von Coustous Pferden verdeutlichte die Stärke des neuen Staats und trug zur Umdeutung der Werke bei.

Es war insbesondere die flexible Ikonografie der physisch beeindruckenden Werke – das unberittene, von Sklaven, Dienern oder nur ethnisch bestimmten männlichen Figuren gehaltene Pferd –, die sie nutzbar machte für unterschiedlichste Herrschaftsformen. Das berittene Pferd hingegen behielt weiterhin seine aristokratischen Konnotationen.²³ Als allegorische Darstellungen waren sie anscheinend offen genug, um als ästhetische Meisterwerke im öffentlichen Raum dem Ruhme Frankreichs zu dienen. Anders die dynastisch konnotierten Reiterstandbilder. Unverändert hätte Berninis Marmorskulptur die Revolution weder in Paris noch in Versailles überlebt. Die Aufstellung seiner Kopie vor dem Louvre mag auch heute Republikaner irritieren. Sie stellt eine Gratwanderung zwischen Kopie und selbstständigem Werk, Museumsobjekt und Denkmal, Herrscherrepräsentation, ästhetischer Dekoration und historischem Kunstwerk, Internationalität und nationaler Repräsentation dar. Bei alledem ist trotz der Inschrift nicht einmal klar, wer dargestellt ist – Ludwig XIV. oder Marcus Curtius?

Die besprochenen Ausformungen der historischen Bildideen bilden heute durch die Präsentationskontexte und Materialität der Originale, Kopien und Nachschöpfungen ein Netz von Verweisen aufeinander und auf ihre verschiedenen Standorte, an denen sie unterschiedlichste Bedeutungen erlangen konnten. So regen sie ihre Betrachter dazu an, die Reisen nachzuvollziehen, die sie in Form von Marmorfiguren, Gipsabgüssen, Drucken und Beschreibungen vom antiken Rom über Paris nach St. Petersburg, Berlin und Neapel angetreten haben.

Anna McSweeney
Monumente zum Mitnehmen
*Lottin de Laval's Verfahren ambulanter
Bauwerkskopien**

»Simplifier, simplifier, vulgariser. Rendre les chefs-d'œuvre de l'art accessibles à tous.«

Lottin de Laval: *Manuel complet de Lottinoplastique*, 1857

Bewegliche Architekturen

In der gesamten Geschichte bilderschaffender Kulturen haben diese Bilder sich immer auch bewegt; »Bilderfahrzeuge« sind keineswegs ein auf die moderne westliche Welt beschränktes Phänomen. In den vergangenen zwei Jahrhunderten hat die Entwicklung von billigen, praktischen und leicht zugänglichen Drucktechniken das Ausmaß und die Reichweite dieser Bewegung allerdings völlig verwandelt. Als das Reisen um die Welt einfacher wurde, entstanden dank der neuesten Fotografie-, Abguss- und Drucktechniken Sammlungen von sehr detailgetreuen Abbildungen der Bauwerke der Welt. Von der *Description de l'Égypte*, einem mehrbändigen Katalog des zeitgenössischen Ägypten, der von französischen Geistes- und Naturwissenschaftlern, darunter mehr als 2000 Illustratoren, zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammengestellt wurde, bis hin zu den Tausenden Fotos, Abdrücken und Abgüssen der Maya-Monumente Zentralamerikas, die am Ende des 19. Jahrhunderts unter Leitung des britischen Archäologen Alfred Percival Maudslay (1850–1931) aufwendig zusammengetragen wurden: Bilder standen im Zentrum dieser ehrgeizigen Versuche, die Welt zu katalogisieren.¹ Wissenschaftler, Entdecker, Antiquare und Reisende gaben sich die größte Mühe, von weit entfernten Orten

Bilder mitzubringen, und zwar in einem Format, das möglichst einfach zu transportieren, robust und gut lesbar war. Diese »immutable mobiles«, um Bruno Latours Formulierung zu übernehmen, haben die Art, wie wir die Welt heute betrachten, von Grund auf verändert.²

Gebäude und Denkmäler standen im Fokus dieses Prozesses der Bildproduktion und -übertragung. Obschon Architektur offenkundig unbeweglich ist, blieben ganze Gebäude nicht davor bewahrt, abgetragen und in Museen verbracht zu werden – wie ein Blick auf viele große Sammlungen heute bestätigt. Wo dies nicht möglich war, wurden mit Hilfe von Abdruck- und Gussverfahren akkurate Repliken der architektonischen Fassaden hergestellt. Zu den Techniken, mit denen Gebäude und Denkmäler reproduziert wurden, namentlich solche, mit denen westliche Betrachter nicht vertraut waren, gehörte das Papier-Abdruck-Verfahren oder *Lottinoplastie*. Diese Methode entwickelte sich im Umkreis der Archäologie und wurde hauptsächlich von Archäologen und Museumskonservatoren angewendet. Aber es gab auch ein paar Unternehmer, die in dieser Technik das kommerzielle Potenzial erkannten, qualitativ hochwertige Reproduktionen von exotischen Bauwerken für Privathäuser, Büros oder öffentliche Gebäude herzustellen. Die Papierformen waren leicht, billig herzustellen und gut zu transportieren, und von jeder konnten zahlreiche Gipsabgüsse hergestellt werden, wenn sie an ihrem Ziel – meist einem Museum – angekommen waren. In diesem Beitrag untersuche ich, wie Wissenschaftler und Reisende Papier dazu einsetzten, möglichst genaue, mobile Bilder von exotischen Gebäuden und Monumenten anzufertigen, und was sie damit anfangen, wenn sie diese nach Hause brachten, wo sie in einem bis zu diesem Zeitpunkt ungekannten Ausmaß studiert, ausgestellt und reproduziert wurden.

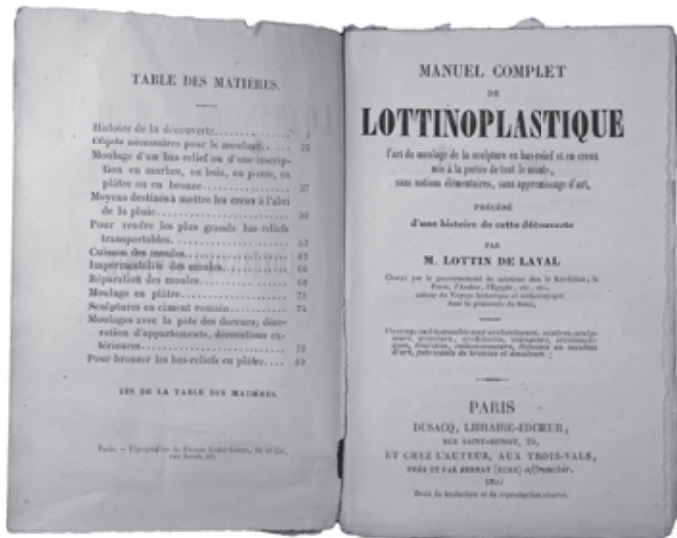
Lottinoplastie

Einer der Ersten, der die Möglichkeiten des Papier-Abguss-Verfahrens ausschöpfte, war Pierre-Victorien Lottin, der unter dem Namen Lottin de Laval bekannt war (1810–1903). Er war eine herausragende Gestalt in der französischen Archäologie, aber die Rolle, die er in der Geschichte der europäischen Erforschung des Nahen Ostens spielte, wird häufig übersehen, vielleicht wegen des ephemeren und

reproduktiven Charakters seiner Arbeit. Er war ein Kopierer, Hersteller von Reproduktionen, ein Künstler, der sich darauf spezialisiert hatte, Abgüsse von Details der Architektur und der Monumente des Nahen Ostens anzufertigen. Dazu benutzte er eine Methode der Papier-Modellage, die er selbst entwickelt hatte, um die so entstandenen Bilder nach Frankreich zurückzubringen, wo sie wiederum in Gips und anderen Materialien reproduziert wurden.

Lottin de Laval nannte seine Methode *Lottinoplastie*. Im Grunde genommen war sie eine Adaption der »Abklatsch«-Technik, die bereits viele Jahre zuvor von Paläografen eingesetzt worden war, um bei ihren Feldforschungen Inschriften zu kopieren. Dabei wurden Schichten von nassem Papier auf die Inschrift beispielsweise eines Grabes oder eines Denkmals gedrückt, wo sie dann trockneten. In trockenem Zustand wurden sie entfernt und der Papier-Abklatsch der Inschrift konnte transportiert, studiert und im Museum verwahrt werden. Das Freer-Sackler-Museum in Washington besitzt eine große Sammlung Abklatsche von Inschriften auf Arabisch, Mittelpersisch und in Keilschrift, die von dem Archäologen Ernst Herzfeld zwischen 1911 und 1934 angefertigt wurden. Die Abklatsche selbst wurden nur selten außerhalb der Studierzimmer ausgestellt oder benutzt. Ihre Funktion lag allein darin, die Inschriften akkurat wiederzugeben und zu transportieren, damit sie übersetzt und interpretiert werden konnten.

Laval erkannte in dieser Abklatsch-Technik die Möglichkeit, größere und kompliziertere Fassaden, ja sogar ganze Gebäude oder Denkmäler in Segmenten zu kopieren, die dann gegossen, zusammengesetzt und in Museen oder auch Privathäusern ausgestellt beziehungsweise als Dekorationen genutzt werden konnten. Er entwickelte seine Methoden in der Praxis und reiste durch den gesamten Nahen Osten, wo er sowohl prä-islamische als auch einige islamische Fassaden kopierte. Bald wurde ihm klar, dass die durch die Abklatsch-Technik hergestellten Papierformen nicht robust genug für die Art von Bauwerken waren, die er kopieren wollte. Also veränderte er die Methode, unter anderem indem er die Formen brannte und anschließend mit Sesamöl oder Schafsfett überzog, um sie wasserundurchlässig und stabil genug für den Transport zu machen. 1844 stellte er in Persepolis Abdrücke von einunddreißig Skulpturen und Inschriften her (bevor er seinen eigenen Namen neben die Namen Hunderter anderer Reisender auf Xerxes *Tor Aller Länder* ritzte).³



1 Lottin de Laval:
*Manuel complet de
 Lottinoplastique*,
 Paris 1857,
 Foto: Nicola Lorini

Laval setzte sich zum Ziel, dass diese Methode, Monumente und ihre Einzelheiten zu kopieren, um zu Hause Abgüsse von ihnen herstellen zu können, nicht nur von ausgebildeten Künstlern, sondern auch von Amateuren genutzt werden konnte. Darum verfasste er eine handliche Anleitung, die diese in der Praxis verwenden konnten, das *Manuel complet de Lottinoplastique* (Paris 1857). Dieses dünne Taschenbuch ist in einem freundlichen, leicht zugänglichen Stil verfasst und enthält das genaue Rezept und eine Anleitung für den Einsatz der Technik. Daneben finden sich darin Beschreibungen seiner Reisen und Abenteuer (Abb. 1). Wie ein früher Steve Jobs, der viel später die Handlichkeit und Einfachheit des iPhones preisen würde, lobt Laval die Schlichtheit, das geringe Gewicht und die Einfachheit der Papier-Modellage und bezeichnet sie als wichtigstes Werkzeug des Reisenden im 19. Jahrhundert. Das Motto des ernsthaft Reisenden, schreibt er, sollte sein, so wenig Gepäck als möglich mit sich zu führen, um seiner Sicherheit und Seelenruhe willen. Laval, der ohne Zelt und mit nur wenigen Rohstoffen reiste und sich den Rest auf dem Weg besorgte, prahlte in seinem Handbuch: »In einer Gepäckkiste konnte ich von den Enden der Erde eine immense Serie an Monumenten mitbringen, die ich alle selbst in Gips, in Zement und sogar in Zink und Bronze reproduzieren kann.«⁴

Die Methode, die er so detailreich beschrieb, erwies sich als besonders nützlich für den Zweck, Gebäude und Monumente zu kopieren, die sich in abgelegenen, schwer zugänglichen Gebieten wie zum Beispiel Wüsten oder Dschungeln befanden. Die benötigten Zutaten – ungeleimtes Papier, Kleister, Wasser, Lein- oder Sesamöl oder tierisches Fett – waren billig und in den meisten Teilen der Welt problemlos zu bekommen. Die gewonnenen Formen waren kostengünstig herzustellen und ließen sich leicht nach Hause transportieren. Besonders dieser Vorteil beeindruckte den französischen Archäologen und Forscher Désiré Charnay (1828–1915), der die Lottinoplastie während seiner Forschungsreisen in Zentralamerika einsetzte. Er schrieb: »Ich konnte gut dreißig Quadratmeter Abdrücke sammeln und möchte an dieser Stelle meine tiefe Dankbarkeit für Herrn de Lavals bewundernswerte Erfindung ausdrücken, die durch die Nutzung von Papier statt Gips das Erstellen von Abdrücken in fernen Ländern vergleichsweise einfach macht. Die Transportschwierigkeiten und die Kosten von Gips hätten es uns in diesem Fall völlig unmöglich gemacht, diese Reproduktionen von Reliefs und Inschriften zu erstellen. So wogen meine Abdrücke – die, wenn ich Gips benutzt hätte, mindestens 30 000 Pfund gewogen hätten – nur 500 Pfund; [...] nach zehn Tagen unermüdlicher Arbeit hatten wir Kopien erstellt, die feiner waren als die ersten, und diese sind nun im Trocadéro zu finden.«⁵

Die daraus erstellten Gipsabgüsse waren so exakte Reproduktionen der Originalgegenstände, dass Lottin de Laval sie als »Faksimiles« bezeichnete (Abb. 2–3). Im Gegensatz zu Zeichnungen oder Fotografien, die vom subjektiven Blick ihres Autors geprägt waren, setzten die Papierformen den direkten Kontakt mit dem Original voraus. Dies war besonders hilfreich, wenn europäische Archäologen Details ihnen fremder Architektur kopierten, zum Beispiel in Angkor Wat, Persepolis oder der Alhambra. Der Faksimile-Charakter der Abdrücke wiegte sie in der Sicherheit, eine exakte Kopie nach Hause zu bringen, die weniger von subjektiver Interpretation bestimmt war als eine Skizze oder eine Fotografie. Die Fotografie wurde zwar im 19. Jahrhundert immer beliebter, galt aber als nicht verlässlich genug für die Wissenschaft oder die Reproduktion. John Lloyd Stephens (1805–1852), amerikanischer Erforscher der Yucatán-Halbinsel, schrieb 1843 darüber, dass die Verzerrungen der Daguerreotypie-Kamera die Zuverlässigkeit der Resultate beeinträchtigten: »Bisweilen



2, (links) Alfred Maudslay: Lottinoplastie von Maya-Hieroglyphen in Palenque, Mexiko, um 1895
 3, (rechts) Lorenzo Guintini: Abguss von Maya-Hieroglyphen in Palenque, Mexiko (nach einer Lottinoplastie von Alfred Maudslay), um 1895

stellten die hervortretenden Karniese und Ornamente Theile des Sujets in Schatten, während andere sich im vollen Sonnenscheine befanden, so dass, während Theile recht gut herausgebracht wurden, andere Theile des Bleistiftes bedurften, um in dem Mangelhaften ersetzt zu werden. Sie gaben eine allgemeine Idee vom Charakter, konnten aber dem Kupferstecher nicht in die Hand gegeben werden, ohne dass die Ansichten vorher auf Papier copirt und dabei die mangelhaften Theile ergänzt wurden, was mehr Mühe machte, als sogleich vollständige Originalzeichnungen zu machen.«⁶

Der unmittelbare Kontakt bedeutete auch, dass die Form und die daraus resultierenden Abgüsse eine gewisse Authentizität, ja sogar Autorität als originalgetreue Reproduktionen beanspruchen konnten und nicht länger Interpretationen waren, die sich nur auf den menschlichen Blick verließen. Wie Georges Didi-Huberman untersucht hat, erhält der Abdruck diese Autorität durch eben diesen Akt der Berührung des Objekts.⁷ Diese haptische Qualität wurde von der Form auf die aus ihr resultierenden Gipsabdrücke übertragen und verlieh ihnen einen Status als Kopie, den die Fotografie – die zu stark von den Beleuchtungsbedingungen abhing – damals noch nicht hatte.

Aber der direkte Kontakt der Form mit dem Original, der ein

essenzieller Teil des Kopiervorgangs war, blieb nicht ohne Konsequenzen. Der Modellage-Prozess ist mit Gewinn und Verlust verbunden: Die Form erhält Material des Originals, welches dieses für immer verliert. Nasses Papier auf eine bemalte oder empfindliche Fassade zu drücken führt dazu, dass Material zwischen den beiden übertragen wird. Bei Steingebäuden machte das nicht so viel aus, aber bei Gips oder bemalten Fassaden war der Schaden eindeutig. 1904 schimpfte der britische Archäologe W. Flinders Petrie in seinem Buch *Methods and Aims in Archaeology*, es sei ein Verbrechen, nasses Papier auf bemalten oder empfindlichen Stein aufzubringen, und schrieb, »ahnungslose Touristen und dreiste Studenten haben durch die Abklatsch-Technik bereits unzählige Monumente ruiniert.«⁸

Entweder ahnten die Verantwortlichen in der Alhambra von Granada nichts von dem Schaden, den ihre Fassaden möglicherweise nehmen konnten, oder sie waren bereit, dieses Risiko in Kauf zu nehmen, als sie Besuchern erlaubten, Abdrucke vom originalen Stuck in den Innenräumen und Höfen des mittelalterlichen Palasts zu machen. 1837 verbrachte der britische Designer und Architekt Owen Jones sechs Monate im Alhambra-Palast von Granada in Spanien. Er interessierte sich für die Zierelemente des Gebäudes, die geschnitzten und geschmückten Stuckfassaden, die im 14. Jahrhundert muslimische Kunsthandwerker im Auftrag der Nasriden-Herrscher geschaffen hatten. Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Künstlern, welche die Architektur der Alhambra als Hintergrund für ihre orientalistischen Gemälde nutzten, sah Jones ein enormes Potenzial darin, die Fassaden der Gebäude genauestens zu studieren, um so dem Industriedesign in England aufzuhelfen. Gemeinsam mit Jules Goury machte er sich daran, die Zierelemente der Alhambra detailgetreu zu kopieren und diese Kopien zurück nach London zu bringen.

Jones fertigte viele genaue Zeichnungen und Gemälde der Gebäude an, aber um sie noch exakter wiedergeben und die ihm fremden Schnitzrelief-Zierelemente der Alhambra reproduzieren zu können, die oft komplexe und kalligrafische arabische Schrift enthielten, fertigte er Abdrucke direkt vom Gebäude an. Dabei griff er auf eine Mischung aus Gipsabdrücken und Lottinoplastien zurück. Dieser Prozess fügte dem Original unweigerlich Schaden zu, da Fragmente der Originalvergoldung und -farbe der Stuckdekoration der Alhambra an Jones nassen Papieren hängen blieben und so die Originale

für immer veränderten. Die Verantwortlichen der Alhambra waren jedoch damals bereit, Besuchern den Einsatz dieser Techniken zu erlauben, da sie unbedingt Gipsabguss-Repliken erhalten wollten, um die bröckelnden Palastwände zu reparieren.⁹

In London benutzte Owen seine Lottinoplastien, um 1854 ein maßstabsgetreues Modell der Alhambra für den Crystal Palace von Sydenham zu schaffen. Dieses Modell war Teil einer dort gezeigten Serie von Königshöfen der Welt, die im Laufe der folgenden Jahrzehnte eine enorme Anzahl Besucher anlockten (Abb. 4). Jones erklärte, wie er seine Zeichnungen und Papierformen als Vorlagen genutzte und beschrieb die Lottinoplastien als wichtige »Referenzen« für die Reproduktion der Alhambra: »Die Referenzen, die dieser Reproduktion eines Teils der Alhambra dienten, sind die Platten meiner bereits erschienenen Stiche und eine Sammlung von Gipsabgüssen und Abdrücken auf ungeleimtem Papier (die ich selbst im Frühjahr 1837 angefertigt habe) von allen wichtigen Ornamenten des gesamten Alhambra-Palasts. Das Halbre Relief dieser Ornamente machte sie besonders geeignet für diesen Prozess. Von diesen Abgüssen und Papier-Abdrücken wurden von meinen Schülern Albert Warren und Charles Aubert mit größter Sorgfalt Zeichnungen in Originalgröße gefertigt. Die Ornamente wurden von Mr. Henry A. Smith und seinen beiden Söhnen geschnitzt, modelliert, gegossen und angebracht. Unterstützt wurden sie von einer Truppe höchst kundiger englischer Arbeiter.«¹⁰

Obgleich Jones für mehrere Gebäude in England und andernorts alhambraeske Inneneinrichtungen entwarf, war er im Grunde ein Reformler, der sich mehr dafür interessierte, seine Ideen in neue Entwürfe zu überführen, als mit seinen Abgüssen lediglich die Alhambra nachzubauen. Diese Vorstellungen veröffentlichte er in seinem Buch *The Grammar of Ornament* (London 1856), in welchem er seine Versuche erläutert, jene Farb- und Designtheorien anzuwenden, die er an den von ihm kopierten Objekten entwickelt hatte, statt diese nur werkgetreu in irgendwelchen Inneneinrichtungen zu replizieren. Aber in einer Zeit, in der sehr viel mehr Menschen Zugang zu Bildern von den prächtigen Einrichtungen in Palästen und Villen hatten, sahen einige Unternehmer in der Reproduktion exotischer Interieurs anhand der Lottinoplastien eine profitable Gelegenheit, die Repliken an jene zu verkaufen, die keinen Zugang zu den Originalen hatten, sich aber durchaus solche Einrichtungen wünschten.



4 Philip Henry Delamotte: Owen Jones' »Alhambra Court, Crystal Palace«, 1859

Auch Jones' Zeitgenosse, der preußische Architekt Carl von Diebitsch (1819–1869), verbrachte einige Zeit in der Alhambra und fertigte dort ebenfalls mit Hilfe der Lottinoplastie Abdrücke der Fassaden an. Als Architekt entwarf er Häuser und Villen in Kairo und Berlin in einem alhambraesken Stil, deren architektonische Details er aus Abgüssen seiner eigenen Papierformen herstellte. Für seine gusseisernen Alhambra-Kapitelle warb er im Katalog der Dresdener Lauchhammer-Gießerei und machte so diese architektonischen Details, die er mit Hilfe der leichten und gut transportierbaren Papierformen direkt vom Original kopiert hatte, der Öffentlichkeit zugänglich. Zum ersten Mal konnten nun Privatpersonen, die noch nie in Granada gewesen waren, ihre eigenen Häuser mit Elementen aus diesem Palast ausstatten und sie so zu einer Art »Do-it-yourself-Alhambra« für den bürgerlichen Hausbesitzer verwandeln. Diebitsch setzte auch einige alhambraeske Details in seinem Entwurf des Gezira-Palasts in Kairo ein. Dieses Bauwerk war von dem Khediven Ismail Pascha in Auftrag gegeben worden, um ausländische Würdenträger zu beherbergen, die anlässlich der Eröffnung des Suezkanals 1869 erwartet wurden.

Diebitsch ließ die architektonischen Details in Dresden gießen und fertigstellen, bevor er sie nach Kairo verschifft und dann im neuen Palast des Khediven einbauen ließ. Als ultimative »Bilderfahrzeuge« wurden diese Kopien von Details des Alhambra-Palasts durch Lottinoplastien beweglich gemacht, dann in Preußen in modernste Materialien gegossen und schließlich in den orientalischen Phantasiepalast eines osmanischen Herrschers in Kairo eingebaut.¹¹

Laval und der Kommerz

Auch Lottin de Laval war sehr darauf erpicht, die kommerziellen Potenziale zu nutzen, die diese neue Reproduktionstechnik bot, um sie einer Öffentlichkeit anzubieten, der Bilder von aus ihrer Sicht exotischen Rändern der Welt immer vertrauter wurden. Er sorgte nicht nur dafür, den Louvre mit Kopien von prä-islamischen Monumenten aus dem Nahen Osten zu bestücken, um diese auszustellen und dem Studium zuzuführen, sondern er begriff die Lottinoplastie auch als Technik, dank der Privatpersonen Kopien »exotischer« Architektur erwerben konnten, die sie allenfalls als Reproduktionen auf der Weltausstellung gesehen hatten oder von Fotos und Kupferstichen her kannten. Er stellte sich vor, dass die Lottinoplastie von jedem Einzelnen dazu genutzt werden konnte, sein Heim selbstständig »exotisch« herzurichten: »In einer Zeit wie der unseren, in welcher so viele Menschen ein eigenes Heim haben und wir die schönen Dinge lieben, die bezahlbar sind, einer Zeit, in der alle von einem Hôtel de Cluny in Miniatur träumen, scheint es mir ein großes Glück, dass jeder sich sofort, ohne Mühe, ohne künstlerische Ausbildung ein Alhambra-Zimmer, ein persisches Bala-Khan, ein gotisches Oratorium, ein Renaissance-Schlafzimmer, einen byzantinischen Diwan oder ein Regency-Boudoir einrichten kann, dass er dabei das Äußere und das Innere eines Gebäudes zu gestalten vermag und so, mit einem Wort, die Vorteile und die Freude genießen kann, die die Kunst mit sich bringt, ohne sich dabei mit Unannehmlichkeiten herumschlagen und, sozusagen, die Börse leeren zu müssen. Und dies nur sich selbst zu schulden und zusehen zu dürfen, wie mit der eigenen Hände Kraft im Nu etwas entsteht, was in der Antike so viel Geld, Mühe und Genius gekostet hat, dass es damals nur Monarchen und öffentlichen Bauten,

ein paar wenigen Fürsten und einer sehr kleinen Anzahl an Künstlern vorbehalten war, wird einem täglich, zu jeder Stunde und zu jedem Augenblick die geheime und beglückende Freude am Unerwarteten und Unbekannten zuteilwerden lassen.«¹²

Es ist nicht ganz klar, inwieweit Laval mit seinem Wunsch, architektonische Reproduktionen der breiten Öffentlichkeit nahezu bringen, Erfolg hatte. Während seiner Reisen durch Ägypten und den Nahen Osten, wo er prä-islamische Monumente für den Louvre kopierte, nahm Laval auch die Inschriften islamischer Monumente ab, vor allem die Inschriften auf Gräbern und an Moscheen in Kairo und – wie er in seinem Handbuch beschreibt – wohl auch die Inschrift an der Großen Moschee von Damaskus (wofür sich allerdings keine Belege erhalten haben). In seinem Handbuch erklärt er nicht, warum er diese Abdrücke genommen hat, da sie nicht vom Louvre gekauft wurden, möglich aber, dass er vorhatte, mit ihnen sein eigenes, im orientalischen Stil eingerichtetes Haus bei Bernay in Nordfrankreich zu dekorieren, das in den 1960er Jahren abgerissen wurde. Die Methoden, mit denen er sich die Abdrucke dieser islamischen Monumente verschaffte, sind allerdings einer Erwähnung wert: Er beschreibt, dass er es vorzog, die als schwierig verschrienen Scheichs der Kairoer Moscheen nicht um Erlaubnis zu bitten, sondern stattdessen einfach seine Leiter aufstellte, seine nassen Papiere vor aller Welt an die Wände klebte, um sie dort trocknen zu lassen. Ein paar Stunden später kam er wieder und entfernte die Papierformen. Allerdings, wie er hinzufügte, dann möglichst, ohne von jemandem entdeckt zu werden.

Lavals Anspruch an die Lottinoplastie war radikal. Für ihn war sie ein Werkzeug, mit dem jeder Einzelne sich die bedeutendsten Bauwerke der Welt in sein eigenes Heim holen konnte, was bisher nur den Wohlhabenden vorbehalten war. Seine Vision von der Produktion und Multiplikation von Bildern war höchst demokratisierend, und in der Herstellung seiner Formen legte er größten Wert auf Einfachheit, geringes Gewicht und gute Transportfähigkeit. Letztlich wurde seine Vision von der Fotografie überholt, denn billigere und zuverlässigere Fototechniken bedeuteten, dass die architektonischen Schätze der Welt bald von allen Menschen in Form einer Postkarte oder eines Drucks bewundert werden konnten. Obwohl Mitte des 19. Jahrhunderts bei reichen Hausbesitzern exotische Interieurs, beispielsweise



5 Unbekannter Fotograf: Alfred Maudslay an seinem Schreibtisch in Chichén Itzá, Mexiko, 1889

in Form von türkischen Rauchsalmen, immer beliebter wurden, wurde die Lottinoplastie außerhalb des Gebiets der Archäologie nie so populär, wie Laval es sich erhofft hatte. Repliken exotischer Einrichtungen entstanden häufiger ausgehend von künstlerischer Vorstellungskraft als auf Basis der historischen Genauigkeit der Lottinoplastie.

Heute gibt es nur noch wenige Überbleibsel der Lottinoplastie, da die Formen oft entsorgt wurden, nachdem von ihnen Gipsabgüsse genommen worden waren. Viele dieser Abgüsse werden in Museen ohne die Original-Gussformen aufbewahrt. Doch eine Sammlung von Lavals

Plastiken hat im Musée des Beaux-Arts im französischen Bernay überdauert. Eine außergewöhnliche Ausnahme bildet die im British Museum aufbewahrte Sammlung von Lottinoplastien mit den dazugehörigen Abgüssen, die der Architekt Alfred Maudslay angefertigt hat (Abb. 5).¹³ Maudslay führte in den 1880er Jahren ausgedehnte Feldforschungen zu den Kultstätten der Maya in Mexiko und Guatemala durch. Er war, ungewöhnlich für seine Zeit, nicht daran interessiert, die Originalmonumente in ein Museum zu verfrachten, sondern interessierte sich mehr dafür, sie in ihrem Kontext zu studieren und zu bewahren. Seine Kenntnisse des trockenen Gelatineverfahrens, der Lottinoplastie und der Gipsplastik erlaubten es ihm und seinem Team aus vor Ort engagierten Mitarbeitern, diese Monumente sehr detailgenau zu kopieren, ohne sie dabei von der Stelle zu bewegen (Abb. 6). Maudslay hatte die Lottinoplastie von Désiré Charnay gelernt, der seinerseits die Leichtigkeit und Transportierbarkeit solcher Abdrücke gelobt hatte. Maudslay benutzte die Papiertechnik vor allem, um die Inschriften auf den Maya-Monumenten abzunehmen. Die größeren, freistehenden Maya-Skulpturen kopierte er mit Hilfe von Gipsabdrücken; mit Fotografien dokumentierte er den weiteren Kontext der Monumente. Dank dieser Kombination bildgebender

Verfahren erstellten Maudslay und sein Team einen panoramatischen Katalog der Monumente der Maya, der an Detailreichtum unübertroffen geblieben ist.

Das British Museum bewahrte die Formen allerdings eher durch Zufall auf, nachdem sie zusammen mit den Plastiken und Fotografien in den 1920er Jahren vom Victoria and Albert Museum in seine Obhut übergeben wurden. Viele Jahre lang galten sie nur als Relikte einer lange überlebten Technik, als Überbleibsel einer Methode, die seitdem von der viel tauglicheren Fotografie abgelöst worden war. Aber inzwischen ist den Formen und Abgüssen, die Maudslay von den Monumenten der Maya angefertigt hat, ein neuer und weit größerer Stellenwert zugekommen. Seit Maudslays Forschungsreisen sind viele der Original-Monumente durch Erosion, Plünderungen und Naturkatastrophen zu Schaden gekommen, so dass die Inschriften auf ihnen oft unlesbar wurden. Einige Monumente wurden völlig zerstört. Maudslays Abdrücke haben nicht nur die Bilder auf den Fassaden, sondern auch ihre materielle Beschaffenheit klar und deutlich bewahrt. Sie sehen noch genauso aus wie an dem Tag, an dem sie vom Original kopiert wurden. Nur dank Maudslays schlichten Lottinoplastien dieser Monumente, die vor mehr als einem Jahrhundert angefertigt wurden und seitdem in den Regalen des Museums lagern, ist es möglich, sie sich heute noch vorzustellen, manche von ihnen sogar zu rekonstruieren.¹⁴



6 Unbekannter Fotograf: Alfred Maudslays Team bei der Herstellung von Abklatschen der Maya-Fassaden in Palenque, Mexiko, 1890–1891

Aus dem Englischen übersetzt von Violeta Georgieva Topalova

Victor Claass

Lost in Transportation

Das Schicksal einer Porträtbüste

von Antoine Coysevox im Dienst der Nation

Bewegungsfragen

Eine allgemeine Geschichte des Kunsttransports über die Jahrhunderte hinweg ist noch zu schreiben. Ein derartiges Unterfangen würde den maßgeblichen Stadien der Geschichte der Logistik von Kunstwerken nachspüren, sich aber auch mit den Auswirkungen der Wanderungen dieser Bilder auf deren ästhetische sowie symbolische Macht beschäftigen. In diesem Zusammenhang stellt die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ein besonders reiches Forschungsgebiet dar. Ohne Zweifel handelt es sich dabei um ein erstes goldenes Zeitalter der internationalen Leihausstellungen, die immer zahlreicher und ehrgeiziger wurden. Um 1900 in vollem Aufschwung begriffen, forderte diese noch junge Praxis des kulturellen Betriebs – die inzwischen eine »moralische Pflicht«¹ der westlichen Länder geworden ist – die Fachleute aus der Welt der Museen heraus, sich für striktere Bedingungen des Transports von Kunstwerken auszusprechen. In den dreißiger Jahren erschienen in Fachzeitschriften erste normative Anweisungen für die Verpackung und den Transport von wertvollen Gegenständen. Im *Mouseion*, herausgegeben von dem 1926 gegründeten *Office international des musées*, wurden zum Beispiel Aufsätze über den Schiffstransport von Ölgemälden, den Bau von maßgefertigten Holzkisten und das zunehmend besorgniserregende Tempo der internationalen Kunstausstellungen publiziert.²

Im Frankreich der Dritten Republik war den Museumskuratoren die Frage des Kunsttransports ein ständiges Anliegen. Der Staat nahm

sie dabei immer mehr in die Pflicht, sich um die Abwicklung der internationalen Ausstellungen zu kümmern. Die von der Regierung orchestrierte Kulturpropaganda, die die republikanischen Werte der Nation in der ganzen Welt verteidigen sollte, führte zu einer konstanten Bewegung von Objekten der Nationalsammlungen. Ein Verband wie die *Association française d'expansion et d'échanges artistiques*, unter der Schirmherrschaft des Ministeriums für öffentliche Bildung sowie des Außenministeriums, spielte bei diesen Bilderwanderungen eine führende Rolle. Diese Organisation diente als Bindeglied zwischen dem Netz der Botschaften, den französischen Museen sowie Privatsammlern. Die große Anzahl an Kunstausstellungen im Ausland (mehr als einhundert), die zwischen den Weltkriegen von der Regierung finanziert wurden, warf die heikle Frage nach der Gefährdung der Objekte auf. Trotz ihrer Fragilität und Gefährdung war die Republik entschlossen, deren symbolische Kraft zu nutzen, um Frankreichs Kulturverbreitungsprogramm zu verwirklichen.

Wanderungen durch Paris

In unmittelbarem Bezug zu diesem ideologisch-politischen Projekt steht das Schicksal eines Werkes von einem der wichtigsten französischen Künstler des 17. Jahrhunderts: eine Bronzestatuette von Antoine Coysevox (1640–1720), die sich ehemals in der Sammlung des Louvre unter der Inventarnummer 562 befand (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eines von vier Porträts, die der Künstler dem berühmten Staatsmann Michel Le Tellier (1603–1685) widmete, bekannt für seine Rolle in der Widerrufung des Edikts von Nantes durch Louis XIV. Diese Büste stellt den ehemaligen Intendanten der Armee mit einer lockigen Perücke nach rechts blickend dar. Der Dargestellte ruht auf einem Postament, das zwei gekreuzte Stäbe zeigt, die Abzeichen seines Ehrentitels als Marschall. Er trägt auf seiner Brust, an einem breiten Band hängend, ein Kreuz des Ordens vom Heiligen Geist, das sich auch als erhabene Stickerei am linken Revers seines Mantels wiederholt. Die Bronze, wahrscheinlich nach einer zu Lebzeiten des Modells realisierten Büste gegossen, stammt aus den 1680er Jahren. Sie ist in jedem Fall nach seiner Ernennung zum Marschall entstanden, die bereits 1677 stattfand.³



1 Antoine Coysevox: Büste des Michel Le Tellier, um 1680

Die Ruhe und Würde des einflussreichen Mannes scheinen in der Bronzebüste eingefangen. Die Geschichte des Objekts aber ist mehr als chaotisch. Sein Leben als Exponat begann in der Bibliothek der Abtei von Saint-Germain-des-Prés, wo sie Teil einer Reihe von Büsten berühmter französischer Männer war, die allesamt im »Saal der Manuskripte« aufgestellt waren. Sie wurde der Bibliothek 1709

direkt von Le Telliers Sohn geschenkt. Ein tragisches Ereignis führte knapp einhundert Jahre später zur ersten Bewegung des Objekts: Am 2. Fructidor An II (9. August 1794), während der französischen Revolution, wütete ein schwerer Brand, der die Bibliothek der Abtei zerstörte. Das Feuer vernichtete eine beträchtliche Anzahl von Kunstwerken und seltenen Büchern. Wie durch ein Wunder wurde die Büste von Coysevox gerettet und von Dom Germain Poirier, dem Aufseher der Archives nationales de Saint-Germain-des-Prés, Alexandre Lenoir (1762–1839) anvertraut, dem berühmten Gründer des Musée des monuments français. Dieser war damals für die Rettung des durch die Bilderstürmer gefährdeten französischen *patrimoine* verantwortlich. Lenoir stellte die Büste in seinem Museum aus, das ab 1795 für das Publikum auf dem Grundstück der heutigen École des beaux-arts öffentlich zugänglich war. Die Einträge des Werkes in den verschiedenen Katalogen des Museums belegen, dass Lenoir die Büste im Saal des 17. Jahrhunderts unter der Inventarnummer 285 ausgestellt, jedoch fälschlicherweise dem Bildhauer Jacques Sarrazin (1588–1660) zugeschrieben hatte. Während sich die Provenienz der Bronzebüste aus der Pariser Abtei im Museumsbestand bis 1806 nachvollziehen lässt, ist sie in den späteren Ausgaben des Katalogs, das heißt ab dem Moment, als die Kirchen Frankreichs ihren Dienst wieder aufgenommen hatten, nicht mehr verzeichnet. Sicherlich wollte Lenoir damit der Gefahr potenzieller Rückgaben von Objekten seines Museums an ihre ursprünglichen Heimatorte entgegenwirken.

Nach der Auflösung des Musée des monuments français und der teilweisen Verlagerung seiner Sammlungen in das noch junge Musée du Louvre überquerte die Büste von Coysevox die Seine, um in die sogenannte »Galerie d'Angoulême« integriert zu werden. Mit der Inventarnummer 3372 verblieb die Büste in der 1826 eröffneten Abteilung moderner Skulpturen. Das Objekt wurde dort erneut falsch zugeschrieben, dieses Mal einem Bildhauer holländischer Herkunft, Martin Desjardin (1637–1694). Der Dargestellte wurde dabei zudem als Marquis de Louvois, Sohn des Michel Le Tellier identifiziert. Erst anlässlich eines im Jahr 1876 von Louis Courajod publizierten Aufsatzes wurden die Provenienz, Ikonografie und Autorschaft der Büste besiegelt.⁴ Zu diesem Zeitpunkt ihres öffentlichen Lebens als Kunstwerk hatte die Bronze insofern bereits einen Brand,

drei institutionelle Migrationen sowie verschiedene Zuschreibungen überlebt, die ihre »Metadaten« bedeutend anreicherten. Das 20. Jahrhundert sollte für das Kunstwerk jedoch ein weniger glückliches Schicksal bereithalten.

»G. 4467/2« – Die »Paris« war ihr Schicksal

Im Rahmen der New York *World's Fair* 1939, zu der zahlreiche Nationen beitrugen, wurde die Coysevox-Büste vom Staat für die Ausstellung im französischen Pavillon ausgewählt. Diese Schau hatten Pierre Patout und Roger-Henri Expert eigens für die internationale Messe konzipiert und am Flushing Meadows Park installiert. Die zwei Architekten gestalteten ein mäßig modernistisches Gebäude aus Beton und Glas, das an die Formen eines Passagierschiffs erinnerte. Im Inneren wurden die Geschichte, die Kunst, die Folklore sowie das gastronomische Kulturerbe Frankreichs inszeniert. Der Pavillon sollte auf dem amerikanischen Kontinent die Kulturpropaganda der Republik präsentieren – in Europa rüstete man sich währenddessen allerorts für den Zweiten Weltkrieg. Gut lesbar war dabei die Strategie der Regierung, demonstrieren zu wollen, dass sich Kunst und Kultur, noch mehr als Wissenschaft und Technik, an der Spitze ihres Wertesystems befanden. Daher war ein großer Teil des ersten Stocks des Pavillons einer ehrgeizigen und dekorativen Ausstellung bildender Kunst gewidmet. Sie trug den signifikanten Titel *Five Centuries of French History Mirrored in Five Centuries of French Art*. Unter der Aufsicht des Ministeriums für Handel und Industrie wurde die Organisation dieses ephemeren Ereignisses einem Komitee anvertraut, in dem der Händler und Kunsthistoriker Georges Wildenstein eine führende Rolle spielte. Wie bereits ihr Name verdeutlicht, sollte die Ausstellung anhand des malerischen und bildhauerischen Schaffens mehrere Jahrhunderte der nationalen Geschichte schildern. Mit etwa 375 Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen und dekorativen Werken aus öffentlichen wie privaten Sammlungen, die in den Räumlichkeiten sorgfältig nach Stilen unterteilt präsentiert wurden, boten die Organisatoren einen langen chronologischen Streifzug durch die wichtigsten Perioden der Geschichte Frankreichs (Abb. 2). Die *Büste des Michel Le Tellier* sollte im vierten Saal ausgestellt werden, der sich



2 Der »Saal Henri IV« in der Ausstellung »Five Centuries of History Mirrored in Five Centuries of French Art«, New York, World's Fair, französischer Pavillon, 1939

ausschließlich auf die Herrschaft Ludwig XIV. und die Virtuosität der Künstler seines Hofes konzentrierte. Neben die Büste sollten Bilder von Charles Le Brun und Hyacinthe Rigaud (zwei wichtige Leihgaben des Museums von Versailles) gehängt werden. Zwar erscheint das Stück von Coysevox im Katalog der Ausstellung unter der Nummer 159, doch kam es nie auf der anderen Seite des Atlantiks an: Es ging tragischerweise während des Transports nach Amerika verloren.

Am 19. April 1939, noch im Hafen von Le Havre vor Anker liegend, fing das imposante Linienschiff »Paris« Feuer; dessen Ladungsräume waren für den Transport der französischen Leihgaben für die New York *World's Fair* requiriert worden. In der aufgeladenen Atmosphäre der Vorkriegszeit propagierte die Presse die Hypothese eines Sabotageakts, verübt von der Gestapo oder linksradikalen politischen Aktivisten. Eine polizeiliche Untersuchung wies aber nach, dass die Ursache des Brandes unfallbedingt war: Der Brandherd wurde schnell in der Küche des Schiffes lokalisiert, genauer neben den Öfen der Bäckerei.⁵ Über die Lüftungskanäle breiteten sich die Flammen rasch auf den verschiedenen Decks aus. Unter dem Gewicht des Löschwassers kenterte das Schiff vor den Augen verutzter Passanten und



Pressefotografen (Abb. 3). Die Direktion der französischen Nationalmuseen versuchte panisch, präzisere Informationen über den Zustand ihrer Transportkisten zu erhalten, während in der allgemeinen Verwirrung die Tageszeitungen auf den Titelseiten über den potenziellen und spektakulären Verlust mehrerer Kunstschätze berichteten. Zum Glück war die große Mehrheit der Kisten mit Skulpturen, Gemälden und Kunstobjekten dank eines Lieferverzugs noch nicht auf das Schiff geladen worden und konnte schnell in einem sicheren Lagerort untergebracht werden. Jedoch wurden sie schon am nächsten Tag auf den Liner »Champlin« geladen, um die Präsenz der französischen Kunst auf der New Yorker Messe sicherzustellen.

Zwei der schon auf der »Paris« verladenen Kisten konnten allerdings nicht gerettet werden. Die erste enthielt verschiedene Objekte von geringem finanziellem Wert aus dem Musée des arts et traditions populaires. Direktor

Georges-Henri Rivière hatte diese ausgewählt, um die ländlich-kulturellen Traditionen Frankreichs in New York zu präsentieren. Die zweite versunkene Kiste mit der Nummer »G. 4467/2« enthielt mehrere Erinnerungsmedaillons von La Fayette aus dem Musée de la coopération franco-américaine von Blérancourt, vor allem aber zwei Bronzestatuen aus dem Louvre: Ein Porträt des Malers Jean-Léon Gérôme von Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) von 1871 (Abb. 4) und das Konterfei Michel Le Telliers von Coysevox (Abb. 1). Das Werk erlebte also einen zweiten Brand und versank auf den Grund der normannischen Gewässer.

Das Archiv der französischen Nationalmuseen behandelte den Verlust der beiden Kisten mit Diskretion. Man kann davon ausgehen,

dass verschiedene nicht dokumentierte Krisensitzungen abgehalten wurden. Es schloss sich eine über zehn Jahre dauernde Kampagne zur Rettung der Kunstwerke an, die erst 1951 ihren Abschluss fand. Waren die Behörden des Hafens von Le Havre anfangs noch zuversichtlich, die Werke schnell bergen zu können, kamen die Prozeduren durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zum Erliegen. Während der langen Jahre unter deutscher Besatzung verblieb die »Paris« mit samt der Ladung halb versunken im Hafen. Das Archiv dokumentiert die regelmäßigen Gesuche der Kuratoren des Louvre um Rettung des wertvollen Besitzes. Beseelt von Wohlwollen waren die Behörden des Hafens dennoch machtlos, da sie ab 1942 von den deutschen Besatzern von der Verwaltung des Schiffswracks vollkommen ausgeschlossen wurden. Im darauffolgenden Jahr schrieb die Direktion der Musées nationaux direkt an den deutschen »Kunstschutz«, der verantwortlich für das künstlerische Erbe der besetzten Gebiete war, um mehr Informationen über die Fortschritte der Bergung sowie über den Zustand der Ladung zu erhalten. In den Pariser Archives nationales ist nur eine lapidare Auskunft der Kriegsmarine vom 5. August 1943 zu finden: »[Es] besteht seitens der deutschen Kriegsmarine keine Absicht, das genannte Schiff zu heben.«⁶ Der Kanzler des Handelsgerichts von Le Havre und Hauptansprechpartner der Musées nationaux stellte aber die These auf, dass eine bereits erfolgte Inspektion des Wracks durch deutsche Taucher nicht auszuschließen sei. Nach dem Krieg berichtete er Folgendes: »Während der Besatzung wurde ich komplett von den Deutschen ausgegrenzt und sie nahmen alles an sich, was sie vom Schiff bekommen konnten. Ich hatte sie darum gebeten, dass ich zumindest von der geborgenen



4 Jean-Baptiste Carpeaux: Büste des Jean-Léon Gérôme, 1871

Ausrüstung und Ladung des Schiffes unterrichtet werde. Ich bekam jedoch nie Genugtuung.«⁷

Erst nachdem der Krieg beendet war, gegen Ende der 1940er Jahre, setzten die Behörden des Hafens von Le Havre die Bemühungen fort, die »Paris« zu heben – ein kostspieliger und komplizierter Prozess. Das Prinzip der Operation bestand darin, das Schiff in Segmente zu schneiden, bevor man diese an die Oberfläche holte. In dieser Zeit wurde der Briefwechsel zwischen den Hafenbehörden und den Pariser Museen wieder aufgenommen. Die Hoffnungen und Anstrengungen der *Musées nationaux* waren nicht vergebens: Im Frühjahr 1950 gelang es französischen Tauchern, die Bronzestatue von Carpeaux aus dem Wrack zu bergen. Das Werk wurde nach einer Restaurierung und Reinigung durch Elektrolyse in den Werkstätten des *Musée Lorrain* in Nancy wieder in die staatlichen Sammlungen integriert. Aus den Gewässern gerettet, wo es fast zehn Jahre verbrachte, befindet es sich heute im *Musée d'Orsay* und wurde sogar vor ein paar Jahren dem Metropolitan Museum in New York geliehen. Kurz nach der Rettung dieser Statue wurde eine Version der *Allegorie Frankreichs* von Antoine Bourdelle im Schiffswrack gefunden, die für eine internationale Ausstellung nach San Francisco bestimmt gewesen war. Trotz wiederholter Anläufe der Louvre-Kuratoren wurde die *Büste des Michel Le Tellier* von Coysevox dagegen nie gefunden. Ein von dem enttäuschten Direktor der *Musées de France* unterzeichneter Brief vom 1. Juni 1951 ermächtigte schließlich die Skulpturenabteilung des Louvre, das Objekt aus dem Inventar des Museums zu streichen.⁸ Seit diesem Datum hat das verschollene Werk in den Augen der Institution nicht mehr existiert.

Verbreitung (und Untergang) des Patrimoine

Man kann verschiedene Hypothesen zum gegenwärtigen Standort der *Büste des Michel Le Tellier* aufstellen. Denkbar ist, dass sich die Bronze noch im Hafen von Le Havre befindet, verborgen unter mehreren Metern Schlamm, genau dort, wo die »Paris« versank. Das Werk könnte aber auch Ende der 1940er Jahre, während der Bergung des Wracks, von französischen Arbeitern gestohlen worden sein. Eine letzte, etwas spektakulärere Hypothese wäre, dass die Statue von der

deutschen Kriegsmarine in der Zeit der Besetzung Frankreichs geraubt wurde. Dieser Diebstahl könnte entweder das Resultat einer Bergungsaktion durch eine Gruppe von Soldaten oder einer offiziellen Anweisung des »Kunstschutzes« gewesen sein. Diese Annahme wird durch die Tatsache bestärkt, dass das Werk von Coysevox unter der gesamten Ladung unbestreitbar das Kunstwerk mit dem höchsten künstlerischen und finanziellen Wert war. Auf jeden Fall ist der aktuelle Standort der Skulptur unbekannt und es bleibt unwahrscheinlich, dass ein Objekt mit einer solchen Provenienz heute auf dem Markt wieder auftaucht.

Das merkwürdige Schicksal dieser Bronzestatue steht im Kontext einer Reihe von Schäden, Verlusten und Zerstörungen, die die Geschichte der Kunsttransporte im 20. Jahrhundert geprägt haben und deren Häufigkeit oft verschleiert wurde. Diese nicht nur anekdotisch zu wertenden Fälle dokumentieren gleichzeitig die teils angespannten Beziehungen zwischen französischen Museumsleitern, die sich für die Forschung, Vermittlung und Konservierung des nationalen Kulturerbes engagieren wollten, und den französischen Regierungsbehörden, die um den materiellen Erhaltungszustand der Objekte weniger besorgt waren als um ihre nutzbare national-symbolische Kraft. Der Untergang der »Paris«, bei dem die *Büste des Michel Le Tellier* von Coysevox und zahlreiche andere Kunstwerke aus privaten Händen verloren gingen, offenbart ein Paradoxon: nämlich das einer Gesellschaft, die mit allen Mitteln versuchte, ihr Kulturerbe jenseits ihrer Grenzen zu bewerben, dabei jedoch die Möglichkeit der Zerstörung ihres eigenen *patrimoine* in Kauf nahm.⁹

Uwe Fleckner
Das Haus der Rosa Parks im Exil
Eine Immobilie als »automobiles Bilderfahrzeug«

»And because of Sister Rosa you know
We don't ride on the back of the bus no more.«

The Neville Brothers, 1989

Keep out

2672 South Deacon Street, Detroit. Ein bescheidenes leerstehendes Holzhaus wartet darauf, abgerissen zu werden. Mit zwei Geschossen und einer verwitterten Fassade aus weißgestrichenen Brettern steht es, von abgetretenem Rasen, einigen Bäumen und Büschen umgeben, in einem sozial schwachen und von Umweltverschmutzung stark beeinträchtigten Vorstadtbezirk südwestlich der Downtown am äußersten Rand der Motor City. Die fast ausschließlich schwarze Bevölkerung dieses Wohnviertels im Stadtteil Boynton mit seinem unterdurchschnittlichen Pro-Kopf-Einkommen und unzureichendem Schulangebot ist in den letzten Jahrzehnten zu Tausenden abgewandert. Und so wurde auch dieses Haus schließlich aufgegeben und bietet nun mit blinden Fenstern und einer vernagelten Eingangstür, auf der ein Schild die Passanten vor unbefugtem Eindringen warnt (»Keep out«), einen traurigen Anblick und zugleich eine architektonische Metapher für die soziale Realität vieler der hier noch verbliebenen Menschen (Abb. 1).

Das Haus, so wie es sich im Sommer 2016 darbot, teilte sein Schicksal mit ungezählten anderen Häusern in der von Wirtschaftskrisen heimgesuchten Stadt. Nichts deutete darauf hin, dass es für



1 Ehemaliges Wohnhaus der Familie McCauley-Parks, 2672 South Deacon Street, Detroit, 2016, Fotografie: Fabia Mendoza

eine Weile die Wohnstätte einer bemerkenswerten Frau war: Die Bürgerrechtlerin Rosa Parks lebte hier von 1957 bis 1959, nachdem sie gezwungen war, vor Rassismus, Arbeitslosigkeit und Morddrohungen aus Montgomery, Alabama, zu fliehen. Seit den vierziger Jahren im Civil Rights Movement für Emanzipation und Gleichheit der afro-amerikanischen Bevölkerung engagiert, unter anderem als Sekretärin der National Association for the Advancement of Colored People, sah sich Rosa Parks im Süden der Vereinigten Staaten unter den sogenannten »Jim-Crow-Gesetzen« mit weitreichender Rassentrennung, mit sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Diskriminierung sowie ungesühnten Gewaltverbrechen gegen Schwarze konfrontiert.¹



2 Autobus Nr. 2857 (Cleveland Avenue Line), General Motors Transit Bus, Fotografie: Stephen Sacks/Alamy Stock Photo

Am 1. Dezember 1955, nach einem langen Arbeitstag als Näherin in einem Warenhaus im Stadtzentrum von Montgomery, stieg Rosa Parks in den Bus Nr. 2857 in Richtung Cleveland Avenue, um nach Hause zu fahren (Abb. 2). Sie fand einen Sitzplatz im fast vollbesetzten Fahrzeug, in jenem mittleren Teil, der schwarzen Fahrgästen zur Verfügung stand, solange für weiße Mitreisende genügend Plätze in den vorderen Reihen («Whites only») vorhanden waren. Drei Haltestellen weiter beanspruchte ein weißer Mann einen der mittleren Sitzplätze, und der Busfahrer forderte die vier dort sitzenden Afro-Amerikaner auf, sich in den engen Gang zu stellen, denn die gesetzlichen Vorschriften sahen vor, dass kein Schwarzer in einer Reihe sitzen durfte, wenn sich dort ein Weißer niederließ. Rosa Parks weigerte sich und wurde von der herbeigerufenen Polizei festgenommen, schließlich angeklagt und zu einer Geldstrafe verurteilt: »People always say that I didn't give up my seat because I was tired, but that isn't true. I was not tired physically, or no more tired than I was at the end of a working day. [...] No, the only tired I was, was tired of giving in.«²

Der Vorfall löste heftige Proteste in der Stadt aus, ein monatelanger Boykott des öffentlichen Busverkehrs wurde wirkungsvoll

durchgesetzt, zahlreiche Aktivisten, unter ihnen der junge Martin Luther King, der erst kurz zuvor eine Stelle als Pfarrer in Montgomery angetreten hatte, organisierten gewaltfreie Widerstandsaktionen. Schließlich führte eine Klage vor dem United States District Court im Juni 1956 zu einer Entscheidung, nach der die Rassentrennung in Bussen verfassungswidrig sei; ein juristischer Erfolg, der das Selbstbewusstsein der afro-amerikanischen Bevölkerung stärkte und Martin Luther King zu einem Anführer der Bürgerrechtsbewegung machte.³ Doch Rosa Parks verlor in dieser Zeit ihre Arbeit, als Auslöserin des Boykotts wurde sie bedroht, und ihre persönliche Situation in der nach wie vor rassistischen Gesellschaft Montgomerys wurde unhaltbar, so dass sie schließlich mit ihrem Mann Raymond ins Haus ihres Bruders Sylvester McCauley nach Detroit zog, in jenes Haus, das die Zeiten überdauerte und als Flucht- und Widerstandsort eines der Monumente des Civil Rights Movement hätte werden können und dennoch Jahrzehnte später nur noch zum Abriss vorgesehen war.

Translozierung und Bedeutungsverschiebung

Die Macht wirtschaftlichen Verfalls warf ihren Schatten über das kleine Haus, dessen baulicher Zustand einen Verkauf oder eine Vermietung schließlich nicht länger erlaubte. Das Schicksal des Bauwerks, das zum Zeugen politischen Widerstands geworden war, schien besiegelt und seine Zerstörung unabwendbar. Rhea McCauley, die selbst mit ihrer Tante das Haus in den fünfziger Jahren bewohnt hatte, versuchte den Abriss zu verhindern, doch die Stadt Detroit und andere Institutionen zeigten keinerlei Interesse.⁴ Rosa Parks' Nichte trat in Kontakt mit dem in Berlin lebenden amerikanischen Künstler Ryan Mendoza, der zuvor bei seiner Aktion *The White House* ein weiß übertünchtes Abbruchhaus aus Detroit auf der Art Rotterdam gezeigt hatte und bei *The Invitation* im Juni 2016 die beiden wichtigsten US-Präsidentschaftskandidaten – wenn auch ohne Erfolg – dazu einlud, in zwei benachbarten leerstehenden Häusern eines Detroit-er Problembezirks zu übernachten, deren Fassaden er so perforiert hatte, dass die Namen »Trump« und »Clinton« wie aus Einschusslöchern entstanden dort zu lesen waren.⁵ Mendoza zerlegte das ehemalige Haus der Familie McCauley-Parks im September 2016 und



verschifft dessen Bestandteile nach Deutschland. Auf einem Grundstück in Berlin-Wedding, einem Bezirk mit hohem Ausländeranteil, auf dem sich auch das Atelier des Künstlers befindet, baute er es in mehrwöchiger Arbeit eigenhändig wieder auf, entwickelte für sein Projekt eine Soundinstallation mit historischen Aufnahmen und präsentierte das Haus schließlich der Öffentlichkeit (Abb. 3).

Seit April 2017 befand sich das entkernte Bauwerk zwischen hohen Mietshäusern im Berliner Exil. Deutlich war zu sehen, dass der architektonische Migrant hier fremd war, und doch fand das Haus in seiner vorübergehenden Wahlheimat freundliche Aufnahme.⁶

Angelockt von einem starken Presse-Echo betrachteten nach seinem Wiederaufbau viele interessierte Besucher das Haus, aber die lokale, nationale und internationale Berichterstattung – vom *Tagesspiegel* bis zu *Al Jazeera* – zeigt auch, dass das gerettete Gebäude als medialisiertes Phänomen nun von globaler und damit gleichsam ortloser Wirksamkeit ist: Anstelle von 2672 South Deacon Street, Detroit, wurden eine ganze Reihe von URLs im World Wide Web zu seiner neuen Adresse. Der Transport des Hauses von Kontinent zu Kontinent, von Kulturkreis zu Kulturkreis brachte darüber hinaus einige Bedeutungsverschiebungen mit sich, wie sie stets bei solchen Transfervorgängen zu beobachten sind: Hätte das Haus der Rosa Parks, das nun zum Kunstwerk geworden war, in den USA die Erinnerung an die historischen, aber noch immer aktuellen Kämpfe der Bürgerrechtsbewegung wachhalten können und zugleich den wirtschaftlichen wie sozialen Niedergang der Industriegebiete im Norden des Landes dokumentiert, so trat in der deutschen Gegenwart einerseits

ein Nachdenken über die eigene Geschichte sowie über die drängenden Fragen von Migration und Asyl hinzu. Denn das Land, aus dem dessen Bürger in den dreißiger und vierziger Jahren zu entkommen versuchten – und aus dessen östlichem Teilstaat bis 1989 Menschen flohen –, ist längst zu einem Land geworden, das sich zur Verpflichtung gemacht hat, Flüchtlinge aus aller Welt schützend aufzunehmen. Und andererseits bot das exilierte Haus in der Fremde, so zeigt es auch die mediale Resonanz, Anlass zur kritischen Reflexion über die aktuelle politische Situation in den USA. Gerade in Berlin, dessen Stadtgeschichte auch eine Geschichte des Kampfes um Freiheit ist, hätte sich ein wirkungsvoller dauerhafter Aufstellungsort für das Haus der Rosa Parks finden lassen: Rasch wurden Forderungen laut, das hölzerne Bauwerk in das im Aufbau befindliche und den Weltkulturen gewidmete Humboldt Forum zu integrieren, denn in der versuchten Rekonstruktion des Berliner Schlosses mit seiner zweifelhaften Architektur hätte das translozierte, aber authentische Gebäude auf unvergleichliche Weise sowohl auf die historische Tiefe als auch auf die Aktualität der Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte und Rassismus, mit politischer Emanzipation und erzwungener Migration aufmerksam machen können.⁷

Doch die Reise des Hauses war in Berlin noch nicht zu Ende. Ryan Mendoza hat sich stets dafür eingesetzt, dass sein Monument der Bürgerrechtlerin zurück in die Vereinigten Staaten gelangt, zurück in jenes Land, für dessen bessere Zukunft Rosa Park zeitlebens gekämpft hatte. Er konnte schließlich amerikanische Geldgeber davon überzeugen, für die Kosten des Rücktransports aufzukommen, doch die weitere Zukunft des Gebäudes ist auch dort noch immer ungewiss: Die Vision des Künstlers, das Holzhaus als Augenzeuge der schwierigen amerikanischen Geschichte im Garten des Weißen Hauses permanent aufstellen zu lassen, erscheint unter den jetzigen politischen Konstellationen als utopisch, aber das Center for the Study of Slavery and Justice der Brown University in Providence, Rhode Island, gab dem wieder eingebürgerten Gebäude zumindest für einige Zeit eine neue Heimat, präsentierte es als Ausstellungsobjekt und nutzte seine wechselvolle Geschichte als Anlass für Führungen und Vorträge.⁸

3 Ryan Mendoza: Rosa Parks' House, ehemaliges Wohnhaus der Familie McCauley-Parks und Soundinstallation, Wriezener Straße 19, Berlin, 2017, Fotografie: Uwe Fleckner/Alamy Stock Photo

Reise ins Bildgedächtnis der Menschheit

Seine in Berlin und später in Providence entfaltete Wirkung als Medium des Transfers politischer, ökonomischer und kultureller Kritik ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass sich mit dem Haus der Rosa Parks ein Objekt in Bewegung gesetzt hat, dessen eigentlicher Zweck gerade auf seiner Immobilität, auf seiner Wohn- und Schutzfunktion an einem gegebenen Ort beruhte. Zum »Bilderfahrzeug«, gar zum »automobilen Bilderfahrzeug« im Sinne Aby Warburgs scheinen Architekturen kaum zu taugen, und doch hatte schon der Hamburger Kunsthistoriker die mögliche Mobilität von Gebäuden registriert, als er im Februar 1896 im kalifornischen Pasadena mit eigenen Augen beobachten konnte, wie ein viktorianisches Holzhaus »in der bekannten amerikanischen Manier« auf Rollen von einem Ort zum anderen versetzt wurde: »Entschieden die bequemste Methode des Umziehens.«⁹ Warburg hielt diesen Vorgang in einer der Fotografien seiner amerikanischen Reise fest, und die zunächst lediglich kurios anmutende Aufnahme der mobilen Immobilie präsentierte er, nach Deutschland zurückgekehrt, sogar in den Vorträgen über seine Forschungsreise als Beleg für die technisch-zivilisatorischen Leistungen der USA, die er seinerzeit durchaus als willkommenen Kontrast zum magischen Weltverständnis der von ihm besuchten Pueblo-Indianer empfand (Abb. 4).¹⁰

Erst durch den Verlust seines angestammten Ortes, erst durch die Aktion eines Künstlers, ja, erst nachdem es selbst zum Kunstwerk



4 Aby Warburg: Transport eines viktorianischen Holzhauses auf Rollen, Pasadena, 1896

geworden war, konnte das Haus der Rosa Parks in der Fremde jene Strahlkraft entwickeln, die ihm in Detroit verwehrt blieb. Gerade als »automobiles Bilderfahrzeug« hält es darüber hinaus die Erinnerung an die Tatsache wach, dass Mobilität eine nicht geringe Rolle im menschlichen Engagement für Freiheit und Gleichberechtigung spielte und noch immer spielt. Denn bereits lange bevor Rosa Parks durch ihren mutigen Einsatz dazu beitrug, die Rassentrennung im öffentlichen Nahverkehr abzuschaffen, fochten schwarze Aktivisten für das Recht auf freie Reisemöglichkeiten und versuchten auch mit der Hilfe von Postkutschen, Dampfschiffen und Eisenbahnen nationale Netzwerke im Kampf gegen Rassismus und Unterdrückung aufzubauen.¹¹ Hier zeigt sich die erkenntnistiftende Qualität von Warburgs Begriff, der ursprünglich auf volatile Artefakte wie Briefmarken, Medaillen, Flugblätter und dergleichen gemünzt war: Durch tatsächliche physische Bewegung in Raum und Zeit, aber auch durch medialen Transport, durch Kopie, Paraphrase und Zitat, durch Film- und Fotodokumente werden Bildinformationen aktiviert; Motive, Ikonografien, Ideen und andere visuelle Impulse werden auf diese Weise freigesetzt und entfalten in neuen Zusammenhängen mit immer neuen Bedeutungsaspekten – gelegentlich sogar missverstanden oder in ihr Gegenteil verkehrt – auf ihren Transferwegen oder an unterschiedlichen Zielorten ihre Wirkung.

Eine solche Mobilität konnte auch das nur scheinbar verlorene Haus aus Detroit für sich in Anspruch nehmen: Als »automobiles Bilderfahrzeug« im Dienst memorialen Bewusstseins trat es seine Reise in die Welt an, rettete sich kraft der in ihm eingelagerten subversiven Energien vor Abbruch und Vergessen und wurde durch seine Translozierungen zu einem wieder lebendig gewordenen Zeugnis politischer Einsatzbereitschaft. Im Exil sowie an seinen neuen Aufstellungsorten konnte, kann und wird es an den Mut einer bemerkenswerten Frau erinnern, aber auch an den Willen vieler Unterstützer, die Erinnerung an die konfliktreichen Auseinandersetzungen um die Rechte afro-amerikanischer Bürger tief in der historischen Verantwortung der USA zu verankern. Aus dem Bildgedächtnis der Menschheit, das zu erforschen die Lebensleistung Aby Warburgs war, ist das Haus der Rosa Parks, in dessen verwitterte Fassade sich Jahrzehnte sozialer Realität eingeschrieben haben, nun nicht mehr zu tilgen.

Bildübertragungen



1 Gradefes, San Miguel de Escalada, Kirche, geweiht 913, und Turm des 12. Jahrhunderts

Horst Bredekamp
 Translatio oppositorum
*Die Kirche San Miguel de Escalada als paradoxe
 Arche Noah der Bauformen*

Die Erscheinung

Wer auf dem traditionellen Pilgerweg nach Santiago de Compostela einem Hinweis des Reiseführers folgt und etwa 30 Kilometer vor der Station León in südwestliche Richtung abweicht, um die Kirche San Miguel de Escalada aus dem 10. Jahrhundert zu besichtigen, wird bei Ankunft glauben, dass er träumt (Abb. 1).¹ Selbst wenn er sich darüber informiert haben sollte, was ihn erwartet, so wird er vom Eindruck doch überwältigt. Der Weg führt über eine kleine Anhöhe, windet sich schließlich um diese Erhebung herum und gibt den Blick auf das sanft zum Fluss Esla abfallende Gelände frei. Jenseits einer Biegung trifft das Auge auf die Baukörper des ehemaligen Klosters San Miguel de Escalada. Das Bauwerk beeindruckt unmittelbar durch seinen widersinnigen Stilkontrast. Im Osten erhebt sich eine mächtige, turmartige Anlage, die im Duktus der wehrhaften Romanik Nordspaniens im 12. Jahrhundert errichtet wurde.² Nach Westen hin liegt ein basilikaler Langbau, der durch einen hoch aufragenden, mit pyramidalem Dach geschlossenen Obergaden und ein ungewöhnlich weit nach Süden ausgezogenes, durch ein Pultdach gedecktes Gebäudeteil bestimmt ist. Darunter folgt mit der in sechs Joche untergliederten Vorhalle jenes Element, das den paradoxalen Charakter dieses Gebäudes ausmacht.

Über filigranen Säulen tragen vegetabile Kapitelle Kämpfer, die in drei Stufen auskragen, um den Bögen einen angemessenen Halt zu geben (Abb. 2). Von einem *alfiz* umkragt, ziehen sich diese hufeisenförmig als bezeichnendes Element der Architektur von *al-Andalus*,

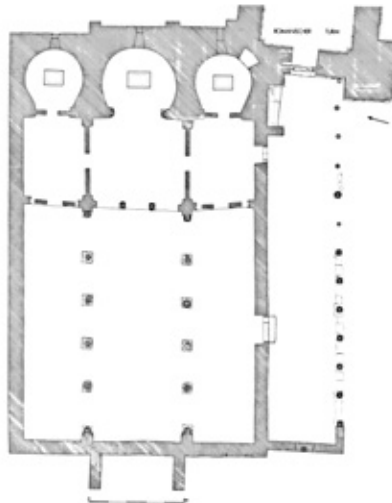


2 Gradefes, San Miguel de Escalada, Portikus (Innenansicht), 10.–11. Jahrhundert

Eine solche Präsenz von Bau- und Dekorformen aus *al-Andalus* wird spätestens seit dem 12. Jahrhundert unter den Begriff der *mozarabischen* Kunst gefasst. Er bezog sich auf jene »Mozaraber« genannten Christen, die sich der muslimischen Lebensform so weit assimiliert hatten, dass sie auch nach ihrem Wechsel in die christlichen Reiche Nordspaniens an ihr festhielten.⁶ Die mozarabische Kunst realisierte sich bis weit in das 11. Jahrhundert in jenen Gebieten von León und Asturien, von denen aus

den unter muslimischer Herrschaft stehenden südlichen Regionen der iberischen Halbinsel, weit nach innen.³ Der Innenraum erweckt entsprechend den Eindruck einer Moschee (Abb. 3).⁴ Das dreischiffige, durch fünf Joche aufgebaute Langhaus geht über ein eingeschriebenes Querschiff zu drei hufeisenförmig eingezogenen Apsiden über, die zwischen Langhaus und Querschiff eingezogene Trennwand weist dieselbe Hufeisenform auf, von der die Portikus bestimmt ist, und auch die Schiffswände zeigen dieses Stützelement (Abb. 4–5). Eine Fülle weiterer Motive des Dekors wie die Fenstergestaltung, die als *modillones* gestalteten Röllchenkonsolen und der umlaufende Sägezahnfries kommt hinzu.⁵

3 Gradefes, San Miguel de Escalada, Grundriss (nach Noack-Haley 1999)



die *reconquista* organisiert wurde, die Rückeroberung Spaniens vom christlich gebliebenen Norden her.⁷ San Miguel de Escalada gilt als ein Hauptbeispiel dieses mozarabischen Stils, aber damit ist der Reiz dieser Kirche nicht vollständig erfasst. Sie besticht vielmehr durch die Präzision, in der sie nicht etwa Mischformen entwickelt, sondern den Kanon der Kunst von al-Andalus gleichsam in Reinkultur aufführt.

Zu einem Sonderfall wird diese Kirche auch durch eine in ihrem Wortlaut überlieferte Weihinschrift, die den Anlass sowie das Datum der Errichtung San Miguels überliefert hat. Sie verdeutlicht die Bestimmung von San Miguel als einer al-andalusischen Form-Enklave in einem kämpferisch gesinnten Umfeld der *reconquista*. Damit erweist sich diese Kirche als ein »Bilderfahrzeug« (*Aby Warburg*) par excellence.⁸

Die Emigration aus Córdoba

Die Inschrift nennt zunächst einen Vorgängerbau, der verfallen sei und lange Zeit zerstört blieb.⁹ Ausgrabungen der Jahre 1983–1987 haben tatsächlich Baureste erschlossen, die auf diesen ersten, vermutlich aus westgotischer Zeit stammenden Sakralraum verweisen.¹⁰ Der ruinöse Zustand, so fährt die Inschrift fort, habe angehalten, »bis Abt Alfons mit seinen Brüdern aus dem



4 Gradefes, San Miguel de Escalada, Lettner von Osten, 10. Jahrhundert

5 Gradefes, San Miguel de Escalada, Blick aus dem nördlichen Seitenschiff, 10. Jahrhundert



Córdobeser Vaterland kam und die Ruinen des Gebäudes [wieder-] errichtete, unter dem mächtigen, herrlichen König Alfons«. Von Bedeutung ist nicht nur der Hinweis auf den hier fraglos angesprochenen König Alfonso III., der das Niemandsland nördlich des Duero durch Siedlungspolitik zu kultivieren und zu sichern suchte.¹¹ Nicht weniger relevant ist der Hinweis auf Córdoba, den Herkunftsort der Siedler. Der Text betont, dass die Zugereisten zur Regierungszeit Alfonsos III. aus ihrem Vaterland (*patria*) in die Gegend von León gezogen waren, um sich hier eine neue Existenz aufzubauen.

Mit Córdoba war der Name jener Stadt aufgerufen, die nach der im Jahr 711 vollzogenen Einnahme großer Teile der spanischen Halbinsel durch arabische Truppen alles in den Schatten stellte, was zu dieser Zeit auf europäischem Boden an Stadtkultur existierte. Mit der Pflasterung ihrer Straßen, ihren Tausenden von Läden für Waren aus der gesamten bekannten Welt, Hunderten von Bädern, Tanzsälen, zahlreichen hochspezialisierten Krankenhäusern und mehreren Universitäten hatte diese ausufernde Metropole, in der etwa eine halbe Million Einwohner lebte, einen legendären Ruf.¹² Mitbürger, die nicht dem islamischen Glauben angehörten, mussten höhere Steuern bezahlen und wurden vom Staatsdienst ausgeschlossen, aber dem stand eine weitreichende Integration gegenüber. Zudem wurden diese Gesetze nicht konsequent angewandt, zumal von Beginn an Angehörige aller drei Glaubensgemeinschaften in den Militärdienst aufgenommen wurden, und dies in großer Zahl.¹³

Der Grund, dennoch die Emigration zu wählen, lag darin, dass einige christliche Gemeinschaften in den Regeln des Zusammenlebens eine Form der repressiven Toleranz sahen, die dem eigenen Glauben den Boden entzog. Der Mönch Eulogius, der im Jahr 859 selbst zum Märtyrer wurde, begründete den Ruhm einer Bewegung, die sich den Gesetzen so lange zuwider verhielt, bis es zu Hinrichtungen und damit zu Märtyrertoden kam. Die Bedeutung dieser Fälle ist umstritten, aber ohne Frage gab es auf beiden Seiten Radikalisierungsschübe, die von Emigrationswellen begleitet wurden.¹⁴ Eine dieser Emigrationswellen fand unter Alfonso III. statt, der die unter Abt Alfons Hinzugezogenen in Escalada ansiedelte, wo sie aus der dort bestehenden Ruine ein neues Kirchengebäude errichteten.

Die Inschrift führt jedoch weiter aus, dass es notwendig wurde, die gerade errichtete Kirche nochmals zu erweitern: »Mit dem

Anwachsen der Zahl der Mönche wurde endlich dieser anmutige/schöne Tempel in bewundernswerter Weise von den Fundamenten – in alle Richtungen vergrößert – [neu] erbaut.« Die heute sichtbare Basilika ist folglich das Ergebnis eines zweiten Zuzugs von Mönchen, vermutlich erneut aus Córdoba. Hierauf deutet der Hinweis auf das Klima der Erbauung, das sich offenkundig in seiner positiven Bestimmung von den Córdobaeser Verhältnissen abzusetzen sucht: »Nicht auf herrliches Geheiß noch durch die Unterdrückung des Volkes, sondern durch des Abtes Alfons und der Brüder beharrliche Fürsorge sind diese Arbeiten in zwölf Monaten vollzogen worden, als García das Zepter des Reiches hielt mit Königin Mumadonna, in der Ära 951 (von 913 n. Chr.). Und der Tempel ist durch Bischof Gennadius am zwölften Tag vor den Kalenden des Dezembers (20. November) geweiht worden.« Das genannte Datum stimmt mit der Regierungszeit von König García und seiner Frau Madonna überein, so dass sich bestätigt, dass die Kirche am 20. November 913 nach einjähriger Bauzeit geweiht wurde. Die Formulierung »in bewundernswerter Weise« scheint nicht zu hoch gegriffen.

Bauuntersuchungen haben erwiesen, dass die südliche Vorhalle etwa 25 Jahre später, also um 930–940, angebaut wurde.¹⁵ Dass auch diese Portikus minutiös an die Architektur des Innenraumes und seine al-andalusischen Formen angeglichen wurde, bekräftigt die Annahme, dass auch die zweite Welle der Mönche, die nach Escalada kamen, aus Córdoba stammte. Mit San Miguel bauten sie sich eine Architektur der Erinnerung daran, was sie hatten verlassen müssen.

Die al-andalusischen Vorbilder

Die architektonischen Vorbilder ziehen eine Summe verschiedener Prägungen. Der Grundriss mit seinen hufeisenförmigen Apsiden hat eine Parallele in der um 900, also in engem zeitlichen Bezug, entstandenen Felskirche von Las Mesas de Villaverde/Bobastro in al-Andalus. Aus einer Fülle von Einzelmotiven ist das in der Westwand auf Höhe der Vorhalle befindliche Zwillingsfenster zu nennen, das sich auf Beispiele wie den Turm der Kirche San Juan in Córdoba bezieht.¹⁶ Diese Bezüge verweisen auf die den Christen in al-Andalus gewohnten Artikulationen ihrer Kirchenbauten, und hierin liegt der



6 Córdoba, Große Moschee (al-Dschami al-kabir Qurduba), Stützsystem, 8. Jahrhundert

Rahmen, aus dem heraus San Miguel zu verstehen ist.¹⁷ Insbesondere war es die Große Moschee von Córdoba, an der sich die Bauleute von San Miguel orientierten. Im Jahre 784 begonnen, erreichte sie in einer ersten Bauphase das Ausmaß von elf Schiffen, die zehn Joche tief waren. Nach 833 wurden diese nochmals um acht zusätzliche Joche erweitert.¹⁸ Das in San Miguel um den Innenraum laufende Ornament des Sägezahnbandes entstammt der ersten Bauphase der Moschee.¹⁹

Die aufgestellten Stützen der Córdobaer Moschee folgten dem Muster römischer Aquädukte etwa von Merida, aber dennoch ließen sie etwas Neues, Filigranes entstehen, das die oberen Bögen wie schwebend aufzubauen schienen (Abb. 6). Die Hufeisenbögen von San Miguel de Escalada fanden offenkundig in der Großen Moschee von Córdoba ihr Vorbild.²⁰ Sie weisen zwar nur ein Stockwerk auf, aber sie zeugen doch vom Muster der grandiosen, filigran durchdünnten Hufeisenbögen, die ihre eigene statische Funktion zu diskreditieren scheinen.

Der Hufeisenbogen war bereits vor der arabischen Invasion unter den Westgoten als Stützmotiv gebräuchlich, die Erbauer von San Miguel konnten an diese westgotische ebenso wie an die karolingische

Tradition anknüpfen.²¹ Diese Ableitung gilt auch für die Reliefmotive an den Schranken zum Querschiffbereich sowie im Apsisbereich, die sowohl aus dem al-andalusischen Repertoire wie auch aus der westgotischen Tradition stammen.²² Gegen die Deutung, dass San Miguel insgesamt als ein Hybrid oder eine »Übergangsbaukunst«²³ zu begreifen ist, spricht jedoch, dass sich die Erbauer bei dem dominierenden Element der Architektur, den Bögen der Portikus und der Innenraumwände, nicht an die weniger stark nach innen eingezogenen Hufeisen der Westgoten, sondern an die unverstellt eingesetzte Architektur von al-Andalus gehalten haben, und dies gilt auch für die Kapitelle.²⁴

Wie ein Ufo ist San Miguel de Escalada als ein Bilderfahrzeug aus Córdoba in die Gegend von León als dem Zentrum des leoneser Königreiches geflogen. Auf welche Weise die Formen mitgeführt wurden, ob durch Zeichnungen auf Pergament, in Modellen oder allein aus dem Handgedächtnis der Praktiker, dürfte kaum mehr zu erschließen sein. In jedem Fall aber bleibt das Phänomen einer Formtranslation, die alle Vorstellungen überspringt, die von der Parallelität von religiös-politischen Bindungen und deren künstlerischen Ausdrucksformen ausgeht. Ein solches Verhalten mag es geben, und es könnte der Regelfall sein, aber es sind die Ausnahmen, die es in besonderer Weise wert waren und sind, betrachtet zu werden.

Convivencia und complexio oppositorum

Als eine Alternative zum *clash of civilizations* ist die relative Toleranz der Jahrhunderte arabischer Herrschaft in al-Andalus im Jahr 2002 durch María Rosa Menocal als goldene Zeit des Miteinanders gedeutet worden.²⁵ Diese Sicht war durch Américo Castros politisch und kulturell gemünzten Begriff der *convivencia* vorbereitet worden.²⁶ Die Gegenposition sieht hierin ein idealisiertes Wunschbild, das die inneren Widersprüche und Zwänge heruntergespielt habe, um ein Gegenbild zum Grauen des 20. Jahrhunderts und dem Terror des frühen 21. Jahrhunderts zu entwickeln.²⁷ Aus diesem Zwiespalt sucht ein multiperspektivischer Ansatz einen Ausweg, der die Idealisierung vermeidet, das Besondere des Miteinanders der Kulturen in al-Andalus aber nicht in Frage stellt.²⁸

San Miguel de Escalada steht für eine weitere Perspektive, die das Problem aus der Enge des kulturgeografischen Feldes heraushebt. Als konfliktreiche Arche Noah der Bauformen ist diese Basilika das Produkt einer christlichen Klostersgemeinschaft, die zur muslimischen Umwelt in einen so unvermittelbaren Zwist trat, dass sie eher die Metropole Córdoba zugunsten der Einsamkeit einer ruinösen westgotischen Gründung verließ, als diesen Konflikt auszuhalten. Eine plausible Erklärung lautet, dass die Mönche in Escalada bauten, was sie in al-Andalus als christliche Kirche aufzubauen gewohnt waren.²⁹ In dem neuen Rahmen aber wechseln deren Formen ihr Eigenleben. Im Territorium Alfonsos III. waren sie nicht mehr das Symbol einer auf Assimilation geeichten Kultur, sondern ein Memorialort jener *patria*, die sie zum Auswandern veranlasst hatte. Als Medium der Erinnerung sind die al-andalusischen Formen von San Miguel de Escalada von dreifacher Bedeutung: Sie bilden eine semantische Brücke zur *patria* Córdoba, sie appellieren an jenen Stil, in dessen Tradition ein Miteinander möglich war, und sie spiegeln den aktuellen Konflikt, dem sie sich durch Emigration entzogen hatten.

Hierin liegt keine *convivencia*, sondern das Paradox einer *complexio oppositorum*, das gegen alle Zurichtungen und Erwartungen von Formen ermöglicht wird, die als Bilderfahrzeuge wandern und fliegen und dabei jene Antagonismen unterlaufen, denen sie sich verdanken. Es wäre zu untersuchen, wie dieser Impuls gewirkt hat. Von ähnlich widersprüchlicher Anlage ist etwa das im Jahr 1059 gestiftete Reliquiar, das sich ursprünglich in San Isidoro von León als Königskirche des leoneser Reiches befand (Abb. 7). Es barg Reliquien von Johannes dem Täufer und dem Heiligen Pelagius, der im Jahr 925 unter dem Kaliphen Abd al-Rahman III. sein Martyrium in Córdoba erlitten hatte. Die zwölf Apostel an den Wänden des Heiligen Kastens erscheinen in Nischen, deren weniger oder stärker ausgeprägte Hufeisenform sowohl an westgotische wie auch unzweifelhaft an al-andalusische Bögen erinnern. Dies wäre umso auffälliger, wenn hier Elfenbeinschnitzer

7 Unbekannter Künstler:
Reliquiar des Heiligen Pelagius, 1059



aus der Echternacher Schule am Werk gewesen wären.³⁰ Der Stil wäre in diesem Fall nicht das Produkt einer handwerklichen Gewohnheit, sondern einer bewussten Entscheidung.

Vielleicht noch erstaunlicher ist der Umstand, dass die Überreste der Heiligen in ein kostbares islamisches Seidentuch gebettet wurden. Es stellte den zu dieser Zeit höchstmöglichen Standard der Textilkunst dar, und dies ist als Grund angeführt worden, warum die Körperteile des christlichen Märtyrers mit arabischer Ikonografie und arabischen Schriftzeichen buchstäblich in Berührung kamen.³¹ Nicht minder aber ist möglich, dass damit auch in diesem Fall Córdoba inkorporiert wurde: als Architekturelement und als Textil, als Verweis auf die Heimat des Märtyrers und als Anspruch auf deren Wiedergewinnung.

Eine solche Deutung wird angesichts dessen gestützt, dass auch die Reliquien des Heiligen Isidor in einem islamischen Seidenstoff gebettet wurden. Das Reliquiar besaß den Status der zentralen staatlichen Legitimation.³² Und wenn die Gebeine des Heiligen, in dem sich die Kontinuität von der Antike her definierte, in einem Stoff geborgen wurde, der möglicherweise bereits in Sevilla vor ihrer Überführung Verwendung gefunden hatte, könnte erneut das komplexe Muster von Erinnerung, Absetzung, aber auch Anerkennung für die Paradoxie dieses Zusammenspiels gewirkt haben.³³

Derartigen Verfahren hat der Literaturwissenschaftler Erich Auerbach eine umfassende Würdigung zuteilwerden lassen. Im Istanbul Exil überlebend, hat er die Tradition, die seine Feinde usurpiert hatten, in eine umfassende Literaturgeschichte eingebracht, in der diese ihre universale Kraft entfaltet, um die unterschiedlichen Kulturen zu durchflechten.³⁴ Dies ist das Modell, in dem das Konzept der *convivencia* noch immer steht.³⁵ In seiner konfliktbelasteten Paradoxie ist der Sonderfall von San Miguel de Escalada ein Muster jener Mimesis, der Auerbach sein unvergängliches Werk gewidmet hat. Im Verein mit Aby Warburgs inversivem Konzept der Bilderfahrzeuge entsteht jene Brisanz, die es lohnt, jenseits aller Gewissheiten den Eigenlauf der Formen zu verfolgen.

Christopher D. Johnson
Neptun in Übersetzung
Zwischen Welten, Sprachen und Medien

Mythos und Enzyklopädie

Wie die Entstehungsgeschichte, das Wachstum, die Migration und die Wirkung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg bestätigen, und wie in verschiedenen Tafeln von Aby Warburgs »Bilderreihen« sichtbar wird, ist das gedruckte Buch ein »Bilderfahrzeug«, das – aufgrund seiner buchstäblichen Viel-Seitigkeit, dem Umstand, dass man es leicht durch geografische, kulturelle und linguistische Räume bewegen kann, und wegen seiner oft monadischen Dichte – Wanderstraßen von enormer Komplexität und ebensolchem Ausmaß erschließen kann. Um dies zu verdeutlichen, wird der folgende Text die Reisen und Transformationen von Vincenzo Cartaris enzyklopädischer Mythografie *Le Imagini de i dei de gli antichi* [sic] nachzeichnen, dessen Erstausgabe 1556 in Venedig erschien.¹ Das Buch, das Warburg bei seiner Dissertation über Botticelli konsultierte, führte im Europa und Mexiko des 16. und 17. Jahrhunderts zu außergewöhnlichen Formen linguistischer und intermedialer Übersetzung, die ihrerseits materielle und konzeptuelle Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, dem Lokalen und dem Globalen, dem Emblematischen und dem Enzyklopädischen schufen.² Um diese Spannungen zu untersuchen, werde ich mich auf einen Stich von Neptun und Amphitrite aus der Ausgabe der *Imagini* von 1571 konzentrieren (Abb. 1). Was motiviert dieses Bild? Welche sind seine Quellen? Und wie und wohin wandert es?

Wie die Renaissance-Mythografien von Boccaccio, Giraldi und Conti, so sind auch Cartaris *Imagini* eine synkretistische *compilatio* klassischer und zeitgenössischer Texte. Aber die *Imagini* zeichnen sich



1 *Neptun und Amphitrite*. Stich von Bolognino Zaltieri, nach dem Entwurf Giuseppe Portas, 1571

dadurch aus, dass sie in der Volkssprache (und in einem oft witzigen, persönlichen Schreibstil) verfasst sind, sich auf spät- und postklassische Quellen konzentrieren und dadurch, dass in den Text – ab der

Ausgabe von 1571 – nicht weniger als 86 Kupferstiche eingefügt sind. Ob nun Cartari selbst dem Entwerfer Giuseppe Porta (genannt Il Salviati) und dem Stecher Bolognino Zaltieri Anweisungen gegeben hat oder nicht: Diese manchmal phantastischen, oft sehr lebendigen Bilder – die den Versuch wagen, die vielen Attribute und Handlungen, die den Göttern im Text zugeschrieben werden, zusammenzustellen ohne sie unter einen Hut zu bringen – steigerten noch die bereits enorme Anziehungskraft, die die *Imagini* auf Schriftsteller und Künstler ausübten.³ Zaltieri übernimmt zwar mindestens fünf Illustrationen direkt aus seiner Ausgabe von Appianos *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* und vielleicht noch andere aus Alciatos *Emblematum liber*, aber der »große Teil der Illustrationen« wurde durch »einen Prozess der wechselseitigen Befruchtung hybrider Textquellen mit einer eindeutig nicht-klassischen künstlerischen Vorstellungskraft« geschaffen.⁴ Kurz gesagt sind die Bilder post-faktische Gemische, die einen mutigen Versuch darstellen, die verschiedenen Textstränge, die Cartari miteinander verwebt, ohne Angst vor Widersprüchlichkeiten zu synchronisieren. Cartari betreibt eine »Papier-Archäologie«, um es mit Robert McGraths glücklich gewählten Worten auszudrücken, die sich hauptsächlich auf die intertextuellen Bewegungen von Büchern verlässt.⁵

Cartaris Kapitel über Neptun beginnt folgendermaßen: »Fu Nettuno de i tre fratelli quello, al quale toccò per sorte il regno delle acque e per ciò fu detto Dio del mare, e lo depinsero gli antichi in diversi modi, facendolo hora tranquillo, quieto, e pacifico, et hora tutto turbato, como si vede appresso di Homero, et di Vergillio, perche tale si mostra parimente il mare in diversi tempi.«⁶ Cartaris charakteristisch visuelle Rhetorik (»depinsero«, »vede«, »mostra«) legt sofort Polaritäten des Meeresherrn offen, die denen, mit denen Warburg später kämpfen sollte, recht ähnlich sind.⁷ Aber Cartari, mehr Philologe als Kulturwissenschaftler, zieht sodann Statius, Fortunatus, Lucian, Servius, Philostratus, Ovid, Vergil, Plinius den Älteren, Alessandro Napolitano, Pausanias und andere hinzu, um den Leser erst einmal weitschweifig über Tritonen, Meermänner, Meerjungfrauen, Sirenen, Nereiden, Nymphen sowie Scylla und Charybdis zu unterrichten. Als er schließlich zu dem Gott zurückkehrt, paraphrasiert er Pausanias' ekphrastische Beschreibung des Neptun-Tempels in Korinth, der den Gott und seine Gemahlin Amphitrite auf einem von vier Pferden gezogenen Streitwagen stehend zeigt, begleitet von zwei Tritonen und

dem auf einem Delfin reitenden Kindgott Palaimon. Außerdem befindet sich auf der Basis des Tempels, die den Streitwagen stützt, eine »Schnitzerei [intagliato]« der aus dem Meer auftauchenden Venus, die »von sehr schönen Nereiden begleitet war«.⁸

Zaltieris Kupferstich, der sechsunddreißigste in den *Imagini*, belebt die Szene und vereinfacht sie zugleich.⁹ Neptun und Amphitrite, beide unbekleidet, sind nicht länger an einen Tempel gefesselte Kunstwerke. Kühn durchfahren sie die Wellen des Meeres, das zwischen einem Streifen Land im Vordergrund und – wahrscheinlich – der korinthischen Landenge mit dem Neptuntempel im Hintergrund liegt. Es sind nicht mehr vier, sondern nur zwei Hippocampi, und die Tritonen fehlen ebenfalls. Und indem Zaltieri den Streitwagen durch eine Muschelschale ersetzt, einen Gegenstand, der traditionell mit der Venus assoziiert wird, findet er auch eine elegante Metonymie für die Göttin. Außerdem könnte das Bild, wie Caterina Volpi vorschlägt, ein Modell für Marcantonio Raimondis *Quos Ego* gewesen sein; für jenen Stich, der Warburg faszinierte und der, da er auf den Bildern 61–64 der »letzten Version« des *Mnemosyne-Atlas* auftaucht, selbst als eine Art »Tafel« fungiert, als *mise en abyme* in Warburgs unermüdlichem Bestreben, das Nachleben der Antike zu ergründen.¹⁰

Dieser synkretistische, visuelle Enzyklopädismus wird durch die restlichen sechs Kupferstiche in Cartaris »Nettuno«-Kapitel sogar noch greifbarer. Die Ikonografie der Stiche – die drei Sirenen (Stich 35), Neptun und der ägyptische Wassergott Kanopus (Stich 37), zwei weitere Sirenen (Stich 38), die vier Winde (Stich 39), die Flüsse Tiber und Po (Stich 40) sowie der Nil und Vertumnus (Stich 41) – gründet sich eher auf Bücher und Drucke als auf tatsächliche, vom Schriftsteller und Künstler selbst gesehene Artefakte.¹¹ Diese und weitere Bilder wirken nahezu emblematisch und weisen Cartaris abweichend dem Text die Rolle einer Art *subscriptio* zu; tatsächlich findet sich in späteren italienischen Ausgaben wirklich unter jedem Bild eine solche Unterschrift.¹²

Antoine du Verdiers Übersetzung des Textes ins Lateinische (*Imagines Deorum, qui ab antiquis colebantur: In quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magna ex parte veterum religio explicatur [...]*, erschienen 1581 in Lyon) steigerte die kulturelle Mobilität dieser Bildsprache noch weiter.¹³ Für die Illustrationen der Übersetzung kopierte ein unbekannter Graveur die Stiche Zaltieris, kehrte dabei die Bilder oft um,

verfeinerte sie jedoch auch. Im korrespondierenden Bild von Neptun und Amphitrite wenden sich die beiden Götter nun einander zu und ihre Schamzonen sind verdeckt. Und auch die Köpfe der Hippocampi sind nun einander zu- und nicht mehr nach außen gewandt. Außerdem ist zwar der Delfin noch zu sehen, Palaimon jedoch nicht mehr. Man könnte durchaus argumentieren, dass diese Änderungen dem Stich eine größere Symmetrie und mehr psychologische Tiefe verleihen. Und gekoppelt mit der zusätzlichen Autorität des humanistischen Lateins (alle von Cartari übersetzten klassischen Zitate sind wieder im Originalzustand und mit ausführlicheren Referenzen versehen), zogen dieses und die anderen Bilder viele neue Leser in ihren Bann, von denen ich zwei weiter unten ausführlicher diskutieren werde.

Noch in ihr italienisches Gewand gehüllt, gefielen Zaltieris Kupferstiche allerdings nicht allen. Der Antiquar Lorenzo Pignoria (1571–1631) gab 1615 eine neue Ausgabe der *Imagini* heraus, auf deren Titelseite groß angekündigt wird, dass sich in ihr neue Bilder befinden, die vorgeben, direkte Imitationen überlebender Objekte (Skulpturen, Medaillons etc.) aus der Antike zu sein.¹⁴ Während Pignorias *annotationi* Cartaris Text nur ergänzten, sollten Filippo Ferroverdes Holzschnitte die Stiche Zaltieris ersetzen, obwohl sich viele gar nicht drastisch von ihren Vorgängern unterscheiden. Allerdings wurden im gesamten Haupttext und den *annotationi* insgesamt gut vierzig neue Illustrationen verteilt. Außerdem sind die neuen, noch emblematischeren Bilder von deutlich geringerer ästhetischer Qualität. Das transponierte Bild von Neptun und Amphitrite, das mit Zaltieris Stich korrespondiert, ist vollgestopft, statisch und enthält weder die Landschaft im Vorder- noch im Hintergrund (Abb. 2). Dazu sind noch zwei ovale Medaillons, die Neptun in anderen Posen zeigen, in das Bild eingefügt.¹⁵ Dies erhöht, gemeinsam mit der *subscriptio*, die emblematische Kraft des Bildes. Im Gegenzug befinden sich im »Nettuno«-Kapitel nun zwölf Illustrationen, statt der sieben, die in der Ausgabe von 1571 zu finden sind, was Pignorias Behauptung, seine Ausgabe sei ausführlicher und genauer, mehr Gewicht verleiht. Und obwohl Ferroverde weder hier noch anderswo »kein einziges Mal direkt aus der Antike kopierte«, imitierte er für seine Versuche, den antiken Göttern visuelle Form zu verleihen, offenbar zumindest Werke von Raphael und anderen Renaissance-Künstlern.¹⁶

Unabhängig von ihrem ästhetischen Wert erwiesen sich Ferroverdes Holzschnitte als anpassungsfähige »Bilderfahrzeuge«, da einige von ihnen unverzüglich in eine Ausgabe von Contis *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Erstausgabe Venedig 1551) von 1616 migrierten. Dies ist Pietro Paolo Tozzi zu verdanken, der sowohl dieses Buch als auch Pignorias Ausgabe der *Imagini* in Padua herausgab. Sie waren nun viel weniger eng mit dem Text verbunden, und da auch ihre volkstümlichen Ursprünge verborgen waren, griffen sie hier, wenn man so will, nach Universalität. Denn wenn Ferroverdes Holzschnitt von Neptun und Amphitrite in Contis lateinischer Mythografie auftaucht, schmückt er einen viel didaktischeren, weniger abschweifenden Bericht über die Antike.¹⁷

Gleichzeitig gedeiht bereits in den 1615 erschienenen *Imagini* eine andere Form des Universalismus, und zwar in Pignorias faszinierendem, 63 Seiten langem Zusatz, in dem er einen skizzenhaften Überblick über mexikanische, japanische und südostasiatische Gottheiten gibt, dem *Discorso intorno le deità delle Indie Orientali et Occidentali, con loro figure* [...]. Hier übernimmt Pignoria sieben Bilder aus dem *Codex Rios* (Vaticanus 3738), der in italienischer Sprache verfasst und irgendwann nach 1566 in Italien illustriert wurde, aber auf dem *Codex Telleriano-Remensis* basiert, der zum Teil dem spanischen Dominikanermönch Pedro de los Rios zugeschrieben wird, der irgendwann zwischen 1547 und 1562 in Zentralmexiko gelebt hat.

Angespornt durch Bilder, die auch in Cassiano dal Pozzos *Museo Cartaceo* nicht fehl am Platz gewesen wären, stellt Pignoria in seinem *Discorso* – ähnlich wie auch Diego de la Rocha, Juan Eusebio Nieremberg, Athanasius Kircher und andere – die Behauptung auf, Mexiko sei einst von den Altägyptern erobert worden, womit er die



2 Neptun und Amphitrite.
Stich von Filippo Ferroverde, 1615



augenscheinlichen Ähnlichkeiten zwischen ihren architektonischen und anderen künstlerischen Stilen zu erklären versucht.¹⁸ Ausgangspunkte für diesen Synkretismus sind Bilder wie dieses von dem Gott, den er »Homoyoca« nennt und den die Mexikaner als Quetzalcoatl kannten (Abb. 3). Pignoria, der hier nicht nur Analogien zu ägyptischen Gottheiten, sondern auch mit der phrygischen Kybele, dem etruskischen *lituus* (einem von Auguren benutzten Zauberstab), dem »Füllhorn« und der »figura della Croce« entdeckt, beginnt also mit der Aufgabe, den mexikanischen Gott seinen Lesern vertraut zu machen.¹⁹

3 *Homocoya*. Stich von Filippo Feroverde, 1615

Die zehnte Muse Mexikos

Die lateinische Ausgabe der *Imagini* hatte ein bemerkenswertes Nachleben im kolonialen Mexiko. Hauptsächlich Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) und Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700) bedienten sich Cartaris Text, als sie jene Triumphbögen entwarfen, schmückten und anschließend erläuterten, welche konstruiert wurden, um die *entrada* der ankommenden *virreyes* nach Mexiko-Stadt im Jahr 1680 zu feiern. Von den ephemeren Bögen existieren keine Bilder mehr, aber Sor Juana und Sigüenza dokumentierten sie ekphrastisch. Im *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe [...]*, in dem der Vizekönig geschickt dazu aufgefordert wird, sich die moralischen Tugenden der mexikanischen Herrscher zu eigen zu machen, sind die *Imagines* eine von vielen Quellen – Conti, Valeriano, Beyerlinck und Kircher sind andere, genau wie der nach der *conquista* verfasste *Codex Mendoza* (1541) –, die den universal gebildeten Sigüenza dazu befähigten, die lokalen Maler anzuleiten.²⁰ In *Neptuno alegórico, Océano de colores, simulacro político [...]* macht Sor

Juana, die von ihren Zeitgenossen die »zehnte Muse« genannt wurde und inzwischen als die wichtigste Barockdichterin der Amerikas gilt, die *Imagines* zum Teil ihrer »Encyclopedia, y universalidad de sus letras«, wie ihr Freund und Rivale Sigüenza es nannte.²¹ In einer kreolischen Kultur von Spektakel, Absolutismus, Synkretismus und emblematischem Witz verwurzelt, sind die Dokumente von Sor Juana und Sigüenza, wie Erwin Panofsky sagen würde, für uns Monumente geworden. Inhaltlich betrachtet gelten sie als »kosmopolitisch«;²² formal betrachtet fallen ihre intermedialen Aspekte auf. Entworfen, um die einziehenden Herrscher zu preisen und zu belehren, fungieren sie als Bilderrätsel, zu deren Lösung alle verfügbaren Ressourcen aus Geistesgeschichte, Literaturgeschichte und Kunstgeschichte herangezogen werden müssen. Das liegt teilweise daran, dass Sigüenza und Sor Juana das visuell-verbale Symbol, das *jeroglífico*, als Hauptvehikel dafür nutzen, geistreich enzyklopädische *copia* zu Ideen zu destillieren. Dies resultiert in einem *trasunto*, der Kopie oder Imitation eines Originals, radikaler ausgedrückt: einer Gestalt, die das Original verdrängt.²³ Indem sie diese symbolischen Bilder auf den Fassaden ihrer Bögen in einem Arrangement nach Art einer »Bildertafel« anordneten, schufen sie für den Betrachter einen synoptischen »Denkraum«, den der Leser sich anhand der Beschreibung vorstellen soll. An dieser Stelle kann ich nur einen kleinen, aber das Ganze repräsentierenden Teil von Sor Juanas *Arco* betrachten und muss die Ausführungen Sigüenzas ignorieren; aber es sei gesagt, dass ihre Ziele und Ideen sich zwar deutlich unterscheiden, sich aber beide eklektisch der Mythografien der Renaissance bedienen.

Sor Juanas emblematischer, allegorischer Bogen, der von der Erzdiözese in Auftrag gegeben worden war, wurde vor das Westtor der immer noch nicht fertiggestellten Kathedrale platziert. Er bestand aus vierzehn Teilen (acht großen Leinwänden und sechs kleineren *jeroglíficos* auf vier Sockeln mit zwei Säulenabständen). Jeder Teil bestand aus einem Motto, einem Bild und einem Gedicht. *Neptuno alegórico*, das in Mexiko 1680 als Broschüre gedruckt und dann 1689 in Spanien als Teil einer großen Sammlung ihrer Gedichte neu aufgelegt wurde, besteht aus zahlreichen »Bilderfahrzeugen« und ist in vielerlei Hinsicht selbst eines. Der Text, eine gewagt intermediale, ungestüm intertextuelle Barock-Übung in Ekphrase, Allegorese und *copia*, wird durch eine einzige Idee motiviert: diejenige des

Vizekönigs als amerikanischem Neptun, dessen Ankunft in Mexiko einer geistreichen Erklärung bedarf.²⁴ So nimmt Sor Juana beispielsweise die »Laguna« aus einem der Titel des Vizekönigs und setzt sie mit der *laguna* rund um Mexiko-Stadt gleich, nur um diese Gleichsetzung als Zeichen für Neptuns Wasser-Herrschaft in der Neuen Welt zu behandeln. Danach macht sie durch eine Reihe witziger Metonymien Neptun zum Gott der Stille und der Weisheit, zum Sohn der Isis, zum Erfinder der Navigation, Erbauer der Mauern Trojas, »Kriegsrat« und »Meister der Wissenschaften«. All diese Transformationen werden durch drei importierte Mythografien autorisiert: Cartaris *Imagines deorum*, Contis *Mythologiae* und Baltasar de Vitorias *Teatro de los dioses de la gentilidad* (erstmalig 1620/23 in Salamanca erschienen).

Da Sor Juana einen Balanceakt zwischen Mythografie und Ikonografie vollführt, müssen die *Imagines* für sie eine besonders faszinierende Quelle gewesen sein.²⁵ Und obgleich sie sich in ihrem gesamten Text immer wieder der *Imagines* bedient, wird Cartaris auf Pausanias basierende Darstellung von Neptun und Amphitrite zitiert und dann als Basis für den zentralen *lienzo* des Bogens benutzt, auf dem »la grande similitud y conexión« zwischen Neptun und dem Vizekönig betont wird.²⁶ Um diese »Ähnlichkeit« eindeutig zu machen, setzt sie die Gesichter des Vizekönigs und der Vizekönigin auf die Körper von Neptun und Amphitrite, die auf einem von »nadantes monstruos« gezogenen Streitwagen aus dem Meer auftauchen. Noch barocker ist die Beschreibung der Hippocampi und der außerdem anwesenden Gottheiten: »Rompián esto nadantes monstruos las blancas espumas, que aumentaban tascando los dorados frenos y matizaban con las verdes cerneas de sus pies. Precedía al carro, Tritón, de biforme figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias, divirtiéndolo los reales oídos las músicas, y acompañaban obsequiosas a sus dueños las Nereidas, coronando sus verdes cabellos de conchas y perlas.«²⁷ Eine so gongoristische, sinnliche Prosa gibt der Szene Farbe und nicht-lineare Bewegung. Diese Ekphrase, ein kühner synkretistischer Anreiz für Augen, Ohren und Geist, bedient sich der *Imagines*, um eine Öffentlichkeit zu erstaunen und zu belehren, die vom Vizekönig über studierte Geistliche und Wissenschaftler wie Sigüenza bis hin zu den unterworfenen Ureinwohnern reichte, die ebenfalls dazu gezwungen wurden, der *entrada* beizuwohnen.

Am unteren Ende des zweiten *lienzo*, der – wie Sor Juana bestätigt – das erste und wichtigste Bild aufs Schönste komplementiert, zeigt »la valentía del pincel« das Bild von »una ciudad ocupada de las saldadas iras del mar« und »la náufraga desdicha de los moradores de ellas.«²⁸ Diese Szene ist eine »Kopie« von Contis Nacherzählung einer Passage von Pausanias, der von der durch die Rivalität zwischen Juno und Neptun verursachten Überflutung der Stadt Argos berichtet. Am oberen Rand der Leinwand lenkt Juno einen von zwei Löwen gezogenen Streitwagen durch die Lüfte, ein Bild, das – wie uns gesagt wird – direkt auf Cartari basiert.²⁹ Betroffen durch das Schicksal der Stadtbewohner, bittet Juno Neptun um Hilfe, und dieser nutzt seinen Dreizack, um die Wasser zurückzudrängen. Diese »Überschwemmungsgefahr«, fügt Sor Juana hinzu und richtet ihre Worte direkt an den Vizekönig, repräsentiert »eine ständige Bedrohung für diese kaiserliche Stadt.«³⁰ Cartari, Conti und die lokalen Maler und Handwerker, die den Bogen erbaut und bemalt haben, werden so von Sor Juana listig dafür eingespannt, um Mexiko-Stadts Wasserbau zu sichern, die »ingenioso desague« der Stadt. Dabei wird das Nachleben der Renaissance-Mythografie ausgedehnt, um neuen, lokalen Unvorhersehbarkeiten zu begegnen. Im Gegenzug repräsentiert Sor Juanas Monument-Dokument hieroglyphisch »cosas que carecían de toda forma visible«, wie Piero Valeriano es vorschreibt.³¹ Unter der Vielzahl der Namen und Eigenschaften, die Sor Juana mit Neptun verknüpft, entdeckt sie eine metaphysische, wenn auch metaphorische Einheit. Deshalb ist *Neptuno alegórico*, bei allem Vertrauen in die Übersetzbarkeit von Wort und Bild, das es ausstrahlt, fundamental katachrestisch. Sor Juana muss die visuellen und verbalen Künste stets bis an die Grenzen ihrer Belastbarkeit strapazieren, um ihre hermetische Version des Vizekönigs als Neptun auszudrücken – die Verben *pintar* und *delinear* tauchen sehr oft in ihrem Text auf –, und vom Betrachter und Leser verlangt sie, aktiv daran mitzuarbeiten, diese Vision mit Bedeutung zu füllen.

Transfer ins Deutsche

Der grundlegende Text deutscher Kunstgeschichte, die enzyklopädische *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675–1680) von Joachim von Sandrart enthält als dritten und letzten

Hauptteil seine deutsche Übersetzung von Cartaris *Imagini*, die mit Sandrarts eigenen Kupferstichen illustriert ist. *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter* war ausdrücklich als der Versuch gedacht, der Bildung und Kultur der Deutschen aufzuhelfen, und erschien im selben Jahr, in dem auch die Triumphbögen in Mexiko-Stadt errichtet wurden.³²

Sandrart, »der Gemeinnützig«³², der im fortgeschrittenen Alter unter diesem Namen zum Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft* ernannt wurde, gelangte nicht nur als talentierter Maler, der einst mit Rubens befreundet gewesen war, zu Ruhm, sondern auch als kosmopolitisches, aktives Mitglied der *res publica litterarum*. Sandrarts *Teutsche Academie* ist eine Polyhistorie, die zahlreiche humanistische Texte plündert und so einen enzyklopädischen Überblick über die visuellen und plastischen Künste bietet, der Sandrarts Landsleute unterrichten und inspirieren sollte. In der Vorrede zu seiner *Iconologia Deorum* scheint es Sandrart folglich besonders wichtig zu sein, seinen Lesern Bilder von bestmöglicher Qualität zu bieten. Er beginnt damit, den Allgemeinplatz, dass die Einzigartigkeit der Menschen darin liege, wie ihre Hände und ihr Geist zusammenarbeiten, neu zu formulieren: Hände illustrieren, während der »Sinn« den Diskurs erzeugt. Aber dennoch, warnt er, »können sie auch eine grosse Verwirr- und Unordnung verursachen / wann selbige in einer sonst wol-regulirten Invention oder Erfindung nicht beysammen stehen.«³³ Diese »Verwirr- und Unordnung« tritt dann besonders häufig auf, wenn ein Autor stirbt, bevor er die Illustrationen für sein Buch absegnen kann, oder wenn »schwere Unkosten« ihn davon abhalten, Bilder von guter Qualität in Auftrag zu geben. Als Beispiele für eine solche minderwertige Qualität nennt er die Bilder in Horapollos *Hieroglyphica* oder in Pancirollos Buch *Notitia utraque dignitatum cum orientis, cum occidentis ultra Arcadii, honorique tempora*, das von »solchen abscheulichen Unfürmen« entstellt werde, sowie in Valerianos *Hieroglyphica*, denn dies »wäre ein vortreffliches Werck / wann die Figuren so gut / als wie dessen Beschreibung« wären. Auch nennt er Cartaris *Imagini*, die wie folgt beurteilt werden: »Der berühmte Vincenzo Cartari Reggiano in seinem Italianischen Schonbuch / genannt *le vere e novi Imagini de gli Dei delli Antichi* / ist erfüllet mit sehr viel Bildern der alten Götter / die sind aber mehrentheils auch nicht / wie sie billig seyn solten. In eben dergleichen Werk hat Lorenzo Pignoria Padovano solche zwar zu verbessern vermeint

/ aber auch mit schlechten Holzschnitten versehen. Welches Werck nachmals von Antonio Veroenio in lateinischer Sprach etwas besser eingerichtet / uns deswegen also wohlbeliebet; dannenhero wir auch Ursach genommen ihme in diesem unsern Werk mehr zu folgen als keinem andern; soviel die Ordnung und Beschreibung belanget: was aber die darinnen in Holzschnitt befindliche Figuren / Historyen der angezogenen Götter / wie viel auch deren sind / betrifft / ist kein einiges Bild ohne Fehler von uns befunden worden.«³⁴ Sandrart täuscht sich in seiner Kritik allerdings in Bezug auf einige Details, und obwohl er Zaltieris Bilder denen von Ferroverde eindeutig vorzieht, stimmt er im Großen und Ganzen doch Pignoria darin zu, dass man für angemessenere Illustrationen zu den Quellen zurückkehren muss.³⁵ Sandrart hängt damit seinen eigenen Stichen den Mantel der »Wissenschaft« um, da sie auf seiner eigenen Forschung basieren sowie auf seinen jahrelangen Erfahrungen im Zeichnen von antiken Objekten, die in Rom die Zeiten überdauert haben (»aufs aller fleissigst gesucht / selbige selbst nachgezeichnet«). Außerdem beruft er sich auf seine »aufhaltende, beständige Correspondentz«, dank derer er Zeichnungen zugesandt bekam, »wann etwas curiösers aufs neu aus der Erden hervorgebracht wird«, was er dann »in selbige Gestalt durch unsere erfarnste Virtuosen in Kupfer bringen lassen: damit unsere Teutsche Academie um soviel mehr zu diesem edlen Studio erhoben und desto nützlicher gebraucht werden möchte.«³⁶ Zusammengefasst gesagt, würde Sandrart am liebsten die »Papier-Archäologie« abschaffen und durch direkte Imitation ersetzen. Tatsächlich wird in der gesamten *Teutschen Academie* sein Nachzeichnen eine breitere und tiefere Form der Übersetzung, zugleich zeitlich und kulturell, aber ebenso auch linguistisch und intermedial. Seine visuellen Bemühungen, das klassische Vermächtnis weiterzutragen, sollten das übertreffen, was »in den gemeinen Iconologien oder Beschreibungen« zu finden ist, und ergeben in der Praxis einige außerordentlich phantasievolle barocke Szenen.

Sandrart und seine Mitarbeiter entwarfen 33 Stiche, von denen achtzehn mehrere Bilder enthalten. Manche arbeiten eng am Text, andere ahmen diskret Zaltieri oder Ferroverde nach.³⁷ Durch die Verwendung der Tafelform mit ihren zahlreichen nummerierten Bildern, die im begleitenden Paratext (»Kurtze Erklärung«) aufgeschlüsselt werden, vermeidet Sandrart einen Teil der Verwirrung, die auftritt, wenn verschiedene Gestalten und Ideen aus einem Text ohne Erklärung gemeinsam



4 Platte H. Stich von Joachim von Sandrart, 1680

auf einem einzelnen Bild dargestellt werden. Außerdem ist der Haupttext mit Randbemerkungen versehen (die größtenteils der Ausgabe der *Imagini* von 1581 folgen), die den Leser gelegentlich zu einem korrespondierenden Stich führen. Stich H, der das Kapitel »Von dem Neptunus« eröffnet, enthält sieben Bilder (Abb. 4). Mit seinem Thema und seiner Kombinationstechnik würde er auch gut in Warburgs Bilderatlas passen.³⁸ Man könnte sich auch vorstellen, ihn als Miniatur-Reproduktion in Tafel 61–64 zu sehen, analog zu Raymond's tafelartigem Stich. Außerdem bildet der Stich eine thematische Sequenz mit Stich I (9 Bilder) und Stich K (1 Bild), um gemeinsam mit ihnen das Neptun-Kapitel visuell zu übermit-

eln. Einige Bilder sind zwar, wie Sandrart betont, direkt nach antiken Artefakten modelliert, beispielsweise Stich H (Nr. 3) und Stich I (Nr. 2); andere hingegen sind solchen Beschränkungen nicht unterworfen. In seiner Erläuterung zu Stich H beschreibt Sandrart das zentrale Bild von Neptun, Amphitrite, Hippocampi, Tritonen und Nereiden sowie den Nymphen, die in den von den Windgöttern aufgeworfenen Wellen spielen.³⁹ Hier »triumphiret [Neptun] über alle Wasser / auf einer grossen Muschel / welche bald von zweyen See-Pferden / bald von zweyen Fischen gezogen wird / hält seinen Dreyzack in der Hand«, und zwar mit, wie Anna Schreurs es nennt, »inszenatorischer Aufmachung«.⁴⁰ In dieser lebendigen, lockeren Interpretation von Cartaris Paraphrasierung der Beschreibung von Pausanias sind die Gestalten indes mehr an Rubens angelehnt – man denke an das Ölgemälde *Neptun, die Wogen beschwichtigend* von 1635 (Dresden, Galerie Alte Meister) – als an irdigwelche antiken Modelle.

Im Gegensatz dazu sind seine Textübersetzungen (im Fall Cartaris aus dem Italienischen, aber auch nach van Manders Nacherzählung der *Metamorphosen* aus dem Niederländischen) viel pragmatischer angelegt. Sandrart bleibt sehr dicht an Cartaris Text und erweist sich – wahrscheinlich mit der Unterstützung seines Nürnberger Kollegen Sigmund von Birken – als gewissenhafter Philologe, der sehr geschickt darin ist, deutsche Entsprechungen zu einer Terminologie zu finden, die bereits seit langem in der lateinischen und italienischen Tradition verwurzelt ist. Damit soll gesagt werden, dass Sandrart zwar keine Gelegenheit auslässt, Zaltieri und Ferroverde zu korrigieren, Cartari aber im Allgemeinen zu Recht nicht antastet, denn der *Iconologia Deorum* gehen zweieinhalb enzyklopädische Bände voraus, die weiterführen, was Pignorias *annotationi* begonnen haben.

Dennoch stellt Sandrart seinen Text, dessen Titelblatt das Buch nicht als Übersetzung der *Imagini* ausweist, als einen Neuanfang dar, der ovidischem »Chaos« entstiegen sei. Dies ist zwar auch als Anspielung auf den vorhergehenden Abschnitt der *Teutschen Academie* zu verstehen, der Sandrarts Übersetzung der *Metamorphosen* enthält, aber »Chaos« ist auch der Titel des Stichts, der die »Kurtze Erklärung« illustriert. In seiner Erläuterung zu diesem bemerkenswerten Bild schreibt Sandrart: »Billig machen wir den Anfang zur Heydnischen Götterbildung und deren Beschreibung von demjenigen / wovon alle Dinge ihren eigentlichen Anfang und Ursprung haben / nemlich dem Chaos / worvon mit mehrern handelt die Erste Platte.«⁴¹

Natürlich gibt es, wie dieser Aufsatz demonstrieren sollte, keinen einzelnen textlichen oder bildlichen »Anfang und Ursprung«, wenn es um die Vorstellung heidnischer Götter geht. Übersetzung, intermedial wie linguistisch, ist immer bereits eine Vorbedingung für deren Überleben. Gegen Ende seiner Vorrede berichtet Sandrart, wie nachgefragt »unsere Academie[-]Bücher in Italien / Franckreich / Engeland und Niederland [...] (aber von jedem in seiner eigenen Sprache)« sind und dass ihn dies dazu bewogen hat, eine lateinische Übersetzung seiner Bücher anzufertigen, zuerst der *Sculptura* (1680), dann der *Pictura* (1683) und als letztes der *Architectura* (1684).

Dass Cartaris italienischer Text und Zaltieris Bilder wechselnde italienische, lateinische, französische, englische, spanische und deutsche Formen annehmen, ist ein Musterbeispiel der Mobilität, der Übersetzbarkeit und sogar der Rekursivität heidnischer Mythen in

der Spätrenaissance. Sor Juana Inés de la Cruz und Joachim von Sandrart erschaffen auf diese Weise barocke »Bilderfahrzeuge«, die aus den Ruinen der klassischen Vergangenheit in die unterschiedlichsten Richtungen reisen und damit beweisen, wie unmöglich es ist, einen einzigen Ursprung, eine einzige Bedeutung oder eine einzige Form für einen heidnischen Gott wie Neptun zu finden. Kurz gesagt, diese »Bilderfahrzeuge« bestätigen, dass Ursprung, wie Walter Benjamin es in seiner Studie vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* darlegt, weder eine Quelle noch einen Anfang betrifft, sondern eine Form, eine Idee, ja sogar ein Werden.⁴²

Aus dem Englischen übersetzt von Violeta Georgieva Topalova

Gerhard Wolf
Wein und Jade
*Eine Trinkschale Shah Jahans im Verkehr
der Bilder und Dinge*

Wein am Hof der Moguln

Im Victoria and Albert Museum, London, Raum 41 der Asian Galleries, in Vitrine 19 kann man eine Schale aus weißer Jade in Form eines halbierten, lobierten Kürbisses bewundern, ihren knapp zwanzig Zentimeter hohen Sockel bildet eine Lotusblume in Hochrelief (Abb. 1–2).¹ Nach der einen Seite sich verjüngend, geht das Schalenrund nahtlos über in einen sich leicht nach unten biegenden Henkel in Form eines Ziegenkopfes mit aus- und einschwingenden Hörnern und einem schmalen Bart, der einen Steg bildet zur Schalenwand. Die Lotusblume mit ihren auskragenden Blütenblättern ist umkränzt von Akanthusblättern in flachem Relief. Die Schale ist eine Arbeit von äußerster Präzision und ungeheurer Feinheit: die glänzend geschliffene, semitransparente Kürbiswand, die feinen Schichten der ungekräuselten Blätter, der ätherische Kopf, die aufgerauten Hörner des Tieres, das Aufbiegen der Blütenblätter, der eingelagerte Blütenstand.

Eine Kartusche an der Außenwand datiert das Werk auf das Jahr 1031 der Hedschra und das Regierungsjahr 31 von Shah Jahan, der bezeichnet wird als Zweiter Herr der Glückskonjunktion. Es ist demnach entstanden zwischen dem 31. März und dem 8. Oktober 1657, in den letzten Monaten seiner Herrschaft, in der das Glück den Monarchen durchaus verlassen hatte. Er war von Krankheit geschwächt, von seinem Sohn Aurangzeb wurde er militärisch bezwungen und schließlich mit Blick auf das von ihm geschaffene Taj



1 u. 2 Weinbecher des Shah Jahan, Indien, Werkstatt in Agra oder Shahjahanabad, ca. 1657

Mahal im Red Fort in Agra festgesetzt. Ob er dort Wein aus dieser Schale geschlürft hat? Das entzieht sich unserer Kenntnis, während es so gut wie sicher ist, dass sie nach der Niederschlagung des Aufstands gegen die britische Kolonialmacht 1857/58 in den Besitz von Colonel Charles Seton Guthrie gelangte; ihr Weg geht weiter unter anderem zu Königin Maria von Jugoslawien, bis sie schließlich nach Verkäufen und Rückkäufen 1962 vom Victoria and Albert Museum erworben wurde. In der Vitrine neben ihr findet sich eine weitere Weinschale, sie dürfte auch Shah Jahan gehört haben und war ebenfalls im Besitz von Guthrie.² Sie hat eine ähnliche Form, ist aber konventioneller und bleibt im Vegetabilen: Die flache Kürbisschale hat wiederum einen Lotusstand, die Außenseite ist weitgreifend mit Akanthusblättern und Blumen feinschichtig reliefiert, eine Ranke springt leicht aus der kurvierten Oberfläche, während die Schale sich nach der einen Seite hin zu einem Stil verengt, der sich als eine Art Henkel spiraling einrollt. Eine Inschrift trägt sie nicht. Ein Bild der Handhabung solcher Weinschalen gibt eine Tuschezeichnung mit dem Porträt Jahangirs von Manohar und Abu'l Hasan im Los Angeles County Museum of Art (1620–1625). Der Herrscher hält

die Schale in seiner Rechten nicht am Henkel, vielmehr liegt sie in seiner Hand, die Linke am Degen des zeremoniellen Gewandes (Abb. 3).³

Gefüllt offerierte unsere Schale ein Gegenspiel der hart-geschmeidigen Jade und des Weins, des milchigen Weiß des Steins und des Rots der Flüssigkeit. Wenig Zweifel gibt es, dass Shah Jahan wie sein Vater Jahangir meist Rotwein tranken. Die Tasse des Letzteren aus grüner Jade, ebenfalls im Victoria and Albert Museum, trägt die Inschrift (dem aus dem Iran eingewanderten Steinschneider und Kalligrafen Saïdâ Gilânî zugeschrieben): »Durch den welt-erobernden Shah [Jahangir] / hat die Welt Ordnung gefunden. / Unsere Zeit wurde erfüllt mit dem Licht seiner Gerechtigkeit. / Durch die Spiegelung des Weins von der Farbe des roten Spinnell möge / dieser Jadebecher für immer sein wie ein Rubin.«⁴ Gelage mit Wein und Drogen waren am Mogulhof verbreitet, sie bedurften aber der Begründung, und immer wieder gab es Ansätze zur Durchsetzung von Abstinenz und Prohibition im Sinne des islamischen Alkoholverbots.⁵ Die Begründungen beginnen mit Babur, finden sich bei Akbar und mehr noch bei dem von Wein und Opium geradezu abhängigen Jahangir, wie in seiner Autobiografie zu lesen. Wein diene als Mittel zur Stärkung der Gemeinschaft und zur Pflege persönlicher Beziehungen. Er floss in Strömen. Man imaginie-re die mit Wein gefüllten Pools anlässlich von Jahangirs »Pilgerreise« zu den Gärten von Kabul, von wo aus Babur, der Gründer der Dy-nastie, zur Eroberung des indischen Subkontinents aufgebrochen war. Gelage zur Feier des persischen Naurüz (Neujahrs) verstand man als Antizipation paradiesischer Freuden. Iranische und timuridische Tra-ditionen wie die Weinkultur am safawidischen Hof sind entschei-dende Vorgaben für das Verständnis der Moguln. Im Iran galt Wein als Inbegriff herrscherlicher Machtfülle. Zugleich steht er in Verbindung



3 Manohar und Abu'l Hasan, Herrscher Jahangir (1605–1627), Indien, Mogulreich, 1620–1625

mit mystischer Erfahrung des Sufismus, öffnet den Weg zu Initiati- on, Erleuchtung und heiliger Erkenntnis. Shiraz war eine der global wichtigsten Produktionsstätten für einen relativ haltbaren Rotwein seit vorislamischer Zeit, unter anderem in Ziegenlederschläuchen aufbewahrt und bis in ferne Regionen transportiert. Keramikfiguren der Tang-Zeit stellen sogdische Weinhändler mit gewaltigen Schläuchen dar.⁶

Hafez, der große Dichter des Weins, ist in Shiraz geboren und begraben. Er wie andere besingen den Trank als Saft der Sonne, flüssiges Feuer, Blut der Opfertiere: Zoroastrische und mithraische Traditionen werden hier poetisch verwandelt, im Dienst des Liebes- diskurses oder auch des Herrscherlobs. Die Erfindung des Weines (wie der Web- und Tonkunst und so fort) wurde dem mythischen König Jamshid zugeschrieben: »Ich bin die Weinschale von Jamshid, aber zerbrochen bin ich nichts«, heißt es bei dem Dichter Khaqani (12. Jahrhundert). Werke der persischen Literatur sind reich an sol- chen Bildern wie Bildern jeder Art und fungieren ebenso wie und zusammen mit den Miniaturen iranischer Maler als Bilderfahrzeuge; sie werden gelesen, gesammelt und neu illustriert vor allem von den Osmanen in Konstantinopel und den Moguln in Indien, wo Persisch die Hofsprache ist. Zu Letzteren kehren wir jetzt zurück. Weinge- schenke waren beliebt, besonders großzügig waren die Gaben des englischen Botschafters Thomas Roe 1616. Prinz Khurram, der spä- tere Shah Jahan, war nur auf massives Drängen seines Vaters bereit, Wein zu kosten, in seinen späten Jahren war er diesem dann durchaus zugetan. Es gibt eine andere Vorliebe, die Shah Jahan mit seinem Vater teilt, jene für Jade.

Jadef Gefäße, von Timur zu Jahangir

Jahangir scheint die Beschaffung von Jade und ihre Bearbeitung mit Nachdruck betrieben zu haben. William Hawkins, der die Interessen der wenige Jahre zuvor gegründeten East Indian Company vertrat und als Gast Jahangirs von 1609 bis 1611 in Agra lebte, hatte Zugang zu den Schätzen der Moguln. Er berichtet von unbearbeiteten Jadeblöcken, von Schwertern und Degen sowie etwa 500 Weintassen, von denen 50 fein ausgearbeitet und mit Rubinen geschmückt waren.⁷ Bei der

vor allem in China und Zentralasien verbreiteten Jade handelt es sich meist um Nephrit, ein metamorphes Mischkristall aus Tremolit und Aktinolit, das unter anderem Eisen, Magnesium, Kalzium und Sili- zium enthält. Seine Farbskala reicht von Weiß, Grau bis Grün oder Schwarz. Den selteneren Jadeit fanden die spanischen Eroberer zum Beispiel in Gräbern der Olmeken. Der Sammelname Jade (*pedra de ijada*) ist in der Tat kolonial, weil man dem Material eine Wirkung gegen Nierenbeschwerden zuschrieb, daher auch Nephrit (von gr. *nephros*, »Niere«).⁸ Wichtigstes Vorkommen für Letzteren war die Ge- gend von Khotan in Zentralasien im Süden des Tarimbeckens (heute Xinjiang). Die Bedeutung von Jade in China, *yù* (玉), seit frühesten Zeiten ist bekannt, ihr wurden magische beziehungsweise heilbrin- gende Kräfte zugeschrieben, sie spielte eine wichtige Rolle in Riten; berühmt sind die *bi*-Scheiben (璧) sowie die Jadekostüme in Grä- bern der Han-Dynastie; die einschlägigen Sammlungen sind reich an chinesischen Gefäßen und Artefakten aus Jade aus vier Jahrtausen- den. Jade wurde auch in Zentralasien und im Iran hoch geschätzt, be- sonders bei den Timuriden, unter deren Kontrolle Khotan zeitweilig stand. Und dies bringt uns wiederum zu Jahangir und Shah Jahan.

Die Moguln führen seit Babur ihre dynastische Linie auf Timur zurück, beziehen von hier ihre Legitimation. Man schätzte nicht nur die Gärten Samarkands, sondern mit der Herrschaft Jahangirs auch timuridische Jadef Gefäße, darunter etwa ein Weinkrug aus weißer Jade, heute in der Calouste Gulbenkian Stiftung (Abb. 4). Die Inschrift am breiten Halsring des Gefäßes mit seinem ausladenden Bauch preist Timurs Enkel Ulug Begh. Es überträgt die Gestalt iranischer Mes- singgefäße in den Stein; auf der Lippe findet sich eine Inschrift von Jahangir und unter dem Henkel wiederum eine des zweiten Herrn der Glückskonjunktion, Shah Jahan, der erste war Timur selbst. Wie Me- likian-Chirvani mit guten Gründen postuliert hat, könnte der Hen- kel in hellerer Jade aus der Zeit der Mogulherrscher stammen.⁹ Mit seiner Drachenfigur, deren Schwanz sich in die vegetabile Form einer Ranke verwandelt und auf einem Raubvogelkopf aufsitzt, würde sich das gut in unsere Betrachtung von Shah Jahans Weinschale fügen. Halten wir einstweilen fest, dass Wein und Jade in unterschiedlicher Weise iranische Traditionen aufgreifen und in Mogulsches Selbstver- ständnis übertragen werden. Hier die poetische, mystische und politi- sche Zelebration des Weins und seiner persischen Bilderwelt, dort der



4 Weinkrug, Zentralasien, Samarkand, Timuriden-Epoche, 1417–1449

zweischichtige Rekurs bei den Jadegefäßen: poetische Beschwörung auch hier, vor allem bei dem ältesten Jadebecher Jahangirs (New York, Brooklyn Museum), und Inanspruchnahme des timuridischen Erbes, das seinerseits iranische Tradition aufnimmt, welche im Mogulhof nun jene der noch von Babur gepflegten turksprachlichen Referenz auf Timur überlagert und als zentralasiatisches Gedächtnis in Persisch neu formuliert und adaptiert wird.¹⁰ Konkurrenz der Höfe der Osmanen, Safawiden und Moguln bei partiell gemeinsamen Referenzebenen eines historischen Fundus von Bildern und Texten machen dies zu einem spannenden Spiel. Migrierende Objekte mit ihren Neueinschreibungen haben dabei ebenso ihre Rolle wie die mobilen Miniaturen der Maler von Herat und so fort, nun eingebunden in die Alben der höfischen Sammlungen. Das Interesse an europäischen Bilderfahrzeugen zum Beispiel in Form von Stichen kommt hinzu, die in diesen Alben koexistieren und von den Malern (und nicht nur diesen) studiert werden. Von China wird noch zu sprechen sein.

Nephritische Metamorphosen zwischen Pflanze und Tier

Vor dem skizzierten Horizont entsteht die Weinschale von Shah Jahan, die Steinschneider und schleifer der Moguln haben ihre handwerklichen Fertigkeiten perfektioniert, ihre Artefakte haben auf lange Sicht transregionalen Erfolg. Trotzdem hat sich uns das Rätsel dieser hybriden Formgebung noch nicht entschleiert – hybrid in einem wörtlichen Sinn wegen des Übergangs vom Vegetabilen zum Tierischen. Der Ziegenkürbis auf Lotusstand ist ein »surreales« Gebilde. Das liegt zuvorderst an der Nahtlosigkeit dieses Übergangs zwischen Schale und Henkel und der intrikaten Selbstverständlichkeit desselben im reinen Weiß der Jade. In dieser Zuspitzung liegt das Onirische von Shah Jahans Weinschale. Ein Henkel in Tiergestalt, der einem Schalenkörper angelagert ist, ist ein transkulturell vertrautes bis konventionelles Artefakt, oft bedeutet dies einen Sprung in der Skalierung. So ja auch bei unserer Schale, aber er wird überspielt. Ein Blick auf die grüne Jadetasse Jahangirs in der Nachbarvitrine des Victoria and Albert Museum genügt: Der Henkel ist dort ein dem Zwecke gemäß gebogener Hahn, welcher der Tasse ebenso aufsitzt wie der Drachenhenkel auf Ulug Beghs Krug. Die metamorphische Tendenz, die hier schon zu beobachten ist, wird bei der Weinschale Shah Jahans eine Stufe weitergetrieben, zumal das Gefäß selbst hier nicht auf Objektformen zum Beispiel in einem anderem Material verweist, sondern naturmimetisch angelegt ist.¹¹

Henkel, wie wir seit Simmel wissen, springen etwa auf Gefäße auf, sind in seinem Sinn Prothesen der Hand, die sie greifen will, oder wachsen aus dem Gefäß heraus, biegen es zur Hand hin auf.¹² Letzteres wäre bei unserer Schale der Fall, würde die Rolle des Henkels nicht geradezu suspendiert. Die Konstellation Henkel – Schale wird so im mimetischen Bereich ausgetragen, Kürbis und Ziege müssen sich einer Fusion unterziehen, einem Bioengineering *in effigie*, Lotus und Akanthus tragen dazu bei. Eine frühe Objekttradition, sehr präsent im persischen und mesopotamischen Raum mit großer Karriere vom Mittelmeer bis an die Grenzen Chinas, kommt in den Sinn: das Rhyton, ein trichterförmiges Gefäß für Trankopfer, das in Tierprotomen endet. Manchmal biegen sich Letztere auf und werden geradezu zum Henkel, im Falle eines keramischen Rhyton aus Mesopotamien im Metropolitan Museum bis zum Punkt der Rückbiegung

des Tierkörpers zum oberen Rand, als ob es selbst in das Gefäß zu blicken oder aus ihm zu trinken suchte.¹³ Interessant ist allemal die Verbindung von Tier und Trichter, manchmal im Verflachen des Leibes des Ersteren, im Abbruch, der Artikulation der Grenze oder im nahtlosen Übergang. Rhyta waren gewiss am Mogulhof bekannt, aber, noch einmal, Shah Jahans Trinkschale geht einen Schritt weiter. Die mimetische Präzision, ihre ästhetische Reduktion in den monomaterischen, milchigen Stein lässt an jene persischen Dichtungen denken, in denen das Gefäß als solidifizierte Flüssigkeit angesprochen wird, in dem der Wein als Feuer glüht.

Kavita Singh hat in ihrem Buch zu den *Real Birds in Imagined Gardens* genau jene Paradoxie herausgearbeitet, die auch die Weinschale Shah Jahans inspiriert.¹⁴ Die großen bildlichen Allegorien der Herrschaft Jahangirs wie Abu Hasans *Jahangir umarmt Shah Abbas* (1615) oder Bichitrs Miniatur *Jahangir bevorzugt einen Sufi-Scheich gegenüber Königen* bestechen durch das Gegenspiel einer »imaginären« Szenerie und einer mimetischen Genauigkeit in Figur und Objekt, durch eine hochkomplexe Raumordnung, die Traditionen persischer Miniaturmalerei mit europäischen Elementen verbindet und kontrastiert. Sie basieren auf Träumen des Herrschers, welche die Maler aus eigener Anschauung nicht kennen konnten. Sie übersetzen sie in eine von ihnen konstruierte Bildwelt, aber es ist jene, wäre hinzuzufügen, aus der auch die Träume des Herrschers geformt sind.

Die Trinkschale Shah Jahans visualisiert nun gewiss keinen Traum des Monarchen am Ende seiner Herrschaft. Aber sie ist, wie schon antizipiert, ein onirisches Gebilde, rauschhaft und poetisch; gerade in ihrer mimetischen Klarheit und petrinen Luminiszenz schafft sie eine metamorphische Passage zwischen Ziegenkopf und Pflanzenschale als Umkehrung von außen und innen, eine wechselseitige Transsubstantiation von Opferblut und rubinrotem Wein. Sublimation des religiösen Ritus im mystisch transgressiven Weingenuss. Beim islamischen Opferfest 1644 hatte Shah Jahan eigenhändig eine Ziege geopfert.¹⁵ Ohne dieses Argument zu weit treiben zu wollen und die »entspannte« Jadeziege mit ihren offenen Augen und dem leicht geöffneten Maul, in dem die Zunge zu erkennen ist, auf diesen Aspekt fixieren zu wollen, scheint mir doch in dem schmalen Kanal, der sich in die Kürbisrippen der Schale öffnet, die sakrifikale Dimension angelegt.¹⁶ In ähnlichem Sinn hat Melikian-Chirvani den Henkel-Hahn

von Jahangirs grüner Jadetasse in der Tradition persischer Dichtung verstanden.¹⁷ Ein Spiel von Metamorphose und Transsubstantiation wird vollzogen, von Wandlung in Gestalt und Materie, welches vor der anorganischen Härte der Jade nicht haltmacht, sondern sie am poetischen Übergang von Liquidität und Solidität ansiedelt.

Ein solches Spiel basiert auf einem Wissen, Sammeln und Aneignen von Materialien, Dingen und Bildern wie auf der Erforschung der sie generierenden oder von ihnen in Gang gesetzten Prozesse. Dazu gehören auch Techniken der Beschreibung und Fertigkeiten der Bearbeitung. All dies erfüllt der Mogulhof exemplarisch, andere frühneuzeitliche Höfe stehen ihm darin nicht nach und tauschen sich mit ihm aus: Studium von Flora und Fauna sind ein zentraler Aspekt in Baburs Lebensbeschreibung, konkret der Eroberungen in Indien. Mit Akbar wird dies zum globalen Diskurs wie zum Anspruch. Das Sammeln von Pflanzen und seltenen Tieren wird am Hof Jahangirs intensiv und extensiv betrieben, Giraffen oder ein Truthahn aus der Neuen Welt, der über Goa an den Hof kommt, gehören ebenso dazu wie der Weinkrug Ulug Beghs, wie persische Miniaturen, in deren Tradition die Künstler am Hof ausgebildet sind, und Stiche europäischer Künstler, mit denen sie sich intensiv beschäftigen. Mansur hat seine Tier- und Pflanzenbilder unter anderem in Auseinandersetzung mit europäischen Werken und Darstellungsmodi geschaffen, man kann sie mit Jahangirs Beschreibungen gegenlesen. Steinbearbeitung und Steineinlegearbeiten inspirieren sich an der Kenntnis und Präsenz Florentiner *pietre dure*, dasselbe gilt für Wanddekorationen in Rezeption druckgrafischer Herbarien oder niederländischer Stillleben von Blumenvasen: So geschieht es im Licht- und Schattenspiel des Taj Mahal, in den Metamorphosen des Marmor zwischen Mimesis und poetischer Evokation, oder bei den farbigen Steinblumen von Shah Jahans Grab.¹⁸

Wohlbekannt ist die kosmopolitische Dimension des Mogulhofes seit Akbar, der sich als Fremdherrschaft in Indien fast zur selben Zeit etabliert hatte wie die Portugiesen in Goa, die Präsenz von Gesandten, Händlern und Vertretern verschiedener Religionen aus Iran, Zentralasien, Europa, ebenso die reiche Kultur von Gaben, Geschenken und Waren, welche den Hof mit den aktuellsten technischen und künstlerischen Inventionen anderer Räume in Berührung bringt. Dazu gehören auch allerlei »Bilderfahrzeuge«, allgemeiner gesagt

gehört dazu ein intensiver Verkehr von Bildern und Dingen als Katalysator transkultureller Dynamiken.¹⁹ Im Falle der Trinkschale Shah Jahans mag der Verweis auf solche vielleicht forciert erscheinen, und doch ist auch sie ein Werk transkultureller Inspiration und Übersetzung, in der Leichtigkeit der Verbindung von Akanthus und Lotus wie im mimetischen Überschuss des Ziegenkopfes in der zarten Durabilität der Jade.²⁰

Wenn ich hier den Fokus auf Aspekte und Verbindungen von Metamorphose und Transsubstantiation statt auf Mobilität der Bilder und Dinge selbst gelegt habe, so als Korrektiv oder notwendige Ergänzung zu Warburgs Konzepten von Bilderfahrzeugen und Pathosformeln.²¹ Mit Shah Jahans Schale am Endpunkt einer solchen Dynamik, könnte man meinen; und doch wäre das (nicht nur) in diesem Fall zu kurz gegriffen, darum abschließend ein kurzer Blick auf den Hof Qianlongs.

Von der Ziege zum Hirsch: Jadeschalen am Hof Qianlongs und auf dem Kunstmarkt

Aus »Hindustan« (Indien) stammende Objekte aus Jade waren am Hof der Mandschu sehr beliebt. Mit der ab 1755 errungenen Kontrolle über Xinjiang eröffneten sich Handelswege durch das Gebiet der Uiguren, die erste Mogul-Jade kommt 1756 an den Hof Qianlongs (Regierungszeit 1735–1799), zahlreiche weitere Artefakte aus Jade folgen, darunter uigurische Imitate (man bedenke auch die Nähe zu Khotan). Am Kaiserhof sammelte man all dies und begann später auch in eigenen Werkstätten Objekte im Mogulstil herzustellen.²² Qianlong selbst hat etwa 70 Gedichte auf indische Jaden geschrieben, verglich ihre Feinheit mit den Flügeln einer Zikade und ihre Leichtigkeit erschien ihm so, als hielte er nichts in seinen Händen, während er über die feinen Akanthus- und Lotus-Dekorationen sagte: »Ich sehe Blumen und Blätter, aber fühle keine Spur von ihnen.« Wir betrachten eine Mogul-Schale des frühen 18. Jahrhunderts im Metropolitan Museum in fast transparenter, grüner Jade (Abb. 5).²³ Eingraviert sind die Worte Qianlongs, allein dies schon ein Unterfangen von großer technischer Bravour: »Diese Schale in Form einer Chrysantheme [folgt Maßangabe] ist in einem Stil gestaltet, der sich



5 Schale in der Form einer Chrysantheme, Indien, Mogul-Kunst, 18. Jahrhundert

von unseren alten Werken unterscheidet. Die Henkel hängen herunter in Form von schwellenden Knospen. Und der Fuß besteht aus seiner dichten Reihe von Blütenblättern. Solche Gaben kommen zu uns nicht nur als Tribut von Yulong, sondern werden auch von Kaufleuten gebracht vom fernen Quxu (Indien). Die Chrysantheme ist von alters her die Blume der Herbstzeit. Und ein angemessenes Geschenk für Yuanming in seinem Landhaus mit den fünf Weiden. Geschrieben von Qianlong im zyklischen Jahr Gengyin [1770].«²⁴

Wenn wir die Jadegefäße des Mogulhofes von ihren poetischen Referenzen auf persische Traditionen her gedeutet haben, so konfrontiert sie Qianlong hier mit der chinesischen Tradition, die sich der Hof der Mandschu (mit ihrer nomadischen Herkunft) gleichsam fortwährend aneignet. Die antiquarischen Studien des Hofes, die Katalogisierung chinesischer wie »fremder« Werke, die Zuschreibung und Deutung von Keramik und Preziosen haben ihrerseits Tradition und stehen zugleich in diesem Dienst. So wird die Chrysanthemen-Schale zunächst beschrieben und von den chinesischen Jade-Objekten abgesetzt, aber im zweiten Schritt wiederum ikonografisch eingeholt und in die chinesische Tradition gestellt, mit Rekurs auf den berühmten Dichter des 4./5. Jahrhunderts Tao Yuanming (den »Meister der fünf Weiden«) und seine Zelebration des vornehmen Rückzugs aus dem öffentlichen Leben, was sich in der Gabe einer Chrysantheme manifestiert. Es mag Zufall sein oder in der Natur der



6 Schale, Nordindien, 1660–1680

Sache liegen, dass der berühmteste Gedichtzyklus des »Meisters der fünf Weiden«, *Yinjiu* (飲酒) heißt, »Beim Wein«, und er mit seinem 950 Jahre jüngeren Kollegen Hafez aus Shiraz die Vorliebe für rauschhafte Zustände teilte.

Wenn wir nicht die Transsubstantiation des Rebsaftes im Sinne dieser Dichter, sondern die Ästhetik der Transmaterialität am Hof Qianlongs im Auge behalten, zeigt sich ein reicher und komplexer Umgang mit frühen chinesischen Objekten und ihren Materialien, etwa Übersetzungen von *cóng*-Röhren (琮) aus Jade des 3. Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung in Porzellan, der Gestalt ritueller *ding*-Bronzegefäße (鼎) in Jade-Objekte und so fort. Ein kreatives Stück kultureller beziehungsweise transkultureller Erinnerungarbeit, wiederum Hand in Hand mit der Pflege der Archive und Sammlungen beziehungsweise Deutungen der historischen Objekte, manche seit Jahrhunderten in imperialen Depots geparkt, andere auf unterschiedlichen Wegen neu angereiste Fahrzeuge oder Ladegüter. Und dazu gehört eine weitere indische Trinkschale aus Jade, heute in der Al Thani Collection, wohl im späteren 17. Jahrhundert hergestellt, die von Shah Jahans Trinkschale oder einem ähnlichen Objekt inspiriert scheint (Abb. 6).²⁵ Auch sie verbindet Kürbisschale

mit Wildziegenkopf, dieser etwas gelängt, die Augen mit Rubinen besetzt, Akanthus auf der Unterseite, während die Lotusblume verloren und durch einen Silberfuß ersetzt ist. Auch in sie ist ein Gedicht Qianlongs eingraviert, das ihre fremde Herkunft, künstlerische Qualität und kühne Konzeption sowie die außerordentliche Preziosität der Jade und den feinen Schliff betont, der die Berührung angenehm mache, und sie als chinesischen Jaden überlegen bezeichnet.²⁶ Einen weiteren Schritt bezeugt eine 2013 versteigerte chinesische Jadeschale aus der Zeit Qianlongs, welche die Kürbisschale in ein Lotusblatt umwandelt (sich am Rand leicht einrollend) und die Ziege in einen Hirschkopf, eine Übersetzung also in ein anderes Idiom.²⁷ Die wunderbare Nachschaffung der Weinschale Shah Jahans, die 2016 für über eine Million Euro bei Sotheby's versteigert wurde, gilt als Produkt kaiserlicher Werkstätten.²⁸ Das wirft wiederum Fragen nach Provenienz und Vehikeln der Transmission, nach Original, Kopie, Imitat beziehungsweise hergestellter Anzahl kostbarer Stücke auf, die hier weder gestellt noch beantwortet sollen.

Isabella Woldt
Poesie in Bewegung
Tapisserien als Vehikel politischer Inszenierungen

Textile Fahrzeuge

Eigentlich muss es verwundern, dass ausgerechnet die großformatigen, unter hohem Kosten- und Zeitaufwand sowie meist mehrteilig produzierten Tapisserien zu den beweglichsten Kunstobjekten der Frühen Neuzeit gehörten. Aby Warburg nahm sie als primäres Beispiel zur Erläuterung des mobilen Bildträgers und bezeichnete die Tapiserie als »bewegliches Bildervehikel« und »textiles Fahrzeug«.¹ Warburgs Kunst- und Kulturforschung basierte generell auf der Annahme, dass die Kulturen durch Gedächtnispraktiken im Austausch und in Erinnerung kulturhistorischer, ästhetischer und ökonomischer Inhalte entstehen und sich entwickeln. Und die Bilderfahrzeuge zählten dabei zu den effektivsten Transportmedien.

Die Beweglichkeit war diesem Artefakt nämlich inhärent: Tapisserien sind per se als mobile Objekte konzipiert worden. Sie präsentierten Schilderungen aktueller Ereignisse, wie etwa siegreicher Schlachten, oder historische, mythologische und religiöse Themen. Zudem übersetzten sie literarische Inhalte ins Bild. Die Aufgabe und Funktion der Tapisserien lag darüber hinaus in der prunkvollen Ausstattung von Räumen an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Anlässen. In Verbindung mit einem bestimmten Raum, Anlass oder Publikum avancierten die Darstellungen jeweils zu bedeutenden Trägern von Informationen. Nicht selten wurden Tapisserien dabei auch für propagandistische Zwecke, als Instrumente der Meinungsbildung oder aber der Manipulation in Dienst genommen.²

Am Beispiel der Tapiserie *Triumph der Keuschheit über die Liebe*

aus dem Victoria and Albert Museum in London sollen hier einige dieser Aspekte in den Blick genommen werden, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Mobilität (Abb. 1). Im Fokus steht die bildliche Übersetzung literarischer Inhalte am Beispiel von Petrarcas *Trionfi* und die Transformation vermeintlich profaner und intimer Inhalte in solche zweckhafter öffentlich-politischer Repräsentation. Die Londoner Tapiserie ist Teil einer Serie aus der einstigen Tapissereien-Sammlung des Kardinals Thomas Wolsey. Das Victoria and Albert Museum und Hampton Court in London sind jeweils im Besitz von zwei unvollständigen Sets dieser Serie. Die Werke tragen keine Werkstattmarken, aufgrund der anspruchsvollen Komposition sowie der hohen Qualität der Webarbeit werden sie aber als Brüsseler Produktionen des frühen 16. Jahrhunderts eingeschätzt. Die Tapiserie *Triumph der Keuschheit über die Liebe* trägt zudem zwei Datierungen. Die eine verweist höchstwahrscheinlich auf die Zeit der Entstehung der vorbereitenden Kartons; die andere markiert den Zeitpunkt ihrer Umsetzung in die Tapiserie, also deren Produktionszeit.³

Die Tapisserien haben die *Trionfi* zum Thema, ein Liebesgedicht in Terzinen des Francesco Petrarca, an dem der italienische Dichter in den Jahren 1351 bis 1374 arbeitete.⁴ Das Gedicht drückt auf

¹ *Triumph der Keuschheit über die Liebe*, Tapiserie aus der Serie Petrarca's »Triumphe«, vermutlich Brüssel, ca. 1520



allegorische Weise die tiefe und unglückliche Liebe des Dichters zu Laura aus, von der bis heute nicht verbürgt ist, ob sie je gelebt hat oder ob es sich um eine Phantasmagorie handelt. Das Werk schildert in zwölf Kapiteln eine Vision des Dichters, in welcher sechs personifizierte Triumphe an ihm vorüberziehen. Den Beginn markiert der Triumph der Liebe, es folgen die Triumphe der Keuschheit, des Todes, der Fama, der Ewigkeit und abschließend jener der Zeit. Die personifizierten Triumphe werden von allegorischen und tugendhaften Figuren begleitet, die der Dichter aus dem Repertoire der Antike bezog.

Petrarcas »Trionfi« in den Künsten

Petrarcas Liebesdichtung wurde – ebenso wie der *Roman de la Rose* oder die Werke Dantes – schnell populär und zum Gegenstand zahlreicher künstlerischer Interpretationen. Zumal aufgrund des betont visuellen Aufbaus der Form, welche die Geschichte in einer linearen, performativen Entwicklung schildert, erfuhren die *Trionfi* eine gesteigerte Aufmerksamkeit von Seiten der bildenden Kunst. Meist wurden die Darstellungen der *Trionfi* in Sequenzen der jeweiligen Triumphwagen strukturiert. Zunächst erschienen illustrierte Ausgaben der Dichtung in druckgrafischer Form; die früheste Grafik wurde 1414 in Florenz publiziert. Die erste, die einzelne *Trionfi* in komplexeren Strukturen illustriert, stammt aus dem Jahr 1442. Dabei avancierte der Triumphwagen, der allerdings explizit lediglich im ersten der *Trionfi*, dem *Trionfo d'Amore*, beschrieben wird und sich ausdrücklich auf die antiken Triumphformen bezieht, zu einer standardisierten Darstellungsform.⁵ Darüber hinaus zeichnen sich die allegorisch dargestellten Triumphe durch ihre Vitalität aus; es wird gelebt, gekämpft und gestorben in Petrarcas Erzählungen.⁶ Ende des 15. Jahrhunderts wandelte sich die Rezeptionsform der *Trionfi*: Die in kontinuierlichen Szenen entwickelte Darstellung, die noch den ästhetischen Formaten des späten Mittelalters verpflichtet war, wich nun der Dramatik und Dynamik eines Erzählformats, das aus einzelszenischen Kompositionen entwickelt werden konnte.⁷ Vermehrt wurden nun einzelne Triumphe dargestellt. Die Tapissérie, produziert in den meisten Fällen in ganzen Sets von sechs Objekten, bot

hingegen eine künstlerische Verbindung zwischen fortlaufender Erzählstruktur und der Dynamik und Dramatik einzelner Ereignisse in den jeweiligen einzelnen Tapissereien.

Mit seinem thematischen Bezug zur Liebe und zu tugendhaftem Verhalten zählt Petrarcas Dichtung zu den moralisierenden Texten der Renaissance und wird vor diesem Hintergrund gelesen und interpretiert.⁸ Es überrascht daher nicht, dass die frühesten Darstellungen der *Trionfi* auf den Geburtstellern, den *deschi da parto*, und den italienischen Hochzeitstruhen, den *cassoni*, zu finden sind, aber auch in der Druckgrafik und in der Buchmalerei – allesamt mobile Kunstformen – realisiert wurden. *Deschi da parto* trugen symbolische oder allegorische Motive mit Bezug auf das neugeborene Kind. Ein solches Werk aus dem Metropolitan Museum of Art zeigt den *Triumph der Fama* auf der einen Seite und die Wappen der Medici-Tornabuoni-Familie auf der anderen (Abb. 2). Es wurde um 1499 von Giovanni de Ser Giovanni Guidi, genannt Lo Scheggia, geschaffen. Erworben wurde der Teller von Piero de' Medici für seine Gattin Lucrezia Tornabuoni, als diese die Geburt des gemeinsamen Sohnes Lorenzo erwartete. Mit dem allegorischen Thema des Sieges der Fama nahm das Werk Bezug auf die angestrebte Führungsposition des Neugeborenen in der Florentiner Oligarchie. Nicht weniger populär waren die *Trionfi* als Ausstattung der Hochzeitstruhen. Eine solche Darstellung zeigt ein *cassone* aus dem Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, die Francesco Pesellino um 1450 schuf. Auf zwei Holztafeln wurden dabei alle sechs Triumphe dargestellt (Abb. 3).⁹

Sosehr hier der persönlich-intime Lebensbereich angesprochen erscheint, so sehr dienten die Hochzeits- oder Geburtsfeste doch



2 Giovanni de Ser Giovanni Guidi, genannt Lo Scheggia: *Triumph der Fama*, Geburtsteller, ca. 1499



3 Francesco Pesellino: *Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes*, ca. 1450

zugleich der Kodifizierung sozio-politischen Verhaltens und der offiziellen Standesrepräsentation. Die symbolhafte Darstellung Lauras als tugendhafter Figur konnte so auch auf die Tugendhaftigkeit der sich vermählenden Familien bezogen werden, wobei auch dieser Kontext politisch zu verstehen ist. Die frühesten Realisierungen der *Trionfi* auf Tapisserien sind aus dem späten 14. Jahrhundert bekannt; dabei soll es sich um eine dreiteilige Serie mit dem *Triumph der Fama* handeln, die Philipp II. von dem Pariser Tapisserien-Händler Pierre de Beaumetz 1399 erworben hat. Bekannt ist weiterhin eine Serie, die Giovanni de' Medici um 1450 nach in Italien hergestellten Entwürfen und den bereits in den Niederlanden erstellten Kartons in Auftrag gab. Indem die Kartons und Entwürfe zwischen Auftraggebern, Agenten und Produktionsstätten zirkulierten, gelangten die Themen der italienischen Dichtung des Humanismus auch in das Repertoire der Tapisserien-Werkstätten in Europas Norden.¹⁰

Die Londoner Serie: Triumph der »siegreichen Kraft«

Die Londoner Tapisserien entstanden nach Entwürfen für ein Set der *Trionfi* des französischen Königs Ludwig XII., das seinerseits ein um 1503 datiertes koloriertes Manuskript mit den *Trionfi* zum Vorbild hat, in dem sich jene ungewöhnliche Doppelwagen-Komposition findet, die auch die Londoner Tapisserien auszeichnet.¹¹ Die intensiv bewegte und figural dichte Komposition der Londoner Tapisserie besteht aus zwei Triumphzügen, die von einer mit Inschriften versehenen Bordüre umrandet sind. In der linken Hälfte der Bildfläche wird der Kampf der Keuschheit mit Cupido dargestellt, ein Erzählmoment

der Geschichte, das vor dem Triumph, dem eigentlichen Hauptthema, angesiedelt ist. Thomas P. Campbell spricht diesbezüglich von der »aszendierenden Kraft«, die ihren Vorgänger besiegt.¹² Die Personifikation der Keuschheit ist reitend auf einem Einhorn dargestellt. Am Rücken trägt sie eine Säule, das Symbol des tugendhaften Sieges. In einer dynamischen Geste reißt sie mit der rechten Hand Cupido, die Personifikation der Liebe, von seinem Triumphwagen herunter. Die »Laura pour raison« (Laura für die Vernunft) betitelte Szene wird begleitet von weiteren allegorischen Vertretern der Tugenden und historischen Figuren, die auch Petrarca in seinem Gedicht erwähnt: Honeste (Ehre), Honte (Bescheidenheit), Bon Vouloir (Guter Wille) und weiterhin Protagonisten historischer Liebesthemen, wie Julius Caesar und Cleopatra.

In der rechten Hälfte erscheint die siegreiche Keuschheit, der Betrachter sieht den Triumph der »siegreichen Kraft«.¹³ Sie steht auf dem Triumphwagen, hält die Ehrensäule in der rechten Hand aufrecht und in der linken einen Schild vor der Brust. Cupido sitzt gefesselt an Armen und Füßen vor ihr auf dem Wagen, dreht sich über seine rechte Schulter und schaut seitlich zu seiner Bezwingerin. Der prächtige Triumphwagen wird von vier Einhörnern gezogen und von einem Figurenzug von Frauen mit Palmen begleitet, dem Symbol der Tugend. Gemeinsam mit Lucretia, Virginia und weiteren allegorischen Vertreterinnen der Tugend passiert der Wagen den Tempel der Tugend, der im Hintergrund sichtbar ist. Die Szenen sind von einer Bordüre umrahmt und mit der Inschrift »Second Triumphe de Chastete« in der oberen Bordüre sowie mit einigen schriftlichen Identifikationsnamen der Figuren im Bildfeld versehen. Durch die dichte figurale Komposition und die teilweise noch schwer fallenden Gewänder unterscheidet sich diese Serie markant von den ästhetisch und kompositorisch bahnbrechenden Tapisserien, die in Brüssel nach Entwürfen und Kartonen von Raffael für Papst Leo X. ab 1515 gefertigt wurden. Diese stilistischen Differenzen verweisen deutlich auf eine frühere Entstehungszeit der Petrarca-Serie. Sie gehört allerdings in eine spätere Phase als eine vergleichbare Szene in einer sechsteiligen Serie aus der Wiener Kunstkammer.

Die Wiener Serie: Triumph der Keuschheit

Die sechsteilige Wiener Serie zeigt eine tradierte Komposition, die jeweils nur aus einem Triumphwagen besteht. Die Tapissereien weisen keine Werkstattmarken auf, daher lassen sich der Produktionsort und die Produktionszeit nur anhand stilistischer Elemente wie der Gestaltung des Hintergrundes mit *millefleurs*, besonderer floraler Ornamentierung, und einer qualitativen Analyse der Webarbeit bestimmen. Auf dieser Grundlage gelten das frühe 16. Jahrhundert als mögliche Zeit, Tournai oder Tours als mögliche Orte ihrer Herstellung. Die Komposition des *Triumphs der Keuschheit* ist um den zentral dargestellten Triumphwagen arrangiert (Abb. 4). Die Keuschheit hält eine Säule und eine Palme in ihren Händen – Attribute, die bereits in Petrarcas Text definiert wurden – und sitzt in der Mitte des Wagens. Auch die Tauben gehören zu den Attributen der Keuschheit, während der Hund im Vordergrund auf die Treue in der Ehe verweist. Cupido, als Personifikation der besiegten Liebe, sitzt allerdings nicht entsprechend der bereits ausformulierten Ikonografie des Themas gefesselt auf dem Wagen der Keuschheit, wie in der Londoner Tapisserie, sondern ist unter die Räder des Wagens gefallen, der von den Einhörnern der Keuschheit gezogen wird. Die Attribute der Liebe liegen zerbrochen auf der Erde.

Abstinentia und Temperantia schieben den Wagen an. Eine Vestalin (Priesterin der keuschen Göttin Vesta) mit Palmzweig und Einhorn führt den Triumphzug an. Wahrscheinlich ist es Petrarcas Vestalin Tuscia, die hier zur Allegorie der Keuschheit wurde. Weitere von Petrarca erwähnte Figuren wie Hippo, Lucretia und Hippolit begleiten den Zug, die Erscheinung von Deiphile und Claudia ist bei Petrarca allerdings nicht erwähnt. Die Präsenz von Deiphile, Tochter des Adrastus und Mutter von Diomedes, wird hingegen in der Forschung als eine Bezugnahme zum französischen Hof interpretiert, wo diese Figur seit dem 15. Jahrhundert populär war. Claudia indes repräsentiert eine historische Persönlichkeit, nämlich die Tochter von König Ludwig XII. von Frankreich und seiner Gattin Anne von Bretagne. Geboren 1499, wurde sie 1514 zur Gattin von König Franz I., starb jedoch bereits 1524. Ihre Präsenz in der Tapisserie legt den französischen Hof als Auftraggeber nahe, wie auch die Kostüme von Keuschheit und Abstinentia, die dem Franziskanerorden der



4 *Triumph der Keuschheit über die Liebe*, Tapissérie aus der Serie »Triumphzüge nach Petrarca«, französisch, ca. 1500

Terziarier entlehnt sind. Ferner befindet sich unter den Hufen der Einhörner das Bogenseil in Form einer *cordelière* der Terziarier. Die *cordelière* wurde zum offiziellen Emblem der Valois, ebenso wie das kleine Eichhörnchen, das zugleich das Lieblingstier der Anna von Bretagne war. Auch ihre Tochter Claudia erkor es sich zum Emblem.¹⁴

»Trionfi« als Mittel politischer Inszenierung

Die Einfügung des Porträts einer historischen Persönlichkeit in der Wiener Version des *Triumphs der Keuschheit* ist als Manifestation politischer Inhalte zu werten. Auch Warburg hat in den berühmten sogenannten Valois-Tapissereien solche Inhalte beobachtet. Tapissereien galten dem Kunsthistoriker generell als sogenannte »nervöse Auffangsorgane«: Sie hielten kulturhistorische, politische und ästhetische Mechanismen fest, die mit diesen Objekten über Zeiten und Räume hinweg transportiert und damit bewegt werden konnten.¹⁵ Im Kontext der Mobilität bezeichnete Warburg diese Wandbehänge

auch als »demokratische Abkömmlinge«, Vorläufer der Druckgrafik, denn sie konnten beliebig oft nach den Kartonvorlagen in einer gewebten Form erneut angefertigt werden und damit auf breiterer Basis, bei verschiedenen Eigentümern zum Einsatz kommen und sich ausbreiten.¹⁶

In den Valois-Tapisserien sind Porträts von Vertretern der Familie der Valois erkannt worden. Sie werden auch von Warburg weniger im Kontext der Tugenden betrachtet, also im moralisierenden Sinne, als vielmehr vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse am französischen Königshof, im Zusammenhang mit den Festivitäten anlässlich der Zusammenkunft Catharina de' Mediceis mit ihrer Tochter Elisabeth, Königin von Spanien, in Bayonne 1565.¹⁷ Es überrascht also nicht, dass auch in der Londoner Tapisserien-Serie in der Darstellung des Triumphes der Fama über den Tod zuletzt Porträts von Heinrich VIII. sowie Kardinal Wolseys identifiziert worden sind.

Durch die Einfügung der Porträts politischer Persönlichkeiten erheben sich die Liebes-Triumphe über das Thema der Liebe hinaus auf eine öffentliche Ebene der politischen Kraft- und Machtrepräsentation. Wären die Londoner Tapisserien um 1520 entstanden, würde es sich hier um einen Auftrag handeln, der im Kontext eines bestimmten politischen Ereignisses steht, nämlich der Zusammenkunft zwischen dem englischen König Heinrich VIII. und dem französischen Monarchen Franz I. in Camp du Drap d'Or. Nach dem Friedensschluss von London 1518 zwischen Frankreich und England ging es bei dem Treffen in Camp du Drap d'Or angesichts der Religionskonflikte in Europa darum, Bündnisse und politische Allianzen auszuhandeln. Eine Schlüsselrolle bei den Verhandlungen und dem Arrangement der Zusammenkunft kam Kardinal Wolsey zu.¹⁸ Das Treffen, das sich über mehrere Wochen erstreckte, war begleitet von zahlreichen extravaganten und pompösen, Stärke und Reichtum beider Monarchen herausstellenden Veranstaltungen. Offenbar im Zusammenhang mit den Ereignissen im Jahr 1520 hat Wolsey die Serie aus dem Victoria and Albert Museum in Auftrag gegeben, die sowohl die vermeintlichen Porträts als auch Wappen der Tudors enthalten. Das unvollständige Set aus Hampton Court dagegen ist Teil des von Wolsey aus dem Besitz Thomas Ruthals, Bischof von Durham, zuvor bereits erworbenen Sets, das nach den Vorlagen für die französische Serie produziert worden war.

Dieser politische Hintergrund kann auch als Erklärung für die Popularisierung der *Trionfi* mit dem Triumphwagen als Hauptmotiv gelten. Petrarca erwähnt diesen ja lediglich im ersten Teil seines Gedichts. Der sozio-politische Aspekt sowohl in den erwähnten Londoner Tapisserien als auch in den Darstellungen in Verbindung mit Eheschließungen machen den Triumphwagen relevant. Denn eine Hochzeit ist im höfischen Kontext mehr als nur eine private Angelegenheit: Sie ist politisch, da sie die Beziehungen zwischen zwei Familien und damit nicht selten die Verbindung zwischen bedeutenden politischen Machthabern festigt. Die Verwendung des Triumphwagens ruft generell bedeutende Triumphe der Antike in Erinnerung, welche die Stärke, Tugendhaftigkeit und Überlegenheit der Sieger hervorheben. Der Triumphwagen in den Bildern der *Trionfi* betont die Dynamik und die Bewegung in der Bildsprache und erhebt sie über das bloß Individuelle. Hier findet eine Multiplikation der Bewegung statt: Sie vollzieht sich in der Komposition selbst und in der Praxis der Tapisserie, da sie an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Anlässen gezielt eingesetzt werden konnte. Die Tapisserie wird so zu einem Bildfeld politischer Inszenierungen. Ihre Besteller machten die antiken Figuren zu ihren Begleitern und Vorfahren, versicherten sich ihrer weit in die Geschichte zurückreichenden Machtansprüche und legitimierten ihren Bestand und ihre Kontinuität. In dieser Bewegung durch Raum und Zeit erwies sich der Bildteppich als tauglichstes Vehikel.

Philipp Ekardt
Wanderung ins Bild
Goethes »tableaux vivants« als Erscheinungen im
Prozess umordnender Rezirkulation

Pathosformel – Bilderfahrzeug – lebendes Bild

Eine der Eigentümlichkeiten des Warburgschen Denkens erschließt sich, wenn man zwei seiner Begriffe aufeinander bezieht: einerseits das wohlbekannte Konzept der Pathosformel; andererseits eben jenen Begriff, der diesem Band und der Arbeit der in ihm versammelten Mitglieder des gleichnamigen Forschungsprojekts seinen Titel gab: Bilderfahrzeuge. Beide Termini, die Warburg niemals im Zusammenhang diskutiert hat, funktionieren auch als Elemente einer wenigstens rudimentären Theorie der Bildübertragung. Im vorliegenden Beitrag soll diese exemplarisch und in einigen ersten Zügen auf einen klassischen Text nicht nur der Literaturgeschichte, sondern auch einer Geschichte der Bildtheorien, insbesondere der Theorien von bewegten Bildern bezogen werden. Es handelt sich um Goethes 1809 erschienenen Roman *Die Wahlverwandtschaften*, in dem wir einen Gegenstand finden, der in der neueren Goetheforschung beziehungsweise im Kreis von Texten, deren Autoren mit Lektüren des Romans verbundene bild- und gestentheoretische Bemühungen entfalten, den Status eines Klassikers innehat – die *tableaux vivants*.¹ Dies sind von französischen Höfen und Salons ausgehend um 1800 sich durch Europa ausbreitende, zu meist gesellige, teils auch auf Theaterbühnen gezeigte Formen des Posierens, in denen häufig auf kunsthistorische Vorlagen zurückgehende Bildszenen (nach-)gestellt wurden.² Die Emphase liegt im Folgenden darauf, in aller gebotenen Kürze zu eruieren, inwiefern man die *tableaux vivants*, in ihrer Beschreibung durch Goethe, als Bilderfahrzeuge

auffassen kann, beziehungsweise inwiefern wir es hier mit einem Modell zu tun haben, das in bestimmter Hinsicht mit Warburgs Interessen korrespondiert – in anderer aber auch nicht. Noch anders gewendet: inwiefern Goethes *tableaux vivants* zwar den Bilderfahrzeugen näherstehen als den Pathosformeln, am Ende aber doch eine ganz eigene Logik der Zirkulation, Wanderung und Übertragung von Bildern vorstellen.

Das Bilderfahrzeug ist, ebenso wie das weitaus bekanntere Konzept der Pathosformel, insofern ein typisch Warburgscher Begriff, als er bildliche beziehungsweise symbolische, im weitesten Sinn formal »gebundene« Phänomene ausgehend vom Charakter der raumzeitlichen Übertragung denkt. Recht anschauliches, sogar handgreifliches Primärbeispiel für die Bilderfahrzeuge sind die burgundischen Bildteppiche, auch »bewegliche Bildervehikel« genannt, die aus dem Europa nördlich der Alpen nach Norditalien verschickt wurden und dort durch das Eindringen des auf ihnen transportierten stilistisch-figurativen Inventars zu einer Gegenreaktion beziehungsweise zur Reaktionsbildung beitrugen, in der sich – unter Aneignung antiker Gewandmuster – der »Ausbruch« eines bewegten Formrepertoires *all'antica* vollzog, als den Warburg die Renaissance ansah.³ Diese wiederkehrenden antiken Muster dachte Warburg als Pathosformeln, also gestisch-expressive Muster, die transhistorisch, auch über raumzeitliche Bruchstellen hinweg sich durch (Re-)Aktualisierung figürlich-bewegter Konfigurationen aus der Latenz eines nicht näher bestimmten, speziesgebundenen kulturellen Erinnerungsspeichers ergeben.⁴

Wenn das Bilderfahrzeug in Warburgs Skizzen also durchaus durch das Vorhandensein eines materiellen Bildträgers gekennzeichnet ist, der »reist«, so sind die Pathosformeln nicht strikt auf diese materielle Einheit angewiesen, die sich zeitlich durch den Raum bewegt (wiewohl sie auch räumlich vermittelt werden können). Sie »gehen« durch die Latenz, verkörpern sich in Gesten, scheinbar eruptiv, tatsächlich aber im Modus eines Auftauchens und wieder Verschwindens aus der physischen Welt der gestikulierenden Körper beziehungsweise der bildlichen Bewegungsdarstellungen, die diese zeigen.⁵ Die Ankunft der Bildteppiche in Florenz, die zur Eruption der Pathosformeln führt, skizziert den historisch-konzeptuellen Ort beider Phänomene: Wo die Bilderfahrzeuge räumlich »anlanden«, aktualisieren sich, in Reaktion auf deren Eintritt in ein umgrenztes Milieu, die Pathosformeln als deren Kontrafaktur.

Zweimal Polarität

Man könnte einen Nexus zwischen dem Warburgschen Begriff der Pathosformel und Goethes Schilderungen »lebender Bilder« vermuten. Der Bezug scheint auf den ersten Blick naheliegend, handelt es sich bei Goethes geschildertem Gegenstand – durch Personen eingenommene Haltungen, Gebärden und Ausdrücke – doch eigentlich um einen Fall, der besonders nah beim primären Medium jener expressiven Aktivität und Kodifizierung zu liegen scheint, der Warburg den Namen »Pathosformel« gab, nämlich Gesten. Und tatsächlich ist an wenigstens einer Stelle in der Forschung, und zwar in Bernhard Buschendorfs einschlägiger Studie *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der »Wahlverwandtschaften«*, bereits ein Versuch unternommen worden, den Roman wenigstens teilweise mit Warburg zu lesen, und zwar hinsichtlich des für den Begriff der Pathosformel zentralen Aspekts der Polarität.⁶ Buschendorf zitiert Goethes Bestimmung aus den *Maximen und Reflexionen* »Spannung ist der indifferent scheinende Zustand eines energischen Wesens in völliger Bereitschaft, sich zu manifestieren, zu differenzieren, zu polarisieren«, um eine Nähe zu Warburgs Begriff der Polarität aufzuzeigen.⁷ Diesen sieht er in einer Parallele gegeben, die zwischen Warburgs Theorie des Symbols als Austragsort eines Konflikts zwischen »logisch-distanzierendem und mythisch-magischem Weltverhalten« einerseits und der von ihm, Buschendorf, im Anschluss an Benjamins einflussreiche Lektüre des Romans entwickelten Annahme, auch in den *Wahlverwandtschaften* sei die Auseinandersetzung mit mythischen Gewalten zentrales Thema.⁸

Das Argument überzeugt allerdings gerade nicht, wenn es auf das Repertoire der Gesten beziehungsweise deren bildliche Figuration übertragen wird – wie es Buschendorf im Zitat von Warburgs Bestimmung der »antikischen Dynamogramme« als Ort der »Polarisation« und »Inversion« tut.⁹ Zwar dachte Warburg die energetische Ladung – also Spannung – der Pathosformeln, die er ja auch gelegentlich in Anlehnung an die frühe Batterie der Kleistschen Flasche Energiekonserven nannte, als valenzneutrale Intensität. Die sich durch den jeweiligen Eintritt in ein gegebenes historisch-zeitliches Milieu ergebende Polarisierung bezieht sich in Warburgs Modell aber eben auf die Valenz beziehungsweise den Charakter eines dargestellten



1 Domenico Ghirlandaio: *Geburt Johannes des Täufers*, 1486–1490

Affektes, dessen figurale Form hingegen identisch bleibt.¹⁰ Das klare Beispiel hierfür ist Ghirlandaios leichtfüßig schreitende, einen Fruchtkorb tragende Dienerin (Florenz, Santa Maria Novella; Abb. 1), die, so Warburgs Beobachtung, auf antike Viktorien- beziehungsweise Mänadendarstellungen zurückgeht, deren gestisch-motorische Muster sie aufnimmt. Das Problem, das Warburg mittels des Polaritätsbegriffs bewältigen wollte, bestand darin, die – bei hoher formalfigurlicher Ähnlichkeit – gegebene, geradezu diametrale affektive »Ladung« der jeweiligen Figuren zu erklären (»rasend«, »heiter«). Goethes Begriff der Polarität ist dagegen zwar auch an ein Moment der Affizierung, nicht aber an ein emotionales Affektgeschehen gebunden.¹¹ Wichtiger noch für den hier angestrebten Vergleich: Durch seine Verbindung zur Morphologie und Metamorphosenlehre läuft Goethes Begriff der Polarisierung auf ein Geschehen des Formwandels, der Trans-Formation hinaus. Das ist das genaue Gegenteil von Warburgs Beobachtung, die ja auf der Konstanz der Form beruht. So erwähnt Goethe in seinen »Ordnung des Unternehmens« betitelten, das Projekt einer systematischen Morphologie skizzierenden Notizen den »Dualismus der Natur« – hier Synonym für das Prinzip der Polarität – im Abschnitt über »Organische Entzweigung«, also einer Darstellung der Division und Spaltungstendenzen, die den

Wachstumsprozess der Pflanze durchdringen.¹² Auch wenn es Goethe in der Morphologie um die Rekonstruktion von Gesetzmäßigkeiten in metamorphotischen Prozessen ging, wenn sein Anliegen also nicht darin bestand, das Prinzip formaler Regularität an sich zurückzuweisen, so ist doch deutlich, dass sich diese Theorie einer Veränderung der Form nicht mit Warburgs Prinzip des beibehaltenen Umrisses verträgt. Dies übersieht nicht nur Buschendorf, sondern auch Warburg selber, wenn er in Bezug auf die *Metamorphose der Pflanzen* schreibt, dass »Problem der Renaissance« stelle sich dar »als energetische Metamorphose des humanen individuellen Selbstgefühls hervorgerufen durch die Polarisierung, die durch Wiedereinstellung des Erinnerungsbildes an vorzeitliche (antike) geleistete Energiesteigerung hervorgerufen wird – kürzer: Dynamische Polarisierung durch wiederhergestellte Erinnerung«.¹³

Das entscheidende Moment der Goetheschen Auffassung von der Metamorphose der Pflanzen, als Bestandteil seiner Morphologie, ist aber genau, dass es sich um eine Theorie der Formveränderung handelt, während die Warburgsche Theorie des Erinnerungsbildes an dessen formale Konstanz gebunden ist. Um es einfach zu sagen: Warburg verwechselt hier Form und Inhalt. Das in Warburgs Bildwissenschaft durchaus auch operative Moment formaler Differenz bezieht sich dagegen zum Beispiel auf den qualitativen Unterschied in Ghirlandaios *Geburt des Johannes des Täufers* mit ihrem statisch-statuarischen biblischen Personal, dem die Geschmeidigkeit der *ninfa all'antica* entgegensteht, an deren Leib und Gliedern sich das bewegte Beiwerk der Pathosformel entfalten kann. Aber dieser Unterschied ist nicht der, den Warburg mit »Polarität« meint.

Mittel der Be(un)ruhigung, Schein der Ruhe

Wenn der Begriff des Bilderfahrzeugs bei Warburg zunächst rein technisch-mediale Züge trägt, indem er den Fakt der Bildwanderungen auf die als mobil gedachten Objekte bezieht, so zeichnen sich die Pathosformeln unter anderem durch ihre vermittelnde und modellierende Funktion in einem Affekt- beziehungsweise Emotionsgeschehen aus, und zwar nicht zuletzt dadurch, dass sie – so wenigstens Warburgs Theorie – Affekte formen und über diese

symbolisch-anschauliche und auch bildlich-verkörpernte Formung dazu beitragen, »Besonnenheit« oder »Distanzbewusstsein« als kulturell wirksame Größe zu stiften.¹⁴

Wie entfernt auch immer das Echo, wie diskret auch immer formuliert und wie rätselhaft uneindeutig deren Kategorisierung auch sein mag: Deutlich ist, dass die gestisch komponierten lebenden Bilder in der Schilderung Goethes an ein Stratum der Affekte rühren beziehungsweise dass sie ihre Wirkung auch in einem Modus der emotionalen Affizierung entfalten, der nicht einfach in der Heiterkeit und dem Staunen aufgeht, die sich die winterliche Festgesellschaft auf dem Landgut von der geselligen Unterhaltung verspricht, um die Abende nicht zu lang werden zu lassen. Goethe schildert dies in den *Wahlverwandtschaften*: »Der Abend kam herbei und die Darstellung wurde vor einer großen Gesellschaft und zu allgemeinem Beifall ausgeführt. Eine bedeutende Musik spannte die Erwartung. [...] Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte; nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.«¹⁵

Die Formulierung »ängstliche Empfindung« indiziert, dass die aufgeführten Stellungen und Gesten ihr Publikum auf eine Weise anrühren, mithin affizieren, die den reinen Zeitvertreib überschreitet, die – wie vermittelt auch immer – an keine rein positive, an tiefer gehende Emotion appellieren. Wäre also auf diese Weise, vermittelt über das von beiden verhandelte Medium gestisch-basierter Bildlichkeit, eine Verbindung der *tableaux vivants* zu den Pathosformeln denkbar? Auch hier lautet die Antwort eher nein. Denn ein wesentlicher Unterschied zwischen der von Warburg unter dem Begriff der Pathosformel gedachten Formung der Affekte und jenem Gefühl, das die »lebenden« Bilder auslösen, besteht darin, dass Letztere ihre Wirkung aus einem beunruhigenden Changieren zwischen dem Eindruck der Mortifikation, der sich im Lebendigen ausbreitet (die Erstarrung der Teilnehmer), sowie dem Eintreten der bildlichen Sphäre in das Miteinander der Menschen beziehen.¹⁶ In den *tableaux vivants* sind nämlich das Hinsterben und Bildwerden antizipiert, in einer Vorahnung gegeben, wie es am Romanende die aus dem Leben scheidende Figur der Ottilie erleiden wird, die wiederum auf wundersame Weise als schöner Leichnam – in einem »fortdauernd schönen, mehr

schlaf- als todähnlichen Zustand« bewahrt bleibt.¹⁷ Es sind mithin Affizierungen, die sich aus jener Kategorie der Erfahrung ergeben, die seit der klassischen Ästhetik »Schein« genannt wird. Aufgespürt werden in Goethes Adaption dieses Topos wiederum jene Elemente, die der vitalozentrischen Tendenz der klassischen Ästhetik entgegenstehen, der zufolge künstlerisches und bildnerisches Gelingen sich in der Schöpfung eines Scheins der Lebendigkeit ausprägt. Und auch der Anlass der Affizierung ist ein anderer: Während bei Warburg die Formgebung in der Pathosformel genau auf eine Einhegung, also Beruhigung der Affekte hinausläuft, auf eine Distanz, welche die Anschauung der Bewegungsdarstellung garantiert, folgt die Goethesche Schilderung der *tableaux vivants* einer geradezu gegenläufigen Logik. Denn hier ist es ja gerade das Einsinken in die Ruhe, welches die Beunruhigungen hervorruft.

Wanderung ins lebende Bild

Können wir die *tableaux vivants* wenn nicht mit dem Begriff der Pathosformel, so doch wenigstens mit dem Begriff des Bilderfahrzeugs beschreiben? Einerseits ja: der Wanderungscharakter, die Aktivität der Übertragung, die Warburg ins Zentrum seiner Überlegungen zur Bildmobilität gestellt hat, ist hier ja klar gegeben. Nicht nur berufen sich alle vier in den *Wahlverwandtschaften* geschilderten *tableaux vivants* auf entweder spezifische oder generische Instanzen aus der Bildgeschichte: Die im Rahmen der Abendgesellschaft aufgeführten *tableaux vivants* werden bereits im Romantext Vorlagen von van Dyck (*Belisar*), Poussin (*Ahasver und Esther*) sowie Terborch (Abb. 2 und 3, die fälschlich als hausväterliche Ermahnung identifizierte Genreszene) zugeordnet.¹⁸ Die an späterer Stelle durch die Figur des Architekten für Charlotte arrangierte Weihnachtsszene bezieht sich mit ihrer Inszenierung der Figur der Ottilie als Gottesmutter samt flankierenden Hirten und Kind wiederum zwar auf kein spezifisches Beispiel, ruft aber eben genau diesen generischen Bildtopos, seine Motivik auf, beziehungsweise spielt sie auf die neapolitanische Sitte der *presepe* an, der durch die Bürgerinnen und Bürger »gestellten« Weihnachtsszenen, die Goethe fälschlicherweise als Ursprung der *tableaux-vivants*-Mode annahm, als er – wiederum in den *Wahlverwandtschaften* – schrieb,

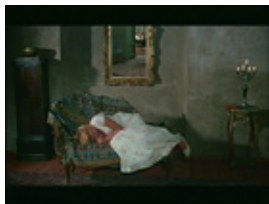
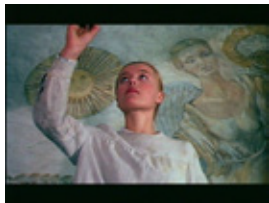


2 Gerard Terborch: *Die väterliche Ermahnung*, ca. 1654/55

»daß eigentlich jene Gemäldedarstellungen durch runde Figuren von dem sogenannten Presepe ausgegangen« seien.¹⁹ Mit »runden Figuren« ist hier wohl der plastische Charakter der *tableaux-vivants*-Komponenten gemeint, also deren tatsächliche Erstreckung im Raum, im Gegensatz zur Flächigkeit des malerischen Bildmediums. Der Roman stellte damit einerseits Bildvorlagen, andererseits genetisch-generische Überlegungen zur Bildpraxis der »lebenden Bilder«



3 Stich nach Terborchs *Die väterliche Ermahnung*, 1765



bereit, die man durchaus als Wanderungsbewegungen verstehen könnte. Einzelfälle der Bilder treffen genauso auf dem Landgut der *Wahlverwandtschaften* ein, wie die Ströme einer Bildgenealogie hier einmünden. Den *tableaux vivants* wären zwei Herkünfte zugeschrieben: konkrete Vorbilder aus der Kunstgeschichte und der Ursprung der Praxis in der Volkskunst, die beide in der Realverkörperung der Abendgesellschaft zusammenkommen. Angesichts des bereits häufig beobachteten generellen Geschehens der Zirkulation von Besuchern, Geld und Waren, optischen Instrumenten sowie aller möglichen anderen Bildmedien, also auf der Vorlage dieses zirkulatorischen Hintergrunds, das die scheinbare Stille des geschilderten Daseins auf dem Landgut unterlegt, ließe sich hier gut und gern von Bilderfahrzeugen reden.²⁰

Allein: Hier stehen zu bleiben hieße, eine andere zirkulatorische Aktivität zu übersehen, die nicht weniger zentral für die Konstituierung der *tableaux vivants* ist und die sich nicht so einfach auf das Modell der Bildübertragung beziehen lässt. Goethe beschreibt, wie in der Vorbereitung des betreffenden Abends Luciane, mangels vorhandener Kostüme für die zu stellenden Bilder, »beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden« lässt, um die Fetzen wieder zusammenschneiden zu lassen, damit die entsprechenden Gewänder Form annehmen können.²¹ Was hier mit der die Figur charakterisierenden

hektischen Betriebsamkeit ausgeführt wird – ein Tempo, das wiederum die Ruhe der *tableaux vivants* konterkariert –, hat ein seltsames Gegenstück in einer anderen, aus der Perspektive der Romanhandlung in der Vergangenheit liegenden Aktivität der Bildformation, das wiederum in ihren geschilderten Betrachtern eine eigentümliche Affizierung zeitigt. Auch hier hat jemand, Lucianes Mutter Charlotte, »fürs Gefühl gesorgt«: »wie verwundert war er [Charlottes Ehemann Eduard], als er fand, daß Charlotte [...] mit möglichster Schonung der alten Denkmäler [...] alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt [hatte], daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gern verweilte. Auch dem ältesten Stein hatte sie seine Ehre gegönnt. Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht; der hohe Sockel der Kirche selbst war damit vermannigfaltigt und geziert.«²²

Die Intervention, die Eduard »sonderbar überrascht«, so dass ihm »im Auge [...] eine Träne« steht, die ihn also im weitesten Sinne anrührt und so affiziert, dass seine Gefühlslage sich wandelt, trägt die Züge eines ähnlichen Verfahrens, wie es in der Konstruktion der *tableaux vivants* zum Zug kommt: Hier hat Charlotte die Grabsteine eines Kirchhofs so ausheben, transportieren und neu arrangieren lassen – mithin eine Um-Ordnung angewiesen –, dass eine Konfiguration in Erscheinung tritt, die Auge und Einbildungskraft zum Verweilen einlädt: ein Bild. Hierin trifft sie sich mit der Herstellung der *tableaux vivants*, die ja auch darauf beruht, dass Gewänder auseinandergenommen, umgeschneidert, neu zusammengefügt werden, um dann eine Personengruppe zu schmücken, deren Mitglieder, wie bei diesen Unterhaltungsformen üblich, der Festgesellschaft oder deren gesellschaftlichem Umfeld entstammen, um sich für die Dauer der Aufführung dann aber dem geselligen Treiben zu entheben und zum Bild zu gruppieren.

Wiewohl auf der Grundlage einer materiellen Zirkulation der Elemente fußend, haben wir es hier doch mit einer Bewegung zu tun, an deren Ende ein Bild steht, mit einer Bewegung, die nicht die Bewegung des Bilderfahrzeugs ist. Es ist eine von ihr abgesetzte Aktivität, die die Verwirklichung des Bildes nicht aus der Verschiebung von einem Ort an den anderen, aus einem raumzeitlichen Transport ableitet. Vielmehr ist es hier das Zusammentreten der Elemente zu einer Anordnung, welche die Grundlage dafür schafft, dass ein Bild

4a–f stills aus dem Film *Wahlverwandtschaften* (Regie Siegfried Kühn), 1974

in ihr und durch sie sichtbar wird, das heißt: erscheint. Der Modus ist jener der Apparition, und seine Grundlage erinnert rudimentär ebenso an magische Praktiken (die Beschwörung einer Erscheinung), wie sie mit der chemischen Elementlehre korrespondiert, die dem Roman ihren Titel gab: die Umordnung von Elementen zu neuen Gruppierungen.²³ Dies ist die eigentliche materielle Grundlage, die die Wanderungen der Bilder ins Landgut hinein, den fälschlich angenommenen genealogischen Strom von den neapolitanischen *presepe* wie den realen aus den französischen Höfen und Pariser Salons, genauso wie das Einfließen kunsthistorischer Vorbilder überhaupt erst ermöglichen. Das Erstaunliche an dieser spezifischen Lektüre von Goethes Schilderung der *tableaux vivants* aus dem Blickwinkel der Bilderfahrzeuge her ist vielleicht dies: dass deren gestischer Charakter wenn nicht ganz zum Verschwinden gebracht wird, so doch wenigstens in den Hintergrund rückt; und dass auch die anderweitig zentral erscheinende Dialektik von Verlebendigung und Mortifikation in den *tableaux vivants* ihre Schärfe verliert: Personen, Textilien, Grabsteine – sie alle sind Objekte einer umordnenden Rezirkulation, aus der Bilder erscheinen.

Ambiguitäten



1 Unbekannter Künstler: *Püsterich* (»Jack of Hilton«), 14. Jahrhundert

Andreas Beyer
Fährten des Püsterichs
Ein Feuerbläser auf dem Weg zum Kunstwerk

»Püsterich, ein Götzenbild,
gräßlich anzuschauen!
Pustet über klar Gefild
Wust, Gestank und Grauen.«
Johann Wolfgang Goethe

Das Werkzeug als Götze

In der Herbstausgabe 2014 der englischen Fachzeitschrift *Burlington Magazine* wurde unter der Rubrik »Neuzugänge in Museen« eine Skulptur vorgestellt, die dem Ashmolean Museum in Oxford von einem gewissen Peter Vernon als Geschenk überlassen worden war (Abb. 1). In der für das Format üblichen Bündigkeit wurde mitgeteilt, dass die Figur auf den Namen »Jack« höre, genauer »Jack of Hilton«, 30,4 Zentimeter hoch und aus einer Kupfergusslegierung gefertigt sei, zwischen 1300 und 1400 datiert werde, über ein Eingussloch mit Wasser gefüllt werden könne, und dass, in die Nähe eines Feuers gestellt, aus dem Mund der Figur Wasserdampf austrete, der seinerseits die Flammen befeure. »Jack«, so heißt es abschließend, wurde in Hilton Hall, dem Landsitz der Familie Vernon in Staffordshire, einmal jährlich solcherart eingesetzt, und zwar wenn es darum ging, die Pachtverhältnisse jeweils neu zu regeln und zu formalisieren: »Jack was used in an annual custom to formalise tenurial agreements.«¹

Bei der ithyphallischen Skulptur, die erstmals von dem englischen Naturforscher Robert Plot im Jahre 1686 erwähnt worden ist, dem Blick der Öffentlichkeit bislang aber weitgehend entzogen war,

handelt es sich also um einen »Feuer-Bläser«, einen Puster oder, so der im Deutschen gängige Begriff, einen Püsterich.² Der rituelle Akt, dem er diente, ist – früh schon und über Jahrzehnte hinweg – recht gut dokumentiert. Danach hatte der Pächter jeweils am Neujahrstag eine Gans nach Hilton Hall zu bringen und diese, behängt mit drei Knoblauchzehen, an der Leine dreimal um den Kamin in der großen Halle zu führen, dessen Feuer durch den Püsterich am Lodern gehalten wurde. Anschließend wurde die Gans in der Küche zubereitet und, während der Verhandlungen, so ist zu vermuten, gemeinschaftlich verspeist. Es scheint also, als sei dem Püsterich beim Aushandeln der Pacht eine gleichsam bildmagische Funktion zugekommen, als Glücksbringer vielleicht, als Garant von Prosperität. Die Figur wurde jedenfalls nur einmal im Jahr aktiviert und darf infolgedessen nicht als schlichtes Haushaltsgerät, als herkömmlicher Zünder, Blasebalg oder Boiler etwa, missverstanden werden. Von der Wissenschaftsgeschichte früh als bedeutende Zeugnisse sowohl des mittelalterlichen Forschungstriebes als auch der Spielfreude gewürdigt, beginnt die Kunstgeschichte jetzt erneut, sich diesen Püsterichen zu nähern. Ittai Weinryb etwa widmet sich ihnen in einer umfassenden Studie zu Bronzeobjekten des Mittelalters und schreibt ihnen eine zentrale Stellung in der Traditionslinie der *automata* zu, jener Gattung also, die, als Kunstwerk, zwischen Spiel und Erkenntnis vermittelt und die demnach nicht erst in den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance zu besonderer Beliebtheit gelangte.³

Wenn auch die Quellenlage in diesem Fall vergleichsweise dicht und sprechend ist, so hat sich doch von der Art dieser Bläser immerhin eine gewisse Zahl erhalten. So etwa eine Figur in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien – die mit 13,5 Zentimetern allerdings nicht einmal halb so groß und in der Datierung ebenso umstritten ist wie in der geschlechtlichen Identifikation – oder jene im thüringischen Sondershausen (Abb. 2). Der im dortigen Schlossmuseum aufbewahrte Püsterich, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts in den Ruinen der Rothenburg auf dem Kyffhäuser aufgefunden worden ist, hat es zu einiger Berühmtheit gebracht.

Die Bronzefigur ist 57 Zentimeter groß, wiegt 35 Kilo, ist innen hohl und fasst acht Liter. Wenn die Figur mit ihren auffallenden Körperrundungen auf den ersten Blick auch eher an die Venus von Willendorf erinnert, so herrscht doch kein Zweifel, dass es sich um eine

männliche Person handelt. Zwei Öffnungen im Kopf legen nahe, dass er ursprünglich mit Wasser gefüllt und ebenfalls als Bläser genutzt wurde; als solcher ist er übrigens bereits im 16. Jahrhundert erkannt worden: 1561 titulierte ihn der Antiquar Georg Fabricius als »Pustericus«.⁴ Dennoch bleibt diese Funktion erklärungsbedürftig. Die Figur ist im Folgenden als germanisches Götzenbild gedeutet worden, als schmauchender, apotropäisch fungierender Schutzmann Kaiser Friedrich Barbarossas, als alter niederdeutscher Abgott, als von der katholischen Kirche eingesetztes Schreckbild, als Branntweinblase oder Taufbeckenträger.⁵ Noch Goethe hat sich angesichts des Bildwerks erschrocken – seine eingangs zitierten Verse sind anlässlich eines Besuchs in Sondershausen notiert worden. Es gehört zu den notwendigen, vielleicht auch unvermeidlichen Folgen der Bildwanderung, dass Kunstwerke ihren ersten Sinn verlieren können und aufgeladen werden mit neuen Zuschreibungen, was konsequent auf deren multiples Potenzial reagiert. Und wenn vom Püsterich als von einem »Bilderfahrzeug« gesprochen werden kann, dann, weil es sich ganz im Sinne der von Aby Warburg geprägten Metapher, nicht nur um ein bewegliches Objekt handelt, sondern um eine Form, die sich perpetuiert hat, in der aber unterschiedliche bildpraktische und kulturgeschichtliche Voraussetzungen wirksam geworden sind.⁶ Es handelt sich tatsächlich um eine seit der Antike bekannte Figur, die durch die Zeiten hindurch in unterschiedlichen Zuständen und an vielerlei Orten, auch in verschiedenen Funktionen vielleicht, und stets unter inhaltlicher Neuaufladung überdauert hat und die hier in einem mittelalterlichen Aufguss sozusagen fortlebt.

Automatentheater

Püsteriche zählen zu den sogenannten *aeolipila*, ihr Name geht auf Äolus zurück, den antiken Gott der Winde; erwähnt finden sie sich schon bei Heron von Alexandria in dessen *Pneumatica*, einem Werk, das sich mit der praktischen Anwendung von Luft- und Wasserströmungen befasst. Dort aber werden sie mehr als Wunderwerke und



2 Unbekannter Künstler: Püsterich (»Püsterich von Sondershausen«), Umzeichnung aus dem 19. Jahrhundert

geistreiche Erfindungen beschrieben, als Automatentheater sozusagen; jedenfalls hat man als solchen auch den sogenannten »Heronsball« verstanden, den frühesten Dampfapparat überhaupt, und unter die Kuriosa gereiht.⁷ Als wissenschaftliche Instrumente werden *aeolipila* dagegen bei Vitruv erörtert, der im ersten seiner zehn Bücher über die Architektur (I.6,2) – als er von der Stadtplanung handelt und von den Winden, von denen es gelte, die Straßenzüge von diesen abzuschirmen – schreibt, dass man die Wirkung des Windes nachstellen und ablesen könne an hohlen, erzenen Bällen mit einer winzigen Öffnung, die, mit Wasser gefüllt und ans Feuer gestellt, heftig bliesen, sobald sie sich erwärmten: »So lässt sich aus dem kleinen und sehr kurzen Schauspiel über die großen und fruchtbaren Naturgesetze des Himmels und der Winde Kenntnis und Einsicht gewinnen.«

Vitruv bleibt freilich hinsichtlich der formalen, künstlerischen Gestalt solcher Feueranbläser weitgehend undeutlich; vielleicht waren die von ihm beschriebenen Instrumente nicht einmal humanoid ausgebildet. Und doch haben sich als menschliche Figuren gestaltete *aeolipila* aus der Antike erhalten, so ein Feueranbläser in Gestalt eines Silens (Bronze, 19,5 cm, 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.) aus dem Musée Romain in Avenches, im schweizerischen Kanton Waadt, oder in Gestalt eines Mohren (Bronze, 14,2 cm, aus der frühen Kaiserzeit)

im Musée du Louvre. Die antiken Figuren korrespondieren dabei in ihren essenziellen Schemata durchaus mit den mittelalterlichen, etwa jener Bronze aus Basingstoke, Hampshire, heute im Besitz der Society of Antiquaries in London (Abb. 3): Meist handelt es sich um voluminöse, hockende Figuren, welche die rechte Hand zur Stirn erhoben haben, während die linke auf dem aufgestellten linken Knie ruht oder das überdurchschnittlich groß gebildete Glied umfasst (wie im Falle von »Jack«).

Wir wissen bis heute nicht wirklich, welche Bedeutung (oder ob überhaupt eine) diesen Feueranbläsern, über das schiere Anblasen des Feuers hinaus, ursprünglich zukam. Immerhin aber ist ihre Darstellung als Silen etwa, jedenfalls als hockende, erdverbundene Figur, mit voluminösen

3 Unbekannter Künstler: Püsterich (»Basingstoke Aeolipile«), 14. Jahrhundert



Körperformen oder übermäßig groß ausgebildetem Geschlechtsteil, unübersehbar Ausdruck eines an sie gebundenen besonderen Fruchtbarkeitsgedankens. Und allein ihre Erhaltung, also die Tatsache, dass sie nicht, wie die meisten Bronzen, wenn sie ihren Zweck nicht mehr erfüllten, eingeschmolzen wurden, weist darauf hin, dass sie als kostbare Gegenstände betrachtet und gewürdigt wurden, und das weit über die Antike hinaus. Wie sich die Kenntnis dieser Statuetten tradiert hat, ist allerdings fraglich. Julius von Schlosser etwa hat den Wiener Püsterich als »Paraphrase« jenes aus Sondershausen apostrophiert.⁸ Um Paraphrasen, Umschreibungen also, geht es wohl in erster Linie: Die Kunde von den Figuren wird sich, so mobil sie selbst auch sein mögen, primär mündlich und schriftlich verbreitet haben. Soweit ich sehe, ist allein »Jack of Hilton« in Robert Plots *Natural History of Staffordshire* Ende des 17. Jahrhunderts grafisch reproduziert worden; vom Sondershausener Püsterich existieren Umzeichnungen erst aus dem 19. Jahrhundert.

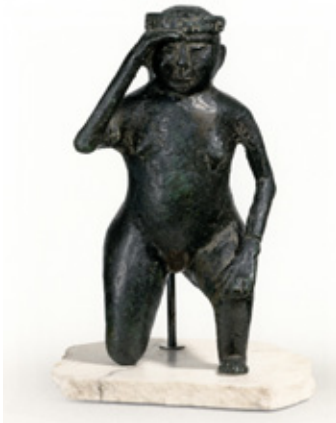
Aus dem 13. Jahrhundert ist die Beschreibung eines Püsterichs aus der Feder des Albertus Magnus (in seinem Traktat *De meteoris*) überliefert: »Man nimmt ein starkes Gefäß aus Erz, das innen möglichst gewölbt sei und oben eine kleine Öffnung und eine andere, wenig grössere am Bauch hat, und das Gefäß habe seine Füße so, dass sein Bauch die Erde nicht berührt. Es werde mit Wasser gefüllt und nachher durch Holz kräftig verschlossen an jeder der beiden Öffnungen. Man setzt es auf ein sehr starkes Feuer, dann entsteht Dampf im Gefäß, dessen Kraft durch eine der beiden verschlossenen Öffnungen wieder hervorbricht. [...] Man nennt deshalb ein solches Gefäß gewöhnlich auch »sufflator« und pflegt es nach der Gestalt eines blasenden Mannes zu formen.«⁹ Nur leider verschweigt Albertus Magnus, welche Bedeutung über das Blasen, über die kinetische Energie hinaus diesen »Sufflatoren« zukam. Auch einige Quellen aus der Renaissance überliefern die Figur: Antonio di Pietro Averlino, genannt Filarete, berichtet von einem von ihm für Francesco I. Sforza geschaffenen »putto nudo«, der den großen Kamin von dessen Mailänder Palast anfeuerte.¹⁰ In Leonardo da Vincis Codex Atlanticus erscheint die Zeichnung einer Dampf ausströmenden Knabenbüste mit der Beischrift: »Se questa testa è piena insino alla bocca d'acqua, bollendo l'acqua, e uscendo el fumo sol per la bocca, a forza d'accendere un fuoco.«¹¹ Wobei darauf hinzuweisen ist, dass die Verstärkung der

Flamme nicht so sehr auf der Bewegung der Luft beruht als vielmehr auf dem chemischen Prozess der Entwicklung von Wassergas, also der Überführung von Kohlenstoff in eine gasförmige Verbindung, die besonders gut brennt.

Ein Bildwerk auf dem Weg zu sich selbst ...

Eine Ausnahmefigur unter den Sufflatoren stellt ein heute in der Basler Privatsammlung Dreyfus-Best aufbewahrter Püsterich dar (Abb. 4). Es handelt sich um eine Bronzefigur von 32 Zentimetern Höhe, in der vertrauten halb hockenden, halb knienden Haltung, die rechte Hand zur Stirn geführt, die linke auf dem angewinkelten Knie ruhend. Das Geschlecht bleibt unbestimmt; in der Genitalzone sind Spuren von Korrekturen, Abreibungen sichtbar. Die Figur ist, als einziger Püsterich, soweit ich sehe, signiert. In Form einer Krone verläuft um das Haupt ein Band mit der Inschrift »Stef[a]n[u]s Lager[ensis] [...] me fecit«. ¹² Die Figur »spricht« also, verrät aber damit auch nicht viel mehr, als dass sie sich ins 12. Jahrhundert datieren und in den unmittelbaren Kontext jener Plastiker und Gießer lokalisieren lässt, die das Bronzeportal der Kirche San Zeno in Verona geschaffen ha-

4 Stefanus Lagerensis:
Püsterich (»Basler Püsterich«),
12. Jahrhundert



ben, eines der Hauptwerke der internationalen Romanik. ¹³ Lagerensis verweist auf das Val Lagarina oder auf Villa Lagarina, beide Orte befinden sich bei Rovereto, im unteren Etschtal, wo der Bildhauer »Stefanus« und die Werkstatt der Bronzegießer von San Zeno ansässig waren. Aus dem oberitalienischen Kunsthandel stammt die Figur denn auch; von dort gelangte sie in die Sammlung Robert von Hirsch, die zu Teilen in der Sammlung Dreyfus-Best aufgegangen ist.

Auch der Basler Püsterich bleibt eine Rätselfigur. Da er sich formal so eng anlehnt an die uns bekannten Exemplare, wird er in eben dieser Funktion gedacht gewesen sein. Immerhin weist auch er

eine Füllöffnung im Rücken auf. Aber sein Mund bleibt verschlossen. Vielleicht ist das Auspuffloch – eine winzige, mit dem bloßen Auge kaum erkennbare Öffnung zwischen den Lippen scheint als solches nicht in Frage zu kommen – aber auch nur nicht gebohrt worden, weil er in der Funktion des Sufflators letztlich nie gedient hat. Im Gegensatz zum Sondershausener Püsterich etwa, der ganz schwarz, ganz verkohlt ist, weist er auch keinerlei Rußspuren auf. Indem er sich ganz offenkundig seiner eigentlichen Funktion entzieht, stellt er aber zugleich unmittelbar Fragen eben nach seiner Funktion. Er wird zum Gegenstand seines eigenen Interesses. Durch sein Nicht-Zuhandensein wird er ontologisch, würde Joseph Vogl sagen.

Nicht ohne Grund, scheint mir, ist er deshalb auch signiert. Die Signatur verweist darauf, dass er symbolisch steht. Als Bild oder Bildwerk. Nicht als Werkzeug, sondern als »Vorstellung« eines Püsterichs. Als Stellvertreterfigur. Und möglicherweise steht das »P«, das manche zu »Pictor« haben ergänzen wollen, doch eher für »Pustericius«. Überredend jedenfalls bleibt die Idee, die Figur als ein Kryptoporträt des Bronzegießers Stephanus zu deuten. Dieser gäbe sich mit der Signatur als jener zu erkennen, der nicht nur die Figur gegossen hat, sondern der selbst die Flammen befeuert, jene Flammen, aus denen, im Bronzeguss, seine Kunst entsteht. Es handelte sich dann um eine gleichsam promethische Signatur, die den Künstler als Feuerbringer umschrieb. Dass der Basler Püsterich, wie alle anderen dieser Figuren auch, die Hand über die Stirn und somit gleichsam Ausschau hält, legt zudem nahe, dass er Dinge sieht, die uns noch unsichtbar sind. So wie die Nacktheit der Statuetten erklärt worden ist als Hinweis auf die Hitze, der sie ausgesetzt seien, ist die beschattende Handhaltung gemeinhin gedeutet worden als eine Art Lichtschutz angesichts des lodernen Feuers. Vielleicht handelt sich dabei aber vielmehr um einen visionären Gestus. Er ist aus der Kunstgeschichte bekannt, und zwar als der sogenannte Gestus *apokopein*, was so viel wie »in die Ferne schauen« bedeutet und seit der Antike als Gebärde für Zukunftsvisionen dient. ¹⁴ (Im Begriff des Bischofs, des Episkopus, lebt der Gestus übrigens heute noch fort und steht für denjenigen, der weitblickend über seine Gemeinde wacht.) Es haben sich Beispiele aus der minoischen und der griechischen Skulptur ebenso erhalten wie aus der römischen Kunst; auch in der Frühen Neuzeit findet sich der Gestus zuhauf: etwa in Domenico Ghirlandaios *Anbetung der Hirten*, wo der Heilige Joseph

mit der zur Stirn geführten Hand verdeutlicht, dass er das Eintreffen der Weisen aus dem Morgenland erahnt. Der Gestus des Basler Püsterichs ließe sich somit deuten als Vorausschau auf das, was wird, konkret auf das, was das Feuer gebären wird. Es handelte sich dann also um ein Bild von etwas, was noch nicht Bild ist. Es stünde für die künstlerische Konzeption, die Idee, also für das, was die italienische Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts den *disegno interiore* nennt.

... und zu seinesgleichen

Eine solche Lesart dieses Püsterichs, als selbstbewusstes, als autoreferentielles Kunstwerk also, legt wenigstens sein derzeitiger Aufenthaltsort nahe. Innerhalb der Sammlung Dreyfus-Best jedenfalls ist der Püsterich, ganz so, wie es sich für Bilderfahrzeuge, für Trajekte, gehört, in diesem vielleicht auch neuen Sinn aufgegangen. Wie nahezu alle anderen Werke dieser Sammlung, die sich – dank der begnadeten Intuition der Sammler – einem zeitübergreifenden Manierismus verschrieben hat, verkörpert er eine Autonomie der Kunst, bleibt er vage in seiner Funktion, fasziniert er durch ästhetisches Grenzgängertum und reklamiert er selbstbezügliche Schöpferkraft (Abb. 5). Und er korrespondiert hier auffällig gut mit Odilon Redons schwarzer Kohle- und Kreide-Zeichnung *Le brûle-parfum* von 1885 bis 1890. Auch hier entströmt einem Räuchergefäß Dampf oder gasförmiger Stoff. Flankiert wird die Schale links von einem geflügelten Rätselkopf, aus dem Funkenstrahlen treten. Fast scheint es, als schüfe Redon eine Paraphrase auf den Püsterich und seine im Feuer und Dampf oder Rauch sich erfüllende Existenz. Dass diese Werke sich durch die freigesetzten ästhetischen Spekulationen einer eindeutigen Bedeutungs- oder Funktionszuweisung verweigern, dass sie nur Möglichkeitsformen sind, macht sie zu Protagonisten einer Sammlung, in welcher insgesamt das Potenzial der Verselbstständigung in Werken der Kunst wechselseitig gestärkt wird. So lässt sich der Püsterich denn auch bedenkenlos neben Man Rays *Le cadeau* von 1921 (Guss 1963) platzieren, das berühmte, mit Nägeln bestückte Bügeleisen. Ein metallurgisches, aufzuheizendes Objekt auch dieses, das zunächst und vor allem nichts weiter will, als sich seiner ursprünglichen Bestimmung entziehen, um in irritierender Verfremdung neu



5 Basler Püsterich, Odilon Redons *Le brûle-parfum* (1885–1890) und Man Rays *Le cadeau* (1921/1963)

betrachtet und gewürdigt zu werden: als ein Gegenstand, der nur mit sich selbst identisch ist.

Püsterich, *Le brûle-parfum* und *Le cadeau* sind Werke, die über ferne Zeiträume hinweg eine *longue durée* des selbstgewissen Kunstwerks nachzuzeichnen helfen; es sind Bilderfahrzeuge, die bei sich selbst angelangt sind. Und hier auf ihresgleichen treffen. Der Kunsthistoriker Jan Białostocki hat davon gesprochen, das ein existierendes Bild wie ein Magnet neu entstandene, verwandte ikonografische Formeln an sich ziehe und sie zur Angleichung zwänge: »Wir können dann also nicht nur von einem ›Beharrungsvermögen‹ ikonografischer Typen sprechen«, schreibt er, »sondern auch von einer Erscheinung, die wir als ikonografische Schwerkraft bezeichnen dürfen.«¹⁵ Vielleicht darf man das darum ergänzen, dass man auch von einer ästhetischen Schwerkraft spricht, einem Magnetismus der intelligenten Form sozusagen. So jedenfalls ließe sich ihr Zusammentreffen in dieser Sammlung erklären, die nach dem Prinzip der *serendipity* zu funktionieren scheint oder, um ein Diktum Warburgs, das dieser auf seine Bibliothek gemünzt hatte, für die Kunst selbst einzufordern: nach dem Gesetz der künstlerischen »guten Nachbarschaft«.¹⁶

Rebecca Darley
Wege des Geldes
*Zwei byzantinische Münzen
auf der Reise von Empire zu Empire*

Im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham finden sich zwei byzantinische Goldmünzen des 5. nachchristlichen Jahrhunderts (Abb. 1–2).¹ Das Institut in Birmingham ist vor allem für seine Sammlungen präraffaelitischer und zeitgenössischer Kunst bekannt. Zwei Bereiche also, die eng mit den seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gängigen und Mitte des 20. Jahrhunderts erneuerten Konstruktionen einer nationalen Identität Großbritanniens verwoben sind. Neben politisch derart aufgeladenen Gegenständen werden die übrigen, ästhetisch vielleicht etwas weniger spektakulären Bestände mitunter übersehen; so auch die gleichwohl bedeutende numismatische Sammlung und mit ihr die besagten zwei Goldmünzen.

In Birmingham werden sie in quadratischen Vertiefungen auf einem pH-neutralen Plastiktablett verwahrt, das sich in einem verschlossenen Schrank in einem abgeschlossenen Raum befindet. Die Stücke sind auf diese Weise einem prüfenden Blick entzogen, mögliche individuelle Unterschiede werden nivelliert. Dieser Umstand wird noch dadurch verstärkt, dass die Münzen umgeben sind von ungefähr 15 000 weiteren Münzen, die meisten von ihnen geprägt zwischen dem 3. vorchristlichen und dem 15. nachchristlichen Jahrhundert. So kommt es, dass die beiden fraglichen Exemplare zwischen den anderen Tablett, auf denen mehrere hundert Münzen aus demselben Zeitabschnitt und mit demselben Wert aufbewahrt werden, nicht weiter auffallen: Sie gleichen ihnen in Größe, in Gewicht, in der Reinheit des verwendeten Goldes und in groben Zügen auch in der Gestaltung.

Ungeachtet dessen bleibt jede einzelne dieser Münzen einzigartig. Alle sind gezeichnet von den Besonderheiten der von Hand



1 Goldener Solidus von Theodosius II., geschlagen in Thessaloniki



2 Goldener Solidus von Theodosius II., geprägt in Konstantinopel

geschnitzten Prägestempel, mit denen sie geschlagen wurden, der Präzision und der Kraft der Hammerschläge, mit denen die Stempel in das Metall gedrückt wurden; und sie tragen die Spuren der »Reisen«, auf die sie seit ihrer Prägung geschickt worden sind. Diese Wanderungen sind auf den Münzen in Form von Markierungen und Modifizierungen dokumentiert. Doch haben sie sich nicht allein in das Material eingeschrieben, sondern auch immaterielle Spuren hinterlassen, die, wenn auch nicht sichtbar, die Wahrnehmung der Objekte bestimmen. Es ist dies ein Wissen um die Wege, die eine jede Münze zurückgelegt hat. Im Barber Institute gewinnt es Gestalt in kleinen runden Zetteln, die jeder Münze beiliegen und auf denen handschriftlich die

wichtigsten Elemente ihrer Identifikation und die bedeutendsten Stationen ihrer einzigartigen Biografie festgehalten sind.

Mit diesen Dokumenten, die sich nicht erst im Zeitalter digitaler Archive als historische Zeugnisse zu erkennen geben, und den in ihnen gespeicherten Informationen beginnt die Geschichte, die hier skizziert werden soll. Sie lässt sich aus der Gegenüberstellung der zwei besagten Münzen gewinnen, die sich auf den ersten Blick zu gleichen scheinen, bei näherer Betrachtung jedoch wesentliche Unterschiede aufweisen. Anhand dieser Unterschiede können Probleme beschrieben werden, die von zentraler Bedeutung für die Auseinandersetzung mit einer Geschichte der Bildwanderungen sind. Zu nennen ist zuallererst die Ausgangsfrage nach Ähnlichkeit, einem der Kernprobleme kunsthistorischer Forschung und somit zwangsläufig auch jener Bereiche der Geschichtswissenschaft, die sich vermehrt auf visuelle Quellen stützen. Weiter sind machtpolitische Faktoren zu berücksichtigen, zunächst in Bezug auf die Gestaltung der Bilder, vor allem jedoch im Zusammenhang mit den zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommenen Zuschreibungen; die nämlichen Faktoren sind daher unter wissenschaftshistorischen Aspekten zu betrachten. Dies betrifft schließlich auch die Determinanten, die auf die Sammlung eingewirkt haben, in deren Kontext sich die zu untersuchenden Objekte gegenwärtig befinden, die also einer Geschichte der Institutionen zuzuschlagen sind.

Die Geschichte, die sich aus der Konfrontation der zwei vermeintlich identischen Münzen ergibt, beginnt als eine Geschichte von Ähnlichkeit und Differenz sowie der Kraft, die sich aus einer solchen Spannung ergibt. Sie überhaupt setzt die Bilder in Bewegung und mit ihnen zugleich die Münzen, die Träger dieser Bilder sind, als welche sie Ozeane ebenso wie Jahrhunderte überbrücken. Aufgrund dieser Fähigkeit tragen Münzbilder auf ganz eigene Weise zu Konstruktionen politischer Ordnungen bei: als Komponenten jener historischen Narrative, die jedes Staatsgebilde konstituieren.

Geld und Bild

Die Einzigartigkeit jeder Münze ist nicht Ziel ihrer Herstellung, sondern ein Nebeneffekt. Ihr Zweck, ausgegeben und benutzt zu werden, ihre Vertrauenswürdigkeit und ihr Wiedererkennungswert

basierten auf Standardisierung und Seriation, dank derer Münzen unterschiedlichen Wertes problemlos unterschieden und Fälschungen leicht erkannt werden konnten. Veränderungen fanden also meist sehr allmählich statt, und die Stabilität der Bilder – genauso allerdings auch ungewöhnliche, abrupte Veränderungen – bieten uns einzigartige Aufzeichnungen über die Bildsprachen, die von den Autoritäten verschiedener Kulturen eingesetzt wurden. Münzen gehören wahrscheinlich zu den frühesten und am weitesten verbreiteten Beispielen der Massenproduktion und Dissemination von Bildern durch Staatsgebilde und Gesellschaften. Nicht nur, weil viele von ihnen tatsächlich Bilder tragen, die üblicherweise nach ihrer Bedeutung im Kontext ihrer Herstellung ausgewählt wurden, sondern auch, weil die Münzen selbst sehr schnell Teil der visuellen Vorstellungswelt antiker und mittelalterlicher Gesellschaften wurden. Seit der Einführung des Münzgeldes enthalten verschiedenste Bildquellen von Westeuropa bis China Darstellungen von Geldbeuteln, goldenem Regen, Münzketten und sogar bestimmten Münztypen. Als die beiden abgebildeten Münzen im 5. Jahrhundert n. Chr. im Auftrag von Kaiser Theodosius II. geschlagen wurden, existierte das Münzwesen im Mittelmeerraum bereits seit Jahrhunderten, und diese spezielle Währung, der goldene Solidus des Römischen Reiches, war buchstäblich der Goldstandard am Mittelmeer und im Nahen Osten. Der hohe Wert, die Größe und die Haltbarkeit dieser Münzen beförderten ihre Verbreitung weit über die Grenzen ihres Ursprungsgebiets hinaus. Sie hinterließen eine archäologische Spur, die von Skandinavien bis nach China reicht.²

Solchen Bewegungen nachzuspüren birgt sowohl Chancen als auch Risiken. Münzen sind auch in der zeitgenössischen Bilderfahrung allgegenwärtig und vermitteln den Eindruck, als sei ihre Bedeutung in der Zeit fixiert oder aus unseren eigenen Anschauungen heraus zumindest leicht übersetzbar. Repräsentationen, die mit Staatlichkeit, Macht und administrativer Infrastruktur verknüpft sind, vermitteln den Eindruck, als wären die von ihnen beschworenen Strukturen politischer, wirtschaftlicher und kultureller Macht mit ihren visuellen Spuren identisch. Im Grunde genommen ist dies auch die Basis aller staatlichen Autorität, sei sie nun antik, mittelalterlich oder modern. Die meisten Staaten verzichten vielerorts auf direkte Machtausübung und setzen vielmehr darauf, die Teilnahme ihrer Subjekte durch die

Projektion von Inklusion und Gruppenzwang zu fördern. Die virale Macht von Staatssymbolen ist also kein Nebeneffekt, sondern ihre *raison d'être*.

Was aber geschieht, wenn die Verbindungen zwischen den Bildern und den Realitäten, die sie projizieren, gekappt werden? Ist die Verbindung einmal getrennt, werden aus Autoritätssymbolen entweder Überbleibsel und Mysterien oder aber Relikte und Zeichen, denen eine neue Lesart und Bedeutung als stellvertretende Indikatoren von Handlungsfähigkeit zugeschrieben wird. So können neue Verbindungen geformt und ihnen zu der Vorstellung von der Vergangenheit passende Bedeutungen neu zugeschrieben werden. In dieser Funktion wohnt solchen Bildern eine machtvolle Selbsterfüllung inne. Sie infiltrieren die Vorstellungskraft im Namen längst verstorbener oder weit entfernter Schöpfer und erschaffen so Imperien des Geistes, deren Subjekte sowohl Kolonisten als auch Kolonisierte werden.

Ökonomie einer Sammlung

Die Münzsammlung des Barber Institute of Fine Arts ist hauptsächlich römisch und enthält eine der weltweit besten Sammlungen von Münzen des Oströmischen Reichs, das als unabhängige politische Macht bis 1453 Bestand hatte und in der modernen Geschichtsschreibung oft als Byzantinisches Reich bezeichnet wird (obwohl seine Bewohner sich selbst als Römer betrachteten).³ Die beiden oben dargestellten Münzen aus dieser Sammlung wären von ihrem Stifter P. D. Whitting als herausragende Beispiele byzantinischer Münzprägung bezeichnet worden. Er übergab sie der Sammlung im Jahr 1967 auf Bitte von Anthony Bryer, einem Professor für byzantinische Geschichte an der University of Birmingham, der sich sehr dafür einsetzte, der Byzanzforschung neben dem Studium der Römischen Republik und der Kaiserzeit (was sich hier auf die Zeit bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. bezieht) mehr Raum zu verschaffen.

Byzanz und damit die Jahrhunderte nach der Christianisierung des Römischen Reichs ab etwa 312 waren seit dem 17. Jahrhundert von westlichen Wissenschaftlern weitgehend aus der Geschichte des Römischen Reichs entfernt worden. Das Reich, ein dekadent gewordenes und zunehmend verfallendes Wrack, wurde als tragisches Endstadium

des glorreichen Rom verachtet, und zwar in einem solchen Maße, dass auch heutzutage der Begriff »byzantinisch« in vielen europäischen Sprachen noch abwertend konnotiert ist.⁴ Erst seit Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann die Wissenschaft, diese Zivilisation wieder für sich zu beanspruchen, und zwar sowohl als eigenständiges Forschungsgebiet wie auch als einen Raum für Revision und neue Herausforderungen. In diesem Kontext überzeugte Bryer den Sammler Whitting davon, seine umfangreiche Kollektion der University of Birmingham als Ressource für zukünftige Forschungen zu überlassen. Eine Sammlung, die Whitting sich unter anderem nur deshalb hatte leisten können, weil byzantinische Münzen Mitte des 20. Jahrhunderts weniger beliebt (also auch weniger teuer) waren als frühere römische Münzen. Diese Münzen galten also, in anderen Worten, nicht als leicht lesbare Symbole. Die Verbindung zwischen Macht und Repräsentation war durch die überwältigende Überzeugung gebrochen worden, dass in dieser späteren Inkarnation Roms keine signifikante Verortung von wahrer Macht zu finden gewesen war. Deshalb repräsentierten die Abweichungen dieser Münzen vom früheren römischen Prägestil für die Nachwelt nur eine Vortäuschung von staatlicher Autorität und nicht deren Realität.

Diese Einschätzung des Byzantinischen Reichs wird seitdem systematisch zusehends in Frage gestellt; nicht zuletzt von Wissenschaftlern aus Birmingham, einer Universität, die vielleicht nicht nur zufällig auch eine große Tradition von Marxismus- und Protestforschung pflegt. In den Nachkriegs-Jahrzehnten nutzte sie die mittelalterlichen und byzantinischen Welten als Räume für den Angriff auf die westeuropäische Moderne, die sich doch kurze Zeit zuvor noch selbst in Stücke gerissen hatte und in den 1960er und 1970er Jahren erst allmählich einzuräumen begann, dass globale Kolonialisierung Schattenseiten hat, die nach Einlassung und Reflexion verlangten.⁵

Diese Forschung fand unter anderem in Form einer Reinterpretation der Symbole byzantinischer Macht und der Revision der Verbindungslinien zwischen Byzanz und der römischen Vergangenheit statt. Diese Linien waren während der Aufklärung von westlichen Wissenschaftlern ausradiert worden, die unbedingt die sich neu formenden europäischen Nationalstaaten als wahre Nachfolger einer römischen Zivilisation sehen wollten, die ihrer Meinung nach während des »finsternen Mittelalters« zu einer Grotteske degeneriert war, die den

Namen Rom nicht verdiente. Betrachtet man diese Münzen heute, kann man sie folglich sowohl als Symbole einer zurückgewonnenen römischen Geschichte sehen wie auch als Zeugnisse der langjährigen Ausklammerung eben dieser Geschichte. Allerdings ist auch dies nur ein Weg, sich durch die Wellen ihrer Echos zu navigieren. Sie tragen auch noch andere Bedeutungen und verbinden weitere Vergangenheiten miteinander.

Wanderungen des Geldes

Wirft man einen Blick auf Whittings Aufzeichnungen, erfährt man, dass beide Münzen über das inzwischen nicht mehr existierende Londoner Auktionshaus A. H. Baldwin's in seinen Besitz gelangten. Dies trifft auch auf den Großteil seiner restlichen Sammlung zu. Der namensgebende Baldwin wiederum hatte die Münzen von einem der wichtigsten Sammler und Juristen Sri Lankas zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstanden. Man weiß, dass Leslie de Saram oft in London einkaufte, Baldwin persönlich kannte und gelegentlich auf seinen Reisen nach Europa auch Gegenstände verkaufte. Also weisen die Zettel, die heute an den beiden Münzen (und an drei weiteren) hängen, die kryptischen Spuren dieser Wanderungen auf, in Form des Satzes »Gefunden in Ceylon – de Saram«. Weitere Nachforschungen ergeben, dass eine dieser beiden Münzen (LR489) von London aus in de Sarams Besitz gelangte und die andere wahrscheinlich vor Ort auf Sri Lanka gefunden worden war.⁶ Und hier liegen sie nun, diese beiden Münzen, die einander so ähnlich sehen, wie es eben nur zwei Münzen können. Dennoch haben sie sehr unterschiedliche Reisen hinter sich.

Ikonografisch betrachtet weisen beide die typische Bildgebung früher byzantinischer Goldwährungen auf: Das Profil-Porträt auf der Vorderseite zeigte keinen speziellen Kaiser, sondern war ein Symbol von Beständigkeit und Macht, mit Militärkleidung versehen und einer formelhaften Inschrift. Nur der Name wurde für jeden neuen Amtsinhaber geändert. Auf den Rückseiten finden sich zwei Bilder aus der kleinen Auswahl von Symbolen, die in dieser Periode hauptsächlich verwendet wurden – die personifizierte und von einer geflügelten Siegesgöttin gekrönte Stadt Konstantinopel sowie die Gestalt eines stehenden Soldaten mit einer Militärstandarte. Eine Münze

wurde – wahrscheinlich im 6. Jahrhundert – über den westindischen Ozean entweder zuerst nach Indien und dann nach Sri Lanka oder direkt auf die Insel gebracht oder ist sogar nur eine Imitation, die in Indien anhand von römischen Prototypen hergestellt wurde und anschließend nach Sri Lanka gelangte. Ob sie mit römischen Seeleuten oder Händlern aus Ostafrika, der Arabischen Halbinsel, dem südlichen Indien oder Sri Lanka selbst an ihren Fundort reiste, lässt sich nur vermuten oder anhand von Wahrscheinlichkeiten abschätzen. Möglich ist alles. Wir können zwar leicht erraten, was mit ihr gekauft wurde (wahrscheinlich Gewürze und Textilien), letztlich wissen tun wir es aber nicht. Als die Münze wahrscheinlich Anfang des 20. Jahrhunderts wiedergefunden wurde, kaufte sie schließlich ein Sammler von römischen Münzen auf Sri Lanka.⁷

Die Geschichte der anderen Münze ist in gewisser Hinsicht viel weniger leicht nachzuvollziehen, denn sie teilte ihr Schicksal mit unzähligen anderen ihrer Art. Möglicherweise kursierte sie jahrhundertlang im Mittelmeerraum und dem Nahen Osten. Vielleicht reiste sie nach Norden, als Handelsobjekt, wohltätige Spende oder diplomatisches Geschenk. Möglicherweise wurde sie viele Male vergraben und gefunden, gespart oder gesammelt, getauscht oder entdeckt, bevor sie, wie die abertausend anderen Goldmünzen dieser Währung und Periode, irgendwann in privaten oder öffentlichen Sammlungen irgendwo im Norden des Globus landeten. In beiden Fällen sprechen diese Münzen also von einer Praxis des Sammelns und von gesammelten Materialien, die wie sie ein Erbe des Empire teilten.

Narrative der Macht

In Europa wurden römische Münzen schon zur Zeit Kaiser Friedrichs II. als Mementos der Macht und als Projektionsmodelle gesammelt – Friedrich ließ sogar eine Augustalis nach römischem Vorbild prägen.⁸ In der Aufklärung bekam das Sammeln klassischer Münzen eine neue Bedeutung, da sie als physikalische Beweise für die Würde und Zivilisation des alten Rom galten und in den Gebäuden, öffentlichen Institutionen und Schulen Westeuropas imitiert und verehrt wurden. Wahrscheinlich ist es diesem Übertragungsprozess zu verdanken, dass das Geldstück, das de Saram in London kaufte, die

Jahrhunderte überdauert hat. Als de Saram seine Kollektion begann, erinnerte das Sammeln nicht nur an vergangenen (europäischen) Ruhm, sondern hatte als Aktivität seine eigenen Assoziationen geschaffen, die kreuz und quer durch die gehobenere Gesellschaft verliefen und mit Hilfe von Expertengemeinschaften, Briefwechseln und Auktionshäusern – die auch als Knotenpunkte für persönliche Netzwerke dienten – einen besonderen Raum für die gebildete imperiale Mittelschicht schufen. Das Sammeln von Münzen war gleichzeitig Studie und Praxis des englischen Empire, und der beliebteste Fokus das Römische Reich. Diese römische Vergangenheit diente zum Teil als kulturelle Rechtfertigung für die westeuropäischen Kolonisatoren. Sie präsentierten sich als Überbringer der Früchte einer uralten Zivilisation und demonstrierten damit, dass ihre Überlegenheit ererbt und sie selbst zum Herrschen bestimmt waren.

Welche Meinung de Saram zum Koloniestatus von Sri Lanka hatte, wissen wir nicht. Aber sein in London gekaufter Solidus, den er als spätrömische Münze kategorisiert hätte, war eine Repräsentation des Empire und des von ihm geschaffenen kulturellen Milieus. Er diente auch dazu, die Geschichte Asiens innerhalb dieser Narrative verständlich zu machen. Bilder der Macht trugen diese Macht auch in die Vergangenheit hinein.

Das Römische Reich unterhielt Handelsbeziehungen zu Indien, und auch das Byzantinische Reich setzte diesen Handel bis zum 6. Jahrhundert n. Chr. fort. Begegneten also westeuropäische Reisende, die im 18. oder 19. Jahrhundert nach Indien fuhren, dort römischen Münzen, dann fanden sie in ihnen handfeste Beweise für diese in den Texten von Plinius, Strabon und anderen erwähnte uralte Verbindung. Und sie zeichneten ihre Umrisse anhand der Bilder nach, die ihnen vertraut waren: Bilder von westlichen Imperialmächten, die ihre Arme nach den Gebieten außerhalb Europas ausstreckten, um sie zu dominieren, zu leiten und zu zivilisieren. Es wurden Geschichtsbücher verfasst, in denen römischen Handelsmissionen die gesamte Staatsbildung, die Münzprägung und die Justizsysteme Asiens zugeschrieben wurden.⁹ Münzen wurden zum Symbol für dieses antike Empire, das selbst weit außerhalb der Grenzen des offiziellen Römischen Rechtsgebiets anerkannt, imitiert und als Grundlage für die Weiterentwicklung benutzt wurde. Es ist sehr wahrscheinlich, dass de Saram seine Münze, die auf seiner Heimatinsel gefunden worden war, zum Teil

deshalb kaufte, weil durch diese weit verbreitete Geschichte antiker Verbindungen besonderes Interesse an diesen Münzen bestand.¹⁰ Bei früheren Münzfunden auf der Insel, die in Zeitschriften beschrieben wurden, die de Saram wahrscheinlich abonniert hatte oder zumindest las, war ebenfalls auf diese Handelsbeziehungen hingewiesen worden. Man hatte sie als Erklärung für die Ankunft der Münzen auf der Insel herangezogen; die Dynamik des Empire spielte mit Sicherheit auch in diese Beschreibungen hinein. Und hier findet sich die oben erwähnte, durch die Zeit verrutschte Neu-Einschreibung von Macht in ein Bild. Denn im 6. Jahrhundert nach Christus waren solche imperialen Dynamiken weder offensichtlich noch wahrscheinlich.

Wir können mit einiger Gewissheit behaupten, dass die Bilder auf dieser Münze und der Handvoll ähnlicher Goldstücke, die auf Sri Lanka gefunden wurden, in der visuellen Kultur der Insel keinen Eindruck hinterließen, der sich heute noch nachweisen ließe. Es kam weder zu neuen Münzprägungen nach ihrem Vorbild noch zu Änderungen im künstlerischen Stil der lokalen Währung, und sie scheinen auch nicht als wertvolle Erbstücke ausgestellt oder aufbewahrt worden zu sein. Ebenfalls können wir mit Sicherheit sagen, dass das Römische Reich weder Macht auf Sri Lanka besaß noch Einfluss ausübte. Die Insel blieb für die Römer geheimnisvoll und unerreichbar, und auch Sri Lanka war allem Anschein nach mit vergleichbarem Unwissen über die römische Welt gesegnet. Die Verbindung zwischen der politischen Macht und ihrer in Gestalt von Zahlungsmitteln erfolgenden Repräsentation wurde also unterbrochen, als die Münzen den Indischen Ozean überquerten. Die Münzen trugen zwar Bilder, aber die Bilder selbst trugen nur sehr wenig Bedeutung und konnten, wo immer sie landeten, übernommen, imitiert oder ignoriert werden.

Die Wiederbelebung dieser Verbindung anhand der weit verbreiteten Meinung, dass ein Bild der Macht immer Macht mit sich führt, fand Jahrhunderte später statt, als europäische Reisende und Sammler Wissensnetzwerke erzeugten, die den auf Sri Lanka gefundenen Münzen Bedeutung zuschrieben und ihre spätantike Geschichte anhand der Realitäten der gegenwärtigen Machtausübung überschrieben und kolonialisierten. Ironischerweise vollendete Edward Gibbon zu jenem Zeitpunkt, als die ersten Nachrichten über solche Münzfunde auf Sri Lanka und in Indien in den Westen gelangten, gerade sein Buch *Verfall und Untergang des Römischen Reiches*, das mehr als

alle anderen englischsprachigen Bücher zur Geschichte Roms Byzanz eine untergeordnete Rolle in seiner eigenen, römischen Geschichte zuwies und damit diese Vergangenheit für den Nordwesten Europas in Besitz nahm.¹¹

Zwei Münzen, die sich auf den ersten Blick so ähnlich sehen, stehen hier für Rom und Nicht-ganz-Rom, für Hegemonie und Unterwerfung. Die Fallbeispiele des Umgangs mit den Münzen durch Sammler wie de Saram oder Whitting zeigen auf, welche wichtige Rolle die Trennung und Neuformierung von Verbindungen zwischen Bild und Macht für die Bildung neuer Autoritätsstrukturen zu spielen vermögen. Nur dann, wenn wir uns der Möglichkeit stellen, dass diese Bilder in der Vergangenheit machtlos waren, können wir die Narrative dekonstruieren, die bis heute noch an der Vorstellung einer solchen Macht festhalten.

Aus dem Englischen übersetzt von Violeta Georgieva Topalova

Elena Tolstichin

Ein »ominöser Sturmvogel«

Die »Religio« des Maerten de Vos als

Kompositfigur mobiler Konfessionssymbole

Evangelium pacis

Als im Sommer des Jahres 1576 spanische Söldnertruppen durch die Niederlande ziehen und dabei rauben, vergewaltigen und morden, beschließen die südlichen Provinzen, erstmals seit Beginn des Krieges mit den nördlichen Provinzen zu kooperieren, um gemeinsam die Spanier aus den Niederlanden zu vertreiben. Anfang November kommt es zur Genter Pazifikation, in der sich die ehemaligen Feinde die Treue schwören. Allein, das Bündnis ist nicht sehr stabil und dementsprechend nicht von langer Dauer. Es zerbricht nur wenige Monate nach dem Friedensschluss an den Differenzen in der Konfessionsfrage. Die südlichen Provinzen fordern die Beibehaltung des Katholizismus und ein Verbot des Protestantismus, die nördlichen Provinzen erstreben das genaue Gegenteil. Wilhelm von Oranien versucht zwischen den beiden Lagern zu vermitteln und mahnt in eindringlichen Reden, die Kräfte gegen den gemeinsamen Feind zu vereinen.¹ Dennoch bleiben bei vielen Niederländern, Protestanten wie Katholiken, Zweifel, und wie ein Blick auf die zeitgenössische politische Theorie verdeutlicht, aus gutem Grund: Seinerzeit wurde angenommen, dass es in einem Land nur ein Bekenntnis, eine *religio*, geben könne; diejenigen, die etwas anderes behaupteten, argumentierten gegen eine Lehrmeinung, die seit Beginn der Kirchenspaltung Anspruch auf Gültigkeit erhob.²

Seit dem Frühjahr 1577, als die spanische Armee Tag für Tag Gebiete zurückerobert, können diejenigen, die eine Einigung erhoffen, nicht länger darauf warten, dass ein interkonfessioneller Konvent die



1 Wierix nach Maerten de Vos: *Relligionis et hospitis colloquium*, vor 1584

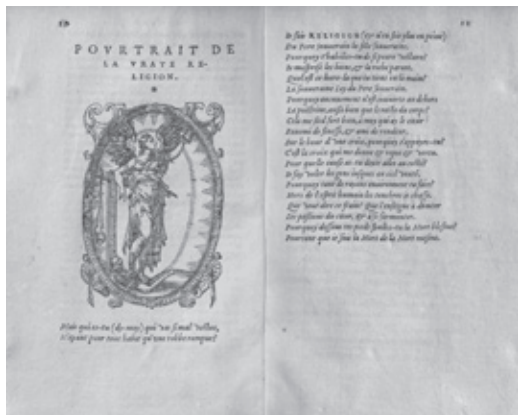
religiösen Differenzen ausräumt und die gesplante Bevölkerung in den Niederlanden eint. Um sich effektiver gegen die Spanier verteidigen zu können, suchen sie nach Wegen, trotz konfessioneller Uneinigkeit politische Einigung herzustellen. Davon zeugen nicht nur zahlreiche Schriften und Reden, sondern auch jene »aufregenden ominösen Sturmvögel«, die seit Erfindung der »Bilderdruckkunst« überall in Europa in politischen Auseinandersetzungen als Mittel der Propaganda eingesetzt wurden.³ Ein berühmtes Beispiel ist das Blatt

Relligionis et hospitis colloquium; es wurde zwischen 1576 und 1584 von Maerten de Vos gezeichnet, von einem der Wierix' gestochen und von Pieter Baltens in Antwerpen verlegt (Abb. 1).⁴ In der Mitte des Kupferstichs sieht man eine spärlich bekleidete geflügelte Figur. Diese stützt sich auf ein großes Kreuz und tritt auf ein sich aufbäumendes Skelett. In ihrer Linken hält sie einen Zaum, in ihrer Rechten ein aufgeschlagenes Buch, das mit dem Schriftzug »Evangelium pacis« das Ziel ihrer Mission zu annonciieren scheint. Argumente für die Notwendigkeit eines Friedens bieten sich dem Betrachter reichlich: eine brennende Stadt links im Bild, eine Schlacht rechts, dazu Zeltlager am rechten Bildrand, feuernde Schiffe im Hintergrund sowie Soldaten, so weit das Auge reicht. Vor diesem Hintergrund erscheint die Dargestellte wie ein Friedensengel, doch wie die Überschrift und die *subscriptio* verdeutlichen, wurde hier eine »Religio« ins Bild gesetzt.

In der Forschung wurde die Figur aufgrund der impliziten Übersetzung des Begriffs *religio* mit »christliche Religion« als deren Personifikation gedeutet und aufgrund der Beitexte, die einen Krieg erwähnen, einen gebrochenen Vertrag und marodierende spanische Soldaten, mit den skizzierten politischen Entwicklungen und Ereignissen in den Niederlanden nach der Genter Pazifikation verknüpft.⁵ Die Möglichkeit, dass auch die virtuos gestochene, detailreiche *pictura* ein eigenes, über ihre Beschreibung in den Beitexten hinausreichendes Aussagepotenzial besitzt, wurde in der kunsthistorischen Forschung bislang nicht erwogen. Dies ist um so erstaunlicher, als sie frappante Ähnlichkeiten aufweist mit anderen mobilen sowie omnipräsenten Bildern, die in jener Zeit als materielle Deutungsfolien dienten.⁶ Die nun folgende intertextuelle Analyse des Antwerpener Stichs soll zeigen, dass seine *pictura* im zeitgenössischen politischen Diskurs eine epistemische Funktion besaß und die Zirkulation und Verfügbarkeit von Bildern eine wichtige Bedingung der Möglichkeit jener Erkenntnisbildung war.

Ein Konfessionssymbol des Reformiertentums

In der Literatur wurde schon oft auf die Ähnlichkeit der vorliegenden Grafik mit einem seinerzeit weit verbreiteten Emblem verwiesen (Abb. 2).⁷ Große Übereinstimmungen bestehen sowohl zwischen den



2 Unbekannter Künstler: *Pourtrait de la vraye religion*, 1561

Attributen ihrer Hauptfiguren als auch zwischen ihren Beibexten, in denen das Dargestellte jeweils in Form eines Frage-Antwort-Dialogs zwischen dem Menschen und der Religion wie in einer Bildbeschreibung expliziert wird. Und wiewohl dieser Dialog im Antwerpener Blatt nicht einsprachig inszeniert wurde, sondern in Latein, Niederländisch und Französisch, lassen die strukturellen

und inhaltlichen Korrespondenzen doch keinen Zweifel daran, dass der Stich das fragliche Emblem zitiert.

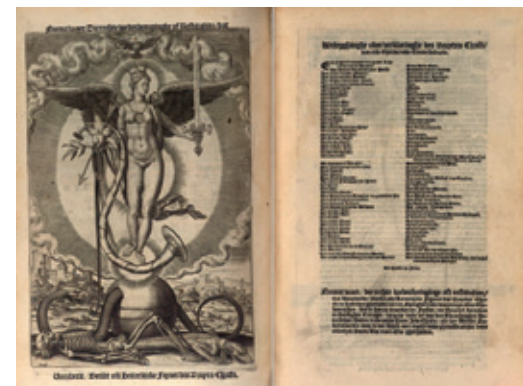
Eine solche Feststellung könnte angesichts der frühneuzeitlichen Gepflogenheit, nach Vorlagen zu arbeiten, kaum einer Erwähnung wert erscheinen; was ihr gleichwohl Besonderheit verleiht, ist die Tatsache, dass das zitierte Emblem zeitgleich als Symbol des Reformiertentums verwendet wurde. Diesen Status erwarb es nicht allein durch sein erstmaliges Erscheinen in der vierten Auflage der seinerzeit populärsten Unterweisung in reformierter Lehre, in der *Confession de la foy chrestienne*, verlegt 1561 in Genf. Entscheidend zu seiner Assoziation mit dem Reformiertentum wird auch der Umstand beigetragen haben, dass der Autor Théodore de Bèze, bekanntester reformierter Theologe nach Calvin, den Begriff »vraye religion« in diesem Kontext zur Bezeichnung seiner eigenen Konfession, des Reformiertentums, benutzte und dass das Motiv von Verlegern protestantischer Bücher zunächst in Frankreich, später in den Niederlanden als Signet aufgegriffen wurde.⁸ Aus den genannten Gründen erscheint es überaus plausibel, dass die Ähnlichkeit der Antwerpener »Religio« mit dem Symbol des Reformiertentums jenen, die Bèzes Emblem aus einem dieser Bücher kannten, die Möglichkeit eröffnete, das Herrschaftszeichen auf dem Haupt der Dargestellten als Anspielung auf den – vielleicht erhofften, vielleicht bereits vollzogenen – Sieg der reformierten Kirche in den Niederlanden zu deuten.

Ein Konfessionssymbol des Jorismus

Irritierend angesichts einer solchen Deutung ist die formale Nähe des Antwerpener Stiches zu einer anderen, ebenfalls konfessionell markierten Personifikation, der »Braut Christi« (Abb. 3). Nachweisen lässt sich diese erstmals in der zweiten, auf 1551 datierten Ausgabe des *Woender-Boeck* des niederländischen Künstlers und religiösen Führers David Joris, in der sie als Spiegel, Vorbild und als Warnung für die Gläubigen beschrieben wird.⁹ Diese Charakterisierung der Figur, ihre Okkurrenz in der Hauptschrift von Joris sowie die Tatsache, dass der Begriff Braut Christi in erster Linie *Ecclesia* konnotiert, lassen sie wie eine sinnfällige Verkörperung seines religiösen Ideals erscheinen und damit letztlich als eine Repräsentation des Spiritualismus, wie Joris ihn propagiert hat.

Doch worin ähneln sich die beiden Figuren eigentlich? Schon auf den ersten Blick fällt eine Reihe von – vor allem ikonografischen – Korrespondenzen auf. Zu den hervorstechendsten zählt die Präsentation der Figuren in einer weiten Landschaft sowie deren Auszeichnung mit jeweils einem Nimbus und einer Krone. Abgesehen davon werden beide von einem Wolkenband gesäumt, und ihr Umhang wird als ein vom Wind bewegter dargestellt. Darüber hinaus lässt sich eine bemerkenswerte strukturelle Parallele zwischen den beiden Blättern feststellen. Denn obgleich es sich bei der Illustration des *Woender-Boeck* nicht um ein Emblem im strengen Sinne handelt, wird auch die Braut-Christi-Personifikation in einem längeren Textabschnitt erklärt beziehungsweise symbolisch ausgedeutet. Im Ergebnis laden diese Übereinstimmungen die Antwerpener Figur mit der Bedeutung der von ihr alludierten Personifikation auf und lassen diese ihrerseits an die Darstellungen der *religio* erinnern, was ihre Wahrnehmung als Konfessionssymbol nahelegt.

3 Hieronymus Wierix: *Beeldt oft Letterlijcke Figuer des Bruyts Christi*, 1584



Dass dies, beziehungsweise die große Ähnlichkeit zwischen den beiden Grafiken, kein Zufall sein kann, erschließt sich aus dem Umstand, dass sie vielleicht sogar vom selben Künstler gestochen wurden, worauf das Monogramm von Hieronymus Wierix am linken unteren Bildrand der Illustration verweist. Ob Wierix die »Braut Christi« aber auch selbst entworfen hat, lässt sich aufgrund der schlechten Quellenlage nicht entscheiden; fest steht nur, dass sie in der ersten Ausgabe des *Wonder-Boeck* noch nicht enthalten war und vermutlich in derselben Zeit wie Wierix' Stich *Relligionis et hospitis colloquium* entstand, denn die zweite Ausgabe von Joris' Schrift wurde nach heutigem Kenntnisstand nicht, wie es das Datum ihrer Titelseite suggeriert, 1551 verlegt, sondern eher 1584.¹⁰ Relevant ist die Rückdatierung des *Wonder-Boeck* für unseren Zusammenhang vor allem aus zwei Gründen: Zum einen lässt sie die Figur der Braut Christi so erscheinen, als sei sie vom Autor, Joris selbst, der 1556 verstarb, als Symbol seines Spiritualismus autorisiert worden und seitdem als solches in Gebrauch; zum anderen wird die »joristische« »Braut Christi« durch sie zu einer Vorläuferin der reformierten sowie der konfessionell uneindeutigen Antwerpener »Religio« und diese so zum Schlusspunkt einer »Tradition« von Konfessionsdarstellungen.

Ein Konfessionssymbol des Katholizismus

Neben der Ähnlichkeit der »Religio« mit zwei protestantischen Konfessionsdarstellungen finden sich in der Gestaltung der »Religio« auch Zeichen, die dezidiert auf katholisch konnotierte Figuren zu verweisen scheinen. Der Nimbus ist das vielleicht markanteste von ihnen. Traditionell zur Auszeichnung von Heiligen verwendet, wurde er nach der Reformation tendenziell mit dem Katholizismus assoziiert, da Heilige seitdem für heilsirrelevant erklärt wurden und ihre Verehrung und Darstellung in die Kritik gerieten. Die protestantische Heiligenkritik stellt auch eine mögliche Erklärung dar für die unkonventionelle Auszeichnung von Bèze' »Vraye Religion« und Wierix' »Braut Christi«. Im Gegensatz zur Antwerpener Figur, die nur mit einem Nimbus ausgezeichnet ist, wird Bèze' Personifikation durch eine Mandorla charakterisiert und die »Braut Christi« durch mehrere Glorioten gleichzeitig, die zudem jeweils etwas anderes bedeuten.

Vor diesem Hintergrund wirkt die formale Angleichung der Antwerpener Figur an typische Heiligendarstellungen geradezu als Einladung an die zeitgenössischen Rezipienten, diese als »katholisch« wahrzunehmen. Zu einer regelrechten Aufforderung wird dies durch die Kookkurrenz des Nimbus mit jenen Elementen, die sich im Bereich des Hauptes der »Religio« finden – so etwa die Sternenkronen, der leicht geneigte Kopf, die lieblichen Gesichtszüge, die gleichsam demutsvoll gesenkten Augenlider und vielleicht sogar die Darbietung der nackten Brust –, erinnern diese doch an typische Details von Marienbildern, die in den nominell katholischen Niederlanden omnipräsent waren und bei niederländischen Protestanten schon immer als katholisch galten, besonders jedoch seit Maria, *Mater Ecclesiae*, nach dem Sieg von Lepanto (1571) von katholischer Seite zur *Victoria* über die Andersgläubigen stilisiert und in den Niederlanden dazu erkoren wurde, den Anhängern Don Juans zum Sieg über die aufständischen häretischen Provinzen zu verhelfen. Spätestens seit dieser katholischen Vereinnahmung und Instrumentalisierung der neutestamentlichen Figur wurden Mariendarstellungen vollends zu visuellen Synonymen für Katholizismus.¹¹ Für die hier verfolgte Argumentation bedeutet die beschriebene Entwicklung, dass die Antwerpener »Religio« auch auf ein Konfessionssymbol der Katholiken anspielt.

Ein Bindeglied

Gleichwohl lassen sich einige Zeichen des Antwerpener Blattes nicht nur auf Mariendarstellungen beziehen, sondern auch auf Illustrationen der Offenbarung des Johannes (Offb 12), in der von einer mit Sonne und Sternenkranz geschmückten Schwangeren die Rede ist, deren Flügel denen eines Adlers gleichen (Abb. 4). Zu diesen Zeichen zählen beispielsweise die schon erwähnten Sterne an der Krone der Dargestellten sowie die weiten Flügel, die im Unterschied zu denen anderer Figuren Liebe zum veristischen Detail bezeugen; des Weiteren die Tatsache, dass der Kopf der »Religio« gerade dort erscheint, wo eigentlich die Sonne zu erwarten wäre. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Strahlen, die gleichsam hinter ihrem eigentlichen Nimbus auftauchen und wie Sonnenlicht durch die dichten



4 Gerard van Groeningen: *Die Apokalyptische Frau und der siebenköpfige Drache*, 1563–1574

Wolken brechen. Und schließlich wirft die Draperie ihres Gewandes die Frage auf, ob wir es hier mit der Darstellung einer Schwangeren zu tun haben. Die Ähnlichkeiten zwischen der Antwerpener »Religio« und der »Apokalyptischen Frau«, der *mulier amicta sole*, lenken die Aufmerksamkeit auf die Aufladung, die der Antwerpener Stich durch diese Anspielung seinerzeit erfuhr.

Bekannt ist, dass die Apokalyptische Frau seit jeher Maria und *Ecclesia* konnotierte und dass ihre Ikonografie, befördert von mittelalterlicher Exegese, in jene der »Maria Immaculata« einging. Ent-

sprechend überrascht es wenig, dass sich selbst in Darstellungen, die doch ausdrücklich die in der Johannes-Offenbarung beschriebene Figur verbildlichen, visuelle Anklänge an Mariendarstellungen finden, sinnfällig etwa in Dürers Stich der *Apokalypse* (1498). Zusammen sprechen die Befunde für die Annahme, dass die Anspielung auf die Apokalyptische Frau letztlich ebenfalls auf das bereits erwähnte katholische Konfessionssymbol verwies, zumindest dessen Allusion verstärkte. Daraus zu schließen, dass die Figur der Apokalypse im 16. Jahrhundert ausschließlich mit Maria identifiziert wurde, wäre gleichwohl zu voreilig.

In der Forschung bisher übersehen wurden die Indizien für eine protestantische Indienstnahme des Motivs und dessen *Ecclesia*-Konnotation. Ein solcher Hinweis wird etwa in der Tatsache erkennbar, dass in dem ersten und wohl erfolgreichsten Emblem- und Buch der Frühen Neuzeit, dem *Emblematum Liber* des Andrea Alciato, der Begriff »ficta religio« in Gestalt der Hure Babylon, des paradigmatischen Gegenteils der Apokalyptischen Frau, verbildlicht wird, während der Komplementärbegriff bemerkenswerterweise fehlt.¹² Diese Leerstelle besetzte offenbar erst Bèze' Emblem: 1561 rückte seine »Vraye Religion« im kulturellen Archiv synchroner Bilder an die oppositionelle Stelle der »ficta religio« und damit gleichzeitig an die Stelle



5 Unbekannter Künstler: *Bildersturm der Geuzen*, 1566

der Apokalyptischen Frau, die dadurch als »protestantisch« beziehungsweise als »reformiert« rezipierbar wurde. Verstärkt wurde die Assoziation der apokalyptischen Figur mit dem Protestantismus zusätzlich durch die Gleichsetzung der Babylonischen Hure mit dem Katholizismus in der polemischen Druckgrafik dieser Zeit. Besonders augenfällig ist dies in einem anonymen niederländischen Stich von 1566, in dem das Motiv der Hure einer Darstellung des Papstes weicht (Abb. 5).¹³

Für die Frage nach der Bedeutung der Anspielung auf des Apokalyptische Weib lässt sich mithin zusammenfassend festhalten, dass sie nicht nur die Allusion eines katholischen Konfessionssymbols verstärkt sowie ein Bindeglied zwischen dem katholischen und dem reformierten Konfessionssymbol vor Augen führt, sondern dass sie gleichzeitig die Möglichkeit eröffnet, die Antwerpener »Religio« und die Figur, die ihr am meisten ähnelt, Bèze' »Vraye Religion«, als Verwandte des vorkonfessionellen *Ecclesia*-Symbols zu lesen.

Eine transkonfessionelle Religionspersonifikation

Der Vergleich des Antwerpener Blattes mit anderen synchronen Bildern hat gezeigt, dass die Dargestellte nicht etwa mit beliebigen Figuren eine Familienähnlichkeit besitzt, sondern mit seinerzeit verbreiteten visuellen *Ecclesia*- und Konfessionsdefinitionen. Gleich einer Kompositfigur vereint sie deren *differentiae specificae* zu einem kohärenten Ganzen, sodass es scheint, als finde hier das *genus proximum* der Konfessionen seinen visuellen Ausdruck. Der Eindruck, dass das Bild zum Schauplatz einer semantischen Verschiebung wird, des Wechsels von Art zur Gattung, von jeweils einer konkreten Konfession zu Religion im Sinne einer Sammelbezeichnung, bestätigt sich mit Blick auf zeitgenössische Traktate, in denen der Rekurs auf das Gemeinchristliche zur Nivellierung konfessioneller Differenz benutzt wurde. Ein Beispiel hierfür bietet der 1579 anonym verlegte *Discours sur la permission de liberté de religion, dicte Religions-vrede, au Pais-Bas*.¹⁴ In ihm werden Katholiken und Reformierte als »Christen« ausgewiesen mit der Begründung, dass sich beide auf die Bibel stützten, an Christus glaubten, denselben Gott verehrten und »Kinder eines Vaters« seien.¹⁵ Doch da der *Discours* – trotz fehlender Verfasser-, Verlags- und Ortsangabe und trotz der Beteuerungen des Autors, Katholik zu sein – nicht verhehlen kann, dass die Reformierten die hauptsächlichen Nutznießer seines Einheitsnarrativs sind, entlarvt er sich schnell als reformierte Propaganda, und dies zu Lasten seiner eigenen Kreditibilität.

Im Vergleich dazu verfährt das Antwerpener »Bilderfahrzeug« wesentlich geschickter. Es drängt mit seiner Zeichenfülle den Betrachter zu Vergleichen mit Bekanntem, was zu unterschiedlichen, nie vollkommen eindeutigen konfessionellen Kategorisierungen der Dargestellten führt und im Idealfall in einem Evidenzerlebnis mündet – der Erkenntnis nämlich, dass die »Religio« gleichsam eine Summe aus den *Ecclesia*- und Konfessionssymbolen bildet und somit einen transkonfessionellen *corpus mysticum* visualisiert. Ermöglicht wurde das Evidenzerlebnis seinerzeit durch die Zirkulation von Bildern und deren massenhafte Verfügbarkeit. Denn nur dann, wenn man die differenten, an unterschiedlichen Orten produzierten Konfessionsdarstellungen – wie in einem *Musée imaginaire* – an einem Ort nebeneinander sehen konnte, ließen sich Gemeinsamkeiten (und

Unterschiede) feststellen. Mit immobilien Bildern wäre dies so nicht möglich gewesen, und ebenso wenig hätte sich in und mit ihnen ein internationaler visueller Diskurs über den Begriff *religio* entwickeln können. Und da immobile Bilder im konfessionellen Zeitalter bereits durch ihren jeweiligen Anbringungsort konfessionell markiert waren, konnte eine transkonfessionelle christliche Religion im Grunde nur in einem »ortlosen« Medium verbildlicht werden.

In der Entstehungszeit des vorliegenden Stichs warf die hier beschriebene Neusemantisierung des *Religio*-Motivs ein neues Licht auf den alten Glaubenssatz, wonach es in einem Land nur eine *religio* geben dürfe. Damit wies sie zugleich einen Weg zur inländischen Einigung, die nach Auffassung Wilhelm von Oraniens eine notwendige Voraussetzung für die Vertreibung der Spanier war und letztlich für einen allseits ersehnten Frieden in den Niederlanden. In letzter Konsequenz zeigt die Analyse des Antwerpener Stichs, dass die Mobilität von Bildern erkenntnisstiftend wirkte und dass mobile Bilder nicht nur, wie so oft betont, als propagandistische Kampfmittel fungierten – und immer noch fungieren –, sondern auch als Medien der Aushandlung, als »Entstehungsherde« neuer sozial relevanter Denkkategorien und damit als Motoren diskursiven Wandels.

Pablo Schneider
Die Moral betritt den Denkraum
Pieter de Hoochs Gemälde »Eine Dame empfängt einen Brief«

Durchblick

Ein Gemälde des Niederländers Pieter de Hooch bietet den offenen Blick in einen Innenraum sowie auf das sich dort abspielende Geschehen (Abb. 1). Der schwarz-weiße Kachelboden, welcher durch die Bildkante unterbrochen wird und somit unter dieser durchzu- laufen scheint, betont die hierarchiefreie Durchmischung von Bild- und Betrachtterraum. Es eröffnet sich die Sicht auf den Eingangsbereich, die Diele eines bürgerlichen Hauses, deren Gestaltung und Ausstattung auf eine gutsituierte Familie als Bewohner schließen lassen. In der Frühen Neuzeit, das Gemälde entstammt der Mitte des 17. Jahrhunderts, waren Wohlstand und Anstand in der öffentlichen Wahrnehmung fest miteinander verbunden. Ökonomische und soziale Parameter konnten sich differenziert symbolisch manifestieren, wobei ein angemessenes Auftreten ein wichtiges Element in diesem vielgestaltigen Formenspektrum darstellte. Diesem steht, auf den ersten Blick, die Körpersprache der beiden einzigen Personen des Bildes nicht entgegen.¹

Durch die geöffnete Haustür, deren schwerer Türklopfer vom Sonnenlicht hervorgehoben wird, tritt eine kostspielig gekleidete männliche Person ein. In der linken Hand hält diese ein zusammengefaltetes Stück Papier und in der rechten den zum Eintritt gezogenen Hut. Der Oberkörper ist leicht in die Begrüßungsgeste einer Verbeugung gekippt, wodurch sich ein nach unten gerichteter Blickwinkel ergibt, welcher angemessen den Augenkontakt zu vermeiden hilft. Die Figur



1 Pieter de Hooch: *Eine Dame empfängt einen Brief (Der Liebesbote)*, um 1670

tritt in der Form eines Boten auf. Empfangen wird dieser von einer jungen Frau, die keineswegs dem sozialen Stand des Besuchers, eines Bediensteten, entspricht. Denn ihre Kleidung sowie die attributiv zu betrachtenden beiden Hunde lassen bei ihr an die Frau oder Tochter des Hauses denken. Dass diese unmittelbar und nicht eine Magd die Tür öffnete oder das Schriftstück zunächst in Empfang nahm, entsprach mitnichten den Konventionen der Zeit. Die weibliche Figur ist geradezu präventiv gekleidet für diese alltägliche Szene. Der Faltenwurf ihres goldenen Kleides glitzert und bringt äußerst scharfe Lichtlinien hervor. In der Vertikalen und Horizontalen steigern mit Silberfäden gewirkte Ornamente die reflektierende Stofflichkeit. Ein weißer Umhang und Schmuckelemente im Haar verstärken das

Erscheinungsbild. Da die weibliche Figur mit ihrer rechten Hand in ihr Kleid greift, um dieses etwas zu raffen, wird auch das Unterkleid sichtbar. Dieses besteht aus einem beige, weiß, lindgrün und rot gestreiften Stoff, welcher additiv die aufwendige Ausgestaltung unterstützt. Es ist der Streifen in Rot, welcher den Blick der Betrachter anzuziehen vermag und sich mit weiteren Details im Bild verknüpft; so dem leuchtend roten Stuhl, der zwischen den beiden Personen steht und als optische Barriere dienen kann. Es ist ebenfalls der rote Ärmelbesatz des Boten sowie ein weiterer Stuhl im Hintergrund, die aufgrund der gemeinsamen Farbigkeit das Auge affizieren.

Unmittelbar hinter der Frau öffnet sich ein kleiner Durchgang, an den sich ein größerer Raum anschließt. An dessen rückwärtiger Wand ist ein zur Seite geschobener Stuhl mit abermals roten Details, der Polsterung, zu erkennen. Dieser steht vor einem Virginal, das aufgrund seiner topischen Darstellung in etlichen Bildern der Zeit ohne große Überlegungen als erotische Anspielung zu identifizieren ist. Vom Empfangsbereich des Hauses ausgehend, scheint sich die Perspektive des im Hintergrund liegenden Raumes nach oben zu verschieben, was der Szenerie einen artifiziellen visuellen Modus verleiht. Auch wenn deutlich zu erkennen ist, dass es sich um einen Durchblick handelt und keineswegs um ein bis zum Boden reichendes Gemälde, drängt sich der Effekt der Realitätsverwirrung – vergleichbar dem 1656 entstandenen Werk *Las Meninas* des Diego Velázquez – in die Wahrnehmung der Betrachter.² Der Durchblick erinnert an ein Bild im Bild und schichtet den Sinngehalt von Gemälden mit dem unverfänglichen Titel *Die Musikstunde*, wie sie beispielsweise Gabriel Metsu 1664–1665 oder Jan Vermeer 1662–1665 angefertigt haben, in das Nachdenken über das gesamte Gemälde mit ein. Den Treibstoff dieses aus dem Hintergrund kommenden visuellen Fahrzeugs bilden Elemente eines einführenden Bildgedächtnisses, das die gedanklichen Spekulationen der Betrachter befeuert. Naheliegender wäre in der Zeit eine Darstellung, bei welcher die Frau musizierend zu sehen gewesen wäre, assistiert etwa von einem Lehrer. Dass diese szenischen Modi explizit die Komponenten von Erotik und Verführung enthalten, reicht wiederum die Rezeption des Geschehens im Vordergrund an und befördert Spekulationen über den Inhalt des Briefes sowie über dessen Verfasser. Denn das Schriftstück ist der einzige Gegenstand im Bild, dessen Inhalt, also der Text, nicht betrachtet werden kann.

Denken in Konstellationen

In de Hoochs Gemälde wird der Modus des Bildes im Bild in dessen motivische und intellektuelle Ausgestaltung integriert. Dieser legt Fahrten, denen nicht nur nachzugehen wäre, sondern die ebenso in ihrer Bedeutung mit Bedacht angesehen werden wollen. Denn aus ihnen können sich unterschiedliche Schlussfolgerungen ergeben, die nicht – nach ikonografischem Verständnis – den einen und ausschließlichen Bildsinn aufzudecken vermögen. Es ist vielmehr ein Deutungsweg mit unterschiedlichen Abzweigungen, über dessen Verlauf der Betrachter durch seinen individuellen Erfahrungshorizont, sein soziales Verständnis sowie in der Situation angestellte Überlegungen aktiv entscheidet. Betrachter gegenüber Bild, respektive eine Konstellation von Subjekt zu Objekt bildet sich hier gerade nicht in einem dualistischen Sinne heraus. Durch die Beschäftigung mit der Darstellung entsteht ein Denkraum, der insbesondere aufgrund der Bildstruktur und deren tiefenscharfer Ausgestaltung an Prägnanz beziehungsweise Dramatik gewinnt. Die Suggestionskraft ist nicht Augentäuschung, sondern wirkt auf den Betrachter ein. Die visuelle Realistik kippt somit in eine inhaltliche Realität, gegenüber welcher – im Sinne der Überlegungen Aby Warburgs beispielsweise in seinem Aufsatz *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920) – der individuelle Denkraum mit einem hohen Energieaufwand erobert werden muss, um zumindest temporär jenen »Denkraum der Besonnenheit« zu generieren: Eine »Logik, die den Denkraum – zwischen Mensch und Objekt – durch begrifflich sondernde Bezeichnung schafft, und Magie, die eben diesen Denkraum durch abergläubisch zusammenziehende – ideelle oder praktische – Verknüpfung von Mensch und Objekt wieder zerstört.«³

Die Konstellation von Bild- und Betrachterrealität im Motiv der Briefübergabe ist analog zu denken. Logik im sichtbaren Befund und Magie in der einführenden Annäherung fordern die Denkraumbildung heraus, wobei Nähe und Distanz auch eine dezidiert moralische Meinungsbildung provozierten. De Hoochs räumliche Abfolgen sind gleichsam Themengehäuse, die keineswegs spielerisch oder wertfrei angelegt sind, sondern einen moralisch eingefärbten psychischen Druck ausüben und darauf abzielen, den Denkraum stetig zu negieren. Denn jedes Sehen ruft ein Deuten hervor, das

Schlussfolgerungen enthält, die nicht nur auf einer ikonografischen Ebene miteinander verhandelt werden können. In diesem Sinne geht es nicht um die Identifikation eines Bildsinns, es wird vielmehr die moralische Bandbreite von Erkennen, Benennen und Selbstreflektion ausgemessen. Im Hintergrund wird hierfür eine Szene aufgeboten, die nicht nur gesucht und erkannt werden muss, sondern die eine Dynamik des Geschehens integriert. Die Beweggründe sind einerseits offensichtlich: Die Frau hat ihr Spiel am Virginal unterbrochen, um dem an der Tür klopfenden Boten zu öffnen. Andererseits ist das in dieser scheinbaren Banalität annähernd skandalös. Denn der erotisch konnotierte Vorgang der Musikstunde fand in einem Haus ohne Personal oder weitere Bewohner statt. Die Erkenntnis stellt sich durch den augenfälligen Befund ein und geht doch weit über diesen hinaus. Die Schlussfolgerung enthält nämlich eine Bewertung des Verhaltens der weiblichen Person, welches für die Zeitumstände als moralisch heikel erachtet werden konnte. Denn sollte sich die Urteilsbildung als falsch erweisen, wäre durchaus der Tatbestand der üblen Nachrede erfüllt worden. Dies konnte in einer Gesellschaft, die fundamental auf einem sozial und ökonomisch wirkenden Ehrverständnis gründete, dramatische Folgen haben.⁴

In der sich zum Betrachter wendenden Perspektive wirkte sich ein solcher Vorgang allerdings selbstreferentiell aus. Denn das Fehlverhalten anderer Personen, auch dargestellter, zu begreifen umschließt die Befähigung zu einem normkonformen Leben. Nur dann, wenn der Betrachter falsches Verhalten zu identifizieren vermochte, stellte dieser Akt unter Beweis, dass ihm ein angemessener, ehrvoller respektive Gott wohlgefälliger Lebensweg überhaupt erst möglich sein konnte. Den Kern der Betrachtung bildete nicht die Identifizierung der Thematik, sondern die Bewertung des Sichtbaren in einer doppelten Perspektive: auf das Geschehen der Darstellung und auf die individuelle seelische Befähigung zur Erkenntnis überhaupt. Hierüber geben die Figuren innerhalb des Bildes auffällig wenig Auskunft, der Betrachter innerhalb des möglichen Deutungsspektrums dafür umso mehr.

Bild im Bild

Die Integration gemalter Bilder in Bildern ist keine Erfindung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Schon in der altniederländischen Malerei wurde das Motiv verwendet. Es scheint, dass insbesondere Szenen, welche die beiden Aspekte von unmittelbarer Gegenwart und vorbestimmter Zukunft darzustellen versuchten, auf diese Form der visuellen Unterstützung zurückgriffen. So zeigen die Szenen *Mariä Verkündigung* beim Meister von Flémalle sowie Pieter Pourbus jeweils die Aufnahme weiterer eigenständiger Bilder in die Szenerie (Abb. 2–3). Ersterer zeigt über einem Kamin in der rechten Bildhälfte einen Holzschnitt mit dem Heiligen Christophorus, der als Ausblick auf den Lebensweg des noch ungeborenen Jesus zu verstehen ist. Im zweiten Beispiel eröffnet der eingefügte Bildverweis eine den Betrachter stärker herausfordernde Situation. Denn bei Pourbus ist im Hintergrund, unmittelbar über Maria und der Taube des Heiligen Geistes, die Innentafel eines aufgeklappten Altars zu sehen, die den dramatischen Moment des Sündenfalls zeigt. Diese typologische Verbindung zwingt menschliches Handeln und heilsgeschichtliche Erlösungsbemühungen zusammen und lässt doch die Schuldfrage nicht unbeantwortet. Es ist das Bilderfahrzeug eines narrativen *disguised symbolism*, das hier vorfährt und die Betrachtung moralisch argumentierend anreichert.

2 Meister von Flémalle: *Mariä Verkündigung*, 15. Jahrhundert

3 Anonym: *Mariä Verkündigung*, Mitte des 16. Jahrhunderts





4 Gabriel Metsu: *Brieflesende Dame und Dienstmagd*, um 1662–1665

Eine solche visuelle Argumentationslinie, in der Details als Herausforderungen produktiv genutzt werden, riss nicht ab und wurde in holländischen Interieurszenen des 17. Jahrhunderts überaus vielfältig verwendet.⁵ Das Bild im Bild wurde hierbei des Öfteren als eine Spezifizierung der Hauptszene eingesetzt. Eindrücklich ist dies beispielsweise bei Gabriel Metsus *Brieflesende Dame und Dienstmagd* zu beobachten, entstanden um 1662–1665 (Abb. 4). Es ist die Darstellung einer stark bewegten See auf dem Gemälde im Hintergrund, die dem Betrachter den Inhalt des Briefes näherbringen kann. So vermag der Blick auf das Bild etwa die symbolische Verdichtung durch den holländischen

Dichter Jan Harmensz. Krul zu evozieren: »Zu Recht kann man die Liebe mit der See vergleichen, da ihre Veränderlichkeit mal Hoffnung, mal Angst bewirkt.«⁶ Im Horizont eines derartigen zeitgenössischen Verstehens wird der Brief zum Sehnsuchtsort, in dem ein geliebter, doch abwesender Mensch sich artikuliert. Nur sind die Lebens- oder Liebesumstände keineswegs gesichert, sondern weiterhin von Fortuna und Occasio beeinflusst.⁷ Die Szenerie in Pieter de Hoochs *Eine Dame empfängt einen Brief (Der Liebesbote)* wird auf den ersten Blick von einer weitaus ruhigeren Gesamtstimmung getragen. Bei eingehender Betrachtung lässt sich allerdings auch hier ein Bild im Bild identifizieren, das, der holländischen visuellen Tradition folgend, mit dem Gesamtverständnis konstruktiv verbunden werden muss und gleichsam jene dramatische Schicht freilegt, die unter einem stetig dahingleitenden Alltag zum Vorschein kommt.⁸

De Hoochs Interieur mit zwei Personen und zwei Hunden ist relativ arm an Ausstattungsdetails, die den Betrachter forciert unterstützen würden mit der Darstellung einer Geschichte oder eines moralischen Sinngehalts. Anhaltspunkte müssen geradezu gesucht werden und führen doch nur zu letztlich fragilen Schlussfolgerungen. Ein Element fügt sich ein, das zunächst optisch unauffällig ist, um dann

schlagartig inhaltlich auffällig zu werden. Es ist das Bild im Bild, das über der Szene der Briefübergabe angebracht ist. Das großformatige Gemälde mit heller Einfassung und dunklem Rahmen hängt direkt neben einem Fenster, das sich über der Eingangstür befindet. Da diese Öffnung abgedunkelt ist, fällt kein Sonnenlicht auf die Leinwand, wodurch dessen Motiv nicht sogleich erkannt werden kann. Die Neugierde wird herausgefordert und provoziert ein suchendes, forschendes Sehen. Schemenhaft schält sich aus dem Dunklen ein heller Körper heraus, dessen Beine in einer leicht gespreizten Haltung begriffen scheinen. Das reduzierte Licht läuft dem exponierten Ort zuwider, ergibt aber eine visuelle Zurückhaltung, welche geboten scheint. Denn das Sujet des Bildes will sich nicht angemessen in den Eingangsbereich eines bürgerlichen Hauses einfügen. Aktdarstellungen, auch als Bild im Bild, waren für diese Stelle nicht vorgesehen. Eine gewisse Diskretion ergibt sich allein aufgrund der reduzierten Beleuchtung.

Doch benötigt der Betrachter keineswegs mehr Licht, denn dem wissenden Auge offenbart sich die Darstellung auch bei dieser reduzierten Beleuchtung in vollständiger Prägnanz. Denn de Hooch zitiert durchdacht einen Kupferstich Jan Saenredams, den dieser nach einer Vorlage Hendrick Goltzius' angefertigt hatte. De Hooch nutzte damit ein überaus prominentes Bilderfahrzeug, das im kollektiven Bildgedächtnis der zeitgenössischen Betrachter etabliert war. Der Stich konnte seit 1597 erworben werden und zeigt die alttestamentliche Begebenheit von Lot und seinen beiden Töchtern (Abb. 5).⁹ Die lateinische Bildunterschrift des Humanisten Cornelis Schonaeus warnt vor Gutgläubigkeit und den Gefahren des Alkohols; doch dies in eher milden Worten, um sich nicht tiefer in der schwer zu vermittelnden Inzestproblematik der biblischen Historie zu verfangen. Das Thema von Lot und seinen Töchtern wurde in den niederländischen Künsten vielfältig rezipiert. Sebastian Brant betont im 16. Kapitel seines *Narrenschiffs*, erschienen in verschiedenen Auflagen ab 1494, die Verbindung von Unkeuschheit und

5 Jan Saenredam (nach Hendrik Goltzius): *Lot und seine Töchter*, 1597



Trunkenheit. Als hierfür exemplarische Personen nannte er Lot und seine Töchter. Im 16. Jahrhundert wiederum erhielt der Aspekt der weiblichen Nacktheit mehr Aufmerksamkeit.¹⁰ Das 17. Jahrhundert sah dahingegen die Begebenheit im Kontext der Thematik des Ehebruchs. So stattete Willem Swaneburg 1612 einen Kupferstich nach Peter Paul Rubens Gemälde *Lot und seine Töchter* mit der mahnenden Erläuterung aus: »Was es bringt, das Band eines verbotenen Ehebettes, das Band des Schamgefühls zu zerreißen und nicht das Maß eines keuschen Herzens zu besitzen, und was, in schändlich entweihtem Gastrecht nach ruchlosem Beischlaf zu streben, das schildert [...] diese Tafel.«¹¹

Doch nutzte de Hooch für sein Bild im Bild nicht das gesamte Motiv des grafischen Blattes. Er wählte die rechte Bildhälfte aus, so dass nur Lot und eine der Töchter zu sehen waren. Diese Szene ergibt ein Paar bestehend aus einem älteren Mann, der einer jungen Frau zudringlich an ihre rechte Brust greift und zugleich mit seinem linken Knie ihre Beine auseinanderdrückt. Sie wiederum hält ein gut gefülltes Weinglas in der Hand und neigt sich dem Gesicht des Mannes zum Kuss entgegen. Die zweite Tochter sowie der schrecklich anzusehende Ausblick auf das lichterloh brennende Sodom wurden ausgeblendet und nicht in das Bild im Bild aufgenommen. So ergibt sich eine erotische, ins Vulgäre abgleitende Szenerie, wobei ein zweites Verweisspektrum eröffnet wird: jenes in der Frühen Neuzeit überaus populäre Motiv des ungleichen Paares.¹² Auch wenn aufgrund von erhöhter Sterblichkeit, ökonomischem Erfolg oder gegenseitiger Zuneigung die Verbindung von Paaren mit einem großen Altersunterschied durchaus vorkam, bildeten diese Konstellationen Gegenstände moralischer Überlegungen. Die Entstehung beziehungsweise die Grundlage einer derartigen Beziehung wurden zu Themen der Künste, wobei die Treibsätze Alkohol, Wollust und Geld bildmächtig ausgebreitet werden konnten. Indem Pieter de Hooch die Vorlage Saenredams entsprechend beschnitt, engte er dessen Aussage keineswegs ein, sondern verstärkte diese in geradezu doppeltem Maße. Alle Facetten der Motive von »Lot und seine Töchter« sowie »Das ungleiche Paar« konnten nun mit der Begebenheit an der Tür verwoben werden.

Pose und räumliche Disposition

Jan de Bisschop publizierte zwischen 1669 und 1671 in Amsterdam, und damit in unmittelbarem zeitlichen und räumlichen Kontext des Gemäldes von de Hooch, die *Signorum veterum Icones*, in der er 98 Radierungen antiker Statuen versammelte.¹³ Darin findet sich auch die Darstellung einer Statue der Aphrodite, der ab dem 19. Jahrhundert als »Venus Medici« bekannten Skulptur. Ihre Pose war als Verkörperung einer *Venus pudica*, einer »schamhaften Venus«, ikonografisch bereits seit längerem wirksam (Abb. 6). Die Körperhaltung der Dame, die in de Hoochs Gemälde den Brief empfängt, ist jenem antiken Typus durchaus ähnlich. So gibt das Nachleben einer antik konnotierten Attitüde in ihr einen Hinweis auf eine sittsame Veranlagung, die möglicherweise von außen tangiert wird, aber eben aufgrund ihrer moralischen Konstitution nicht in ein ehrloses Verhalten abgleiten wird. Die visuelle Ambivalenz war dagegen Element der Zeit. Der Dichter Jan Vos beschrieb dieses moralische Vexierbild, wenn er einem Maler vorwarf: »Aus Magdalena malst du Venus, schön wie eine Rose. / Ihr Salbgefäß veränderst du zur Puderdose, / s' Gebetbuch wird zur Liebeskunst, aus der die Geilheit lacht, / Verflucht sei solche Kunst, mit der man Huren macht.«¹⁴

So bleibt auch bei de Hooch die Brüchigkeit der Situation an der Tür erhalten, wenn sich die weibliche Figur an den sittsamen Idealen einer bekleideten *Venus pudica* orientiert. Doch bleibt es offen, inwieweit sie diese erreichen beziehungsweise ausfüllen kann. In den Verhaltenslehren des 17. Jahrhunderts wird nicht nur die Verteilung der Rollen zwischen Frauen und Männern dargelegt, auch im Wechsel der Lebensalter, sondern ebenso eine räumliche Disposition

6 Statue der Aphrodite (aus: *Signorum Veterum Icones*), 1669–1671



mit Verhaltensformen in Zusammenhang gebracht. So kontrolliert die erwachsene Frau, insbesondere die Mutter, das Geschehen an der Hausgrenze, um die Anzahl sowie Art und Weise der Besuche zu überwachen. Eine hohe Aufmerksamkeit gilt hierbei den jüngeren Frauen, vor allem den Töchtern, welche die Grenzen im sozialen sowie architektonischen Sinne – an der Diele – hinterfragen beziehungsweise zu überwinden beabsichtigen. Der überaus einflussreiche Dichter Jacob Cats kleidete solche Situationen in die schillernde Bemerkung: »Eine offene Tür, ein offenes Mieder.«¹⁵ De Hoochs Interieur scheint diese Gefahren, die in Fragen der Ehre das soziale Kapital der Familie betreffen, in jener ruhigen Atmosphäre zu verdichten.

Denkraum

Wie ein Kaleidoskop präsentieren sich dem Betrachter des 17. Jahrhunderts die thematischen Hinweise in der Szenerie der Briefübergabe. Sie sind Einzelelemente, die auch in der Verknüpfung miteinander keineswegs dazu geschaffen sind, den Bildsinn eindeutig zu bestimmen. Dieser wird deutlich durch das gebildet, was letztlich »nur« vor Augen gestellt wird. Bedeutender erscheint, was nicht zu sehen ist: der Blick auf ein zukünftiges Verhalten. Der Bote gibt nur Hinweise auf einen Verfasser des Briefes. Wohlhabend, sicherlich, doch seine Absichten sind in der nicht sichtbaren Schrift verborgen. Im Bild im Bild erscheinen diese dramatisierend visualisiert, um sodann vom Betrachter in den Kontext eingefügt zu werden. Doch das Bild wartet mit einem doppelten Motiv auf, was jeweils unterschiedliche Zielrichtungen in eine sich abspielende Narration einfügt. Die Geschichte von Lot und seinen Töchtern spricht die junge Frau und den Briefschreiber an. Die Bedeutung einer überaus problematischen Verführung, die dem Geschehen der Bildrealität zumindest eine, wenn auch brüchige, moralische Grundlage verleiht. Doch in der Begebenheit um Lot spielt die berausende Wirkung des Weins eine wichtige Rolle, die sich in der Thematik des ungleichen, zumal inzestuösen Paares zuspitzt. Denn in dieser Ausführung, wie sie die Reduktion von de Hooch eindrücklich vorstellt, setzt die Frauenfigur das Glas mit Wein scheinbar bewusst ein, um sich den Mann gefügig zu machen. Hinterlegt bleibt aber das Alte Testament, das gleichsam

als moralische Institution die hohe soziale Verantwortlichkeit im Kontext der Situation und des entstehenden Handelns anzeigt.¹⁶

Der Brief im Gemälde de Hoochs zeigt eine Nachricht an, die immerwährend zu unterschiedlichen, aber keineswegs beliebigen Entscheidungen führen kann. Der »Zelfstryd«, wie ihn Jacob Cats nennt, zwischen Seele und Körper sowie Tugend und Laster wird der Urteilsbildung des Betrachters übereignet, ohne dass die Geschehnisse unmittelbar hinter der Haustür ein Richtmaß anbieten würden. Nicht das Sichtbare, sondern das Kommende bestimmt die Interpretation. Diese kann daher nie zu einem Abschluss kommen, sondern wird bei jedem Schauen neu bestimmt. Denn im Fokus stehen nicht die Frau, der Bote und der Brief. Vielmehr ist die moralische Konstitution der Person vor dem Bild der zentrale Gegenstand. Bildgeschehen und Betrachterexistenz bestimmen die beiden Pole, zwischen denen sich der Denkraum im Sinne Aby Warburgs zu konstituieren vermag. In einem ausführlichen Versuch, für das Vorhaben des *Mnemosyne-Atlas* eine Einleitung zu verfassen, führte er 1929 aus: »Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend.«¹⁷

In Pieter de Hoochs Gemälde affiziert das Bild im Bild als ein Bildfahrzeug den Denkraum und treibt diesen in die Stimmung jener »orgiastischen Hingabe«, wie sie in den Motiven von Lot beziehungsweise des ungleichen Paares angedeutet und in der Schwellensituation der Tür – noch – mit der gebotenen Selbstkontrolle evoziert wird. Doch ist die »ruhige Schau« im Bildakt der Auslegung einer fragilen sozialen Stabilität ausgesetzt. Denn in der Urteilsbildung, in der Interpretation, handelt der Betrachter gegenüber dem Bild und ebenso gegenüber sich selbst. Seine Deutung ist Urteilsbildung und Auskunft über die individuelle moralische Konstitution zugleich. Hierfür wird der Denkraum möglichst in jenen der Besonnenheit, der Ruhe überführt. Das dieser in der Frühen Neuzeit nicht als Element einer modern verstandenen Privatsphäre zu begreifen ist, potenziert die Rezeption. Die Dichotomie der Motive von Lot und dem ungleichen Paar stellt dies eindrücklich vor Augen. Jegliche Handlung, jeglicher

visuelle Befund bedarf der abwägenden Analyse und enthält doch immer auch beide Seiten des Denkraums – Seelenheil und Verdammnis. Der Treibstoff von Pieter de Hoochs Bilderfahrzeug besteht aus sozialen Konfrontationen. Oberhalb des Briefes angebracht, entwickelt das Bild im Bild eine energetische Konstellation. Doch dient es nicht der Identifikation eines wie auch immer konstituierten Bildsinns. Es ist die Konstitution der Betrachter, die in einer zutiefst moralischen Wendung befragt wird. Gelingt es diesem, der Situation in »ruhiger Schau« und nicht mit »orgiastischer Hingabe« zu begegnen, so hat er den Denkraum der Besonnenheit als eine zivilisationsbildende Kraft bestimmt – zumindest vorübergehend.

Metaphern der Wanderung



1 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel 1, 1929

Babette Schnitzlein
 Lebermodell, Herrscherstele, Urkundenstein
Eine »altorientalistische« Tafel
in Aby Warburgs Bilderatlas

Orientalisierende Praktiken

Bislang wenig Beachtung gefunden hat Aby Warburgs Interesse an Schafslebern. Und doch stößt man auf den ersten Tafeln von Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* auf einige Fotografien altorientalischer Artefakte, unter denen sich auch Modelle von Schafslebern finden. Bei der Version des Atlas vom August 1928 sind diese bereits auf der zweiten Tafel anzutreffen. Bei der letzten Version des Atlas vom Oktober 1929 ist ihnen sogar eine ganze Tafel gewidmet, die erste nämlich, die direkt den »einleitenden« Tafeln A, B und C folgt (Abb. 1).¹

Für den modernen Betrachter mögen die abgebildeten Objekte äußerst fremd, wenn nicht gar obskur wirken. Dass dies jedoch nicht immer der Fall war, zeigt ein Blick zurück in die europäische Vergangenheit. Von französischer und britischer Seite wurden seit den 1840er Jahren die assyrischen Hauptstädte Ninive, Khorsabad und Nimrud ausgegraben. Zahlreiche Funde, zum Beispiel spektakuläre assyrische Wandorthostaten, gelangten in das Musée du Louvre und das British Museum. Reisebeschreibungen trugen ebenfalls zu der Bekanntheit der Funde und Fundstätten bei. Austen Henry Layards Buch *Nineveh and its Remains* war ein Bestseller, der seit seiner Erstausgabe 1849 mehrfach neu aufgelegt wurde. Eine verkürzte Version wurde in mehrere Sprachen übersetzt, unter anderem 1850 ins Deutsche unter dem Titel *Niniveh und seine Überreste*. Es folgte die Erkundung weiterer archäologischer Stätten des Irak und angrenzender Gebiete, zum Beispiel die deutschen Ausgrabungen

Babylons unter der Leitung von Robert Koldewey zwischen 1898 und 1917. Koldeweys erstmals 1913 veröffentlichtes Buch *Das wieder erstehende Babylon* erschien allein bis 1925 in vier Auflagen. Das mesopotamische Altertum war auch in Deutschland öffentlich wirksam, insbesondere zwischen den 1890er und 1930er Jahren. Nicht nur Gelehrte beschäftigten sich mit dem mesopotamischen Altertum, sondern unter anderem auch Schriftsteller, Architekten, Industrielle und Politiker, was sich wiederum in der damaligen Architektur, Literatur und Theoriebildung niederschlug.² Daher ist davon auszugehen, dass ein Betrachter der Tafeln des Bilderatlases im Jahre 1929 durchaus mit dem dargestellten altorientalischen Material vertraut gewesen sein konnte.

Die Fotografien in der oberen Zeile der in Rede stehenden Tafel zeigen mit Keilschrift beschriftete Modelle von Schafslebern. Von links nach rechts betrachtet handelt es sich hierbei um ein altbabylonisches Modell von etwa 1900–1600 v. Chr. aus dem Südirak (London, British Museum) sowie um drei Exemplare (16.–15. Jh. v. Chr.) aus der hethitischen Stadt Hattuša, unweit des Dorfes Boğazköy, heute Boğazkale in Zentralanatolien (Berlin, Vorderasiatisches Museum). Das erste und zweite Modell aus Boğazköy ist jeweils mit einem Keilschrifttext in akkadischer Sprache versehen. Bei dem äußersten rechten Modell ist der Text zweisprachig angelegt und erscheint auf Akkadisch und Hethitisch. Im Alten Orient dienten die Modelle als Lehrmaterial für den Unterricht in der Leberschau.³ Die an einer Schafsleber zu beobachtenden Merkmale wurden als Zeichen der Götter betrachtet. Es war die Aufgabe des Opferschauers, sie zu deuten.⁴ Ganz rechts in der zweiten Zeile ist ein mit etruskischer Linearschrift versehenes Bronzmodell aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. zu sehen, das in Piacenza gefunden wurde (Piacenza, Museo Civico). Direkt darunter befindet sich die Fotografie von Bildertafeln aus einer Ausstellung Warburgs von 1926 bis 1927. Der darüber angebrachte Titel lautet [*Von*] *orientalisierender Praktik zur Wiederherstellung der antiken Form*.

Links daneben ist ein steinernes Objekt, ein sogenannter Kudurru, zu sehen. Er stammt aus der Regierungszeit des Meli-Šipak (1186–1172 v. Chr.) und wurde in Susa im Iran ausgegraben (Paris, Musée du Louvre). Der unterhalb der Darstellung angebrachte Text besagt: »Der babylonische König eine Sterngottheit anbetend«. Kudurrus

sind mit akkadischen Keilschrifttexten beschriftet und meist mit zahlreichen Reliefs, insbesondere Götterdarstellungen, versehen. Um eine Eigentumsübertragung abzusichern, ließ die begünstigte Person nach einer Landschenkung des babylonischen Königs beziehungsweise einer damit im Zusammenhang stehenden Transaktion einen Kudurru anfertigen und in einem Tempel einer babylonischen Stadt, im Süden des heutigen Iraks, aufstellen. Die erhaltenen Artefakte datieren in den Zeitraum von etwa 1550 bis 625 v. Chr.⁵ Links neben dem Kudurru abgebildet ist eine steinerne Stele des neuassyrischen Herrschers Assurnasirpal II. (Regierungszeit 883–859 v. Chr.), die in Nimrud, Nordirak, gefunden wurde (London, British Museum). Solcherart beschriftete Stelen und vergleichbare Felsreliefs wurden in verschiedenen Teilen des neuassyrischen Reiches (9.–7. Jahrhundert v. Chr.) aufgestellt beziehungsweise angebracht. In der unteren Zeile der Bildertafel wird ein Kudurru aus der Regierungszeit des Marduk-zākir-šumi (etwa 851–824 v. Chr.) gezeigt, diesmal mit Fotografien von zwei Seiten (Paris, Musée du Louvre). Unter der linken Fotografie ist zu lesen: »Babylonischer Urkundenstein mit Sternbildern«.

Babylonismus

Warburgs Interesse am mesopotamischen Altertum spiegelt sich nicht nur im Bilderatlas, sondern auch in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg wider. Zahlreiche Publikationen zum Alten Orient waren dort versammelt. Der Bestand der Bibliothek ist folglich hilfreich, um einen Eindruck von dem wissenschaftlichen Interesse an dieser kulturgeschichtlichen Epoche zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu gewinnen und – spezifischer – um die erste Tafel des Bilderatlases zu deuten. Hier sei zunächst das schmale, 1910 erschienene Büchlein der Schriftstellerin Wanda von Bartels *Die etruskische Bronzeleber von Piacenza in ihrer symbolischen Bedeutung. Ein Versuch* erwähnt. Gemeinsam mit dem Buch *Die etruskische Bronzeleber von Piacenza in ihren Beziehungen zu den acht Kwa der Chinesen*, den von Bartels zwei Jahre später publizierte, ist es zu einem Band zusammengefasst. Eingangs findet sich eine handschriftliche Notiz Warburgs: Sie verweist auf einen Verriss durch Otto Gruppe in der *Deutschen Literaturzeitung* von 1913. Der Altphilologe übte harsche

Kritik an der Publikation von 1912, äußerte sich jedoch wohlwollend über das 1910 erschienene Büchlein. Warburg erwähnt das Buch außerdem in einem auf den 15. Dezember 1924 datierten Brief an Emil O. Forrer.⁶

In von Bartels Argumentation von 1910 spielt die babylonische Leberschau eine bedeutende Rolle, wobei insbesondere Arbeiten von Morris Jastrow, Jr. zitiert werden, einem amerikanischen Altorientalisten. Von diesem Gelehrten, dessen Arbeit Aby Warburg und seinem Mitarbeiter Fritz Saxl bekannt war und die beide schätzten,⁷ ist dem Büchlein eine Einleitung vorangestellt. Jastrow erwähnt zunächst, dass von Bartels an bereits gewonnene Erkenntnisse anknüpft, und fährt fort: »So vor allem an eine Verbindung zwischen Leberschau und der antiken Himmelschau und Himmelskunde, die ja durch die Einteilung des Randes auf der etruskischen Bronzeleber in 16 Regionen – entsprechend der 16 Regionen des Himmels – bereits äußerlich kenntlich gemacht wird und durch die von mir nachgewiesene Verknüpfung zwischen der Himmelschau und Leberschau bei den Babyloniern weiter beleuchtet wird.«⁸ In der Beweisführung des Textes von 1912 wird wiederum die Leberschau angeführt; zudem befindet sich dort auf Tafel I die Skizze eines Lebermodells aus Boğazköy und auf Tafel II jeweils eine Fotografie des altbabylonischen Lebermodells sowie der Bronzeleber von Piacenza.

Auch Alfred Jeremias, ein Altorientalist, der als ein Hauptvertreter jener ideologisch-wissenschaftlichen Bewegung um 1900 gilt, die als Panbabylonismus bezeichnet wird, verhandelt in seinem 1913 publizierten *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur* diese Lebermodelle und zitiert sowohl von Bartels Arbeit aus dem Jahr 1910 als auch jene von 1912; auch hier sind das altbabylonische Lebermodell, eine Skizze der hethitischen Tonleber und die Bronzeleber abgebildet.⁹ Briefe aus den Jahren 1927 und 1928 bezeugen eine gewisse, durchaus kritische Auseinandersetzung Warburgs mit dem Werk Jeremias'.¹⁰ Letzterer schreibt in seinem Buch, das in Warburgs Bibliothek nachweisbar ist: »Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Etrusker auf kleinasiatischem Boden babylonische Kulturelemente übernommen haben, wahrscheinlich durch die Vermittlung der Hethiter. [...] Die Bronzeleber und die Haruspizien zeigen, daß die Etrusker auch die Lehre von der Entsprechung zwischen Himmelsbild und Weltenbild entnommen haben.«¹¹

Nicht nur in der einschlägigen Literatur, sondern auch im Briefverkehr Warburgs werden die Lebermodelle erwähnt (London, Warburg Institute Archive). In den Jahren 1924 und 1925 bemühte sich der Hamburger Gelehrte um den Erwerb von Abgüssen der Bronzeleber und der Lebermodelle aus Boğazköy sowie um Übersetzungen der Texte, die auf dieser erscheinen.¹² Dies geschah in Vorbereitung von Warburgs Vortrag zum Gedenken an Franz Boll, gehalten am 25. April 1925.¹³ Boll war ein Altphilologe sowie Astrologie- und Astronomiehistoriker, dessen Arbeit Warburg sehr schätzte. Am 15. Dezember 1924 schrieb Warburg, wie schon erwähnt, an Emil O. Forrer, einen Altorientalisten mit Schwerpunkt Hethitologie. Eingangs verweist Warburg zunächst auf die Arbeit von Wanda von Bartels, bevor er über das in ihrer Publikation skizzenhaft abgebildete Lebermodell aus Boğazköy zu sprechen kam: »Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir wenigstens angeben könnten, ob auf der Leber, ganz ähnlich wie auf den babylonischen Weissagungslebern, ein zukünftiges menschliches Schicksal in irgendeiner Form mit den Eigentümlichkeiten der Leber gleich gesetzt wird, oder ob sich irgendwelche Ansätze zu einer vergleichsweise kosmologisch formulierten Weissagung finden, die ein Mittelglied bilden würden zwischen Babylonien und Etrurien.«¹⁴ Aus der Antwort Forrers vom 19. Dezember erfuhr Warburg, dass es drei Lebermodelle aus Boğazköy im Vorderasiatischen Museum gibt. Es handelt sich dabei um eben jene, die Warburg später auf der ersten Tafel des Bilderatlas abbilden sollte. In dem Schreiben fasst Forrer den Textinhalt der drei Modelle zusammen, erwähnt die Verwendung der zwei Sprachen und übersetzt einen Teil des hethitischen Textes. Auf Warburgs Frage zur Kosmologie antwortet Forrer allerdings: »Irgendetwas kosmologisch ausdeutbares findet sich nicht.«¹⁵ In seiner Replik vom 22. Dezember äußert Warburg jedoch Zweifel: »Mir scheint aus dieser Übersetzung doch hervorzugehen, dass bei den Hattiern eine andere Mentalität der Weissagung gegenüber vorhanden war, da das monstrum nicht mehr mit kriegerischen Staatsaktionen, sondern mit Lebensfragen des einzelnen Menschen verknüpft ist.«¹⁶ In seinem Vortrag zum Gedenken an Franz Boll hält Warburg an einem kosmologischen Hintergrund der altorientalischen Leberschau fest, um dann über die Bronzeleber von Piacenza zu sprechen.

Die auf der ersten Tafel des Bilderatlas wiedergegebenen Lebermodelle bilden folglich eine (visuelle) Argumentationslinie: die

Verbindung zwischen Leberschau und Astrologie beziehungsweise Astronomie sowie die Vermittlung der babylonischen Gedankenwelt über die Hethiter zu den Etruskern. Direkt unter dem Foto der Bronzeleber befindet sich die Fotografie der Bildertafel mit dem Titel [Von] *orientalisierender Praktik zur Wiederherstellung der antiken Form*, der auf den weiteren Transfer babylonischer Elemente bis in die Renaissance verweist; ein Gedanke, der sich übrigens ebenfalls in den Arbeiten der Panbabylonisten finden lässt, zum Beispiel im *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur* von 1913.¹⁷

Hinweise auf eine mögliche Deutung der letzten vier Darstellungen von drei Artefakten liefern die beiden Bildunterschriften »Der babylonische König eine Sterngottheit anbetend« und »Babylonischer Urkundenstein mit Sternbildern«. Götter wurden mit Planeten und Fixsternen gleichgesetzt, daher ließ sich an Himmelserscheinungen der göttliche Wille ablesen. So äußert sich unter anderen der Altorientalist Carl Bezold im ersten Kapitel »Die Astrologie der Babylonier« des unter seiner Mitwirkung von Franz Boll verfassten Buchs *Sternglaube und Sterndeutung* von 1918. Er spricht – wie viele Forscher der damaligen Zeit – von einer »Gestirn-Religion«, das heißt Astralreligion.¹⁸ Boll war eng mit Bezold befreundet und arbeitete jahrelang mit diesem zusammen. In Warburgs Exemplar der zweiten Auflage von 1919 befinden sich Unterstreichungen und datierte Anmerkungen aus den Jahren 1922, 1923 und 1924. Zu den Darstellungen auf den Kudurrus merkt Bezold in seinem Kapitel von *Sternglaube und Sterndeutung* an: »Verschiedene Gestalten von Sterngottheiten, besonders dem Tierkreis angehörige und andere augenfällige Bilder wurden plastisch dargestellt, und es darf heute als sicher angenommen werden, daß die merkwürdigen Darstellungen auf den babylonischen Grenzsteinen [...] samt und sonders Gestirne und Sterngottheiten nebst ihren Emblemen versinnbildlichen, wie solche sonst auch vereinzelt auf Reliefs und auf Amuletten vorkommen. An der Spitze dieser Grenzsteine erscheint seit dem 14. Jahrhundert v. Chr. die Trias Mond, Sonne, Venus in Gestalt von Halbmond und zwei Scheiben mit vier und sechs Strahlen.«¹⁹

Der König hat – den Abbildungen von Warburgs Tafel nach zu schließen – eine direkte Verbindung zu den anthropomorph oder symbolisch dargestellten Göttern. Alle weiteren Personen können, wie die beiden anderen auf den Kudurrus abgebildeten Gestalten, nur

indirekt, über den König, in Kontakt mit den »Sterngottheiten« gelangen. Zahlreiche Keilschrifttexte haben Leberschau und Astrologie beziehungsweise Astronomie zum Inhalt und geben reges Zeugnis von der Bedeutung beider Methoden. Jastrow bemerkt zu den Omen-Sammlungen in einem Artikel zu »Hepatoscopy and Astrology in Babylonia and Assyria«, der auf Wunsch Warburgs 1908 in den Vereinigten Staaten erschien: »In the case of both methods the interpretations have reference almost exclusively to the general welfare and not to the individual [...]. The individual plays a very minor role, and when he is introduced, in most cases it is the king who is directly mentioned or indirectly referred to. Even the welfare of the king is bound up with the welfare of the country under the view of kingship which continues to hold good till the end of the Babylonian-Assyrian control and according to which the king's welfare, because of his peculiar relationship to the gods, conditions the general prosperity and happiness.«²⁰ Demnach wird mit den restlichen vier Darstellungen von Warburgs Tafel ein vergleichbares Argument vorgebracht. Im Sinne der Tafel als eines konzentrierten Bildessays lässt sich sagen, dass Warburg durch die Zusammenstellung der einzelnen Abbildungen um 1929 allgemein bekannte Forschungsergebnisse zum Alten Orient vor Augen führt.

Fußspuren wandernder Bilder

Wenden wir uns von der Einbettung der Bildertafel in den zeitgenössischen Forschungskontext ab und kehren wir zurück zu den altorientalischen Artefakten. Sie sind verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen zuzuordnen, um moderne Begriffe zu verwenden: Wissenschaft (Lebermodelle), Recht (Kudurrus), Herrschaftsrepräsentation (neuassyrische Stelen und Felsreliefs). Gemeinsam ist diesen Objekten, dass es sich um Schriftzeugnisse handelt. Sie zeichnen sich durch ihre jeweils spezifische Kombination von Text, Bild und Form aus. Den drei Objektgruppen, die von unterschiedlichen Orten stammen, ist zudem eigen, dass sie über einen längeren Zeitraum »gebraucht« wurden. Bei den Lebermodellen ist darüber hinaus die Beschriftung in verschiedenen Sprachen – Akkadisch, Hethitisch und Etruskisch – zu konstatieren.



1 Kinderfußabdruck in ungebranntem Ton aus Dür-Katlimmu, 7.–6. Jahrhundert v. Chr.

Ein vergleichbares Objekt stammt aus der neuassyrischen Stadt Dür-Katlimmu, dem heutigen Tall Šēḥ Ḥamad in Syrien (Abb. 2). Hierbei handelt es sich um einen Kinderfußabdruck in ungebranntem Ton. Die Innenseite des Abdrucks ist mit Tinte in aramäischer Linearschrift beschriftet, in die Außenseite sind die Schriftzeichen eingeritzt. Paläografisch wird das Objekt in das 7.–6. Jahrhundert v. Chr. datiert. Es ist wahrscheinlich eine Adoptionsurkunde. Der Eindruck des Kinderfußes, wohl ein Identitätsmerkmal, steht in enger Verbindung mit der im Text beschriebenen Adoption, einer sogenannten Ankindung. Solche Objekte – unbeschriftet oder mit eingedrückten Keilschriftzeichen – stammen aus verschiedenen Perioden der

keilschriftlichen Überlieferung und aus unterschiedlichen Gebieten.²¹ In Anbetracht der Tatsache, dass das neuassyrische Reich zweischriftlich und zweisprachig – mit akkadischer Keilschrift und aramäischer Linearschrift – verwaltet wurde, ist der Fund dieses singulären aramäischen Exemplars nicht weiter erstaunlich. Insbesondere in Tall Šēḥ Ḥamad wurden zahlreiche aramäische Texte bei Ausgrabungen entdeckt.

Rechtstraditionen und die damit einhergehenden Textsorten sind überaus langlebig und offensichtlich nicht an bestimmte Schriftsysteme oder Herrscher gebunden. Ein Beispiel für das Nachleben einer Textsorte ist die sogenannte Kultstele von Taymā' mit einem Relief sowie einer aramäischen Inschrift, die um das Jahr 380 v. Chr. datiert. Formular und Inhalt der Inschrift haben babylonisch-keilschriftliche Vorbilder, insbesondere die Kudurrus.²² Auf dem Relief der Schmalseite der Stele ist im unteren Register ein Priester vor einem Altar

abgebildet, auf dem ein Stierkopf liegt. Die Figur im oberen Register ähnelt Darstellungen neubabylonischer Könige, insbesondere Nabonids (Regierungszeit 556–539 v. Chr.), der zehn Jahre, wahrscheinlich ab 553 v. Chr., im »Exil« in der Oase Taymā' im Nordwesten Saudi-Arabiens verbrachte. Ebenso wie im neuassyrischen Reich wurden im späteren neubabylonischen Reich sowohl die aramäische Linearschrift als auch die akkadische Keilschrift verwendet, so auch in Taymā' unter Nabonid. Noch lange nach dessen Ableben und dem Ende des neubabylonischen Reiches wirkt diese Schrifttradition fort, was die Kultstele von Taymā' bezeugt.

Ausgehend von der »altorientalistischen« Tafel im Bilderatlas bietet sich eine Reflexion über die Metapher des Bilderfahrzeugs an. Artefakttypen, die sich durch ihre jeweils charakteristische Kombination von Bild, Text und Form auszeichnen, können deshalb als Bilderfahrzeuge begriffen werden, weil erst die Kombination der drei Elemente die Gesamtbotschaft formuliert – weder kann der Text als Untertitel zum Bild verstanden werden noch das Bild als Illustration zum Text. Aus unterschiedlichen Perioden der schriftlichen Überlieferung und aus verschiedenen Regionen wandern sie durch Zeit und Raum und verweisen folglich auf Kontinuitäten zwischen unterschiedlichen Epochen und geografischen Regionen. Schrift und damit auch bestimmte Textsorten werden gelernt und gelehrt, somit ist stets eine gewisse Kontinuität gegeben. Die hier verhandelten Objekte entstammen kulturellen Praktiken, die durch sie zu einer neuen Evidenz gelangen.

Linda Báez-Rubí
Xicalcolihqui
Das »runde umringelnde« Ornament
altmexikanischer Kunst

Von Amerika nach Europa

Im Landesmuseum Württemberg wird ein mesoamerikanischer Federschild verwahrt (Abb. 1). Er stammt aus der Zeit der Unterwerfung der *mexica*-Hauptstadt Tenochtitlán, die 1521 von den spanischen Konquistadoren unter der Führung von Hernán Cortés (1485–1547) erobert und geplündert wurde. Die statische Präsentation des Objekts, das entlang der horizontalen und vertikalen Achsen des geometrischen Schmucks ausgerichtet ist, täuscht über die Dynamik hinweg, die nicht nur seiner Geschichte innewohnt, sondern vor allem auch seiner eben nur vermeintlich starren Form. Seit 1599 ist dieser Schild in Stuttgart nachweisbar, muss also im Laufe des 16. Jahrhunderts über den Atlantik aller Wahrscheinlichkeit nach Spanien und von dort an den herzoglichen Hof in Württemberg gelangt sein. Mit der Erschließung neuer Verkehrswege, ermöglicht durch den technologischen Fortschritt im Schiffsbau, in der Herstellung von Waffen und Messgeräten, rückten bis dahin unbekannte Welten in die Reichweite des frühneuzeitlichen Europa. In Gestalt der Güter, die von weit her kamen, ließen sich die »neuen Welten« erstmals »greifen« und »begreifen«, um es mit den Worten Aby Warburgs zu sagen. Denn die nun erschlossenen Verkehrswege waren »Wanderstraßen«, auf denen Wissen von und über Kulturen bewegt wurde.

Die aus Amerika importierten *exotica* verlangten nach einer neuen Klassifizierung innerhalb der enzyklopädischen Abteilungen der Wunderkammern, in denen sie zur Schau gestellt wurden. Die



1 Unbekannter Künstler: Federschild »Mäander«, aztekisch, Mexiko, um 1520

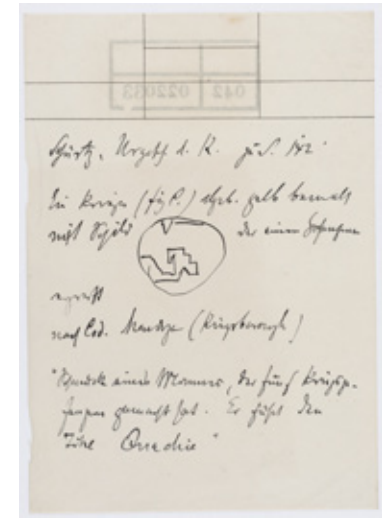
unbekannten Reiche und »neuen Welten« sollten nicht allein durch Bücher zugänglich gemacht werden, sondern erlangten eine unmittelbare Präsenz in Gestalt von Artefakten, Pflanzen, Tieren – und Menschen. So fanden nicht nur Papageien, sondern auch Einheimische aus Amerika den Weg an die Höfe der europäischen Monarchen. Nach der Landung des spanischen Konquistadors Hernán Cortés im Hafen von Veracruz (1519) bemühte dieser sich, wertvolle *exotica* zu verschiffen, »politische« Geschenke zur Pflege der Beziehungen mit der spanischen Krone und zur Rechtfertigung des kostspieligen Unternehmens.¹ Verschifft wurden Objekte aus Gold, Silber und Jade sowie reich verzierte Schilde, sogenannte *chimallis*. Diese Ehrenzeichen waren ihrer Pracht und Kostbarkeit wegen bereits in der mesoamerikanischen Kultur bevorzugte Beutestücke. In den Augen der

europäischen Eroberer, denen die Artefakte mit ihrem üppigen Federschmuck exotisch erscheinen mussten, eigneten sie sich besonders als Zeichen der Unterwerfung einer ebenso glänzenden wie fremdartigen Kultur.

Cortés' geschicktes Handeln muss als ein symbolisch-politischer Akt verstanden werden, mit dessen Hilfe es gelang, die Legitimierung von Gewalt und die Demonstration der Macht in einem Bildträger zu versinnbildlichen. So konnte man auf der anderen Seite des Ozeans »greifen« und »begreifen«, welches Ausmaß die Eroberung dieser »neuen Welt« besaß. Karl V., König von Spanien, stellte die *exotica* zur Schau, als er 1520 in Brüssel zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewählt wurde. Offenkundig hatte er die Bedeutung erfasst, die diese wandernden Artefakte mit sich trugen. Er brauchte sie dabei nicht aus einer ästhetischen Perspektive zu betrachten, wie Albrecht Dürer es tat, dem vor lauter Bewunderung die Worte fehlten, um sie zu beschreiben.² Karl V. erkannte den symbolischen Gehalt der Artefakte, der ihm erlaubte, in ihnen seine politische Macht und ihren weit reichenden Einfluss seinen Untertanen gegenüber auszustellen. In diesem Kontext ist auch das Geschenk zu verstehen, das Vizekönig Antonio de Mendoza (Regierungszeit 1535–1550), der Cortés in seinen Machtansprüchen abgelöst hatte, für den Kaiser in den Jahren 1541–1542 anfertigen ließ: eine Bilderhandschrift, die in Wort und Bild, also in Piktogrammen und in der Sprache *náhuatl* (samt spanischer Übersetzung), Auskunft über Leben, Herkunftsmythos und religiöse Gebräuche der *mexicas* gab.³ Unter anderem enthielt der Codex auch Informationen über die Tributzahlungen, die vor der Ankunft der Konquistadoren von anderen indigenen Völkern an die *mexicas* entrichtet worden waren. Aber der berühmte Codex Mendoza sollte den Kaiser nie erreichen; er schlug andere Wege ein. Vor dem Hafen von Veracruz durch Korsaren abgefangen, gelangte er zunächst im Jahr 1553 in die Hände des französischen Kosmografen André Thevet und dann 1587 in den Besitz des britischen Botschafters Richard Hakluyt. Seit 1659 befindet sich der Codex in der Bodleian Library in Oxford.

Von der ihm bestimmten Wanderstraße abgekommen, fand der Codex schließlich seinen Weg zu Aby Warburg, den er mit seinen prächtigen Bildern in Staunen versetzte. Der Codex Mendoza war dem Kunst- und Kulturhistoriker im Zuge seiner Amerikareise in

den Jahren 1895–1896 und der durch sie inspirierten Lektüre der entsprechenden Fachliteratur begegnet. Unter den in leuchtenden Farben abgebildeten Tributzahlungen der unterworfenen Völker an das Reich der *mexicas* fiel Warburg ein Detail besonders auf: ein *chimalli*, wie er sich im Landesmuseum Württemberg erhalten hat. Die *plumas ricas*, die reichen Federn, die ihn zierten, waren zu einem eigenartigen Ornament angeordnet, das Warburg schlagartig faszinierte (Abb. 2). Um die Gründe für Warburgs immenses Interesse an Schild und Ornament zu verstehen und die Bedeutung zu ermessen, die diesem präkolumbianischen Objekt im Zusammenhang seiner weiteren Überlegungen zukommt, muss Warburgs Denkweise skizziert werden. Am Ende der Überlegungen kann dann erwogen werden, welchen Beitrag Warburgs Methode und die sie leitenden Bildbegriffe zu gegenwärtigen Problemstellungen der Forschung zu leisten vermögen.



2 Aby Warburg: Zeichnung des Xicalcolihqui ((Datierung?))

Von Europa nach Amerika

Von September 1895 bis Mai 1896 setzte sich Warburg einer »beschwerlichen Reise« aus, die ihm erlaube sollte, »die Kunst und religiöse Symbolik der heidnischen Pueblo-Indianer kennen« zu lernen.⁴ Der Gelehrte bereiste amerikanische Gebiete, die ihm lebendige Einblicke in das Leben indianischer Kulturen ermöglichten. Die Routen, die ihn durch die kargen, wüstenartigen Landschaften Arizonas und New Mexicos führten, dokumentierte er ebenso akribisch wie die »lebendigen Erfahrungen«, die er machte, »um den religiösen Symbolismus zu verstehen«. Sie fanden Eingang in ein, so nannte er es selbst, »unsterbliches Werk«: die letztlich unvollendet gebliebenen Entwürfe zum »Symbolismus als Umfangsbestimmung«.⁵

Im Zentrum der theoretischen Überlegungen, die Warburg in diesem Zusammenhang anstellt, steht das Ornament. In den verschiedenen Modalitäten des Ornaments erkennt er eine sich vollziehende Distanzierung zwischen dem menschlichen Leib und dem Objekt, die sich ihm aus dem »aktiven Tragen von Geräth, Schmuck und Tracht« sowie deren »Besitz (Eigentum, Schenkung)« erschließt.⁶ Diese Verschränkung von Ornament, Schmuck und Körper fußt auf Gottfried Semper und der Einfühlungspsychologie der damaligen Zeit. Doch rückt Warburg das Verhältnis von Körper und sogenannter dynamisierender Zusatzform (»Geräth, Schmuck und Tracht«) in ein neues Licht, wenn er Letztere als Ausdrucksbewegung menschlicher Handlungen durch das aktive Tragen überdenkt.⁷ Warburg versucht, das Ornament in seiner Sinnweite zu erfassen. Ebenso knapp wie durchdacht wird es theoretisch als dynamisierender Bildträger differenziert. Warburg stellt die Frage: »Wodurch verliert der Mensch das Gefühl der Einheit mit seinem lebendigen Ich? d.h. mit seinem tatsächlichen Umfang?« Um dem nachzugehen, nimmt Warburg eine feine Differenzierung des Umgangs mit dem Ornament vor, das »anverleibt«, »einverleibt« oder »zuverleibt« werden könne. Es ist unbedingt zu beachten, dass er zu dieser Erkenntnis im Zusammenhang jener Erfahrungen gelangt, die er während der Reise durch die Begegnung mit der religiösen Welt der einheimischen Stämme des amerikanischen Kontinents, ihrer Mythenbildung und ihren rituellen Handlungen macht. Das Erlebnis der Tänze und Riten erlaubte ihm, den Begriff der Verlebendigung, ausgehend von der körperlichen Aneignung der Form und ihrer Bewegung durch den Körper, in seinem ganzen Umfang zu verstehen. Warburg schloss dazu allerdings keine Publikation ab; trotzdem werfen seine unzähligen Notizen heutzutage neue Fragen auf und bereiten den Weg, um bildtheoretische Denkansätze weiterzuentwickeln. Vor diesem Hintergrund kehren wir zu der Frage zurück: Was fand Warburg an dem von ihm gesehenen geschmückten Schild so faszinierend? Die Antwort liegt gewissermaßen an der Hand, verbirgt sich im Schild des Codex Mendoza und dem vieldeutigen Begriff, mit dem Objekte dieser Art bezeichnet werden: *xicalcolihqui*.

Warburg wurde von den Altamerikanisten Eduard Seler (1849–1929) und Zelia Nuttall (1855–1933), die wichtige Codices wie den Codex Florentino und den Codex Mendoza studierten, auf dieses

náhuatl-Wort aufmerksam gemacht. Die präkolumbianische Vokabel deutet in ihrer Komplexität und Vieldeutigkeit auf ein weitgefasstes bildliches Potenzial hin, wie bereits Fray Bernardino de Sahagún von seinen einheimischen *informantes* hatte erfahren können.⁸ *Xicalcolihqui* – wörtlich übersetzt »das Runde Umringelnde« – leitet sich von den Wörtern »xicalli« und »colihqui« ab: Ersteres bezeichnet in den damaligen Chroniken eine Schale, ein Gefäß; dessen konkrete Form kommt in dem zweiten Wort zum Ausdruck, das »gewunden, gekrümmt, gedreht« bedeutet. Der Begriff *xicalcolihqui* evoziert also einen konkaven Behälter.⁹ Das Ornament, das dem Schild seinen Namen gibt, ist demnach ein rudimentäres Bild, in dem die Erinnerung an einen Behälter nachklingt. Selbst die Funktion, die dieser Behälter einmal gehabt haben dürfte, lässt sich aus seiner gewundenen Form erschließen, da sich diese besonders eignete, Flüssigkeiten aufzunehmen, sei es nun Wasser oder Kakao, das Getränk der Götter.

Für Warburg aber ging es noch um mehr: Die Flüssigkeit war seinem Verständnis nach in einem Träger aufbewahrt worden, dessen Form durch seine Funktion bestimmt wurde (»greifen«), sich nun aber in ornamentalen Schmuck übertragen hatte, ein vom Menschen konzipiertes Bild, das einen symbolischen Wert besaß (»begreifen«). Jüngste Studien haben bestätigen können, was bereits um 1900 angesichts der Codices angenommen wurde, nämlich dass *xicalcolihqui* den Querschnitt einer Meeresschnecke, eine Wasserwelle oder auch einen Wirbelwind bezeichnet; Warburgs Verständnis nach im Bild also die »gebändigte«, »umgeformte« Naturkraft vorliegt.¹⁰ In Warburgs Denken wurden Wettergottheiten durch diese symbolische Handlung »gebändigt«, »gefangen«, nicht um sie zu zerstören, sondern um ihnen in dem jeweiligen Ritual zu huldigen, oder besser noch sie »anverleiben«, »einverleiben«, »zuverleiben« zu können. Dies galt ihm als Ausdruck des Erlebnisses einer Begegnung mit der Umwelt sowie des Versuchs, diese Umwelt zu erfassen, sei es in Wörtern oder Bildern. Warburg sah darin ein universelles, jeder Kultur zugrundeliegendes Bedürfnis des Menschen, sich mit der Außenwelt und ihren unermesslichen Naturkräften auseinanderzusetzen. Diese Konfrontation sporne den menschlichen Willen an, das »Unbekannte«, das in der Natur lauere oder diese selbst mit außerordentlichen Kräften steuere, zu verstehen, und rege damit letztlich die Vorstellungskraft des Menschen an. Letztere äußere sich in den Bemühungen ebenso

wissenschaftlicher wie auch symbolisch-metaphorischer Sprache, dem »Unbekannten« einen »Namen« oder eben »Umriss« zu verleihen. In der so vollzogenen Differenzierung erkannte Warburg eine Distanz, die der Mensch zwischen sich und seine Umwelt brachte; die Erfahrung der gewonnenen Distanz wird in dem in kulturellen Formen bestehenden Gedächtnis gespeichert und überliefert.

Für Warburg war essenziell, dass die Verzierung des Schildes (die Zusatzform) einen Ausdruck der Naturkräfte durch »in sich bewegende Linien« nicht nur »gefangen/unterbunden« darstellte, sondern diese Handlung aktiv vermittelte und so die symbolischen Verhältnisse zwischen dem Menschen und seiner Umwelt preiszugeben vermochte. Dies geschah in der stark geometrisierten beziehungsweise stilisierten Form des *xicalcolihqui*. Warburg schien diese sich ein-drehende Verzierung ein besonders geeignetes Beispiel zu sein, um die Umfangsbestimmung als einen Prozess zu beschreiben, in dem er die symbolische Handlung des Menschen gegenüber seiner Umwelt erkannte. Auch deutete Warburg an, dass das von ihm wiederholt skizzierte Wellen-Ornament mit dem Treppen-Ornament verwandt sein könnte, das sich als Blitz- und Regenreger in den damaligen indianischen Kulturen des »South-West« fand.¹¹ In der komplexen Götterwelt der Kultur der *mexica* wurde *xicalcolihqui* als Attribut verschiedenen Gottheiten zugeschrieben: sowohl dem Windgott Quetzalcóatl als auch dem Gott Yacatecutli, dessen Schild »das runde umringelnde« Ornament trug.¹² Das defensive Artefakt beschützte Kaufleute, Händler und Reisende, deren Erkundungs- und Handelsexpeditionen einer Erweiterungspolitik und dem Machtausbau dienten und insofern oft mit kriegerischen Unternehmen verbunden waren. Warburg, zu jener Zeit selbst ein Reisender, mag daher versucht gewesen sein, an die »Wanderstraßen« symbolischer Formen zu denken. Er versuchte noch Jahrzehnte später, die Verwandtschaft zwischen Wellen- und Treppen-Ornament zu prüfen sowie »Wanderstraßen« innerhalb des amerikanischen Kontinents zu skizzieren. Mit Sicherheit war dies ein Aspekt, den Warburg im Gespräch mit den Altamerikanisten und in Auseinandersetzung mit ihren Schriften bestimmen wollte. Ohne an dieser Stelle darauf weiter eingehen zu können, sollen im Folgenden die Ansätze Warburgs in Bezug auf gegenwärtige Forschungsfragen ausgelotet und in neue Richtungen fortgedacht werden.

Bild, Bewegung, Verlebendigung

Aufschluss bieten Warburgs Notizen, die er im Zuge der Lektüre der altamerikanistischen Fachliteratur anfertigte. Die Schilderung einer Episode aus dem Jahr 1541 zog sein Interesse auf sich, aufgrund eines besonderen Details. Denn als der Vizekönig Mendoza gegen das kriegerische Volk der Chichimecas im nördlichen Gebiet des Vizekönigreiches Neuspanien marschierte, begleitete ihn Francisco Acaztli, ein einheimischer, zum Christentum konvertierter Führer. Francisco aber trug einen verzierten *chimalli* mit grünen Quetzal-Federn und einem schillernden Ornament in der Mitte.¹³ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um den *xicalcolihqui chimalli*, der nur den tapfersten Kriegerern vorbehalten war, nämlich denjenigen, die mehr als fünf Kriegsgefangene unter ihre Gewalt hatten bringen können. Warburg bemerkt hierzu: »Ein Krieger (fig. C) abgeb. gelb bemalt mit Schild [Zeichnung] der einen Gefangenen ergreift / nach Cod. Mendoza (Kingsborough) // Schmuck eines Mannes, der 5 Kriegsgefangene gemacht hat. Er führt den Titel Quachic.«¹⁴

Das Farbenspiel des mit Federn geschmückten und verzierten Schildes dürfte bei den Gegnern Bewunderung, Staunen, Respekt und Furcht erregt haben. Denn der Schmuck der militärischen Ausstattung unterstützte die körperliche Erscheinung des Kriegers auf eindrucksvolle Weise, wenn das geometrische Ornament des am Arm des Kriegers getragenen Schildes mit seinen besonderen optischen und haptischen Qualitäten (Farbe und Textur) aufgrund der Bewegung des Körpers vor den Augen der Betrachter lebendig wurde. Die symbolischen Formen, Attribute der Götter, wurden folglich durch ihr Farbenspiel »plastisch aktiviert«: Die Fläche verwandelte sich in ein potenzielles Sehfeld, in dem aufgetragene Figuren und Formen in »Erscheinung« traten. Bereits Warburg ging es nicht nur um das Ornament an sich, sondern um seine »An- und Zuverleibung«. Die auf der Bekleidung angebrachten ornamentalen Zusatzformen zielten auf eine besondere Wirkung, durch die im Zusammenhang der kriegerischen Handlung die sakrale Präsenz zur Erscheinung gebracht, mithin verlebendigt wurde. Über ein mögliches Interesse Warburgs an der Weise, in der sich die Farben auf die Wahrnehmung auswirkten, ist zwar wenig bekannt, es lässt sich aber mit Blick auf seine Notizen unzweifelhaft feststellen.¹⁵ Zwar konnte er die sich andeutenden

Zusammenhänge nicht eingehender verfolgen, doch verfügte er über ein intuitives Gespür für die Relevanz der fraglichen Vorgänge: Die Verlebendigung der göttlichen Kräfte konnte mittels der spielerischen Kontrastierung der Farben der verwendeten Materialien erzeugt werden. Warburg war demnach nicht an der bloßen Bedeutung des Symbols selbst interessiert, wie sie sich ihm in den Schriften der Altamerikanisten mitteilte; er war vielmehr gewillt, den Möglichkeiten der Bedeutung hinsichtlich der »Umfangbestimmung« nachzugehen, und führte sie auf rituelle Handlungen zurück, die er in bildlichen Formen und Bildträgern sich manifestieren sah, wenn auch auf eine stets von Neuem und kontinuierlich zu verhandelnde Weise.

Aufgrund ihrer Bedeutung erfüllten Schilde dieser Art dementsprechend auch andere zeremonielle Funktionen, wurden als Prachtschilde verwendet, bei tänzerischen Ritualen von den Häuptlingen getragen. Im Rahmen des Zeremoniells, das ein geschicktes Agieren mit dem Schild verlangte, verbildlichte sich eine dynamische Form (die »umringelnde« Linie), die sich zugleich dynamisierend auswirkt: Sie erscheint optisch vor den Augen und wird präsent in der Wirklichkeit. Diese Wirkung aber wird nur erzielt, solange diese sich manifestierenden Kräfte im Rahmen des Rituals sichtbar mobilisiert werden, und zwar durch die Handhabung des Geräts; sie allein führt zu der erwünschten Kontrastierung der aus der Materialität der Federn resultierenden Farben.¹⁶ Für ein umfassenderes Verständnis von Warburgs Bildtheorie bedeutet das: Die Inszenierung kriegerischer Unternehmungen im Rahmen der rituellen Feierlichkeiten ermöglichte, wichtige Ereignisse weiter in Erinnerung zu behalten, und zwar indem diese im Rahmen der Inszenierung mit Hilfe von Bildvehikeln verlebendigt wurden. Und auch als die alte religiöse Ordnung durch die Conquista zu erlöschen schien, dauerte sie somit unter dem Christentum fort, sie lebte nach.

Wunderkammer, Turnier, Museum

Auf seiner Rückreise von England im September 1592 erwarb Herzog Friedrich I. (Regierungszeit 1593–1608) verschiedene Objekte und *exotica* für seine Kunstkammer; über die gesamte Dauer seiner Regierung erhielt sie Zuwachs an sogenannten *ethnographica* aus anderen,

kaum weniger berühmten Sammlungen.¹⁷ Die Eroberung Amerikas bescherte der fürstlichen Sammlung Prachtstücke, deren Inbesitznahme den Herrschaftsanspruch des Herzogs unterstrich: Je umfassender die Sammlung war, desto mächtiger ließ sie ihren Besitzer erscheinen. Ihre Zurschaustellung bedeutete eine öffentliche Bestätigung der Macht des Fürsten. Aus diesem Grund war die Sammlung mobil und ihre Stücke wurden regelmäßig anlässlich von Festzügen oder ritterlichen Turnieren gezeigt: Kriegs- und Kultgeräte aus fremden Ländern wurden in das festliche Leben des europäischen Hofes integriert: so auch der *xicalcolihqui chimalli*. Ob der Schild Teil der Sendungen gewesen war, die Cortés oder der Vizekönig Mendoza dem Habsburger Kaiser Karl V. hatten zukommen lassen, ist nicht mehr festzustellen. Die Quellen schweigen bis zu seiner Ankunft in der Sammlung des Herzogs Friedrich. In ihrem Inventar wird er als eine »Ronde Indische Tartsche, von gefarbtm Federwerckh« erwähnt.¹⁸

Öffentlich gezeigt wurde der Schild im Februar 1599 im Zusammenhang der vom Herzog einberufenen Landtagsversammlung und des zu diesem Anlass abgehaltenen Ringrennens. Der Schild wurde während des als Triumph inszenierten Einzugs der »Königin Amerika« von ihrer Gefolgschaft getragen, diente somit auch in der Stuttgarter Prozession einmal mehr als dynamisierender Bildträger (Abb. 3).¹⁹ Sowohl Herzog Friedrich als auch seine Gefolgschaft waren in Kostüme gekleidet und trugen Attribute zur Schau, die aus Amerika in die Stuttgarter Wunderkammer gelangt waren, und nahmen in dieser exotisierenden Aufmachung an dem Ringrennen teil. Laut der zeitgenössischen Chronik eröffnete »Königin Amerika«, in Papageienfedern gehüllt, das Turnier mit folgenden Worten: »Und wolt jetzt auch ins Teutschelandt / Daselbsten ein Fürst Hochgeborn / Zu aller Tugend außerkohrn / Fridrich so wirdt sein Nahm genandt / Hertzog von Würtenberger Landt.«²⁰ Das von dem Herzog organisierte ritterliche Turnier diente vor allem der politischen Repräsentation. Der allegorisierende Festzug erlaubte Friedrich, sich

3 Unbekannter Künstler: *Einzug der Königin Amerika*, Begleiter mit Federfächern, Gefolge von Schild- und Waffenträgern ((Datierung?))



die weltpolitische Bedeutung und den mythischen Reichtum Amerikas ostentativ anzueignen. Damit setzten der protestantische Herzog und sein Hofstaat ein politisches Zeichen. Es war gegen die *ambitio regnandi* der katholischen Herrscher gerichtet, indem »Königin Amerika« stellvertretend die politische Führungsrolle des spanischen Königs mitsamt dem aus ihr resultierenden ausbeuterischen Anspruch auf die Reichtümer der »neuen Welt« ablehnte: »Und daß die allerliebste mein / Mich einmal auß der schweren Pein / Erlösen wird.«²¹ Die zum Anlass des Ringrennens gebotene Inszenierung sandte ein Signal an die konkurrierenden Herrschaftsdynastien. Die »Königin Amerika« trat dabei als Protagonistin auf, das *xicalcolihqui chimalli* wurde als Requisite genutzt. In geografischer, zeitlicher und kultureller Übertragung entfaltete das *xicalcolihqui chimalli* sein Potenzial, weitete den Radius seiner Bedeutung aus. Eine erhaltene Zeichnung, die als Vorlage für die Gestaltung der Requisiten und der Regieanweisungen diente, belegt, dass der Schild nicht nur »in Original getreut« getragen wurde, sondern, was hier für eine im Sinn Warburgs erweiterte Bildtheorie bedeutend ist, vorgeführt und damit verlebendigt wurde. Die Fortbewegung des allegorisierenden Festzuges im fürstlichen Lustgarten und die Inszenierung des ritterlichen Turniers mobilisierten die ästhetischen Qualitäten der gesamten Kostümierung und ihrer jeweiligen Ornamente und steuerten dadurch eine Inszenierung fürstlicher Repräsentation, in der der Herrscher sich fremder Repräsentationszeichen bemächtigte und die angedeuteten psychischen und geistigen Qualitäten zum Leben erweckte.

Im 21. Jahrhundert nun hat es den Anschein, als sei »das runde umringelnde Ornament« als dynamisierender Bildträger zu einem vorläufigen Stillstand gekommen. Im Kontext der musealen Sammlung, hinter gepanzerten Glasscheiben, sind seine Bewegungsmöglichkeiten vorerst erloschen. Auf diese Weise verwahrt, hat der Schild nicht nur die Dimension der rituellen Handhabung eingebüßt, sondern auch die Möglichkeit, sich auf »Wanderwege« zu begeben. Aber ist das durch die *plumas ricas* einst bewegte und bewegende Leben wirklich an diesem festen Standort im Stuttgarter Landesmuseum eingefroren? Wo bleibt die symbolisierende Umfangsbestimmung, die nach Warburgs Denken immer neu verhandelt werden muss? Als im März 2011 in Mexiko die Ausstellung *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa* eröffnete, wurde der Schild gleichsam

wieder »aufgegriffen«. Die Ausstellung ging aus einem Projekt hervor, das eine Neubewertung dieser *exotica* in all ihrer Komplexität und vor den Augen eines breiteren Publikums anstrebte.²² Der Stuttgarter Schild, obwohl in den Texten stets gegenwärtig, blieb physisch jedoch abwesend. Hätte das Landesmuseum es erlaubt, den Schild nach vielen Jahrhunderten eine vorübergehende Rückreise an den Ort seiner Entstehung antreten zu lassen (diesmal nicht auf dem Wasser per Schiff, sondern mit dem Flugzeug durch die Luft), hätte er vielleicht dazu beitragen können, die Spuren offenzulegen, die er durch die Geschichte hindurch hinterlassen hat. Mit den retrospektiv durch ihn zu kartografierenden Wanderstraßen wären wichtige Fragen aufgeworfen, ja, ein kulturelles Gedächtnis wäre aktiviert worden, das an ein historisches Bewusstsein appelliert hätte und somit als zukünftige Mahnung erschienen wäre.

Aby Warburg lehrt, den schöpferischen Vorgang, der auch ein Objekt wie den *xicalcolihqui chimalli* hervorgebracht hat, als einen künstlerischen und vor allem reflektierenden Akt zu verstehen, zugleich aber auch sein zerstörerisches Wesen wahrzunehmen, die in ihm stets zwingend inbegriffene Auslöschung älterer Ordnungen. Gerade angesichts eines Artefakts, das aufgrund seiner materiellen wie ikonischen Qualitäten immer – in welche Kontexte es auch übertragen wurde – beides war, nämlich Triumphzeichen und Trophäe, eignen sich Warburgs Ansätze daher, neben den alten auch neue Fragen zu stellen. Eine konkrete Frage drängt sich dabei besonders auf: die nach dem Eigentum. An dieser Stelle kann nicht über museale Politik oder den Kunsthandel mit Antiquitäten gesprochen werden, obwohl gerade heute, in einer Situation, in der »Weltmuseen«, Raubkunst und Provenienz intensiv diskutiert werden, der Schild auch von dieser Seite her beleuchtet werden müsste. Aber eines lässt sich anhand dieser einfachen, nicht zuletzt auch vom Publikum oft artikulierten Frage mit Sicherheit feststellen: Der *xicalcolihqui chimalli* bleibt eine Trophäe, auf deren Besitz offensichtlich nach wie vor ungerne verzichtet wird.

Hans Christian Hönes
 Kunst in der Dachrinne
Friedrich Oliviers introspektives Gemälde »Noahs Einzug in die Arche«

Ästhetische Konversion

Im Jahre 1817 wurde der sechsundzwanzigjährige Friedrich Olivier, Kunststudent an der Wiener Akademie, feierlich in den Lukasbund aufgenommen, heute besser bekannt als die Nazarener. Seine Mitgliedschaft verdankte er wesentlich der Empfehlung seines Bruders Ferdinand und seines engen Freundes Julius Schnorr von Carolsfeld, die kurz zuvor in diese exklusive Künstlerbruderschaft gewählt worden waren. Nur ein Jahr später erfüllten Olivier und Schnorr sich ihren Lebens Traum: Sie kehrten Wien den Rücken und reisten nach Italien, wo ihre Künstlerbrüder lebten. Die Keimzelle der Nazarener um Friedrich Overbeck und Franz Pfaff hatte sich bereits 1810 in Rom installiert, andere, wie Johann Scheffer von Leonhardsdorff, folgten wenig später. Für Reisende aus dem Norden war die Ewige Stadt der klassische Ort, an dem man sich eine ästhetische Verjüngung und ideelle Wiedergeburt erhoffte. Anders als für die meisten berühmten Romreisenden, von Winckelmann bis Goethe, waren die Nazarener allerdings weniger von der heidnisch-antiken Tradition Roms angezogen als vom Geist des reinen, alten Christentums, aus dem heraus die Lukasbrüder eine moralische Erneuerung der Kunst zu initiieren hofften.

Vor ihrer Abfahrt entledigten sich Schnorr und Olivier der Altlasten, die eine solche ästhetische Verjüngung und Rückkehr zur ursprünglichen Einfachheit der Kunst beschwert hätten. In einem ikonoklastischen Akt der Selbstbefreiung von den Fesseln der Tradition

verbrannten sie ihre bisherigen, akademischen Werke.¹ Besonders Schnorr zelebrierte mit gehörigem Pathos das Gefühl der spirituellen Reinigung, das mit dieser Zerstörung einherging; der Maler fühlte sich »wie neugeboren, und zwar edler als vorher«. Derart erneuert konnten die Künstler in eine höhere »Gemeinschaft mit seligen Geistern« eintreten.²

Ein derartiger Ikonoklasmus war nicht untypisch für die Lukasbrüder. Die Mitglieder des Bundes behandelten ihre Initiation in die neue Kunstreligion häufig als symbolische Wiedergeburt, die – gleich dem Eintritt in einen religiösen Orden – einen definitiven Bruch mit dem alten, bürgerlichen Selbst bedeutete. Mehrere Mitglieder unterstrichen dies mit der Annahme einer Art von »Ordensnamen«: Aus Johann Scheffer wurde so etwa »Raffaellino«.³ Die Unterzeichner des ursprünglichen Bundesbriefes bekamen zudem ein bedeutungsschwangeres hieroglyphisches Symbol als ihr persönliches Alias zugewiesen (Abb. 1). Die rituelle Verbrennung der bisherigen Werke unterstrich, dass es sich hierbei nicht nur um eine persönliche, sondern auch um eine ästhetische Konversion handelte. Am ausführlichsten frönte diesem Auto-Ikonoklasmus wohl der Wiener Nazarener Joseph Sutter. 1814 verbrannte er in einer großen Feier alle seine alten Werke und Studien nach alten Meistern. In einem Brief an Friedrich

1 Friedrich Overbeck: *Bundesbrief des Lukasbundes*, 1809



Overbeck berichtet er ausführlich, er habe »alle diese Missgeburten meines Fleißes [...] ins Feuer geworfen, in dem ich sie vorher in Stücke gerissen und bey jedem Riss ausriefte es lebe St. Lucas! oder zum Opfer der Kunstwahrheit! oder es lebe unsere Brüderschaft! oder die Afterkunst soll verderben! u.a., nach diesem feyerlichen Kunstopfer umarmte ich euch meine Brüder (im Geiste)«.4

Pilgerschaft und spirituelle Wanderung

Friedrich Olivier, wie gesagt, tat es seinen Brüdern gleich. Doch ein Werk entkam seinem *autodafé*. Der junge Künstler erachtete es offenbar für wert zu überleben und entschloss sich sogar, die unvollendete Leinwand mit nach Rom zu nehmen. Das so gewürdigte Bild war ein Ölgemälde mit dem Titel *Noahs Einzug in die Arche* (Abb. 2). Thema des Bildes ist also die biblische Geschichte eines Mannes, der die Vernichtung einer alten Welt und den Beginn einer neuen, einer »zweiten« Schöpfung erlebte. Mit dem Künstler auf Reisen ging demnach ein Bild, das selbst eine Reise zum Gegenstand hatte. Und dies war keineswegs zufällig, vielmehr deutet Oliviers ikonografische Lösung des Themas darauf hin, dass das Motiv von Noahs Arche als Metapher für die Sezession des jungen Künstlers und seinen Bruch mit den alten Regeln der Akademie zu betrachten ist. Es gibt sich dabei zu erkennen als ein »Bilderfahrzeug«, das nicht als Symbol von Austausch und Kontakt gedacht war, nicht eine kommunikative Funktion hatte, sondern der Selbstvergewisserung eines Künstlers diente, der in Opposition zu den Realitäten der Moderne zu treten gedachte.

Das Werk, das seit 1945 verschollen und nur fotografisch dokumentiert ist – vor einigen Jahren gelangte jedoch eine wohl eigenhändige Aquarellstudie des linken Bilddrittels auf den Kunstmarkt –, zeigt eine ungewöhnliche Ikonografie. Dargestellt ist ohne Zweifel Noahs Einzug in die Arche. Anders als die zahllosen Barockgemälde dieses Themas konzentriert sich Olivier jedoch nicht auf das, was normalerweise im Zentrum der Szene stand, nämlich auf den Einzug der Tiere, zwei von jeder Art, in die Arche. Der Fokus liegt vielmehr ganz auf den menschlichen Protagonisten. In der linken Bildhälfte besteigen die erwähnten acht Personen (Noah mit Frau, drei Söhnen und deren Frauen) das Schiff. Es ist ein verhaltenes Drama: Die Fluten scheinen



2 Friedrich Olivier: *Noahs Einzug in die Arche*, um 1817

noch recht weit entfernt und kündigen sich nur in dunklen Wolken am Horizont an; die zurückbleibenden Mitbürger der Noachiden, in der rechten Bildhälfte, scheinen größtenteils nicht allzu besorgt. Nur ein Kind betet zu Noah und seiner Familie; im Hintergrund rechts trösten sich zwei Frauen. Doch die übrigen Figuren scheinen wenig zu fürchten: Im Bildhintergrund posiert eine priesterlich gewandete Figur mit hochmütiger Attitüde auf einem lächerlich kleinen Ruderboot. Im Zentrum der Szene steht ein Jäger, der stolz und antagonistisch zu Noah emporblickt; die Figur neben ihm scheint etwas zögerlicher, die Geste seiner erhobenen Hand bleibt unklar, in jedem Fall wendet er sich von der Arche ab. Ein dunkelhäutiger Mann neben ihm scheint der Familie gar Schmähungen nachzurufen.⁵

Der Fokus liegt dennoch weder in moralisierendem Sinne auf der ethischen Überlegenheit Noahs und seiner Familie sowie der Sündhaftigkeit des Rests der Menschen noch auf der dramatischen Naturkatastrophe, die in Kürze hereinbrechen wird. Vielmehr steht eine psychologische Skizze der Emotionen der Abfahrenden und Zurückbleibenden im Fokus. Die Unsicherheiten, Ängste und Animositäten, die auf beiden Seiten aufflammen, sind das Hauptthema des Bildes.

Es ist daher naheliegend, die Szene als Kommentar zur persönlichen Situation Oliviers und als Reflexion über seine Entscheidung zu lesen, Wien für Rom, die Akademie für die Nazarener zu verlassen. Wie Noah war der Künstler damit, im biblischen Sinne, Teil einer *hairesis* (siehe Apg 26,5), einer Sekte, die vom dominanten Glauben abweicht und sich gegen die herrschende Meinung beziehungsweise Ästhetik stellt. Die Geschichte von Noah und seinem Schiff, das seine Passagiere von einer untergehenden alten Welt in eine neue Ordnung unter einem neuen Bund führt, ist eine mehr als passende Metapher für die Konversion der Nazarener.

Eine solche autobiografische Identifikation Oliviers mit Figuren der biblischen Geschichte wäre nur typisch für die künstlerische Praxis der Nazarener. Ähnliche Konstellationen finden sich vielfach und gerade in den programmatischen Hauptwerken der Künstlerbrüder. Friedrich Overbeck beschrieb seine religiösen Historien einst sogar als »Bilder von meiner Seele; einen Schattenriß davon habe ich auf die Leinwand übertragen.«⁶ Szenen von Pilgerschaft, spiritueller Wanderung und ähnlichen transitorischen Momenten waren auch und gerade im engsten Umkreis Friedrich Oliviers die populärsten Themen für eine derartige Selbstreflexion im Spiegel der Heilsgeschichte. Eines der frühen Hauptwerke Julius Schnorr von Carolsfelds war der Pilgerreise zu einem Schrein gewidmet (später überarbeitete er das Werk zu *St. Rochus verteilt die Almosen*); einige der Pilger sind mit Porträtzügen der Lukasbrüder versehen, eine autobiografische Reflexion ist damit nahegelegt. Auch Friedrich Oliviers Bruder Ferdinand und sein Freund Schnorr von Carolsfeld zeichneten zur gleichen

Zeit ein ähnliches Thema: *Klosterbrüder in einem Waldtal* (Abb. 3). Der Blick ruht auf der Gruppe der Klosterbrüder, die in sich gekehrt in standhaftem Zusammenhalt durch säulenartige Baumreihen pilgern. Das wichtigste Werk dieser Art ist aber sicherlich Friedrich Overbecks programmatischer *Einzug Christi in Jerusalem*, an dem er nicht weniger als fünfzehn

3 Julius Schnorr von Carolsfeld (nach Ferdinand Olivier): *Klosterbrüder in einem Waldtal*, 1816



Jahre arbeitete, von 1808 bis 1824. Auch hier geht es um den Einzug einer neuen Herrschaft und die spirituelle Reformation der Welt. Das heilsgeschichtliche Ereignis ist wiederum unbezweifelbar metonymisch auf die Gegenwart und die nazarenische Mission einer Erneuerung der Kunst bezogen. Unter den Gefolgsmännern des Nazareners fügte Overbeck die Porträts seiner selbst und seiner Bundesbrüder ein. Die Nazarener, in den Fußstapfen Jesu, scheinen Zeugen und Protagonisten eines vergleichbaren transitorischen Moments zu sein.

Overbecks Gemälde kann einen gewissen triumphalen Zug nicht leugnen. Demgegenüber ist die Charakterisierung der Protagonisten in Oliviers *Noahs Einzug in die Arche* zwar nicht weniger bemerkenswert, doch sie beschreibt eine ganz andere psychologische Haltung, die mehr den »Klosterbrüdern« im genannten Bild seines Bruders ähnelt. Die Gruppe der Familie Noahs ist überraschend selbstbezogen und in standhafter Isolation versunken. Eine der Frauen, wohl Noahs Gattin, kreuzt in defensiver Haltung die Arme über der Brust. Noah selbst, aufrecht stehend und der Menge den Rücken zuwendend, ist ähnlich stoisch und auf sich selbst konzentriert. Wenn überhaupt scheint er einer seiner Schwiegertöchter einen missbilligenden Blick zuzuwerfen: Die Rückenfigur scheint zu zeigen, dass die junge Frau weint; sie ist damit die einzige Person, die eine sentimentale Reaktion erkennen lässt. Insgesamt hält sich Noah, als Patriarch, überraschend im Hintergrund. Die Figur, die vor allem ins Auge sticht, ist einer seiner Söhne, ein bärtiger Mann, der die Rampe emporsteigt und über die Schulter auf seine bisherigen Mitbürger zurückblickt. Er hält Säge und Axt und ist damit als Baumeister des Schiffes ausgewiesen – ein künstlerischer Aspekt, der ihn zu einer idealen Identifikationsfigur für Olivier gemacht haben könnte. Die Konstellation der drei Brüder (Shem, Japhet und Cham) muss für Olivier ebenfalls glücklich gewesen sein, waren seine beiden Brüder, Heinrich und Ferdinand, doch wie er selbst bildende Künstler, und die drei Brüder arbeiteten zudem häufig gemeinsam an Projekten.

Die Hauptfigur des Sohnes Noahs schaut mit finsterem, missbilligendem Blick zurück auf jene, die ihm Schimpfworte nachrufen. Trotz seines Zornes zeigt auch er jedoch kein Sendungsbewusstsein und Lust an Konfrontation, sondern bevorzugt den Rückzug in sich selbst – und sein Schiff. Dies ist besonders bemerkenswert im Vergleich zu einer späteren Lösung des Themas von Friedrich Overbeck.

In den Bordüren seiner *Sieben Sakramente* von 1865 zeigt der intellektuelle und spirituelle Führer der Nazarener eine auch kompositionell sehr ähnliche Szene. Jedoch ist Noah hier als wütender Patriarch mit erhobenem Zeigefinger in der Bildmitte zu sehen, der den Zurückbleibenden von ihrer Verdammnis predigt und sie zur Buße auffordert. Anders in den Figuren Oliviers: Verglichen mit Overbecks Lösung, die religiöse Selbstzufriedenheit und Sendungsbewusstsein aus jeder Pore schwitzt, fokussiert er auf den häretischen Moment, den isolationistischen Bruch mit der Gesellschaft. Die harte und kühle Verachtung der Familie Noahs für die Massen ist offenkundig. Doch sie sind Eremiten, keine Propheten. Die Arche ist nun ihr Schutz vor der Kritik und den Vorwürfen der Welt.

Zwischen historischem Bruch und gereinigtem Neuanfang

Friedrich Olivier, so scheint es, porträtiert sich als isolierter Eremit. An einem streitsüchtigen Ausfechten des Richtungskampfes mit den Autoritäten, wie es etwa der in Wien gebliebene Sutter wieder und wieder mit der Akademie unternahm, war Olivier nicht gelegen.⁷ Insofern spricht das Bild von den Hoffnungen und Ambitionen, die der frisch ernannte Künstlerbruder mit seiner Romreise verband. Auch wenn die neuere Forschung betont hat, dass die Nazarener recht aktiv am Leben der internationalen Kunstszene in Rom teilnahmen, so war die Selbststilisierung als mönchische Gemeinschaft doch integraler Bestandteil ihrer Identität.⁸ Wie Overbeck 1810, nach seiner Ankunft in Rom, in einem begeisterten Brief an seinen Vater schrieb: »Nun werden wir endlich Mönche«. In ausführlichen Meditationen reflektierte er über sein Ideal eines »friedlichen Klosterlebens mit Wintergerst; Süße der Einsamkeit und der Trennung von der Welt« und resümiert: »Demut und Gehorsam zur Stimme der Tugend sind die ersten Pflichten eines Ordens, Keuschheit und Enthaltbarkeit der Schwur.«⁹ Das Ideal war also erklärtermaßen eine fundamentale Trennung von der Welt, eine häretische Absonderung und Entsagung um eines höheren künstlerischen Ideals willen. Aus einem Brief, den Ferdinand Olivier nach seiner Aufnahme in den Bund nach Rom sandte, spricht dieselbe Sprache: Das Ziel war es, »still und brüderlich gesinnt« und »fromm vereint zu leben«. Er und seine Freunde sahen

sich als »Diener im Tempel der heiligen und erhöhenden Kunst«.¹⁰ Als Friedrich Olivier nach Rom reiste, hatte er sich genau diesen gegenweltlichen Idealen verschrieben, die er gemalt auf einer Leinwand als persönliches Manifest mit sich führte.

Noahs Bruch mit der Welt ist also zweifellos ein Motiv, das vorzüglich mit dem Selbstanspruch als künstlerischer *hairesis* harmoniert. Die Arche selbst stellt jedoch ein ambivalenteres Denkbild dar, wurde das rettende Schiff doch oftmals nicht als Symbol für einen zivilisatorischen Bruch verstanden, sondern im Gegenteil als Garant einer gewissen Kontinuität zwischen vor- und nachsintflutlicher Welt. Im selben Maße, wie die Flut einen Neuanfang beschrieb, konnte sie daher auch als Mittel der Rückkehr zu einer alten Ordnung verstanden werden. Diese Spannung zwischen einem Bruch mit der Vergangenheit, der einen Neuanfang, zugleich jedoch ein Neuanknüpfen an ältere künstlerische Traditionen bedeutet, ist eines der Hauptmotive nazarenischer Kunsttheorie. Deutlich wird dies in Texten wie Johann David Passavants *Ansichten über die bildenden Künste* (1820), wo der Autor schrieb, dass »eine jede auf das Höhere gerichtete Kunst sich an etwas Vorherbestandenes, an eine Überlieferung anschließen muß«. Doch die Ambiguität dieses Traditionsbezugs wird unmittelbar deutlich. Es kann sein, »daß diese [Tradition] fast unbemerkt im Laufe der Zeit mit fortlebt, oder daß nach langer Versunkenheit sie wieder durch eine belebende Hand zurückgeführt wird«.¹¹

Ein Kontinuitätsbruch wie die nazarenischen Ikonoklasmen gegen die eigenen akademischen Werke geben sich damit als Aktionen zu erkennen, die weniger Neuanfang als vielmehr Rückkehr und Selbstbesinnung auf ein anderes Leitbild implizieren. Dank der Reste, die immer noch »fortleben«, gelingt es, einen Anschluss an die Vergangenheit zu finden. Die Arche, als letztes Zeugnis der alten Welt und erstes der neuen, scheint hier ein ideales Denkbild, um die Phantasie der Kontinuität mit der Forderung nach einem historischen Bruch und gereinigten Neuanfang zu versöhnen.

Olivier und die ihm nächsten Mitglieder der »zweiten Generation« der Nazarener scheinen besonders sensibel für das Bedürfnis nach ungebrochener Kontinuität gewesen zu sein. Schnorr von Carolsfeld zweifelte sogar gelegentlich, ob es ratsam sei, nach Italien zu gehen; die Gefahr, die intime Verbindung zum eigenen Deutschtum zu kappen, war ihm sehr präsent.¹² Friedrich Schlegel nannte Schnorr und Olivier

1817 daher die »Stammhalter der alt- und ultradeutschen Lehre«. Die Begriffswahl ist bezeichnend, denn den Oliviers war offensichtlich an der wiederholten Versicherung ihrer eigenen künstlerischen Abstammung gelegen; 1823 zeichnete Friedrichs Bruder Ferdinand sogar einen »Stammbaum« der neudeutschen Malerschule. In späteren Jahren als Akademieprofessor in München scheint Ferdinand Olivier in ähnlicher Weise auf die Kontinuität des biblischen und vorsintflutlichen Erbes insistiert zu haben. Wie ein (eher entnervter) Hörer sich erinnerte: Olivier fing »alsbald so unergründlich tiefsinnig mit der Bibel, dem Sündenfall und der Arche Noah sowie Tubal-Kain als dem ersten Künstler an, dass er auch bei ihm stecken blieb und nie mehr zum Vorschein kam«. ¹³ Bereits diese geringe Evidenz lässt darauf schließen, dass Olivier klar dem klassischen antiquarischen Modell einer durchgängigen und kontinuierlichen künstlerischen Tradition der Kunst verpflichtet war, die Autoren wie Joseph-François Lafitau oder Alexander Ross bis auf Adam und Eva zurückführten. Die Tradition der Symbole bildet demnach eine ununterbrochene Kette, eine Spur, die zurück zum unverfälschten Kern der Offenbarung führt. Die Migration der Kunst ist in dieser Weltsicht erklärtermaßen Garant für die Erhaltung der ursprünglichen Prinzipien: Ähnlichkeiten in der Kunst und Symbolik weltweit wurden demnach als Indiz für eine gemeinsame Abstammung in biblischer Vorzeit interpretiert. Die Stabilität, nicht die Metamorphose der Tradition steht im Zentrum des antiquarischen wie nazarenischen Interesses.

1819 wurde Oliviers *Noahs Einzug in die Arche* im Palazzo Caffarelli zu Rom der Öffentlichkeit präsentiert. Das Bild war Teil einer Ausstellung, welche die Nazarener anlässlich eines österlichen Besuchs des Österreichischen Kaisers in Rom veranstaltet hatten und die als Leistungsschau der zeitgenössischen deutschen Kunst konzipiert war. Ziel war eindeutig, die Patronage des Kaisers zu gewinnen, doch die Hoffnungen der Lukasbrüder wurden bitterlich enttäuscht. Der Besuch endete vielmehr in einem kompletten Desaster: Kaiser Franz II. war sichtlich unbeeindruckt und warf den Nazarenern eine sklavisches Imitation der altdeutschen Kunst vor. Statt neue Alliierte zu gewinnen, verlor man sogar alte Verbündete; Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, der preußische Botschafter in Rom und einer der Hauptfinanziers der Ausstellung, war offenbar schockiert ob der geringen künstlerischen Qualität der Exponate.

Für die Lukasbrüder waren diese Ereignisse ein substantieller Schlag, der eine umfassende Neuorientierung nahelegen musste. In der Tat markierte die Ausstellung von 1819 wohl den Übergang von einem eng verschworenen Künstlerbund zu einer eher lose definierten Bewegung.¹⁴ Mithin bedeutete sie also das Ende jener *hairesis*, der sich Olivier in seiner Selbstidentifikation mit dem Einzug in die Arche verschrieben hatte. Der Maler scheint entsprechend gehandelt zu haben; kurz darauf verließ er Rom und kehrte nach Deutschland zurück. Aus einem Brief Julius Schnorr von Carolsfelds an Friedrich Overbeck erfahren wir vom traurigen Schicksal des Sintflutgemäldes. Vor seiner Abfahrt hatte der Maler selbst seine programmatische Leinwand zusammengerollt und in die Dachrinne des Palazzo Caffarelli gesteckt. Die nächste Flut, so scheint es, sollte das weitgereiste Bild nicht überleben: Die Gemeinschaft der Noachiden/Nazarener hatte ihre erhaltende Arche eingebüßt.

Doch bietet sich hier auch eine andere Lesart an. Immerhin tat Friedrich Olivier nicht, was nahegelegen hätte: Weder verbrannte noch zerriss er seine Komposition, was ihre sofortige und endgültige Zerstörung bedeutet hätte. Und so rettete in der Tat Friedrich Overbeck das Gemälde, das er noch 1868 als »ein sehr ausgezeichnetes jener merkwürdigen Periode der wieder erwachten deutschen Kunst« beurteilte, vor der Vernichtung und fischte es aus der Dachrinne. Vielleicht war es genau dies, was Olivier sich erhofft hatte. Bewahrt im Kreise der Brüder konnte das Bild so zu einer Zeitkapsel werden, zur Arche einer Idee, die zwar nicht die Gegenwart reformieren konnte, doch zumindest auf einer introspektiven Ebene den Stürmen der Zeit zu widerstehen vermochte.

Maria Teresa Costa
Bilderwanderungen
Umberto Boccionis memorialer Atlas

Montage und Melancholie

Im Jahr 2012 wurden einige kuriose Dokumente aus Umberto Boccionis Nachlass in der Biblioteca Civica in Verona entdeckt: Es handelt sich um eine Sammlung verschiedener Druckmaterialien, geklebt auf große Papierblätter, enthalten in drei Mappen. Die erste Mappe, von größerem Format, ist ein Album fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken und Werbeplakaten, die zwischen 1895 und 1909 gedruckt wurden, montiert auf braunem Papier; die anderen beiden Mappen stellen Ausschnitte aus Zeitungsartikeln und Magazinen zusammen, die die Aktivitäten der futuristischen Bewegung zwischen 1910 und 1915 dokumentieren. Die ersten zwei Mappen wurden von Boccioni selbst gesammelt, die dritte entstand posthum. Während die Artikelsammlung interessantes Archivmaterial über die damalige Rezeption des Futurismus enthält, stellt die Bildersammlung ein wertvolles Instrument dar, um in die theoretische Schmiede Umberto Boccionis einzutreten, eines eklektischen Autors, der nahtlos vom Schreiben zum Zeichnen, von der Malerei zur Skulptur überging, indem er verschiedene Medien und Ausdrucksformen vermischte.

Wenn auch gesichert ist, dass diese Bildersammlung auf Boccioni selbst zurückgeht, so bleibt ihr Entstehungszeitraum doch ungewiss. Angesichts der versammelten Materialien, die sich zum großen Teil aus kunsthistorischen Bildern der Renaissance und der Moderne zusammensetzen, liegt nahe, dass sie vor 1910 angelegt wurde, das heißt vor Boccionis Beteiligung an der futuristischen Bewegung. Es würde sich somit um ein Repertoire von Bildern handeln, die dem Künstler

als Modelle und Inspiration für seine eigene schöpferische Tätigkeit gedient hatten, von denen er jedoch nach seinem Beitritt zum Futurismus Abstand genommen hätte. In dieser Hinsicht bezeugen die Bilder eine Serie von Begegnungen, die für Boccionis künstlerische Entwicklung entscheidend waren.¹ Und sie bereichern den beträchtlichen Nachlass des Autors, der auch aus Tagebüchern und Briefen besteht.²

Diese Materialien wurden der Öffentlichkeit 2016 erstmals in zwei Ausstellungen aus Anlass des hundertsten Todestags Boccionis im Palazzo Reale in Mailand und am MART in Rovereto vorgestellt.³ Die Kuratoren haben diese Materialiensammlung als »Atlas« bezeichnet, womit sie klarzumachen versuchten, dass es sich hier um ein von der üblichen Praxis künstlerischer Vorbildsammlungen abweichendes Verfahren handelt.⁴ Aus dieser Perspektive soll, wie von Francesca Rossi vorgeschlagen wurde, dieser Bildbestand mit Boccionis Tagebüchern abgeglichen werden. Diese bilden dafür nämlich gleichsam eine Art Resonanzboden, sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht. Die drei zwischen Januar 1907 und August 1908 verfassten Tagebücher enthalten eine Reihe von Überlegungen über das Wesen der Kunst, über künstlerische Techniken und über Boccionis Erfahrungen als Künstler. Diese Erzählung wird ergänzt um – im Ton oft melancholische – Schilderungen seiner Misserfolge, seiner Ängste, seines Gefühls der mangelnden Eignung als Künstler und seiner Beziehung zu ihm nahestehenden Personen. Seine Schrift, fragmentarisch und diskontinuierlich, vermischt persönliche Gedanken mit literarischen, philosophischen und künstlerischen Zitaten und entsprechenden Kommentaren und zeigt sich somit als ein Werk literarischer Montage, vergleichbar dem Verfahren seiner collagierten Bildersammlung.

»Ich will anfangen, alles zu ordnen«

Handelt es sich um eine Synthese von persönlichen und kollektiven Erinnerungen, so könnte man versucht sein, Boccionis Album auf den ersten Blick mit Warburgs *Mnemosyne-Atlas* zu vergleichen, dessen kompositorische Technik und dessen Verweis auf die Mnemotechnik es antizipiert. Es weicht davon allerdings ab, und zwar nicht nur, weil es sich um das Werk eines Künstlers und nicht eines Kunsthistorikers handelt, sondern auch und vor allem, weil es einer anderen

Kombinationslogik gehorcht. Die Sammlung umfasst 22 gebundene Blätter, auf die 216 Bilder geklebt sind. Das kompositorische Prinzip, das die Bilder zusammenbringt, spiegelt die unsystematische, intuitive und »abenteuerliche« Natur von Boccionis Denkweise wider sowie seinen unregelmäßigen, ungeordneten und vielfältigen Kulturkonsum, der aus Lektüren in den verschiedensten Bereichen, Besuchen in europäischen Museen und in Ateliers von Kollegen bestand.⁵ Die Bildersammlung hat demnach als eine Art visuelles Memorandum jener Formen und Ideen gedient, aus denen er unmittelbar und in den folgenden Jahren schöpfen sollte. Einige Notizen aus den Tagebüchern scheinen diese These zu belegen. Im August 1907 schreibt Boccioni etwa: »In fünf Arbeitsjahren habe ich alles verloren und [jetzt] habe ich nichts. Ich will anfangen, alles zu ordnen und Zeichnungen, Gegenstände und Erinnerungen zu behalten!«⁶ In einigen Passagen der Tagebücher scheint er sogar eine Form der posthumen Rezeption seines Œuvres vorzubereiten: »Ein etwas leerer Tag. Sogar sehr (kurios ist die Tatsache, dass, indem ich schreibe, ich versuche, besondere Wörter zu benutzen, weil ich denke, dass sie eines Tages möglicherweise gelesen und diskutiert werden könnten. Das Denken ist fast immer spontan; um die Form versuche ich mich zu kümmern [...] für die Nachkommen)«.⁷ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, dass Boccioni seit seiner Jugend literarische und künstlerische Zitate sammelte, Postkarten und Reproduktionen von Kunstwerken, die er mit seiner Signatur versah sowie mit dem Datum und dem Ort, an denen er sie erworben hatte. Später, nach seinem Beitritt zum Futurismus, stellte er ein Album mit Abbildungen seiner eigenen Werke zusammen, einen veritablen Katalog, wobei er das Format der Fotografien selbst bestimmte.

Die im Atlas gesammelten Bilder sind zum großen Teil aus damaligen illustrierten Zeitschriften entnommen (wie *Natura ed Arte*, *The Yellow Book*, *Revue illustrée* und *Simplicissimus*) und bestehen vor allem aus typografischen Probedrucken des Istituto Italiano d'Arti Grafiche aus Bergamo. Viele von diesen waren in der Zeitschrift *Emporium* erschienen, die Vittorio Pica leitete, ein exzentrischer Schriftsteller aus Neapel, dessen Schriften Boccioni aufmerksam las.⁸ In jener Zeit war Boccioni darüber hinaus in Kontakt mit Gabriele Chiattone, Lithograf und Besitzer eines Grafik-Unternehmens, der, bevor er sich selbstständig machte, für das Istituto Italiano d'Arti Grafiche

arbeitete und ihm wahrscheinlich eine große Menge von Abfallmaterialien aus der Zeitschrift hatte zukommen lassen. Die beiden hatten aufgrund ihrer gemeinsamen Interessen im künstlerischen Bereich eine enge intellektuelle Beziehung aufgebaut.

Das im Atlas gesammelte Material reicht von grafischen Reproduktionen antiker griechischer Vasen bis zu Werken der Renaissance und aus Boccionis eigener Zeit – vor allem aus der venezianischen Biennale (1905) und aus dem Pariser *Salon des peintres divisionnistes Italiens* (1907), mit Werken von Segantini, Previati und Fornara – bis hin zu Werbeplakaten und Briefmarken, um nur einige Kategorien zu nennen. Nicht wenige Tafeln scheinen thematische oder formale Ähnlichkeiten hervorzuheben, in anderen Fällen ist es schwierig, die Kombinationslogik des Autors zu rekonstruieren.

Bilder und Vorbilder

Eines der verbindenden Elemente des Atlas ist die Zeichnung, die Boccioni wegen ihres unabgeschlossenen Charakters und ihres experimentellen Potenzials faszinierte. Neben seinem eigenen Werk galt seine Aufmerksamkeit den Alten Meistern, vor allem Dürer, Michelangelo, Pollaiuolo und Raffael, aber auch modernen Künstlern wie Odilon Redon, Félicien Rops, Gaetano Previati und Giovanni Segantini. Boccionis Eklektizismus manifestierte sich auch in diesem Bereich: Den Kupferstichen der großen Meister stellte er unbekümmert dekorative Muster aus Renaissance-Vignetten, moderne Überarbeitungen von Ornamentinitialen, grafische Reproduktionen antiker Vasen, Werbeplakate, Zeichnungen für Kirchenfenster des 16. Jahrhunderts oder Skizzen für Textilien des Arts and Crafts Movement von Morris, Crane und Clayton gegenüber. Sein Hang zu den grafischen Künsten stand vollkommen im Einklang mit dem gesteigerten Interesse für die angewandte Kunst, das die europäische Kultur um 1900 belebte. Darüber hinaus war Boccioni mit einigen theoretischen Ansätzen hinsichtlich der künstlerischen Techniken vertraut, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt hatten. Das wird deutlich an der Art und Weise, in welcher er Themen wie die Abhängigkeit der künstlerischen Praxis vom Material, den Zusammenhang zwischen taktilem und optischem

Ansicht sowie die Darstellung der Bewegung in der menschlichen Figur behandelt; Themen, die in den Jahren von Boccionis künstlerischer Ausbildung in der Luft lagen und die sein ebenso neugieriges wie unsystematisches Temperament befeuerten.

In dieser Hinsicht ist es interessant zu beobachten, dass viele Bilder aus der Renaissance, die in seinem Atlas enthalten sind, aus dem Werk des französischen Kunsthistorikers Eugène Müntz stammen, des seinerzeit auch in Italien meistgelesenen Kunsthistorikers, vor allem aus dessen Buch *L'Arte Italiana nel Quattrocento* (1894). Zu diesem Feld gehören zum Beispiel die Bilder zur Ikonografie von Galeazzo Maria Sforza (Tafel VI, c. B1r), aber auch die Bilder Donatellos (Tafel VI, c. B1r), Leonardos, Pollaiuolos, Raffael's (Tafel VII, c. B2r) und Dürers (Tafel II, c. A1v–c. A2r). Der mehr oder weniger explizite Verweis auf Müntz scheint in Boccionis Werk eine Konstante zu sein. Die dessen Büchern entnommenen fotografischen Reproduktionen hatten ihm auch als Inspirationsquelle für seine eigenen Zeichnungen gedient. Bekanntlich zeichnete Boccioni ungern nach der Natur, weswegen er sich in der Nachahmung Alter Meister übte, anhand von Reproduktionen von Kunstwerken, die er in Büchern und Zeitschriften fand. So übernimmt seine Zeichnung nach Donatellos *Reiterstatue des Gattamelata* denselben Bildausschnitt, den auch das Buch von Müntz enthält. Der französische Kunsthistoriker figuriert in Boccionis Tagebüchern überhaupt als unabdingbare Referenz für die Kunst der Renaissance: »Ich lese Müntz, ein Buch über die Renaissance. Die Wörter, die er Leonardo, Michelangelo und Bramante widmet, lassen mich wie Schnee in der Sonne schmelzen. Wie kann ich denken, vor solchen Giganten jemand zu sein?«⁹

Ein anderer roter Faden des Atlases stellt das Porträt dar, eine Gattung, die Boccioni besonders am Herzen lag.¹⁰ In Boccionis Bildrepertoire wird sie auf zwei parallelen Ebenen erforscht: auf jener der Kunst der Renaissance und jener der zeitgenössischen Kunst. Zahlreich sind die zitierten Beispiele und Medien (Gemälde, Zeichnungen, Medaillen), meist Darstellungen im Profil, Evokationen einer historischen, vom Betrachter kaum mehr einzuholenden Persönlichkeit (Tafel VII, c. B2r). Genauso zahlreich finden sich im Atlas moderne Porträts, viele von diesen in frontaler Ansicht. Diese Frontalität scheint die zeitgenössischen Diskussionen über die Rolle der Wahrnehmung des Betrachters widerzuspiegeln. In den größeren



1 Umberto Boccioni: *Atlas*, Tafel IV, Bild unten links, um 1895–1910

Kontext seines Werks gestellt, findet das im Atlas behandelte Thema des Porträts seine Resonanz im malerischen Werk Boccionis, dessen Motive hier zitiert oder antizipiert werden. In diesem Sinne ist



2 Umberto Boccioni: *La signora Sacchi*, 1907

etwa die Montage von Richard E. Millers Gemälde *La vecchia* zu verstehen, das in der vierten Tafel des Atlases neben Ornament-Motiven zu finden ist und in Dialog tritt mit Boccionis Porträt seiner Großmutter, gemalt zwischen 1905 und 1906, oder mit den Porträts *La signora Sacchi* (1907) und *Madame Sophie Popoff* (Abb. 1–2).

Dürers Werke werden in den Tagebüchern als Inspirationsquelle für ein

Porträt Boccionis von seiner Mutter genannt, mit dem er nicht zufrieden ist (Abb. 3): »Ich habe die Zeichnung von Mama beendet und bin davon nicht so überzeugt, wie ich es gerne wäre [...] Es scheint mir wenig originell, weil man die Inspiration aus dem 15. Jahrhundert sieht und weil ich mich nicht enthalten konnte, neben das Haupt die Beischrift ›Meine Mutter‹ ›Alter 54‹ zu setzen! Es gibt in diesem Porträt eine lodernde Rückkehr zu den Primitiven. Das Porträt zeigt den Einfluss von Bellini aus der Brera (die Pietà), von Dürers Kupferstichen aus der Ambrosiana, sehr viel von Leonardo und vom Ausflug nach München.«¹¹ Zusammen mit einem besser gelungenen Porträt seiner Mutter (Abb. 4) erscheint es damit auch wie ein Echo auf Dürers Selbstporträt, das Boccioni 1907 anlässlich seines Besuchs in München gesehen hatte: »Ich habe die sehr wichtige Alte Pinakothek besucht. Eine Unmenge guter und einige wunderbare Sachen. Dürer mit dem Selbstporträt, als er 28 war, erschreckt mich.«¹² In dieser Zeit aber, in der er sich der Kunst der Renaissance erinnert, beginnt Boccioni zugleich, Abschied zu nehmen von seinen Vorbildern. Am 24. September 1907 notiert er: »Man muss zur ehrlichen Treue der Primitiven zurückkehren, indem man sich die moderne Kultur zunutze macht.« Und einige Tage später: »Mich begeistern alle Künstler bis zu Raffael. Oh! Sie berauschen mich, sie reißen



3 Umberto Boccioni: *Atlas*, Tafel II, Bild oben rechts?, um 1895–1910

mich mit, ich bin ihr Sklave. Aber ich werde mich von ihnen befreien. Von ihnen wird mir nur die wunderbare Religion vom Atom bis ins Universum bleiben.«¹³



4 Umberto Boccioni: *La madre*, 1909

Selbst wenn wiederkehrende Motive (wie das Interesse für die grafischen Künste oder für das Porträt) im Atlas zu finden sind, handelt es sich doch um ein *work in progress*, dessen Leitlinien schwer zu rekonstruieren sind. So sind zum Beispiel ganze Tafeln der venezianischen Biennale von 1905 gewidmet, zugleich aber enthalten sie auch ornamentale Motive verschiedenster Art.¹⁴ Die sechste Tafel versammelt verschiedene Bei-

spiele aus der Skulptur, womit sie eines der zentralen Themen von Boccionis futuristischem Werk antizipiert, nämlich die Darstellung der Bewegung im Bildwerk. Dort sind auch einige Beispiele von Reliefs zu finden, eine Gattung, an die einige futuristische Experimente Boccionis anknüpfen werden. Ein Beispiel dafür ist das Basrelief *Vuoti e pieni astratti di una testa* (1912), eines der Werke Boccionis, das Roberto Longhi in seinem Buch *Scultura futurista. Boccioni* (1914) am meistens schätzte, weil er darin die Annäherung der Skulptur an die Malerei sich manifestieren sah.

So schwierig es bleibt, die Leitlinien der Tafeln verlässlich zu rekonstruieren, so problematisch ist es, diese Sammlung der Gattung des Bilderatlasses zuzuordnen, unter dem ihre Entdecker es bekannt gemacht haben. Diese hat eine lange editorische Tradition und im 20. Jahrhundert ein wirkliches epistemologisches Paradigma der Lesbarkeit von Bildern eingeleitet.¹⁵ Hilfreicher wäre es vielleicht, auf den Begriff ganz zu verzichten. Die Gattungsbezeichnung des Atlases suggeriert nämlich eine Verbindung mit dem Orientierungswunsch der Kartografie sowie mit den Klassifizierungsprinzipien naturwissenschaftlicher Atlanten. Doch vielleicht könnte man sich auf eine Wendung berufen, mit der Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* beschreibt, nämlich mit »Übungsatlas«. Auch wenn sich Sanders

Logik der Katalogisierung nach Typen auf die Tradition der Physiognomik bezieht, mit der Boccionis Werk nichts zu tun hat, würde der Begriff erlauben, die experimentelle Natur seiner Bildersammlung zu betonen und sie als Repertoire von Formen und Motiven zu würdigen, die in unterschiedlichen Gestalten und Formaten in seinem Œuvre wiederkehren. In dieser Hinsicht bedürfte es auch keiner scharfen Demarkationslinie zwischen den von Boccioni zitierten Werken und seiner eigenen künstlerischen Praxis. Die epistemologische Logik, die diese Bilder verbindet, zielt nämlich nicht darauf ab, mentale und materielle Bilder, Gedächtnis und Einbildungskraft zu trennen; sie will, im Gegenteil, die potenzielle Natur des Denkens und des kreativen Prozesses unterstreichen. Dank der zugleich experimentellen und paradigmatischen Natur, die diese Bilder durch ihren Eintritt in den »Übungsatlas« gewinnen, wirken sie als Bilderfahrzeuge und setzen Formen und Gedanken gleichermaßen in Gang.

Anmerkungen

»Sea-Going Obelisk«

- 1 Unmittelbar nach der Errichtung in London setzt auch die Literatur zur Geschichte des Monuments ein, beginnend mit einer Schrift, deren Autor mitverantwortlich für den Transport des Obelisken war: Erasmus Wilson: *Cleopatra's Needle. With Brief Notes on Egypt and Egyptian Obelisks*, London 1877. Zuletzt vgl. Bob Brier: *Cleopatra's Needles. The Lost Obelisks of Egypt*, London 2016, bes. S. 126–155.
- 2 Eine zeitgenössische Abschrift der Tafel ist veröffentlicht im *Bombay Courier*, 9. Juni 1802, zusammen mit einem ebenso detaillierten wie anschaulichen Bericht über das Ereignis.
- 3 Diese ist nicht zuletzt auf die angesprochenen Aspekte hin ausführlich beleuchtet worden von Brian A. Curran et al.: *Obelisk. A History*, London 2009, S. 61ff. und S. 103ff. Siehe auch Karin Horning: »Obelisken unterwegs: Untersuchungen zu einem wiederkehrenden Kulturphänomen«, in: *Mobility and Travel in the Mediterranean from Antiquity to Middle Ages*, hrsg. v. Renate Schlesier/Ulrike Zellman, Münster 2004, S. 37–72.
- 4 *Die Keilschrifttexte Assurbanipals, Königs von Assyrien (668–626 v. Chr.)*, hrsg. v. Samuel Alden Smith, Bd. 1: *Die Annalen nach dem Zylinder RM 1*, Leipzig 1887, S. 15.
- 5 In Rom wie in Ägypten haben jeweils acht Obelisken überdauert; in ganz Italien allerdings sind es insgesamt dreizehn Obelisken.
- 6 Vgl. Domenico Fontana: *Die Art, wie der Vatikanische Obelisk transportiert wurde*, hrsg. v. Dietrich Konrad, Berlin 1987.
- 7 Zitiert nach Eric Iverson: *The Obelisks of Istanbul and England*, Kopenhagen 1972 (Obelisks in Exile, Bd. 2), S. 107.
- 8 Anonym: »Sea-Going Obelisks«, in: *New York Times*, 17. März 1877, S. 4.
- 9 Ebd.
- 10 Zu einer ausführlichen Beschreibung und Erläuterung der Konstruktion vgl. Brier 2016 (Anm. 1).
- 11 In diesem Zusammenhang maßgeblich ist die von Bruno Latour vorgelegte »Akteur-Netzwerk-Theorie«; sie sei an dieser Stelle als ein durchaus streitbares Beispiel für die angesprochenen Positionen genannt; vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; vgl. auch Michel Serres: *Die Nordwest-Passage* [1980], Berlin 1994 (Hermes, Bd. 5).

Pferdetransport

- 1 Vgl. Betsy Jean Rosasco: *The Sculptures of the Chateau of Marly during the Reign of Louis XIV*, Ann Arbor 1984 (Phil. Diss., New York University, 1980, Mikrofilm), 2 Bde., Bd. 1, S. 355.
- 2 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 344.

- 3 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 86 f.
- 4 Vgl. Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità & di propria inventione, trate et dichiarate da Cesare Ripa*, Rom: Lepido Facy, 1603, S. 142–145 (mit der Darstellung der *fama chiara* auf S. 144); Rudolf Wittkower: ›The Vicissitudes of a Dynastic Monument‹, in: Millard Meiss (Hrsg.): *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 2 Bde., Bd. 1, S. 497–531, S. 510.
- 5 Rosasco 1984 (Anm. 1), Bd. 1, S. 71 ff., liefert die ausführlichste Diskussion der Ikonografie der Gruppen.
- 6 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 358.
- 7 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 71.
- 8 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 76; Guido A. Mansuelli: *Galleria degli Uffizi. Le sculpture*, Bd. 1, Rom 1958, S. 125–126, Kat.-Nr. 87.
- 9 Zu der von Wittkower 1961, dem grundlegenden Aufsatz zu Berninis Reitermonument, nicht völlig erfassten Rezeptionsgeschichte des Werkes in Versailles vgl. Robert W. Berger: ›Bernini's Louis XIV Equestrian. A Closer Examination of Its Fortunes at Versailles‹, in: *The Art Bulletin* 63 (1981), S. 232–248. Eine neuerliche Zusammenfassung der Forschungsergebnisse findet sich in Kristina Herrmann Fiore: ›Luigi XIV a cavallo‹, in: Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hrsg.): *Bernini Sculture. La Nascita del Barocco in Casa Borghese*, Ausst.-Kat., Galleria Borghese, Rom 1998, S. 310–329, S. 323 f.
- 10 Vgl. Dario A. Covi: ›The Italian Renaissance and the Equestrian Monument‹, in: Diane Cole Ahl (Hrsg.): *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. The Art and the Engineering*, Bethlehem/London 1995, S. 40–56.
- 11 Vgl. *Les Chevaux de Marly*, Ausst.-Kat., Musée-Promenade Marly-Le-Roi, Louveciennes 1985, S. 11.
- 12 Vgl. François Souchal: *Les frères Coustou: Nicolas (1658–1733), Guillaume (1677–1746), et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris 1980, S. 222 ff.
- 13 Vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, S. 139; Rosasco 1984 (Anm. 1), Bd. 1, S. 71.
- 14 Vgl. André Félibien: *Recueil des descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*, Paris 1689 [Reprint Genf 1973], S. 445; zitiert nach Rosasco 1984 (Anm. 1), Bd. 1, S. 73, Anm. 33.
- 15 Vgl. Souchal 1980 (Anm. 12), S. 226.
- 16 Vgl. Jacques-François-Louis Grobert: *Description des travaux exécutés pour le déplacement, transport et élévation des groupes de Coustou. Imprimée et gravée par ordre du gouvernement, présenté au Directoire exécutif*, Paris 1796.
- 17 Vgl. ebd., S. 1.
- 18 Der Stich wurde in der Sammlung *Les tableaux historiques de la Révolution française* publiziert; vgl. Claudette Hould: *La Révolution par la gravure. Les »tableaux historiques de la Révolution française«. Une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe (1791–1817)*, Ausst.-Kat., Musée de la Révolution française, Vizille 2002.
- 19 Vgl. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 80, München 2014, S. 504–505, s. v. ›Klodt von Jürgensburg, Peter Karl Jacob‹ (L. Doronina). Ich danke Christoph Frank für den Hinweis auf diese Skulpturengruppen.
- 20 Der gallische Rossebändiger wurde von der Hand Antoine-Augustin Préaults, der römische von Louis-Joseph Daumas, der arabische von Jean-Jacques Feuchère und der griechische von François Devault geschaffen.

- 21 Vgl. Simone Hoog: *Le Bernin Louis XIV. Une statue »déplacée«*, Paris 1989, S. 58 f.
- 22 Vgl. ebd., S. 57; Fiore 1998 (Anm. 9), S. 324; Uwe Fleckner: ›Le Grand Louvre. Museale Präsentation als historische Reflexion‹, in: Klaus Fröhlich/Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hrsg.): *Geschichtskultur*, Pfaffenweiler bei Freiburg 1992 (Jahrbuch für Geschichtsdidaktik, Bd. 3), S. 158–172, S. 164 ff.
- 23 Vgl. Reinhart Koselleck: ›Der Unbekannte Soldat als Nationalsymbol im Blick auf Reiterdenkmale‹, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 7 (2003), S. 137–165.

Monumente zum Mitnehmen Übersetzung: Violeta Topalova.

- 1 *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris 1809–1828, 23 Bde.
- 2 Latour bezeichnet Inskripten als das erklärende Prinzip moderner Wissenschaftskultur und verwendet den Ausdruck »immutable mobiles«, um Objekte zu beschreiben, die durch die Eigenschaften Mobilität, Unveränderbarkeit, Präsentierbarkeit, Lesbarkeit und Kombinierbarkeit miteinander verbunden sind; er behauptet, die Geschichte dieser Objekte sei die Geschichte aller Studien in den Bereichen Visualisierung und Wahrnehmung; vgl. Bruno Latour: ›Visualisation and Cognition: Drawing Things Together‹, in: Henrika Kuklick/Elizabeth Long (Hrsg.): *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present. A Research Annual*, Bd. 6, Greenwich, Conn. 1986, S. 1–40.
- 3 Vgl. St. John Simpson: ›Making Their Mark: Foreign Travellers at Persepolis‹, in: *ARTA* 1 (2005), S. 1–77.
- 4 Lottin de Laval: *Manuel complet de Lottinoplastique. L'art du moulage de la sculpture en bas-relief et en creux mis à la portée de tout le monde, sans notions élémentaires, sans apprentissage d'art*, Paris 1857, S. 10.
- 5 Désiré Charnay: *The Ancient Cities of the New World. Being Travels and Explorations in Mexico and Central American from 1857–1882*, London 1887, S. 254.
- 6 John L. Stephens: *Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan*, Leipzig 1853, S. 78. Online lesbar unter: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10468277-2>.
- 7 Vgl. Georges Didi-Huberman: *La ressemblance par contact*, Paris 2008.
- 8 William M. Flinders Petrie: *Methods and Aims in Archaeology*, New York 1904, S. 61.
- 9 Vgl. Asunción González Pérez: *Las Maquetas de la Alhambra en el siglo XIX. Una fuente de difusión y de información acerca del conjunto Nazarí*, unveröffentlichte Dissertation, Universidad Autónoma de Madrid 2017.
- 10 Owen Jones: *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, London 1854, S. 4.
- 11 Vgl. Anna McSweeney: ›Versions and Visions of the Alhambra in the Nineteenth-Century Ottoman World‹, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 22/1 (2015), S. 44–69.
- 12 Lottin de Laval 1857 (Anm. 4), S. 92 f.
- 13 Irina Podgorny: ›Portable Antiquities Transportation, Ruins, and Communications in Nineteenth-century Archeology‹, in: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 15/3 (2008), S. 577–595.
- 14 Die Zusammenarbeit des British Museum mit Google Arts and Culture im Google Maya Project umfasst die Digitalisierung von Fotografien, Lottinoplastien und Gipsabgüssen des Maudslay-Archivs sowie die Rekonstruktion der Maya-Monumente in einer virtuellen Umgebung.

Lost in Transportation

- 1 Vgl. Francis Haskell: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the*

- Art Exhibition*, New Haven 2000. Mein ganz besonderer Dank gilt Jannik Konle für seine sprachliche Unterstützung bei der Überarbeitung dieses Manuskripts.
- 2 Vgl. zum Beispiel Erich Wiese: ›L'application d'un nouveau support en bois dans le transport des peintures sur panneau, in: *Mouseion* 16 (1931), S. 5–7; ders.: ›De l'influence du climat maritime sur les œuvres d'art et des mesures de protection à prendre en cas de transport par voie de mer, ebd. 21/24 (1933), S. 211–231; Waldemar Deonna: ›Les expositions internationales d'art. Nécessité d'une réglementation, ebd. 31/32 (1935), S. 131–142.
 - 3 Vgl. Georges Keller-Dorian: *Antoine Coysevox (1640–1720). Catalogue raisonné de son œuvre*, Bd. 1, Paris 1920, S. 42–44.
 - 4 Vgl. Louis Courajod: ›Un portrait de Michel Le Tellier au musée du Louvre, in: *Gazette des beaux-arts* 14 (1876), S. 320–333.
 - 5 Der Bericht der Polizei ist in den Archives départementales de la Seine-Maritime in Rouen überliefert.
 - 6 Telegramm des Kunstschutzes an die Direktion der Musées nationaux, 5. August 1943, Paris, Archives nationales, Archives des musées nationaux, 20150044/96.
 - 7 Brief von Robert Martin an den Direktor der Musées de France, 5. September 1947, Paris, Archives nationales, Archives des musées nationaux, 20144793/29 (›Pendant l'occupation j'ai été complètement mis à l'écart par les Allemands et ceux-ci ont enlevé du navire tout ce qu'ils ont pu en tirer. J'avais demandé que, pour le moins, on me fasse connaître les marchandises sorties du navire et le matériel de bord qui serait détaché du navire. Je n'ai jamais pu obtenir satisfaction«).
 - 8 Vgl. Brief von Georges Salles an Marcel Aubert, 1. Juni 1951, Paris, Musée d'Orsay, documentation des peintures.
 - 9 Zu den Verlusten gehören ein Gemälde von Jean-François de Troy aus dem Besitz der Galerie Wildenstein, aber auch mehrere mittelalterliche Objekte aus dem Hause Seligmann sowie die dekorativen Gemälde in der First-Class-Lounge des Schiffes von Édouard Vuillard.

Das Haus der Rosa Parks im Exil

- 1 Zur Biografie der Bürgerrechtlerin vgl. Douglas Brinkley: *Rosa Parks. A Life*, New York 2000; Joyce A. Hanson: *Rosa Parks. A Biography*, Santa Barbara 2011; Jeanne Theoharis: *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*, Boston 2013.
- 2 Rosa Parks (mit Jim Haskins): *My Story*, New York 1992, S. 116.
- 3 Vgl. Martin Luther King: *Stride toward Freedom. The Montgomery Story*, New York 1958; David J. Garrow (Hrsg.): *The Montgomery Bus Boycott and the Women Who Started It. The Memoir of Jo Ann Gibson Robinson*, Knoxville 1987.
- 4 Vgl. Deike Diening: ›Ikone der US-Bürgerrechtsbewegung. Wie Rosa Parks Haus nach Berlin-Wedding kam, in: *Der Tagesspiegel*, 8. März 2017, <http://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/ikone-der-us-buergerrechtsbewegung-wie-rosa-parks-haus-nach-berlin-wedding-kam/19444820.html#> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018); Ryan Mendoza: *From Detroit to Berlin: Remembering Rosa Parks' House*, Vortrag, New York, Columbia University, Fitch Colloquium, 2017, <http://ryan-mendoza.com/about.html> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018) [mit diesem Titel nicht unter der URL zu finden].
- 5 Zu diesen Projekten vgl. Ryan Mendoza: ›Why I Took a Family's House from Detroit to Rotterdam, in: *The Guardian*, 24. Februar 2016, <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/24/white-man-black-family-home-detroit-rotterdam> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018); Daniel Bethencourt: ›Artist Who Tore Down Detroit Home: Trump, Clinton Come Sleep Here, in: *Detroit Free Press*,

13. Juli 2016 <https://www.freep.com/story/news/local/michigan/detroit/2016/07/12/detroit-white-house-ryan-mendoza/87009056/> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018).
- 6 Vgl. zum Beispiel Nora Noll: ›Ikone der Bürgerrechtsbewegung. Das Haus von Rosa Parks steht jetzt in Wedding, in: *Der Tagesspiegel*, 11. April 2017, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/ikone-der-buergerrechtsbewegung-das-haus-von-rosa-parks-steht-jetzt-in-wedding/19635206.html> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018); Sally McGrane: ›Saved from Demolition, Rosa Parks's House Gets a Second Life, in: *New York Times*, 2. Mai 2017, https://www.nytimes.com/2017/05/02/world/europe/rosa-parks-house-berlin.html?_r=0 (letzter Zugriff: 19. Februar 2018).
- 7 Vgl. Nikolaus Bernau: ›Rosa Parks. Haus der afroamerikanischen Bürgerrechtlerin steht jetzt in Wedding, in: *Berliner Zeitung*, 6. April 2017, <https://www.berliner-zeitung.de/26675754> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018); ders.: ›Verpasste Gelegenheit. Das Haus von Rosa Parks geht zurück in die USA, in: *Berliner Zeitung*, 15. Dezember 2017, <https://www.berliner-zeitung.de/29301348> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018).
- 8 Vgl. Yonette Joseph: ›Rosa Parks House in Berlin Has a Ticket Home to America, in: *New York Times*, 2. September 2017, <https://www.nytimes.com/2017/09/02/world/europe/rosa-parks-house-berlin.html?mcubz=3> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018); anonym: *Brown, WaterFire to Bring Historic Rosa Parks House to Providence This Spring*, 13. Februar 2018, <https://news.brown.edu/articles/2018/02/rosaparks-house> (letzter Zugriff: 19. Februar 2018).
- 9 Vgl. Aby Warburg: *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien*, hrsg. v. Uwe Fleckner, Berlin/Boston 2018 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. III.2), S. 11 u. Bild W 33.
- 10 Zum Ethnozentrismus des jungen Warburg vgl. Uwe Fleckner: ›Aby Warburgs amerikanische Reise. Vom 'illustrierten Tagebuch' zur kulturpsychologischen (Selbst)Betrachtung, in: Warburg 2018 (Anm. 9), S. 1–11.
- 11 Vgl. Elizabeth Stordeur Pryor: *Colored Travelers. Mobility and the Fight for Citizenship before the Civil War*, Chapel Hill 2016 (The John Hope Franklin Series in African American History and Culture).

Translatio oppositorum

- 1 Vgl. Paolo Caucci von Saucken (Hrsg.): *Pilgerziele der Christenheit*, Darmstadt 1999, S. 14.
- 2 Vgl. Jacques Fontaine: *L'Art préroman hispanique*, Bd. 2, La Pierre-qui-Vire 1977 (La nuit des temps, Bd. 47), S. 81ff., S. 133ff.; Sabine Noack-Haley: ›San Miguel de Escalada, in: Achim Arbeiter/Sabine Noack-Haley: *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters*, Mainz 1999, S. 261–270; Matthias Untermann: *Architektur des frühen Mittelalters*, Darmstadt 2006, S. 163 f.; Vicente García Lobo/Gregoria Cervero Domínguez (Hrsg.): *San Miguel de Escalada (913–2013)*, León 2014.
- 3 Er beginnt im Westen mit den ursprünglich angelegten sieben folgenden Bögen, an die weitere fünf angestückt wurden, um den Übergang zum romanischen Turm herzustellen; vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 267.
- 4 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 264.
- 5 Vgl. ebd., S. 261f., 265ff.
- 6 Zur Begriffsgeschichte vgl. Richard Hitchcock: *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain. Identities and Influences*, Aldershot 2008, S. IXff.
- 7 Vgl. Manuel Gómez-Moreno: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid 1919; Fontaine 1977 (Anm. 2). Eine Pionierarbeit, die sich erstmals minutiös den Formwanderungen dieses Stils widmete, leistete Sabine Noack-Haley: *Moz-*

- arabischer Baudekor, Bd. 1: *Die Kapitelle*, Mainz 1991 (Madrider Beiträge, Bd. 19). Grundlegend für die weitere Diskussion ist Martina Müller-Wiener/Christiane Kothe/Karl-Heinz Golzio/Joachim Gierlichs (Hrsg.): *Al-Andalus und Europa: zwischen Orient und Okzident*, Petersberg 2004.
- 8 Zum Begriff vgl. Martin Warnke: ›Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge‹, in: ders./Werner Hofmann/Dirk Syndram: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, S. 75–83.
- 9 Im Folgenden zitiert nach Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 262; vgl. auch die Deutung der Inschrift durch Artemio Manuel Martínez Tejera: *El templo del Monasterium de San Miguel de Escalada: »arquitectura de fusión« en el reino de León (siglos X–XI)*, Madrid 2005, S. 17ff.; Gregoria Caveró Domínguez: ›La dedicación de la iglesia en el monasterio de San Miguel de Escalada el 20 noviembre de 913‹, in: Lobo/Domínguez 2014 (Anm. 2), S. 39–65.
- 10 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 263; Tejera 2005 (Anm. 9), S. 43 ff.
- 11 Vgl. Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar: ›Ecclesia Crescit Et Regnum Ampliatur‹. Teoría y práctica del programa político de monarquía astur-leonesa en torno al 900, in: Lobo/Domínguez 2014 (Anm. 2), S. 17–37.
- 12 Vgl. María Rosa Menocal: *The Ornament of the World. How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, New York 2002, S. 34 f.
- 13 Vgl. Anwar G. Chejne: *Muslim Spain. Its History and Culture*, Minneapolis 1974, S. 115 ff.; D. Levering Lewis: *God's Crucible. Islam and the Making of Europe, 570–1215*, New York 2008, S. 92 und S. 126.
- 14 Ann Christys: *Christians in al-Andalus (711–1000)*, Richmond 2002, S. 79 und S. 186, hat eine propagandistische Übertreibung unterstellt, die das Gesamtbild verfälscht habe.
- 15 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 267; zur Geschichte der Ausgrabungen bis zum Jahr 2004 vgl. Hortensia Larrén Izquierdo/Emilio Campomónes Alvarado: ›San Miguel de Escalada a través de su arqueología: Valoración de sus trabajos (1983–2004)‹, in: Lobo/Domínguez 2014 (Anm. 2), S. 85–122 (ohne Berücksichtigung der unbeträchtlichen deutschsprachigen Literatur); weitaus umsichtiger ist die vorzügliche Analyse von Matthias Untermann: ›Las relaciones de la cultura mozárabe con modelos antiguos, árabes y francos: ¿recuerdo o rinascimento?‹, in: Lobo/Domínguez 2014 (Anm. 2), S. 123–141. Dem Autor sei für Hinweise und Korrekturen herzlich gedankt.
- 16 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 261 ff.
- 17 Vgl. Untermann 2014 (Anm. 15), S. 127.
- 18 Vgl. Oleg Grabar: *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977, S. 112 und S. 191.
- 19 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 265.
- 20 Vgl. Gómez-Moreno 1919 (Anm. 7), S. 142; Felix Hernández Giménez: *El Alminar de Abd Al-Rahmān III en la Mezquita Mayor de Córdoba. Génesis y Repercusiones*, Granada 1975, S. 149 f., Taf. XXIII–XXXVIIa.
- 21 Vgl. Jerrilynn D. Dodds: *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park/London 1990, S. 47 ff.
- 22 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 270 ff.
- 23 Vgl. Dodds 1990 (Anm. 21), S. 52 f.
- 24 Vgl. Noack-Haley 1999 (Anm. 2), S. 269; Untermann 2014 (Anm. 15), S. 131; aus der Perspektive der westgotischen Architektur vgl. Achim Arbeiter: ›Das ›Epochenjahr‹ 711, der Disput zwischen *visigotismo* und *mozarabismo* und die Kontinuität der christlichen Hispania im achten bis zehnten Jahrhundert‹, in: Horst Bredekamp/ Stefan Trinks (Hrsg.): *Transformatio et Continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500–1500*, Berlin 2017, S. 93–111.
- 25 Vgl. Menocal 2002 (Anm. 12).
- 26 Vgl. Américo Castro: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires 1948, S. 208 ff.; zur Erfolgsgeschichte dieses Begriffs und seiner Kritik vgl. F. Thomas Glick: ›Convivencia: An Introductory Note‹, in: Vivian B. Mann/F. Thomas Glick/D. Jerrilynn Dodds (Hrsg.): *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*, New York 1992, S. 1–9; Kenneth Baxter Wolf: ›Convivencia‹ in Medieval Spain: A Brief History of an Idea, in: *Religion Compass* 3/1 (2009), S. 72–85.
- 27 Besonders markante Stimmen sind David Nirenberg: *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*, Princeton 1996, S. 245 (Zusammenfassung); Maya Soifer: ›Beyond ›convivencia‹: Critical Reflections on the Historiography of Interfaith Relations in Christian Spain‹, in: *Journal of Medieval Iberian Studies* 1/1 (2009), S. 19–35 (<https://doi.org/10.1080/17546550802700355>); vgl. Anna Akasoy: ›Convivencia and Its Discontents: Interfaith Life in Al-Andalus‹, in: *International Journal of Middle East Studies* 42/3 (2010), S. 489–499 (<https://doi.org/10.1017/S0020743810000516>).
- 28 Vgl. Raja Sakrani: *Convivencia: Reflections about Its ›Kulturbedeutung‹ and Rereading the Normative Histories of Living Together*, Frankfurt am Main 2016 (Max Planck Institute for European Legal History. Research Paper Series No. 2016-02) (https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2747854).
- 29 Vgl. Untermann 2014 (Anm. 15), S. 127.
- 30 Vgl. John W. Williams/Daniel Walker: ›Reliquary of Saint Pelagius‹, in: *The Art of Medieval Spain a.d. 500–1200*, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 236–238, S. 238.
- 31 Vgl. ebd.
- 32 Vgl. Horst Bredekamp/Frank Seehausen: ›Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in León‹, in: Bruno Reudenbach/Gia Toussaint (Hrsg.): *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Bd. 5), S. 137–164.
- 33 Vgl. Horst Bredekamp/Stefan Trinks: ›Continuatio statt Renaissance. Das Fortleben der Antike auf der Iberischen Halbinsel 500 bis 1300 – Ein Manifest‹, in: Bredekamp/Trinks 2017 (Anm. 24), S. 1–61; John W. Williams/Daniel Walker: ›Reliquary of Saint Isidore‹, in: *The Art of Medieval Spain* 1993 (Anm. 30), S. 239–244, S. 244.
- 34 Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.
- 35 Vgl. Sakrani 2016 (Anm. 28), S. 6, Anm. 15.

Neptun in Übersetzung

- 1 Siehe *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, hrsg. v. Caterina Volpi, Rom 1996. Alle Zitate aus den *Immagini* beziehen sich auf diese Ausgabe, wenn nicht anders angegeben.
- 2 Siehe Aby Warburg: ›Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹, in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, hrsg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1), S. 17f., wo er auch Cartaris Stil angreift (›Aus dieser verworrenen Gelehrsamkeit ...‹); außerdem Bd. I.1, S. 149. Zu Warburg und Cartari siehe *Immagini* 1996 (Anm. 1) S. 1ff.
- 3 Zu Giuseppe Porta siehe Stefano Pierguidi: ›Porta's Illustrations for Cartari‹, in:

zwischen dem einleitenden Rahmenwerk von Frontispizen und *Fruchtbringende Gesellschaft*-Texten und dem Text der *Iconologia Deorum* (S. 486).

- 42 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 203–430.

Wein und Jade

- 1 Zur Schale vgl. den digitalen Eintrag: <http://collections.vam.ac.uk/item/O73769/wine-cup-of-shah-jahan-wine-cup-unknown/>. Alle in den Endnoten angegebenen Links wurden am 16. Juli 2018 konsultiert.
- 2 Inv.-Nr. 02561 (IS); vgl. den digitalen Eintrag: <http://collections.vam.ac.uk/item/O156929/wine-cup-unknown/>.
- 3 Vgl. zu dieser Zeichnung den digitalen Eintrag: <https://collections.lacma.org/record/247218>; vgl. auch Stephen Markel: ›Carved Jades of the Mughal Period‹, in: *Arts of Asia* 17/6 (1987), S. 123–130; Stephen Markel/Pratapaditya Pal: *Indian Painting*, Bd. 1, Los Angeles 1993, S. 266 (Kat.-Nr. 73); Stephen Markel: ›Mughal Jades. A Technical and Sculptural Perspective‹, in: *Asian Arts* 2008, <http://asianart.com/articles/markel2/index.html>. Es gibt weitere Jadeschalen dieser Art, vgl. das Exemplar in der Al Thani Collection (Abb. 6) sowie Anm. 25, 26 und 27.
- 4 Vgl. den digitalen Eintrag <http://collections.vam.ac.uk/item/O18896/jahangirs-jade-wine-cup-wine-cup-unknown/> und Anm. 9.
- 5 Zum Weingenuss am Mogulhof vgl. überblickend Lisa Balabanlilar: *Imperial Identity in the Mughal Empire: Memory and Dynastic Politics in Early Modern South and Central Asia*, New York 2015, S. 89 ff.; Stephanie Honchell: ›The Story of a Drunken Mughal: Islam, Alcohol, and Imperial Ambition‹, in: *Social History of Alcohol and Drugs* 29 (2015), S. 4–28; vgl. auch David Roxburgh: ›Timurlu Minyatürlerinde Sarap: 'Saki, Bize Ab-i Hayat Ver' (›Wine in Timurid Miniatures: 'Cupbearer, let us have some water for life')‹, in: *P Art and Culture Magazine* 15 (2007), S. 44–57, 116–129 (engl./türk.).
- 6 Suzanne G. Valenstein: *Cosmopolitanism in the Tang Dynasty: A Chinese Ceramic Figure of a Sogdian Wine-Merchant*, Los Angeles 2014.
- 7 Susan Stronge: ›Jade at the Mughal Court in the 17th Century‹, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 76 (2011–2012), S. 71–84.
- 8 Vgl. Elisabeth H. West: ›Jade. Its Character and Occurrence‹, in: *Expedition* 5/2 (1963), S. 2–11; *Jade in Ancient Costa Rica*, hrsg. v. Julie Jones (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, 16. September 1998 – 28. Februar 1999), New York 1998, S. 36 f.; vgl. auch A. B. Meyer: ›The Nephrite Question‹, in: *American Anthropologist* 1/3 (1888), S. 231–242; Manuel Keene: ›Old World Jades outside China, from Ancient Times to the Fifteenth Century: Section One‹, in: *Muqarnas* 21 (2004), S. 193–214. François Farges/Bruno David: ›Du jade aux jades. Une saga naturaliste, entre Orient et Occident‹, in: *Jade. Des empereurs à l'Art déco*, hrsg. v. Hwei-chung Tsao (Ausst.-Kat. Paris, Musée Guimet, 19. Oktober 2016 – 16. Januar 2017), Paris 2016, S. 18–25.
- 9 Assadullah Souden Melikian-Chirvani: ›Sa'ida-ye Gilāni and the Iranian Style Jades of Hindustan‹, in: *Bulletin of the Asia Institute* 13 (1999), S. 83–140, S. 109–113; vgl. zum Objekt ebenfalls Stephen Markel: ›Fit for an Emperor: Inscribed Works of Decorative Art Acquired by the Great Mughals‹, in: *Orientalia* 21/8 (1990), S. 22–36. Vgl. aber die iranischen bzw. afghanischen Metallkrüge des 15. Jahrhunderts im islamischen Museum in Istanbul, Roxburgh 2007 (Anm. 5), S. 57. (Auf einem findet sich die Metapher von Wein und Rubin, ebenso die Bezeichnung von

Wein als Lebenswasser.)

- 10 Beim ältesten Jadebecher Jahangirs handelt es sich um den Jadebecher mit chinesischer Inschrift, Mitte 17. Jh., Brooklyn Museum, Guennol Collection, 78.7; hierzu den digitalen Katalogeintrag: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/103988>.
- 11 Siehe Anm. 2.
- 12 Georg Simmel: ›Der Henkels‹, in: ders.: *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, S. 127–136; vgl. dazu auch Siegfried Gronert: ›Simmel's Handle. An Historical and Theoretical Design Study‹, in: *Design and Culture* 4/1 (2012), S. 55–72.
- 13 Inv.-Nr. 1992.52.1; vgl. hierzu den digitalen Katalogeintrag: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327462>.
- 14 Kavita Singh: *Real Birds in Imagined Gardens. Mughal Painting between Persia and Europe*, Los Angeles 2017.
- 15 Vgl. Stephen P. Blake: *Time in Early Modern Islam. Calendar, Ceremony, and Chronology in the Safavid, Mughal, and Ottoman Empires*, Cambridge u. a. 2013, S. 86.
- 16 Man wüsste nur gern, ob die Schale tatsächlich benutzt worden ist, welcher Art ›Reinigungen‹ sie im Zuge von Besitzwechseln und Musealisierung unterzogen wurde.
- 17 Vgl. Melikian-Chirvani 1999 (Anm. 9), S. 96–100.
- 18 Vgl. Ebba Koch: *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra*, London 2012, S. 170–173 und S. 218–222. Ein schönes Beispiel ist die Kaiserkrone *Fritillaria imperialis*, verbreitet in Iran, Nordindien und der Himalayaregion, deren Zwiebeln 1570 nach Europa gebracht werden. Sie verbreitet sich nicht nur in europäischen Gärten, sondern auch durch Zeichnungen (z.B. Iacopo Ligozzi) und Stiche, die ihrerseits an den Mogulhof gelangen und die Darstellung der Blume am Taj Mahal inspirieren.
- 19 Vgl. Vera-Simone Schulz: ›Crossroads of Cloth. Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World‹, in: *Perspective* 1 (2016), S. 93–108.
- 20 Avinoam Shalem: ›Resisting Time‹, in: *Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony*, hrsg. v. Dan Karlhom/Keith Moxey, New York 2018, S. 184–204.
- 21 Ihre Orte und Laboratorien in Europa sind die Wunderkammern, man denke an Werke der Mailänder Steinkünstlerfamilie Miseroni, darunter Arbeiten in grüner Jade. Zu den in diesem Kontext wichtigen Termini von ›Transmedialität‹ und ›Transmaterialität‹ vgl. Gerhard Wolf: ›Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornaments, in: *Histories of Ornament. From Global to Local*, hrsg. von Alina Payne/Gülru Necipoglu, Princeton 2016, S. 96–105 und Anm. 18.
- 22 Vgl. dazu das Buch von Teng Shu-p'ing: *Exquisite Beauty. Islamic Jades* (Ausst.-Kat. Taipeh, National Palace Museum, 19. August – 20. Dezember 2007), Taipeh 2007; zur gleichnamigen Ausstellung im National Palace Museum Taipeh: https://www.npm.gov.tw/exh96/islamicjade/1_en.htm. Dort auch zu den muslimischen und chinesischen Meistern am Qing-Hof. Vgl. auch den vorausgehenden Katalog von Teng Shu-p'ing: *Catalogue of a Special Exhibition of Hindustan Jade in the National Palace Museum*, Taipeh 1983.
- 23 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 02.18.762; vgl. auch den digitalen Katalogeintrag: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56211>.
- 24 Paraphrasiert nach der englischen Übersetzung, vgl. Katalogeintrag (Anm. 23).
- 25 Hinweis von Irene Gilodi, vgl. den digitalen Eintrag: <http://www.thealthanicollection.com/the-collection/cup/>; sowie *Tesori dei Moghul e dei Maharaja. La collezione*

- ne *Al Thani*, hrsg. v. Amin Jaffer (Ausst.-Kat. Venedig, Palazzo Ducale, 9. September 2017 – 3. Januar 2018), Mailand 2017, S. 108 f. (Kat.-Nr. 58); *Des Grands Moghols aux Maharajas. Joyaux de la collection Al Thani*, hrsg. v. Amin Jaffer/Amina Tah Hussein Okada (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 29. März – 5. Juni 2017), Paris 2017, S. 88 (Kat.-Nr. 57); *Jades from China*, hrsg. v. Angus Forsyth/Brian McElney (Ausst.-Kat. Bath, The Museum of East Asian Art, 11. Juni 1994 – 10. September 1994), Bath 1994, S. 413 (Kat.-Nr. 350); vgl. auch die Objekte der Ausstellung in Taipeh 2007: Kat. Nr. 245 und 246 sowie den Katalog der Ausstellung von 1983, S. 175 f. (beide Anm. 22).
- 26 Dass die Mogulschale der Al Thani Collection laut kaiserlicher Inschrift im Pavillon der Hirschtterrasse (lütái) aufbewahrt wurde und es dort der Tradition nach einen Weinpool gegeben haben soll, darf uns nicht zu Spekulationen verleiten, zumal die Schalen am Kaiserhof eher nicht dem Weingenuß gedient haben. Der Al Thani Collection danken wir für Übermittlung der Transkription der chinesischen Inschrift.
- 27 <http://www.caa-auction.com/art-asian-13D/13D0040.html> (12 x 18 cm, versteigert am 13. Juni 2013).
- 28 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/emperors-playthings-connoisseurs-collection-hko641/lot.3015.html> (19 x 14 cm, versteigert am 6. April 2016), im Kommentar auch der Hinweis auf eine bei Christie's versteigerte Qing-Schale mit Gänsekopf.

Poesie in Bewegung

- 1 Vgl. Aby Warburg: »Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen« [1907], in: *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. v. Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1–2), Bd. I.1, S. 221–231, S. 223.
- 2 Vgl. Wolfgang Brassat: *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992; Guy Delmarcel: *La tapisserie flamande. Du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris 1999.
- 3 Vgl. Victor Masséna Prince d'Essling/Eugène Müntz: *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902, S. 206 ff.; Thomas P. Campbell: *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven/London 2007, S. 149 ff.; ders.: *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New Haven/London 2002, S. 151 ff.
- 4 Vgl. Louise A. M. Erkelens: *Wandtapijten*, Bd. 1: *Late Gotiek en vroege Renaissance*, Amsterdam 1962 (Facetten der verzameling, Bd. 2.4), S. 4, 7 und 29 ff.; Wingfield Digby/George Frederick/Wendy Hefford: *The Tapestry Collection. Medieval and Renaissance*, London 1980 (Victoria and Albert Museum), S. 35 ff.; Guy Delmarcel: »Text and Image: Some Notes on the Tituli of Flemish 'Triumphs of Petrarch' Tapestries«, in: *Textile History* 20/2 (1989) (Sonderheft »Ancient and Medieval Textiles. Studies in Honour of Donald King«), S. 321–329; *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum*, Bd. 1: *1400–1600*, hrsg. v. Henk van Os et al., Zwolle/Amsterdam 2000, S. 120–121, Kat.-Nr. 39 (Ebeltje Hartkamp-Jonxis).
- 5 Vgl. Joseph Burney Trapp: *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, Florenz 1996 (Quaderni Petrarqueschi, Bd. IX–X), S. 39 ff.
- 6 Vgl. Esther Nyholm: »A Comparison of the Petrarchan Configuration of the 'Trionfi' and Their Interpretation in Renaissance Art«, in: *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, hrsg. v. Konrad Eisenbichler/Amilcare A. Iannucci, Ottawa 1990,

S. 235–255.

- 7 Vgl. ebd., S. 240 ff.
- 8 Vgl. Jean Seznec: »Petrarch and Renaissance Art«, in: *Francesco Petrarca, Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress Washington D.C. (April 6–13, 1974)*, hrsg. v. Aldo S. Bernardo, Albany 1980, S. 133–150; Adolfo Venturi: »Les 'Triumphes' de Pétrarque dans l'art représentatif«, in: *La revue de l'art ancien et moderne* 113–114 (1906), S. 81–93 und S. 209–221.
- 9 Vgl. D'Essling/Müntz 1902 (Anm. 3), S. 127 f.; Alexandra Ortner: *Petrarcas »Trionfi« in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998, S. 138 ff.
- 10 Vgl. Campbell 2002 (Anm. 3), S. 151–156, Kat.-Nr. 13 (Hillie Smit).
- 11 Vgl. Thomas P. Campbell: »New Evidence on Triumph of Petrarch' Tapestries in the Early Sixteenth Century, Part II: the English Court«, in: *The Burlington Magazine* 146 (2004), S. 602–608; ders. 2007 (Anm. 3), S. 149 ff.
- 12 Vgl. ebd., S. 150.
- 13 Vgl. ebd.
- 14 Vgl. Elisabeth Scheicher: »Die 'Trionfi'. Eine Tapissereien-Folge des Kunsthistorischen Museums in Wien«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 67 (1971), S. 7–46.
- 15 Vgl. Aby Warburg: »Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen« [1907], in: ders. 1998 (Anm. 1), Bd. I.1, S. 221–223; ders.: »Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt« [1913], ebd., S. 241–249; »Medicäische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi« [1927], ebd., Bd. I.2, S. 235–273. Auch Tafel 34 im *Bilderatlas Mnemosyne* (Fassung von 1929) ist den Tapissereien als Bilderfahrzeuge gewidmet; vgl. ders.: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. v. Martin Warnke/Claudia Brink, Berlin 2000 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. II.1), S. 58–59.
- 16 Vgl. Warburg 1998 (Anm. 1), S. 221 ff. (Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen).
- 17 Vgl. Warburg 1998 (Anm. 1), S. 255 ff. (Medicäische Feste am Hofe der Valois).
- 18 Vgl. Campbell [ist 2002 oder 2007 gemeint?] (Anm. 3), S. 152 ff.; Glenn Richardson: *The Field of Cloth of Gold*, New Haven 2013; Charles Giry-Deloison (Hrsg.): *1520. Le Camp du Drap d'or. La rencontre d'Henri VIII et de François Ier*, Paris 2012.

Wanderung ins Bild

- 1 Das Format der Beiträge in diesem Band ist bewusst darauf angelegt, keine ausgreifenden Diskussionen von Forschungspositionen zu führen. Deswegen werden an dieser Stelle und im Folgenden eine Reihe von Aufsätzen und Monographien nur summarisch genannt, in der Hoffnung, dass der Verfasser bei späterer Gelegenheit eine detaillierte Besprechung leisten kann. Eine keineswegs erschöpfende Liste wichtiger Beiträge zur Frage der lebenden Bilder in Goethes Roman umfasst: Bettina Brandl-Risi: *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg/Berlin/Wien 2013; dies.: »Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose. Überlegungen zum Paradox des Tableau vivant«, in: *Hold it! – Zur Pose zwischen Bild und Performance*, hrsg. v. Bettina Brandl-Risi/Gabriele Brandstetter/Stefanie Dickmann, Berlin 2012, S. 52–67; Gabriele Brandstetter: »Posa – Pose – Posing. Zwischen Bild und Bewegung«, in: *Hold it! – Zur Pose zwischen Bild und Performance*, ebd., S. 41–51; Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion*

- 1770–1815, Stockholm/Uppsala 1967; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; August Langen: »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968), S. 194–258; Norbert Miller: »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und 'tableau vivant' als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts«, in: ders.: *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern* [1972], hrsg. v. Markus Bernauer/Gesa Horstmann, München 2002, S. 201–220; Nils Reschke: »Die Wirklichkeit als Bild'. Die tableaux vivants der Wahlverwandtschaften«, in: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«*, hrsg. v. Gabriel Brandstetter/Gerhard Neumann, Freiburg 2003, S. 137–167.
- 2 Vgl. die Darstellung in Jooss 1999 (Anm. 1).
- 3 Aby Warburg: »Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen« [1907], in: *Aby Warburg. Die Erneuerung der beidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. v. Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1–2), Bd. I.1, S. 221–230, S. 221.
- 4 Ich verweise auf die Darstellung in meinem Beitrag »Maß und Umriss. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg«, in: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, hrsg. v. Ingeborg Reichle/Steffen Siegel, München 2009, S. 247–261, S. 250–253.
- 5 Ebd.
- 6 Bernhard Buschendorf: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der »Wahlverwandtschaften«*, Frankfurt am Main 1986, S. 17–29.
- 7 Ebd., S. 18. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hrsg. v. Gonthier-Louis Fink/Gerhart Baumann/Johannes John, München 1991, S. 927.
- 8 Buschendorf 1986 (Anm. 6), S. 18.
- 9 Buschendorf 1986 (Anm. 6), S. 22.
- 10 Zum Begriff der Polarität und energetischen Inversion vgl. Warburgs »Allgemeine Ideen« zur Mnemosyne, im Archiv des Warburg Institute rubriziert unter der Signatur WIA iii.102.1.4., S. 12. Zu Warburgs Konzept der energetischen Inversion bzw. Polarität bei Bewahrung des Formumrisses vgl. Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004, S. 85–86.
- 11 Siehe zur Einführung summarisch: Peter Huber: »Polarität/Steigerung«, in: *Goethe-Handbuch. 4.2*, hrsg. v. Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto, Stuttgart/Weimar 1998, S. 863–865. Sowie zum Begriff der Polarität als immerwährendes »Anziehen und Abstoßen« Johann Wolfgang Goethe: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, hrsg. v. Dorothea Kuhn, Hamburg 1955, S. 48.
- 12 Johann Wolfgang Goethe: *Schriften zur Morphologie*, hrsg. v. Dorothea Kuhn, Frankfurt am Main 1987, S. 355.
- 13 Buschendorf 1986 (Anm. 6), S. 23. Buschendorf zitiert nach Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1981, S. 326. Buschendorf – und Gombrich – geben den 25. Mai 1907 als Datum des Eintrags an. Tatsächlich stammt er vom 25. April 1907.
- 14 Vgl. hierzu die knappe Darstellung des Verfassers, inkl. weiterer Hinweise: »Pathosformel«, in: *Handbuch Literatur und Emotion*, hrsg. v. Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, S. 565–566.
- 15 Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, hrsg. v. Waltraud Wiethölter/Christoph Brecht, Frankfurt

- am Main 2006, S. 428. Im Folgenden nachgewiesen als WV.
- 16 Vgl. etwa Claudia Oehlschlaeger: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des 'erfüllten' Augenblicks in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«*, hrsg. v. Gabriel Brandstetter/Gerhard Neumann, Freiburg 2003, S. 187–204, S. 192. Siehe auch Brandl-Risi 2013 (Anm. 1), S. 230–231.
- 17 WV, S. 527.
- 18 WV, S. 426–429. Grundlegend hierzu Erich Trunz: »Die Kupferstiche zu den 'Lebenden Bildern' in den *Wahlverwandtschaften*«, in: ders.: *Weimarer Goethe-Studien*, Weimar 1980, S. 203–217.
- 19 WV, S. 438–441. Das Zitat auf S. 438. Vgl. hierzu detailliert Jooss 1999 (Anm. 1), S. 98–100, sowie bereits Holmström (Anm. 1), S. 209–214. Außerdem Gabriele Brandstetter: »Die Unruhe des Bildes. Ekphrasis des *presepe* in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Sebastian Egenhofer u. a., München 2012, S. 375–378.
- 20 Vgl. Joseph Vogl: »Ökonomie und Zirkulation um 1800«, in: *Weimarer Beiträge* 43/1 (1997), S. 69–78; ders.: »Nomos der Ökonomie. Steuerungen in Goethes 'Wahlverwandtschaften'«, in: MLN 114/3 (1999), S. 503–527. Sowie einschlägig zur Zirkulation von Objekten und Motiven in Goethes Text David Wellbery: »Die Wahlverwandtschaften«, in: *Goethes Erzählwerk*, hrsg. v. Paul Michael Luetzeler/James E. Macleod, Stuttgart 1985, S. 291–318.
- 21 WV, S. 428.
- 22 WV, S. 283.
- 23 Siehe grundlegend zu den wissenschaftsgeschichtlichen Implikationen des Romans mit der Chemie Jeremy Adler: »Eine fast magische Anziehungskraft«. *Goethes »Wahlverwandtschaften« und die Chemie seiner Zeit*, München 1987; sowie Eva Horn: »Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften«, in: *Leidenschaften literarisch*, hrsg. v. Reingart Nischik, Konstanz 1998, S. 163–182; Olaf Breidbach: »Die Wahlverwandtschaften – Versuch einer wissenschaftshistorischen Perspektivierung«, in: *Goethes 'Wahlverwandtschaften'. Werk und Forschung*, hrsg. v. Helmut Hühn, Berlin/New York 2010, S. 291–310.

Fährten des Püsterichs

- 1 Vgl. anonym: »Acquisitions (1998–2014) at the Ashmolean Museum Oxford«, in: *The Burlington Magazine* 156 (2014), S. 710; Robert Plot: *The Natural History of Staffordshire*, Oxford 1686, Taf. XXXIII; Arthur MacGregor: »Jack of Hilton and the History of the Hearth-Blower«, in: *The Antiquaries Journal* 87 (2007), S. 281–294.
- 2 Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854–1961, Bd. 13, Sp. 2278–2280, s. v. »Püster«.
- 3 Vgl. Ittai Weinryb: *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge 2016; Walter L. Hildburgh: »Aeolipiles as Fire-blowers«, in: *Archaeologica or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 94 (1951), S. 27–55. Zu den Püsterichen allgemein bleibt nach wie vor unverzichtbar Ines Jucker: »Der Feueranbläser von Aventicum«, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 21/2 (1961), S. 49–56.
- 4 Georg Fabricius: *De metallicis rebus ac nominibus observationes variae et eruditaе, ex schedis Georgij Fabricij: quibus ea potissimum explicantur, quae Georgius Agricola praeterijt*, Tiguri [Zürich] 1565, S. 26 ff.
- 5 Vgl. Martin Friedrich Rabe: *Der Püstrich zu Sondershausen, kein Götzenbild*, Berlin 1852.
- 6 Vgl. Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 24 ff.

- 7 Vgl. Wilhelm Schmidt (Hrsg.): *Herons von Alexandria Druckwerke und Automaten-theater*, Leipzig 1899; Aurel Stodola (Hrsg.): *Die Dampfturbinen*, Heidelberg 1910.
- 8 Julius von Schlosser: *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Braunschweig 1978, S. 212f.
- 9 Albertus Magnus: *De meteoris*, hrsg. v. August Borgnet, Paris 1890 (Opera omnia, Bd. 4), S. 634.
- 10 Antonio Averlino Filarete: *Tractat über die Baukunst*, hrsg. v. Wolfgang von Oettingen, Wien 1898, S. 309.
- 11 Zur Zeichnung Leonardos samt Beischrift vgl. Hildburgh 1951 (Anm. 3), S. 50; Jucker 1961 (Anm. 3), S. 51.
- 12 Vgl. Andreas Beyer (Hrsg.): *For Your Eyes Only. Eine Privatsammlung zwischen Manierismus und Surrealismus*, Ausst.-Kat., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) und Basel (Kunstmuseum) 2014–2015, Ostfildern 2014, S. 14–17.
- 13 Zur »sprechenden« Skulptur allgemein vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 70 ff.
- 14 Vgl. Ines Jucker: *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zürich 1956.
- 15 Jan Białostocki: »Die 'Rahmenthemen' und die archetypischen Bilder« [1965], in ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 111–125, S. 113.
- 16 Vgl. Andreas Beyer: »Aby Warburg's Serendipity«, in: David Freedberg/Claudia Wedepohl (Hrsg.): *Warburg 150. Work. Legacy. Promise. Akten der Konferenz des Warburg Institute London (2016)*, im Druck.

Wege des Geldes

- 1 Goldener Solidus von Theodosius II, geschlagen in Thessaloniki, Barber Institute of Fine Arts, LR482 (Whitting No. G519), 4,42 Gramm, Stempelstellung 6 Uhr, RIC X, 361 und Goldener Solidus von Theodosius II., geprägt in Konstantinopel, Barber Institute of Fine Arts, LR489 (Whitting No. G522), 3,82 Gramm, Stempelstellung 6 Uhr, RIC X, 202.
- 2 Rebecca Darley: »Solidus«, in Oliver Nicholson (Hg.): *The Oxford Dictionary of Late Antiquity*, Oxford 2018, vol. 2, S. 1402–1403.
- 3 Dionysios Stathakopoulos: *A short history of the Byzantine Empire*, London 2014.
- 4 Anthony Kaldellis: »From Rome to New Rome, from empire to nation-state: reopening the question of Byzantium's Roman identity«, in: Lucy Grig/Gavin Kelly (Hg.): *Two Romes: Rome and Constantinople in late antiquity*, Oxford 2012, S. 387–404.
- 5 Vgl. etwa Anthony Bryer: »The Means of Agricultural Production: Muscle and Tools«, in: Angeliki Laiou (Hg.): *The Economic History of Byzantium from the Seventh through the Fifteenth Century*, Washington DC 2001, Bd. I, S. 101–113; Leslie Brubaker/John Haldon: *Byzantium in the Iconoclast era c. 680–850: a history*, Cambridge 2011; Rodney Hilton: *Bondmen made free: medieval peasant movement and the English Rising of 1381*, Neue Auflage London 2003 (ursprünglich 1973).
- 6 Rebecca Darley: »Implicit cosmopolitanism' and the commercial role of ancient Lanka«, in: Alan Strathern/Zoltán Biedermann (Hg.): *Sri Lanka at the crossroads of history*, London 2017, S. 44–65, besonders S. 51–56.
- 7 Roberta Tomber: *Indo-Roman trade: from pots to pepper*, London 2009.
- 8 Philip Grierson/Lucia Travaini: *Medieval European Coinage: Volume 14, South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge 1986, S. 172–179.
- 9 D.K. Chakrabarti: *Colonial Indology: Sociopolitics of the Ancient Indian Past*, New Delhi 1997.
- 10 Zum Beispiel: William Vincent: *The commerce and navigation of the ancients in the Indian Ocean*, Bd. II: *The Periplus of the Erythrean Sea*, London 1807; M.P. Charlesworth: *Trade routes and commerce of the Roman empire*, Cambridge 1926.
- 11 Vgl. Edward Gibbon: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 Bde., London 1776–1788.

Ein »ominöser Sturmvogel«

- 1 Vgl. Horst Lademacher: »Freiheit – Religion – Gewissen. Die Grenzen der religiösen Toleranz in der Republik«, in: ders./Renate Loos/Simon Groenvelde (Hrsg.): *Ablehnung – Duldung – Anerkennung. Toleranz in den Niederlanden und in Deutschland. Ein historischer und aktueller Vergleich*, Münster 2004 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, Bd. 9), S. 117–141, S. 117 ff.
- 2 Vgl. Justus Lipsius: *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, hrsg. v. Jan Waszink, Assen 2004 (Bibliotheca Latinitatis Novae, Bd. 5).
- 3 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten« [1920], in: ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. v. Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1,2), Bd. I.2, S. 487–558, S. 513: »War schon durch den Druck mit beweglichen Lettern der gelehrte Gedanke aviatisch geworden, so gewann jetzt durch die Bilderdruckkunst auch die bildliche Vorstellung, deren Sprache noch dazu international verständlich war, Schwingen, und zwischen Norden und Süden jagten nun diese aufregenden ominösen Sturmvögel hin und her«.
- 4 Vgl. *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700*, Bd. 4: *The Wierix Family*, hrsg. v. Jan van der Stock/Marjolein Leesberg, Rotterdam 2003, S. 65, Kat.-Nr. 1933.
- 5 Vgl. Kees Teszelszky: *Szenci Molnár Albert elveszettnek hitt Igaz Vallás portréja (1606) avagy holland-flamand-magyar szellemi kapcsolatok a kora újkorban / True Religion. A Lost Portrait by Albert Szenci Molnár (1606) or Dutch-Flemish-Hungarian Intellectual Relations in the Early-Modern Period*, Budapest 2014, S. 92–99 (mit weiterführender Literatur); Daniel R. Horst: *De Opstand in zwart-wit. Propagandarenten uit de Nederlandse Opstand (1566–1584)*, Zutphen 2003, S. 270 ff.; zum Bedeutungsspektrum des Begriffs *religio* vgl. Ernst Feil: *Religio*, Bd. 2: *Die Geschichte eines neuzeitlichen Grundbegriffs zwischen Reformation und Rationalismus (ca. 1540–1620)*, Göttingen 1997 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Bd. 70).
- 6 Zum materialen, kulturwissenschaftlichen Paradigma-Konzept vgl. Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der Literaturwissenschaft).
- 7 Vgl. Teszelszky 2014 (Anm. 5), S. 92.
- 8 Vgl. Théodore de Bèze: *Confession de la foy chretienne*, o. O., o. J. [Genf: Jean Crispin, 1561]. Die Schrift wurde allein im 16. Jahrhundert 26 Mal aufgelegt und in sechs Sprachen übersetzt; vgl. Monica Breazu: »La marque typographique à la Vraie Religion – la fortune d'un emblème protestant«, in: *Simpozionul Internațional 'Cartea, România, Europa'. Editia 2*, 20.–24. September 2009, Bukarest 2010, S. 43–51, S. 43 f.; Teszelszky 2014 (Anm. 5), S. 87 ff.
- 9 Vgl. David Joris: *T'Wonder-boeck: waer in dat van der werltd aen versloten gheopenbaert is [...]*, o. O. 1551 [Vianen: Dirck Mullem, 1584], fol. AAaiiiv–AAaiiijr; zu Joris' Spiritualismus vgl. Gary K. Waite: *David Joris and Dutch Anabaptism 1524–1543*,

Waterloo 1990.

- 10 Vgl. Paul Valkema Blouw: »Printers to the 'Arch-heretic' David Joris. Prolegomena to a Bibliography of His Works«, in: *Quaerendo* 21/3 (1991), S. 163–209, S. 195.
- 11 Zur Stellung Marias in der interkonfessionellen Auseinandersetzung und zu mobilen Marienbildern vgl. Bernadette Schöller: *Kölner Druckgraphik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher*, Köln 1992, S. 46 ff.; zur Rezeption des Sieges von Lepanto in den Niederlanden vgl. Stefan Hanß: *Lepanto als Ereignis. Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)*, Göttingen 2017 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, Bd. 21), S. 91 ff.; zu Maria della Vittoria vgl. Louis Châtellier: *L'Europe des dévots*, Paris 1987, S. 22 ff.
- 12 Das Motto »ficta religio« lässt sich seit 1546 nachweisen (Andrea Alciato: *Emblematum libellus*, Venedig: Aldus, 1546); vgl. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>.
- 13 Vgl. Horst 2003 (Anm. 5), S. 47.
- 14 Anonym [Philippe de Mornay]: *Discours sur la permission de liberté de religion, dicte Religions-vrede, au Pais-Bas*, o. O. 1579.
- 15 Ebd., fol. A 4v: »Or ils sont Chrestiens adorans vn mesme Dieu, cerchans salut en vn mesme Christ, croians en vne mesme Bible, enfans de mesme pere, demandans part au mesme heritage & par mesme Testament que nous.«

Die Moral betritt den Denkraum

- 1 Zum Aspekt der Körpersprache in der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts vgl. Herman Roodenburg: *The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.
- 2 Vgl. Beate Söntgen: »Eine Frage der Perspektive. Vertiefung ins Innere bei Pieter de Hooch«, in: Walter Schweidler (Hrsg.): *Weltbild – Bildwelt. Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann und Marianne Straniak-Stiftung, Weingarten 2005*, Sankt Augustin 2007, S. 79–82; Martha Hollander: »Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 51/1 (2000), S. 273–293.
- 3 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten« [1920], in: ders.: *Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. v. Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1,2), Bd. I.2, S. 487–558, S. 491; vgl. Caudia Wedepohl: »Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarisches Spurensuche«, in: Martin Treml/Sabine Flach/Pablo Schneider (Hrsg.): *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2014, S. 17–49.
- 4 Vgl. Jörg Wettlaufer: »Schand- und Ehrenstrafen des Spätmittelalters und der Frühneuzeit – Erforschung der Strafformen und Strafzwecke anhand von DRW-Belegen«, in: Andreas Deutsch (Hrsg.): *Das Deutsche Rechtswörterbuch – Perspektiven*, Heidelberg 2010, S. 265–280 (mit weiterführender Literatur).
- 5 Zur Geschichte des Bildes im Bild vgl. Wolfgang Kemp: »Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 99–109; Dieter Beaujean: *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001.
- 6 Zitiert nach Judikje Kiers et al.: *Der Glanz des goldenen Jahrhunderts. Holländische*

Kunst des 17. Jahrhunderts, Amsterdam/Zwolle 2000, S. 205.

- 7 Zu Gemälden in holländischen Häusern und Wohnräumen vgl. John Loughman/John Michael Montias: *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-century Dutch Houses*, Zwolle 2000, S. 71 ff.; Amy Powell: »Painting as Blur. Landscapes in Paintings of the Dutch Interior«, in: *Oxford Art Journal* 33/2 (2010), S. 143–166.
- 8 Zum Bild im Bild bei Pieter de Hooch vgl. Peter C. Sutton: *Pieter de Hooch, 1629–1684*, New Haven/London 1998, S. 66 f.; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- 9 Zur Bedeutung des Motivs vgl. Oskar Bätschmann: »'Lot und seine Töchter' im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Städel-Jahrbuch* 8 (1981), S. 159–185.
- 10 Vgl. Hanns-Paul Ties: »Albrecht Altdorfers 'Lot und seine Töchter' und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der Nordischen Renaissance«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54/1 (2005), S. 177–221.
- 11 Zitiert nach Kornelia Berswordt-Wallrabe (Hrsg.): *Sinnbild und Realität. Niederländische Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert*, Schwerin 1998, S. 194.
- 12 Vgl. Alison G. Stewart: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977.
- 13 Vgl. Jan Gerrit van Gelder/Ingrid Jost (Hrsg.): *Jan de Bisschop and His Icones & Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, Doornspijk 1985, 2 Bde.
- 14 Zitiert nach Jochen Becker: »Der Blick auf den Betrachter. Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts«, in: *L'Art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art*, Strasbourg 1992, 8 Bde., Bd. 7, S. 77–92, S. 78.
- 15 Vgl. Heidi de Mare: »Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts«, in: *Kritische Berichte* 4 (1992), S. 64–79, S. 66.
- 16 Vgl. Gregor J. M. Weber: »'Om te bevestige[n], aen-te-raden, verbreedende ende vercierende.' Rhetorische Exempellehre und die Struktur des 'Bildes im Bild', in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), S. 287–314.
- 17 Aby Warburg: »Einleitung zum Mnemosyne Atlas (1992)«, in: Ilsebill Barta-Fliedl/Christoph Geissmar-Brandi/Naoki Sato (Hrsg.): *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Ausst.-Kat., National Museum of Western Art, Tokyo/Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1999, S. 225–228, S. 225.

Lebermodell, Herrscherstele, Urkundenstein

- 1 Vgl. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. II.1).
- 2 Vgl. Andrea Polaschegg: »Wir (alle) sind Babylon (gewesen). Eine deutsch-babylonische Genealogie der Moderne«, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne*, Paderborn 2015, S. 63–90; Andrea Polaschegg/Michael Weichenhan (Hrsg.): *Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination*, Berlin 2017.
- 3 Vgl. Jan-Waalke Meyer: *Untersuchungen zu den Tonlebermodellen aus dem Alten Orient*, Kevelaer/Neukirchen-Vluyn 1987 (Alter Orient und Altes Testament, Bd. 39). Siehe auch An De Vos: *Die Lebermodelle aus Boğazköy*, Wiesbaden 2013 (Studien zu den Boğazköy-Texten, Beiheft 5). Von links nach rechts betrachtet handelt es sich

- bei den auf der ersten Tafel des Bilderatlas abgebildeten Lebermodellen um BM 92668, VAT 7439, VAT 7414 und VAT 8320.
- 4 Vgl. Stefan M. Maul: *Die Wahrsagekunst im Alten Orient. Zeichen des Himmels und der Erde*, München 2013, S. 64 ff.
 - 5 Vgl. Susanne Paulus: *Die babylonischen Kudurru-Inschriften von der kassitischen bis zur frühneubabylonischen Zeit. Untersucht unter besonderer Berücksichtigung gesellschafts- und rechtshistorischer Fragestellungen*, Münster 2014 (Alter Orient und Altes Testament, Bd. 51).
 - 6 Vgl. Brief von Aby Warburg an Emil O. Forrer, 15. Dezember 1924, Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC)/14662. Bereits in einem Brief Warburgs an Franz Boll vom 9. März 1913 (WIA, GC/35134) wird unter anderem die Bronzeleber von Piacenza genannt.
 - 7 Dies legen folgende Briefe nahe: WIA, GC/4749 (Warburg an Saxl am 5.8.1912), 4747 (Warburg an Saxl nach 5.8.1912), 11627 (Warburg an Jastrow am 19.8.1912) und 5264 (Jastrow an Warburg am 7.9.1913) sowie WIA, GC/14916 (Warburg an Saxl am 3.7.1924), 29959 (Leon Medoff an Felix Warburg am 15.8.1924), 14944 (Aby Warburg an Felix Warburg am 2.9.1924), 14942 (Felix Warburg an Aby Warburg am 22.9.1924), 15738 (Wilhelm Capelle an Aby Warburg am 9.3.1925), 15737 (Wilhelm Capelle an Aby Warburg am 6.4.1925).
 - 8 Morris Jastrow, Jr., »Einleitung«, in: Wanda von Bartels: *Die etruskische Bronzeleber von Piacenza in ihrer symbolischen Bedeutung*, Berlin 1910, S. III–V, S. III.
 - 9 Vgl. Alfred Jeremias: *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Leipzig 1913, S. 142 ff. Auf S. 144 ist eine Fotografie des Tonlebermodells BM 92668 und auf der darauffolgenden Seite sind eine Umzeichnung eines hehithischen Tonlebermodells, höchstwahrscheinlich VAT 7439, und eine Fotografie der Bronzeleber von Piacenza abgebildet. Das Buch erschien in einer Auflage von 2000 Exemplaren, Brief von Alfred Jeremias an Aby Warburg, 1.4.1928, WIA, GC/20816. Das Exemplar im Besitz des Warburg Institute weist vereinzelt Markierungen und eine Anmerkung auf, die teilweise von Warburg stammen könnten (S. 114, 144, 195 und S. 258). Mit Dank an Hans Christian Hönes, der so nett war, einen Blick auf die handschriftlichen Notate zu werfen.
 - 10 Hier ist zunächst der Briefverkehr zwischen Warburg und Jeremias zu erwähnen: WIA, GC/18788 (Jeremias an Warburg am 15.3.1927), 18789 (Warburg an Jeremias am 19.3.1927), 18790 (Jeremias an Warburg am 4.4.1927), 18791 (Jeremias an Warburg am 15.5.1927), 18792 (Jeremias an ? am 6.6.1918), 20816 (Jeremias an Warburg am 1.4.1928), 20453 (Warburg an Jeremias am 11.4.1928). Warburg lehnte es letztendlich ab, die Zweitauflage von Jeremias' Buch zu finanzieren (WIA, GC/20453 [s.o.]). Dennoch fragte er Wilhelm Gundel, einen Altphilologen sowie Astronomie- und Astrologiehistoriker, nach dessen Meinung zu Jeremias (WIA, GC/18791 [s.o.], 18709 [Wilhelm Gundel an Fritz Saxl am 23.5.1927] und 20251 [Aby Warburg an Wilhelm Gundel am 11.4.1925]).
 - 11 Jeremias 1913 (Anm. 9), S. 145.
 - 12 Siehe die Briefe WIA, GC/14719 (Gustav Herbig an Aby Warburg am 26.7.1924), 29959 (Leon Medoff an Felix Warburg am 15.8.1924), 14944 (Aby Warburg an Felix Warburg am 2.9.1924), 15354 (Fritz Saxl an E. von Mercklin am 24.9.1924), 14724 (Gustav Herbig an Aby Warburg am 9.10.1924), 14662 (Aby Warburg an Emil O. Forrer am 15.12.1924), 29918 (Emil O. Forrer an Aby Warburg am 19.12.1924), 14663 (Aby Warburg an Emil O. Forrer am 22.12.1924), 29919 (Emil O. Forrer an Aby Warburg am 29.12.1924), 14940 (Aby Warburg an Robert von Zahn am 31.12.1924), 16077 (Aby Warburg an Gustav Herbig am 29.1.1925), 16079 (Gustav Herbig an Aby Warburg am 15.2.1925), 15821 (Aby Warburg an Erich Ebeling am 27.2.1925), 15641 (Aby Warburg an Robert von Zahn am 27.2.1925), 16114 (Aby Warburg an Erich Moritz von Hornbostel am 7.3.1925), 30058 (Erich Moritz von Hornbostel an Aby Warburg am 24.3.1925), 17003 (Aby Warburg an Otto Weber am 3.4.1925), 15822 (Aby Warburg an Erich Ebeling am 3.4.1925). Abgüsse der drei Modelle aus Boğazköy gelangten in den Besitz Warburgs (WIA, GC/15821 [s.o.]). Zwei der Abgüsse, und zwar von VAT 7414 und VAT 8320, befinden sich heute im Warburg Institute Archive.
 - 13 Vgl. Aby Warburg: *Per Monstra ad Sphaeram. Sternglaube und Bilddeutung. Vorträge in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, hrsg. v. Davide Stimilli/Claudia Wedepohl, München/Hamburg 2008 (Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg-Archivs im Warburg-Haus Hamburg, Bd. 3).
 - 14 Brief von Aby Warburg an Emil O. Forrer, 15. Dezember 1924, WIA, GC/14662.
 - 15 Brief von Emil O. Forrer an Aby Warburg, 19. Dezember 1924, WIA, GC/29918.
 - 16 Brief von Aby Warburg an Emil O. Forrer, 22. Dezember 1924, WIA, GC/14663. Vgl. den zustimmenden Brief von Emil O. Forrer an Aby Warburg, 29. Dezember 1924, WIA, GC/29919.
 - 17 Warburgs Interesse für altorientalische Artefakte und seine Beschäftigung mit ihnen manifestierten sich auch posthum in seiner 1930 im Hamburger Planetarium installierten Ausstellung; vgl. Uwe Fleckner et al. (Hrsg.): *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg 1993.
 - 18 Carl Bezold: »Die Astrologie der Babylonier«, in: Franz Boll unter Mitwirkung von Carl Bezold: *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig/Berlin: B. G. Teubner, 1918 (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, Bd. 638), S. 1–18, S. 13.
 - 19 Ebd., S. 15.
 - 20 Morris Jastrow, Jr., »Hepatoscopy and Astrology in Babylonia and Assyria«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 47/190 (1908), S. 646–676, S. 649. Vgl. Brief von Leon Medoff an Felix Warburg, 15. August 1924, WIA, GC/29959; Brief von Aby Warburg an Felix Warburg, 2. September 1924, WIA, GC/14944; Brief von Felix Warburg an Aby Warburg, 22. September 1924, WIA, GC/14942. Der Artikel befand sich als Sonderabdruck in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburgs.
 - 21 Zum Fundstück und seiner Deutung vgl. Wolfgang Röllig: *Die aramäischen Texte aus Tall ŠēḫHamad/Dür-Katlimmu/Magdalu*, Wiesbaden 2014 (Berichte der Ausgrabung Tall ŠēḫHamad/Dür-Katlimmu, Bd. 17), S. 226 ff.
 - 22 Peter Stein: »Ein aramäischer Kudurru aus Taymā'?, in: Manfred Krebern timer/Hans Neumann (Hrsg.): *Babylonien und seine Nachbarn in neu- und spätbabylonischer Zeit. Wissenschaftliches Kolloquium aus Anlass des 75. Geburtstags von Joachim Oelsner, Jena, 2. und 3. März 2007*, Münster 2014 (Alter Orient und Altes Testament, Bd. 369), S. 219–245.

Xicalcolihqui

- 1 Vgl. Ernesto de la Torre Villar: »Los presentes de Moctezuma. Durero y otros Testimonios«, in: *Revista de historia americana y argentina* 1/1–2 (1956), S. 55–84; Karl Anton Nowotny: *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance*, Wien 1960, S. 20–27.
- 2 Vgl. Albrecht Dürer: »Tagebuch der Reise in die Niederlande«, in: Hans Rupprich (Hrsg.): *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Berlin 1956–1969, 3 Bde., Bd. I, S. 146–202,

- S. 154.
- 3 Vgl. *Código Mendocino. Documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Inglaterra*, hrsg. v. Francisco del Paso y Troncoso/Jesús Galindo y Villa, Mexiko-Stadt 1925.
 - 4 Brief von Aby Warburg an Jacques Dwelshauers, 1. Mai 1896, London, Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC). [Gibt es eine genauere Fundstellenangabe?]
 - 5 Brief von Aby Warburg an Mary Warburg, 3. März 1896, WIA, Family Correspondence (FC). [Gibt es eine genauere Fundstellenangabe?]
 - 6 Aby Warburg: *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, WIA, III. 45.1., fol. 17 (21. August 1896); vgl. ders.: *Werke in einem Band*, Darmstadt 2010, S. 615–628.
 - 7 Vgl. Gottfried Semper: *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Zürich 1856, S. 1ff. Exzerpte aus diesem Werk in Warburgs »Zettelkästen«, London, WIA, ZK 41 Aesthetik, 041/021140-021158; vgl. Spyros Papapetros: »Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper. Reflections on the Cosmic Character of Ornament«, in: Catriona MacLeod/Véronique Plesch/Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.): *Elective Affinities. Testing Word and Image Relationships*, Amsterdam/New York 2009, S. 317–336.
 - 8 Vgl. Bernardino de Sahagún: *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, hrsg. v. Arthur J. O. Anderson/Charles E. Dibble, Santa Fé 1961, lib. 1, S. 44: »quetzalcalcolihquj yn jchimal, ytlac̄caia ymac onoc, otlatopile (his shield was of quetzal feathers in a fretted design. His traveling staff was in his hand).«
 - 9 Vgl. Warburgs Exzerpt aus Eduard Selers: *Altmexikanische Studien*, Berlin 1890, S. 141, WIA, ZK 40 Americana, 040/021085.
 - 10 Vgl. Beatriz Braniff: »Algunas representaciones de la greca escalonada en el norte de Mesoamérica«, in: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*, Mexiko-Stadt 1974, S. 23–30.
 - 11 Zum Treppen-Ornament in der Kirche von Acoma vgl. Aby Warburg: »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika«, in: ders. 2010 (Anm. 6), S. 533–536.
 - 12 Vgl. De Sahagún 1961 (Anm. 8), lib. 9, caps. I–VI, S. 1–32.
 - 13 Die Beschreibung aus den Quellen findet sich in Joaquín García Icazbalceta: *Colección de documentos para la historia de México*, Mexiko-Stadt 1980, 2 Bde., Bd. 2, S. 307.
 - 14 WIA, ZK 042/021083. Warburg kannte dieses kriegerische Geschehnis aus seiner Lektüre von Zelia Nuttall: »On Ancient Mexican Shields«, in: *Internationales Archiv für Ethnographie* 5 (1892), S. 34–53, S. 38.
 - 15 Vgl. Aby Warburg: *Notizen zu Ebbinghaus*, Psychologie, SS 1892, gebundenes Notizbuch, S. 23–31 (WIA, III. 37.1).
 - 16 Anhand der Quellen lässt sich diese Wirkung rekonstruieren: »Las plumas que cria en la cola se llaman quezalli (y) son muy verdes y resplandecientes, son anchas, como unas hojas de espadaña dobléganse cuando las toca el aire (y) resplandecen muy hermosamente« (Bernardino de Sahagún: *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Mexiko-Stadt 1938, Bd. 3, S. 234).
 - 17 Die Rede ist von der Sammlung des Tübinger Schlosshauptmanns Niclas Ochsenbach (1562–1626) und später des Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen.
 - 18 Inventar der herzoglich-württembergischen Kunstkammer, 1654, Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 20 a Bü 6, S. 4. Der Schild gehörte wahrscheinlich zur Sammlung Johann Jakob Guths von Sulz-Durchhausen, die 1653 in die herzogliche Kunstkammer überging. Allerdings ist er schon im Jahre 1599 am Stuttgarter Hof während des von Herzog Friedrich I. organisierten ritterlichen Turniers und

- Ringrennens nachweisbar; vgl. Werner Fleischhauer: *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart*, Stuttgart 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Bd. 87), S. 140, Anm. 7; Elke Bujok: *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004.
- 19 Die Abbildung des Festzuges besteht aus acht Zeichnungen auf Büten (jeweils zwischen 29,6 und 30,5 Zentimeter hoch und zwischen 38,6 und 56,3 Zentimeter breit), sie wurden in Feder mit Bister ausgeführt und mit Aquarell-Deckfarben und Gold koloriert. Die einzelnen Bögen wurden zu einem langen Streifen von vier Metern Länge zusammengefügt.
 - 20 Jacob Frischlin: *Beschreibung deß Fürstlichen Apparatus, Königlichen Aufzugs/Heroischen Ingressus und herrlicher Pomp und Solennitet*, Frankfurt am Main 1602, S. 130.
 - 21 Ebd., S. 131.
 - 22 Vgl. *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400–1700*, hrsg. v. Alessandra Russo/Gerhard Wolf/Diana Fane, München 2015.

Kunst in der Dachrinne

- 1 Vgl. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Künstlerische Wege und Ziele*, Leipzig 1909, S. 35.
- 2 Julius Schnorr von Carolsfeld: *Briefe aus Italien*, Gotha 1886, S. 220.
- 3 Vgl. Michael Thimann: »Der 'glücklichste kleine Freystaat von der Welt'? Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom«, in: *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, hrsg. v. Ulrich Raulff, München/Wien 2006, S. 60–103, S. 66.
- 4 Zitiert nach Ludwig Grote: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin 1938, S. 118.
- 5 Zu dem Gemälde und seinen stilistischen Einflüssen vgl. ebd., S. 247f.
- 6 Brief von Friedrich Overbeck an seinen Vater, 1811, zitiert nach Thimann 2006 (Anm. 3), S. 71.
- 7 Vgl. Ludwig Grote: *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, München 1972, S. 99ff.
- 8 Vgl. Mitchell B. Frank: *German Romantic Painting Redefined*, Aldershot 2001.
- 9 Zitiert nach Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, Freiburg 1886, 2 Bde., Bd. 1, S. 186.
- 10 Brief von Ferdinand Olivier an Friedrich Overbeck, 9. Oktober 1817, zitiert nach Grote 1938 (Anm. 4), S. 237f.
- 11 Johann David Passavant: *Ansichten über die bildenden Künste*, Heidelberg/Speier 1820, S. 1.
- 12 Vgl. Grote 1938 (Anm. 4), S. 239.
- 13 Friedrich Pecht: *Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen*, München 1894, S. 113.
- 14 Vgl. Cordula Grewe: *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, University Park 2015, S. 48f.

Bilderwanderungen

- 1 Vgl. Maurizio Calvesi: »Il futurismo di Boccioni. Formazione e tempi«, in: *Arte Antica e Moderna* 2 (1958), S. 149–170; Flavio Fergonzi: »Boccioni verso il 1910, qualche fonte visiva«, in: *L'uomo nero* 1/2 (2004), S. 15–38; Alessandro Botta: »Poche idee per la testa. Non so perché«. Umberto Boccioni, alcuni riferimenti visivi 1908–1911, in: *L'uomo nero* 10/10 (2013), S. 229–246.
- 2 Vgl. Umberto Boccioni: *Scritti sull'arte*, hrsg. v. Zeno Birolli, Mailand/Udine 2007.
- 3 Vgl. *Umberto Boccioni (1882–1916). Genio e memoria*, hrsg. v. Francesca Rossi, Mailand 2016.

- 4 Vgl. *Umberto Boccioni. Atlas. Documenti dal Fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, hrsg. v. Agostino Contò/Francesca Rossi, Mailand 2016.
- 5 Vgl. Francesca Rossi: 'La Gioconda di Boccioni'. Le fonti passatiste tra diniego e fondamento', in: *Umberto Boccioni (1882–1915)* 2016 (Anm. 3), S. 51–53.
- 6 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 254 (Tagebucheintrag vom 30. August 1907). Sämtliche Übersetzungen stammen von der Autorin.
- 7 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 263 (Tagebucheintrag vom 27. September 1907).
- 8 Über das Istituto Italiano d'Arti Grafiche in Bergamo und die Zeitschrift *Emporium* vgl.: »*Emporium*« *e l'Istituto italiano d'arti grafiche 1895–1915. Arte, letteratura, scienze tra Otto e Novecento*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Giorgio Mirandola, Istituto Universitario, Bergamo 1985; *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, hrsg. v. Giorgio Bacci/Massimo Ferretti/Miriam Fileti Mazza, Pisa 2009; *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, hrsg. v. Giorgio Bacci/Miriam Fileti Mazza, Pisa 2014.
- 9 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 270 (Tagebucheintrag vom 21. Dezember 1907).
- 10 Über das Thema des Porträts bei Boccioni vgl. Aurora Scotti: »Boccioni: Uno e cento. Ritratti e autoritratti prefuturisti«, in: *Umberto Boccioni (1882–1916)* 2016 (Anm. 3), S. 108–117.
- 11 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 263 (Tagebucheintrag vom 27. September 1907).
- 12 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 256 (Tagebucheintrag vom 9. September 1907).
- 13 Boccioni 2007 (Anm. 2), S. 263 (Tagebucheintrag vom 27. September 1907).
- 14 Vgl. zum Beispiel in der Tafel IV, c. A3v: »Decorazione ornamentale con motivi a grottesca«, 16. Jahrhundert, Probedruck, aus: Giovanni Ostaus: *La vera perfezione del disegno per punti e ricami*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909; »Damasco con motivi floreali«, 17. Jahrhundert (unbekannte Quelle); »Paliotto con emblema sforzesco«, aus: *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti, sculture, metalli islamici*, Mailand 1987, S. 23 f., Taf. 16 und 17.
- 15 Zahlreich sind die Beispiele von Bilderatlanten im 20. Jahrhundert: von Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* bis zu Carl Einsteins *Documents*, vom dadaistischen *Hand-atlas* über Werke von George Grosz, John Heartfield, Hannah Höch bis zu Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Alighiero Boetti und Hanne Darboven, um nur einige zu nennen. Über die epistemische Kategorie der Lesbarkeit des Atlases vgl. Georges Didi-Huberman: »Atlas o la inquieta gaya ciencia«, in: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, Katalog, Madrid 2010; über den Unterschied zwischen Atlas und Album vgl. Georges Didi-Huberman: *L'Album de l'art à l'époque du »Musée imaginaire«*, Paris 2013; zur Geschichte der Bildatlanten vgl. Uwe Fleckner: »Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment«, in: Aby Warburg: *Bilderreihen und Ausstellungen*, hrsg. v. Uwe Fleckner/Isabella Woldt, Berlin 2012 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. II.2), S. 1–18, S. 2 ff.

Bildnachweis

»Sea-Going Obelisk«

- 1 Aus: James Edward Alexander: *Cleopatra's Needle*, London 1879
- 2 Aus: Francesco Colonna: *Hyperotomachia Poliphili*, Venedig 1499
- 3 Commons: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Place_de_la_Concorde,_Obelisk.jpg#mw-jump-to-license

Pferdetransport

- 1 Marmor, 326 x 291 x 128 cm, Paris, Musée du Louvre, ehemals Place de la Concorde; Foto aus: Michael Levey: *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London 1993, Abb. 56 und 57
- 2 Marmor, 385 x 400 x 137, Château de Versailles, Orangerie; Foto aus: Rudolf Wittkower: *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Mailand 1990, Abb. 127
- 3 Marmor, 355 x 284 x 127 cm, Paris, Musée du Louvre, ehemals Place de la Concorde; Foto aus: Michael Levey: *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London 1993, Abb. 69
- 4 Kupferstich, 24 x 30 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Foto: Public Domain

Monumente zum Mitnehmen

- 2 Trustees of the British Museum, London, Inv.-Nr.: AM, Maud SQ35
- 3 Gips, 60 x 57 x 3,5 cm, Trustees of the British Museum, London, Inv.-Nr.: AM, Maud SQ35
- 4 Albumdruck, London, Victoria and Albert Museum
- 5 Trustees of the British Museum, London, Inv.-Nr.: AM, Maud Br8.5
- 6 Trustees of the British Museum, London, Inv.-Nr.: AM, Maud Br4.27

Lost in Transportation

- 1 Bronze, verschollen 1939, ehemals Paris, Musée du Louvre
- 2 Paris, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Nachlass Robert Camelot
- 4 Bronze, Höhe: 60,2 cm, Paris, Musée d'Orsay

Das Haus der Rosa Parks im Exil

- 2 Dearborn, Henry Ford Museum of American Innovation
- 4 Fotografie, London, Warburg Institute Archive

Translatio oppositorum

8 Holz, Metall und Elfenbein, León, Basilika San Isidoro, Kirchenschatz

Neptun in Übersetzung

- 1 Aus: Vincenzo Cartari: *Le Imagini de i dei de gli antichi [...]*, Venedig 1571, S. 250; London, Warburg Institute
- 2 Aus: Vincenzo Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi [...]*, Padua 1615, S. 228; London, Warburg Institute
- 3 Aus: Vincenzo Cartari: *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi [...]*, Padua 1615, S. XVII (Seconda Parte von *Discorso intorno le deità delle Indie Orientali et Occidentali [...]*); London, Warburg Institute
- 4 *Platte H.* Stich von Joachim von Sandrart; aus: Joachim von Sandrart: *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter*, in: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mablerey-Künste*, Nürnberg 1680, nach S. 86; Universitätsbibliothek Heidelberg

Wein und Jade

- 1 u. 2 Weiße Jade, 18,7 x 14 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. IS.12-1962 – © Victoria and Albert Museum, London
- 3 Aquarellierte Tuschezeichnung, 10,48 x 5,4 cm, Los Angeles County Museum of Art, Nasli and Alice Heeramaneck Collection, Museum Associates Purchase, Inv.-Nr. M.83.1.5 – Los Angeles County Museum of Art, Public Domain: <https://collections.lacma.org/node/247218>
- 4 Weiße Jade (Nephrit), Höhe: 14,5 cm, Durchmesser: 16 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian, Inv.-Nr. 328 – © Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon Calouste Gulbenkian Museum – Founder's Collection; Foto: Catarina Gomes Ferreira
- 5 Jade (Nephrit), 6,7 x 21,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 02.18.762 – Metropolitan Museum of Art: CCo 1.0 Universal (CCo 1.0), Public Domain Dedication
- 6 Jade, Rubin, ringförmige Basis aus Silber, chinesische Inschrift mit einem Gedicht an den Kaiser Qianlong zwischen 1756 und 1794, 8,4 x 6,1 x 2,5 cm, Al Thani Collection, 268 – © The Al Thani Collection 2016. All rights reserved; Foto: Prudence Cuming

Poesie in Bewegung

- 1 Wolle und Seide, 447 x 823 cm, London, Victoria and Albert Museum
- 2 Tempera, Silber, Gold auf Holz, Durchmesser: 62,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
- 3 Cassone, Tempera und Gold auf Holz, 45,4 x 157,4 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- 4 Wolle, Seide, 424 x 587 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wanderung ins Bild

- 1 u. 2 Wikiart/Commons
- 3 British Museum Research Collection Online
- 4a-f *Wahlverwandtschaften* (Regie Siegfried Kühn), 35 mm, Farbe, 102 Min., DDR, 1974 – Ekardt: Was die Rechte angeht, bin ich hier unsicher, weil das eine DEFA-Produktion war. Ich weiß nicht, wer da Rechtsnachfolger ist. Vielleicht einfach free to use?

Fährten des Püsterichs

- 1 Kupfergusslegierung, Höhe: 30,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum
- 2 Bronze, Höhe: 57 cm, Sondershausen, Schlossmuseum
- 3 Bronze, Höhe: 27 cm, London, The Society of Antiquaries
- 4 Bronze, Höhe: 32 cm, Basel, Sammlung Dreyfus-Best
- 5 Präsentation anlässlich der Ausstellung *For Your Eyes Only*, Venedig, Peggy Guggenheim Collection, 24.5.–31.8.2014

Wege des Geldes

- 1 4,42 Gramm, Stempelstellung 6 Uhr, RIC X, 361, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts, LR482 (Whitting No. G519)
- 2 3,82 Gramm, Stempelstellung 6 Uhr, RIC X, 202, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts, LR489 (Whitting No. G522)

Ein »ominöser Sturmvogel«

- 1 312 mm x 250 mm, London, British Museum, 1877,0609.1667, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1544834&partId=1&people=133486&peoA=133486-2-70&page=1
- 2 Aus: Théodore de Bèze: *Confession de la foy chrestienne*, [Genf: Jean Crispin] 1561, S. 10–11; München, Bayerische Staatsbibliothek, 827177 Polem. 300, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10193154_00014.html
- 3 Aus: David Joris: *T'Wonder-boeck: waer in dat van der overldt aen versloten gheopenbaert is [...]* [Vianen: Dirck Mullem, 1584], fol. AAaiiiv–AAaiiij, Universitätsbibliothek Gent, BIB.G.006793, <https://lib.ugent.be/en/catalog/rugor:001658130?i=0&q=+900000178230+%28G.+6793%29>
- 4 Kupferstich und Radierung, 266 mm x 248 mm, Amsterdam, Rijksmuseum; Archiv der Autorin
- 5 Kupferstich, 177 x 220 mm, Amsterdam, Rijksmuseum; Archiv der Autorin

Die Moral betritt den Denkraum

- 1 Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 57 x 53 cm, Hamburger Kunsthalle – © Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford
- 2 Malerei auf Eichenholz, 61 x 63,7 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts; aus: Stephan Kemperdick (Hrsg.): *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Ostfildern 2008, S. 189
- 3 Malerei auf Holz, 73,4 x 88 cm, Privatbesitz; aus: Maximiliaan P. J. Martens (Hrsg.): *Memling und seine Zeit*, Stuttgart 1998, S. 148
- 4 Öl auf Holz, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland; aus: Judikje Kiers (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter der niederländischen Kunst*, München 2000, S. 205
- 5 Kupferstich, 20,7 x 26,4 cm, London, British Museum
- 6 Radierung, 23,2 x 8,2 cm, London, British Museum

Lebermodell, Herrscherstele, Urkundenstein

- 1 fotografische Reproduktion, London, Warburg Institute Archive
- 2 Aus: Wolfgang Röllig: *Die aramäischen Texte aus Tall Šēb Ḥamad/Dūr-Katlimmu/Magdalū*, Wiesbaden 2014 (Berichte der Ausgrabung Tall Šēb Ḥamad/Dūr-Katlimmu, Bd. 17), S. 229

Xicalcolihqui

- 1 Holz, Rohrgeflecht, Vlies, Federn und Rohhaut, 71 x 5,8 cm, Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. [E 1402] Friedrich I. von Württemberg (1557–1608)
- 2 Aby Warburg: Zeichnung des Xicalcolihqui [Datum?], London Warburg Institute Archive (WIA), ZK 042/022033
- 3 Feder mit Bister mit Gold und Deckfarben ausgemalt, 29,9 x 55,5 cm, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Museen, Graphische Sammlung, KK207

Kunst in der Dachrinne

- 1 Aus: Max Hollein/Christa Steinle (Hrsg.): *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, Ausst.-Kat. Schirn, Kunsthalle, Frankfurt am Main 2005, S. 110
- 2 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Kriegsverlust; aus: Ludwig Grote: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin 1938, S. 249
- 3 Federzeichnung, Maße und Verbleib unbekannt; aus: Ludwig Grote: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin 1938, S. 153
- 4 Holzschnitt; aus: Cordula Grewe: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham 2009, S. 59

Bilderwanderungen

- 1 Geklebte Druckmaterialien auf braunem Papier, 59,5 x 39,5 cm, *Atlas*, Tafel IV, cc. A3v, Verona, Biblioteca Civica – © Verona, Biblioteca Civica, Fondo Callegari-Boccioni
- 2 Kohlestift und Pastell auf Papier, 200 x 100 cm, Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco – © Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco
- 3 Geklebte Druckmaterialien auf braunem Papier, 59,5 x 39,5 cm, *Atlas*, Tafel II, cc. Arv, Verona, Biblioteca Civica – © Verona, Biblioteca Civica, Fondo Callegari-Boccioni
- 4 Tusche auf Papier, 33 x 28 cm, Mailand, Privatsammlung; aus: *Umberto Boccioni. Atlas. Documenti dal fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, hrsg. v. Agostino Contò/Francesca Rossi, Mailand 2016

Dank

Unser verbindlicher Dank richtet sich an:

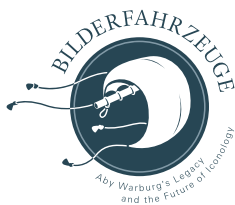
Joanne Anderson, Telse Bauer, Caroline Behrmann, Katrin Beukert, Madisson Brown, Sarah Campbell, Catherine Charlton, Maria Luisa Catoni, Jacqueline Dubach, Heinz Duchhardt, Sabine Eilers, Caroline van Eck, Hans van Ess, Jane Ferguson, Mick Finch, David Freedberg, Richard Gartner, Andreas Gestrich, Christiane Gruber, Claudia Hauser, Anke te Heesen, Christina von Hodenberg, Simeon Jankovic, Abdullah Khaldy, Charlotte Klöckner, Hubert Locher, Peter Mack, Michaela Marek, Siliva Matalik, Stuart Moss, Susanne Müller-Wolff, Eva Mußotter, Michelle O'Malley, Louisa Minkin, Raphaële Mouren, Cornelia Quennet-Thielen, François Quiviger, Markus Rath, Beatrice Rennhack, Harald Rosenbach, Bernhard Roscher, Tina Rudersdorf, Barbara Schauenburg, Annette Schavan, Ulrich Schüller, Susanne Schüssler, Bill Sherman, Daniela Steinebrunner, Marina Thiede, Ursula Wagner, Johanna Wanka, Claudia Wedepohl, Sigrid Weigel, Reinhard Wendler, Martin Westwood, Judy Willcocks, Martin Warnke, Helga Zerrath.

Anzeigen

Anzeigen

Anzeigen

Anzeigen



Die Redaktion dieses Bandes wurde unterstützt von Johannes von Müller.

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

© 2018 Verlag Klaus Wagenbach, Emser Straße 40/41, 10719 Berlin
www.wagenbach.de

Umschlaggestaltung Julie August unter Verwendung des Freskos *Triumph der Venus* von Francesco del Cossa, um 1470, Palazzo Schifanoia, Ferrara.
Gesetzt aus der Adobe Caslon und der Candida von Sebastian Maiwind, Berlin.
Gedruckt auf Schleipen und gebunden bei Pustet, Regensburg.
Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.

ISBN: 978 3 8031 3675 6