

WIENER JAHRBUCH
FÜR KUNSTGESCHICHTE

LIX

böhlau

WIENER JAHRBUCH FÜR
KUNSTGESCHICHTE

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom
Bundesdenkmalamt Wien
und vom Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien

BAND LIX

2010

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte setzt folgende Zeitschriften fort: Jahrbuch der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jg. I/1856–IV/1860); Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (NF I/1903–NF IV/1906); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes (Bd. I/1907–Bd. XIV/1920); Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd. I [XV]/1921 f.). Es erscheint unter dem Titel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte seit dem Band II (XVI)/1923.

REDAKTION:

Für das Bundesdenkmalamt:
N.N.

Für das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien:
HANS H. AURENHAMMER und MICHAEL VIKTOR SCHWARZ

REDAKTION DIESES BANDES:
EVA MARIA WALDMANN

Gedruckt mit Unterstützung durch:

Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien



ISSN 0083-9981

ISBN 978-3-205-78674-0

Alle Rechte vorbehalten. © 2011 by Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG.

This publication is abstracted and indexed in BHA

Druck: Druckerei Berger, Horn

Printed in Austria

INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

ASSAF PINKUS, Voyeuristic Stimuli. Seeing and Hearing in the Arena Chapel	7
MILENA BARTLOVÁ, Der Bildersturm der böhmischen Hussiten. Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste	27
GIOVAN BATTISTA FIDANZA, Überlegungen zu Michelangelo als Holzbildhauer	49
ECKHARD LEUSCHNER, Die Versuchungen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano	65
KRISTOFFER NEVILLE, Fischer von Erlach's 'Entwurf einer historischen Architectur' before 1720	87
WERNER TELESKO, 'Hier wird einmal gutt ruhen seyn' Balthasar Ferdinand Molls Prunksarkophag für Franz Stephan und Maria Theresia in der Wiener Kapuzinergruft (1754)	103
WALTER JÜRGEN HOFMANN, Schriftquelle, allegorische Lektüre und Schloß Pommersfelden.	127
KERSTIN MERKEL, 'Der guten Mutter ... dem besten Vater' Eigene Zeichnungen als Geschenke in der Familie der Habsburger	153
IRIS WIEN, Ein Pop-Künstler als Medusa? Begegnung mit zwei Selbstbildnissen von Andy Warhol	185

MEMORABILIA

ERICA TIETZE-CONRAT, I then asked myself: what is the 'Wiener Schule'? Erinnerungen an die Studienjahre in Wien (herausgegeben von Alexandra Caruso).	207
---	-----

Briefe von Johannes Wilde aus Wien, Juni 1920 bis Februar 1921 (übersetzt und herausgegeben von Károly Kókai)	219
EVONNE LEVY, Sedlmayr and Schapiro Correspond, 1930–1935	235
CHARLES HOPE, How Gombrich will be Remembered	265
Autorinnen und Autoren dieses Bandes.	273

VOYEURISTIC STIMULI

SEEING AND HEARING IN THE ARENA CHAPEL

ASSAF PINKUS

After Philomena had recounted her story on the first day of Boccaccio's *Decameron*, Dieoneo begins his own – a tale about a monk and an abbot who had lapsed into sin, epitomizing the late medieval discourse on seeing and hearing.¹ This fourth tale of the day tells about a certain monk in Lunigiana who was overtaken by carnal appetite at the sight of a well-favored lass.² After entering into conversation with her, and knowing that all the other monks were asleep, he brought her to his cell to satisfy his needs. While the couple were disporting themselves, it so chanced that the abbot arose from his sleep and, hearing the racket that betrayed the amorous couple, he crept stealthily up to the door to listen. The monk, who had heard the scuffling of the abbot's feet, put his eye to a crack in the wall and saw the spying abbot eavesdropping on them. Seeking to escape condemnation, he slipped away from his cell, leading the abbot into a trap, to take his place there. Rather than reproaching the poor girl and the monk, however, as he planned, the abbot instead shut the door behind him and delighted in the pleasures of the flesh. Meanwhile, the monk went back to

looking through the crevice, and he both heard and saw all that the abbot was doing and saying. When the abbot returned to his chamber – not before he had locked the damsel in the monk's cell – he was eager to rebuke the monk and send him to prison. However, when he realized what the monk now knew and had seen through the 'key-hole', he withdrew his plan and pardoned him instead. The story ends with the narrator's cynical remark that the girl, if it is to be believed, returned more than once to the monastery afterward, making thus the (superior) abbot and the (relatively inferior) monk equal partners in sin.

Dieoneo's tale is set into motion by two sensory and cognitive experiences: hearing and seeing. While the abbot organizes his viewpoint, ethics, and information according to things heard, the monk does so by means of things seen. Both senses are at play, and each is voyeuristic in its turn: while the abbot practices aural voyeurism, the monk's voyeurism is ocular. These, however, are not depicted as equal; eavesdropping appears to be less convincing and reliable than peeping. In order to enforce his alleged superiority, to attain knowledge, and to understand what

This article is a part of my research project "Voyeurism in Late Medieval Art and Devotion," carried out at Tel Aviv University with the generous support of the *German-Israeli-Foundation, Young Scientists' Program*. I wish to thank my assistants, Alexander Ripp, Naama Schulman, and Gili Shalom, for their insightful ideas and remarks during the preparation of this article for publication.

- 1 See R. MARTINEZ, *The Tale of the Monk and His Abbot*, in: E. B. WEAVER (ed.), *The Decameron First Day in Perspective*, Toronto 2004, pp. 113–134, esp. pp. 117–118. For a comprehensive overview of medieval cognition, see D. G. DENERY, *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World*, Cambridge 2005.
- 2 GIOVANNI BOCCACCIO, *The Decameron* of Boccaccio, Bibliophilist Society, London 1930, I, p. 4. Most of Denioneo's stories are of sexual nature depicting private events violated by an intruding gaze; as such, this narrator is clearly a voyeur.

was happening in the cell, the abbot still needed ocular proof – the sight of the girl – which in turn engendered his carnal desire. His aural voyeurism is thus shown to be destructive, eventually diminishing his authority. The ocular voyeurism of the monk, on the other hand, proves far more effective: it is the monk who obtains the power of sight, and therefore gains a privileged position over the abbot and control over the situation. While the eavesdropping abbot gains only a partial knowledge of the incident and consequently declines so that he is seen as equal to his novice, it is the monk who ascends in the hierarchal ladder and manipulates the abbot, thanks to his ocular voyeurism. The monk's visual advantage is an expression of his superior insight and self-knowledge.³ Voyeurism, in this tale, appears both as a part of the late medieval surveillance system, and as a crucial factor in social and hierarchical transgression/subversion.

This article attempts to define the voyeuristic qualities inherent in Giotto's painting vis-à-vis voyeuristic constructions in late medieval culture, and to offer a new interpretive framework to the verisimilitude representation that characterizes trecento art. The Late Middle Ages was dominated by an ocular desire that set it apart from its predecessors.⁴ Grand pictorial spectacles, overflowing with verisimilitude representations and multi-figured narratives mapping every aspect of intimate private spheres,⁵ provided an effective response to the positive assessment of the role of sight in late medieval theology and rhetoric in revealing divine truth.⁶ The prominent role of vision in female spirituality and mystic experience, and new forms of *Schaufrömmigkeit*, legitimized and encouraged the use of images both in monastic and lay milieus.⁷ New exploration in the field of optics, theatricalized interpretation of the *imi-*

3 MARTINEZ, Tale of the Monk (cit. n. 1), p. 122.

4 I have paraphrased here Martin Jay's remarks on the role of sight in the modern era, see M. JAY, Scopic Regimes of Modernity, in: H. FOSTER (ed.), Vision and Visuality, Seattle 1988, p. 3. On the distinction between early and late medieval visual experience, see C. HAHN, Visio Dei. Changes in Medieval Visuality, in: R. S. NELSON (ed.), Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw, Cambridge 2000, pp. 169–196, esp. 169–170, 176–186; B. NOLAN, The Gothic Visionary Perspective, Princeton 1977; J. F. HAMBURGER, Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art, in: K. KRÜGER/A. NOVA (eds), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, pp. 47–69; S. LEWIS, Vision and Revision, On 'Seeing' and 'Not Seeing' God in the Dublin Apocalypse, in: Word and Image 10, 1994, pp. 289–311. Extensive work on the subject has been carried out and published by the KultBild group, Münster University, headed by Thomas Lentjes, see T. LENTES (ed.), KultBild. Visuality and Religion in der Vormoderne, Berlin 2004–2005, 4 vols.

5 A more correct term here would have been *Heimlichkeit*, although privacy is often associated with the cultural developments of the Late Middle Ages, see the fundamental study of B. MOORE, Privacy. Studies in Social and Cultural History, New York 1984, p. 15, 40. On the applicability of the term to fourteenth-century art, see W. KEMP, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, Munich 1996, pp. 16–17, 32, 46–48.

6 See M. CAMILLE, Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practice of Seeing, in: NELSON (cit. n. 4), Visuality Before and Beyond, pp. 197–223, esp. p. 200; S. BIERNHOFF, Sight and Embodiment in the Middle Ages, New York 2002, p. 66.

7 See the seminal studies of S. Ringbom, Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety, in: Gazette des Beaux-Arts 73, 1969, pp. 159–70. J. F. HAMBURGER, The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in the Late Middle Ages, New York 1998; idem, The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The case of Heinrich Suso and the Dominicans, in: The Art Bulletin 71/1, 1989, pp. 20–46; T. LENTES, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: K. SCHREINER/M. MÜNTZ (eds), Gesellschaftliche, körperliche und visuelle Dimensionen mittelalterlicher Frömmigkeit, Munich 2002, pp. 179–220.

tatio Dei,⁸ alongside the acknowledgment that sensation is the foundation of cognition and a precondition of scientific knowledge,⁹ triggered the purview of late medieval visuality and enhanced the role of seeing as access to divine truth, both in artistic and devotional practices.

The plethora of verisimilitude representations characterizing the late medieval visual arts has been frequently labeled 'naturalistic' or 'realistic' – a terminology inherited from modernistic cataloguing practice and a self-reflexive art historical discourse. While the reasons behind the transition to this so-called realism have often been disputed, no scholar has ever challenged the applicability of this term to fourteenth-century art. In the present article, however, I seek to introduce an alternative approach and term to use, with the intent to re-contextualize this artistic phenomenon within its cultural milieu. I suggest that the innovative fourteenth-century pictorial realm originated in a specific contemporary practice of watching that can be defined as 'voyeurism': the use of revealing images of others' apparently real and private lives in elaborate pictorial cycles, represented by means of peering devices. In this context, the term does not refer to the narrow meaning of voyeurism as a sexual deviation but, rather, to its broader cultural and social contexts, which involve curiosity, peering, violation of privacy, the desire for knowledge and the like.

Unlike the adjectives 'naturalistic' and 'realistic', which are pseudo-neutral classification criteria, voyeuristic (imagery) evokes an epistemology that needs to be oriented in late medieval culture. A full survey of late medieval voyeurism, however, is beyond the scope of this article and demands a comprehensive study of its own. I confine myself here to outlining a preliminary condition of the voyeuristic experience in art – that of the voyeuristic gaze.¹⁰ As a case in point I will refer to a much studied pair of works of the early thirteenth century, Giotto's Annunciation to St. Anne and the Birth of the Virgin, both in the Arena Chapel, which will serve as a springboard to defining visual voyeuristic devices and their appeal to the viewers.¹¹ Having outlined these 'voyeuristic invitations' from their formalist aspects, I will then examine the role of voyeurism in several arenas: Franciscan treatises on optics; the popular *Meditations on the Life of Christ*; confession and prayer practices; hagiography; and secular love tales. Each case will be discussed from several main axes: inclusion versus exclusion; hearing versus seeing; spectacle versus voyeurism. Finally, I will attempt to show that the contradictory qualities inherent in Giotto's painting are the outcome of his precise mastery of the logic of the voyeuristic gaze.

Giotto's illustrations of interior religious scenes are remarkable for the many images of an entire building as a freestanding monument in

8 Franciscan piety, with its emphasis on emotional and individual spirituality, the *Devotio Moderna*, and the visionary tradition, all encourage a visual participation in sacred history. See for example V. MOLETA, *From St. Francis to Giotto. The Influence of St. Francis on Early Italian Art and Literature*, Chicago 1983; D. L. JEFFREY, *Franciscan Spirituality and the Growth of Vernacular Culture*, in: D. L. JEFFREY (ed.), *By Things Seen. Reference and Recognition in Medieval Thought*, Ottawa 1979, pp. 143–159. The *imitatio Christi* was not necessarily mimetic in visual terms, but rather in a metaphorical sense. Robert Grosseteste's and Roger Bacon's optics will be discussed below.

9 For example, William of Ockham's nominalism and his belief in intellectual cognition based on intuition, see A. FUNKENSTEIN, *Theology and the Scientific Imagination. From the Middle Ages to the 17th Century*, Princeton 1986, pp. 139, 185–186.

10 For an excellent introduction to the role of the gaze in late medieval devotion, see T. LENTES, 'As far as the eye can see ...'. Rituals of Gazing in the Late Middle Ages, in: J. F. HAMBURGER/A. M. BOUCHÉ (eds), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, pp. 360–373; P. SPRINGER, *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin 2008, pp. 37–70.

11 By addressing these works I intend neither to unravel, undermine, nor deny the richness of the stylistic discourse inspired by the innovativeness of Giotto's work, but rather to provide it with a complementary approach.



1: Giotto, *Annunciation to St. Anne*, 1303–1307, fresco, Padua, *Capella degli Scrovegni*



2: Giotto, *Birth of the Virgin*, 1303–1307, fresco, Padua, *Capella degli Scrovegni*

its environment, with one wall removed to offer a gaze at an intimate domestic, perhaps private, event (figs. 1, 2).¹² Earlier studies have ascribed this ploy either to the influence of medieval theatre wagons and to an early evolutionary stage in Giotto's artistic exploration of naturalism,¹³ or to the necessities of medieval narratives, as argued by Wolfgang Kemp.¹⁴ Neither of these assumptions, however, explains why the 'interior' was not stretched, so to speak, to the format edges, thereby omitting completely the view of the entire building and creating a more reasonable space, as customary at that time in Sienese painting and even in other paintings by Giotto in the Arena Chapel.¹⁵ Moreover, rather than representing the interior over most of the front plane, Giotto introduced an artificial opening, providing a simultaneous portrayal of interior and exterior. This simultaneous apparatus yields several different proportional systems in the same representation, thereby undermining any realistic endeavor. Both the Annunciation to St. Anne and the Birth of the Virgin (figs. 1, 2) take place in a similar architectural backdrop – a boxlike edifice, crowned with pseudo-classical pediments, flanked on its right

by a porch with a balcony and a staircase.¹⁶ While the space of the porch is open to the viewer by its nature, the interior of the house, in which the sacred history occurs, is artificially opened, with a wall removed to offer the viewer a lingering gaze. Giotto, further, introduces a double-mechanism of opening devices in the paintings, one that Anna Rohlf-von Wittich labeled *Handlungsöffnung* and *Schauöffnung*.¹⁷ The *Handlungsöffnung* is designated for the existence, action, and development of the narrative and its protagonist (in our case the door leading from the porch to the interior room and the window); the *Schauöffnung* is a fictive opening (in our case, the missing wall) of which the protagonists are unaware. It is designed to afford the viewers communication with the depicted event. As noted by Wolfgang Kemp, the fictitious nature of the mural surface and the *Schauöffnung* is accentuated by the repetition of the decorative pattern framing both the mural itself and the artificial opening.¹⁸ The dual nature of Giotto's openings is thus aimed at both internal and external communication exchanges, within and outside the painted surface, establishing several levels of interior-exterior.

12 This pictorial device was already noticed at an early stage of research, as for example, by J. J. TIKKANEN, *Der malerische Stil Giotto's*, Helsingfors 1884, p. 28.

13 The exact chronology of the frescos in the Arena Chapel remained in dispute for a long time. Fritz Baumgart, for example, considered the upper register as the last to be executed, see F. BAUMGART, *Die Fresken Giotto's in der Arenakapelle zu Padua*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, pp. 1–31; Recent observations on the *giornate*, however, suggest that the opening register on the Eremitani side, where the Annunciation to St. Anne is located, was the first to be executed, see G. BASILE, *Giotto. The Frescos of the Scrovegni Chapel in Padua*, Milan 2002, pp. 24–29. For a detailed study of the theses, see: M. V. SCHWARZ, *Giottus Pictor. Band 2: Giotto's Werke*, Vienna/Cologne/Weimar 2008, pp. 91–92. See also J. WHITE, *Giotto's Use of Architecture in The Expulsion of Joachim and The Entry into Jerusalem at Padua*, in: J. WHITE (ed.), *Studies in Late Medieval Italian Art*, London 1984, pp. 301–318; idem, *Art and Architecture in Italy: 1250–1400*, Harmondsworth 1966, pp. 207–209. On the possible influence of medieval theatre on Giotto's composition, see for example E. PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1965, pp. 132, 135–136, 137, 139; M. BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, p. 11; L. JACOBUS, *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua*, in: *The Art Bulletin* 81/1, 1999, pp. 93–107.

14 This is one of the main theses discussed throughout in: KEMP, *Die Räume der Maler* (cit. n. 5).

15 Ibidem, p. 51.

16 Giotto thus introduces several action kernels with a single narrative value distributed in several spaces, see M. IMDAHL, *Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich 1980, pp. 43–51, 61–83.

17 A. ROHLFS-VON WITTICH, *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, 1955, p. 109.

18 KEMP, *Die Räume der Maler* (cit. n. 5), pp. 29–30.

For example, the interior room of the Annunciation to St. Anne constitutes the ultimate interior both for the viewer and the maid spinning in the porch; the porch is the exterior of St. Anne's house, but also a secondary interior for the viewer; a further exterior is provided by the painted exterior within the painting, namely that of the edifice as a whole and closed unit, an inactive exterior including blue sky and a brown band (signifying soil) in which nothing is happening and to which none of the figures refers, but is nonetheless present.¹⁹ The final exterior is that beyond the mural itself, namely the space occupied by the viewer. The exchange and communication processes with and within the mural are performed through transmission between these exterior-interior spaces. In the first case, an angel erupting through the window is delivering the Annunciation to St. Anne; his and Anne's postures are echoed in the gesture of the working hands of the maid outside, who is eavesdropping on the event through the wall. In the Birth scene, the maid has entered the room and is now seated in front of the nativity bed, handling the swaddling clothes, which she has prepared in the first scene and are now being used for the baby. Another exterior-interior exchange process is that of the giving of gifts to the parturient, in which not only is the gift seen being handed through the door, but so too are the donors themselves, recognizable by their hairstyles and long scarves, connecting the outside to the inside. All these secondary agents, who randomly observe and transmit the secret spheres of the private life to the viewer,²⁰ operate simultaneously within the

interior and the exterior of the painting, and therefore constitute a resonance of the external viewers.

August Schmarsow contended that the addition of the porch was designed to enable the maid to overhear the indoor occurrence, and he related it to the accounts of the apocryphal Evangelists.²¹ Whether indeed related to these sources or not, Kemp has convincingly demonstrated that by the way her figure appears in the painting, her function is to intensify, reinforce, and resonate the indoor occurrence in several respects: compositional orientation (with her gesture echoing the composition and communication of St. Anne and the angel), transformation (raw material turns into finished product, namely, virgin-mother, thread-cloth), and communication (the words of the angel are heard by both St. Anne and the maid).²² In a broader sense, however, the maid receives only a partial and imperfect reflection of the sacred history (as she merely hears), while the more privileged viewer experiences it in its fullness, being also afforded a vision. In both murals the maid embodies the viewer: she is outside the house, just as the viewer is outside the mural; her peering is aural and that of the viewers – ocular. Both in-painting and out-painting participants are subject to the same conditions of visibility, either 'erupting' through a real/ fictive window (angel/ viewer, respectively), or exercising aural/ ocular peering through a wall; in the case of the maid it is a (fictional) real wall, while for the viewer – become voyeur – a wall has been removed.

19 This is, as has been recently shown by Michael Viktor Schwarz, a remnant of the Byzantine formula – as, for example, in the Florentine mosaics – a pictorial convention that was gradually enriched and blurred by Giotto, see SCHWARZ, *Giottus Pictor* (cit. n. 13), pp. 90–104.

20 I have followed the terminology of M. M. BACHTIN, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt on the Main, 1989, p. 53 as used by Kemp.

21 See A. SCHMARSOW, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg, 1928, p. 87; WHITE, *Art and Architecture* (cit. n. 13), p. 208; R. DESHMAN, *Servants of the Mother of God in Byzantine and Medieval Art*, in: *Word and Image* 5, 1989, pp. 33–60, esp. p. 50.

22 KEMP, *Die Räume der Maler* (cit. n. 5), pp. 34–35.



3: Giotto, *Marriage in Cana*, 1303–1307, fresco, Padua, *Capella degli Scrovegni*

Giotto's device, in concurrently evoking the ocular curiosity of the viewers on the one hand, and distancing them on the other, has been recently thoroughly discussed by Michael Viktor Schwarz.²³ In the other panels of the Arena cycle, Giotto uses several kinds of perspective apparatuses (worm's-eye-view, central projection and, more rarely, bird's-eye-view), creating thereby several levels of communication with the viewers, in which the visual field that is available to them constantly changes. In addition, even when he opens up the event entirely to the eye of the

viewers, either by bringing the protagonist to the first plane of the picture (as for example in the Lamentation), stretching the architectural openings to the edges of the format (Pentecost and Marriage in Cana, fig. 3), or both (Mocking of Christ), he locates several figures, seen from behind, in a quasi worm's-eye-view that distances the viewers from the happening; we are peering into the sacred history via a framework of their backs. In the Presentation of the Virgin in the Temple two conspiring figures on the left, and Joachim's servant who is bowed down

23 SCHWARZ, *Giottus Pictor* (cit. n. 13), pp. 95–132.

under the heavy burden of Mary's dowry, flank the scene, enabling us the sight of Mary climbing the Temple steps through the framing screen of their backs. These figures reflect the position of the viewers and, concurrently, distance them. It is remarkable that in the pictorial space that is much closer and more accessible to the viewers – namely the lower second and third strips – Giotto does not use the same voyeuristic structure as in the upper register. On the contrary, there he opens up the event to the viewers as a ceremonial spectacle. Whereas Giotto's predecessor in Assisi, the Isaac Master, had already placed all the painted occurrences on the front plane of the mural, as close as possible to the viewers' space and reality, Giotto in his Annunciation to St. Anne seems to have pushed it back through several planes and peering devices. This is highly surprising, as the scene is located on the highest register of the Arena chapel. It would have been more reasonable to facilitate their viewing by bringing the sacred history forward to the front plane, as it is in Assisi, or in the Arena lower registers. His distancing strategy in the depiction of St. Anne's chamber seems to strive against the logic of the gaze and the narrative impulse of the cycle: in order to be more readable and tangible, and in order to maintain the narrative flow, the Annunciation to St. Anne should have been constructed with a high degree of clarity and visibility. Giotto, on the other hand, enhanced the invisibility of the scene by several means: first, it is located in the distance; then, the *Handlungsraum* or *Haus der Erzählung* pushes the 'domestic' event even further back from the frontal plain

of the fresco's surface; and, finally, St. Anne is represented deep in the interior of her room. All this challenges the act of viewing, thereby reinforcing the voyeuristic gaze. Whoever wishes to see St. Anne at her private prayers, must accept the precondition of being a voyeur. The panel seems to have been deliberately designed to be only partially visible, thereby maintaining the distance between observers and observed so essential to the voyeuristic experience.

Voyeurism is a charged term, generally understood as a disorder of sexual arousal, a practice in which an individual derives sexual pleasure from watching other people who are, usually, but not necessarily, unaware of being watched.²⁴ Nevertheless, the voyeurs do not directly interact with the object of their voyeurism, but rather observe the watched from a distance by peeping through an opening or aperture. Modern technologies have given rise to various forms of voyeurism using aids such as binoculars, mirrors, cameras etc.; eavesdropping is another form of oral peering, utilizing implanted bugs, camera phones and the like; one can watch others people's lives and private moments in the media; one's image can be captured in a public space by the media's agents, by candid or controlled cameras, and then be broadcast.²⁵ These modern forms of voyeurism expand the ranges of meanings related to the term, now usually used to signify the desire to see and know what other people do, to master and process it, and to gain some advantage from and control over what one sees. Voyeurism has become a part of the surveillance systems of the panoptical machinery, in a disciplined soci-

24 For a clinical definition, see R. J. CAMPBELL, *Psychiatric Dictionary*, New York 1989, p. 684; S. FREUD, *Instincts and their Vicissitudes*, in: *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London 1953, vol. 14, pp. 109–140. See also notes 25, 39 and the introduction to D. KELLY, *Telling Glances. Voyeurism in the French Novel*, New Brunswick 1992, pp. 7–11.

25 For an introduction to the function of voyeurism as surveillance system in the modern era, see M. JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994, p. 381–434; idem, *In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, in Foucault: D. COUZENS HOY (ed.), *A Critical Reader*, New York 1986, pp. 175–204; C. CALVERT, *Voyeur Nation; Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder 2000, pp. 1–19.

ety where not only is everybody being watched and objectified by an unknown eye (camera, internet, God, etc.), but also where each individual can him- or herself randomly operate the machine.²⁶ Paradoxically, voyeurism becomes a reciprocal surveillance mechanism, as one becomes aware of also being watched. Again, by applying the term voyeurism to late medieval arts I refer rather to its broader cultural implications, which involve the desire to see, to know, and to control. According to Freud, the origin of voyeurism is the scopophilic instinct; its source is the organ, the eye; the aim is to eliminate the tension produced by the instinct through the act of seeing.²⁷ As a 'perverse scenario', voyeurism is a practice in which seeing is the principal means of obtaining pleasure, control, or knowledge and in which the ultimate object of desire is the seeing itself.²⁸

Seeing in medieval discourse was not merely a physiological activity but also, and mainly, a cultural and moral practice, a metaphor of a transition from skepticism to faith;²⁹ it was understood as both passive and active, submissive and performative. From Augustine to the High Middle Ages most medieval writers had clung to the theory of extramission seeing, whereby the eye was regarded as emanating visual rays, intensified in the presence of light, that

depart and travel to meet an object, are formed by that object, and then return to the eye.³⁰ The rays are impressed with the form of the body they encounter, a form that is corporeal, and one that must in turn be communicated to the incorporeal soul. It is an active, dynamic, and reciprocal process, involving a direct physical relation between subject and object. Since the eye can clearly project signals and emit emotions with remarkable power, a 'sick eye' can distort understanding and an 'evil eye' can bewitch and harm.³¹ Extramission theory thus adheres to the notion of an active performative seeing, in which the viewer is an active agent.

During the Late Middle Ages, under the influence of Robert Grosseteste (1175–1253) and Roger Bacon (1214–1294), extramission was gradually synthesized with and then replaced by the intromission theory of seeing.³² Intromission is an assimilation process, in which the eye is regarded as a passive receptor of light and the viewer has a passive role in the act of seeing. In the intromission process, external rays emitted from objects imprint their impression on the merely receptive eye. It is a process whereby the external visible forms emanating from the objects pass uninterruptedly into the perceiver and reproduce their essential qualities, an after-image, and simulacrum in the receptive

26 For Foucault's study of Jeremy Bentham's panopticon model prison as the most explicit version of the ocular technology of power, see M. FOUCAULT, *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*, trans. A. SHERIDAN, New York 1979, pp. 195–228, esp. pp. 140, 202, 217.

27 FREUD, *Instincts and their Vicissitudes* (cit. n. 24), p. 122.

28 KELLY, *Telling Glances* (cit. n. 24), p. 8.

29 When Jesus restored sight to the blind they recognized divine truth and faith, thus becoming exemplary believers; once Thomas saw and touched Jesus' wounds he believed, and although Jesus praised those who did not see and yet believed, seeing is still legitimized as believing. If seeing is believing, a deliberate reluctance to see is understood as denial and heresy. The veiled eyes of Synagoga, for instance, are a symbol of her moral and spiritual blindness, her disinclination to recognize the Christian god and her rejection of the Catholic tenets.

30 See, CAMILLE, *Before the Gaze* (cit. n. 6), pp. 204–208; HAHN, *Visio Dei* (cit. n. 4), pp. 174–176.

31 See C. MALONEY (ed.), *The Evil Eye*, New York 1976; H. KESSLER, *Evil Eye(ing). Romanesque Art as a Shield of Faith*, in: C. HOURIHANE (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton 2008, pp. 107–135.

32 See D. C. LINDBERG, *Lines of Influence in Thirteenth-Century Optics: Bacon, Witelo, and Pecham*, in: *Speculum* XLVI, 1971, pp. 66–83.

organ.³³ Neither Grosseteste nor Bacon, however, had aimed at disqualifying the extramission theory, but rather at synthesizing it with the intromission theory, assimilating Aristotelian thinking into an already well-established Platonic framework and emphasizing that intromission alone is incomplete. For example, in *De iride* Grosseteste states: *Nor is it to be thought that the emission of visual rays [from the eye] is only imagined and without reality [...]. But it should be understood that the visual species [issuing from the eye] is a substance, shining and radiating like the sun, the radiation of which, when coupled with radiation from the exterior shining body, entirely completes vision. Wherefore natural philosophers, treating that which is natural to vision (and passive), assert that vision is produced by intromission. However, mathematicians and physicists, whose concern is with those things that are above nature, treating that which is above the nature of vision (and active), maintain that vision is produced by extramission [...]. Therefore, true perspective is concerned with rays emitted [by the eye].*³⁴ And elsewhere, in his commentaries on posterior analytics: *For the visual ray is light passing out from the luminous visual spirit to the obstacle, because vision is not completed solely in the reception of the sensible form without matter, but is completed in the reception just mentioned and in the radiant energy going forth from the eye.*³⁵ As observed by David C. Lindberg, Grosseteste appears to have felt that he could reconcile all theories of vision, perceiving it as both active and passive, and he therefore combined extramission and intromission into a single theory.³⁶ Grosseteste's simplistic synthesis was later to be articulated

much more elaborately and pronouncedly by Bacon.³⁷ For the latter, the eye was perceived as altered by an external agent operating on the passive senses, receiving the species of the thing seen, while, at the same time, sight is also the channel for a radiant power of vision, exerting its own species in the medium as far as the visible object. The eye can thus act and be acted upon.

This dual nature of the gaze claimed by late medieval thinkers, I believe, is sophisticatedly articulated in the Arena frescos. As discussed above, Giotto operates two main temptations for the eye: spectacle and voyeurism. While several of the scenes invite participation by pushing the fictional world forward to the first plain of the fresco toward the real world of the viewer, others push it back, away from the viewer, into an intimate sphere watched through the peephole; while the first is arrayed as a grand spectacle impressed uninterruptedly on the passive eye of the viewer, the latter requires active will and impetus by the eye, emanating from the beholder's curiosity and voyeuristic instinct. Giotto's double system of architectonical composition is, in my view, not a result of evolution in his ability to depict reality and space, but rather of his manipulative use and masterful understanding of what seeing is.

Active seeing and voyeuristic practice are evident in various fourteenth-century cultural arenas (and in some cases even earlier, already in the thirteenth century), such as hagiographic writings and their representations,³⁸ public and private penitential rituals that could be inspected through a special aperture open to the street, medieval love narratives (in which the poet func-

33 For a survey and interpretations of Avicennas' defense of intromission, see CAMILLE, *Before the Gaze* (cit. n. 6), pp. 198–200, 204–215; D. C. LINDBERG, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago 1976, pp. 42–52.

34 Quoted after E. GRANT (ed.), *A Source Book in Medieval Science*, Cambridge 1974, p. 389.

35 Quoted from A. C. CROMBIE, *Robert Grosseteste's Scientific Works*, in: *Isis* 52, 1961, p. 114.

36 LINDBERG, *Theories of Vision* (cit. n. 33), p. 101.

37 For Bacon's synthesis, see *ibidem*, pp. 107–121; BIERNHOFF, *Sight and Embodiment* (cit. n. 6), pp. 74–84.

38 I refer here to the case of St. Alban and Amphibalus, which will be discussed below.

tions as a social voyeur),³⁹ and especially in the Franciscan *Meditations on the Life of Christ*.⁴⁰ In the *Meditations*, the boundaries between the sacred history and quotidian world open to afford the 'outsider' believer a transient gaze at the objects of his spiritual desire; a gaze that reinforces and satisfies his beliefs, while the sacred figures remain (albeit not always) unaware of being watched. In the *Meditations* the devotee is exhorted to recreate the religious events in his mind, to see them spiritually, while the narrator, identifying himself as the Franciscan author of the *Meditations*, guides the reader into making them palpable by supplying intimate details, personal style, and evocative suggestions. The reader is invited to visualize the sacred history, to gaze at and identify with the objects of the devotional desire. Through his own visionary experience, the narrator of the *Meditations* attempts to translate the biblical narrative into vital and personal experience by means of concrete and vivid description, offering a glimpse into the inner life of thoughts and feelings of the sacred figures, thus turning the reader into a voyeur. In discussing the Nativity, he depicts his own revelation saying: *Having thus shown these things, the Lady disappeared and the angel remained to speak great praises, which he told me [...]. Now you have seen the rise of the consecrated prince. You have seen likewise the delivery of the celestial queen, and in both cases you were able to consider the most dire poverty, for they were in need of many necessary things. The Lords found this the highest virtue [...]*.⁴¹ And later in his endeavor to visualize sacred history in the readers' spiritual seeing, he encourages them to experience it sensually with the aid of sight, sound, touch, and

even smell, stressing the close relations and parallelism between ocular experience and piety: *You too, who lingered so long, kneel and adore your Lord God [...] Kiss the beautiful little feet of the infant Jesus who lies in the manger and beg His mother to offer to let you hold him a while. Pick him up and hold Him in your arms. Gaze on his face with devotion and reverently kiss Him and delight in Him*.⁴² In the cited paragraphs, the *Meditations* provide the devoted believer with detailed instructions not only on what but also on how to see. While 'what to see' defined for the devotee the object of his spiritual desire (for example: Mary), the instructions regarding 'how to see' aimed at a dual goal: pointing out what were considered to be the important characteristics (Mary's poverty) and the state of mind required to rightful seeing: visionary, as experienced by the narrator; intimate and almost sensually erotic, as offered to the reader. It then continued to a full visionary and active simulation of the event, with the reader's participation. In his meditations on the Passion, the narrator exemplifies how the state of mind, the content of the vision, and the intensity of the sight, are bound together: *Watch carefully, with strong sorrow, how the Lord of all things was so despised [...]*.⁴³ Such emotional and sensory simulations as those regarding the Nativity and the Passion are a frequent topic in the *Meditations*. After Jesus is circumcised, for example, the narrator urges his reader: *[...] spiritual circumcision must occur in all the senses of our body; in seeing, hearing, tasting and touching we must exercise temperance, and especially in speaking too much*.⁴⁴ The visual arts supplemented these simulations with concrete representations of whatever constituted a major enigma for the believer – a visual simu-

39 See A. C. SPEARING, *The Medieval Poet as Voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*, Cambridge 1993, pp. 1–25.

40 PSEUDO BONAVENTURE, *Meditations on the Life of Christ*, trans. I. RAGUSA, Princeton 1961.

41 Ibidem, pp. 29–30.

42 Ibidem, pp. 38–39.

43 Ibidem, p. 298.

44 Ibidem, p. 45.

lacrum of the clandestine, private lives of the saints. Giotto's depictions of the interior through an artificial aperture in the exterior thus appear to follow a similar practice of seeing to that encountered in the *Meditations*, which encourages assimilation in the things seen. Nevertheless, in contrast to the written simulation, by depicting domestic events (drawn from the sacred history), being seen through an artificial aperture, the viewer remains outside the depicted realm, a foreign element to it. In order to mediate and to eliminate the gap between the viewer's corporeal reality and the transcendental one illustrated by means of a voyeuristic device, as well as the distance between the voyeur and the object of his spiritual devotion, the viewer needed to undergo an ocular religious experience and mental state, as suggested in the *Schaufrömmigkeit*.

There are several differences, however, between the reader of the *Meditations* and the observer of the painted narrative. Whereas the *Meditations* evoke the entire range of sensory organs and cognition, the painted narratives focus mainly on seeing; and while the former encourages 'spiritual seeing' in one's mind (namely, the second Augustinian mode of seeing),⁴⁵ the painted cycle relies entirely on the first mode, the 'corporeal seeing', a prioritization that manifests the growing trust in the reliability of sight. More crucial are the two distinctly different roles allotted to the reader and the viewer. The reader is rewarded with a direct visionary interaction with the saints (he touches, acts, talks, and even smells them).

Nevertheless, he is a more passive recipient of the narrator's instructions. The viewer, on the other hand, will always remain an outsider to the visual narrative; yet, unlike the reader of the *Meditations*, the voyeurs of the painted narrative are active narrators of their own, credited with the ability to decipher the ideological meanings of the visual codes through peering. As distanced and outsider narrators, the viewers did not interact with the sacred figures depicted but, rather, their controlling gaze needed to arrange the imagery into a coherent story and bestow it with meaning. Therefore, while a reader of the *Meditations* was granted a sensory interaction with the saints, the viewer-voyeur gained a conceptualizing gaze.⁴⁶

The voyeuristic gaze offered by Giotto is more than a pure *Schaufrömmigkeit*; it is also erotically charged. Christian medieval culture constantly warned against the dangers of looking at voluptuous women on the one hand, and of letting women gaze at men on the other.⁴⁷ The only exceptions were the iconic images of the Virgin and the Infant who gazed out at the observer. This tradition, to quote Janet Soskice, "prevented the female figure of Mary [...] from being subject to our own gaze".⁴⁸ In contrast to this well-established prototype and convention, St. Anne in her room is an object of invasive gazes – that of the maid, of the angels, and of the viewers in her unawareness of being intimately inspected by us, our gaze is almost erotic. A high degree of eroticism is evident also in other representations in the Arena Chapel, as for exam-

45 On the Augustinian three modes of seeing, see M. H. CAVINESS, *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing*, in: *Gesta* XXII/2, 1983, pp. 99–120.

46 Although images can be read and texts can be imaged, reading and seeing cannot be regarded as synonymous in late medieval devotion, see S. LEWIS, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge, 1995, pp. 2–10. See also W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago/London 1994, p. 16.

47 M. H. CAVINESS, *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, Pennsylvania 2001, p. 2.

48 J. M. SOSKICE, *Sight and Vision in Medieval Christian Thought*, in: T. BRENNAN/M. JAY (eds), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York 1996, pp. 29–43, esp. p. 35.



4: Giotto, *Betrayal of Judas*, 1303–1307, fresco, Padua, *Capella degli Scrovegni*

ple in the *Betrayal of Judas* (fig. 4).⁴⁹ Unlike its medieval precedents that portrayed the kiss being given on the cheek, Giotto depicted the feudal kiss on the mouth. Yet, although Judas's lips are pursed and prepared for the kiss, the kiss itself is not performed, leaving a space full of tension between the protagonists, a tension which is

also reinforced by their mutual stark gaze, eye to eye. The visual gap between the mouths of Judas and Jesus not only charges the scene with dramatic power,⁵⁰ but also leaves space for speculation about the corporality and sensuality of their interaction, charging it thereby also with naked eroticism. Although a Modernist reading of this

49 Anne Derbes and Mark Sandona understood the high eroticism in the depiction of the sinful kiss of Judas as intentionally conceived to be an antithesis to the chaste kiss of Anne and Joachim in the *Meeting at the Golden Gate*, see A. DERBES/M. SANDONA, *Barren Metal and the Fruitful Womb. The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua*, in: *The Art Bulletin* 80/2, 1998, pp. 274–291, esp. pp. 282–284.

50 IMDAHL, *Giotto: Arenafresken*, (cit. n. 16), p. 94. Whether it is the moment before or after the kiss is still disputable, see SCHWARZ, *Giottus Pictor* (cit. n. 13), pp. 119–121.

scene by Meyer Schapiro saw in it a supreme achievement in representing the sublimation of the human and the divine, this ignored completely the intimate erotic momentum of the two male protagonists.⁵¹ Even Schwarz in his brilliant analysis of Christ's gaze as the *primum mobile* of the narrative sequence and vitality, avoided discussion of this eroticism.⁵² Giotto, however, has formulated this moment by using two orifices of the body: the eye and the mouth, evoking the same practices as in the scene of the Annunciation to St. Anne: the Word and the Sight; hearing and seeing.

The implied eroticism in the Annunciation to St. Anne, together with the interior-exterior play by which the viewer is invited to peer into St. Anne's room, differs fundamentally from the conventions that predated Giotto's painting, and can be called voyeuristic in the Freudian sense in that it involves a protagonist who obtains temporary mastery and control over what he sees. Moreover, it is inseparable from what Freud defined as the instinct for seeing, the instinct for mastery, and its sequel – the instinct for knowledge.⁵³ St. Anne's chamber thus appears to evoke a 'voyeuristic invitation' to both the inner and outer pictorial participants. Drawing an analogy between the spectator and the maid, the viewer, as an alien participant, is invited to gaze into a domestic intimate event. Like the maid who is eavesdropping, the viewer is invited to an ocular peering.

It is intriguing that just as nowadays ocular voyeurism is often supplemented by 'aural peep-

ing', the rise of late medieval visual voyeurism seems to have followed the first legislative formulation of the sacrament of the confession at the Fourth Lateran Council, 1215, stating that every individual must confess at least once a year.⁵⁴ This legislation, as noted by Michel Foucault, constituted a regulated voyeuristic practice that was swiftly seized upon by other fields of medieval culture.⁵⁵ The confessional practices initiated after the Lateran Council seem to provide an additional interpretive framework to Giotto's interior-exterior play, and the mechanism of inclusion and exclusion of the viewers through voyeuristic devices. Late medieval confession included interrogation techniques with which the confessor and the penitent arrived in a conjoined process at a true picture of the penitents' feelings and the nature of their sins.⁵⁶ Just as in a surgical and healing procedure, the penitent sinner is obliged to expose his naked soul, while the confessor is committed to delving into the recesses of the penitent's mind. The *Confessionale*, written around 1300 by the Franciscan Marchesinus of Regio Lepide, considers the proper setting for the confession.⁵⁷ Medieval confession was certainly less private than expected before the development of the confessional booth in the sixteenth century. Though the contents in the confession had to remain confidential, medieval confession was performed in a public domain, exposed to the random gaze of the congregation.⁵⁸ Confessions occurred in public places where both confessor and penitent could be seen

51 See his fundamental study, M. SCHAPIRO, *On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, in: *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York 1996, pp. 11–24.

52 SCHWARZ, *Giottus Pictor* (cit. n. 13), pp. 119–122.

53 FREUD, *Instincts and their Vicissitudes* (cit. n. 24), vol. 14, pp. 109–140; idem, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, in: *ibidem*, vol. 7, pp. 123–245. esp. p. 194.

54 See Fourth Lateran Council, canon 21.

55 M. FOUCAULT, *The History of Sexuality*, trans. R. HURLEY, New York 1986, vol. I, pp. 58–64.

56 On seeing and hearing in the medieval confession, see DENERY, *Seeing and Being Seen* (cit. n. 1), p. 45.

57 MARCHESINUS OF REGIO LEPIDE, *Confessionale*, chapter I, particular I in: *BONAVENTURE, Opera omnia*, Paris Vivès 1868, vol. 7, pp. 359–392.

58 DENERY, *Seeing and Being Seen* (cit. n. 1), p. 57.

by all, but not heard. Whereas the gestures of the confessors and their mimics were clearly discernable from afar by every passerby (as was probably also the penitent's display of emotion, even if its cause remained unknown), the conversation itself was hardly available. The ritual of confession was thus conceived as an event constructed on several levels of voyeurism, each providing the voyeur with only partial information: the ocular voyeur gained privileged visual information, but since he could not hear the content of the confession the visual information remained incomplete; while although the eavesdropper, on the other hand, could grasp the essence of the matter, this not only required a great deal more effort but was also practically impossible. The confession thus encouraged concurrently inclusion and exclusion of the viewer, just as the play of interior and exterior does in Giotto's painting. The maid eavesdropping on St. Anne, and the viewers peering into her intimate bedroom, reenact, therefore, those invasive voyeuristic practices known to the viewers from their own voyeuristic experiences during confession.

In this constellation, the priest himself (not the penitent) became a spectacle. The Dominican manual *Liber de eruditione praedicatorum*, after 1263, by the preaching brother Humbert of Romans (1200–1277), details the appearance and behavior of the preachers in visual terms.⁵⁹ Rather than discussing the content of the preaching itself, as was customary in the *ars praedicandi*, it unrolls the techniques of preaching and

the ways in which the brother should appear in front of his audience. This manual specifies the many duties which are connected with being the object of the congregation's gaze, an object of spectatorship: fitting and modifying the preaching, gestures, facial expression, appearance and the like, according to the specific audience. The audience is categorized according to gender, social rank, age, the nature of its sins and others. Accordingly, the preaching brother should always behave as if he himself is subjected to somebody's gaze, wherever he is; even when he is by himself, he should act as if he is being watched by an invisible eye, and primarily by God.⁶⁰ This idea is also articulated in Franciscan writings, as for example by David of Augsburg (d. 1272): *At no time should you ever be careless or secretive [...] rather you should always maintain your self with discipline and chastity in sight, taste, touch, and in everything else. As if you were being watched by someone.*⁶¹ Since the priest was always to examine himself in terms of self-representation and as being subjected to the gaze of the 'other', he became a public being – a spectacle – ostensibly lacking any private sphere. But this is only part of the picture. From the *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*,⁶² written between 1280–1288 by an anonymous Dominican brother from Bologna and illustrating the nine ways of praying of St. Dominic, one learns that peering at the saint was part of the assimilation and imitation practice. In this treatise, praying gestures are described in non-liturgical context, as

59 See in *ibidem*, p. 22. On the development of *ars praedicandi*, see J. LONGÈRE, *La Prédication médiévale*, Paris, 1983, pp. 54–130.

60 DENERY, *Seeing and Being Seen* (cit. n. 1), p. 27.

61 DAVID OF AUGSBURG, *De institutione novitiorum*, part I, chapter 16 in BONAVENTURE, *Opera omnia*, p. 298. Quoted after DENERY in: *ibidem*, p. 7.

62 On the 'De modo orandi corporaliter sancti Dominici' and its translation, see S. TUGWELL, 'The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic: A Textual Study and Critical Edition', in: *Medieval Studies* 47, 1985, pp. 1–124; *idem*, 'The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic', in: S. TUGWELL (ed.), *Early Dominicans: Selected Writings*, New York 1982, pp. 94–103.

63 See J. C. SCHMITT, 'Between Text and Image: The Prayer Gestures of Saint Dominic', in: *History and Anthropology* 1, 1984, p. 129.

the Saint is praying privately.⁶³ Such a private sphere could not ostensibly exist for the clerics; several of the brothers are depicted as watching him clandestinely out of curiosity, while others listened behind closed doors to the words of his prayers. The constant tension between the desire of the novices to imitate their mentor (to see him clearly, as a 'spectacle'), and the constraint of watching him secretly, implies that his existence was neither private nor public but, rather, in order to become a public being, his privacy needed to be constantly violated. The kind of tension between inner and outer entity on the one hand, and the transparency of his actions, on the other, recalls Thomas of Aquinas' ethics of intention. Differing from the Augustinian paradigm of the dichotomy between the body and the soul (with the former being inferior and the latter superior), Thomistic thinking reconciles this polarity.⁶⁴ According to Aquinas, the soul is the form of the body, indicating that that body and soul are perceived as an inseparable unit; inner essence and qualities find their resonance in outer appearance. In addition, his ethics focus mainly on intentions. Actions, even the worse cruelties, are conceived as morally neutral; moral value is extracted from the intentions and psychology of their perpetrator.⁶⁵ Derivative of this new ethic system is that the body ceased to be relegated as inferior, and a new kind of transparency between inner and outer outlook was initiated. This ideology, however, was not necessarily entirely accepted and materialized in reality. Both St. Dominic and St. Anne, each absorbed

in their prayers, are represented in tandem with Aquinas as transparent beings, implying thereby the coherence of body and soul, of intention and action, of inner and outer, interior and exterior. Yet, this transparency is attained by peering and peeping – both are watched circuitously, through several layers of interior and exterior planes that separate the voyeurs from the object of their ocular desire. Both these individuals at prayer thus constitute a voyeuristic invitation to their viewer.

The voyeuristic invitation offered by St. Dominic posits the possibility of voyeurism functioning as access to divine truth (or, in Freudian terms – the instinct for knowledge). This idea recurs also in the hagiographic literature; the most familiar case is the conversion of St. Alban to Christianity by the wandering priest Amphibalus, which was illustrated by Matthew Paris around 1240.⁶⁶ The text recounts how St. Alban – before his conversion to Christianity – attended the preaching of Amphibalus, yet could not believe in what he heard. After experiencing a vision in his sleep, he went to ask Amphibalus about the meaning of his dream. Being starkly impressed by the sight of the preacher praying before a cross, St. Alban forgot his doubts and let himself be converted and baptized. As noted by Cynthia Hahn, while the text of the Life mentions that the priest had spent a night in vigil before the cross, the mid-thirteenth-century illustration by Matthew Paris added a window to depict the priest's activity as secretive (fig. 5); St. Alban is thus practically peeping at Amphibalus.⁶⁷ She further noted that "Alban's intrusion therefore risks

64 Albeit maintaining the priority of the soul. On the relations between body and soul in Thomistic doctrine, see E. GILSON, *The Philosophy of St. Thomas Aquinas*, trans. E. BULLOUGH, New York 1929, pp. 204–220; B. DAVIES, *Thoughts of Thomas Aquinas*, Oxford 1992, p. 207–226; A. KENNY, *Aquinas and the Mind*, London, 1993, pp. 145–159, I have mostly relied here on D. BARAZ, *Medieval Cruelty. Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Ithaca 2003, pp. 20–28.

65 Ibidem, p. 23.

66 *Life of St. Alban*, Dublin, Trinity College Library, MS 177. For seminal studies on Matthew Paris, see R. VAUGHAN, *Matthew Paris*, Cambridge 1958; S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the 'Chronica Majora'*, California 1987.

67 HAHN, *Visio Dei* (cit. n. 4), p. 176. On the illustration of St. Alban's vita, see F. McCULLOCH, *Saint Alban and Amphibalus in the Works of Matthew Paris: Dublin Trinity College MS 177*, in: *Speculum* 56, 1981, pp. 761–785.



5: *Life of St. Alban, Alban spies Amphibalus before the Cross, ca. 1240, Dublin, Trinity College Library, MS 177, fol. 31^r*

being characterized as sinful, but such witness to private virtue is also an important saintly *topos* authenticating prayer.”⁶⁸ St. Alban’s voyeurism becomes instrumental to his conversion just as the novices peeping at their master, St. Dominic, is instrumental to their training and their spiritual (as well as social) progress.

I began this essay with Boccaccio’s novel about a monk and an abbot, whose hierarchical order is inverted when the abbot fails to obtain the voyeuristic gaze. The abbot, who was eavesdropping on the sinners, acquired only partial information on the nature of the sins being committed, and therefore needed the actual sight of the maid in order to extract ‘truth’. His failure to effect surveillance through voyeurism

became his trap: seeing the maid directly, face to face, and not watching her from a distance, he capitulated to his lust, objectifying himself to the peeping eyes of the monk and thereby losing his privileged position in the monastic hierarchy. The voyeuristic gaze thus appears as a powerful and subversive one. Such love narratives were not entirely fictional or disconnected from daily habits; voyeurism could constitute an effective legal means of collective surveillance, as demonstrated, for example, in Nuptial Books. These popular manuals intended for newlyweds illustrated the rituals connected to the first act of sexual intercourse, located within the sphere of procreation.⁶⁹ A miniature from the *Livre des Propriétés des Choses* (how material things

68 HAHN, *Visio Dei* (cit. n. 4), p. 176.

69 For an introduction, see for example: J. A. BRUNDAGE, *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago 1987; M. CAMILLE, *Manuscript Illumination and the Art of Copulation*, in: J. SCHULTZ/K. LOCHERIE/P.



6: *How Material Things are Made*, from Bartholomaeus Anglicus, *Livre des Proprietez des Choses*, Paris, 1400, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, I.3.5.1 Aug.2 fol. 146^r

are made, fig. 6), around 1400, for example, illustrates the customary inspection of the final sealing of the marriage (namely, the first act of sexual intercourse) through a window opening onto the marital bed. The couple, as shown by Michael Camille, are visible not only to the voyeuristic viewer, who spies on the scene either through an unoccupied window opened in the right wall or through the cut-away wall, but also to the two internal spectators who peep through a window on the left.⁷⁰ These men are identified as the fathers of the pair or the notaries, who are making sure the marriage is being properly consummated. Although for Camille the marriage-bed was a site of public spectacle in which the

lovers proved their fulfillment of the legal union, the miniature posits otherwise: the spectators are not part of the intimate relations; they are not in the room but, rather, the room is pierced by peeping openings, excluding the viewers from the private sphere and making them voyeurs. Even if the private sphere was absent in the Middle Ages, the explicitly voyeuristic representation could paradoxically either constitute privacy or, on the contrary, its violation.⁷¹ As is the case in Boccaccio's novel; as is the case in the institution of the contemporaneous confession; as is the case with the praying St. Dominic, and St. Anne in her room – voyeurism, aural and ocular, appears as instrumental in late medieval devotional practices and social constructions.

Our own contemporary voyeuristic culture – to borrow Norman Denzin's definition – is a social formation that has come to know itself, collectively and individually, through the visual apparatus – where people watch other people's private lives in the media (for instance, in soap operas) but mostly care little for actually interacting with them.⁷² Late medieval art and devotion indeed evoke a similar experience. Yet the interaction with the watched, namely with the sacred figures, was more intrinsic. The viewers, as narrators on their own, who obtain temporary mastery and control over what they see, were encouraged to penetrate into the pictorial realm of pictorial narratives, to meditate, reconstruct, and internalize it through and by their voyeuristic gaze. Similar to Sartre's gaze, the late medieval voyeuristic gaze was manipulative, giving the inanimate imagery a history.⁷³ The voyeur's gaze

McCracken (eds), *Constructing Medieval Sexuality*, Minnesota 1998, p. 58–90; A. Classen, *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme*, New York 2008.

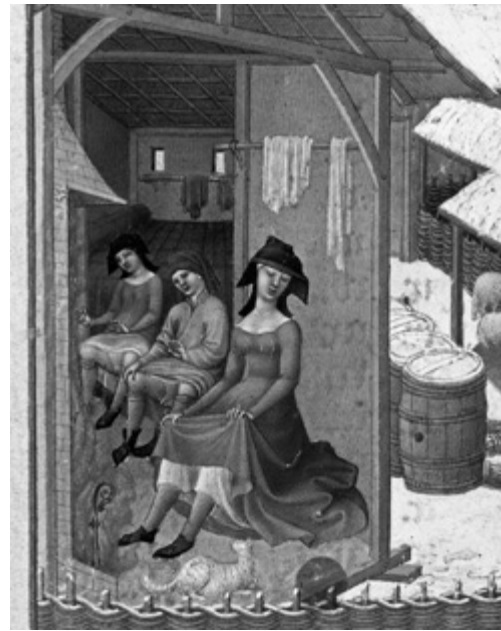
70 M. Camille, *The Medieval Art of Love*, London 1998, p. 140.

71 See for example M. Jones, *Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art*, in: D. ERLACH/M. REISENLEITNER/K. VOELKA (eds), *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Vienna 1994, pp. 187–295.

72 For a definition and investigation of the voyeuristic-cinematic society, see CALVERT, *Voyeur Nation* (cit. n. 25), pp. 5–12; N. K. DENZIN, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London 1995, pp. 1–9.

thus turned into a powerful and sovereign one; it shaped meaning and consciousness. This invasion into the domestic and private spheres of the sacred protagonists could define the voyeurs' own reality, enabling the narrators-voyeurs to apply meaning drawn from the painted narratives to their everyday lives. Moreover, the voyeuristic stratagem of peering into domestic scenes through an artificial missing wall in the edifice continued to be favored into the fifteenth century, as for example in the February peasant scene from the Hours of Duc de Berry (fig. 7). This example is explicitly scopophilic as the peasants are exposing their genitals to the voyeuristic observer.

To conclude, although voyeurism is not an aesthetic category but, rather, a cognitive one, it might help to elucidate the nature of verisimilitude representations in *trecento* painting. Seeing in the late medieval culture did not leave the observer unchanged.⁷⁴ To see was to become similar to the object of vision, to be partly and temporarily assimilated within the otherness of the sacred history through the visual apparatus. Voyeuristic cycles seem to have become an instructive apparatus that could organize and bring meaning to everyday life. Such a voyeuristic order of discourse was able not only to repeat the dominant forms of culture, but also to generate them. In a society overwhelmed by the all-seeing, invisible, omnipotent, and omnipresent eye of God, the voyeuristic gaze could in turn become a self-regulating devo-



7: Limbourg Brothers, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 1438–1441, *Février*, Chantilly, Musée Condé, f. 2^v

tional mechanism, reminding the observers that they themselves were permanently watched. To quote Meister Eckhart: “The eye with which I see God is the same eye with which God sees me,”⁷⁵ a phrase that asserts not only the co-existence of intromissive and extramissive ways of seeing, but also relates to the late medieval ‘panopticon’ surveillance mechanism.⁷⁶ By inquiring into the nature of Giotto’s Annunciation to St. Anne and modes of late medieval voyeurism, I have attempt-

73 J. P. SATRE, *Being and Nothingness*, New York 1943, p. 379.

74 BIERNHOFF, *Sight and Embodiment* (cit. n. 6), p. 137. She relies on ROGER BACON, *De multiplicatione specierum*, 7 (l.1) in: D. C. LINDBERG, *Roger Bacon’s Philosophy of Nature: a Critical Edition with English Translation, Introduction, and Notes of De multiplicatione specierum and De speculis comburentibus*, Oxford 1983.

75 MEISTER ECKHART, *True Hearing*, in: *Meister Eckhart’s Sermons*, trans. C. FIELD, London 2001, pp. 32–33.

76 The return of the regulating gaze upon itself and the birth of the voyeuristic viewer, commonly ascribed to the Albertian perspective regime, was thus already incarnated in late medieval art and devotion. See N. BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983, p. 106. The new discoveries in optics and the invention of the perspective system in the age of ‘humanism’ distanced the viewer from the viewed, minimizing the active role of seeing for the Renaissance spectator. Linear perspective alienated the viewers from the pictorial realm they now observed on the other side of the window, and arranged a fixed visual universe over which the observer had no influence or primacy, see NELSON, *Visuality Before and Beyond* (cit. n. 4), pp. 5–7; JAY, *Downcast Eyes* (cit. n. 25), pp. 50–61; LINDBERG, *Theories of Vision* (cit. n. 33), pp. 149–151. Furthermore, in his distinction between the application of the mathematical perspective to the historia of the early Renaissance and the ‘psychological perspective’ of

ed to understand the ideological implications and cultural constructions animated by those pictorial cycles of other people's lives – in our case a cycle related to the childhood of Mary, who, as already noted long ago, is an ultimate other, standing “alone of all her sex”.⁷⁷ The indoor participants in St. Anne's house are completely unaware of being eavesdropped on by the maid and watched by the viewer – no external light is penetrating through the artificial aperture, but only through the angel's

window and the open porch, and no figure is to be seen gesticulating or gazing back toward the viewer through the missing wall. For the indoor participants the separating wall is there. Giotto's masterful play of spectacle and voyeurism, of interior and exterior, of including and excluding, all imply that his murals indeed constitute a carefully calculated voyeuristic invitation.

the devotional image, Hans Belting argues that the ability of devotional images to move or engage the viewer are not dependent on a convincing realistic illusion, see H. BELTING, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Painting of the Passion*, New Rochelle 1990, pp. 53–54.

⁷⁷ M. WARNER, *Alone of all her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York 1983.

Illustration credits: fig. 1–4: photo: Alinari – fig. 5: Dublin, Trinity College Library – fig. 6 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek – fig. 7: photo: Rmn L'agence photographique.

DER BILDERSTURM DER BÖHMISCHEN HUSSITEN

EIN NEUER BLICK AUF EINE RADIKALE MITTELALTERLICHE GESTE

MILENA BARTLOVÁ

Erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat das Fach Kunstgeschichte begonnen, sich nicht nur mit der Herstellung von Bildern, sondern ernsthaft auch mit ihrer Zerstörung auseinanderzusetzen. Den Ausschlag gab die von der 68er-Generation eingeleitete Wende weg von einer elitären Geschichte der schönen Künste hin zu einem Verständnis von Kunst als einem sozialen Phänomen und historischen Agenten.¹ Dabei hat sich die Aufmerksamkeit von Anfang an auf den reformatorischen Bildersturm in Deutschland und vor allem auch auf den zweiten Bildersturm in den Niederlanden konzentriert, die nach dem kunsthistorischen Epochenschema in die Renaissance und den Manierismus fallen. Gleichzeitig wurde das Konzept eines modernen Ikonoklasmus eingeführt,² und in der Folge begannen die Kunsthistoriker, sich auch für den byzantinischen Ikonoklasmus zu interessieren. Obwohl ihm das Themenfeld den Namen verdankt, hatte ihm bis dahin nur das Fach Byzantinistik Beachtung geschenkt. Da die Quellenbasis hier aus griechischsprachigen Texten besteht, werden byzantinischer und west-

licher Bildersturm nur ausnahmsweise gemeinsam untersucht oder miteinander verglichen. Und eine ähnliche Spaltung ist auf der Zeitachse zu beobachten: Obwohl niemand, der über das Thema Bildersturm in der frühneuzeitlichen und modernen Kultur schreibt, den Hinweis auf die mittelalterlichen Erscheinungsformen von Ikonoklasmus unterläßt, bleibt es bei der Verwendung unterschiedlicher methodischer Werkzeuge, und ist die Frage nach einem inneren, eventuell strukturellen Zusammenhang eher unüblich.

So überrascht es kaum, daß auch der Bildersturm der böhmischen Hussiten im 15. Jahrhundert nicht in den Fokus der Ikonoklasmus-Forschung getreten ist.³ Die letzte größere Veröffentlichung zum Thema Ikonoklasmus war der Begleitband zur Ausstellung *Bildersturm: Wahnsinn, oder Gottes Wille?* (Bern 2000). Dem Hussitentum war dabei ein einziger, wenn auch ausführlicher, Katalogeintrag gewidmet.⁴ Dort hat Sergiusz Michalski den aktuellen Kenntnisstand zum hussitischen Ikonoklasmus umsichtig zusammengefaßt – im Einklang auch mit dem

¹ In den Anmerkungen zitiere ich nur die wichtigste Literatur und dabei vorrangig neuere Veröffentlichungen mit Verweisen auf weiterführende Literatur sowie Veröffentlichungen in international verständlichen Sprachen. – Für eine anregende Diskussion zur Terminologie im Studium des Hussitismus danke ich Pavlína Rychterová und Pavel Soukup. – Für sprachliche Korrekturen danke ich herzlich Michael Viktor Schwarz.

² D. GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997.

³ Die letzte Studie zu diesem Thema faßt einen Jahrzehnte alten Erkenntnisstand zusammen, s. J. ROYT, *Kirchenreform und Hussiten*, in: J. FAJT (Hrsg.), *Karl IV. Der Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation unter den Luxemburgern 1347–1437*, Ausstellungskatalog, Prag, Prager Burg, 15.02.2006–21.5.2006, Berlin 2006, S. 554–569. Vgl. auch J. ROYT, *Hussiten und ihre Verhältnis zur Kunst*, in: F. SEIBT (Hrsg.), *Jan Hus – Zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen*, München 1997.

⁴ C. DUPEUX/P. JEZLER/J. WIRTH (Hrsg.), *Bildersturm: Wahnsinn, oder Gottes Wille?*, Zürich 2000, S. 287.

einzigem neueren Werk, das auf quellenkritischer Basis eigenständige Ergebnisse erzielte. Es handelt es sich um zwei Kapitel in dem Buch *Ikonoklasmus – Bildersturm* von Norbert Schnitzler, wo das Hussitentum jedoch als ein Vorläufer-Phänomen der Reformation des 16. Jahrhunderts dargestellt und mit einem geschichtswissenschaftlichen Methodenrepertoire, d.h. auf der Grundlage allein von Schriftquellen, untersucht wird.⁵ Schnitzlers Einordnung des hussitischen Ikonoklasmus in einen Rahmen, der vom Prozeß der Konfessionalisierung und von der Legitimitätskrise der sozialen Ordnung im Spätmittelalter bestimmt ist, bildet einen wesentlichen und nach wie vor aktuellen Beitrag zum Verständnis des Phänomens. Gleiches gilt, wenn der Verfasser hervorhebt, Bildersturm stelle ein offenkundiges Signum von Häresie in einem generellen Sinn dar, weshalb die Feinde der Hussiten ihn auch als ein zentrales Merkmal der hussitischen Bewegung anführten. Daneben hat Schnitzler der Forschung aber ein weites Feld der Betätigung überlassen. Hierauf gilt es nun, die Methoden der Bildwissenschaft und der „visual studies“ anzuwenden. Darüber hinaus wäre zu wünschen, daß das Hussitentum nicht nur als Vorzeichen späterer Ereignisse gesehen wird, nämlich als ein Vorläuferphänomen der „echten“ Reformation. Statt in der Tradition protestantischer Geschichtsschreibung Johannes Huß die Rolle eines „Johannes Prodomos“ (für Luther) zuzuweisen, ist es angebracht, das Hussitentum von einem streng historischen Standpunkt aus zu betrachten und es als eine Erscheinung von eigenem Wert und eigener Bedeutung zu verstehen. Eine Studie, die es immerhin versucht, aus einem

einerseits visuellen, andererseits von protestantischer Entelechie unabhängigen Blickwinkel zu argumentieren, ist die auch nach 35 Jahren noch wichtige Bearbeitung unseres Themas in der Dissertation von Horst Bredekamp. Dort wird der hussitische Ikonoklasmus als die dritte – auf den frühchristlichen und den byzantinischen Bildersturm folgende – Erscheinungsform des christlichen Ikonoklasmus behandelt.⁶ Obwohl von einer zeitgebundenen Überschätzung der methodischen Möglichkeiten des Marxismus geprägt (eine kritische Besprechung aus offen konservativer Sicht liegt vor)⁷, kommt dem Buch *Kunst als Medium sozialer Konflikte* eine besondere Stellung zu, nämlich die einer genuin kunstgeschichtlichen Einlassung auf das Thema. Folgt man Bredekamp, so steht das christliche Bild im Hussitentum auf dem Höhepunkt jener Möglichkeiten, die ihm von Beginn an innewohnten, nämlich eine aktive Rolle im sozialen Drama zu spielen (bei Bredekamp in einem Drama der Klassenkämpfe).

So inspirierend Bredekamps gesellschaftliche Analyse der Bilderstürme in Antike und Mittelalter ist, stellen sich heute doch wieder neue Fragen, auf die mit Hilfe der aktuellen methodischen Ansätze mediävistischer Bildwissenschaft Antworten zu suchen sind. Mehr als eine mögliche Rolle des Bildes im großen Maßstab des Gesellschaftsprozesses interessiert uns gegenwärtig der, wenn man so will, nahsichtige Blick: Wie wurde die Funktion des Bildes von den Zeitgenossen verstanden, wie identifizierten sie den Anteil des Bildes an der rationalen und emotionalen Erkenntnis, in welchem Sinne war es für sie ein Kommunikationsmedium,

5 N. SCHNITZLER, *Ikonoklasmus – Bildersturm*. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1996. Vgl. ders., „Faules Holz – Toter Stein“: Thesen zum Bilderkult des Mittelalters aus ikonoklastischer Perspektive, in: G. JARITZ (Hrsg.), *Pictura quasi fictura*. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Wien 1996, S. 175–190.

6 H. BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte*. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt am Main 1975.

7 P. SCHREINER, Rezension von: BREDEKAMP, *Kunst als Medium* (zit. Anm. 6), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, S. 239–244.

das einerseits mit dem Himmel und andererseits innerhalb der irdischen Gesellschaft Verbindung stiftete? Und welche Auswirkungen hat dieser Ansatz auf die gegenwärtige wissenschaftliche Diskussion zu Bildersturm und Bildgebrauch? Ikonoklasmus erscheint heute als ein besonders virulentes Forschungsthema, weil das Geschehen eindringlich die Grenzen zwischen der visuellen Wahrnehmung des Werks, dem davon ausgelösten rationalen und emotionalen Impuls und der körperlichen Aktion überschreitet. Wenn eine neuerliche Auseinandersetzung mit dem hussitischen Bildersturm sinnvoll sein soll, muß sie die Wertungen der früheren Bearbeiter in Frage stellen – schließlich waren sie von der Situation bedingt, in der diese Autoren schrieben, und antworteten sie auf die damals aktuellen Problemstellungen. Gleichzeitig muß die im engen Sinn geschichtswissenschaftliche Methodik um eine Analyse der Besonderheiten des spätmittelalterlichen Bildes und seiner Rolle in der Gesellschaft des 15. Jahrhunderts ergänzt werden. Die visuell ausgerichtete Methodik ist dabei rückwirkend durch Standardansätze der kritischen Historiographie zu korrigieren. Der hussitische Ikonoklasmus verdient erneute Aufmerksamkeit nicht nur, weil er wegen seiner Beziehung zu den folgenden bilderfeindlichen Ereignissen unangebrachter Weise als ein bloßer „Vorläufer“ präsentiert wurde, oder weil er von den tschechischen Gelehrten als ein rein lokales Phänomen ohne Berührung mit den Erscheinungen im europäischen Umfeld behandelt wird. Als Untersuchungsgegenstand attraktiv macht ihn vor allem seine Sonderstellung. Allerdings kommt dem Hussitentum auch

in manch anderer Hinsicht eine Sonderposition zu.⁸ Der Hussitismus ist nämlich eine spezifische Form der Reformation (es wird als die erste Reformation bezeichnet), die sich einerseits von den frühen radikalen, aber auch gescheiterten Reformationsversuchen durch seine erfolgreiche Durchsetzung und seine gesellschaftlich wie politisch erreichte Stabilität und Dauer abhebt, und die andererseits unter voll und ganz mittelalterlichen Bedingungen der Kommunikation vor sich ging, d.h. ohne den Buchdruck – letzteres in markantem Unterschied zur „großen“ Reformation.

Die Beziehung zwischen der Reformation des 16. Jahrhunderts und dem Buchdruck ist nicht nur von der Möglichkeit geprägt, daß die neue Medientechnologie zur raschen Verbreitung von Texten genutzt werden konnte, mag dieser Aspekt auch von großer Bedeutung gewesen sein: Schließlich war das Medium aufgrund seiner Neuheit von den Machthabern in der Tat nur schwer kontrollierbar. Eine ähnliche Rolle im Siegeszug der Reformation spielte die zunehmende Schriftkenntnis der Stadtbevölkerung, die wiederum zu den Folgen der Verbreitung des Buchdrucks gehörte. Darüber hinaus ist ein weiterer Aspekt zu beachten, der mit der inneren Struktur der Reformation und ihres Erfolgs zu tun hat: Erst die Veränderung im Verständnis des Worts, welche das Aufkommen der typographischen Kultur (im Sinn von Walter Ong)⁹ mit sich brachte, hat jenes für die Reformation konstitutive Konzept vom Wort als der einzig festen Grundlage der christlichen Lehre und des individuellen Glaubens möglich gemacht. Ebenso ist die Erfahrung mit dem typographisch dau-

8 Über das Hussitentum als eines der Schlüsselthemen des tschechischen historischen Gedächtnisses wird überwiegend in tschechischer Sprache geschrieben. Eine zentrale neuere Bearbeitung mit ausgedehnter und kommentierter Bibliographie ist: F. ŠMAHEL, *Die Hussitische Revolution I–III* (MGH-Schriften 43/I–III), Hannover 2002. Vgl. auch die umfangreiche Bibliographie in dem Sammelband SEIBT, *Jan Hus* (zit. Anm. 3), S. 419–500 (verfügbar auch unter URL: <http://www.collegium-carolinum.de/index.php?id=306&L=0&cHash=87fa6e0f147975a1a0b9535263e96e52&type=1> [20.09.2011]). Berichte über Bilder und Reliquien im Hussitentum sind zusammengefaßt bei O. HALAMA, *Otázka svatých v české reformaci*, Brno 2002.

9 W. J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents, New York 1982; vgl. auch E. L. EISENSTEIN, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1983.

erhaft, eindeutig und immer identisch fixierten Wort m.E. notwendige Voraussetzung für die Idee vom Wort als der ewig gleichbleibenden und festen Grundlage des institutionellen Glaubens der „irdischen“ Kirche. Im Licht der immer und überall identischen Präsenz des gedruckten Wortes erscheint die traditionelle Repräsentation und Kommunikation des göttlichen Logos durch das gesprochene Wort oder das Bild plötzlich als unzuverlässig und unsicher, scheint sie zu sehr dem materiellen Wesen und der Zweideutigkeit der sündigen Welt unterworfen. Mag die katholische Kirche in der Gegenreformation durch ihre institutionelle Garantie die visuelle Repräsentation auch als zulässig und relevant anerkannt haben, so büßten die Bilder in der frühen Neuzeit und selbst innerhalb der katholischen Kultur doch ihre frühere noetisch vollwertige Stellung ein. Der Schwerpunkt ultimativer Gültigkeit verlagerte sich auf das eindeutige und dauerhaft gleichbleibende Wort.¹⁰ In der mittelalterlichen Kultur, d.h. vor der Ausbreitung des Buchdrucks und bevor seine Folgen soweit verinnerlicht waren, daß sie die Denkweise zumindest der Stadtbevölkerung veränderten, konnte das Konzept vom göttlichen Wort nicht jene objektivierte Gestalt annehmen, die es als Pfeiler der Reformation tauglich machte. Die entscheidenden Kommunikationsmittel blieben bis ins letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zum einen die Performanz des öffentlichen Sprachausdrucks (Predigten), zum anderen die Bilder. Das Wort bedeutete etwas, das sprichwörtlich zum einen Ohr hineingeht und zum anderen wieder hinaus. Die materielle Realisation des Wortes war durch performative Aktionen möglich, während der chirographische Eintrag nicht über die notwendige interpersonelle Verbindlichkeit verfügte. Von diesem Umstand her, läßt sich die Fest-

stellung präzisieren, es habe nach der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Verlagerung von der auditiven zur visuellen Kommunikationsform stattgefunden, wobei es allerdings um das *Wort* und die Frage geht, wie es im Medium des mündlichen Sprachausdrucks und der Performanz einerseits und im Medium von Schrift bzw. Druck andererseits wahrgenommen wird. Vergleicht man demgegenüber die Rolle der visuellen Kommunikationsmittel mit der des geschriebenen oder gedruckten Textes, so brachte die Reformationszeit eher eine Verlagerung vom Visuellen (bildlichen) zum Verbalen (textlichen). Heute sind wir übrigens Zeugen einer neuen Verlagerung, wobei, wie es scheint, der Wechsel von verbalen zu visuellen Kommunikationsformen geht.

All dies erscheint mir wesentlich, um zum einen die unterschiedlichen Möglichkeiten von Hussitentum und lutherischer Reformation zu beleuchten, zum anderen, um zu verstehen, welche Rolle dem Bild im Hussitismus zukam. Es war dies eine nach wie vor voll und ganz mittelalterliche Rolle. Luthers „Reformation des Bildes“ im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts bestand in der Einordnung des Bildes unter die religiösen *adiafora*, also unter die für die Erlösung nebensächlichen Gegenstände.¹¹ Indes ist nicht das materielle Bild, das wir vor uns haben, für Luther wesentlich, sondern das mentale Bild im Geist und im Herzen. Dort ist es, wo die Gefahr des Götzendienstes besteht, und darauf muß das Bemühen der neu geschaffenen (re-formierten) Kirche ausgerichtet sein. Eine solche Klassifizierung wurde durch zwei für die europäische Kultur bedeutende Verschiebungen ermöglicht, die beide gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattfanden und das „Ende des Mittelalters“ kennzeichnen. Die erste ist die erwähnte Schwerpunktverlagerung bei der Kommunikation des göttlichen

10 Vgl. J. ROBERT, Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts, in: F. BÜTTNER/G. WIMBÖCK (Hrsg.), *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 205–226.

11 J. L. KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004.

Wortes vom Bild, dem mündlichen Sprachausdruck und der Performanz auf das gedruckte Wort, das immer und überall, ob öffentlich oder privat gleich vorgelesen werden kann. Die zweite Verlagerung, die damit indirekt zusammenhängt, war die vom Bild als einem physischen Objekt auf seinen künstlerischen Wert. Dabei geht es um die Entstehung der Kategorie des autonomen Kunstwerks. Zum eigentlichen Sinn der neuen Kategorie des künstlerischen Bildes wurde allmählich die Möglichkeit eines authentischen persönlichen Erlebens durch den Betrachter, wobei es keineswegs um ein überwiegend religiöses, sondern um ästhetisches Erleben ging. Zum Vermittler zwischen der überirdischen Sphäre der Bedeutung und dem irdischen materiellen Gegenstand (Bild, Kunstwerk) wurden der Künstler, sein Ingenium und seine persönliche Fähigkeit, im Bild überpersönliche Inspiration zu realisieren. Paradoxerweise wurde der Künstler dadurch vom Anspruch auf Objektivität befreit, ja vom Anspruch auf sakrale Gültigkeit und Verbindlichkeit seines Werks. In den Vordergrund konnte seine Individualität treten, sogar seine Subjektivität, im besten Fall sein Genie. In diesen Qualitäten sind jetzt die Vermittlungsinstanzen zwischen überirdischer Inspirationsquelle und Diesseits zu suchen, und derart vermittelt ist eine authentische und verbindliche Form von Repräsentation gar nicht zu erwarten. Das Bild wurde zum „bloßen“ Bild, und als ein solches braucht es weder transzendente noch institutionelle Garantien seiner Echtheit. Übrigens sollte sich die Kategorie der Echtheit nach und nach auf die Differenz zwischen dem eigenhändigen Werk des (genialen) Künstlers und seiner unautorisierten Nachbildung, Kopie oder Reproduktion übertragen.¹² Ursprünglich war Echtheit

im Sinne einer nachvollziehbaren Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem verbindlicher Parameter eines Großteils der mittelalterlichen Bilder und jedenfalls aller, die im religiösen Kontext, d.h. im sakralen Milieu, fungierten. In der modernen Kultur sind es photographisch-mechanische Produkte (Paßphotos, Röntgenaufnahmen usw.), die wir als „wahre“ Bilder ansehen.¹³ Dagegen nahmen die Hussiten, genau wie ihre Zeitgenossen, jenes Bild ernst, das Anspruch darauf erhob, heilige Gegenstände und Gestalten wiederzugeben – so wie wir den genannten mechanischen Abbildungen vertrauen.

Dies war in Erinnerung zu bringen, ehe wir nun feststellen wollen, wie die Menschen des 14. und 15. Jahrhunderts Bilder klassifizierten und welche Bilder es waren, die eine Rolle im sakralen Zusammenhang spielten. Der konventionelle Sprachgebrauch, der „religiöse Bilder“ sagt und damit faktisch die gesamte Kunstproduktion des Mittelalters meint, ist in ungeeigneter Weise pauschalisierend. Bilder, die für eine eindeutig säkulare Verwendung gedacht waren, müssen in vielfach höherer Zahl entstanden sein, als es ihr heutiger Anteil unter den erhaltenen Kunstwerken erkennen läßt. Wenn wir uns der üblichen Schätzung anschließen, wonach insgesamt gerade etwa 4% der ursprünglich vorhandenen Bilder erhalten sind (das Wort Bild entspricht hier dem mittelalterlichen *imago* bzw. *figura*, ohne Rücksicht auf die Technik; es werden einzelne Bilder im Sinne von Inventarnummern im Museum gerechnet, nicht Gesamtwerke, wie z.B. Altarretabel, die aus mehreren Einheiten bestehen), findet sich darunter nur ein sehr kleiner Teil eindeutig säkularer Werke. Sicher trifft es zu, daß im Mittelalter Luxusobjekte in Form von Kunstwerken regulär Gott oder einem Heiligen gestiftet

12 H. BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005; W. ULLRICH, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.

13 B. LATOUR, *What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars?* in: Ders./P. WEIBEL (Hrsg.), *Iconoclasm. Beyond the image. Wars in Science, Religion, and Art*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media, 04.05.2002–04.08.2002, Karlsruhe 2002, S. 14–37.

wurden. Trotzdem bleibt das quantitative Mißverhältnis erklärungsbedürftig. Und in der Tat kann man sich vorstellen, daß die Bedingungen für das Überleben säkularer Werke noch schlechter waren als im Fall der religiösen; sie bildeten häufig Teile von profanen Gebäuden, bzw. von Wohnausstattungen, oder es handelte sich um praktische Gegenstände wie Zaumzeug, feierliche Gewänder und Schmuck oder Tafelzubehör, alles Dinge aus Bereichen, wo starker Verschleiß oder rascher Wandel der Mode herrschte.¹⁴ Dagegen ist das vergleichsweise wenigen Veränderungen unterworfenen und von schonendem Umgang geprägte sakrale Milieu für eine Konservierung von Bildern weit besser geeignet.

Doch hatten nicht alle für sakrale Aufgaben bestimmte Bilder den gleichen Status. In der kunstgeschichtlichen Reflexion hat sich lange die Unterscheidung mittelalterlicher Bilder in narrative, Kultbilder und Andachtsbilder gehalten, wie sie in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Wilhelm Pinder, Georg Dehio und Erwin Panofsky eingeführt worden war.¹⁵ Das Andachtsbild wurde dabei als eine spezifische Bildkategorie verstanden, die weder eine didaktische Hilfe noch eine authentische Repräsentation des Sakralen darstellt, anders als das moderne Bild aber auch nicht zur ästhetischen Rezeption bestimmt ist, sondern vor allem emotionalen Eindruck machen soll. Die folgenden Genera-

tionen von Mediävisten haben im Rahmen einer in die Moderne integrierten Kunstgeschichte angenommen, es sei möglich, das Andachtsbild von seinem Thema her zu definieren. Aus heutiger Sicht – angesichts eines neuen Verständnisses von Emotionalität und vor dem Hintergrund der Entwicklungen auf dem Gebiet der Neurologie der Wahrnehmung – erscheint diese lange Debatte inhaltsleer, und man darf sie wohl als mit negativem Ergebnis beendet betrachten. Ebenso wenig funktioniert die Kategorie Andachtsbild aus der Perspektive des Studiums historischer Kommunikationsmedien. Um zu identifizieren, ob das jeweilige konkrete Werk für die Ausübung persönlicher Frömmigkeit bestimmt war, erscheint eine Unterscheidung nach Größe und nach Hinweisen darauf, ob das Bild eher für eine Wahrnehmung aus der Ferne und im öffentlichen Raum oder aus der Nähe und in einer intimen Situation vorgesehen war, als die pragmatischste.¹⁶ Wirklich angebracht ist der Begriff Andachtsbild wohl nur bei Zeichenarrangements wie etwa den „Arma Christi“, deren Ursprung in der rhetorischen Tradition und vor allem in der mnemonischen Kultur zu suchen ist.¹⁷ Was die narrativen Bilder des Mittelalters angeht, so werden sie gegenwärtig vor allem als Kommunikationsmittel an der Schwelle zur oralen Kultur sowie als Teil des hagiographischen Diskurses untersucht.¹⁸ Die Frage schließ-

14 Zur säkularen Kunst M. CAMILLE, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000.

15 Eine komplette Übersicht zum Thema mit relevanten Literaturangaben bietet K. SCHADE, *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar 2001. Das Konzept wurde kritisch besprochen von T. NOLL, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, S. 297–328. Vgl. auch J. HAMBURGER, *‘To make women weep’. Ugly Art as “Feminine” and the Origins of Modern Aesthetics*, in: *Res: Anthropology and Aesthetics* XXXI, 1997, S. 9–34.

16 H. VAN OS (Hrsg.), *The Art of Devotion, in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Amsterdam, 1994; F. M. KAMMEL (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Ausstellungskatalog, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31.05.2000–08.10.2000, Nürnberg, 2000; G. JARITZ, *Nähe und Distanz als Gebrauchsfunktion spätmittelalterlicher religiöser Bilder*, in: K. SCHREINER/M. MÜNTZ (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 331–346.

17 R. SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, S. 177–208.

18 H. BELTING/D. BLUME (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989; W. KEMP, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; Ders., *Christ-*

lich, was ein Kultbild sei, entbehrt bis heute einer klaren Lösung, und zwar schon deshalb, weil das Phänomen auf der Grenze zwischen Kunstgeschichte, Religionswissenschaft und Philosophie angesiedelt ist. Jedoch hat es in den letzten Jahren den Anschein, daß man sich einer Einordnung des Kultbildes in den Rahmen des Dispositivs der rituellen Performanz nähert.¹⁹ Soweit die Positionen der Kunsthistoriker. Die hoch- und spätmittelalterlichen Reformkritiker sahen religiöse Bilder aus einem ganz anderen Blickwinkel. Das Bild war für sie aus zwei Gründen ein Problem. Der eine Grund war die Frage, ob die Repräsentation der heiligen Gestalt wahr und legitim sei, der zweite ergab sich aus der religiösen Praxis, welche die ungebildeten Gläubigen um das Bild entfalteten.

Nach diesem klärenden Vorlauf können wir uns nun dem Problem des Streits um die religiösen Bilder im hussitischen Böhmen widmen. Mit den Begriffen Ikonophobie und Ikonoklasmus werden zwei Phasen dieser Auseinandersetzung bezeichnet. So will man eine Frühzeit des Widerstandes gegen die religiösen Bilder von den folgenden Ereignissen unterscheiden, die zur physischen Zerstörung und Eliminierung der Bilder führten.²⁰ Allerdings fragt es sich, wie sinnvoll diese Unterscheidung ist, wenn wir mit gleichem Maß nicht auch den byzantinischen Ikonoklasmus messen, und dort ist eine derartige Differenzierung nie eingeführt worden. Die Unterscheidung zweier Phasen suggeriert einen gewissen Abstand zwischen einer – aus

moderner, besonders aus protestantischer Sicht – positiv zu wertenden theologischen Theorie und einer inakzeptablen barbarischen Praxis. Im Fall der Hussiten läßt sich diese Unterscheidung textlich untermauern, und zwar anhand einer der Schlüsselfiguren der Bewegung nach Huß' Märtyrertod: Die Rede ist von Jakob von Mies – jenem Mann, welcher der „Entdecker“ der Kelchkommunion und Huß' Nachfolger auf der Kanzel der Bethlehemkapelle war. Er war der Autor einer Predigt gegen die Bilder, die angeblich im Januar 1417 in der Teynkirche gehalten wurde. Bei genauer Lektüre erweist sich der überlieferte Wortlaut allerdings als ein lateinisches Traktat, das nicht für den direkten Vortrag vor Laienpublikum bestimmt gewesen sein kann.²¹ In einer Schrift von 1429 klagte Jakob bitter enttäuscht, der Bildersturm – ebenso wie die Ablehnung liturgischer Vorschriften und der zugehörigen Ausstattung (Ornate, Gefäße) – sei eine jener Gesten gewesen, mit welchen die chiliastisch begeisterten Radikalen der frühen zwanziger Jahre in ihrer Straßenrevolte die Causa der Kirchenreform pervertiert hätten, was deren konsequente und verantwortungsvolle Durchführung dann verhindert habe.²² Zwar verurteilt Jakob hier nicht die Entfernung der Bilder aus den Kirchen, aber den radikalen Charakter der chiliastischen Phase des Hussitismus. Daneben weisen mehrere Berichte darauf hin, daß es zur Entfernung und Schändung von Bildern in Böhmen bereits vor 1419 kam, als die bewaffnete Revolte ausbrach. Schon 1415 hatte das Kon-

liche Kunst. Ihre Anfänge – ihre Strukturen, München 1994; C. HAHN, *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, Berkeley 2001; G. KERSCHER (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993.

19 A. LIDOV, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in: E. THUNØ/G. WOLF (Hrsg.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Rom 2004, S. 273–304; A. LIDOV (Hrsg.), *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moskau 2006.

20 Der Begriff der Ikonophobie wurde aufgrund der Studien von Jana Nechutová in den 70er Jahren übernommen, vgl. vor allem J. NECHUTOVÁ, *Prameny předhusitské a husitské ikonofobie*, in: *Husitský Tábor* 8, 1985, S. 29–38.

21 K. SEDLÁČKOVÁ, *Jakoubek ze Stříbra a tzv. týnské kázání z 31. ledna 1417. Názory předhusitských a husitských 'reformátorů' na obrazy*, in: *Opuscula historiae artium – Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, Reihe F, Nr. 48, 2004, S. 7–43.

22 J. SEDLÁK, *Liturgie u Husa a husitův. Studie a texty k náboženským dějinám českým II/2*, Prag 1915, S. 144.

stanzer Konzil König Wenzel IV. von Luxemburg bezichtigt, jenen Elementen Schutz zu bieten, die Bilder schändeten. Gleichzeitig verhandelte das Konzil eine Beschwerde gegen Hieronymus von Prag, die besagte, er habe das Kruzifix mit Schmutz besudelt. 1417 berieten die Magister der Prager Universität über die Bilder, und große Klöster brachten ihre Schätze, einschließlich der Kunstwerke, in Sicherheit.²³ Mögen die Hinweise auch indirekt sein, so zeichnet sich insgesamt doch ab, daß zur theoretischen Kritik der Bilder mehr oder weniger durchgängig ein ikonoklastisches Handeln kam; tatsächlich ist vor dem Hintergrund der historischen Abläufe eine klare Unterscheidung zwischen Ikonophobie und einem eigentlichem Ikonoklasmus also unangebracht.

Aber nicht nur in dieser Hinsicht muß der byzantinische Ikonoklasmus in die Überlegungen einbezogen werden. Eine Relektüre der griechischen Schriftquellen ist auch für die Bewertung anderer Aspekte des Hussitentums aufschlußreich. Den byzantinischen Ikonoklasmus kennen wir allein aus den Aufzeichnungen seiner Gegner. Nicht nur, daß wir wie bei allen vormodernen Manifestationen von Bildersturm keine Belege dafür haben, wie diese Taten durchlebt und von den Akteuren selbst bewertet wurden, im Fall von Byzanz sind in authentischer Gestalt auch keine theoretischen Aussagen der Bilderfeinde erhalten. Wer ihre Positionen rekonstruieren will, muß der Quellenkritik besondere Sorgfalt widmen, besteht doch nur so die Chance, jenes Rauschen von Information herauszufiltern, das die Siegerpartei, nämlich die der Bildverehrer (*ikonodouloi*), hinzugab, wo man die Vorstellun-

gen der Ikonoklasten referierte. Kritisch gelesen zeigen die analysierten Texte aus dem „großen“ byzantinischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts, daß die Vorstellung vom barbarischen Bildersturm eher eine rhetorische Figur als ein Reflex des realen Geschehens ist. Bezeichnend ist die bekannte Illustration im Khludov-Psalter, die Joannes Grammatikos, den letzten ikonoklastischen Patriarchen von Konstantinopel, durch sein ungepflegtes Äußeres als „wilden Barbaren“ darstellt, wobei die Übertünchung des Christusbildes so dargestellt wird, daß sie der Darreichung von Galle und Essig an den Gekreuzigten entspricht.²⁴ Ersichtlich handelt es sich um keinen visuellen Tatsachenbericht, sondern um eine symbolische Markierung des Feindes. Vertrauen in die Objektivität der alttestamentlichen und christlichen Schilderungen heidnischer Götzenbilder, die in Holz oder Stein Göttliches verehrten, würde gleichfalls in die Irre führen und hieße die Augen vor den Umständen zu verschließen, wie solche Berichte zustande kommen. In Wirklichkeit war die Konzeption göttlicher Präsenz im Bild in den nichtchristlichen und nichtjüdischen Glaubenssystemen besser durchdacht. Mit guten Gründen ist davon auszugehen, daß die ganze Vorstellung vom heidnischen Götzendienst eine Diffamierungsstruktur ist, die dem Blickwinkel der bilderlosen jüdischen Religion entspricht.²⁵ Wie Bruno Latour treffend feststellt, geht es in dem Streit zwischen Ikonodoulie und Ikonoklasmus im Grunde darum, wer lügt und wer die Wahrheit sagt: Die Ikonodouloi behaupten, sie seien nicht so dumm, ein bloßes Ding mit dem Göttlichen zu verwechseln, es handle sich für sie vielmehr um ein Zeichen, das auf das abgebil-

23 K. STEJSKAL, Obvinění mistra Jeronýma Pražského z ikonoklasmu a modlářství na Kostnickém koncilu, in: J. PÁNEK/M. POLÍVKA/N. REJCHRTOVÁ (Hrsg.), Husitství – reformace – renesance. Sborník k 60. narozeninám F. Šmahela, Praha 1994, I., S. 367–380; weitere Belege analysiert M. BARTLOVÁ, Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460, Prag 2001, S. 38–39.

24 B. V. PENTCHEVA, The Performative Icon, in: Art Bulletin 88, 2006, S. 631–655.

25 J. ELSNER, Cultural Resistance and the Visual Image. The Case of Dura Europos, in: Classical Philology 96, 2001, S. 269–304; R. MANIURA/R. SHEPARD (Hrsg.), Presence. The Inherence of the Prototype within Images and other Objects, Asgate 2006.

dete Göttliche nur verweist. Das nehmen ihnen die Ikonoklasten aber nicht ab, sie halten sie für naiv und leichtgläubig und bestehen darauf, daß sicherheitshalber alle bildlichen Zeichen zu entfernen sind.²⁶ Paradoxe Weise sind es die Ikonoklasten, die an die tiefe und feste Verbindung zwischen dem Bild und dem Abgebildeten glauben, während das Bild für die Ikonodouloi nichts als ein *signum* ist.

Die Forschung hat bereits erkannt, daß der byzantinische Ikonoklasmus „von oben“ durchgesetzt wurde, daß kirchliche und weltliche Herrschaftsträger ihn angeordnet hatten, während die Massen bzw. die nicht-privilegierten und ungebildeten Schichten, insbesondere Frauen und Mönche, grundsätzlich dagegen waren. Chris Barber hat neuerdings die Texte zum Bilderstreit im 8. Jahrhundert noch einmal kritisch gelesen und festgestellt, daß es zum tatsächlichen Angriff auf die heiligen Bilder und zu ihrer Zerstörung nicht im Zug einer Massenbewegung kam, vielmehr wurden sie auf höheren Befehl entfernt.²⁷ Die gesamte byzantinische Krise der Ikonen sieht Barber als Folge jener Situation, die im 7. Jahrhundert eingetreten war, als die Ikonen aus den intimen Räumen privater Frömmigkeit in den öffentlichen Raum der Kirchen gefunden hatten und nach Eingliederung in die Liturgie verlangten. In dieser Situation wurde den christlichen Ikonen nämlich unversehens eine ausgeklügelte theologische Begründung ihres Wesens und ihrer Legitimität abverlangt. Eine solche war jedoch nicht umgehend verfügbar und wurde in befriedigender Form erst im Verlauf der folgenden 150 Jahre theologisch-philosophischen Streits nachgetragen. Somit waren die byzantinischen

Ikonoklasten jene Vorsichtigen und Mißtrauischen innerhalb der Elite, die es vorzogen, die Bildzeichen zu entfernen, statt zu riskieren, daß ihre weniger gebildeten und kultivierten Nachbarn zum Götzendienst verführt wurden.

Wenn wir diese Umstände berücksichtigen, so erweist sich nicht nur, daß es im Fall des Hussitismus keinen Grund zur Unterscheidung zwischen Ikonophobie und praktischem Bildersturm gibt, sondern es kommt auch eine ganz neue und überraschende Tatsache zutage: Das Hussitentum bildet tatsächlich den ersten Fall, bei dem die von den Gebildeten geforderte Entfernung und Zerstörung von Bildern zur Losung der Straße wurde und der Ikonoklasmus sich in Massenunruhen und Ausschreitungen realisierte. Um dies richtig zu verstehen, müssen wir aus dem Gesamtbild des hussitischen Ikonoklasmus jedoch zuerst die Folgen des bewaffneten Kampfes und des „Bürgerkriegs“ herausfiltern. Diese haben offensichtlich das Gros der Zerstörungen außerhalb Prags verursacht. Die militärischen Unternehmungen von Žižkas Heeren sowie weiterer bewaffneter Einheiten hinterließen eroberte Städte und Burgen und niedergebrannte ländliche Klöster, wobei selbstverständlich eine ganze Menge an – nach heutigen Begriffen – Kunst- und Baudenkmalern fatal litt. Dies zu bestreiten würde eine Idealisierung der Gewalt der Hussitenkriege bedeuten.²⁸ Andererseits müssen wir uns aber auch bewußt sein, daß es einen großen Aufwand an Zeit, Energie und Technik erfordert, ein steinernes Gebäude wirklich abzureißen. Vieles Zerstörte wurde in den folgenden Jahrzehnten wieder repariert. Die angewandten Techniken und der künstlerische Stil sind in diesen Fällen

26 LATOUR, What is Iconoclasm (zit. Anm. 13).

27 C. BARBER, Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm, Princeton, 2002. Zu dem Schluß, der byzantinische Ikonoklasmus sei keine Kampagne der physischen Bilderzerstörung gewesen, kam von anderen Ausgangspunkten her auch M. BÜCHSEL, Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz 2007, S. 99.

28 Die Zerstörung von Kunstwerken durch die Hussiten zu bestreiten, versuchte in seinen letzten Arbeiten K. STEJSKAL, Ikonoklasmus českého středověku a jeho limity, in: Umění 48, 2000, S. 206–217; Ders., Ikonoklasmus a náš památkový fond, in: Husitský Tábor 13, 2002, S. 71–110.



1: *Fragment eines Vesperbildes, Pläner Kalkstein, ca. 1400, in der Goldenen Gasse an der Prager Burg gefunden. Die Skulptur ist vermutlich von den Hussiten zerbrochen worden.*

selbst bei detaillierter kunstgeschichtlicher Analyse nur schwer von der ursprünglichen materiellen Substanz zu unterscheiden, manchmal werden Reparaturen und Ergänzungen erst durch eine restauratorische Untersuchung aufgedeckt (Abb. 1-3). Wo Kirchen, Burgen oder Klöster in den Hussitenkriegen tatsächlich untergingen, war dies eine Folge von Besitzerwechseln im Zug der revolutionären Ereignisse; daher hatten in diesen Fällen Mittel, Energie und Gründe für einen Wiederaufbau gefehlt. Dafür wurden die Ruinen zu Reservoirs für hochwertiges Baumaterial. Trotzdem gibt es monumentale Steinbauten, wie z.B. das Kloster in Panenský Týnec/Jungfernteinitz, die selbst nach 600 Jahren nicht vollständig abgebrochen sind.

Der Blick auf den hussitischen Bildersturm wird durch diese Überlegungen gleichzeitig ver-

engt und geschärft. Ähnlich wie man bei der Bilderverehrung und religiösen Bildpraxis zwischen einer privaten Sphäre und der öffentlichen Sphäre der Gemeinschaft unterscheiden kann, so können wir auch bei der praktischen Ablehnung und Zerstörung von Bildern zwischen den Taten von Individuen und denen ganzer Gruppen differenzieren. Gemeinsam ist ihnen das Wesen einer öffentlich demonstrierten Geste. Von der Chronologie her handelte es sich zunächst nur um das Tun gebildeter Einzelner, die es für notwendig hielten, durch ihr Handeln eine Wahrheit zu bekunden, zu der sie auf theoretischem Weg gelangt waren. Auf solches treffen wir vom Beginn der reformistischen Kritik an der Kirchenpraxis an, in Böhmen also bereits in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts. Der Priester Matthias Jakobi von Kaplitz, der von der Diözesansynode 1386 wegen fehlender Ehrerbietung gegenüber religiösen Bildern und wegen der Anstiftung zu ihrer Zerstörung verurteilt wurde, war ein Schüler des Matthias von Janow. Der Delinquent wurde veranlaßt, die Aussage zu widerrufen, der zufolge *er auf dem Holz der Statue der Jungfrau Maria oder eines Heiligen seine Erbsen koche*.²⁹ Vermutlich beschreibt diese Formulierung noch keine reale Handlung, schließt ihr Spott doch an die Stellen bei Jesaja (44, 16) und Weisheit (13, 10–17) über die Produzenten von Holzidolen an; es handelt sich um Texte, die daneben ein anschauliches Beispiel für die oben erwähnte Verfertigung des Klischees vom feindlichen Götzendiener als einem naivem Dummkopf liefert. Unabhängig vom Prager Fall sagte der englische Lollarde William Smith 1382 in Leicester dasselbe aus,³⁰ ein Beleg mehr für die Virulenz des biblischen Topos. Wie schon Anne Hudson gezeigt hat, wird darüber hinaus auch etwas vom Charakter der Beziehung zwischen Hussitentum und Lollardenbewegung deutlich: Trotz erwiesener Kontakte handelte es sich um parallele Erscheinungen, die einander keineswegs

29 J. V. POLC/Z. HLEDÍKOVÁ (Hrsg.) *Pražské koncily a synody předhusitské doby*, Prag 2002, S. 247.

30 A. HUDSON, *The Premature Reformation. Wycliffite Texts and Lollard History*, Oxford 1988, S. 302–303.

2: Vesperbild aus der Georgskirche auf dem Prager Hradschin. Peter Parler?, Pläner Kalkstein, ca. 1360–70. Die Skulptur ist vermutlich von den Hussiten zerbrochen worden, im 17. Jahrhundert wurde sie renoviert, nach 1960 restauriert.



gegenseitig bedingten. Für Huß war John Wyclif die zentrale intellektuelle Autorität, im böhmischen Raum aber hatte Matthias von Janow dasselbe Gewicht wie Huß. Nach Huß' Tod nahm sein Einfluß mit der Generation der Radikalen noch zu. Die oben erwähnten Berichte über die Schändung von Bildern vor dem Ausbruch der Revolution 1419 sind Taten gebildeter Individuen aus Janows Umkreis.

Matthias von Janows Beitrag zur Theologie des christlichen Bildes und seine Stellung in der religiösen Praxis ist von grundlegender Bedeutung und wurde zum Fundament, auf dem die radikalen Autoren des Hussitismus wie Nikolaus von Dresden, Peter Payne und Jakob von Mies bauten. In der böhmischen Diskussion werden die Standardargumente zu Zulässigkeit und Funktion der religiösen Bilder zwar so zitiert, wie sie die Scholastik aus den Diskussionen um den Ikonoklasmus im Osten übernommen hatte,

es ist aber klar, daß es dabei vor allem um den pflichtschuldigen Nachweis der Kenntnis von Autoritäten ging. Eigentlicher Ausgangspunkt für die Lehre der Prager Magister war die Überzeugung, die Eucharistie sei die einzige authentische, legitime und zulässige Repräsentation Jesu Christi. In dieser Form soll Christus das alleinige Zentrum aller Verehrungsaktivitäten der Gläubigen in der Kirche sein. Demgegenüber stellen die Reformatoren fest, daß die Menschen in der Kirche nicht den in der Eucharistie anwesenden Christus, sondern die Bildern verehren. Die Bilder sind als Adressaten von Gebeten beliebt, an sie knüpft sich die Hoffnung auf deren Wirksamkeit. Wenn es sich um Bilder schöner Frauen handelt, sprechen sie die Männer daneben erotisch an. Die Verehrung von Bildern ist somit doppelt unzulässig: Zum einen darf sie nicht riskieren, im Sinn von Götzendienst dem bloßen materiellen, von Menschenhand gefertig-



3: Vesperbild aus der Heilig Geist-Kirche in der Prager Altstadt, Kalkstein, ca. 1370. Die Skulptur ist vermutlich von den Hussiten in der ehemaligen Heilig Kreuz-Kirche zerbrochen worden, im 17. Jahrhundert wurde sie renoviert.

ten Gegenstand zu gelten, zum anderen kann kein Bild den Anspruch erheben, eine rechtmäßige und adäquate Darstellung Christi zu sein. Schließlich hat es der Maler *lediglich aufgrund dessen geschaffen, was er mit eigenen Augen gesehen hat*.³¹ Die Künstler bilden in den Gestalten, die sie in den Kirchen malen, *Liebende und Geliebte ab, ja sogar Prostituierte*.³² Nach Matthias von Janow ist ein Bild nur ein Stück Holz oder Stein

und hat keinen Anspruch auf Verehrung. Da die Ungebildeten oft dazu verleitet werden, die Bilder mit den vergegenwärtigten heiligen Personen zu verwechseln, ist es besser, überhaupt keine Bilder in den Kirchen zu haben. Darin liegt die grundsätzliche Neupositionierung der hussitischen Bildtheorie gegenüber der Tradition, wie sie im scholastischen Schrifttum vorliegt, angeführt vom pragmatischen Standpunkt des

31 J. NECHUTOVÁ (Hrsg.), Matthias de Janov, *Regulae veteris et novi testamenti*. Liber 5, distinctio 6: De imaginibus in templis vel statuis, München 1993, S. 62.

32 J. NECHUTOVÁ (Hrsg.), Nicolaus de Dresda, *De imaginibus*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, Reihe E, Nr. 15, 1970, S. 211–240, Anm. 218. Es ist nicht sicher, ob diese Sätze die Kunstpraxis des 14. Jahrhunderts widerspiegeln oder ob sie einen (unbewußten?) Widerhall antiker Textautoritäten bilden.

Wilhelm Durandus und von der theologischen Begründung bei Thomas von Aquin. Für diese überwog der Nutzen der Bilder: Einerseits waren sie didaktische Werkzeuge christlicher Bildung, andererseits stellten sie eine Kommunikationsverbindung zwischen den Gläubigen und dem „Himmel“ her. Das „Götzendienst“-Risiko nahm die Kirche in Kauf, überzeugt wie sie war, daß sie als Kirche über das geeignete Gerät zur sicheren Handhabung der Bilder verfügte. Wenn die böhmischen Reformatoren in der Kirche selbst das faule Nest des Antichrist sahen, blieb ihnen nichts anderes übrig, als die nützlichen Funktionen der Bilder aufzugeben und abzulehnen.

Das Jahr 1419 trennt nicht die theoretische Ikonophobie vom praktischen Ikonoklasmus (d.h. die Anleitung dazu von der Durchführung), sondern die Reformbewegung der Gelehrten, Studenten und Prediger von der politischen Revolte. Im Rahmen der Revolte verwandeln sich die Gesten von Individuen in eine Geste der Gemeinschaft. Die Bilder werden von den Massen attackiert und zerstört, und die Zeitgenossen sehen darin ein Mittel zur Veränderung der Gesellschaft, sie verstehen es als revolutionäre Tat. Dabei geht es vor allem um Säuberung: um das Entfernen der Zeugnisse einer alten, brüchigen Kultur, so daß am freigeräumten Ort eine neue Kultur entstehen kann, eine reine und arme Kirche mit neuer Liturgie und Spiritualität. Es liegt auf der Hand, daß die Kunstwerke auch deshalb Angriffe auf sich zogen, weil sie als Ausdruck elitärer Kultur und als Prestigeobjekte gesehen wurden. So formulieren mehrere nicht weiter spezifizierte Nachrichten: Ihnen zufolge zerstörten die Hussiten den Schmuck der Altäre, weil diese dem Götzen Mammon statt dem

einigen und wahren Gott geweiht waren.³³ Mit dieser sozialen Revolutionsgeste markiert der Ikonoklasmus der Hussiten den Beginn einer Tradition, die zur Französischen Revolution führen sollte und schließlich zur Sprengung der Buddha-Statuen in Bamiyan durch die afghanischen Taliban. Wie diese jüngeren Varianten schließt auch der hussitische Revolutionsikonoklasmus eine weitere Intention ein, die wir an konkret belegten Fällen nachweisen können. Hauptquelle ist Laurentius von Březová, dessen *Hussitische Chronik* aus den zwanziger Jahren Ereignisse, deren Augenzeuge er gewesen war, festhält und interpretiert. Obwohl mit der hussitischen Revolte grundsätzlich einverstanden, ist seine Haltung dort distanziert und kritisch, wo er es mit Gewalttaten und mit radikalen Störungen der sozialen Ordnung und der liturgischen Überlieferung zu tun bekam. Von ihm erfahren wir, daß ganz zu Beginn der Revolte – im September 1419 – die Massen die königlichen Grabmäler im Kloster von Zbraslav/ Königsaal zerstörten (einschließlich des frischen Grabs von König Wenzel IV.), ebenso die im Voraus errichtete Gruft des damals noch lebenden Arztes und ehemaligen Prager Erzbischofs Siegmund Albich von Mährisch Neustadt/ Uničov in der (heute abgerissenen) Kirche der heiligen Jungfrau Maria an der Lache in der Prager Altstadt und schließlich auch das luxuriöse Gestühl und andere Ausstattungsstücke in der Michaeliskirche (von deren mittelalterlicher Gestalt nichts mehr erhalten ist), welche die Altstädter Stadträte bei ihren Gottesdiensten benutzten.³⁴ In diesen Fällen handelt es sich um kein programmatisches Entfernen illegitimer religiöser Bilder, sondern um Attacken auf die *loci communitatis* des Feindes.³⁵

33 F. PALACKÝ (Hrsg.), *Documenta Magistris Joannis Hus, vitam, doctrinam, causam in constantiensi concilio actam et controversias de religione in Bohemia annis 1403–1418 motas illustrantia*, Prag 1869, S. 633–636 (Brief Laurentius von Březová an Wenzel Koranda).

34 J. EMLER (Hrsg.), *Laurencius de Brezova, Chronicon hussitarum. Fontes rerum bohemicarum*, V, Prag 1893, S. 329–534.

35 Zu diesem Begriff vgl. V. TURNER/E. TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York, 1978, besonders S. 145.

Die Kultur der Memoria, wie sie sich im extremen Luxus figürlicher Grabmäler für die Angehörigen der Gesellschaftsspitze ausdrückte, bildete einen besonders empfindlichen Konflikttherd zwischen den Wohlhabenden und den Armen, die sich eine derart effektive Unterstützung der Gebete für ihre Seelen im Fegefeuer, wie Kunstwerke es waren, nicht leisten konnten. Dies wird auch daran deutlich, daß der bewaffnete Schutz der Gräber von Familienangehörigen im Minoritenkloster St. Jakob das wichtigste Beispiel für erfolgreichen Widerstand von Prager Bürgern – es waren die Mitglieder der Fleischhackergilde – gegen die radikalen hussitischen Angreifer ist.³⁶

In den hussitischen Manifesten und Proklamationen werden religiöse Bilder in den Kirchen immer zusammen mit den liturgischen Gefäßen, Utensilien und Gewändern genannt, und zwar hier an letzter Stelle. Genau dasselbe gilt für den byzantinischen und den niederländischen Ikonoklasmus.³⁷ Ziel der Beseitigung all dieser Gegenstände war stets und wie bereits erwähnt die Reinigung des Kirchenraums, den die bekämpfte Tradition mit Beispielen von Reichtum und Luxus angefüllt hatte. In denselben Zusammenhang gehört es, wenn auch alle liturgischen und paraliturgischen Aufführungen wie Prozessionen abgeschafft und in den radikalsten Fällen selbst der liturgische Ritus und der geheiligte Kirchenraum selbst zerstört werden sollten. Aus meiner Sicht ist es wichtig, daß gerade dieser Kontext in den Berichten über die Zerstörung von Bildern am häufigsten genannt wird, denn im Grunde ging es – ganz anders als auf theoretischer Ebene argumentiert wurde – auch hier nicht gegen das religiöse Bild als eine illegitime und riskante Dar-

stellung. Sicher kam es vor, daß die Entfernung wertvoller Ausstattungsstücke aus den Kirchen zur „Privatisierung“ dieser Objekte und damit zur Bereicherung von Individuen führte, es ist bei solchen Nachrichten aber auch zu berücksichtigen, daß es die Aussagen der antihussitischen Autoren sind, die im Gedächtnis Nachwelt dominieren. Nichtsdestoweniger gibt es Beweise dafür, daß die Hussiten zumindest gelegentlich anders handelten und in der Reinigung von Kirchen eine ernste, religiös relevante Tat sahen. Nach der Eroberung der Burg Rabí im September 1422 trugen Žižkas Soldaten alle Wertgegenstände und Bilder zusammen und verbrannten sie als eine Opfergabe für Gott. Sie folgten dabei dem alttestamentlichen Vorbild der Makkabäer, deren militärisches Handeln in religiöser Sache für die Hussitenarmee auch in anderen Fällen das Legitimationsmodell gab.³⁸

Neben den lokal nicht spezifizierten Anklagen des Laurentius von Březová gibt es tatsächlich nur eine Nachricht, die besagt, daß ein religiöses Bild ausschließlich deshalb zerstört wurde, weil es ein religiöses Bild war und zu Unrecht den Anspruch erhob, Jesus Christus zu repräsentieren. Es geht um die hölzerne Darstellung Christi auf dem Esel, die als Requisit der Palmsonntags-Prozessionen diente. Nach der Eroberung der Prager Burg und dem Sieg über den legitimen böhmischen und römischen König Sigismund von Luxemburg im Juni 1421 zerstörten die Hussiten die Ausstattung des Veitsdoms. Dabei bemächtigten sie sich eben des Palmesels, trugen ihn auf den noch unvollendeten Turm der Kathedrale, verspotteten ihn und forderten ihn auf: *Bist du Christus, so segne Meissen!*³⁹

36 D. MARTÍNKOVÁ/A. HADRAVOVÁ/J. MATL (Hrsg.), Enea Silvio, Historia Bohemica, Prag 1998, IV:52, S. 169.

37 D. FREEDBERG, The Structure of Byzantine and European Iconoclasm, in: A. BRYER/J. HERRIN (Hrsg.), Iconoclasm, Birmingham 1977, S. 165–177.

38 EMLER, Laurencius de Brezova (zit. Anm. 34), S. 364; M. BARTLOVÁ, The Utraquist Church and the Visual Arts before Luther, in: Bohemian Reformation and Religious Practice IV, 2002, S. 215–224; vgl. F. HOLEČEK, Makkabäische Interpretation des hussitischen Chorals 'Ktož jsú boží bojovníci', in: M. POLÍVKA/F. ŠMAHEL (Hrsg.), In memoriam Josefa Macka 1922–1991, Prag 1996, S. III–II5.

39 EMLER, Laurencius de Brezova (zit. Anm. 34), allgemeiner formuliert auf S. 411, konkret zum Palmesel S. 484.

Die Bedeutung der Episode war bereits Norbert Schneider nicht entgangen; er sah in ihr – und stimmte hierin mit der Deutung durch Laurentius von Březová überein – eine Geste, die sich gegen den mit Sigismund verbündeten Meißner Bischof richtete.⁴⁰ Wichtig ist aber auch der Schlußakt des Dramas: Als die Statue der Aufforderung nicht nachkommt, wird ihr die Anerkennung als vollwertige Darstellung Jesu verweigert, und sie wird von den Hussiten im Spott vom Turm geworfen – denn ein Lügengebilde hat kein Existenzrecht. Die Ikonoklasten zeigen hier wirklich, daß sie an die Möglichkeit einer Anwesenheit des Urbildes im Bild in einem emphatischen Sinne glaubten – dies im Unterschied zu den ursprünglichen Benutzern des Palmesels, die keineswegs angenommen hatten, Christus sei in der Skulptur selbst präsent, sondern seine Anwesenheit in einem durch das Bild unterstützten Gemeinschaftsritual erlebten. Es ist wohl kein Zufall, daß das beschriebene Ereignis den Palmesel betraf, ein „handelndes“ Bild und damit eines, das nicht der Betrachtung, sondern zur Handhabung diente, d.h. ungefähr wie eine Marionette funktionierte und schon deshalb von den öffentlichen Ikonoklastischen Aktionen am stärksten betroffen war.⁴¹ Der Auftritt solcher Bilder oder besser Figurinen fand im Zusammenhang mit Straßenprozessionen und anderen öffentlichen Aufführungen statt. Dabei handelte sich um Entsprechungen zum Karneval mit seiner Inszenierung einer verkehrten Welt. Anlässlich seiner Untersuchungen zum

reformatorischen Ikonoklasmus des 16. Jahrhunderts bemerkte Sergiusz Michlalski, *the ritual of destruction was conceived as a symbolic inversion of existing popular devotional rituals*.⁴²

Diese Assoziation wird bei der Lösung einer Frage helfen, die an dieser Stelle gestellt werden muß und die einem, wie ich finde, noch unzureichend erhellten Schlüsselproblem beim Studium des Hussitentums gilt: Warum ist es im 14. Jahrhundert gerade nur hier gelungen, die Reformideen in eine revolutionäre Praxis zu überführen? Konkret im Fall des Ikonoklasmus lautet die Frage: Sofern der hussitische Ikonoklasmus der erste seiner Art war, kann ihm kein Modell für den Bildersturm der christlichen Massen zur Verfügung gestanden haben. Signifikanter Grundzug ist die Umkehrung der sozialen Normen: Während vorher die Verehrung des religiösen Bildes in Böhmen wie überall sonst in Europa Standard war, wenden sich die Menschen nun gegen die Bilder und entfernen sie physisch, ja zerstören sie.⁴³ Wie konnten die Folgerungen der Theoretiker zu einer sozialen Kraft werden und die Masse zum Wechsel des normativen Verhaltens bewegen? Den radikalen Hussiten war es offensichtlich gelungen, die Schlüsselfrage jeder Revolution erfolgreich zu lösen. Haben sie dies wirklich nur durch ihre Predigten erreicht, wie in der Literatur bisher angenommen worden ist? Mag die Vorstellung auch verbreitet sein, das von der Kanzel gesprochene Gelehrtenwort vermöge die Massen zu mobilisieren, so sollten wir uns doch eingestehen, daß wohl eine Projektion des

40 SCHNITZLER, Ikonoklasmus (zit. Anm. 5), S. 90.

41 J. TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik, Berlin 2000, zum Palmesel S. 95–121; Christian von BURG, 'Das bildet vnsers Herren ab dem esel geschlagen'. Der Palmesel in der Riten der Zerstörung, in: P. BLICKLE/A. HOLENSTEIN/F. R. SCHMIDT/F. J. SLADECZEK (Hrsg.), **Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte**, München 2002, S. 117–142.

42 S. MICHALSKI, Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe, London/New York 1993, S. 91–98.

43 Die Frage, wie eine solche Umkehrung möglich war, warf als Thema des Studiums von Bildersturm auf: D. FREEDBERG, Holy Images and Other Images, in: S. C. SCOTT (Hrsg.), **The Art of Interpreting (Papers in Art History from The Pennsylvania State University)**, University Park (PA) 1995, S. 69–87. Kurz befaßte sich damit J.-C. SCHMITT, Normen für die Produktion und Verwendung von Bildern in Mittelalter, in: D. RUHE/K.-H. SPIESS (Hrsg.), **Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa**, Stuttgart 2000, S. 5–26.

Professorentraums von der eigenen Bedeutung in der Welt der praktischen Politik vorliegt – nicht anders als es auch bei den Untersuchungen der lutherischen und der kalvinischen Reformation in Deutschland und den Niederlanden der Fall ist. Beim vergleichsweise gut dokumentierten niederländischen Ikonoklasmus von 1566 wissen wir von angeheuerten Personen, welche die Volksmassen aufhetzten.⁴⁴ Auf die Notwendigkeit einer solchen Art von Zwischenglied zwischen den intellektuellen Anführern und der Masse weist auch die soziologische Theorie der emergenten Ordnung hin, die gegen die Annahme eines vagen „Geists der Massen“ pragmatisch zeigt, wie im Zusammenwirken mehrerer Kerngruppen, die sich um initiative Individuen bilden, aus neu gesetzten Normen signifikante Gruppenmerkmale entstehen. Im Fall des Husitentums liegt es auf der Hand, daß diese Individuen Studenten der Prager Universität waren. Dazu paßt unter anderem auch der Umstand, daß es nur in Prag zu einem radikalen von Menschenmassen getragenen Ikonoklasmus kam. Die zahlreichen Anhänger von Huß sowie weitere Prediger und Theoretiker hatten ihr Organisationszentrum im Kolleg „Zur Schwarzen Rose“ auf der Neustädter Seite der Straße Na příkopceh/Graben.⁴⁵ Es ist bekannt, daß die Studenten bei ihrer Agitation in den Prager Straßen (wo sie nicht nur die Einwohner ansprechen konnten, sondern auch Besucher, wie sie etwa zu den großen Pilgerfesten anlässlich der Weisung der Reichskleinodien kamen) Couplets sangen und

auch visuelle Hilfsmittel verwendeten, d.h. auf jene Kommunikationsmittel zurückgriffen, welche die Ungebildeten auch unter normalen Herrschaftsbedingungen nutzten.⁴⁶ Diese Studenten vermochten die Kommunikationsschwelle zwischen den Gelehrten und den Ungebildeten schon deshalb zu überwinden, weil sie nicht von der hohen Bühne der Kanzel herunter sprachen, sondern sich in derselben Welt wie ihr Publikum bewegten und dessen eigene Medien benutzten. Das Modell der radikalen Umkehrung der Werte in Form der Karneval-Performanz bot ihnen die dafür notwendige Struktur.

Die systematische Wiederholung bildstürmerischer Ideen in den Predigten war allerdings das andere und ebenso unverzichtbare Mittel, das die negative Beziehung zu den Bildern als soziale Norm etablieren half und verhinderte, daß es zur Wahrnehmung von Bilderfeindlichkeit als einer bizarren Attitüde kam. Wie wir in der vorausgegangenen Untersuchung gesehen haben, waren zahlreiche Handlungen, die gemeinsam in die Kategorie des Bildersturms eingereiht werden, in Wirklichkeit verschieden motiviert. Es sei daran erinnert, daß es im tschechischen Sprachschatz des 14.–16. Jahrhunderts keinen Beleg für die Verwendung einer zusammenfassenden Kategorie von „Bildersturm“ gibt.⁴⁷ Die Aufstellung einer neuen, den religiösen Bildern feindlichen Norm ermöglichte es rückwirkend, die verschiedenen Motivationen zu rationalisieren und zu legitimieren, und dieser Prozeß setzte zweifellos schon unmittelbar nach dem

44 FREEDBERG, Structure of Iconoclasm (zit. Anm. 37); J. VÁCKOVÁ, Ikonoklasmus evropské reformace – Nizozemí 1566, in: Husitský Tábor 8, 1985, S. 19–28.

45 Zum früheren Stadtgraben siehe Z. DRAGOUN, Opevnění Starého Města pražského, in: Documenta pragensia 5, 1986, S. 16–21.

46 Für eine Analyse der Beziehung dieser Bilder zu den „Antithesen Christi et Antichristi“, zu den Illuminationen im Jenaer Codex und zur Dekoration der Bethlehemkapelle ist hier nicht genug Raum: Ich werde mich dem in einer eigenen Studie widmen. Die letzte Veröffentlichung zum Thema ist der Kommentar von P. Mutlová und M. Studničková zu der Faksimile-Ausgabe des Jenaer Codex (Cod. KNM IV.B.24). Vgl. M. VACULÍNOVÁ (Hrsg.), The Jena Codex. Commentary, Prag 2009.

47 Die Wörterbücher, so Staročeský slovník 9, Praha 1977 und J. JUNGMAN, Slovník česko-německý 2, Reprint Praha 1990, S. 793–795, führten zwar die Begriffe „obrazoborce, obrazotepec, obrazorušec“ für „Bildstürmer“ auf, die Belege stammen aber erst aus dem 17. Jahrhundert.

eigentlichen Geschehen ein. Wir können auch von einer „rückwirkenden Theologisierung“ der pragmatischen Aktionen sprechen, vergleichbar dem von Jaś Elsner identifizierten Prozeß, durch den die Donatisten, Nestorianer und Monophysiten zu Häretikern konstruiert wurden.⁴⁸ Zu einzelnen Attacken auf Kunstwerke in Kirchen kam es auch andernorts, z.B. 1443 in Horgen im Kanton Zürich.⁴⁹ Dieser Vorgang und mancher andere mag bereits von den Berichten über die Hussiten beeinflußt sein und kann wohl der Kategorie eines „Angriffs auf die *loci communitatis* der Feinde“ zugeordnet werden, in diesem Fall eines Angriffs auf die der feindlichen Nachbargemeinde. Eben weil der Ikonoklasmus zur neuen Ordnung wurde – obwohl, wie wir sehen werden, keineswegs einer dauerhaften und allgemein angenommenen Ordnung –, bildet der hussitische Ikonoklasmus den ersten Fall eines Ikonoklasmus im Sinn von Reformation.

Die vorgeschlagene Interpretation ermöglicht es, leichter zu verstehen, wieso der Ikonoklasmus in Wirklichkeit zu keinem dauerhaften Bestandteil des Hussitismus wurde. Es wäre nämlich falsch, wenn man sich den Prozeß der Durchsetzung der Bilderfeindschaft als einen totalitären Eingriff vorstellen würde – ein solcher war in den vormodernen Gesellschaften einfach nicht möglich. Die dauernde Übernahme literarischer Topoi und die ständige Referenz auf geistige Autoritäten, wie sie den mittelalterlichen Argumentationsmodus kennzeichnen, verstellen leicht den Blick auf die Polyvalenz, Zweideutigkeit, ja sogar Freiheit der gesellschaftlichen Praxis. Daß die Kirchen in der chiliastischen Phase von Bildern völlig entleert waren und daß man

diese Maßnahme rückwirkend als einen berechtigten reformatorischen Eingriff legitimierte, heißt nicht, der Widerstand gegen die religiösen Bilder müsse einmütig gewesen und mit Überzeugung von allen Anhängern des Hussitentums getragen worden sein. Besonders krude und irreführend ist die Vorstellung, die Hussiten wären Widersacher der bildenden Kunst als solcher gewesen – ein Gedanke, den bereits das Fehlen des Konzepts „Kunst“ in seiner modernen Ausprägung als falsch erweist. Schon in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts, also noch vor dem Ende des hussitischen „Bürgerkriegs“, entstanden wahrscheinlich in Prag illuminierte Handschriften.⁵⁰ Es handelte sich meist um tschechische Bibelübersetzungen, also Bücher, die den Anhängern der Reformation nützlich und die gleichzeitig so dekoriert waren, daß sie als Kunstobjekte und Statussymbole fungierten und auf diese Weise halfen, die neuen Eliten in eine siegreiche Kontinuität mit den vorrevolutionären zu stellen.

Übrigens war eine dauerhafte Durchsetzung der neuen Ordnung im Rahmen der bisherigen mittelalterlichen Kultur überhaupt nicht möglich. So war das Resultat der radikalen ikonoklastischen Phase auch nicht, daß in der Folgezeit das visuelle Bild als solches abgelehnt wurde. Der Hussitismus konnte das Bild nicht aufgeben, weil er als Reformation vor dem Buchdruck über kein anderes Kommunikationsmedium mit denselben erprobten Eigenschaften verfügte. Obwohl im historischen Gedächtnis der radikale chiliastische bzw. millenaristische Charakter der Anfangsphase der Revolution am tiefsten verankert ist, war der Hussitismus eine

48 J. ELSNER, Between Mimesis and Divine Power: Visuality in Greco-Roman World, in: R. NELSON (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond Renaissance: Seeing as Others Saw* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 2000, S. 45–69.

49 G. P. MARCHAL, Das vieldeutige Heiligenbild. Bildersturm im Mittelalter, in: BLICKLE/HOLENSTEIN/SCHMIDT/SLADECZEK, *Macht und Ohnmacht der Bilder* (zit. Anm. 41), S. 307–333.

50 K. STEJSKAL/P. VOIT, Iluminované rukopisy doby husitské, Praha 1990; R. SUCKALE, Die Buchmalerwerkstatt des Prager Examerons: ein Beitrag zur Kenntnis der Prager Buchmalerei um 1400–1440, in: *Umění* 38, 1990, S. 401–418; K. STEJSKAL, Die Prager Buchmalerei der Hussitenzeit und ihre Beziehungen zu Mähren, in: *Umění* 40, 1992, S. 334–343.



4: *Martyrium des hl. Johannes Huß, Retabelflügel aus Raudnigg/Roudniky in Nordböhmen, vor 1486 (Detail)*

wesentlich breitere Erscheinung, und tatsächlich scheint sein bedeutendsten Beitrag zur Geschichte in seiner zur Normalität gewordenen Gestalt zu liegen: Aus der sozial stabilisierten Reformationsbewegung wurde eine von Rom unabhängige Kirche und als solche die erste in Europa, die ein ganzes Jahrhundert lang als politisch eigenständige Kraft in einem keineswegs unbedeutenden Königreich fungierte. Das stabilisierte Hussitentum mußte notwendigerweise Existenz

und Wesen der neuen Kirche propagieren, die sich selbst als eine katholische sah, d.h. als den böhmischen Teil einer Kirche, der sich vom größeren römischen abhob.⁵¹ Fundament der eigenständigen Kirche konnten nur Märtyrer sein, vor allem Johannes Huß (Abb. 4, 5), aber auch Hieronymus von Prag, die Gruppe der Kuttenberger Hussiten und die drei Knaben, die bei einem Streit um Ablassse hingerichtet worden waren.⁵² Ihre Propagierung war nicht anders möglich, als

51 Zur Terminologie vgl. P. HLAVÁČEK, Confessional Identity of the Bohemian Utraquist Church: the transfer of priests from the sub una to the sub utraque obedience, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice VI*, 2004, S. 209–214.

52 Die liturgischen Texte wurden herausgegeben von V. NOVOTNÝ (Hrsg.), *Fontes rerum Bohemicarum*, VIII, Praha 1932; eine Interpretation bietet P. ČORNEJ, Husův kult v 15. a 16. století, in: *Muzejní a vlastivědná práce-Časopis Společnosti přátel starožitností* 1995, S. 247–249. Vgl. auch P. RYCHTEROVÁ, Jan Hus zwischen Charisma und Institution, in: P. RYCHTEROVÁ/S. SEIT/R. VEIT (Hrsg.), *Das Charisma – Funktionen und symbolische Repräsentationen: Historische, philosophische, islamwissenschaftliche, soziologische und theologische Perspektiven*, Berlin 2008, S. 423–445. Zur Ikonographie M. KUBÍKOVÁ, The Heretic's Cap of Hus, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice IV*, 2000, 143–150; M. BARTLOVÁ, 'Upálení sv. Jana Husa' na malovaných křídlech utrakvistického oltáře z Roudník, in: *Umění* 53, 2005, S. 427–443.



5: Martyrium des hl. Johannes Hufß. Graduale von Leitmeritz/Litoměřice, 1517

mit jenen Mitteln, auf die auch die traditionelle Kirche zurückgriff, also durch den liturgischen Kult und die dazugehörigen Bilder. Die Entfaltung einer spezifischen hussitischen Ikonographie war unvermeidlich. Diese umfaßte auch eine spezielle Ikonographie, welche der authentischen hussitischen Position in Bezug auf das öffentliche politische Leben Ausdruck verlieh.⁵³ Der früheste Beleg für die Existenz eines Retabels mit zweifelsfrei ultraquistischer Ikonographie ist ein Bericht über ein Legat an einen nicht erhaltenen Altar in der Kleinseitner Nikolauskirche von 1434.⁵⁴ Eine klare Vorstellung von der visuellen Kultur der böhmischen Hussiten zu gewinnen, ist allerdings schwierig, da die weit überwiegende Mehrheit der relevanten Werke ein Opfer der Rekatholisierung im 17. Jahrhundert wurde. Aber bereits ein Jahrhundert davor traten die Reformer lutherischen und vor allem kalvinistischen Bekenntnisses als Gegner der utraquistischen Bilder auf.

Das Erbe des Bildersturms war in der böhmischen utraquistischen Kirche ein Imperativ, der jedwede Bilderverehrung verbot. *Effigiem Christi, dum transis, semper honora / Non tamen effigiem, sed quem designat, adora* – dieses Zitat nach den bekannten Versen des Wilhelm Durandus, welche Anweisung gaben, die Verehrung vom Bild auf seinen Prototyp zu übertragen, war z.B. auf dem Balken zu lesen, auf dem der Kalvarienberg im Veitsdom ruhte.⁵⁵ Diese Figurengruppe hatte wahrscheinlich Sigismund von Luxemburg oder,

während Sigismunds kurzer faktischer Herrschaft in Böhmen, das Domkapitel aufstellen lassen. Vermutlich ähnelte sie dem bekannten Kalvarienberg in der Teynkirche.⁵⁶ Mit eigenen Worten formuliert fand sich die Forderung in den Durchführungsvereinbarungen zu den Kompaktaten wieder, welche die Repräsentanten der politischen und kirchlichen Macht in Böhmen mit dem Basler Konzil 1436 schlossen.⁵⁷ Zentrum der Verehrung sollte immer einzig und allein Jesus Christus sein – anwesend nicht im Bild, sondern in der Eucharistie. So wurde zum spezifischen utraquistischen Retabeltyp einer, in dessen Zentrum sich eine leere Stelle für die Monstranz mit dem eucharistischen Brot befand.⁵⁸ Ein anderes Erbe aus der bilderstürmerischen Frühphase des Hussitentums war die latente Möglichkeit destruktiver Handlungen gegen Bilder. Solche wurden im 15. Jahrhundert hin und wieder von Einzelnen unternommen. Als Bekenntnis zu einer hussitischen Identität stand aber nach wie vor auch die Geste eines regelrechten Bildersturms zur Verfügung. In großem Maßstab wurde bilderstürmerisches Handeln jedoch nur einmal aktualisiert, und zwar bei der kurzen Revolte der radikalen Utraquisten in Prag 1483.⁵⁹ Auch damals wurden freilich nur die Bilder in den beiden streng Rom-hörigen Prager Klöstern, St. Jakob und St. Ambrosius, angegriffen und zerstört. 1484 griff Wenzel Koranda der Jüngere in seinem Traktat *De imaginibus* eine bilderfeindliche Argumentation als Identifikationsmerkmal

53 Vgl. dazu M. BARTLOVÁ, Ikonografie kalicha, symbolu husitství. In: Jan Hus na přelomu tisíciletí. Husitský Tábor – Supplementum 1. Tábor 2001, S. 453–488; Dies., The Divine Law Incarnated in the Man of Sorrows. Specific Iconography of the Hussite Bohemia, in: Iconographica IV, 2005, 100–110; Dies., Upálení sv. Jana Husa (zit. Anm. 52). Eine Übersicht zum früheren Erkenntnisstand bietet J. ROYT, Utravvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století, in: D. PRIX (Hrsg.), Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila, Praha 2002, S. 193–202.

54 V. V. TOMEK, Dějiny města Prahy, VIII. Praha 1891, S. 27.

55 M. ŠRONĚK (Hrsg.), Vincenc Kramář: Zpustošení chrámu sv. Víta v roce 1619, Praha 1998, S. 130.

56 M. BARTLOVÁ, Sigismundus Rex Bohemiae: Royal Representation after the Revolution, in: J. FAJT/A. LANGER (Hrsg.), Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im europäischen Kontext, Berlin/München 2009, S. 396–408.

57 Archiv český, 3, Praha 1844, S. 453–455.

58 ROYT, Utravvistická ikonografie (zit. Anm. 53).

59 F. ŠMAHEL, Pražské povstání 1483, in: Pražský sborník historický XX, 1986, S. 35–102.

und Bekenntnis zu den Gründungsidealen des Hussitentums auf.⁶⁰

Einige Kirchen der Prager Altstadt, die Bethlehemkapelle und die Michaeliskirche (über andere sind wir nicht informiert), zeigten eine ungewöhnliche Wanddekoration aus lateinischen Inschriften, bezeichnet als *tabula* oder *cortina*. Die Texte dafür lieferten die lateinischen Traktate von Johannes Huß und Jakobs von Mies. In Form von Zitaten nach Autoritäten argumentierten die Inschriften gegen die verdorbene Kirche und warben für die utraquistische Eucharistie, die auch für Kleinkinder bestimmt war.⁶¹ Nicht nur verstanden die meisten Besucher dieser Räume kein Latein, auch die Gebildeten werden Schwierigkeiten gehabt haben, die Schriften an den Wänden, wie wir sie zumindest aus der Bethlehemskapelle konkret kennen, abzulesen. Ich schließe daraus, daß diese Inschriften als visuelle Zeichen auftraten, die nicht für eine Aktualisierung durch Sprache bestimmt waren. Als solche können sie die Autorität des Gelehrten repräsentiert haben – im Gegensatz zur Autorität der traditionellen Kirche, die von den Bildern verkörpert wurde.⁶² Als im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts die Inschriften angefertigt wurden, gehörten übrigens die Gemeinden der beiden genannten Kirchen zum radikalen Zweig des Hussitentums. Das Fehlen des Buchdrucks in den formativen Jahren des Hussitentums hatte unter anderem zur Folge, daß die hussitische Theologie kein *sola scriptura*-Dogma kannte. Daher können die Inschriften, die an die Stelle von Wandbildern traten, keineswegs so interpretiert werden, wie wir die Inschriften verstehen,

welche in der lutherischen oder calvinistischen Reformation die Bilder ersetzen oder zumindest ergänzen.

Wollten wir abschließend dem Hussitismus eine fixe Position in einer Systematik der Ikonoklasmen zuweisen, so würde sich herausstellen, daß es nicht wirklich möglich ist. Martin Warnke unterscheidet zwischen einem Ikonoklasmus von oben, bei dem neue Symbole die zerstörten alten ersetzen, und einem Ikonoklasmus von unten, dessen Ursache politische Ohnmacht ist, eine Situation, welche keine neuen eigenen Symbole hervorbringt.⁶³ Demgegenüber hat Bruno Latour drei Kategorien vorgeschlagen: Da ist zum einen der Bildersturm, der die Bilder in ihrer Funktion als Mittler zwischen der geistigen Welt und den Menschen gänzlich abschaffen will (und damit den Anspruch auf einen unmittelbaren Zugang zum Geistigen erhebt, wie es ihn in der christlichen Mystik der mittelalterlichen lateinischen Kirche gab), sodann der Bildersturm, der traditionelle, ihrer Legitimität aber verlustig gegangene Bilder zerstören und an ihre Stelle neue und wahre Bilder setzen will, und da ist drittens ein Bildersturm, der es lediglich auf die Bilder des Feindes abgesehen hat.⁶⁴ Wenn auch nicht zeitgleich auftretend, stellen wir im Hussitismus Merkmale aller fünf Kategorien fest. Das Zentrum des Bildersturm-Diskurses des Hussitentums war nämlich nicht der Wille Bilder (und schon gar nicht Kunstobjekte) zu zerstören, sondern hinter dem Konflikt stand die Frage nach der Legitimität der Darstellung Jesu

60 N. REJCHRTOVÁ, *Obrazoborecké tendence utrakvistické mentality jagellonského období a jejich dosah*, in: *Husitský Tábor* 8, 1985, S. 59–68.

61 F. ŠMAHEL, *Das Lesen der unlesbaren Inschriften: Männer mit Zeigestäben*, in: A. ADAMSKA/M. MOSTERT (Hrsg.), *The Development of Literate Mentalities in East Central Europe*, Turnhout 2004, S. 453–468. Im Zusammenhang der Wanddekoration in den Kirchen habe ich mich in meinem Beitrag zur Konferenz „Imaging Dogma, Picturing Belief: Wall Paintings in Medieval Parish Churches“, Courtauld Research Forum (London, November 2009) eingehender mit diesen Inschriften beschäftigt.

62 Vgl. H. BELTING, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, in: BLICKLE/HOLENSTEIN/SCHMIDT/SLADECZEK, *Macht und Ohnmacht der Bilder* (zit. Anm. 41), S. II–32.

63 M. WARNKE (Hrsg.), *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerkes*, Frankfurt 1977, S. II.

64 LATOUR, *What is Iconoclasm* (zit. Anm. 13); vgl. auch GAMBONI, *The Destruction of Art* (zit. Anm. 2), S. 22–25.

Christi: auf der einen Seite gab es als Angebot das Bild, auf der anderen die Eucharistie. Beide Darstellungsformen waren ursprünglich als kommunale Performanzen begründet, deren von Menschenhand geschaffene Materialität (Malerei bzw. Skulptur oder Brot und Wein) nur ein Aspekt war. Im Glauben, sie provozierten Mißverständnisse und ließen sich zum „Götzendienst“ mißbrauchen, sprach der Hussitismus als erste Reformation den Bildern die Legitimität ab, nicht der eucharistischen Liturgie. Den Grund dafür gab nicht zuletzt der Umstand, daß Ver-

ständnis und Interpretation des Bildes von den Gebildeten und Klerikern nicht hinreichend kontrolliert werden konnten. Zum schicksalhaften Mangel wurde dem Hussitentum jedoch, daß es ihm das Fehlen des Buchdrucks verwehrte, das Heilige Wort ins Zentrum des christlichen Lebens zu stellen. So konnte das Hussitentum den Weg zu einem anderen Modus der individuellen Freiheit des religiösen Lebens nicht öffnen – dies blieb der großen Reformationen des 16. Jahrhunderts vorbehalten.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Archeologický ústav AVČR Praha, Jan Frolík. – Abb. 2: Jan Gloc, Prag – Abb. 3: Jana Kořínková, Brünn – Abb. 4: Bischöfliche Sammlungen in Leitmeritz/Litoměřice, Zdeněk Prášek. – Abb. 5: Státní okresní archiv Litoměřice IV C 1, fol. 245v.

ÜBERLEGUNGEN ZU MICHELANGELO ALS HOLZBILDHAUER

GIOVAN BATTISTA FIDANZA

Auch wenn es der Baumstamm ist, der am Anfang von Leon Battista Albertis Traktat *De statua* das Paradigma für eine Bildhauerkunst abgibt, die mit dem Abtragen von Material arbeitet, die Tonerde hingegen als Paradigma für die Praxis dreidimensionaler Darstellung durch Hinzufügen genannt wird,¹ ist festzuhalten, daß die Technik des Abtragens von Material in der Holzsulptur weniger ausschließlich angewandt wird als in der Steinskulptur. Dies ist zum einen auf die Technik der Assemblage zurückzuführen, die beim Figurenaufbau in Holz ihre Vorteile hat, zum anderen auf die Möglichkeiten der plastischen Ausarbeitung der Oberfläche durch die Grundierung, die als Basis für den Farbauftrag oder als abschließende Modelliermasse Verwendung findet. Doch sind dies nicht die einzigen Gründe, durch die sich die Arbeitstechnik in Holz grundlegend von der in Stein unterscheidet; hinzu kommen die Differenzen in der natürlichen Beschaffenheit der beiden Materialien. Während Holz anisotrope Eigenschaften aufweist und es damit auf das Schnitzinstrument anders reagiert, je nachdem an welchem Teil des

Stamms man es ansetzt, ist der Stein durch Isotropie gekennzeichnet, die unabhängig von der Annäherungsweise an den Block eine identische Form des Behauens gestattet. Bei der Arbeit mit Holz und vor allem dort, wo es um vorspringende Teile geht, bietet es sich daneben an, das endgültige Figurenvolumen durch das Zusammenfügen von mehreren Elementen zu erreichen. Dieses Vorgehen limitiert auch die Probleme der Verformung, die durch hygroskopische Einflüsse auftreten können.²

Im 15. wie im 16. Jahrhundert gibt es nicht wenige Beispiele für Bildhauer, die erfolgreich beide Materialien einsetzen. In einigen Fällen handelt es sich um Vertreter einer großen Tradition des Holzhandwerks, wie Benedetto da Maiano, in anderen um solche, die wie Donatello im Lauf ihrer Karriere nur sporadisch Holz als Werkstoff wählten. Bei einer auch nur summarischen Rekonstruktion der von den letztgenannten Künstlern (etwa Donatello) gewählten Ausführungsweise ist zu erkennen, daß ihr Arbeitsprozeß – formal, arbeitsökonomisch und in Hinblick auf die konservatorische Stabilität

Für die wertvolle Zusammenarbeit danke ich vor allem Professor Francesco Caglioti von der Università Federico II in Neapel und Professor Marco Fioravanti, Holztechnologe an der Universität Florenz. Bedanken möchte ich mich daneben bei der Restauratorin Celeste Cardinali, Autorin der graphischen Rekonstruktion der Blockverleimung des Kruzifix aus Santo Spirito.

- 1 *Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur, ortas hinc fuisse arbitror. Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur*, LEON BATTISTA ALBERTI, *De statua*, M. COLLARETA (Hrsg.), Livorno 1998, S. 4.
- 2 Eine Aufteilung der Masse der Statue durch die Verwendung mehrerer miteinander verbundener Elemente begrenzt die spezifische Eigenschaft des Holzes, durch Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen zu schwinden oder zu quellen.

des vollendeten Werks – den spezifischen Materialeigenschaften wenig Rechnung trägt.³ Demgegenüber rationalisieren Bildhauer wie Benedetto da Maiano dank ihrer holztechnologischen Erfahrung, die sie in den großen Familienwerkstätten sammeln konnten, den Produktionsprozeß so weit wie möglich.⁴ Der Restaurator Peter Stiberc (Florenz, Opificio delle Pietre Dure) hat die Assemblagetechniken der florentinischen Bildhauer des 15. bis 17. Jahrhunderts untersucht: „Eine weitere Technik, die ich im Folgenden als Assemblagetechnik bezeichnen werde, konnte ich an den Skulpturen des späten Quattrocento in Florenz feststellen. Bei dieser Technik, die bislang kaum Beachtung gefunden hat, wurde das nötige Holzvolumen erreicht, indem zwei oder mehr Schichten von Brettern miteinander verleimt wurden. [...] Es ist sicher kein Zufall, daß die Assemblagetechnik von Bildhauern eingeführt wurde, die auf die Herstellung von Holzskulpturen spezialisiert und die meist als 'legnaiuoli' ausgebildet waren.“⁵ Eine derartige Vorgehensweise verfolgte der holzhandwerklich versierte Benedetto da Maiano für das Kruzifix im Florentiner Dom. Indem er mehrerer Holzteile zusammengefügte, erreichte er nicht nur eine Angleichung der Holzbearbeitung an die des Marmors (da – ob Holz oder Marmor verwendet wird – zumindest für den Zentralteil einer Statue von einem Gesamtblock auszugehen ist), sondern so verringerte sich gegenüber einem gleichgroßen massiven Holzblock auch die Gefahr eines durch Feuchtigkeit hervorgerufenen

Verziegens des Holzes. Letzteres kam der Konservierung der Statue zugute.⁶

Die folgenden Überlegungen wollen beleuchten, wie Michelangelo sich der Herstellung von Holzskulpturen näherte. Holz war für ihn ein Material, mit dem er es nur bei gegebenen Gelegenheiten aufnahm. Dies geht auch aus den Worten seines Biographen Ascanio Condivi hervor. Michelangelo, so Condivi, habe das Kruzifix in Santo Spirito vornehmlich aus Dankbarkeit gegen Niccolò Bichiellini geschaffen, den Prior des Augustinerkonvents, dem er in Freundschaft verbunden war: *In questo tempo Michelagnolo, a compiacenza del priore di Santo Spirito, tempio molto onorato nella città di Firenze, fece un Crocifisso di legno, poco meno che 'l naturale, il quale fin ad oggi si vede in su l'altare maggiore di detta chiesa. Ebbe col detto priore molto intrinseca pratica, sì per ricever da lui molte cortesie, sì per essere accomodato e di stanza e di corpi da poter far notomia, del che maggior piacer far non se gli poteva.*⁷ Für die Darstellung eines gekreuzigten Christus war Holz der übliche Werkstoff. Offensichtlich also entschied sich Michelangelo für dieses Material nicht aus freien Stücken, sondern von den Umständen veranlaßt. Insgesamt ist Holz als ein Material anzusehen, das ihm weitgehend unvertraut war. Gewißheit über die Ausführung von Holzfiguren durch Michelangelo besteht nur für das Kruzifix aus Santo Spirito und für eine kleine Darstellung des Gekreuzigten, die Michelangelo im hohen Alter begann und unvollendet zurückließ.

3 Einen besonderen Fall stellt die Magdalena im Museo dell'Opera del Duomo (Florenz) dar, die aus einem massiven Holzblock gefertigt ist und eine starke Grundierschicht aufweist, deren Oberfläche durch das Arbeiten des darunter liegenden Holzes stark beschädigt ist; vgl. G. B. FIDANZA, Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna, in: G. B. FIDANZA/N. MACCHIONI (Hrsg.), Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, Rom 2008, S. 37–38, bes. S. 56.

4 Unter Holztechnologie ist die Kenntnis der Struktur, der spezifischen Eigenschaften und der Bearbeitungsmethoden des Werkstoffs zu verstehen.

5 P. STIBERC, Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 33, 1989, S. 210–212.

6 Vgl. G. B. FIDANZA, La produzione di statue dei legnaioli-scultori. Riflessioni su Benedetto da Maiano e Leonardo del Tasso, in: Kronos 11, 2007, S. 25–28.

7 ASCANIO CONDIVI, Vita di Michelagnolo Buonarroti (1553), G. NENCIONI (Hrsg.), Firenze 1998, S. 15.

DAS KRUZIFIX IN SANTO SPIRITO

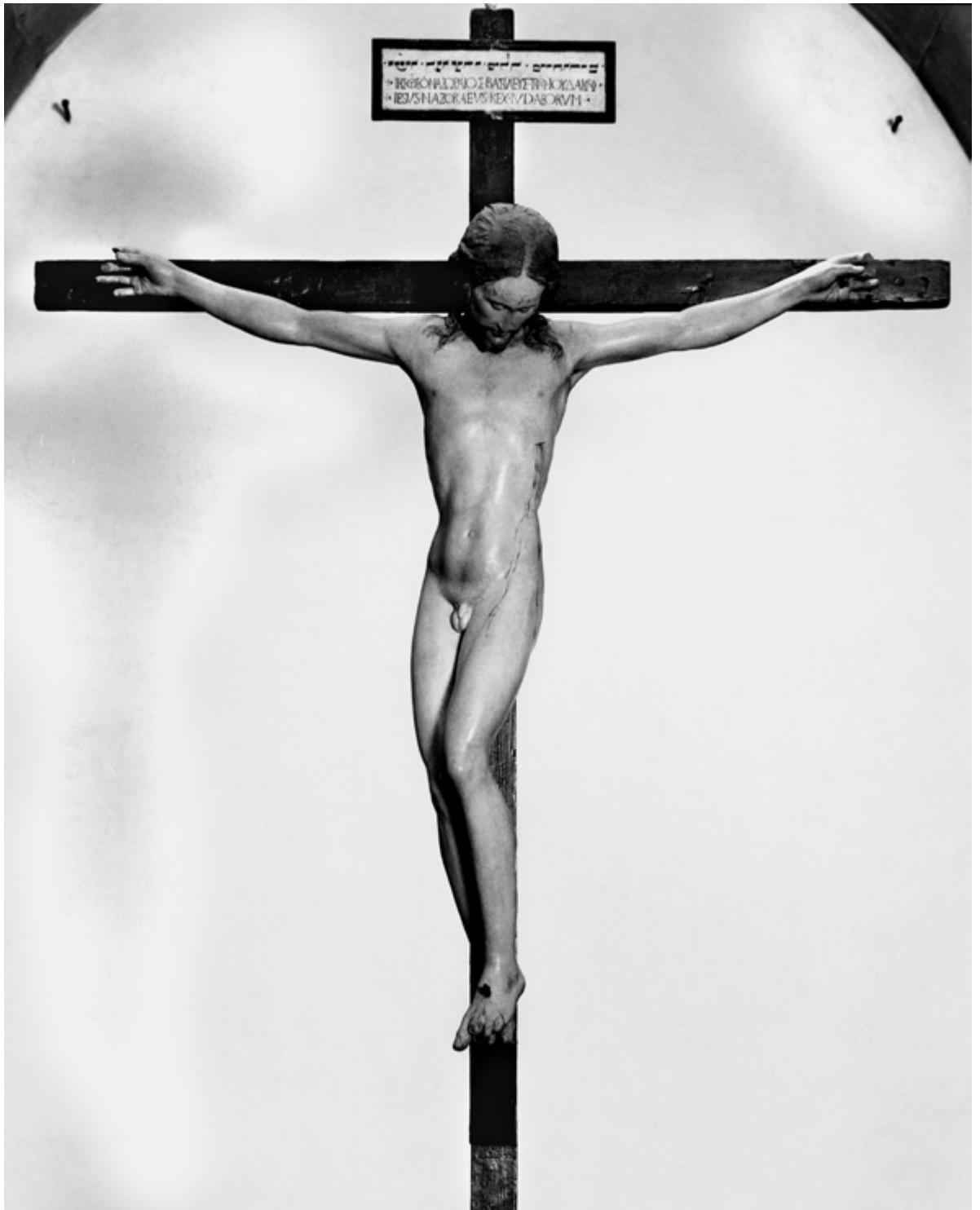
Es war Margrit Lisner, die in einem im Konvent von Santo Spirito in Florenz aufbewahrten Kruzifix den von Ascanio Condivi beschriebenen von der Hand Michelangelos erkannte und ihn ins Jahr 1494 oder die Zeit unmittelbar davor datierte, genauer gesagt vor Michelangelos Flucht aus Florenz im Oktober dieses Jahres (Abb. 1, 2).⁸ Von Ausnahmen abgesehen, hat die Forschung diese Zuschreibung akzeptiert.⁹

Jüngste Erkenntnisse zur Assemblagetechnik – vor allem in den Studien von Peter Stiberc – ermöglichen neue Überlegungen zur Vorbereitung des Holzblocks, den Michelangelo für sein Kruzifix in Santo Spirito benutzt hat. Während der letzten drei Jahrzehnte des Quattrocento sah die in Florenz am weitesten verbreitete Methode der Assemblage von Holzelementen für die Bildhauerei einen Block vor, der aus zwei oder mehr miteinander verleimten Brettern zusammengefügt war. Auf diese Weise konnte das nötige Volumen für die Ausarbeitung der Figur erreicht und gleichzeitig eine Verformung des Holzes vermieden werden, wie sie aus den oben dargelegten Gründen drohte. Es liegt auf der Hand, daß ein derartig vorbereiteter Holzblock in seiner Bearbeitung Ähnlichkeiten mit einem

Steinblock aufweist. Zudem machte er bestimmte Vorsorgemaßnahmen hinsichtlich der Konservierung überflüssig, wie etwa die Aushöhlung der Rückenpartie der Figur. Eine solche war beim Einsatz eines massiven Holzblocks notwendig, um dessen Verziehen zu vermeiden.

Diese Praxis der Assemblage ist auch beim Kruzifix aus Santo Spirito erkennbar, das (die Arme ausgenommen) durch das Entfernen von Material von einem aus drei Brettern zusammengeleimten Block entstand (Abb. 3, 4). Eine erste Rekonstruktion der Blockverleimung ist Ugo Procacci und Umberto Baldini zu verdanken, die eine im Voraus vorbereitete Verbindung von Brettern schon vermuteten.¹⁰ Anders als Procacci und Baldini annahmen, glaube ich aber nicht, es sei Michelangelo selbst gewesen, der die Verleimung der Bretter zu einem Block vorgenommen hat. Wahrscheinlicher ist, daß ihm der Holzblock von der Werkstatt eines Holzhandwerkers oder -bildhauers geliefert wurde. In Frage kommt etwa die des Benedetto da Maiano, mit dem er anscheinend schon vor der Ausführung des Gekreuzigten von Santo Spirito zusammengearbeitet hat.¹¹ Zudem muß berücksichtigt werden, daß Benedetto da Maiano neben seiner Tätigkeit als

- 8 Vgl. M. LISNER, Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 15, 1964, S. 7–36. Der Artikel mit einem beigefügten Bericht über die Restaurierung von Ugo Procacci und Umberto Baldini wurde im gleichen Jahr ins Italienische übertragen: M. LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze, München 1964. In einem späteren Beitrag zum Kruzifix aus Santo Spirito grenzt Lisner die wahrscheinliche Entstehungszeit genauer ein: zwischen Frühjahr 1493 und Herbst 1494. Im Alter von achtzehn oder neunzehn Jahren hätte demnach Michelangelo das Werk geschaffen. Vgl. M. LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo per il vecchio coro della Chiesa di Santo Spirito a Firenze, in: Il Crocifisso di Santo Spirito, Florenz 2000, S. 36.
- 9 Zum Dissens der Forschung bezüglich Lisners Zuschreibung vgl. K. WEIL-GARRIS BRANDT/E. CAPRETTI, in: K. WEIL-GARRIS BRANDT/C. ACIDINI/J. D. DRAPER/N. PENNY (Hrsg.), Giovinezza di Michelangelo, Ausstellungskatalog, Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, 06.10.1999–09.01.2000, Mailand 1999, S. 288; L. LUCCHESI, La fortuna critica del Crocifisso di Santo Spirito, in: LISNER, Il Crocifisso di Santo Spirito (zit. Anm. 8), S. 23–29. Das Buch enthält auch ein interessantes Kapitel über die Aufbewahrung des Kruzifix nach seiner Restaurierung bis zum Jahr 2000 im Museo di Casa Buonarroti in Florenz, vgl. R. C. PROTO PISANI, Da Casa Buonarroti a Santo Spirito: un caso esemplare di musealizzazione, in: ebenda, S. 98–109.
- 10 Vgl. U. PROCACCI/U. BALDINI, Il restauro del Crocifisso di Santo Spirito, in: LISNER, Il Crocifisso di Michelangelo (zit. Anm. 8), S. 31.
- 11 Die Zusammenarbeit Michelangelos mit Benedetto da Maiano wurde von M. Lisner für den Putto zur Rechten des Verkündigungsaltars der Kapelle der Familie Correale di Terranuova in der neapolitanischen Kirche Santa Maria di



1: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei



2: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei, vor der Restaurierung von 2000 und noch im Museum Casa Buonarroti

Bildhauer (in Holz, Stein und Terrakotta) auch als Intarsiator und als handwerklicher *legnaiuolo*

wirkte, eine Berufsbezeichnung, mit der er mehrfach in Urkunden genannt ist.¹²

Monteoliveto vorgeschlagen, vgl. M. LISNER, Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 12, 1958, 3–4, S. 141–156. Diese Zuschreibung hat in der Forschung viel Zustimmung gefunden, vgl. D. CARL, in: WEIL-GARRIS BRANDT/ACIDINI/DRAPER/PENNY, *Giovinezza di Michelangelo* (zit. Anm. 9), S. 276–279; F. CAGLIOTI, Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo *spiritello* per l'altare Correale di Napoli, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (Quaderni)* 1–2, 2000, S. 126.

¹² Zu diesem Aspekt der handwerklichen Tätigkeit von Benedetto da Maiano vgl. FIDANZA, *La produzione di statue* (zit. Anm. 6), S. 25, mit Literaturverweisen, vor allem auf den Dokumentenanhang in D. CARL, *Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, Regensburg 2006.



3: Graphische Rekonstruktion der Blockverleimung des Kruzifixes aus Santo Spirito



4: Explosionszeichnung des Kruzifixes aus Santo Spirito

Die geringe Höhe der Skulptur (139 cm) läßt darauf schließen, daß die Herstellung des Blocks aus drei aufeinander geleimten Brettern nicht aus dem Fehlen eines massiven Baumstamms zu erklären ist, der die für die Christusfigur notwendigen Maße hatte (die Arme immer ausgenommen), sondern vielmehr holzspezifisch erhaltungstechnische Gründe ausschlaggebend waren.¹³ Der Zustand des Werks bestätigt den gelungenen Einsatz der Blockverleimung, wie aus dem Bericht von Barbara Schleicher über die letzte Restaurierung (2000) hervorgeht, die auf der gesamten Oberfläche nur zwei Risse feststellen konnte.¹⁴ Das

Verfahren der Blockvorbereitung aus Holz war typisch für die *legnaiuoli*-Bildhauer, wie zum Beispiel für die aus den Familienwerkstätten der da Maiano oder der del Tasso. Auch dies scheint die Vermutung zu bestätigen, dem jungen Michelangelo sei der vorfabrizierte Block von anderen geliefert worden, so daß er ähnlich wie bei dem Gestaltungsprozeß eines Steinblocks unmittelbar mit der Ausarbeitung der Figur beginnen konnte.

Wie Barbara Schleicher während der Restaurierung mit dem Mikroskop feststellen konnte, ist das Kruzifix aus Lindenholz gefertigt.¹⁵ Dieses Material war unter den Holzbildhauern beson-

13 Vasaris Bemerkung zur Verbindung mehrerer Holzelemente, mit der das für eine (lebensgroße oder größere) Skulptur notwendige Holzvolumen erreicht werden sollte, findet, anders als zuweilen angenommen wurde, in diesem Kruzifix keine Entsprechung. Vasari verweist hinsichtlich der Blockverleimung nicht auf deren Funktion als Schutz vor Schäden an der Holzstatue: „Ma perché l'artefice, essendo grande la figura che e' vuole, non può fare il tutto d'un pezzo solo; bisogna ch'egli lo commetta di pezzi, e l'alzi ed ingrossi secondo la forma che e' lo vuol fare“, GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, G. MILANESI (Hrsg.), Florenz 1906, I, S. 167.

14 Vgl. B. SCHLEICHER, *Il restauro*, in: *Il Crocifisso di Santo Spirito*, Florenz 2000, S. 90–91.

15 Vgl. SCHLEICHER, *Il restauro* (zit. Anm. 14), S. 90. Die Holzanalyse wurde von dem Holztechnologen Marco Fioravanti (Universität Florenz) ausgeführt.

ders geschätzt, da es sich wegen seiner kleinteiligen Zellen (Feintextur), seines gleichmäßigen und geradlinigen Faserverlaufs und der daraus resultierenden Eigenschaften besonders für Feinarbeit eignet: detailrelevante Schnitzerei kann realisiert werden, ohne daß eine Nachbearbeitung mit Modellier-, beziehungsweise Grundiermasse notwendig wäre. Hingegen fordert Pappelholz mit seinen groben Zellstrukturen und der Neigung, während der Bearbeitung zu splintern, solches ein. Dementsprechend hat Barbara Schleichers Restaurierung gezeigt, daß die Oberfläche der Skulptur fast überall mit großer Sorgfalt ausgeführt ist und nur eine dünne Schicht von Grundierung aufweist, die allein dem Auftrag der mit Öl gebundenen Pigmente diene und die darunterliegende Schnitzarbeit sichtbar läßt. Die Grundierung hat keine modellierbare Stärke und wirkt sich somit nicht auf das Volumen der fertigen Statue aus. Diese Vorgehensweise war im Fall der Wahl von Lindenholz für die Anfertigung einer Skulptur überaus verbreitet. Seine vorzüglichen formalen Eigenschaften (insbesondere seine Feintextur) führten dazu, daß die geschnittene Oberfläche mit einer verschwindend dünnen Grundierschicht (teilweise nur Leim ohne Gips) bedeckt wurde, die lediglich als Vorbereitung der Farbfassung diene. Andere Holzarten, wie eben die Pappel, erfordern häufig, daß Defekte in der Schnitzarbeit durch den Auftrag einer dicken Schicht modellierbarer Grundiermasse „korrigiert“ werden. Anlässlich der Restaurierung von 1963 hatte man beim Gekreuzigten von Santo Spirito mit bloßem Auge Pappelholz als Werkstoff bestimmt.¹⁶ Diese Angabe – die sich als falsch erwiesen hat – entspricht

weder der Feinheit der Oberflächenbearbeitung noch der dünnen Grundierungsschicht, welche die Schnitzerei nicht verdeckt; bei der Verwendung von Pappelholz wäre solches in dieser Art und Weise nicht möglich gewesen.

Es liegt auf der Hand, daß die hervorragenden Resultate bei der Anatomie der Christusfigur einerseits der Hand Michelangelos zuzuschreiben sind und andererseits den spezifischen Eigenschaften des Lindenholzes, an erster Stelle seiner Feinstruktur und seiner Weichheit, welche optimale Möglichkeiten der Bearbeitung garantierten. Michelangelos Interesse an der Anatomie des Gekreuzigten, so überzeugend Umberto Baldini,¹⁷ wurde unter anderem durch die Praxis der Leichenöffnung genährt. Ihr konnte Michelangelo im Konvent von Santo Spirito nachgehen, dessen Prior ihm Gastfreundschaft gewährte und der dafür mit dem hölzernen Kruzifix entschädigt wurde. Das Kruzifix aus Santo Spirito darf somit als eines der ersten Zeugnisse jener durch Anschauung erworbenen anatomischen Kenntnisse Michelangelos gelten, dank derer er, laut Vasari, *cominciò a dare perfezzione al gran disegno che gli ebbe poi*.¹⁸ Aus den oben genannten Gründen hat das Lindenholz offenkundig signifikanten Anteil an der darstellerischen Umsetzung dieser Kenntnisse gehabt. Sicherlich ist es kein Zufall, wenn Vasari Lindenholz als den am besten geeigneten Werkstoff für die Bildhauerei betrachtet, also jenes Material, aus denen Michelangelo seine beiden einzigen urkundlich gesicherten Holzskulpturen fertigte: *Il migliore, nientedimanco, tra tutti i legni che si adoperano alla scultura, è il tiglio, perché egli ha i pori uguali per ogni lato, ed ubbidisce più agevolmente alla lima ed allo scarpello*.¹⁹ Va-

16 Vgl. PROCACCI/BALDINI, Il restauro (zit. Anm. 10), S. 30.

17 Vgl. U. BALDINI, Il Crocifisso di Santo Spirito di Michelangelo, Perfettissimo sopra tutti li altri corpi, in: Critica d'arte 10, 2001, S. 28.

18 GIORGIO VASARI, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, P. BAROCCHI (Hrsg.), I, Testo, Mailand/Neapel 1962, S. 13; Zitat, II, Commento, S. 121. „Al Vasari preme determinare l'utilità dell'anatomia ai fini del ‚gran disegno‘ michelangiolesco, entro la prospettiva teorica e storica delle Vite; per la quale l'anatomia è il fondamento della pratica e dello studio del disegno“.

19 GIORGIO VASARI, Le Vite (zit. Anm. 13), S. 167.



5: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei (Detail)



6: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1494, Florenz, Santo Spirito, Sakristei (Detail)

sari lobt nicht von ungefähr den gleichmäßigen Faserverlauf und die Gleichförmigkeit der Zellen des Lindenholzes (*ha i pori uguali per ogni lato*), die eine problemlose Bearbeitung mit Hohleisen und Schleifinstrumenten ermöglichen.

Am Kruzifix von Santo Spirito fällt daneben auch die Verschränkung zwischen Farbfassung und Bildhauerarbeit auf. Es sei darauf verwiesen, wie bestimmte Details mit den Mitteln der Malerei statt durch das Einschneiden in die Oberfläche widergegeben sind – so zu beobachten am Bart oder bei der Brustwunde. Es handelt sich um Phänomene, die auf Michelangelo auch als Urheber der Farbfassung hindeuten. Die Symbiose von zwei- und dreidimensionaler Darstellung unterstreicht die ohnehin schon offensichtliche anatomische Realitätsnähe. Besonders deutlich wird dies bei der Gestaltung der schulterlangen Haare, die sowohl reliefartig geschnitzt als auch malerisch angegeben sind, und ebenso in bestimmten äußerst realistischen Details, etwa bei dem von der Brustwunde bis zur Mitte des rechten Oberschenkels tiefenden Blut oder beim Brust- und Schamhaar (Abb. 5, 6).²⁰

Zweifel hinsichtlich der Autorschaft Michelangelos können nur bei der Wiedergabe des Haupthaars aufkommen, das nicht geschnitzt, sondern aus Stuck und Werg modelliert ist. Dieser Befund gab Ulrich Middeldorf einen Grund, die Urheberschaft Michelangelos für das Kruzifix abzulehnen.²¹ Ein derartiger Behelf – auf dem ersten Blick eines Künstlers von diesem Format unwürdig – erklärt sich meines Erachtens aus der Unerfahrenheit des jungen Michelangelo auf dem Gebiet der Holzskulptur. Sie mag ihn veranlaßt haben, sich bestimmten zu seiner Zeit üblichen Ausführungspraktiken zu unterwerfen und so eben auch dieser zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert weitverbreiteten Form der Haargestaltung. An gleicher Stelle nannte es Middeldorf unwahrscheinlich, daß Michelangelo zur Ausarbeitung bestimmter Vorsprünge (zum Beispiel am Knie) entsprechende Zusatzstücke an den Hauptblock angefügt habe. Allerdings entging ihm dabei der charakteristische Zug im Ausführungsprozeß der Statue als ganzer, das heißt der Umstand, daß vor Arbeitsbeginn mehrere Bretter zu einem Block verleimt worden waren.

EIN KLEINES, UNVOLLENDETES KRUFIFIX

In beiden für ihn gesicherten Fällen von Holzbearbeitung wählte Michelangelo Lindenholz. Konnte dies im Fall des Kruzifix aus Santo Spirito durch eine mikroskopische Untersuchung belegt werden, so erfahren wir es für ein weiteres Kruzifix, welches der Endphase seiner Tätigkeit angehört, aus einem Brief. Ihn

richtete Cesare Bettini (in Rom) am 2. August 1562 an Leonardo Buonarroti (in Florenz) und bat *cho[n]prare alchuni ferretti da lavorare sopra un'opera d'un corceffiso di tiglio, il quale M(essere) vol fare*.²² Als erster hat Charles de Tolnay dieses Schreiben (und ein weiteres vom Vortag) mit einem kleinen Kruzifix in der Casa Buonarroti

20 Die originale Fassung konnte während der letzten Restaurierung durch Barbara Schleicher (2000) vollkommen gesichert werden; gleichzeitig wurde das während der Restaurierung von 1963 (durch Pellegrino Banella) aufgetragene Wachs entfernt, vgl. SCHLEICHER, *Il restauro* (zit. Anm. 14), S. 76–77. Daß auch die Fassung durch Michelangelo ausgeführt wurde, ist schon von M. Lisner angedeutet worden; LISNER, *Il Crocifisso* (zit. Anm. 8), S. 6 und LISNER, *Il Crocifisso di Michelangelo* (zit. Anm. 8), S. 51–52.

21 Vgl. U. MIDDELDORF, *The Crucifixes of Taddeo Curradi*, in: *The Burlington Magazine* 909, 1978, S. 809.

22 P. BAROCCHI/K. LOACH BRAMANTI/R. RISTORI (Hrsg.), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, Florenz 1995, S. 128.



7: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1563, Florenz, Casa Buonarroti



8: Michelangelo, Kruzifix, ca. 1563, Florenz, Casa Buonarroti

in Verbindung gebracht und in ihm ein Modell erkannt.²³

Die kleine Statue (27 cm hoch) scheint Michelangelos Überzeugung widerzuspiegeln, nach der der Block die Idee des Künstlers schon

enthalte. Die Aufgabe des Bildhauers sei nur, das Überflüssige zu entfernen.²⁴ Die bildhauerische Ausführung der kleinen, unvollendeten Christusfigur, einschließlich der Armansätze, scheint gänzlich der einer Steinskulptur ange-

Die Briefe vom 1. und 2. August 1562 mit den Hinweisen zum kleinen Kruzifix sind schon veröffentlicht worden in: Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti, Ausstellungskatalog, Florenz, Casa Buonarroti und Biblioteca Medicea Laurenziana, 14.06.1964–30.10.1964, Florenz 1964, S. 192–193.

²³ Vgl. C. DE TOLNAY, Un bozzetto di legno di Michelangelo, in: *Commentari* 15, 1965, S. 93–97.

²⁴ Der Gedanke ist in Michelangelos bekanntem Sonett über die Marmorbildhauerei ausformuliert, dessen erster Vierzeiler lautet: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in sé non circoscriva / Col suo soverchio; e solo a quello arriva / La man che ubbidisce all'intelletto*. C. GUASTI (Hrsg.), *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto*, Florenz 1863, S. 173.

glichen (Abb. 7). Die vom Lindenholzblock in erheblichem Umfang abgetragene Substanz läßt – erkennbar vor allem in der Profilsansicht (Abb. 8) – die Figur ausschließlich aus dem Entfernen von Material entstehen (die gestreckten Arme wieder ausgenommen). Die geringen Maße des Kruzifix begünstigten eine solche Vorgehensweise. Auf jeden Fall liefert die Skulptur eine weitere Bestätigung dafür, daß Michelangelo sich dem Holzblock nicht anders näherte als dem Marmorblock, wobei ihm die in sich abgeschlossene Einheit der aus einem massiven Materialblock herausgearbeiteten Statue immer gegenwärtig war. Die Oberfläche des kleinen Kruzifix, sowohl des Körpers als insbesondere auch des Gesichts, läßt erkennen, daß noch eine weitere Behandlung mit dem Hohleisen und anschließend mit Schleifwerkzeug ausständig ist. Bei der Arbeit in Lindenholz ist solches möglich, da es auch im kleinen Format eine optimale Feinbearbeitung erlaubt.

Was den Zweck der Statuette angeht, so glaube ich im Gegensatz zu Tolnay und Shell nicht, daß es sich um das Modell für ein überlebensgroßes Holzkruzifix handelt.²⁵ Vielmehr war das kleine Kruzifix wohl zum Gebrauch bei der privaten Andacht bestimmt. Wie die Briefe vom 1. August 1562 und 17 Juli 1563 zeigen, wurde das

Werk sehr langsam ausgeführt; Michelangelos Tod dürfte der Grund gewesen sein, daß es unvollendet blieb, so jedenfalls Acidinis Hypothese.²⁶ Höchstwahrscheinlich war das Werk für den Neffen Leonardo bestimmt, was den intimen Gebrauchszweck bestätigen würde: Im Brief vom 17. Juli 1563 schreibt Tiberio Calcagni aus Rom an Leonardo Buonarroti, Michelangelo arbeite *sopra d' vostro Cristo di legname*.²⁷ Janice Shells Überzeugung, es handle sich um ein Modell, gründet auf der in den Briefen erwähnten Vielfalt des Handwerkzeugs (*tuti quelì ferì*), die auf eine hohe Komplexität der Arbeit verweise.²⁸ Diese Annahme ist jedoch nicht überzeugend, zumal die Ausführung von Holzfiguren unabhängig von ihren Maßen immer die Verwendung von unterschiedlich großen Hohleisen oder anderen Werkzeugen notwendig macht, welche bei dem Werk der Casa Buonarroti, wie auf der Oberfläche unschwer zu sehen ist, reichlich eingesetzt wurden. Auch die Auswahl des Lindenholzes (das anders als die Pappel wegen seiner spezifischen Zelleneigenschaften das Schneiden auch kleinster Details zuläßt) verweist auf die Absicht, ein autonomes Werk zu schaffen. Nur schwer vorstellbar erscheint die Bevorzugung dieser Holzart für eine Modellvorlage.

25 „The work can be dated in the summer of 1562, one and half years before Michelangelo's death. In two letters of August 1 and 2, 1562, Michelangelo asked his nephew Lionardo in Florence to send him the wood and implements necessary to execute a larger than life-size wooden crucifix. This small carving seems to be a model precisely for this project“: C. DE TOLNAY, Michelangelo. *Sculptor, Painter, Architect*, Princeton 1975, S. 218–219. Schon zuvor erkannte de Tolnay in dem kleinen Kruzifix aus der Casa Buonarroti eine Modellvorlage für eine größere Version in Holz, die er mit einigen Zeichnungen in Verbindung brachte: vgl. C. DE TOLNAY, Un bozzetto di legno di Michelangelo, in: *Commentari* 15, 1965, S. 93–97. Die kleine Statue gilt auch als Modell bei: P. J. LE BROOY, Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection, Vancouver 1972, S. 146. J. SHELL, Katalogbeitrag Nr. 3–5, in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Ausstellungskatalog, Montreal, Museum of Fine Arts, 12.06.1992–13.08.1992, Montreal 1992, S. 270.

26 „Il piccolo Crocifisso nel Museo di Casa Buonarroti, rimasto incompiuto alla sua morte“: C. ACIDINI LUCHINAT, Michelangelo scultore, Mailand 2005, S. 33.

27 BAROCCHI/LOACH BRAMANTI/RISTORI, Il carteggio (zit. Anm. 22), S. 154. Schon O'Grody vermutete, das Holzkruzifix, an dem Michelangelo im Juli 1563 arbeitete und dem dieses kleine unvollendete Exemplar als Entwurf gedient haben soll, sei für Leonardo Buonarroti bestimmt gewesen, vgl. J. A. O'GRODY, Michelangelo, Crocifisso, in: P. RAGONIERI (Hrsg.), *I bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti*, Florenz 2000, S. 64–66.

28 „No indication of the size of the projected work is offered in either missive, though the fact that the sculptor had need of a variety of tools may perhaps suggest that the crucifix was meant to be a complex work, large rather than small“, SHELL, Kat. Nr. 3–5 (zit. Anm. 25), S. 270.

Wenn mit Brief vom 1. August 1562, den Lorenzo Mariottini aus Rom an Leonardo Buonarroti in Florenz richtete, bei einem Schnitzereixperten Werkzeug für diese Skulptur bestellt wurde, so handelt es sich um einen weiteren Beleg für ein nur gelegentliches Arbeiten des betagten Michelangelo in Holz. Nicht er selbst fordert bestimmte Werkzeuge an, sondern er delegiert die Auswahl an einen Fachmann, wie in

dem gleichen und gleichzeitig ersten Brief, der auf das Werk bezug nimmt, nachgelesen werden kann: *M(essere) vorebe fare umo crocifisso di lengnio e che vorebe che voi li mandasi tuti quelli feri che per simile opera ocorano, e che domandiate costi a qualcuno del mestieri, c[i]oè imtag[li]atore di fiure di leng[n]iame. E fateli fare beli e buoni e mandateli quanto prima.*²⁹

EINE JÜNGST GESCHEHENE ZUSCHREIBUNG

Von dem Namen Michelangelo geht immer wieder Faszination aus, wenn es gilt, Holzkruzifixe zuzuschreiben.³⁰ In jüngster Zeit sorgte die Attribution eines kleinen Kruzifix, das inzwischen im Museo del Bargello (Florenz) untergebracht ist, für großes Aufsehen; der Turiner Kunsthändler Giancarlo Gallino verkaufte es dem italienischen Staat, nachdem es zuvor in einer Ausstellung im Museum Horne (Florenz) gezeigt worden war (Abb. 9). Anlässlich der Ausstellung ist ein Katalog erschienen, in dem mit Nachdruck und vom Stil her argumentierend auf Michelangelo als Urheber verwiesen wird.³¹ Dies fand teils Zustimmung, aber es gab nicht wenige Forscher,

die der Versuch irritierte.³² Im Folgenden werde ich vor allem auf die Ausführungstechnik eingehen, die mit Michelangelo schwerlich vereinbar ist. Eine stilistische Anmerkung nur sei gestattet: In einem Vergleich mit dem Gekreuzigten aus Santo Spirito, der eine zarte Wiedergabe der Anatomie und eine originelle Haltung der Beine erkennen läßt, weist die Figur aus dem Besitz des Antiquars Gallino eine kräftige, fast überbetonte Anatomie besonders der Beinmuskulatur auf, wobei die Beine eine eher geläufige Stellung einnehmen. Das zugrundeliegende anatomische Prinzip erweist sich somit als völlig verschiedene. Trotzdem wurde für das Kruzifix im Bar-

29 BAROCCHI/LOACH BRAMANTI/RISTORI, Il carteggio (zit. Anm. 22), S. 126.

30 Beispiele von Zuschreibungen sind das Kruzifix aus San Rocco in Massa und das einer Privatsammlung, vgl. dazu A. PARRONCHI, Il Crocifisso di Michelangelo già in S. Spirito, in: *Antichità viva* 5–6, 1965, S. 35–43; ACIDINI LUCHINAT, Michelangelo scultore (zit. Anm. 26), S. 32–33.

31 Vgl. G. GENTILINI (Hrsg.), *Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio*, Ausstellungskatalog, Florenz, Museo Horne, 8.05.2004–4.08.2004, Turin 2004.

32 Ablehnend reagierten Margrit Lisner und Francesco Caglioti. Barocchi hält das Kruzifix für „un’opera di rispettabile serialità tardoquattrocentesca, legata ad una alta tradizione di intaglio ligneo“. Lisner schreibt es Andrea Sansovino zu. Francesco Caglioti, der sich als einziger ausführlich mit den stilistischen und qualitativen Aspekten des kleinen Kruzifixes des Antiquars Gallino auseinandersetzt, bestreitet, m.E. zu Recht, daß es sich um ein Werk von exceptionellem Anspruch handle, wobei er den seriellen Charakter sowie die Schwäche in der Ausführung einiger Details hervorhebt, etwa den unbestimmten Gesichtsausdruck oder die grobe Umsetzung der Haare. Vgl. P. BAROCCHI, *Politica e belle arti*, in: *Il Venerdì di Repubblica* 1088, 2009, S. 33; M. LISNER, *Osservazioni sulla mostra “Proposta per Michelangelo giovane” al Museo Horne di Firenze: opera di Michelangelo o di Andrea Sansovino?*, in: *Arte cristiana* 825, 2004, S. 421–426; F. CAGLIOTI: *L’opera al Diocesano: „Quel Crocifisso non è di Michelangelo. Vi spiego perché“*, in: *Corriere del Mezzogiorno* vom 17. September 2009, S. 6; F. CAGLIOTI, *Il ‘Crocifisso’ ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in: *Prospettiva* 130–131, 2008, S. 101.



9: Kruzifix, ca. 1495, Florenz, Nationalmuseum Bargello

gello 1495 als Entstehungsjahr vorgeschlagen,³³ also unmittelbar nach dem Kruzifix von Santo Spirito. Im besagten Katalog des Museum Horne bezeichnet Giancarlo Gentilini den gekreuzigten Christus von Santo Spirito als Teil einer Gruppe von mehreren Kruzifixen unterschiedlicher Größe von der Hand des jungen Michelangelo; die kleineren davon habe er ausgeführt, um sich in der Praxis der Schnitzens zu üben.³⁴ An gleicher Stelle sieht Luciano Bellosi den Anlaß für die Entstehung des kleinen Bargello-Kruzifix in der

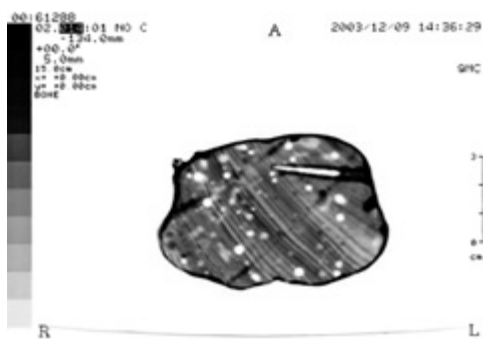
Notwendigkeit des Künstlers, sich Einkünfte zu schaffen.³⁵ Wie schon angemerkt, war jedoch die Ausführung des Kruzifix in Santo Spirito für den neunzehnjährigen Michelangelo die einzige uns aus der Frühphase seines Schaffens überlieferte Gelegenheit, in Holz zu arbeiten.³⁶ Von den hier behandelten Kruzifixen abgesehen, gibt es weder in den ausführlichen Biographien, noch in Dokumenten, noch in den Briefwechseln, noch in einer anderen Quelle irgendeinen Hinweis auf Holzsulpturen von Michelangelos Hand.

33 Vgl. G. GENTILINI, Proposta per Michelangelo giovane: un piccolo Crocifisso in legno diiglio, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 19.

34 Vgl. GENTILINI, Proposta per Michelangelo giovane (zit. Anm. 33), S. 14–15.

35 „[...] bisogno di danari in un momento in cui, a leggere ancora una volta il Condivi, gli incarichi per l'esecuzione di sculture non erano così frequenti“, L. BELLOSI, Una probabile opera di Michelangelo giovane, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 39.

36 Gentilini hingegen vermutet, daß die Herstellung kleiner Kruzifixe für den jungen Michelangelo eine alltägliche Arbeit war: vgl. GENTILINI, Proposta per Michelangelo giovane (zit. Anm. 33), S. 27–29.



10: CT des Kruzifixes aus dem Bargello, Querschnitt des Brustkorbs

Bevor die Art und Weise der Ausführung des kleinen Kruzifix erläutert wird, soll noch auf die Fassung eingegangen werden. Jenes symbiotisch enge Verhältnis von Malerei und Skulptur wie bei der Figur von Santo Spirito, wo der Farbauftrag eine zentrale Rolle bei der Expressivität des Werks spielt, ist hier nicht zu erkennen. Hingegen besitzt die Fassung der Christusfigur im Bargello einen üblichen, hergebrachten Charakter, wie er typisch ist für die serielle Herstellung derartiger Objekte. In diesem Sinne muß auch die unterschiedliche Wiedergabe der Brustverletzung gesehen werden: reichlich Blut, das in der Version in Santo Spirito aus der gemalten Wunde fließt, ein derber Schlag mit einem breitschneidigen Hohleisen beim „Gallino-Christus“.

Der Ausstellungskatalog des Museums Horne enthält ein aufschlußreiches Kapitel zur Holzanalyse des Gekreuzigten, dessen Ergebnisse einigen Überzeugungen widersprechen, wel-

che die Kunsthistoriker in den voranstehenden Beiträgen formuliert hatten. Hervorzuheben ist, daß die Bestimmung der Holzart mit Hilfe von Computertomographie (CT) vorgenommen wurde, also über die Auswertung der Densitometrie des Holzes. Diese Methode der Holzklassifizierung ist, wie der Holztechniker und Autor des Kapitels, Marco Fioravanti, klarstellt, keineswegs präzise – anders als die absolut zuverlässige mikroskopische Untersuchung eines einzelnen Holzpartikels, wie sie bei der Restaurierung der Christusfigur in Santo Spirito durch B. Schleicher vorgenommen wurde. Die Meßwerte der Dichte des untersuchten Holzes weisen eher auf Pappel als auf Linde.³⁷ Nur die Maserung, wie sie bei der CT sichtbar wurde, könnte für Linde sprechen.³⁸ Für die These, der Werkstoff sei Pappelholz, spricht daneben die Quantität der Grundiermasse, die eine modellierbare Stärke aufweist (an einigen Stellen bis zu vier Millimeter), anders als bei der Christusfigur in Santo Spirito mit jener dort minimalen Schicht, die ausschließlich für den Auftrag der Fassung notwendig ist. Die Stärke der Modelliermasse ist auf der CT-Querschnittaufnahme des Brustkorbs (in schwarz auf der Höhe der Rippenverletzung) erkennbar (Abb. 10), wo sie gleichzeitig auch zur Korrektur von Oberflächendefekten dient, und mit bloßem Auge noch deutlicher an der Gesäßmuskulatur, wo eine Schichtabhebung des reichlich aufgetragenen, plastischen Oberflächenmaterials zu beobachten ist (Abb. 11).³⁹

37 „I valori misurati si avvicinano molto a quelli tipici per il legno di Pioppo (*Populus alba* L.: 0,48–0,53 g/cm³), mentre lo sono di meno rispetto ai valori normali del Tiglio (*Tilia cordata* Mill.: 0,58–0,70 g/cm³) [...] la specie quindi che maggiormente si avvicina ai valori di densità misurati è sicuramente il Pioppo, che per il largo impiego trovato anche nella realizzazione di sculture lignee, merita di essere seriamente considerata“, M. FIORAVANTI, Relazione sull'esame della tomografia computerizzata dei tre Crocifissi, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 66–67.

38 „[...] il limite marcato dell'anello di accrescimento e le ampiezze anulari piuttosto ridotte, che farebbero invece propendere a favore del Tiglio“, FIORAVANTI, Relazione sull'esame (zit. Anm. 37), S. 67.

39 Laut Katalogbeitrag ist die Fassung des Kruzifixes (und folglich auch die Grundierung) original. Während der Restaurierung unter der Leitung von Guido Nicola wurde sie 1991 nach der Entfernung der Oberflächenübermalung freigelegt und auf Grund des teilweisen Verlusts der Grundierschicht an einigen Stellen ausgebessert. Vgl. U. BALDINI, Ricerche storiche e tecnoscientifiche, in: GENTILINI, Proposta per Michelangelo (zit. Anm. 31), S. 62.



II: Kruzifix, ca. 1495, Florenz, Nationalmuseum Bargello (Detail)

Holzarten mit feiner Textur (wie eben Lindenholz) erlauben eine Oberflächenendbearbeitung von hervorragender Qualität, die üblicherweise nicht von einer Grundierschicht überdeckt wird. Das Verhältnis von Zellgröße und Stärke der Grundierung wurde bereits ausführlich erforscht.⁴⁰ Dabei hat sich gezeigt, daß exzellenten Schnitzeigenschaften von Holzarten, die sich (wie die Linde) durch Zellen geringer Größe auszeichnen, in der Regel extrem dünne Grundierschichten entsprechen, die, wie das Kruzifix aus Santo Spirito bestätigt, nur noch gefaßt werden müssen. Im Gegensatz dazu verlangen die größeren Zellen der Pappel und die vor allem auf Grund seiner Neigung zum Splittern schwierige Bearbeitbarkeit dieses Holzes, nach einer modellierbaren Grundiermasse, die eine

Ausbesserung der Oberflächenmängel ermöglicht. Weitere Überlegungen erlaubt der Einsatz der Blockverleimung. Für die geringen Ausmaße des Bargello-Christus (41,3 cm hoch) wäre eine vorbereitete Assemblage von Brettern zu einem für die Skulptur (die Arme ausgenommen) notwendigen Holzvolumen unnötig gewesen: Weder ist ein Holzstück dieser Größe schwer zu beschaffen, noch stellen sich technische Erhaltungsprobleme. Ein massiver Holzblock solch kleinen Formats hätte sich in Bezug auf die feuchtigkeitsbedingten Verformungen ähnlich verhalten wie ein aus mehreren Teilen zusammengesetzter Block. Daher ist das Phänomen der Assemblage in diesem Fall als Verwendung von Restholz durch eine Werkstatt aufzufassen. Der unbekannte Schnitzer hat einen aus zwei unterschied-

40 Vgl. G. B. FIDANZA/N. MACCHIONI (Hrsg.), *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, Rom 2008.



12: CT des Kruzifixes aus dem Bargello, Querschnitt des Schulterbereichs einschließlich Kopf und Hals

lich starken Brettern verleimten Block bearbeitet, wie dies durch die CT-Querschnittaufnahme von Hals-, Kopf- und Schulterbereich rekonstruierbar ist (Abb. 12). Um die Neigung des Kopfs zu intensivieren, hat er sich eines Kunstgriffs bedient und in Nackenhöhe einen Holzkeil in das hintere Brett getrieben. Meines Erachtens

kann dies nicht, wie Cristina Acidini Luchinat annimmt,⁴¹ als eine Korrektur während des Entstehungsprozesses gewertet werden, sondern ist Ausdruck einer Produktionsroutine jener Werkstatt, in der das kleine Kruzifix entstand und der sicherlich ein *legnaiuolo*-Holzschnitzer vorstand. In einem derartigen Kontext aber erscheint die Präsenz Michelangelos sehr unwahrscheinlich. Vom handwerklichen Umfeld der Herstellung dieses Kruzifixes zeugt auch der Spalt, der, um die Brustwunde darzustellen, durch einen Schlag mit dem Hohlseisen verursacht wurde. Er wurde mit nachträglich auf eine Holzeinlage aufgetragene Grundiermasse geschickt geschlossen (Abb. 10): ein möglicherweise häufiges Mißgeschick, das die Werkstatt in dieser Manier zu beheben suchte.

41 „Si tratta di un originale ‚pentimento‘ o ripensamento strutturale che, nel forzare la verosimiglianza del dato naturale, sceglie la via dell’espressività patetica“, ACIDINI LUCHINAT, Michelangelo scultore (zit. Anm. 26), S. 33.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 5, 6: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. – Abb. 2: Giorgio Laurati. – Abb. 3, 4: Celeste Cardinali. – Abb. 7, 8: Studio fotografico Quattrone, Firenze. – Abb. 9, 11: Aurelio Amendola. – Abb. 10, 12: DEISTAF – Università degli Studi di Firenze.

DIE VERSUCHUNGEN DER JUGEND

INTERNATIONALE BILDKULTUREN DER BAROCKEN ALLEGORIE AM BEISPIEL VON VENIUS UND RUBENS, CORTONA UND GIORDANO

ECKHARD LEUSCHNER

Das Epochenetikett des Barock ist mit bestimmten Klischees behaftet, zu denen dasjenige der Überfrachtung von Kunstwerken mit Buchgelehrsamkeit oder bedeutungstragenden „Botschaften“ jeder Art gehört, die deren Ästhetik abträglich seien. Walter Benjamin spottete: *Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken*.¹ Doch was gelegentlich schon im späten 17. Jahrhundert als intellektuelle Überladenheit oder letztlich untauglicher Versuch der Visualisierung von Schriftkontexten kritisiert wurde, war Teil künstlerischer Traditionen und gesellschaftlicher Funktionszusammenhänge von Bildern, die (wie es Benjamin für das deutsche Trauerspiel unternahm) nicht selten noch immer rekonstruiert werden müssen, um die Leistungen einzelner Künstler unter den Rahmenbedingungen der Epoche nachvollziehbar zu machen. Beispielhaft für die Ansprüche und Notwendigkeiten einer solchen Rekonstruktion sollen im Folgenden drei allegorische Bilder aus dem spätesten 16. und dem 17. Jahrhundert diskutiert werden: virtuos gemalte, vielfigurige und „handlungsstarke“ Großformate von Otto

van Veen und/oder Peter Paul Rubens, Pietro da Cortona und Luca Giordano, die zwar an verschiedenen Orten Europas entstanden, aber die durch bestimmte formale und semantische Faktoren eng aufeinander bezogen sind. In der kunsthistorischen Forschung wurde zwar gelegentlich eine Beziehung zwischen den drei Werken konstatiert.² Es lässt sich aber noch eingehender als bisher darlegen, wie genau diese Bezüge beschaffen sind und was aus diesen über Genese, Funktion, Rezeption und künstlerischen Stellenwert der in Frage stehenden Bilder zu lernen ist.

Allegorien im Sinne von ἀλληγορέω (gr. anders reden), die im Feld der Kunst als bildliche Einkleidungen abstrakter Sachverhalte definiert werden, sind selbstverständlich keine Erfindung des Barock.³ Doch sowohl wegen ihrer großen Zahl als auch aufgrund der vergleichsweise deutlichen Vereinheitlichung ihrer Erscheinungsform als Ergebnis normierender Prozesse sind sie ein charakteristisches Kennzeichen dieser Epoche, man könnte sagen: barocker Bildkultur(en).⁴ Die folgenden Beispiele sollen daher auch dazu dienen, die barocke Allegorie als internationales

¹ W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), Frankfurt am Main 1978, S. 121.

² Vgl. (aus der Perspektive einer Analyse des letztgenannten Werkes) zusammenfassend W. PROHASKA, in: W. SEIPEL (Hrsg.), *Luca Giordano 1634–1705*, Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25.06.–07.10.2001, Neapel 2001, S. 194–196.

³ Den aktuellsten Forschungsüberblick zur Allegorie in der Kunst der Frühen Neuzeit bietet die Einleitung zu: C. BASKINS/L. ROSENTHAL (Hrsg.), *Early Modern Visual Allegory: Embodying Meaning*, Aldershot 2007, S. 1–10. Zum allegorischen Genre in der barocken (v.a. französischen) Kunst und seinen Kritikern vom späteren 17. bis ins 20. Jahrhundert vgl. auch V. BAR, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon 2003, S. 15–24.

⁴ Als „Bildkulturen“ bezeichne ich – in Anlehnung an den Kulturbegriff von Max Weber – gemeinschaftliche Kontexte der Tradierung von Bedeutung in der Verfertigung und Rezeption von Bildern, also kollektive Muster der Repräsentation, die nach Gruppen, Regionen oder Konventionen differenziert werden können (vgl. dazu A. SCHELSKE,

Verständigungs- oder Identifikationsmedium bestimmter gesellschaftlicher Schichten anschaulich zu machen – diesen Aspekt herauszustreichen ist wichtig, denn es wird mindestens auf der Ebene der Handbücher und Übersichtswerke zum in Frage stehenden Zeitraum noch immer zu sehr in lokalen oder nationalen Kunst-„Schulen“ gedacht. Auch sollte das Barock nicht nur mit (gewiss nicht falschen) Stilkriterien wie ‚Dynamik‘ oder ‚Theatralik‘ in Verbindung gebracht werden, sondern vor allem mit einer verbesserten und genauer systematisierten Betrachteransprache, einem geschärften Verständnis für die Eigenheiten aktueller Bildmedien und für die erweiterten Möglichkeiten der internationalen Verbreitung von Bildern. Es geht also um die allgemeine Verfügbarkeit eines visuellen Kanons, etwa durch beschriftete Kupferstiche oder ikonologische Handbücher, die differenzierte, aber insgesamt doch stark standardisierte und parado-

xerweise erst dadurch flexibel und „punktgenau“ anwendbare Bildersprache begünstigten. Gegenüber älterer Kunst bestand damit selbstverständlich kein Wesens-, aber ein deutlicher gradueller Unterschied.

Drei Werke des flämischen, römisch-florentinischen und neapolitanischen Barock im Vergleich: Was haben diese Bilder miteinander zu tun? Wie kann eine zeitgemäßen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Analyse aussehen? Welche Quellen sind heranzuziehen? Welche künstlerischen Auffassungen und Marktstrategien der Maler spiegeln die Bilder? Warum und von wem wurden solche Werke bestellt? Wie schlugen sich in ihnen zur Entstehungszeit aktuelle künstlerische, politische, moralische Vorstellungen nieder? Wie verhielt sich die bei Allegorien intendierte „Lesbarkeit“ mit der prinzipiellen Offenheit jeder bildlichen Darstellung?

PIETER PERRET NACH OTTO VAN VEEN:
TYPUS INCONSULTAE IUVENTUTIS

Chronologisch vorgehend sei mit dem frühesten Werk (Abb. 1) begonnen, einem Gemälde in den Maßen 146 x 212 cm des Otto van Veen (1556–1629), dem dritten und bedeutendsten Lehrer von Peter Paul Rubens. In der Forschung wird sogar eine Beteiligung des (bis 1597 noch nicht zur eigenen Signatur autorisierten) Lehrlings bei der Produktion des einst in der Sammlung Kaiser

Rudolfs II. und heute in Stockholm befindlichen Bildes diskutiert.⁵ Wegen der für den Figurenstil des Venius untypischen Plastizität und „Lebendigkeit“ einzelner Personen ist ein Anteil von Rubens an diesem Werk tatsächlich sehr wahrscheinlich.

Zeichen eines kulturellen Bildgedächtnisses, in: K. REHKÄMPER/K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 1998, S. 59–68). „Bildkultur“ als Terminus scheint mir angemessener und flexibler als etwa der engere Begriff der „Bildkommunikation“ oder eine soziologisch determinierte Vokabel wie „Bild- bzw. Kunstsystem“; denn im Rahmen einer Bildkultur können sowohl die verfertigungstechnischen und konzeptuellen als auch die funktionalen Aspekte von Bildern verschiedener Herkunft und Qualitätsstufen studiert werden.

- 5 Öl auf Holz, 146 x 212 cm. Inventar Prag 1621, Nr. 1047: *Venus joch mit Palas [sic] mit ungerathener jugend vom Octavio Venus [sic]*. Vgl. F. M. HABERDITZL, Die Lehrer des Rubens, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1908, S. 209–213; J. MÜLLER HOFSTEDE, Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste 13, 1962, S. 179–215; idem, in: Peter Paul Rubens. Gemälde – Ölskizzen – Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, 29.06.1977–30.09.1977, Antwerpen 1977, S. 23; G. CAVALLI BJÖRKMAN, Nationalmuseum Stockholm. Dutch and Flemish Paintings I: 1400–1600, Stockholm 1986, S. 114.



1: Otto van Veen und (?) Peter Paul Rubens, *TYPVS INCONSVLTAE IVVENTVTIS*,
Gemälde, Nationalmuseum Stockholm

Das Bild ist unten links, auf der Tafel, *TYPVS INCONSVLTAE IVVENTVTIS* beschriftet. Diese als Titel aufzufassenden Worte übersetzt man am besten mit „Die unberatene Jugend“ – „Typus“ weist darauf, daß wir es nicht mit irgendeinem einzelnen Jugendlichen, sondern mit einer allegorischen Wesensbestimmung „der“ Jugend zu tun haben.⁶ Somit geht es in dem turbulenten Querformat um die Bemühungen verschiedener positiv oder negativ charakterisierter Gestalten, den liegenden jungen Mann ihrem Einfluß zu unterwerfen. Hauptakteure sind dabei die anhand ihrer Attribute klar bezeichneten Göttinnen Venus und Minerva.

Stehend und ihren rechten bzw. linken Arm abwinkelnd schaffen sie eine Art Hauptraum, der sich als Kampfplatz um den Einfluß auf den liegenden Jüngling entpuppt. Venus, ihre Brüste sind entblößt, schießt einen Milchstrahl aus ihrer linken Brust zum Mund des Jünglings, den Amor in Position dreht, während Minerva genau diesen Milchstrahl mit ihrer rechten Hand unterbrechen und den jungen Mann an dessen rechter Hand mit sich fortziehen will. Dieser ist übrigens in einer höchst ungewöhnlichen Position gezeigt: Sein Kopf liegt nicht auf dem weißen, bequem aussehenden Kissen, sondern er reckt mit rücklings abgestütztem linken Arm

6 Zum Begriff des „Typus“ als einer übertragbaren bildlichen Vermittlung des „Wesens“ oder Habitus einer Sache bzw. Person vgl. C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 1987, S. 64–80. Die Junktur *inconsulta iuventus* findet sich etwa in den „Epidorpiden“ des Julius Caesar Scaliger (Lyon 1573, hier: *Poemata omnia*, Heidelberg 1591, Bd. 2, S. 225): *Iuventus parta perdit / Detergit avorum miserabiles labores / Captiva sui, levis, inconsulta iuventus: / Gurgisque vorax. abeunt quasi bulla repente / Uncta. uncta haec patrimonia, que vorat libido*.



2: Pieter Perret nach Otto van Veen,
Die Versuchungen der Jugend, Kupferstich

– wie in Trance – den Oberkörper in Richtung auf Venus empor.

Beiden Göttinnen sind Begleiter zugesellt: Links unten lagert eine ältliche Frau in abgerissener Kleidung, die dem Jüngling am Gewand reißt – sie wird als Allegorie der Armut interpretiert. Darüber erkennt man einen weinlaubbekränzten und grinsenden Bacchus, auf dessen Schulter der linke Fuß des Jünglings liegt, während

der Weingott ihm den Inhalt einer Tazza in den Schoß gießt. Hinzu kommen ein zottiger Satyr, der allerlei Früchte trägt, und eine – vom Bildrand schon stark angeschnittene – Ceres mit Garben als Vertreterin der festen Nahrung. Zwischen Venus und Minerva steht der durch seine Sense ausgezeichnete Saturn als Gott der Zeit. Auf der rechten Seite des Bildes bringen drei Putten, von denen einer aus dem Bild blickt, Siegespalmen heran. Im rechten Hintergrund sieht man auf einem Berg ein Gebäude, das als Tugendtempel oder Ziel desjenigen Weges zu identifizieren ist, auf den Minerva den jungen Mann bringen will.

Bestünden Zweifel an der Benennung der einzelnen Figuren des Stockholmer Gemäldes, würden wir durch die lateinische Legende eines undatierten Stiches von Pieter Perret (Abb. 2), der eine verwandte Komposition des als Inventor und kurkölnischer Hofmaler genannten Otto van Veen zeigt, endgültigen Aufschluß bekommen.⁷ Wenn das Gemälde, wie oben angedeutet, unter Beteiligung des 1577 geborenen Rubens gemalt wurde, ist sehr wahrscheinlich, daß der Stich einige Jahre vorher entstand, frühestens aber nach Einstellung van Veens in Köln 1594. Diese Chronologie erweist die Graphik als ein frühes Belegstück für Otto van Veens Geschäftsstrategie, durch Stiche eine Nachfrage für Gemälde zu generieren, also eine eigene Komposition zur individuellen Umsetzung in Malerei zu annoncieren.⁸ Für ein solches „Painting on demand“ war offenbar garantiert, daß der Besteller (der für das heute

7 Kupferstich, 32,3 x 22,1 cm, K. G. BOON (Hrsg.), *Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 17, Amsterdam 1976, S. 50, Kat. Nr. 35. Zum Stich von Perret vgl. auch C. KING, *Late Sixteenth-century Careers' Advice: a New Allegory of Artists' Training*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41, 1988, S. 77–96, hier S. 86.

8 Dieses im 16. und 17. Jahrhundert auch bei anderen Malern feststellbare Selbst-Vermarktungsverfahren ist noch nicht systematisch studiert. Zu weiteren Beispielen im Œuvre des Otto van Veen vgl. E. LEUSCHNER, «Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman»: Allegorie und Historie in Antonio Tempesta's 'Infanten von Lara' und bei André Félibien, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 203–243, bes. S. 211–213. Pierre Mignard ließ sein zwar prämiertes, aber nie umgesetztes Modello für ein römisches Altarbild reproduzieren, als hätte ihm ein fertiges Gemälde entsprochen. E. LEUSCHNER/A. BRUNNER (Hrsg.), *Artificio et Elegancia. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, Regensburg 2005, S. 120–21, Kat. Nr. 47. Zu Salvator Rosas Radierungen als Werbemittel für künftige Gemäldebestellungen entsprechender Sujets vgl. J. SCOTT, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/London 1995, S. 149.



3: Luca Bertelli exc., *STATO DE LVSSVRIOSI*, Radierung,
Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

in Stockholm befindliche Bild vermutlich Kaiser Rudolf II. hieß⁹) durch die Präzedenz des Stichs auf die ikonographische Grundaussage des Bildes vorbereitet war, aber nicht mit einer Eins-zu-Eins-Transposition der schon graphisch verbreiteten Fassung versorgt wurde. Das – neben dem Formatwechsel – wohl am deutlichsten zwischen Stich und Gemälde differierende Detail, der anspornende Blick aus dem Bild des den Korb mit den Siegeszweigen auf seinem Kopf tragenden Puttos, kann als klarer Hinweis auf diese Personalisierung der Komposition im Sinne einer exklusiven Ansprache des privilegierten Betrachters, nämlich des Auftraggebers, interpretiert werden.

Pieter Perret, der ab 1589 Hofkupferstecher Philipps II. von Spanien war, hat diesen Druck

keinem geringeren als Juan de Herrera (gest. 1597), dem Architekten des Escorial, dediziert.¹⁰ Die Kunstgeschichte hat bisher keine plausible Erklärung für diese Widmung geliefert. Der kleine Tugendtempel auf dem Berg oben links scheint für die Dedikation an einen Architekten relevant, aber nicht hinreichend. Catherine Wilkinson-Zerner behauptete, Perret habe in dem Druck den spanischen Architekten selbst in seiner Jugend dargestellt, wie er einst den negativen Einflüssen von Venus, Bacchus und Armut ausgesetzt gewesen sei und sich dann, unter dem Schutz der Minerva, auf den Pfad der Tugend begeben habe.¹¹ Solche im engsten Sinne personalisierenden Interpretationen stehen jedoch einer angemessenen Auffassung vieler Allegorien des

⁹ Vgl. Anm. 5.

¹⁰ Zu Pieter Perret vgl. einführend M. P. McDONALD, Pedro Perret and Pedro de Villafranca: Printmakers to the Spanish Hapsburgs, in: *Melbourne Art Journal* 4, 2000, S. 37–51.

¹¹ C. WILKINSON-ZERNER, Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain, New Haven 1993, S. 1. Vgl. immerhin das von Aegidius Sadeler gestochene „Allegorische Selbstbildnis des Bartholomäus Spranger mit dessen verstorbener Frau Christina Müller“ (ca. 1600, Hollstein 322), wo der Künstler durch Personifikationen von Zeit und Tod angegriffen, aber von Verkörperungen der Künste verteidigt wird.

Barock entgegen. Wahrscheinlicher ist, daß Perret die Dedikation einerseits deshalb setzte, weil er schon Herreras Pläne des Escorial gestochen hatte und auf weitere Kooperationen mit dem Architekten hoffte. Andererseits schloß eine Widmung an einen bedeutenden Hofkünstler wie Herrera automatisch auch das Prestige von dessen Arbeitgeber ein oder zielte sogar primär auf letzteren. Dafür spricht schon die hohe künstlerische Qualität von van Veens Komposition für Perrets Stich, speziell der perfekte Ausgleich zwischen den sorgfältig studierten Einzelfiguren und einer turbulent-dekorativen Figurenmenge. Dieses Bemühen um künstlerische Güte erhellt auch aus einem Vergleich mit dem in diesen Jahren üblichen, weitaus bescheideneren Standard allegorischer Kupfer, etwa mit einem vom venezianischen Verleger Luca Bertelli im Jahre 1588 (Abb. 3) publizierten Werk¹², in dem zwar teils ähnliche mythologische Figuren (Bacchus und Venus) auftreten, insgesamt aber eine parataktische Reihung von Personifikationen und kruden Bildmetaphern wie die „Presse der Schwelgerei“ (*Lussuria*) oder die „Schlachtbank der späten Reue“ (*Banca del tardo pentimento*) eine moralinsaure Atmosphäre schaffen, die dem in seiner Gestaltung und Aussage sehr ponderierten Blatt Perrets fremd ist. In letzterem erscheint die verfeinerte Atmosphäre gesellschaftlich hoch stehender Moral- und Erziehungsdiskurse bereits durch den künstlerischen Anspruch evoziert.

Der „Oberklasse“-Kontext solcher visualisierten Bemühungen allegorischer Gestalten um einen ihren Einfluß ausgelieferte Mittelfigur ist, wie

noch nicht betont wurde, auch dadurch evident, daß es für van Veens Komposition einheimische, also niederländische Vorläufer aus der gehobenen Innendekoration gibt, etwa eine heute im Bayerischen Nationalmuseum München bewahrte Tapiserie von ca. 1515 (Abb. 4).¹³ Auch wenn es kaum möglich erscheint, jede der durchweg kostbar gekleideten Figuren des Brüsseler Bildteppichs zu benennen, deutet doch der Antagonismus der Frau mit dem erhobenen Schwert links, „Justitia“, und der „Luxuria“ rechts, die an einen jungen, zentral positionierten Mann („homo“) gelehnt ist, die Konfliktlinie zwischen Tugend und Laster an. Wie dieses Beispiel zeigt, stützte sich die frühbarocke Ikonographie nicht selten auf weitaus ältere Quellen, modernisierte aber im Stilistischen, verstärkte den Eindruck humanistischer Gelehrsamkeit und spitzte die repräsentierten Gegensätze visuell weiter zu. Kaum zufällig findet man in zeitgenössischen Quellen, und so auch in Unterschriften von Darstellungen des Escorial, die *virtus* von dessen Erbauer Philipp II. gerühmt, diesem christlichen Tugendhelden, dessen gebaute Architekturprojekte „ordo“, Ordnung, verwirklichten und symbolisierten.¹⁴

Die ältere Forschung zum Stockholmer Bild und dem Kupfer Perrets hat sich (auf den Spuren von Erwin Panofskys grundlegendem Herkules-Buch¹⁵) meist darauf beschränkt, beide Werke als Variationen des Themas „Wahl des Herkules zwischen Tugend und Laster“ zu erklären. Einen neuen Beitrag zur Interpretation lieferte 2007 Lisa Rosenthal, die Beobachtungen zu den weiblichen Protagonisten anbrachte und daraus ihre

12 Luca Bertelli exc: *Stato de' Lussoriosi*, Radierung, 354 x 476 mm, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Einführend zu Luca Bertelli als Verleger solcher Drucke vgl. M. BURR, *The Print in Italy 1550–1620*, London 2001, S. 222.

13 Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. T3808; vgl. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Bd. I, Leipzig 1923, S. 411, Abb. 89; A. VON SCHNEIDER, *Bemerkungen zu einigen niederländischen Wandteppichen des bayerischen Nationalmuseums*, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F.* 1, 1924, S. 50–72, hier S. 59. Vgl. auch die Diskussion einer zeitnahen Tapiserie mit dem Nachbarthema des „Verlorenen Sohnes“ in: P. VERDIER, *The Tapestry of the Prodigal Son*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 18, 1955, S. 9–58.

14 WILKINSON-ZERNER, *Juan de Herrera* (zit. Anm. 11), S. 114, Abb. 125.

15 E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig/Berlin 1930, S. 114, Anm. 1.

4: *Brüsseler Manufaktur um 1515, Tugendallegorie, Tapisserie, Bayerisches Nationalmuseum, München*



Schlußfolgerungen zog.¹⁶ Das Gemälde (Abb. 1) stelle mit der Konfrontation von Venus und Minerva zwei männliche Konzepte des weiblichen Körpers einander gegenüber: die ebenso erotisch wie nährend konnotierten Brüste von Venus und den gepanzerten Oberkörper von Minerva. Der Jüngling – so Rosenthals provozierende Zusammenfassung der Botschaft des Bildes – hat die Wahl, sich passiv den infantilisierenden Freuden einer mütterlichen Erotik hinzugeben, oder ein Mann zu werden und den weiblichen Körper und seinen medusenhaften Schrecken fürchten zu lernen.¹⁷ Diese letzte Folgerung mag überzogen klingen, aber Rosenthal korreliert ihren Ansatz einleuchtend dem Virtus-Konzept des mit van Veen bekannten Humanisten Justus Lipsius, der die Kontrolle über die eigenen Begierden als Schlüsselqualität des Herrschers de-

finierte: Jedes Nachgeben gegenüber den Trieben oder der „Luxuria“ sei als Unfähigkeit zur Herrschaft, und zwar männlicher Herrschaft, ausgelegt worden.¹⁸ Allegorien wie diejenige van Veens hätten (paradoxaerweise) als visuelle Warnung vor den Verlockungen visueller Freuden gedient – vor Sinnenfreuden, die solche Darstellungen selbst in nicht geringem Maße präsentierten und ausbreiteten. Insofern versinnbildliche gerade die Allegorie van Veens nicht nur die Versuchungen der Jugend, sondern auch die Versuchungen der Allegorie, die sinnlich sein muss, um Aufmerksamkeit zu erreichen, aber letztlich (wie Minerva, die den Milchstrahl der Venus unterbricht) zivilisierend, rationalisierend und anti-sinnlich wirken soll.

Es ist geboten, ähnliche Bilddiskurse über die Grundlagen tugendhafter Herrschaft auch bei der Interpretation der folgenden beiden, von

16 L. ROSENTHAL, Venus's Milk and the Temptations of Allegory in Otto Van Veen's „Allegory of Temptation“, in: BASKINS/ROSENTHAL, *Early Modern Visual Allegory* (zit. Anm. 3), S. 219–241.

17 ROSENTHAL, Venus's Milk (zit. Anm. 16), S. 223.

18 ROSENTHAL, Venus's Milk (zit. Anm. 16), S. 224.

Rosenthal nicht analysierten italienischen Werke in Rechnung zu stellen, zumal *Iuventus/ Gioventu* bzw. die im Lateinischen traditionell eine etwas frühere Jugend bezeichnende *Adolescentia* in die-

sen Bildern ebenfalls (und damit anders als etwa in der *Iconologia* des Cesare Ripa¹⁹) als männlich dargestellt wird.

PIETRO DA CORTONA'S DECKENBILD
DER SALA DI VENERE IM PALAZZO PITTI

Pietro da Cortona (1596–1669), der in Rom für frühe Capolavori wie die Deckengestaltung des Salone Barberini gefeierte Maler, wurde 1637 erstmals nach Florenz berufen, wo er in den Folgejahren (mit zeitlichen Unterbrechungen) verschiedene Räume des Palazzo Pitti ausmalen sollte.²⁰ Die Sala di Veneri war der erste der von ihm und seinem Schüler Ciro Ferri dekorierten Planetensäle. Die Sale dei Pianeti sind jeweils einer bestimmten Planetengottheit gewidmet, wobei jeder Planet einer Lebensphase des Herrschers oder Regenten entspricht, dessen Fortschritt von Raum zu Raum gezeigt wird – ein hergebrachtes ikonographisch-allegorisches Schema, das insgesamt wenig zu tun hatte mit den neuen Erkenntnissen über das Sonnensystem des im Jahr der Ausmalung des Venus-Saals verstorbenen Galilei.

Der Venus-Saal war im Rahmen der vom neuen Großherzog Ferdinando II de' Medici (1610–1670) veranlassten Renovierung des Palazzo Pitti aus zwei vorherigen Räumen neu geschaffen worden. An der Decke des Saals, einem Spiegelgewölbe mit Stichkappen, malte Pietro da Cortona ein großes Querformat (Abb. 5) in einem reich ornamentierten, ebenfalls von ihm entworfenen Goldrahmen. Das in der Farbwahl venezianisch inspi-

rierte Bild zeigt eine Minerva mit flatternden und leicht verrutschten Gewändern, die einen blond gelockten jungen Mann vom Bett der Venus fortzieht (Abb. 6). Die Liebesgöttin ist spärlich, aber gerade noch schicklich bekleidet und an der Stirn zur Bezeichnung ihres Charakters als Planetengottheit mit einem Stern versehen. Ihr Sohn Cupido versucht, den bedauernd auf Venus Zurückblickenden an dessen Gewand festzuhalten. Minerva dirigiert den Jüngling jedoch zu einem links oben schwebenden Herkules und einem Anteros mit ausgestrecktem Lorbeerkranz, die ihn beide in Empfang nehmen werden. Der Großteil des auf Untersicht konzipierten Freskos wird gleichwohl von Venus und ihren Gefährten beherrscht, koketten Nymphen, bocksbeinigen Satyrn und einem saufenden Erosen. Dazu kommen markante Einrichtungsgegenstände, etwa die intensiv rote Draperie über dem Lotterbett der Venus und der reich verzierte goldene Tisch, auf dem Weinbecher stehen. Der Rahmen trägt unten die Aufschrift *ADOLESCENTIAM / PALLAS A VENERE / AVELLIT* (= Pallas zieht die Jugend von Venus weg) und auf der gegenüberliegenden Längsseite *RADIX AMARA / VIRTVTIS FRUCTVS / SVAVIS* (= die Wurzel der Tugend ist bitter, ihre Frucht süß).²¹ Der erste Text beschreibt

19 Vgl. das Stichwort „Gioventù“ in: CESARE RIPA, *Iconologia ovvero descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Rom 1593, S. 104.

20 Vgl. einführend M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977, S. 63–164; M. GREGORI, *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle Sale dei Pianeti*, in: M. GREGORI (Hrsg.), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Bd. 2, Florenz 2006, S. 91–134.

21 Die Sentenz *Radix virtutis amara* der zweiten Inschrift taucht in philologischen Texten und Sprichwortsammlungen der Frühen Neuzeit verschiedentlich auf, ohne daß man sich über ihren Urheber einig war (Zuschreibung an



5: Pietro da Cortona, Deckenbild der Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz



6: Pietro da Cortona, Deckenbild der Sala di Venere (Detail), Palazzo Pitti, Florenz



7: Peter Paul Rubens, *Abschied von Venus und Adonis*, Gemälde, The Metropolitan Museum of Art, New York

also die dargestellte Handlung, der zweite Text – den die Betrachter wortwörtlich erst in Retrospektive lesen können – deren moralische Essenz.

Das der Darstellung des Pietro da Cortona zugrunde liegende Mythologem scheint der Abschied von Adonis und Venus zu sein. Kompositorisch ist die engste bildliche Parallele des Pitti-Bildes aber bezeichnenderweise nicht das bekannte Gemälde gleichen Themas von Tizian, dessen erste Fassung der Spanier 1553 als eine der „Poesie“ für Philipp II. von Spanien malte und das

in zahlreichen Repliken weite Verbreitung fand, auch wenn – oder gerade weil – Tizian gegen Ovids Text (Met. X.708) nicht eine im Aufbruch befindliche, dabei zu Adonis sprechende Venus darstellte, sondern Adonis, wie er sich der Umarmung der Göttin aus eigenem Antrieb entwindet.²² Vielmehr steht Cortonas Bild einer (ebenfalls in Repliken bekannten) Tizian-Paraphrase von Peter Paul Rubens (Abb. 7) näher, in dem die Liebesgöttin nicht in Rückenansicht gezeigt ist und die Fortbewegung des Adonis nach links,

Isokrates bei JOHN CASE, *Speculum Moraliū Quaestionum in vniversam ethicen Aristotelis*, Oxford 1585, II.9.5). Zum Gegensatzpaar „Bitter-Süß“ vgl. die von Maffeo Barberini (nachträglich) entworfene Sockelinschrift *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae / fronde manus implet baccas seu carpit amaras* von Gianlorenzo Berninis Skulptur „Apoll und Daphne“ in der Villa Borghese. Während dort mit Rekurs auf Petrarcas Viertes Sonnett an Laura (*Sol per venir al lauro, onde si coglie / Acerbo frutto ...* – vgl. R. PREIMESBERGER, *Zu Berninis Borghese-Skulpturen*, in: H. BECK/S. SCHULZE, *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 109–127, hier S. 124) der Weg vom angenehmen zum unangenehmen Geschmack beschrieben ist, wird in Florenz die gegenteilige Perspektive geboten.

22 Vgl. C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500: Tiziano e Venezia* (Atti del Convegno), Vicenza 1980, S. 125–135.

also in die gleiche Richtung wie im Pitti-Fresko erfolgt.²³

Das Deckenbild Pietro da Cortonas wird ergänzt um Lünettenfresken, in denen historische Exempla (männlicher) Enthaltensamkeit in Liebesdingen vorgeführt sind. Auch hier wurden erklärende Texte beigelegt, was schon wegen der geringen Bekanntheit einiger dieser Themen nötig gewesen sein dürfte, und nicht zuletzt deshalb, weil der Maler gelegentlich ein ihm vertrautes Bildschema in neuen Kontexten verwendete, etwa die biblische Episode von Joseph und Potiphars Frau für die Geschichte der Enthaltensamkeit des Crispus gegenüber der Fausta, Ehefrau Kaiser Konstantins.²⁴ Innerhalb der ebenfalls von Cortona entworfenen, außerordentlich reichen architektonischen Gestaltung der Wölbung sind ellipsoide Stuckreliefs angebracht, die Porträts historischer (männlicher²⁵) Protagonisten des Hauses Medici enthalten, außerdem ein Bild des regierenden Großherzogs Ferdinando II. mit seinem Sohn Cosimo (Abb. 8).

Stephen Campbell hat Pieter Perrets „Versuchungen der Jugend“ als Ausgangspunkt des Deckengemäldes von Pietro da Cortona benannt²⁶, und Wolfer Bulst verwies auf die Ähnlichkeit der ersten Vorstudien des Künstlers mit Rubens' Darstellung des Ferdinando d'Austria



8: Pietro da Cortona, Ferdinando II. de' Medici mit seinem Sohn und Nachfolger Cosimo, Stuckrelief, Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz

als Herkules aus der so genannten „Pompa Introitus Ferdinandi“ in Antwerpen 1635, die Cortona wohl im 1642 datierten Stich von Theodor van Thulden bekannt wurde.²⁷ Wie man sich in dieser Frage auch entscheidet (wahrscheinlich hat Cortona beide Kompositionen gekannt), es

23 Zur „Venus und Adonis“-Paraphrase von Rubens (Hauptfassung heute im Metropolitan Museum of Art, New York) vgl. R. BAUMSTARK, „El nuevo Ticiano“: Tizian im Spätwerk von Rubens, in: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Vorbild und Neuerfindung. Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern, Ausstellungskatalog, München, Alte Pinakothek, 23.10.2009–07.02.2010, München/Ostfildern 2009, S. 83–115, hier S. 110. Nicht ausschließen möchte ich, daß Pietro da Cortona auch Details einer Darstellung der umgekehrten Situation, also den Aufbruch einer Frau und den auf dem Lager zurückbleibenden Mann, verarbeitet hat, nämlich Guercinos „Aurora und Tithonos“ (1621) an der Decke des Casino Ludovisi in Rom (vgl. zu diesem Werk E. OY-MARRA, Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext, München/Berlin 2005, S. 137–147).

24 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), Abb. 37.

25 Der Verzicht auf die Darstellung von Exponenten weiblicher Macht (in Verbindung mit der eindeutigen Botschaft des Deckengemäldes) ist umso bemerkenswerter, als mit Christine von Lothringen (1565–1637) lange Jahre eine Frau die faktische Herrschaft über die Toskana innehatte.

26 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), S. 98.

27 W. BULST, Sic itur ad astra. L'iconografia degli affreschi di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti, in: A. FARA/D. HEIKAMP (Hrsg.), Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Ausstellungskatalog, Florenz, Palazzo Pitti, 07.12.2009–09.01.2005, Florenz 2003, S. 240–265, hier S. 251–252.



9: Jan Wierix nach Johann Martin Stella, *Allegorie auf die Bemühungen der Jugend um den Aufstieg zum Ruhm*, Kupferstich

bleibt die Tatsache eines für das Pitti-Bild gesuchten Anklangs an eine habsburgische Ikonographie. Dies zeigt unter anderem eine zeichnerische Vorstudie, in welcher der Künstler noch eine stehende Venus und einen Tugendberg mit Tugendtempel projektierte, den die schwebende Minerva ihren zur Liebesgöttin zurückblickenden Schützling erklimmen läßt.²⁸ Cortona mag sich von der Idee, den Jüngling zu Fuß den Tugendberg erklimmen zu lassen, abgewandt ha-

ben, weil das Bergmassiv zu dominant für eine Deckenmalerei gewesen wäre, oder auch deswegen, weil er im Deckenfresko eines anderen Raums, der Sala di Giove, einen Aufstieg des inzwischen gereiften Helden in den Olymp darstellen wollte.²⁹ Das von Cortona dargestellte Schweben der Protagonisten (nicht aber von Venus und ihrer Gefährten) darf man jedenfalls als wesentliche Weiterentwicklung der Tugend-Laster-Wahl bezeichnen. Zwar waren Flugbewegungen allegorischer Figuren u.a. in einigen allegorischen Konstellationen der von Cortona gestalteten Decke des Salone Barberini vorgebildet.³⁰ Doch hatten sich zumindest in Rom Darstellungen im Umkreis von Tugend-Laster-Konstellationen bis dato ausgesprochen statisch gezeigt – selbst dann, wenn sie, wie die berühmte „Wahl des Herkules zwischen Tugend und Laster“ von Annibale Carracci für den Camerino Farnese in Rom, zur Anbringung an der Decke vorgesehen waren.³¹

Woher also kam die Anregung für das, was man Pietro da Cortonas Revision und Dynamisierung eines ihm vorliegenden eingeführten Tugend-Laster-Schemas nennen könnte? Einerseits ist darauf hinzuweisen, daß schon im späten 16. Jahrhundert in den Niederlanden ähnliche allegorische Darstellungen mit lebhaft ausagierten Antagonismen aufgekommen waren – etwa in einem Stich von Jan Wierix nach Johann Martin Stella (Abb. 9), der Minerva dabei zeigt, wie sie einen talentierten, aber mittellosen jungen Mann aus den Klauen der Armut zu ziehen versucht.³² Andererseits muß Cortona, gemäß seiner künstlerischen Ökonomie, in Nachbarthemen wie der

28 CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), Abb. 29.

29 Zur Sala di Giove vgl. CAMPBELL, Pietro da Cortona (zit. Anm. 20), S. 127–133.

30 Vgl. im Salone Barberini u.a. die bei Herkules schwebenden Personifikationen von Concordia und Abundantia (J. BELDON SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991, Fig. 86).

31 Zur „Herkuleswahl“ im Camerino Farnese vgl. zuletzt C. VOLPI, Odoardo e il Camerino Farnese. „Virtù politica“ o „Virtù privata“, in: M. G. BERNARDINI (Hrsg.), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Mailand 2000, S. 81–94; F. MOZZETTI, Il Camerino Farnese di Annibale Carracci, in: *La culture scientifique à Rome à la Renaissance (Mélanges de l'École française de Rome 114, 2002)*, S. 809–836.

32 Vgl. J. VAN DER STOCK/M. LEESBERG (Hrsg.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Bd. LXVI: *The Wierix Family, Part VIII*, Rotterdam 2004, S. 122.

„Versuchung des heiligen Antonius“ Inspiration gesucht haben, in denen schon längst der Kampf von Allegorien verschiedener negativer Qualitäten um die umzingelte Hauptfigur und eine göttliche Intervention für diese Figur ins Bild gesetzt worden waren, etwa in dem Gemälde von Jacopo Tintoretto für S. Trovaso in Venedig, das Agostino Carracci 1582 reproduziert hatte (Abb. 10).³³ Solche Überlegungen zu den Quellen einer in ihren Formen durchaus ungewöhnlichen Allegorie sind keineswegs müßig, denn sie erweisen, daß Pietro da Cortona, wie vor ihm wahrscheinlich schon Venius, weithin vertraute kompositorische und semantische Modelle zu korrelieren und für die Rezeption seines Werks nutzbar zu machen versuchte.

Wir kommen damit zur Frage nach der Funktion einer solcher Allegorie: Wie Dokumente zum Florentiner Hofzeremoniell zeigen, waren die Planetensäle den wichtigsten Audienzen des Großherzogs vorbehalten. Insbesondere ausländische Potentaten und deren Botschafter wurden hier empfangen oder warteten auf ihren Empfang.³⁴ Selbstverständlich hatte – das zeigen schon die Stuckporträts der Medicimänner und das in die Dekorationen integrierte Medici-Wappen – die Ausstattung dieser Säle etwas mit der Medici-Dynastie zu tun. Und doch muß die auf Filippo Baldinucci zurückgehende Formel,



10: Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, Versuchung des Hl. Antonius, Kupferstich

Adressat der Dekorationen sei der Princeps gewesen, genauer erläutert und nicht zu konkret auf den Thronfolger Cosimo bezogen werden.³⁵ Elisabeth Oy-Marra hat vorgeschlagen, zeitge-

33 Vgl. B. BOHN, Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné, Washington 1979, S. 196–197, Kat. Nr. 101. Beschriftet *Antonius, cum Demones vario sub aspectu ipsum infestantes / perpetua patientia superasset, viso Domino confortantur [sic]*.

34 E. OY-MARRA, Pietro da Cortona e il linguaggio della decorazione secentesca: proposte per una rilettura degli affreschi di Palazzo Pitti, in: C. L. FROMMEL/S. SCHÜTZE (Hrsg.), Pietro da Cortona (Atti del convegno internazionale, Roma/Firenze 12.II.1997–15.II.1997), Mailand 1998, S. 163–175.

35 FILIPPO BALDINUCCI, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1681–1728), Florenz 1845–57, F. RANALLI (Hrsg.), repr. Florenz 1974–75, Bd. 2, S. 420: *Sotto la distinzione de' pianeti si dimostra l'istruzione del principe datagli da Ercole*. Ähnlich verkürzend und damit für heutige Leser mindestens ebenso mißverständlich formulierte JOACHIM VON SANDRART, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, Bd. 2, S. 201: *[Cortona hat] dem Herzog / der damals noch jung / zu Nachfolg der Tugend und Antrieb/ lauter tugendreiche Historien vorgebildet; das obriste gröste Stuck des Gewölbs war eine schöne nackte Venus, so mit aufgeflochtenem Haar auf einem Bett / mit allerley anderen lasciven Weibsbildern und der Liebe / auch mit Cereris und Bacchi Früchten gezieret liget / von deren Gesellschaft ein zarter schöner Jüngling / durch Antrieb Minervens / hinweg lauft / und auswärts zu der Tugend Herculis sich begibt / unangesehen die anderseits stehende Saturen / Bacchanten und arkadische buhlerische Nymfen samt ihren Wollüsten / demselben vergeblich zuruffen / in folgender Unterschrift: Adolescentiam Pallas a Venere avellit, Radix amara Virtutis, fructus suavis.*

nössische Erziehungsratgeber für den Fürstennachwuchs wie „De officio principis christiani“ von Roberto Bellarmino (1619) als maßgebliche „Quelle“ der Ikonographie zu benennen.³⁶ Diese These ist von Wolfger Bulst und Jörg Martin Merz zurückgewiesen worden.³⁷ Merz begründet dies damit, daß die beiden zentralen Kategorien des Autors, Gott und Kirche, in den Fresken nicht thematisiert seien und die genannten Tugenden nicht spezifisch genug erschienen.³⁸ Bulst betont, daß Cortona nicht praktische Handlungsanweisungen visualisiert, sondern einen poetischen Kontext – „Poesie morali“ – konstituiert habe, und er weist auf schlüssigere Textparallelen als Bellarmino wie etwa Maffeo Barberinis Ode „Exhortatio ad virtutem“ (1614), ein Tugendgedicht, das der zukünftige Papst Urban VIII. für seinen Neffen Francesco verfaßte.

Bilder beziehen sich jedoch zuallererst auf andere Bilder. Sowohl das Deckenfresko der Sala di Venere als auch die Stuckporträts der Medici gehören in den Kontext visueller Selbstrechtfertigung des Adels durch Verweis auf die Dynastie als Träger von Tugend. Als Parallelen dafür sind zuerst die eigenen Ausstattungstraditionen der Medici zu nennen, etwa die Ahnenbüsten und historischen Szenen mit Medici-Beteiligung in der Sala di Leone X im Palazzo Vecchio³⁹ oder andere Ahnengalerien europäischer Fürstenhäuser⁴⁰, ebenso aber die berühmte Übertragung des dyna-

stischen Konzepts auf einen nicht-adeligen (aber erklärtermaßen geistesadeligen⁴¹) Zusammenhang, denjenigen des Federico Zuccari. Dieser hat in der – Pietro da Cortona sicher bekannten – Sala terrena seines römischen Palazzo einen Raum gestaltet, der an der Decke die Himmelfahrt des tugendhaften Künstlers zeigt, und in den Lünetten unterhalb dieses Bildes Porträts einzelner Mitglieder der Familie Zuccari, die als erprobte Träger der Familientugend auf die sich unten im Saal Bewegenden wie Zuschauer in einem Theater blicken.⁴² Auch wenn die bisherige kunsthistorische Literatur nicht eigens darauf hinweist, verwundert es vor diesem Hintergrund kaum, daß alle in den Stuckreliefs der Sala di Venere gezeigten Mitglieder der Medici-Familie nach unten, also in den Saal blicken. Die Voraussetzung von Virtus, der Abschied vom Laster, wird alles überwölbend an der Decke angezeigt, die wortwörtlich von Medici-Herrschern getragen wird, die ihrerseits Exempelfiguren des Bemühens um die Tugend sind.⁴³ Zugleich sind dieselben Herrscher Zuschauer des sich unter ihnen stets neu vollziehenden mediceischen „Theaters“, der prunkvollen diplomatischen Aktivitäten ihrer Nachfolger, die sich viel auf ihre höchsten internationalen Ansprüchen genügende Prachtentfaltung, ihre „magnificenza“, zugute hielten. In der Sala di Venere geht es um eine Fiktion von Kontinuität mit Miteltern der Kunst. Die Tatsache, daß die gipsernen

36 OY-MARRA, Pietro da Cortona (zit. Anm. 34), S. 168–171.

37 BULST, *Sic itur ad astra* (zit. Anm. 27), S. 263, Anm. 90; J. M. MERZ, Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf, München/Berlin 2005, S. 451, Anm. 169.

38 J. M. MERZ, Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture (incorporating a draft by the late Anthony Blunt), New Haven/London 2008, S. 300, Anm. 7.

39 Vgl. U. MUCCINI/A. CECCHI, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Florenz 1995, S. 108–117.

40 Vgl. E. LEUSCHNER, Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, in: *Studia Rudolphina* 6, 2006, S. 5–25.

41 Zum Motto „*Sic vera nobilitas*“ an einer der Decken des Palazzo Zuccari vgl. K. HERRMANN-FIORE, Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18, 1979, S. 35–112.

42 Vgl. E. LEUSCHNER, 'Il camin sovrano ...' Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses, in: T. WEDDIGEN (Hrsg.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform* (Akten einer Tagung der Bibliotheca Hertziana und des Schweizer Instituts in Rom 1998), Basel 2000, S. 169–194.

43 Vgl. S. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari 1980, S. 31.

Medici-Vorfahren einerseits den Charakter von in Stein gehauenen Denkmälern, andererseits den von lebendigen Individuen haben, die sich kaum in ihren Rahmen halten, deutet ihr Fortleben kraft ihrer herausragenden Tugend an.

Auch der in den fünf Planeten-Sälen allegorisch gestaltete Tugendweg des von Herkules begleiteten Herrschers war insofern ein Identifikationsbild – sowohl für die Medici-Dynastie wie für die ähnlichen Wertvorstellungen verpflichteten Besucher, nämlich ein visueller Hinweis auf die gemeinsamen Grundlagen von Herrschaft der adeligen Eliten Europas. Man könnte auch sagen, daß in diesem Ensemble der Erwerb und die Bewahrung von (künstlerischer, architektonischer, dynastischer) Ordnung durch Virtus vorgeführt und versinnbildlicht sind. Vor allem dieser Ordnungsgedanke verbindet Allegorien wie diejenigen van Veens und Cortonas.

Die Planetensäle des Palazzo Pitti gaben bezeichnenderweise wesentliche Anregungen für die Gestaltung des Grand appartement du roi im Schloß von Versailles⁴⁴ (Salon de Vénus, Salon de Mars, Salon de Mercure, Salon d'Apollon) – auch wenn in den dortigen Wand- und Deckendekorationen entschiedener als in Florenz von den „bonnes mœurs“ des Regenten zu den allgemeinen Kennzeichen eines „bon gouvernement“ übergegangen wird.⁴⁵ An der Decke des Salon de Vénus in Versailles präsidiert die Liebesgöttin hoheitsvoll inmitten ihres himmlischen Hofstaates, und das Korrelat einer „Entführungsszene“ nach Art von Cortona fehlt. Gleichwohl fand auch die Deckenmalerei in der Sala di Venere ihre Nachahmer im europäischen Hochadel. Es verwundert beispielsweise nicht, daß noch im Plafond der so genannten Blauen Stiege von Sebastiano Ricci (1701/ 02) in Schönbrunn visuelle Formeln aus der Dekoration der Florentiner Planetensäle wie das Lager der Venus und der Jüngling, den eine weibliche Gestalt (Engel



II: Michael Willmann, Deckenbild des Refektoriums der Prälatur, Fresko, Kloster Leubus

44 Vgl. N. MILOVANOVIC, *Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV*, Paris 2005, S. 42.

45 MILOVANOVIC, *Les grands appartements* (zit. Anm. 44), ebenda.

oder Tugendpersonifikation) von dieser Göttin fortführt, aufgegriffen wurden.⁴⁶ Selbst Michael Willmanns „Triumph des Tugendhelden über die Welt“ (1692) an der Decke des Refektoriums in der Prälatur des schlesischen Klosters Leubus

(Abb. 11) zitiert – was angesichts des klerikalen Kontextes heute verwundern mag – großzügig aus dem allegorischen Inventar Pietro da Cortonas.⁴⁷

LUCA GIORDANO: DIE FRANKFURTER ALLEGORIE

Luca Giordano (1632–1705) schuf seine Allegorie der „Versuchungen der Jugend“ (Abb. 12, 12a) gemäß der Datumsaufschrift im Jahre 1664. Das Bild wird in alten Inventaren der Sammlung Liechtenstein als „La gioventù combattuta dai vizi“ betitelt.⁴⁸ Schon Georg Swarzenski (1922) setzte es mit dem Stich des Pieter Perret in Beziehung.⁴⁹ Wie kaum zu übersehen ist, muß Giordano auch Pietro da Cortonas Deckenbild im Palazzo Pitti gekannt haben.

Die Forschung hat den Grund für kompositorische Änderungen Giordanos gegenüber Perret in einer Variation der Botschaft des Bildes vermutet, die vor allem damit zusammen hänge, daß Perrets „Armut“ rechts unten vom Neapolitaner durch einen am Boden links vorn lagernden jungen Mann ersetzt worden ist. In dieser

Figur hat auch Swarzenski, vor allem wegen der Beule am Hinterkopf, Girolamo Fracastoros „Hirten Syphilus“, den dichterischen Namensgeber der Geschlechtskrankheit und damit eine Allegorie der Syphilis sehen wollen.⁵⁰ Das ist möglich, und doch besteht die Gefahr, daß mit solchen Überlegungen ein semantisches Detail zum Wesen des Bildes erklärt wird. Am wahrscheinlichsten erscheint, daß die fragliche Figur im Frankfurter Bild, wie zuvor bei Perret, die „Armut“ personifiziert – und zwar nicht als „La Povertà“, sondern als „Il Povero“.⁵¹ Belegen läßt sich dies u.a. durch ein in einem alten Photo bezugtes und (nachträglich?) „1663“ datiertes und signiertes Bild⁵² aus der Werkstatt Giordanos, das den „Reichen Mann und den armen Lazarus“ darstellt (Abb. 13): Der links vorn hockende arme

46 Zum Deckenbild von Sebastiano Ricci in Schönbrunn vgl. H. LORENZ (Hrsg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV: Barock, München u.a. 1999, S. 331–332.

47 H. LOSSOW, Michael Willmann (1630–1706). Meister der Barockmalerei, Würzburg 1994, Abb. A 204 (der liegende Bacchus unten ist natürlich ein Zitat nach Ribera). Wie auch die übrigen barocken Ausstattungen in Leubus zeigen, hatte das Kloster engste Kontakte zum Habsburgerhof und war damit – neben seinen anderen Funktionen – ein wichtiger Ort dynastischer Repräsentation.

48 O. FERRARI/G. SCAVIZZI, Luca Giordano, Neapel 1992, Kat. Nr. A 167; E. LEUSCHNER, Giordanos graphische Vorlagen. Überlegungen zu Bildern in Frankfurt und Braunschweig, in: Pantheon 52, 1994, S. 184–189; PROHASKA, Luca Giordano (zit. Anm. 2). Es ist nicht bekannt, ob der verlorene Originalrahmen eine Inschrift trug.

49 G. SWARZENSKI, Un Quadro di Luca Giordano in Francoforte sul Meno, in: Bollettino d'Arte, 2, 1922/23, S. 17–21.

50 SWARZENSKI, Un Quadro di Luca Giordano (zit. Anm. 49), ebenda. E. PANOFKY, Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12, 1961, S. 1–33.

51 Lukas 16, 20–21 (Vulgata): *Et erat quidam mendicus, nomine Lazarus, qui iacebat ad ianuam eius, ulceribus plenus, cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa divitis, et nemo illi dabat; sed et canes veniebant et lingeabant ulcera eius.*

52 Kunsthistorisches Institut Florenz, Photothek, Maße des Bildes und aktueller Standort unbekannt; nicht bei FERRARI/SCAVIZZI, Luca Giordano (zit. Anm. 48). Vgl. auch ein Lazarus-Gemälde im Fogg Art Museum, Cambridge/Mass., das auf ein Original Giordanos aus den 1680ern oder 90ern zurückgehen muß (E. PETERS BOWRON, European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum, Cambridge/M. 1990, S. 347, Abb. 732). Die Komposition



12: Luca Giordano, *Die Versuchungen der Jugend (Frankfurter Allegorie)*, Gemälde, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



12a: Luca Giordano, *Die Versuchungen der Jugend (Frankfurter Allegorie)*, Gemälde, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Detail



13: *Werkstatt (?) des Luca Giordano, Der reiche Mann und der arme Lazarus, Gemälde, unbekannter Besitz*

Lazarus ist unverkennbar ein „älterer Bruder“ des im Frankfurter Bild an gleicher Stelle sitzenden Mannes.⁵³

Giordano hat im Frankfurter Bild Elemente aus Perrets Stich und Cortonas Florentiner Deckenfresko verwendet – schon die flatternden Gewänder der Minerva und ihr auffälliger Busen, der dem von der Milchzufuhr abgeschnittenen Jüngling so pointiert genähert ist, weisen auf letzteren. Der Neapolitaner Maler hat offenkundig darauf gesetzt, daß das allegorische Schema der „Versuchungen der Jugend“ bei den Betrachtern seiner Zielgruppe inzwischen eine gewisse Bekanntheit hatte, nämlich (ganz im Sinne der Inschrift des zu Anfang besprochenen Gemäldes

von van Veen) als „Typus“ präsent war.⁵⁴ Gleichwohl gibt es im Bild Giordanos weder eine klare Aussicht auf den Sieg der Tugend noch eine deutliche Unterteilung in „Tugend“ und „Laster“; es fehlt sogar ein Tugendtempel. Venus hat eindeutig die höchste Position im Bild inne, und die mit ihrem Schild die Milch der Liebesgöttin abfangende Minerva ist im wilden Getümmel abfangende Minerva ist im wilden Getümmel erst bei genauerem Hinschauen auszumachen.

In diesem Gemälde, so ist zu konstatieren, geht es nicht ausschließlich um die erfolgreiche Vermittlung einer eindeutigen „Moral“ im Sinne der genannten älteren, vielen damaligen Betrachtern wohl bekannten Bildbeispiele, sondern mindestens ebenso sehr um die virtuose künst-

von Giordanos *Dives et Lazarus* dürfte von niederländischen Stichen wie demjenigen des Crispijn de Passe nach Maerten de Vos angeregt worden sein (Hollstein Dutch and Flemish Engravers, Bd. XV, S. 141, Nr. 118).

53 Auch in Giordanos „Weihe der Kirche von Montecassino (1071)“, der heute im Museo di Capodimonte aufbewahrten Vorstudie für das zerstörte Fresko der Klosterkirche, ist im Vordergrund, zwischen dem Volk, die Gestalt eines sitzenden, halbbekleideten Mannes zu sehen – offenbar seinerseits eine Allegorie der schutzbedürftigen Armut; vgl. FERRARI/SCAVIZZI (zit. Anm. 48), Kat. Nr. A 257.

54 Vgl. neben den oben schon genannten Beispielen auch entsprechende „Versuchungs-“ Allegorien von Pietro Liberi: U. RUGGERI, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, Kat. Nr. P76, S. 148 (Galleria della Fondazione Querini Stampalia, Venedig; dort ausgestellt als „L'uomo precipitato dai vizi“) und Kat. Nr. P69, S. 145 (Privatbesitz).

lerische Umgestaltung und dramatische Steigerung eines eingeführten allegorischen Schemas. Der aufwärts – auf Venus – gerichtete Blick des Jünglings wird gleichsam im Bruchteil einer Sekunde durch den dazwischen geschobenen Schild von Minerva unterbrochen. Der betont spontane Pinselstrich des Malers findet so seine Entsprechung in der vom Gemälde vermittelten Momenthaftigkeit des turbulenten Geschehens. Der Betrachter muß sich solchermassen im Bild orientieren wie der dargestellte Jüngling in der moralischen Welt. Durch einen derartig innovativen, auch Rezeptionsvorgänge einschließenden Umgang mit dem Überkommenen erklärt sich womöglich sogar Giordanos Austausch bestimmter Attribute, was auf ein Spiel mit scheinbar festen Bedeutungen, wenn nicht sogar auf das kalkulierte Versagen des allegorischen Modus bei der Vermittlung klarer, d.h. schriftanaloger, Botschaften hinausläuft.

Doch die gerade im 17. Jahrhundert übliche (Selbst-) Analogisierung der Malerei mit der

Dichtung ist nicht zu verwechseln mit deren ur-eigenen bildnerischen Verfahren. Bei Giordano dominiert die unbändige Freude an der Umformulierung und sinnlich intensiven malerischen Zuspitzung eines bildlich konventionalisierten allegorischen Antagonismus. In dieser Hinsicht ist das Frankfurter Bild womöglich vor allem Bekenntnis zu einer bestimmten Art zu malen, eine fast schon historisierende Auseinandersetzung mit Peter Paul Rubens und Pietro da Cortona sowie Nachweis der eigenen Versiertheit in deren Stil.⁵⁵ Das allegorische Vokabular diene als Rohmaterial künstlerischer Verfeinerung. Auf der Seite des unbekannten Auftraggebers von Giordano war die Wahl des Sujets vermutlich auch durch das Bemühen bedingt, sich durch Imitation von Elementen der Innendekoration hoch geachteter Dynastien wie der Medici eigenes Prestige *per analogiam* zu verschaffen.⁵⁶ Insofern entsprachen sowohl Sujet als auch Stil grundsätzlich einer an anderer Stelle gesetzten Norm.

S U M M A

Bezeichnenderweise erhielt im Jahr 1664, dem Entstehungsdatum von Giordanos Gemälde, der an den Entwürfen für eine allegorische Wandteppichserie zu Ehren der politischen und militärischen Heldentaten des Königs Ludwig XIV. arbeitende Hofkünstler Charles Le Brun von Jean-Baptiste Colbert Order, in diesen Werken auf die übliche allegorische Inszenierung des Herrschers zu verzichten. Soweit sich die Argumentation aus den nur bruchstückhaft erhalte-

nen Dokumenten rekonstruieren läßt, entsprach die (mit dem König abgestimmte) Anordnung der Auffassung, die Leistungen Ludwigs XIV. seien zu groß und zu bedeutend, um sie durch die Einordnung in den allegorischen Kontext ihrer Faktizität und Einzigartigkeit zu berauben.⁵⁷ In den Tapisserien der „Histoire du roy“ entstanden folgerichtig, wie u.a. Wolfgang Brassat dargestellt hat, „dokumentierende“ (gleichwohl auf die vorteilhafte Mise-en-scène des Monarchen

55 Vgl. E. LEUSCHNER, *Picturing Rubens Picturing. Some Observations on Giordano's 'Allegory of Peace' in the Prado*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 139, 1997, S. 195–206.

56 Vgl. eine auf ein anderes Beispiel bezogene Argumentation bei C. MICHAUD, *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre Allemand du XVIIe Siècle en Italie*, München 2006, S. 133.

57 W. BRASSAT, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6), S. 359–390; P.-X. HANS, *L'Histoire du roy*, in: N. MILOVANOVIC/A. MARAL (Hrsg.), *Louis XIV. L'homme & le roi*, Ausstellungskatalog, Versailles, Musée national de Versailles et de Trianon, 19.10.2009–07.02.2010, Paris 2009, S. 194–196.



14: Gerrit van Honthorst, *Trinkender junger Mann*, Gemälde, Residenzgalerie, Salzburg

bedachte und damit nicht minder die Betrachter manipulierende) Darstellungen. Der hergebrachte allegorische Modus war solchermassen ebenso gebrochen wie dessen vor allem von italienischen Künstlern der jüngeren Vergangenheit geprägte künstlerische Form. Doch die „Histoire du roy“ blieb vorerst Episode – auch in Versailles bevorzugte man, etwa in den Deckengemälden der Spiegelgalerie, in den 1680er Jahren wieder den allegorischen oder allegorisch-historischen Modus, denn dieser war in der Kunst des 17. Jahrhunderts die eingeführte und unverzichtbare lingua franca repräsentativer Selbstdarstellung des Adels.⁵⁸ Ohnehin wird man selbst für die in immerhin sieben Editionen hergestellten Teppiche der „Histoire du

roy“ davon ausgehen müssen, daß diese fast automatisch in Interieurs zu hängen kamen, in denen durch die Zusammenschau mit in anderen Medien wie Malerei oder Skulptur präsente (Tugend-) Allegorien eine (Re-) Kontextualisierung dieser vermeintlich „reinen“ Geschichtsbilder stattfand.

Die barocke Allegorie definierte sich durch ein vergleichsweise konstantes und international vereinheitlichtes Dispositiv formaler und semantischer Möglichkeiten, die im späten 16. Jahrhundert aus älteren Quellen zusammengestellt und, wenn man so will, kodifiziert wurden. Das allmähliche Ende der „Kernzeit“ des Barock erweist sich nicht zuletzt durch den Abschied von solchen allegorischen Standards.⁵⁹ Bedeutsam

⁵⁸ Vgl. BAR, *La peinture allégorique* (zit. Anm. 3), S. 184–245.

⁵⁹ Vgl. E. LEUSCHNER, *Allegorische Diskurse: Bildsprachen der Maske in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit*, in: S. FERINO-PAGDEN (Hrsg.), *Wir sind Maske. Ein Streifzug durch Zeiten und Kulturen*, Ausstellungskatalog,

ist gleichwohl, daß die hier erwähnten Phänomene einer künstlerischen Allegorisierung der moralischen Bedrohung der Jugend in anderen europäischen Bildkulturen – etwa in den Niederlanden – meist abweichend, etwa durch Bilder des Verlorenen Sohns repräsentiert wurden. Gerrit van Honthorsts „Trinkender junger Mann“ mit aufgeschlagenem Buch (Abb. 14) enthält allerdings (wie Marcus Dekiert gezeigt hat⁶⁰) eine Kurzform der uns nun bekannten Tugend-Laster-Kampf-Allegorie – am Boden liegt hier wahrscheinlich die Tugend. Ein solches Beispiel demonstriert, daß auch in den Niederlanden von Künstlern und Publikum bestimmte Repräsentationen miteinander in Beziehung gesetzt wurden, solche, die allegorisch gesehen werden konnten, und solche, die unbedingt allegorisch verstanden – gelesen – werden mußten: Die Tugend-Laster-Kampfszene ist bei van Honthorst bezeichnenderweise als Illustration eines Buches gezeigt.

Die etwa von Cesare Ripa mit Rekurs auf die Antike behauptete Verbindlichkeit einer allgemeinen allegorischen Bildersprache⁶¹ mag in der Kunst der Epoche eine Fiktion gewesen sein, aber sie war eine international wirksame Fiktion mit erheblicher Macht, der sich aus gutem Grund gerade die Herrscherhäuser bedienten. Die Autorität der allegorischen Kunst stützte die Autorität des Regiments – und umgekehrt. Das Faszinierende am Studium barocker Allegorie ist die Rekonstruktion dieser Spannung zwischen quasi normativen allegorischen Modellen (denen vermeintlich feste und „wahre“ Inhalte, etwa Geschlechterrollen oder Herrschaftsansprüche, eingeschrieben waren) und deren immer wieder neuer künstlerischer Bearbeitung, Adaption, Uminterpretation oder Revision. Die Aktualität dieses Konflikts liegt auf der Hand.

Wien, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theaternmuseum Wien, 04.06.2009–28.09.2009, Mailand 2009, S. 305–315, hier S. 314–315.

60 M. DEKIERT, „Sic malesana meos Circe transformat honores“: der Student als Exempel der „unberatenen Jugend“ in einem Nachtstück des Gerard van Honthorst, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F. 50, 1999, S. 147–170.

61 Vgl. BAR, *La peinture allégorique* (zit. Anm. 3), S. 16.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: nach N. LANEYRIE-DAGEN, Rubens, Paris 2003 – Abb. 2, 3, 9, 10: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. – Abb. 4: Bayerisches Nationalmuseum, München. – Abb. 5, 6, 8: nach M. CHIARINI (Hrsg.), Palazzo Pitti. *L'Arte e la Storia*, Florenz 2000, S. 105, 106 – Abb.: 7 nach K. LOHSE BELKIN, Rubens, London 1998, S. 275 – Abb. 11: Verfasser. – Abb.: 12, 12a: nach SEIPEL, Luca Giordano (zit. Anm. 2), S. 195 – Abb. 13: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Photothek – Abb. 14: nach T. HABERSTATTER (Hrsg.), *Sünde, Süße Laster. Lässliche Moral in der bildenden Kunst* Ausstellungskatalog, Salzburg, Residenzgalerie, 11.07.2008–02.11.2008, Salzburg 2008, S. 213.

FISCHER VON ERLACH'S
ENTWURFF EINER HISTORISCHEN ARCHITECTUR
BEFORE 1720

KRISTOFFER NEVILLE

The *Entwurf einer historischen Architectur* (*Outline of an Historical Architecture*, 1721), produced by the Viennese court architect, Johann Bernhard Fischer von Erlach, has long been recognized as a pivotal work in the literature of architecture.¹ The actual development of the book has proven difficult to sort out, however. A unique unfinished version of the book, sent by the Habsburg court antiquarian, Carl Gustaf Heraeus, to the Tessin family of architects and collectors in Stockholm in 1720, provides some insight into these difficult problems. This copy demonstrates that much of the work was still unfinished even in the last months before publication. A number of the plates were evidently not yet prepared, and others, which had been engraved years earlier, were still awaiting revision. The Tessins' copy also bears conflicting dates of 1710 and 1712, suggesting that the work was

perhaps to have been published about a decade before it became available. Although it is possible that there was a small earlier edition, it seems likely that this was never produced. Furthermore, the incomplete book sent to the Tessins facilitates a substantial revision to our understanding of the development of the work, particularly in regard to the collaboration of Fischer and Heraeus, as well as illustrating the rather close link between the courts in Stockholm and Vienna.

The *Entwurf* draws heavily on the Renaissance tradition of architectural reconstruction of ancient monuments. Fischer himself cites Pirro Ligorio, Andrea Palladio, and Juan Bautista Villalpando, all active in the 16th century, as models. The antiquarian work of Giovan Pietro Bellori is also very evident. Fischer knew Bellori in Rome in the 1670s and 1680s, and copied some of the medals in his collection showing

This article expands my earlier discussion of the early reception of the *Entwurf*. – K. NEVILLE, The Early Reception of Fischer von Erlach's *Entwurf einer historischen Architectur*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 66, 2007, pp. 154–169, lays out the pre-1712 development of the project and the precise mechanism that brought the book to Stockholm in greater detail than can be done here, with further references. This elaboration is possible because of a discussion in the summer of 2008 with Professor Johan Mårtelius of the Royal Technical University in Stockholm, who had seen an unusual version of Fischer von Erlach's book that forms the basis of this article. My deepest thanks for his contribution. Versions of this paper were presented at the University of Vienna and at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich in June and July of 2009. My thanks to Dr. Friedrich Polleroß and Professor Hellmut Lorenz, Vienna, and to Drs. Iris Lauterbach, Peter Prange, and Peter Heinrich Jahn, Munich, for their helpful questions. An Academic Senate Research Grant from the University of California, Riverside, allowed me the time and travel pursue the topic.

- 1 For the *Entwurf*, see A. ILG, Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's des Vaters, Vienna 1895, pp. 522–581. – J. SCHMIDT, Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9, 1934, pp. 147–156. – G. KUNOTH, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956. – H. SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997, pp. 228, 320–324. – H. LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992, pp. 42–48. – P. PRANGE, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Salzburg 2004.

ancient monuments, which he later cited in the *Entwurf*.² But Fischer went beyond the reconstructions and antiquarian works of his predecessors by giving his book a new structure and a new approach. The Temple of Solomon, the wonders of the ancient world, and several other famous ancient monuments form Book One. These are followed by various Roman structures in Book Two, a clutch of non-western monuments, such as the pagoda of Nanking and a series of mosques, in Book Three, and, finally, a representative selection of Fischer's own architecture in Book Four. A semi-independent fifth book presents a suite of vases, some ancient, some his own invention. An extensive text accompanies the first two books. Cumulatively, it presents a structured history of world architecture, in which the achievements of the ancient world culminate in the modern world, represented by Fischer's own work. The paramount importance of the book's structure is evident in the full explication of the contents and their order on the title page.

The importance of the book has long been recognized. In the eighteenth century, it went through three German editions and two English editions.³ It was studied carefully by many contemporary architects, and has since been seen as a milestone in the literature of architecture.⁴ But despite the importance of the work and the strong interest it has drawn since its publication, we know surprisingly little about its development. Fischer himself wrote in the application

for publication privilege in 1721 that he had worked on the book for sixteen years, placing the inception of the project around 1705. This must refer to a more concentrated focus or a clearer concept of what he wanted to do, however, since he evidently showed a general interest in the antiquarian scholarship that supports the book in Rome in the 1670s and 1680s.

A number of the plates of contemporary works were initially produced for other publications, but were used or reused in the *Entwurf*. The engraving of Schönbrunn Palace near Vienna was sent as an independent image to Salzburg, Graz, Berlin, and elsewhere in 1701. The plates of the Collegiate Church of Our Lady in Salzburg were originally part of a project to document the patronage of Prince-Bishop Count Thun in Salzburg, which was aborted when he died in 1709.⁵ With the exception of the larger early Schönbrunn print, however, these various projects were similar enough in format and scale that they could later be assembled in a new context.

The concept of the *Entwurf* was clear by 1712. Emperor Joseph I died suddenly in April of the previous year, and was succeeded in December by his brother, Charles VI. Fischer and Heraeus, the antiquarian, *concettisto*, and keeper of the imperial antiquities and numismatic collections, prepared a version of the book comprised of a manuscript text and printed images for presentation to the new ruler. All court employees served by the grace of the emperor. After the death of the ruler, they continued in their

2 KUNOTH, Die Historische Architektur Fischers von Erlach (cit. n. 1), pp. 45–46. Hellmut Hager has recently pointed to Carlo Fontana's historical work in this context, which has not often been taken into consideration. See H. HAGER, Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: M. FAGIOLI/G. BONACCORSO (eds), Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco, Rome 2009, pp. 237–256.

3 The *Entwurf* was first published in Vienna in 1721, with subsequent editions in Leipzig (1725 and 1742) and London (1730 and 1737).

4 W. OECHSLIN, Bildungsgut und Antikenrezeption im frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones, Zürich 1972. – W. OECHSLIN, Fischer von Erlachs 'Entwurf einer historischen Architectur': die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in der Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: E. LISKAR (ed.), Wien und der europäische Barock (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte), vol. VII, Vienna 1986, pp. 77–81. – PRANGE, Entwurf und Phantasie (cit. n. 1).

5 PRANGE, Entwurf und Phantasie (cit. n. 1), p. 57.

posts only after reconfirmation by his or her successor. The 1712 manuscript was certainly conceived to curry favor with the emperor as reconfirmation approached. It included seventy-four plates, as well as a descriptive text by Heraeus accompanying the first two books. Only sixteen plates would join this corpus in the published version. These added only twelve images to the content of the book, however, since several of the prints in the manuscript were not reused later. Most of these represent Fischer's subsequent building projects, and cannot have been conceived as part of the project in 1712. The contents and structure were clearly described on the title page, demonstrating that the historical concept of the work was also clearly formulated at this point. The question, then, has been: what happened in the ensuing nine years that caused such a delay in preparing the relatively small number of prints added to the published book? And, more generally, how did the project develop over this period?

Some insight into this question is now possible through an early version of the *Entwurf* sent by Heraeus to the Tessin family of architects and collectors in Stockholm.⁶ This volume was sent to Stockholm following the visit of Carl Gustaf Tessin, the son of the court architect, Nicodemus Tessin the Younger, in Vienna in July 1718. While there, he met Fischer and became a regular correspondent with Heraeus. He was well positioned to gain the favor of these men, for his father had almost certainly known both in

the later seventeenth century. Tessin the Younger and Fischer had studied in Rome in the 1670s. Both young architects had worked in the series of overlapping circles around Bernini, Carlo Fontana, Queen Christina, Giovanni Pietro Bellori, and the Accademia di S. Luca (though the last is more difficult to describe for both men). Both, moreover, seem to have been part of the much smaller group of students who worked with Abraham Paris, a little-known instructor in draftsmanship in Rome. The friendship with Heraeus fell closer to home. Heraeus was raised in Stockholm, the son of a court apothecary to Dowager Queen Hedwig Eleonora, who protected and promoted Tessin the Younger from an early age. The architect remembered Heraeus fondly when his son wrote home from Vienna of meeting him.⁷

Although Heraeus served as the main point of contact between Fischer and the Tessins, he was hardly the only prominent person in Vienna around 1700 to have come from the Stockholm court. The medalist Benedikt (or Bengt) Richter left Stockholm around 1700, going first to Berlin, and then settling in Vienna by 1713. Two years later he was named *Ober- und Kammermedailleur und Münz-Präg-Inspektor*. This position held a natural relation to Heraeus's own work as keeper of the imperial numismatic collections, but it also brought him into contact with Fischer, whom he portrayed in a medal. (He also portrayed Heraeus in a medal.) A fellow medal maker from Stockholm, Daniel Warou, struck

6 The personal contacts and mechanisms through which this came about are discussed in detail in K. NEVILLE, 'The Early Reception of Fischer von Erlach's *Entwurf einer historischen Architectur*', in: *Journal of the Society of Architectural historians* 66, 2007, pp. 154–169.

7 For Fischer and Tessin in Rome, see E. KIEVEN, 'Il gran teatro del mondo.' Nicodemus Tessin the Younger in Rome, in: *Konsthistorisk tidskrift* 72, 2003, pp. 4–15, as well as E. KIEVEN, Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architekturausbildung in Rom: Abraham Paris (Preis/Preuss) und Nikodemus Tessin, in: *Barockberichte* 50, 2008, pp. 279–290. See also G. BONACCORSO, Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana: la scuola del 'misterioso' Abraham Paris, in: FAGIOLO/BONACCORSO, *Studi sui Fontana* (cit. n. 2), pp. 257–260. For Heraeus, see A. HAMMARLUND, Ett äventyr i staten. Carl Gustav Heraeus 1671–1725. Från Stockholm till kejsarhovet i Wien, Stockholm 2003 and A. HAMMARLUND, Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers, in: A. KREUL (ed.) *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005, pp. 93–108.

the foundation medal for Fischer's *Karlskirche* in 1716. Benedikt Richter's cousin, the painter David Richter the Elder, also left Stockholm at the end of the seventeenth century. After successful stays in Dresden and Berlin, he settled in Vienna around 1705, marrying there three years later as a Catholic. He found substantial success at court, and remained in the city until his death in 1735.⁸ The miniature painter, Charles Boit, was a more transitory presence in the city. But despite his short stay in Vienna, Boit painted a large enamel of Emperor Leopold I. and his family before moving on to London and Paris.⁹ The culmination of this artistic bond between the two courts is found in Martin van Meytens the Younger. Born in Stockholm to a painter who had emigrated from The Hague, van Meytens studied both in France and Italy before settling in Vienna as imperial painter from 1732, where he painted a long series of portraits of the Habsburgs and upper aristocracy. In 1759 he became head of the academy of art. This can be understood as an acknowledgement of his position in the artistic life

of the court. His critical reputation matched his career: Christian Ludwig von Hagedorn, one of the leading critics of the eighteenth century, admired him greatly and considered him an eighteenth-century incarnation of Anthony van Dyck.¹⁰

Carl Gustaf Tessin thus arrived in Vienna in 1718 expecting to find a fairly large number of compatriots and acquaintances of his father. Heraeus quickly took the initiative to transform this common background into a regular correspondence, and even friendship, however. He showed Carl Gustaf Tessin a copy of the *Entwurf* in Vienna. Tessin described the work in full in a letter sent to his father, who wrote back immediately, expressing great interest in Fischer's work. Although the book was clearly conceptually complete – Tessin's description lists every plate in the published version, in the correct order¹¹ – it was not in a state that would have allowed him to take a copy home to Stockholm. Rather, Heraeus presumably promised to send a copy as soon as possible, and this arrived in March 1720, one year before the book was publicly available.

THE ENTWURFF EINER HISTORISCHEN ARCHITECTUR IN 1720

The recently-recovered copy of the *Entwurf* sent by Heraeus to the Tessins clarifies many issues surrounding the completion of the work, but simultaneously raises important new questions about the development of the project and Fischer's plans for its publication. There can be no doubt about the provenance of the book, for it bears Carl Gustaf Tessin's signature prominently on the title page (fig. 1). Numerous char-

acteristics imply that it is an early version of the work, but one in particular links it to the Tessin collections in the early 1720s, and excludes the possibility that it was a later acquisition. In 1712, as Carl Gustaf Tessin was preparing to go abroad, Tessin the Younger published a catalog of his library and graphic collections. This was intended in part to guide Carl Gustaf in his purchases abroad, which would supplement and update

8 B. HOLMQUIST, *Das Problem David Richter*, Stockholm 1968.

9 G. CAVALLI-BJÖRKMAN, *Svenskt miniatyrmåleri*, Stockholm 1981 and G. LUNDBERG, Charles Boit 1662–1727, *emailleur-miniaturiste suédois*, Nogent-le-Rotrou 1987.

10 C. L. VON HAGEDORN, *La vie de Mr. de Meytens à Vienne communiquée par lui-même*, in: *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1797, pp. 213–223, as well as B. LISHOLM, *Martin van Meytens d.y.*, Malmö 1974.

11 Two of the eighty-six plates were reversed in Tessin's list. This is however a minor error, possibly a binder's error or a copying error on Tessin's part. Conceptually, the work was in the form it would take on publication in 1721.



1: Title page, *Entwurf einer historischen Architectur*, by Johann Bernhard Fischer von Erlach, engraved by Johann Adam Delsenbach. c. 1710–1711.

his father's holdings. The copy that accompanied him on his travels survives, interfoliated to allow a secretary to note the additions within the framework of the catalog. The book is described in detail in these manuscript entries, almost certainly made in the 1720s: *Essay of an historical architecture by the Baron Johann Bernhard Fischers, consisting of four parts, of which the first contains some ancient, Jewish, Egyptian, Syrian, Persian and Greek buildings. The second part ancient and unknown Roman [buildings]. The third those of Arabs and Turks, as well as modern Persian, Siamese and Japanese architecture. The fourth part concerns some*

*buildings of the invention and design of the author, in large figures, in folio, Vienna 1712.*¹² The catalog lists the date as 1712, the year that the manuscript of the work was presented to Emperor Charles VI. This postdates the date on the title page of the Tessins' copy by two years, but accords with the year given in the printed dedication to the emperor in the same volume (fig. 2). This is the latest date noted in the work, and would thus have been the natural choice of the secretary charged with making additions to the catalog.

The subsequent provenance is fairly straightforward. In 1756 and 1757 Carl Gustaf Tessin,

12 P. BJURSTRÖM/M. SNICKARE (eds), Nicodemus Tessin the Younger. Sources, works, collections. Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts, & des sciences appartenant au Baron Tessin, Stockholm 1712. Stockholm 2000, p. 33A. "Essai d'un' Architecture historique du Baron Jean Bernhard Fischers, consistant en 4 parties, dont la 1^{re} contient quelques batimens antiques, Juifs, Egyptiens, Syriens Persans & Grecs. La 2^{de} Partie les antiques & inconnus Romains. La 3^{me} ceux des Arabes et des Turcs, comme aussi l'Architecture Persanne moderne, Siamoise et Japonoise. La 4^{me} Partie concerne quelques Batimens de l'invention et du dessein de l'Autheur, en grandes figures, in fol.°, à Vienne 1712."



2: Dedication to emperor Charles VI, *Entwurf einer historischen Architectur*, engraved by Johann Adam Delsenbach. c. 1712.

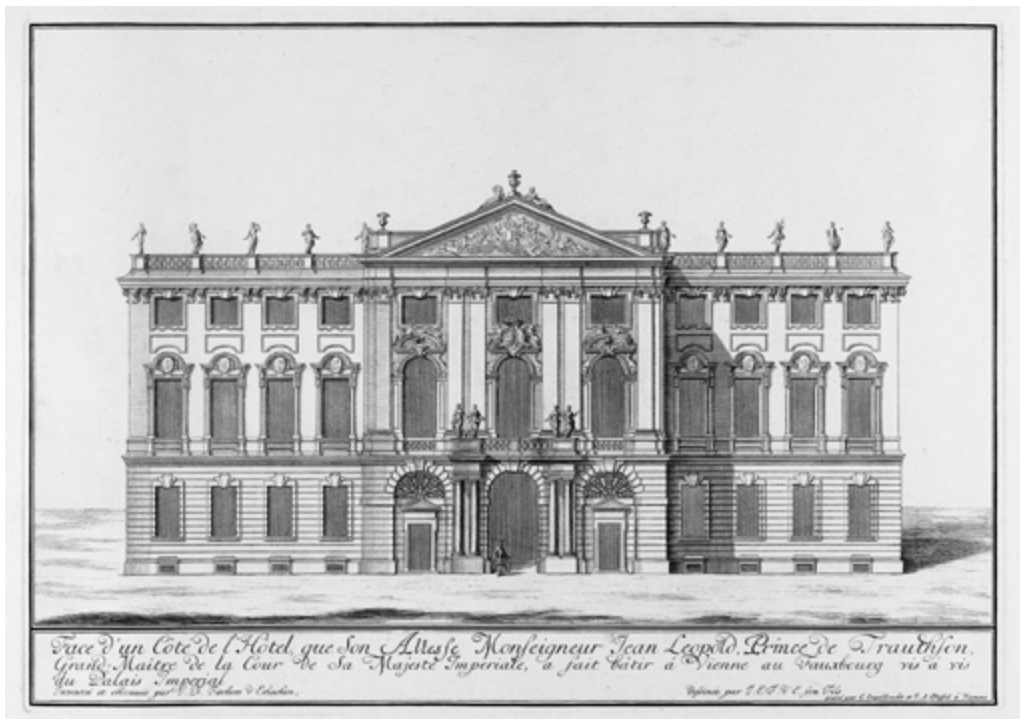
facing financial hardship, sold his library and print collection to the Swedish crown. The small, green collectors' stamps incorporating the initials "KM" in a circle demonstrate that the *Entwurf* was in the Royal Museum (Kungliga Museet) in the first half of the nineteenth century. This collection formed the basis of the Nationalmuseum, opened in 1866. In 1904 some of Tessin's graphic collections were transferred from the Royal Library to the Nationalmuseum. The principles governing the division of materials between these two institutions are unclear, and it may be that the *Entwurf*, as a bound volume, was moved to the library at this time.¹³ It is now in the rare books collection of the Swedish Royal Library in Stockholm.¹⁴

Although Carl Gustaf Tessin's description of the *Entwurf* suggests that the work was in

principal complete by the summer of 1718, the copy he received nineteen months later shows a project in disarray. Because there is no title page for Book Two, the first and second books run together, disrupting the structural clarity of the work. The prints in the first book are in the appropriate order, but those in the following three are not. Since Tessin's 1718 description demonstrates that the sequence was determined at this point, this can perhaps be attributed to the binder's error. The plates in the first book have Roman numerals in the upper right corner indicating the order; the plates in the subsequent books do not, though this was changed before the 1721 edition was published. (One wonders if Fischer and Heraeus were dismayed by the confusion of the Stockholm copy, and revised the plates in this

13 P. BJURSTRÖM, Nationalmuseum 1792–1992, Stockholm 1992, pp. 18–21.

14 The copy of the *Entwurf* sent by Heraeus to the Tessins is in the Royal Library, Stockholm, SkK. Atl. Fol. 43.



3: Trautson Garden Palace, *Entwurf einer historischen Architectur*, by Johann Bernhard Fischer von Erlach. c. 1712.

way to make it easier to maintain the structure of the book.) Some of the prints evidently were not yet finished. Nine plates included in the final version evidently were not yet cut, suggesting that Tessin saw drawings for these images in 1718. Others were included in an unfinished state. Most notably, the elevation of the Trautson garden palace shows the structure and one figure, but is missing the clouds and the rest of the staffage that would later fill out the scene (fig. 3).¹⁵ This image is identical to the plate included in the 1712 manuscript, and while it is likely that an old proof impression was used – other images in the Tessins' volume are early proofs, including

one that is an earlier state than the impression in the manuscript¹⁶ – the fragmentary nature of the image suggests that the plate still had not been finished by 1719–20. One of the few images to be heavily reworked between 1712 and 1721, the *Domus Aurea* of Nero, is missing altogether from the Tessins' copy, suggesting that this plate may have been recut at that very moment, and that an impression was unavailable.

Two other differences stand out between the book Heraeus sent to Stockholm and the edition published a year later: first, the semi-independent fifth book, comprising thirteen plates of vases, was omitted entirely; second, there is no

¹⁵ This drawing for this engraving also served as the basis for another print of the building published by Joseph Emanuel Fischer von Erlach, who is credited in the caption with the drawing. For this image, see PRANGE, *Entwurf und Phantasie* (cit. n. 1), p. 150.

¹⁶ The Temple of Diana at Ephesus has a Roman number "VII" added in graphite to the upper right of the image. This was cut into the plate before the impression included in the 1712 manuscript was taken.

text whatsoever.¹⁷ The first of these differences is rather hard to explain, since the vases had been included in more or less finished form in the 1712 manuscript presented to the emperor, and they were listed by Carl Gustaf Tessin in 1718 as an integral part of the work. Perhaps Fischer (or Heraeus?) did not believe that the Tessins would be as interested in the vases as in the architectural images more strictly defined, and left them out. We will see that the second of these variations,

the missing text, may be more important, for it gives us clearer insight into the roles of Fischer and Heraeus in the production of the work.

A great deal of the work on the *Entwurf* was thus done in the last months before publication. Three of the outstanding plates were reconstructions of ancient monuments, but the other six were of Fischer's own works – all late projects begun after the 1712 manuscript was presented to the emperor.

EARLY PUBLICATION PLANS?

Albert Ilg, in his 1895 monograph on Fischer, mentions rumors of editions of the *Entwurf* from 1715 and 1718, but dismisses them as spurious.¹⁸ Yet, the title page of the Tessins' copy gives a date well before these rejected editions: 1710, with the dedication to the emperor dated 1712. Quite apart from the editions rejected by Ilg, do these dates imply that there was a 1710 or 1712 edition?

This question can be answered only tentatively. Certainly, there are no known examples of earlier editions. There are however instances in which we know from documents of published books for which there are no known copies. Indeed, Fischer and his son, Joseph Emanuel, produced one of these lost works, the *Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien*.¹⁹ This project to present views of Vienna developed alongside the *Entwurf*, though it was begun later. The first edition of 1713 contained thirteen plates.

Although there are no known examples, it is documented by Heraeus's foreword for it, which he published separately in 1715.²⁰ There was an enlarged second edition in that year, and a final edition in 1719. All three editions contained only residences and squares. A second volume was promised, which was presumably to include churches. Cumulatively, this venture indicates a rolling publication process. As soon as enough material had been compiled, it was published; when more was available, it was added to the earlier material. This occasionally induced infelicities that are inconceivable in modern publishing practices, such as a plate 10A in the *Prospekte und Abrisse*, but these seem not to have bothered the Fischers.

There are some indications that the *Entwurf* may have gone through a similar developmental process. Heraeus published a slightly-altered dedication to the emperor in 1715, in the same

17 The only exceptions are the dedication to the emperor, the title pages, and the inscriptions at the bottom of the plates. The extended commentary accompanying the first two books in the published edition is missing.

18 ILG, *Die Fischer von Erlach* (cit. n. 1), p. 540. The question of earlier editions of the *Entwurf* has not been addressed subsequently.

19 This was a collaborative project of Fischer, his son, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, and Heraeus. See H. LORENZ/H. WEIGL, *Das barocke Wien: die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach* (1719), Petersberg 2007.

20 CARL GUSTAF HERAEUS, *Vermischte Neben=Arbeiten*, Vienna 1715, unpaginated. – ILG, *Die Fischer von Erlach* (cit. n. 1), pp. 684–685, seems also to have seen a first edition of the work, though he did not say so expressly.

book in which he published the foreword to the *Prospekte und Abrisse*, which has been used to demonstrate earlier editions of the latter work.²¹ It is also difficult to accept that Fischer would have had title and dedication pages engraved – with dates – if he thought publication was years away. However, the relative flexibility of the Roman numeral system meant that a date of 1710 (MDCCX) on the title page could have been easily adjusted simply by adding on to it. Indeed, this date is probably not to be taken literally. A number of the prints had already been produced by Benjamin Kenckel, but the title page was engraved by Johann Adam Delsenbach, who came to Vienna only at the end of 1710 after travels in northern Germany.²² He produced at least twelve plates that were included in the manuscript version less than two years later. This quick production implies that Fischer had drawings ready to engrave, with little or no unfinished antiquarian work for these images.²³ The date given on the Tessins' dedication page – 1712 (MDCCXII) – was more restrictive, since it could not be extended past 1714 (MDCCXIII) without burnishing and recutting the plate. This, more than the title page, implies the expectation of imminent publication, which would thus have preceded the actual publication date by nearly a decade. At this point, Fischer had a fully-developed concept for the work and most of the images. By his own standards, there was more than enough material to justify an edition, which might be expanded in the future. This would also help explain the confession in the 1712 dedication (in both the

printed and manuscript variants) that the work was “still unfinished”: This remained in the unrevised dedication included in the 1721 edition, now justified by the notation in the application for publishing privilege that ninety-five plates were foreseen, nine more than were in fact produced.²⁴ Presumably the outstanding sheets were to include images of Gothic and Japanese architecture, promised on the title page but never produced.

While it is thus possible that there was a small edition for which we have no concrete record, there are stronger reasons to believe that there was not. In the months before the 1721 edition became available, Fischer applied for an imperial privilege for the work. Around the same time he put out a public notice describing the work, and specifying where it could be purchased in Vienna, Prague, Breslau, Berlin, Leipzig, Nuremberg, Hamburg and Hannover.²⁵ He was eager both to make the work available and to protect his interest in it. This implies relatively formal public records that should be traceable, but we have no such notices for an earlier edition. More significantly, Heraeus made every indication to Carl Gustaf Tessin that the work had not yet appeared in any form.

It is therefore likely that Fischer intended to publish an edition around this time, but was interrupted. We can only speculate on what might have interfered with publication plans, but several circumstances stand out. If he planned a preliminary edition for 1710–1712, the sudden death of Joseph I in April 1711 may have caused

21 HERAEUS, *Vermischte Neben=Arbeiten* (cit. n. 20), unpaginated. The text is substantially different from the dedication in the 1712 manuscript. For Heraeus's foreword for the views of Vienna, see LORENZ/WEIGL, *Das barocke Wien* (cit. n. 19), p. 11.

22 For Delsenbach's autobiographical sketch, see H. ZIRNBAUER, Johann Adam Delsenbach, in: G. PFEIFFER (ed.) *Fränkische Lebensbilder*, vol. II, Würzburg 1968, pp. 290–332.

23 This has long been assumed of the surviving drawings for the *Entwurf*, many of which survive in the National- and University Library in Zagreb, though most of these cannot be dated very precisely. See PRANGE, *Entwurf und Phantasie* (cit. n. 1).

24 SCHMIDT, *Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach* (cit. n. 1), p. 152.

25 These are published in: SCHMIDT, *Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach* (cit. n. 1), pp. 149–150.

him to reconsider. Although the degree to which Fischer intended the book for the imperial court versus a broader audience is unclear, Joseph had been deeply interested in architecture, and had shared this interest with Fischer, his instructor in architecture.²⁶ With the accession of Charles VI, he quickly became aware of the more immediate utility of the book as an impressive gift for the new emperor, a token of his dedicated service given in hope of reconfirmation of his position.²⁷ The presentation piece would have lost much of its value if it were a published book – even a rich one – available to anyone with an interest in architectural reconstructions, for it could not then be offered as a unique piece created for the emperor. Any publication plans in these years would thus have been pushed back. The dedication page, dated 1712, supports this. Once the manuscript had been presented, Fischer was free to publish the work immediately. He could use all of the materials he had already prepared, with the exception of any dedication page. Given the

evident state of preparation, even this may have been engraved, but with a dedication to Joseph I.²⁸ A newly-cut plate was clearly required for the new emperor, and was presumably given the date of the foreseen publication.

The possible plan to publish immediately after the presentation of the manuscript seems also to have been delayed. Most obviously, the date of the title page would have been adjusted if such an edition had been produced. On a practical level, this must be in part because Fischer soon became involved with a series of new commissions – the Clam-Gallas palace in Prague; the *Karlskirche* and imperial stables in Vienna, among others – which simultaneously kept him away from the *Entwurf* and created material for him to add to the book. The *Karlskirche* is the best-represented building in the work, with four plates, but it was begun in 1715, and the plates depicting it were apparently still unavailable at the beginning of 1720, since they were not included in the Tessins' volume.

COLLABORATION AND AUTHORSHIP

The arrival of Carl Gustaf Heraeus in Vienna and his subsequent involvement in the project may also have forced a reconsideration of the pro-

ject. He came to Vienna in 1709 after a number of years as an itinerant antiquarian, and was appointed inspector of the imperial antiquities and

26 H. REUTHER, "Entwurf einer historischen Architektur" in: Kunsthalle Nürnberg (ed.), *Der Traum von Raum: gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*, exhibition catalogue, Kunsthalle und Norishalle Nürnberg, 13.09.1986–23.11.1986, Marburg 1986, pp. 113–121, suggests that the *Entwurf* may have been conceived within the context of this relationship, and have been intended as a sort of instruction book in architecture for the emperor. LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach (cit. n. 1), p. 44, points out that Fischer's position at court likely influenced his choice of ancient monuments, as several that were in Habsburg territories were included while more familiar ones, such as the Pantheon, were not. Too much emphasis on a court audience is however difficult to reconcile with the (later) announcement that the very limited first edition would be available in selected bookshops throughout the empire.

27 SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach (cit. n. 1), p. 233, suggests that Heraeus may have suggested to Fischer the presentation of a historical-architectural work to the emperor, since he planned something comparable in a history of the Habsburgs presented through medals.

28 This is complicated by the role of Heraeus, who evidently wrote the dedication, since he published it separately under his name in HERAEUS, *Vermischte Neben=Arbeiten* (cit. n. 20). Heraeus came to Vienna in 1709 and was appointed to a court position in September of 1710, leaving a very small window for him to have become involved in any sort of collaborative work on the *Entwurf* by that year. See F. MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils,"* vol. I, Berlin 1981, p. 279.



4: *Colossus of Rhodes, Entwurff einer historischen Architectur, by Johann Bernhard Fischer von Erlach. c. 1712.*



5: *Colossus of Rhodes, Entwurff einer historischen Architectur, by Johann Bernhard Fischer von Erlach. c. 1721.*

medal collections in September, 1710.²⁹ He soon expanded this field to include the invention of inscriptions and laudatory texts, as well as court ceremony and decoration, which brought him into collaboration with Fischer. By 1715 they worked closely together on the development of the iconographic program of the *Karlskirche*.³⁰

Fischer and Heraeus collaborated on the 1712 manuscript of the *Entwurff*. The title page recognizes the contributions of each, giving overall credit to Fischer, while acknowledging Heraeus for providing the accompanying text.³¹ The divided responsibility of the two men is further emphasized in the preface, which concludes, *The author[,] Joh: Bernhard Fischers von Erlach*, with no mention of Heraeus.³² The authorship of the book thus applied to the concept and the visual material, rather than to the text, as is more common in modern contexts. Heraeus himself acknowledged this distinction, for nowhere in his correspondence with Carl Gustaf Tessin did he claim any credit for the work, which is always presented as Fischer's. This was particularly appropriate in this case, for the book he sent to Stockholm contained no text, and thus none of his formal contribution. Heraeus's contentment to detach texts he composed for numerous collaborative projects – including this one – and

publish them separately under his name suggests that this attitude held much more broadly.³³

Fischer had a fully-developed concept of the content, structure, and visual materials for the book by 1710–12, when they were clearly elaborated on the title page, and claimed full authorship for the work himself. Very likely the conceptual and antiquarian work was largely finished in the earlier part of this three-year period, although the drawings for the reconstructions of ancient monuments in particular can be dated only very generally before 1712.³⁴ Heraeus, who arrived in Vienna in 1709 and was appointed to a court position in the following year, was therefore probably more peripheral to the conceptual development of the project than has often been assumed.³⁵

This need not imply that Heraeus played an unimportant role, however. On a purely practical level, he mediated between Fischer and others involved in the project. This is of course very clear in the episode involving the Tessins, but Delsenbach, the engraver, later wrote that it was Heraeus who recalled him to Vienna after a lengthy absence from 1713–1718.³⁶ On a more intellectual level, he came to Vienna with a strong antiquarian background and an especial knowledge of coins and medals, which provided

29 For Heraeus, see HAMMERLUND, *Ett äventyr i staten* (cit. n. 7).

30 SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach (cit. n. 1), pp. 280–300.

31 Vienna, Austrian National Library, Cod. Mscr. 10791. The manuscript has not been the subject of a detailed study, though general descriptions are available in KUNOTH, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach* (cit. n. 1), pp. 17–18, and in PRANGE, *Entwurf und Phantasie* (cit. n. 1), pp. 53–56.

32 This is repeated in the manuscript dedication: [...] *In allertieffster und allerunterthänigster Unterwerffung Nieder-geleget von dem Autore* (in singular).

33 HERAEUS, *Vermischte Neben=Arbeiten* (cit. n. 20) and CARL GUSTAF HERAEUS, *Gedichte und Lateinische Inschriften*, Nuremberg, 1721.

34 PRANGE, *Entwurf und Phantasie* (cit. n. 1), pp. 158–175. The primary exception is a drawing dated 1709 showing monuments that would reappear in the *Entwurff* as the Tomb-Pyramid of King Sotis (illustrated in PRANGE, *Entwurf und Phantasie* (cit. n. 1), p. 53).

35 Most authors assume some important role for Heraeus. See, for instance, H. AURENHAMMER, *Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656–1723*, Vienna 1956, p. 204. See also MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.* (cit. n. 28), pp. 44–45. HAMMERLUND, *Ett äventyr i staten* (cit. n. 7), p. 198, argues that the *Entwurff* is inconceivable in any form without Heraeus's contribution, and suggests that the collaboration might have its origins in a possible meeting of the two men in Berlin in 1704.

the sources for many of the reconstructions in the book. His post allowed him to give Fischer free access to the Habsburg collections, enabling him to supplement what he had seen in Rome years earlier. He presumably offered his expertise as well. It must be for this reason that the plate of the Colossus of Rhodes was reworked at some point between 1712 and 1721 to add another visual footnote: a second recto and verso of an ancient coin showing the monument (figs. 4, 5).³⁷

This is the only instance of this kind of antiquarian intervention in Fischer's finished work.³⁸ Heraeus may nonetheless have been the source of a more general planned revision of the book that would have delayed publication. Many of the images had been in preparation for years, and the framework and goals were laid out clearly by 1712, and perhaps as early as 1710, cementing the form of the work before Heraeus could have become deeply involved. He may have proposed expanding the book textually, however, transforming it from an image-book of reconstructions and contemporary works into a scholarly work more comparable to Bellori's publications – a prospect that may well have appealed to Fischer, who began his antiquarian studies in Bellori's collections. This would have allowed an enormous expansion in the ambition of the work without changing the parameters or historical structure set out in the title page. Indeed, the written component accompanying the first two books is an impressively full discussion

of the monuments, but incomplete. The inscription accompanying the image of the mosque of Suleyman III in Book Three refers the reader to the text, which was never supplied.³⁹

Heraeus's precise role in the development of the *Entwurf* remains very unclear. He evidently was not as involved in the conceptual gestation of the book or the architectural reconstructions as has often been assumed, since he made no claim to this and the work seems to have been largely done by the time he became involved. His formal involvement seems to have been limited to the text, which was a complementary but somewhat distinct undertaking, and a few relatively minor corrections and additions to the images. Yet, he seems to have remained involved in some way throughout, for all correspondence regarding the book went through him, and he evidently had the authority to give Carl Gustaf Tessin access to the work in 1718 and again in 1720. Perhaps he was ultimately as much a friend and advisor to Fischer as a collaborator in the project.

36 ZIRNBAUER, Johann Adam Delsenbach (cit. n. 22), pp. 290–292.

37 Very likely this adjustment was made quite late, since the Tessins' copy of the *Entwurf* contains the unrevised image.

38 The only other interventions in earlier plates are the erasure of the engraver Benjamin Kenckel's signature on a number of the early plates; the reworking of the *Domus Aurea* of Nero; and the view of the Trautson garden palace, in which the date was changed from 1710 (in the Vienna manuscript and the Tessins' copy of the book) to 1711 (in all published editions). This may be related to the elevation to prince of the empire of the patron, Johann Leopold Donat von Trautson. It was likely in response to this that the Ionic order on the façade was reworked as a composite order. See A. KREUL, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Salzburg 2006, p. 248.

39 The inscription on the view of the mosque of Sultan Suleyman III (Book Three) includes the note: *NB: Die genauere Erklärung der Ziffern, ist in der beschreibung zu suchen* (the more precise explanation of the numbers is to be sought in the description), indicating that an extended text was to have accompanied the third book, and likely the whole work. The incomplete nature of the text is emphasized by LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach (cit. n. 1), p. 43.

APPENDIX
 CONTENTS OF THE TESSINS' EXAMPLE OF
 THE ENTWURFF EINER HISTORISCHEN ARCHITECTUR

Royal Library, Stockholm, SkK. Atl. Fol. 43

- Title Page
 - Dedication to Emperor Charles VI
- Title page for Book One
 - Allegory of Fame
 - Map
 - Plan of the Temple of Solomon
 - View of the Temple of Solomon
 - The Spectacles of Babylon
 - The Egyptian Pyramids
 - The Image of the Olympian Jupiter
 - The Mausoleum of Artemisia
 - The Temple of Diana at Ephesus
 - The Colossus of Rhodes
 - The Pharos of Ptolemy Philadelphus at Alexandria
 - The Temple of Nineveh
 - The Two Pyramids by the Tomb of King Moeris
 - The Nile Falls
 - A Magnificent Egyptian Pyramid near Thebes
 - The Tomb-Pyramid of King Sotis
 - Egyptian Tombs near Cairo
 - Persian Royal Tombs
 - The Labyrinth of Crete; The Temple of Venus at Paphos
 - Mount Athos in the Form of a Giant
 - The Obelisk of Marcus Aurelius and Lucius Verus at Corinth
 - The Ruins of Palmyra
 - The Forum of Trajan
 - Four Roman Structures (Temple of Jupiter; Temple of the Flavians at the Capitoline; *Macellum Magnum*; Temple of Jupiter Consecrated by Alexander Severus)
- Elements of the Palace of Diocletian at Spalato
 - The Tomb and Bridge of Hadrian
 - The Bridge of Augustus
 - The Palace of Diocletian at Spalato
 - The Baths of Diocletian
 - The Amphitheater and Tomb of Scipio at Tarragona
 - The Naumachia of Domitian
 - View of the Isola Borromeo
 - Four Triumphal Arches
 - The Remains of the Aqueduct of Carthage
- Title page for Book Three
 - The Imperial Bath in Buda
 - The Great Mosque in Bursa; The Mosque in Pest
 - The Mosque of Sultan Achmed in Constantinople
 - The Mosque of Sultan Suleiman II in Constantinople
 - Sta. Sophia in Constantinople
 - Mecca
 - The Tomb of Mohammed at Medina
 - The Palace and Bridge at Isfahan
 - View of the Royal Residence of Siam, with the Entry of the French Embassy
 - View of the Chinese Imperial Palace in Peking
 - The Chinese Temple near Nanking
 - The Bridge of Focheu
 - Cientao; The Bridge of Loyang
 - Four Examples of Chinese Architecture (Triumphal Arch; Artificial Mountain; Chain Bridge; Pagoda)
- Title page for Book Four
 - Schönbrunn I

- Plan of Schönbrunn
- Schönbrunn II
- The Winter Palace of Prince Eugene
- The Clam-Gallas Palace
- View of the Trautson Garden Palace
- Elevation of the Trautson Garden palace
- Klesheim, near Salzburg
- View of a Garden Structure with a Basin
- View of a Garden Structure Invented
by Fischer
- Plan and View of a Country Structure,
which can be used for Defense
- Plan of Our Lady in Salzburg (Collegiate
Church)
- View of Our Lady in Salzburg
(Collegiate Church)
- Section of Our Lady in Salzburg
(Collegiate Church)
- Triumphal Arch of 1699

HIER WIRD EINMAL GUTT RUHEN SEYN

BALTHASAR FERDINAND MOLLS PRUNKSARKOPHAG
FÜR FRANZ STEPHAN UND MARIA THERESIA IN
DER WIENER KAPUZINERGRUFT (1754)

WERNER TELESKO

In Friedrich Carl von Mosers epochaler Publikation „Teutsches Hof-Recht“ (1761) wird auf den höfischen Usus hingewiesen, sich bereits zu Lebzeiten ein Grabmal errichten zu lassen: *Zuweilen lassen sich grosse Herrn noch bey Lebzeiten Grabmahle aufrichten, oder verordnen wenigstens deßwegen in ihrem Testament; ja ehedem wurde es als eine dem Verstorbenen unnachlässbar schuldicke Pflicht angesehen.*¹ Franz Stephan und Maria Theresia kamen dieser Forderung mit der Anfertigung des Prunksarkophags in der Wiener Kapuzinergruft in besonderer Weise nach. Die von Schwermut bedrückte Herrscherin verbrachte in ihren letzten Lebensjahren mehrere Stunden am Tag im „schwarzen Cabinet“ (in der Hofburg oder in Schönbrunn) angesichts von Kruzifix, Totenschädeln und -bildern ihres Gemahls und der eigenen in der Vorstellung, wie sie einst aufgebahrt sein würde.² Aufgrund der Quellen im Archiv der Wiener Kapuziner sind zudem zahlreiche Besuche Maria Theresias in

der Kapuzinergruft sowie ihr legendäres Diktum *Hier wird einmal gutt ruhen seyn.* überliefert.³ Dieser Umstand war auch Gegenstand historisierender Darstellungen des 19. Jahrhunderts, welche die Auseinandersetzung der Regentin mit dem Sterben – angesichts des vollendeten Sarkophags – verklären (Abb. 1).⁴ Die visuelle Imagination des Todes – und damit die Funktion von bildender Kunst im Sinne der Vergegenwärtigung des Endes des Irdischen – spielten somit bei Maria Theresia eine große Rolle und in der Folge auch bei allen unhistorischen Mythisierungen einer angeblichen Liebe der Habsburger zum Tod.⁵

Maria Theresia hatte bereits 32 Jahre vor ihrem Tod die Vergrößerung der Gruft ihrer Vorfahren veranlaßt und nach einem wenig gelungenen Umbau im Jahr 1748 schließlich 1753 die Pläne Jean Nicolas de Jadots verwirklicht.⁶ Diese sahen einen Ovalekuppelbau auf Kreuzgrundriß vor. Vielleicht kann dieser Architekt auch als Autor eines Gesamtkonzepts von neuer

1 F. C. von MOSER, Teutsches Hof-Recht [...], I, Frankfurt am Main/Leipzig 1761, S. 484.

2 E. VEHSE, Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation, 14, Abt. 2 (Oestereich), Teil 8, Hamburg 1852, S. 17–18. – G. MRAZ/G. MRAZ, Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten, Wien 1980, S. 194.

3 C. WOLFSGRUBER OSB, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien, Wien 1887, S. 56–73, 254.

4 A. ZIEGLER, Gallerie aus der Österreichischen Vaterlandsgeschichte in bildlicher Darstellung, enthaltend: Die außerordentlichen Denkwürdigkeiten und merkwürdigsten Ereignisse in der Reihenfolge, aus der Epoche des Habsburg'schen Hauses bis zum Regierungsantritte Sr. Majestät Kaiser Ferdinand I., 3, Wien 1837–1838, Taf. 98, vgl. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung, Pk 272, 58 (Lithographie von Ernst Fischer, vor 1874), Pg 185 177/2 in Ptf. 132a (83) [Neg.-Nr. NB 540.094-A(B)], Pg III/1/32 E und Pg Österreich 185 177/2:II(1).

5 P.-R. MERSEY, L'amour de la mort chez les Habsbourg. Contribution à la Pathologie historique (Université de Paris – Faculté de Médecine), Paris 1912.

6 F. BEELITZ, „Vereint in alle Ewigkeit“. Das Grabmal Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen von Balthasar Ferdinand Moll, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1997, S. 22.



1: Maria Theresia in der Kapuzinergruft, Lithographie von Ernst Fischer, vor 1874

Architektur, Deckenfresko und Sarkophag bezeichnet werden.⁷ Am 25. April 1753 wurde mit dem jetzigen Bau der Maria Theresien-Gruft begonnen, deren Weihe am 20. September 1754 erfolgte.⁸ Auf der linken Seite des über einem reich profilierten Rotmarmorsockel postierten Sarkophags (Abb. 2) befindet sich am Kopfende der

Tumba eine Inschrift, die Moll als Künstler ausweist und auch den Namen von Karl Joseph von Dier nennt, der in seiner Funktion als geheimer Kammerzahlamtsmeister unter Maria Theresia die organisatorische Leitung des Sarkophagbaues innegehabt hatte und laut Inschrift als *Consiliarius Caesareus* fungierte.⁹ Balthasar Ferdinand

7 Zusammenfassend: K. GINHART, Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien (Österreichs Kunstdenkmäler, 3), Wien 1925, S. 17–18, Nr. 46. – U. KÖNIG, Balthasar Ferdinand Moll. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, phil. Diss., Wien 1976, S. 52–63. – F. BEELITZ, „Vereint in alle Ewigkeit“. Balthasar Ferdinand Molls Grabmal von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen, in: *Belvedere*, 5, 1999, Nr. 1, S. 50–63. – L. RONZONI, Kat. Nr. 209, in: H. LORENZ (Hrsg.), *Barock* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), München/London/New York 1999, S. 493–494. – B. LAURO, Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007, S. 207–209.

8 KÖNIG, Moll (zit. Anm. 7), S. 52–53.

9 BEELITZ, Grabmal (zit. Anm. 6), S. 23, Anm. 85; Moll fertigte auch sein Grabmal (Baden bei Wien, St. Helena, 1756) an, vgl. KÖNIG, Moll (zit. Anm. 7), S. 200, Abb. 77.



2: Wien, Kapuzinergruft, Längsansicht des Prunksarkophags für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754

Moll (1717–1785) erhielt für die Anfertigung seines Zinn-Bleisarkophags, der am 9. August 1754 in der Gruft aufgestellt und von Maria Theresia genau besichtigt wurde, die stolze Summe von rund 9193 Gulden und 18, 5 Kreuzer.¹⁰ Bemerkenswert sind auch die monumentalen Ausmaße dieses Werkes im Umfang von rund 3, 20 Meter Länge, 2 Meter Breite und ungefähr 3 Meter Höhe. Der Sarkophag besteht aus einer Legierung von Blei, Zinn, Kupfer, Eisen, Antimon, Wismut und Arsen. Nicht ohne Bedeutung für die thematische Konzeption der Dekoration ist die im 18. Jahrhundert

verbreitete Annahme, eben diese Materialien würden die Verwesung der Bestatteten hemmen. Der Doppelsarkophag, der einzige in der Kapuzinergruft, fungiert nicht nur als Zeichen der Memoria an das verstorbene Herrscherpaar, sondern ist in seiner komplexen Programmatik manifesten Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses im Herrscheramt, wie in der Folge darzulegen sein wird.

Auf dem Tumbadeckel ruhen – halb liegend, halb sitzend – Franz Stephan links und Maria Theresia rechts, die als lebensgroße vollplastische Figuren einander zugewandt und auf Polstern

10 J. FLEISCHER, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790 (Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, 1), Wien 1932, S. 68–69, Nr. 136.

11 M. von BÁRÁNY-OBERSCHALL, Die Sankt-Stephans-Krone und die Insignien des Königreiches Ungarn (Die Kronen des Hauses Habsburg, 3), Wien 1974, S. 143–150, Abb. 21.



3: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Maria Theresia ergreift das ungarische Krönungsschwert

aufgestützt dargestellt sind. Gemeinsam halten sie das ungarische Krönungsszepter.¹¹ Maria Theresia ergreift mit ihrer freien Linken das neben ihr liegende ungarische Krönungsschwert (Abb. 3) – nicht ohne Grund in unmittelbarer Nachbarschaft zum Relief mit der Darstellung von Maria Theresias Ritt auf dem Krönungshügel in Pressburg, wo sie das Schwert in alle vier Himmelsrichtungen schwenkt. Maria Theresias Rücken wird von einem Kissen gestützt, an dessen Rand der traditionsreiche und mit der Fröm-

migkeit des Hauses Habsburg unmittelbar verbundene Sternkreuz-Orden als Relief angebracht ist. Franz Stephans linker aufgestützter und von der Draperie verdeckter Arm hält das Reichsszepter. Maria Theresia, die ein Diadem aus Perlen und einen Lorbeerkranz trägt, ist mit ihrem Schmuck, ihrem Gewand und dem ungarischen Szepter in ihrer Funktion als ungarische Königin wiedergegeben. Diese Darstellung Maria Theresias im ungarischen Krönungsornat kann praktisch als „amtliche“ Darstellung der Herrscherin bezeichnet werden und erfreute sich im 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit.¹² Das am Sarkophag fehlende – und durch einen Edelstein ersetzte – Miniaturporträt Franz Stephans an Maria Theresias Brust läßt sich schlüssig durch die Anwesenheit ihres Gemahls am Sarkophag erklären. Dieser ist im zeitlos-allegorischen Gewand eines römischen Imperators – als Anspielung auf seine römisch-deutsche Kaiserwürde – wiedergegeben und – wie Maria Theresia – mit einem Lorbeerkranz gekrönt sowie mit dem Orden vom Goldenen Vlies ausgestattet. Auf dem Mittelfuß der Vorderseite erhebt sich über einem gekreuzt gegebenen, lorbeerumrankten Schwert mit Szepter ein mit der habsburgischen Mitrenkrone bekrönter Totenschädel, die Schmalseite des Kopfendes wird durch zwei Inschriftenkartuschen dekoriert.

Das Attribut der lorbeerumwundenen Tuba (Posaune) des hinter dem Kaiserpaar wie schwebend dargestellten Genius kennzeichnet diesen als Fama. Joseph Edler von Kurzböck schilderte in seiner 1779 publizierte „Neuesten Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens“ diesen Genius als einen *Sinngeiste mit der Krone der Unsterblichkeit*.¹³ Das auf dem Tumbadeckel pla-

12 M. PÖTZL-MALIKOVA, Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephan von Lothringen von Franz Xaver Messerschmidt. Ein Beitrag zur typologischen Ableitung des spätbarocken Herrscherstandbildes, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 34, 1981, S. 131–145, hier S. 137. – G. MRÁZ/G. SCHLAG (Hrsg.), Maria Theresia als Königin von Ungarn, Ausstellungskatalog, Schloß Halbturn, 15.05.1980–26.10.1980, Eisenstadt 1980. – W. HÄUSLER, Herrscherstatuen und Menschenbild. Zur politisch-historischen Dimension der Porträtkunst Messerschmidts, in: M. KRAPF (Hrsg.), Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 11.10.2002–09.02.2003, Ostfildern-Ruit 2002, S. 31–47.

13 Vgl. BEELITZ, Grabmal (zit. Anm. 7), S. 54, ähnlich bei: F. de P.-A. GAHEIS, Beschreibung der auffallendsten Merk-



4: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Personifikation des Königreiches Böhmen



5: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Mittelstütze der Längsseite

zierte Kaiserpaar ergänzen die fünf Reliefs der Sarkophagwände, die sich der Darstellung von Höhepunkten aus dem politischen Leben des Herrscherpaares und eines berühmten Verwandten widmen:¹⁴ der Rheinübergang von Prinz Karl Alexander von Lothringen im Jahr 1744, des Bruders Franz Stephans, als wichtiger militärischer Erfolg gegen die Franzosen im „Österreichischen Erbfolgekrieg“¹⁵, die beiden triumphalen Einzüge Franz Stephans in Florenz (1738) und zur Kaiser-

krönung in Frankfurt (1745) sowie als Pendants Maria Theresias Ritt auf dem Krönungshügel in Pressburg (1741) und ihre Krönung zur Königin von Böhmen in Prag (1743). Diese Reliefs an den Längsseiten der Tumba sind in eine chronologisch schlüssige Reihenfolge gebracht, die sich im Umschreiten beginnend mit Franz Stephan ergibt. Die historischen Ereignisse gleichsam überhöhend werden an der hinteren Schmalseite die Tugenden Maria Theresias (ihre Treue zu Franz Stephan sowie ihre Frömmigkeit und Standhaftigkeit) und Franz Stephans (Weisheit, Großherzigkeit und Milde) in ausführlichen Inschriften¹⁶ beschrieben – gipfelnd in Franz Stephans Bezeichnung als „deutscher Titus“, ein Epitheton, das spätestens seit Pietro Metastasios Oper „La Clemenza di Tito“, vertont von Antonio Caldara und im Jahr 1734 in Wien uraufgeführt, eine große Tradition besaß. Die Inschriftenkartusche Maria Theresias ist mit dem habsburgischen Erz-

würdigkeiten der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien, Wien ²1799, S. 31 (*von einem Genius mit der Krone der Unsterblichkeit gekrönt*).

14 Zu den im Wiener Belvedere (Inv.-Nr. 4212–4215) befindlichen „Ricordi“ (?) nach den Reliefs am Sarkophag: I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Kat. Nr. 118–121, in: Georg Raphael Donner 1693–1741, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 02.06.1993–30.09.1993, Wien 1993, S. 472–475.

15 Vgl. H. MINETTI OPraem, Reim-weiß verfaste (sic!) Dancksagungs-Rede wegen denen erhaltenen herlichen (sic!) Siegen von unserer Rechtmässigen Glor- und Sieg-reichen Königin Maria Theresia [...], Wien 1744.

16 BEELITZ, Grabmal (zit. Anm. 6), S. 45–46. – M. HAWLIK-VAN DER WATER, Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien, Wien/Freiburg im Breisgau/Basel 1987 (ebd. ²1993), S. 152–155.

herzogshut gekrönt, jene von Franz Stephan mit der lothringischen Hauskrone. Auf dem Mittelfuß dieser Schmalseite ruht ein mit einem Tuch bedeckter Totenkopf.

Die vier lebensgroßen trauernden Eckfiguren nehmen den Zusammenhang der in den Kronen und Wappen präsenten Herrschaftsfunktionen auf und zeigen auf der Seite Franz Stephans die Personifikationen des Königreiches Jerusalem und des römisch-deutschen Kaiserreiches, während Maria Theresias Tod von den Personifikationen der Königreiche Böhmen (Abb. 4) und Ungarn beweint wird. Die Mittelstützen kaschieren vollplastische Kriegstrophäen mit zentralem antiken Schuppenpanzer (an den Längsseiten) (Abb. 5) bzw. mit halb verschleierte, teils gekrönten Totenschädeln (an den Schmalseiten).

Der habsburgisch-lothringische Machtanspruch in Gestalt des in antikisierender und zeitgenössischer Herrschaftsrobe gekleideten Paares wird somit mit der Überzeitlichkeit der Eckfiguren, die sich auf die beherrschten Territorien (und deren trauernde Untertanen) beziehen, kombiniert und zugleich kontrastiert. Beide Gruppen von Figuren, das Herrscherpaar und die Personifikationen, haben mit der Funktion von Herrschaft an sich zu tun, bezeichnen aber differente Strategien, diesen Anspruch geltend zu machen. Die Sinneinheit entsteht nur aus der Kombination dieser unterschiedlichen – auch stilistisch divergierend gestalteten – Personen bzw. Personifikationen, die letztlich aufeinander verweisen, da sich die konkreten Ansprüche des Paares nur in den durch die Heraldik deutlich gemachten „überindividuellen“ Herrschaftstiteln verkörpern, deren Symbolik auf eine wahre Fülle von Insignien verweist. Die Thematik des Sarkophags steht in dieser Hinsicht ganz im Zeichen der

Spannung zwischen Individualität und Deskription (im Herrscherpaar und in den Reliefs) sowie Überindividualität (in den Eckfiguren).

In der Forschung findet sich zuweilen der Versuch einer Ableitung des Typus des Doppelsarkophags aus der Tradition etruskischer Grabmäler, die sowohl Liegefiguren als auch den charakteristischen Gestus des Sich-Anblickens der Figuren zeigen.¹⁷ Eine solche Herleitung ist allerdings bereits aufgrund des Faktums nicht unproblematisch, daß etruskische Sarkophage Wandgrabmäler und keine rundumgänglichen, allseitig gestalteten Freigräber sind. Das auf einem Bett lagernde Paar in Molls Sarkophag scheint vielmehr die Tradition des *lectus funebris*, des geschmückten Totenbetts, zu rezipieren, auf dem in der Antike der Verstorbene im Atrium des Trauerhauses aufgebahrt lag.

Von habsburgischen Sarkophagen des 18. Jahrhunderts konnte Moll die Idee übernehmen, den Tumbadeckel mit vollplastischen Figuren zu schmücken, die Tumbaecken zu Genien- bzw. Totenköpfen auszuformen sowie die Seitenwände mit Reliefs zu versehen. Konkret sind hier Anknüpfungspunkte an die Sarkophage Karls VI. (1752) (Abb. 6) und dessen Gemahlin Elisabeth Christine (1751) gegeben, an denen Balthasar Moll persönlich mit der alleinigen Gestaltung (Sarkophag Elisabeth Christines) bzw. der Umarbeitung (Sarkophag Karls VI.) beteiligt gewesen ist.¹⁸ Die Grundidee dieser beiden älteren Denkmäler, nämlich jeweils eine vollplastische Gruppe mit plastischen Akzenten an den vier Ecken zu kombinieren, wird in Molls Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan weiterverfolgt und in Richtung eines szenischen Habitus gesteigert.

Innovativ innerhalb der Tradition habsburgischer Grabmäler ist bei Moll die neue Bedeutung

17 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), S. 32. – BEELITZ, Grabmal (zit. Anm. 6), S. 53–55. – E. PANOFKY, Grabplastik, Köln 1964, Abb. 74. – Zur Bedeutung der Erforschung der etruskischen Kunst zur Entstehungszeit des Prunksarkophags: A. F. GORI, *Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum Monumenta*, 1–3, Florenz 1737–1743.

18 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), S. 14–15, Nr. 42; S. 16, Nr. 45. – LAURO, Grabstätten (zit. Anm. 7), S. 206–207.



6: Wien, Kapuzinergruft, Sarkophag Karls VI. von Nikolaus und Balthasar Ferdinand Moll, 1752

der auf dem Tumbadeckel plazierten Herrscher, die in der Liegeposition im Oberkörper in vollplastische Figuren übergehen. Hier wird ein Typus aufgenommen, wie ihn François Girardons berühmtes Grabmal für Kardinal Richelieu (Paris, Chapelle de la Sorbonne, 1694)¹⁹ zeigt. Dieser Tradition folgt auch Gaspard II. und Balthazar Marsys Grab des 1675 verstorbenen Marschalls Turenne (1680, Paris, Invalidendom, Entwurf von Charles Le Brun),²⁰

das die Personifikation der „Unsterblichkeit“ mit Kranz als Attribut einsetzt, um die Liegefigur des Verstorbenen aufgerichtet erscheinen zu lassen. Diese französischen Anregungen rezipieren Johann Bernhard Fischer von Erlachs Grabmal des Grafen Wratislaw von Mitrowitz (1716, Prag, St. Jakob)²¹ (Abb. 7) und jenes von Joseph Emanuel Fischer von Erlach für Johann Leopold Donat Fürst Trautson (1727, Wien, St. Michael).²² Besonders

19 PANOFKY, Grabplastik (zit. Anm. 17), Abb. 377. – F. SOUCHAL, French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue G–L, Oxford 1981, 38–39, Nr. 38*. – Zur ikonographischen Tradition: A.-S. MOLINIÉ, Corps ressuscitants et corps réssuscités: Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XVe au début du XVIIe siècle, Paris 2007.

20 F. SOUCHAL, French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue M–Z, Oxford 1987, S. 64–65, Nr. 54 und 55.

21 A. LAING, Fischer von Erlach's Monument to Wenzel, Count Wratislaw von Mitrowicz and its place in the Typology of the pyramid Tomb, in: Uměni, 33 1985, S. 204–216.

22 M. KRAFF, Gedanken zum Grabmal des Johann Leopold Donat Fürst Trautson in der Michaelerkirche, Wien, in: M. FRICK/G. NEUMANN (Hrsg.), Beachten und Bewahren. Caramellen zur Denkmalpflege, Kunst- und Kulturgeschichte Tirols. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2005, S. 160–166.



7: Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Grabmal des Grafen Wratislaw von Mitrowitz* (1716, Prag, St. Jakob), in: J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, Wien 1721, Taf. 21

das Trautson-Grabmal spielt durch die doppelte Verwendung des Kronenmotivs – als Fürstenkrone und Krone des überirdisch-ewigen Ruhmes (im

„Albrechts-Codex“ als *Stern-Cron* bezeichnet)²³ – mit einer Tradition, die Moll sicherlich kannte, als er den Genius mit Sternenkranz in der Rechten für seinen Sarkophag vorsah. Die Polyvalenz in der Kronen- und Kranzsymbolik wird dann verständlicher, wenn man in Betracht zieht, daß die allegorische Interpretation realer Insignien zum Standardrepertoire der zeitgenössischen Panegyrik gehörte²⁴ – die Sternenkronen des Genius also nicht nur die durch Ripas *Iconologia* vorgegebene Sinn-ebene der *Aeternitas*²⁵ impliziert bzw. die antike Strahlenkrone²⁶ reflektiert, sondern sich auch auf die „himmlische“ Krone²⁷ und die realen Kronen der vier Eckfiguren des Prunksarkophags bezieht. Dieser Aspekt wird besonders in der Längsansicht von der Seite Maria Theresias deutlich, wo in einer Art Diagonale die Stephanskronen und der österreichische Erzherzogshut vom Sternenkranz des Genius übergipfelt werden.

Ausgangspunkt für die antiken Bedeutungsdimensionen des Sarkophags ist Martin Gerberts Beschreibung in seiner *Tapographia Principum Austriae* (1772):²⁸ Neben dem Hinweis auf die Ezechielvision (Ez 37, 1–14) als Thema der Deckenmalerei der Gruftkapelle wird hier eine genaue Schilderung des Genius gegeben: *Retro illos genius nubibus institit, dextra beatae corollam aeternitatis, sinistra tubam Famae lauro circum-*

23 I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflußbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung, in: M. HENGERER (Hrsg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 347–370, hier S. 359–360, Abb. II.

24 F. PEIKHART SJ, Lob- und Danck-Rede Gott Dem Allerhöchsten, vor die so glückliche hohe [sic!] Croenung Ihro königl. Ungarischen Majestät Der Alldurchleuchtigsten Frauen, Frauen Mariae Theresiae [...], Wien 1743, S. 7–8. – F. M. CAESAR, *Theresia: sive ostenta dei O.M.*, Wien 1752, S. 622–624. – I. WURZ SJ, Trauerrede auf Franz den Ersten, Röm. Kaiser [...], Wien 1765, S. 53–54. – E. FRIZ, Trauer- und Lobrede auf Franciscum den Ersten [...], Wien 1765, S. 4. – F. X. ROY SJ, Trauer- und Lobrede auf Franciscum den Ersten weiland Römischen Kaiser, [...], Pressburg 1765, S. 22, 25. – *Denkmäler dem unsterblichen Andenken Marien Theresiens gewidmet*, Wien 1785, S. 248 (*Gedanken an dem Fuß des Sarges der großen Theresia*).

25 CESARE RIPA, *Iconologia ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*. With an introduction by E. Mandowsky, Hildesheim/New York 1970, S. 138–142.

26 A. ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1977 (ebd. 1970), S. 257–263.

27 1 Kor 9, 24–25, vgl. K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians* (Theophaneia, 2), Bonn 1940, S. 170–171.

28 M. HERRGOTT/R. HERR, *Tapographia Principum Austriae* [...] quod est Monumentorum Aug. Domus Austriae, IV und IV/1, M. GERBERT OSB (Hrsg.), St. Blasien 1772, S. 446–448 (Teil I, Buch VII, Kapitel VI).

volutam continet.²⁹ Zusätzlich zur detaillierten Beschreibung des Paares erscheint hinsichtlich der Attribute des Genius vor allem eine Interpretationsebene ins Spiel gebracht – der Kranz mit sieben Sternen (vgl. Apk 1, 20) steht demnach für die „selige Ewigkeit“ (*beatae aeternitatis*) und die lorbeerumwundene Posaune für „Ruhm“ (*Famae*). Somit wird mit der Sternenkronen und der Posaune als den Attributen des Genius der antike – im Begriff der *beata aeternitas* über Augustinus³⁰ vermittelte – Bedeutungshorizont angesprochen.

Gerade der Begriff *Aeternitas* weist im konkreten Zusammenhang des römischen Kaiserkults außerordentlich vielschichtige Dimensionen auf:³¹ Mit „Verewigung“ ist zugleich die „Vergöttlichung“ verbunden, die mit dem lateinischen Begriff der *Consecratio* bezeichnet wird. Unter dieser versteht man die Aufnahme eines neuen Gottes in die Reihe der Staatsgötter – in der römischen Kaiserzeit die Apotheose der verstorbenen Kaiser und Mitglieder der kaiserlichen

Familie.³² Seit Julius Caesar zählte die Apotheose zum fixen Bestandteil des römischen Kaiserkultes. Diese erfolgte in Zusammenhang mit der Bestattung – in Szene gesetzt als Entrückung des Kaisers vom Scheiterhaufen in den Himmel. Das Trauergerüst der Universität für Kaiser Karl VI. in St. Stephan in Wien (1740, Stich von Andreas Schmutzer)³³ vollzieht sogar eine Integration der *Aeternitas* in doppelter Hinsicht, indem einerseits *AETERNITAS / AVGUSTI* die zentrale Inschrift am Obelisk ist und andererseits das von einem Lorbeerkranz eingefasste Bild des Verstorbenen von Chronos mit einem Sternenkranz bekrönt wird. Auf einen unbekannten Künstler geht eine Entwurfszeichnung für eine Medaille auf den Tod von Prinz Eugen (1736) zurück, die am Avers die Umschrift *FORTITVDINIS SACRA AETERNITAS* in Kombination mit einer Sternenkronen über einem antiken Altar zeigt.³⁴ In einer Medaille, die von Georg Wilhelm Vestner 1736 – ebenfalls im Gedenken an den Tod des Prinzen Eugen geschaffen wurde – wird der Verstorbene

29 Ebenda, S. 447.

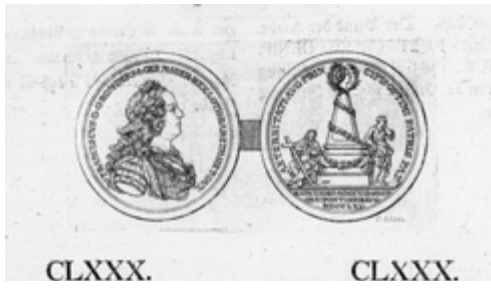
30 Vgl. C. MAYER (Hrsg.), *Augustinus-Lexikon*, 1, Basel/Stuttgart 1986, „Aeternitas“: Sp. 159–164 (G. J. P. O'DALY), „Beatitudo“: Sp. 624–638 (H. de NORONHA GALVÃO).

31 F. CUMONT, *L'Éternité des empereurs romains*, in: *Revue d'Histoire et de Littérature religieuses*, 1, 1896, S. 435–452. – H. U. INSTINSKY, *Kaiser und Ewigkeit*, in: *Hermes – Zeitschrift für Klassische Philologie*, 77, 1942, S. 313–355. – T. KLAUSER (Hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1, Stuttgart 1950, Sp. 193–204, hier Sp. 198–199 (H. SASSE). – R. ÉTIENNE, *Aeternitas Augusti – Aeternitas Imperii*, in: *Les grandes Figures religieuses – Fonctionnement pratique et symbolique dans l'Antiquité* (Lire les polythéismes, 1 = *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 329), Paris 1986, S. 445–454.

32 Zusammenfassend: E. BEURLIER, *Le culte impérial. Son histoire et son organisation depuis Auguste jusqu'à Justinien*, Paris 1891, S. 55–71. – G. WISSOWA (Hrsg.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, 4, Stuttgart 1901, Sp. 901–902 (G. WISSOWA). – E. BICKERMANN, *Die römische Kaiserapotheose*, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, 27, 1929, S. 1–34, wiederabgedruckt in: A. WŁOSOK (Hrsg.), *Römischer Kaiserkult* (Wege der Forschung, 372), Darmstadt 1978, S. 82–121. – O. SCHMITT (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart 1937, Sp. 842–852 (C. SOMMER). – J. von SCHLOSSER, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, T. MEDICUS (Hrsg.) (*Acta humaniora*), Berlin 1993, S. 21–26.

33 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 21.591 bzw. 88.789/2, vgl. M. BRIX, *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 26, 1973, S. 208–265, hier S. 250, Abb. 235. In der Publikation von J. C. von NEWENSTEIN mit dem Titel „*Apotheosis Magno et Augusto Carolo, Imp. VI. [...]*“, Wien 1740, hier S. 23–24, wird die römische Apotheose ausführlich auf den verstorbenen Kaiser Karl VI. bezogen; zu Newenstein: J. F. FLOOD, *Poets Laureatae in the Holy Roman Empire. A bio-bibliographical Handbook*, 3, Berlin 2006, S. 1430–1432.

34 L. POPELKA, „*Eugenius in nummis*“. *Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille*, Ausstellungskatalog, 18.10.1986–07.01.1987, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Wien 1986, S. 239, Nr. 256, vgl. hier die Publikation „*Pompa triumphalis aeternae felicitae memoriae magni et magnanimi Ducis, Eugenii, [...]*“, Wien 1736, o.S. ([...] *VIII. AETERNITAS, omnium corona virtutum, [...]*).



8: Medaille zum Gedenken an den Tod von Franz Stephan, 1765, in: *Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind*, Wien 1782, Nr. 180

als „zweiter“ Herkules verherrlicht:³⁵ Die Sternenkronen erscheinen nun direkt über dem Sarkophag und bezeichnen Ruhm und Tugenden des Verstorbenen. Der in allen diesen Werken zentrale Begriff *Aeternitas* wird nicht zuletzt auch in der Reversinschrift der anlässlich des Todes von Franz Stephan geprägten Medaille angesprochen (*AETERNITATI AVG*)³⁶ und dort auf die Memoria dem Verstorbenen gegenüber bezogen (Abb. 8).

Die Verwendung des Sternenkranzes bei Trauergerüsten geht aber zeitlich weiter zurück: Konkret ist sie bereits im Trauergerüst der Universität für Kaiser Joseph I. (1705) in der Wiener Stephanskirche³⁷ nachweisbar: Hier schwebt die

„Unsterblichkeit“ mit hoherhobener Sternenkronen über einem Adlerpaar auf der Spitze des Obelisken. Noch im Trauergerüst für Kaiser Karl VI. (1740) im Prager Veitsdom, das von Anton Birkhart (Birckhart) gestochen wurde,³⁸ wird die zentrale Funktion des das Lorbeerumkränzte Bild des Monarchen bekrönenden Genius mit Sternenkranz deutlich. Die in die Antike zurückreichende Tradition der Sternensymbolik ist auch in der Porträtikographie, und zwar in Stichen Maria Theresias, nachweisbar (Abb. 9).³⁹ In einem Stich von Carl Schütz (1780) wird diese sogar als *Diva Theresa* apostrophiert und ihr Porträt von einem Genius mit Strahlenkranz bekrönt (Abb. 10).⁴⁰

„So erwachen sie aus dem Schläfe und rüsten sich zur himmlischen Auffahrt.“ – so Karl Ginhardt's Interpretation des Kaiserpaares aus dem Jahr 1925;⁴¹ Das in der abgesetzten Tuba des Genius angesprochene Moment des die im Totenschlaf Ruhenden zur Auferstehung Rufenden lenkt den Blick auf eine andere Seite der Interpretation – auf den katholischen Glauben, die Auferstehung der Christen sei die Erfüllung der Auferstehung Christi.⁴² Im ersten Korintherbrief wird denn auch die Posaune, die nach Mt 24, 31 das Weltgericht ankündigt, im Zusammenhang

35 Ebenda, S. 240, Nr. 257. – SCHEMPER-SPARHOLZ, Grab-Denkmäler (zit. Anm. 23), S. 363, Abb. 18.

36 G. PROBSZT-OHSTORFF (Hrsg.), „Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind“ (Wien 1782), Graz 1970, Nr. 180. – W. R. von WURZBACH-TANNENBERG, Katalog meiner Sammlung von Medaillen, Plaketten und Jetons, zugleich ein Handbuch für Sammler, I, Zürich/Leipzig/Wien 1943, S. 373, Nr. 2328. – Ein kennzeichnendes Beispiel für die Anwendung der Ikonographie der „Consecratio“ auf Franz Stephan ist das Titelpuffer zu: A. VARANO, *La cristiana apoteosi di Francesco Primo Imperatore* [...], Ferrara 1768.

37 L. POPELKA, Das Trauergerüst der Wiener Universität für Kaiser Joseph I. Neue Aspekte im Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, S. 239–250, Abb. 196. – H. SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976, 281–282, Abb. 142.

38 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 88775.

39 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 218.404 (1774, in Paris bei Bligny gedruckt), Inv.-Nr. 85.255, vgl. N. GUSSONE, Die Herrscherin im Sternenkranz. Zu einem Bildnis der Kaiserin Maria Theresia, in: D. HARMENING/E. WIMMER (Hrsg.), *Volkskultur – Geschichte – Region. Festschrift für Wolfgang Brückner zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1990, S. 493–507.

40 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung, Pg 185 177/2 in Ptf. 132a (55 E1).

41 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), S. 18.

42 Vgl. O. CULLMANN, Unsterblichkeit der Seele oder Auferstehung der Toten? Antwort des neuen Testaments, Stuttgart 1986, S. 41–63.



9: Maria Theresia mit Sternenkranz, Kupferstich, Paris 1774

mit der Auferstehung unmittelbar angesprochen (1 Kor 15, 52): „Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden.“ Der auf-erweckte Leib bedeutet den Sieg über den Tod, und die Unvergänglichkeit fungiert dabei gleichsam als das christliche Pendant zur antiken „Verewigung“, beginnt doch mit der Auferstehung der Toten (1 Kor 15, 20–28) die unverlierbare Gottesbeziehung der *beata Aeternitas*. Beide Sichtweisen werden am Sarkophag durch das gleiche Repertoire an Symbolen (Tuba und Kranz) veranschaulicht, worin der antik-christliche Doppelsinn des Werkes konvergiert.⁴³



10: Verherrlichung Maria Theresias und Josephs (II.), Kupferstich von Carl Schütz, 1780

Zentral für die christliche Bedeutungsdimension des Prunksarkophags ist das Motiv der Verbundenheit der beiden Liegefiguren, die einander anblicken und das Szepter halten. Die Metaphorik dieser Begegnung der Blicke konnte sich insofern auch auf eine ältere Tradition stützen, als der Kontakt über den Blick als Beginn der Liebe bildlich und literarisch seit der Renaissance zu einem zentralen Thema avancierte.⁴⁴ Damit erscheint ein Moment besonderer Zusammgehörigkeit ausgedrückt, das durch das

43 Neben Molls Sarkophag besitzt der Engel mit der Posaune besonders in Louis François Roubiliacs Grabdenkmal für General William Hargrave (1757, Westminster Abbey) eine besondere Bedeutung, vgl. M. WHINNEY, *Sculpture in Britain 1530 to 1830*, revised by J. Physick (The Pelican History of Art), London/New York 1988, S. 209–212, fig. 144–146.

44 V. von FLEMMING, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis* (Berliner Schriften zur Kunst, 6), Mainz/R. 1996, S. 387–397.



11: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Frontalansicht

beiderseitige Halten des Szepters auf eine herrschaftsikonographische Ebene gehoben wird. Die Bedeutung des ungarischen Krönungszepters, das von beiden Liegefiguren mit je einer Hand ergriffen wird, ist unikal:⁴⁵ Gleichsam parallel

zum Einander-Anblicken fungiert dieser Gestus des Haltens des Szepters⁴⁶ als ein wesentliches Moment der gemeinsam ausgeübten Macht, die in der von Maria Theresia im November 1740 durchgesetzten Mitregentschaft Franz Stephans in den „Erbkönigreichen und Ländern“ eine staatsrechtliche Grundlage besitzt.⁴⁷ Die gegenseitige Verbundenheit des Herrscherpaares ist wiederum nicht vom übergreifenden eschatologischen Zusammenhang zu trennen, da die vom Genius abgesetzte Posaune das Erwachen des Paares aus dem Totenschlaf und das gegenseitige liebevolle Sich-Anblicken nach sich zieht. Der Bildhauer konnte sich hinsichtlich der emblematischen Auszeichnung des Szepters zudem einer bemerkenswerten Tradition bewußt gewesen sein, welche dieses – als von Rosen umwunden – als *Lex Clementiae* liest.⁴⁸ Eine Anspielung auf eine szenische Veranschaulichung von *Iustitia et Clementia* – und damit den Wahlspruch Maria Theresias – könnte dadurch unterstrichen sein, daß Maria Theresia mit ihrer freien Linken ein Schwert ergreift, also auf *Iustitia* anspielt.

Das Liebesmotiv des Paares wird nur von der vorderen Schmalseite deutlich: Nur diese Frontalansicht, welche die Häupter des Kaiserpaares zu seiten des krönenden Genius einander zugewendet zeigt (Abb. 11), macht eine solche Deutung möglich. Mit dieser markanten Ansicht werden offensichtlich reine Profilansichten, welche üblicherweise die Medaillenkunst bestimmen, rezipiert.⁴⁹ Das Münzbildnis als „kri-

45 Der einzige motivische Vergleich, bei dem zwei Personen gemeinsam ein Szepter umfassen, ist in dem emblematischen Handbuch von G. de la PERRIÈRE mit dem Titel „La Morosophie“ (Lyon 1553), Nr. 18, nachweisbar.

46 G. CORTTE, *Dissertatio iuris publici de origine et iure sceptrorum* [...], Frankfurt an der Oder 1736, S. 13, 15, weist auf die fundamentale mythologische Bedeutung des Szepters hin, wonach dieses den Herrschern von den Göttern überantwortet worden sei.

47 A. FABER (recte C. L. LEUCHT), *Der Europäischen Staats-Cantzley acht und siebenzigster Theil* [...], Nürnberg 1741, S. 705–712. – F. REINÖHL, *Die Übertragung der Mitregentschaft durch Maria Theresia an Grossherzog Franz Stephan und Kaiser Joseph II.*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband II, Innsbruck 1929, S. 650–661, hier S. 654–655.

48 C. KEMP, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen* (Kunstwissenschaftliche Studien, 53), München/Berlin 1981, S. 203, 223, 296, Nr. 76(N) 5, 101.24 und 196.3.

49 I. SCHEMPER-SPARHOLZ, *Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts* in Wien, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 92, 1996, S. 165–188, hier S. 188.

tische Form“ der höfischen Porträtskulptur des 18. Jahrhunderts, wie sie aus der römischen Barockplastik⁵⁰ übernommen wurde und auch an habsburgischen Sarkophagen (Joseph I. [1712], Karl VI. und Elisabeth Christine) prominent auftritt, ist am Prunksarkophag in die vollplastisch-lebensnahen Bildnisse des Kaiserpaares, die von der vorderen Schmalseite eine strenge Profilansicht zeigen, übersetzt. Die Medaille als Gattung fungiert somit bei Moll zwar als Anreger für den Typus einander zugewendeter Personen, aber sie wird nicht mehr – wie noch bei den älteren Sarkophagen – wörtlich in monumentaler Form zitiert, sondern in vollplastischer Gestaltung in einen szenischen Charakter übergeführt. Dieser Typus einander zugewendeter Profilbildnisse tritt bereits in der französischen Medaillenkunst des späten 17. Jahrhunderts auf: Der Revers einer Medaille auf den Dauphin, den zukünftigen König Ludwig XV., zeigt diesen und seine Gemahlin Maria Anna von Bayern (1680)⁵¹ im Profil, eine Tradition, die auch später beibehalten wird, wie der Avers einer Medaille (*LA NAISSANCE DES DAMES DE FRANCE*, 1727) mit Ludwig XV. und seiner Gemahlin zeigt (Abb. 12).⁵² Auch im habsburgischen Bereich ist dieser Typus beliebt – anschaulich im Stich nach einer Medaille von Philipp Heinrich Müller mit den einander zugewendeten Profilköpfen von Kaiser Joseph I. und Amalie Wilhelmine (1699) (Abb. 13).⁵³ Noch eine Silbermedaille aus Kremnitz, geschaffen von Matthäus Donner (1751), bildet die gekrönten Häupter von Franz Stephan und Maria Theresia



12: Medaille auf König Ludwig XV. und seine Gemahlin, 1727, in: N. Godonesche, *Médaillles du règne de Louis XV.*, Paris 1736, Taf. 35

in Profilbildnissen ab (Abb. 14).⁵⁴ Die breite Ausprägung dieses Typus im Rahmen der Medaillenkunst – ausgehend von antiken Vorbildern⁵⁵ – schuf eine Voraussetzung für eine entsprechende Monumentalisierung in der Sarkophagplastik.

Die christliche Deutung des Prunksarkophags lenkt notwendigerweise den Blick auf die Inszenierung der kirchlichen Trauerfeierlichkeiten: Ein Circulare vom 16. September 1765 be-

50 J. MONTAGU, „Medals“ in Roman Baroque Sculpture, in: *The Medal*, 1986, Nr. 9 (special issue), S. 55–63.

51 *Médaillles sur les principaux événements du règne de Louis Le Grand avec des explications historiques*, Paris 1702, S. 181 (pl.).

52 N. GODONESCHE, *Médaillles du règne de Louis XV.*, Paris 1736, pl. 35, vgl. F. PAGE-DIVO / J.-P. Divo, *Médaillles de Louis XV. Les médailles de la série uniforme émises sous le règne de Louis XV.*, Paris 2009.

53 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung, Pg 173 162/6 in Ptf. 127:(86).

54 PROBSZT-OHSTORFF, *Schau- und Denkmünzen* (zit. Anm. 36), Nr. 105. – M. ČELKOVÁ, Kat. Nr. 7.17.3, in: R. ZEDINGER (Hrsg.), *Lothringens Erbe, Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie*, Ausstellungskatalog, Schloß Schallaburg, Niederösterreichisches Landesmuseum, Kunsthistorisches Museum Wien, 29.04.2000–29.10.2000, St. Pölten 2000, S. 148.

55 Medaille mit den Profilköpfen der römischen Kaiser Titus und Domitian (71 n. Chr.): URL: <http://www.coinarchives.com/a/lotviewer.php?LotID=207194&AucID=283&Lot=528> [20.04.2011].



13: Kupferstich nach einer Medaille von Philipp Heinrich Müller mit den einander zugewendeten Profilköpfen von Kaiser Joseph I. und Amalie Wilhelmine, 1699

fahl, daß bei Abhaltung der Exequien anlässlich des Todesfalls Franz Stephans [...] *keine Trauer Gerüste errichtet werden sollen*. [...].⁵⁶ Die Realität war freilich eine andere: Das für die Exequien zwischen dem 2. und 4. September 1765 in der Augustinerkirche aufgerichtete *Castrum doloris* für Franz Stephan, angefertigt von Nikolaus



14: Silbermedaille aus Kremnitz von Matthäus Donner, 1751, in: *Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind*, Wien 1782, Nr. 105

Pacassi, wurde als *prächtiges Castro Doloris*⁵⁷ gerühmt. Das Trauergerüst hatte somit zur Zeit Franz Stephans noch nicht ausgedient. Es diente in wesentlichem Maße dazu, gleichsam eine Brücke zwischen der liturgischen Feier und der weltlichen-repräsentativen Facette der Exequien herzustellen.⁵⁸ Zum erwähnten *Castrum doloris* für Franz Stephan in der Wiener Augustinerkirche bemerkt das „Wiener Diarium“ im „Samstags-Anhang“ am 7. September 1765 (Nr. 72) folgendes: [...] *In Mitten der grossen Piramide ober dem Sarg schwebte ein Genius mit Sr. Majestät*

⁵⁶ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofarchiv, Hofakten des Ministeriums des Innern, Karton 7 (olim I C 4), Faszikel 1765/1766. – M. HENGERER, *The Funerals of the Habsburg Emperors in the Eighteenth Century*, in: M. SCHAICH (Hrsg.), *Monarchy and Religion. The Transformation of Royal Culture in Eighteenth-Century Europe* (Studies of the German Historical Institute London), London/Oxford 2007, S. 367–394, hier S. 387. – M. KNEIDINGER/P. DITTINGER, *Hoftrauer am Kaiserhof 1652 bis 1800*, in: I. PANGERL/M. SCHEUTZ/T. WINKELBAUER (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung* (Forschungen zur Landesgeschichte von Niederösterreich, 31 = Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 47), Innsbruck/Wien/Bozen 2007, S. 529–572, hier S. 543–547. – R. ZEDINGER, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen* (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 13), Wien/Köln/Weimar 2008, S. 289–295.

⁵⁷ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle, 30, 1765, fol. 174v/175r sowie 203v, 211v und 216v. – C. WOLFSGRUBER OSB, *Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien*, Augsburg 1888, S. 88. – W. STANGL, *Tod und Trauer bei den österreichischen Habsburgern 1740–1780 dargestellt im Spiegel des Hofzeremoniells*, phil. Diss., Wien 2001, S. 332. – L. POPELKA, *Castrum doloris oder „Trauriger Schauplatz“*. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 2), Wien 1994, S. 129. – Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle, 30, 1765, fol. 257r (Schema für die Exequien in der Wiener Augustinerkirche).

⁵⁸ Die These, der Prunksarkophag Molls würde die traditionellen Trauergerüste ersetzen, wurde von BEELITZ, *Grabmal* (zit. Anm. 6), S. 55–61, vertreten.

Portrait, die Zeit ergreift dasselbe, um es dem Genius aus den Händen zu reißen, der erzörnte Adler aber suchet solche (sic!) zu verhindern, und die Zeit zu stürzen. Ober der großen Pyramide war die Sonne, in welcher des Verstorbenen Seel mit Lorbeer gekrönt, in Triumphwagen auf den Gewölck von zweyen Adlern gezogen fahret, ober dieser schwebte ein Genius, welcher in der lincken Hand den Sternenkranz haltend, und mit der rechten die Seel des Verstorbenen ergriffe, und selbe zur Belohnung in die ewige Glori führet. [...]. Die Beschreibung ist in mehrere Hinsicht bemerkenswert: Zum einen wird das Thema des Kampfes zwischen (irdischer) Zeit und Ewigkeit angesprochen. Zum anderen besitzt der Genius eine besondere inhaltliche Bedeutung, da er Chronos gegenüber als Sieger hervorgeht und auf der Spitze der Pyramide mit einem Sternenkranz (!) in der Hand den Ewigkeitsanspruch in eine Glorie überführt. Diesen Sieg des Genius über die Zeit dürfte man bis in Details von den Trauergerüsten für Kaiser Leopold I.⁵⁹ übernommen haben.

Der Sarkophag als Motiv rückte in den Medaillenprägungen der Habsburger in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt in das Zentrum der Aufmerksamkeit: Medaillen auf den Tod von Franz Stephan, Maria Theresia († 1780)⁶⁰ und Leopold II. († 1792) lassen etwa den Sarkophag von trauernden Figuren umstehen. Bei Kaiser Leopold II. wird der Sarkophag zudem von einem Sternenkranz bekrönt, und bei Franz Stephan ist das Profilbild des Verstorbenen im Palm- und Lorbeerkranz an der Spitze des Obeliskens angebracht. Die Titelvignetten der Trauerpredigten auf Franz Stephan (1765) zeigen interessanterweise durchwegs eine Rezeption des Sarkophagtypus Molls – einerseits durch die Integration von Eckfiguren, ande-



15: *Epitaphia ac Series annorum natalis et obitus corporum Augg. Regg. et Sereniss. Personarum e domo Austriaca in Mausoleo caesareo, Titelblatt, Wien 1763*

rerseits in der stereotypen Verwendung des den Sarkophag bekrönenden Genius mit lorbeerumkränzter Tuba und Sternenkranz, wie dies etwa in der „Trauer- und Lobrede auf Franciscum den Ersten“ von Edmundus Friz deutlich wird.⁶¹ Offensichtlich dürften der 1754 fertiggestellte Sarkophag und die darin manifeste Bedeutung

59 Z.B. „Castrum doloris“ für Kaiser Leopold I., 1705 (Wien, St. Augustin), vgl. J. SCHUMANN, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (Colloquia Augustana, 17), Berlin 2003, S. 277–278, Abb. 23.

60 WURZBACH-TANNENBERG, Katalog (zit. Anm. 36), 2, S. 966, Nr. 6040 (Revers).

61 Titelvignette.



16: Trauerreden auf Franz Stephan, verfaßt von Ignaz Wurz und Werner Joseph Praitenaicher, Wien 1765, Schlußvignette

von Genius mit Tuba und Sternenkranz eine beträchtliche Wirkung entfaltet haben, ist doch auch in der Titelvignette des Katalogs der in der Wiener Kapuzinerkirche Bestatteten (*Epitaphia ac Series annorum natalis et obitus corporum Augg. Regg. et Sereniss. Personarum e domo Austriaca in Mausoleo caesareo* [Wien 1763]) (Abb. 15) dieses Motiv zentraler Bestandteil der bildlichen Vermittlung der Trauer um Franz Stephan. Zum Zeitpunkt des Todes des Kaisers, als das Grabmal schon elf Jahre existierte, rezipierte man also bewußt die über Molls Werk vermittelte Typik als prägendes Kennzeichen der Memoria. Dies wird auch aus anderen Texten deutlich: Zwei Trauerreden auf Franz Stephan, verfaßt von Ignaz Wurz⁶² und Werner Joseph Praitenaicher⁶³, zeigen als Schlußvignette jeweils eine identische Darstellung eines von zwei Genien (mit lorbeerumwundener Tuba und Sternenkranz) gehaltenen Porträtmedaillons (Abb. 16). Offensichtlich ist die erstaunliche Häufung dieser Darstellungstypen auch im Sinne der bewußten Konstituierung einer Imagebildung zu

verstehen, die Elemente von Molls Sarkophag einem größeren Kreis vermitteln sollte.

Die durch Karl VI. ermöglichte Zugänglichkeit der Kapuzinergruft ab dem Jahr 1717 gewährleistete eine Präsenz der Öffentlichkeit, die im Laufe des 18. Jahrhunderts auch Gegenstand von zeitgenössischen Wienführern wurde.⁶⁴ Das Bewußtsein, ein repräsentatives Ambiente eigens für den Prunksarkophag zu errichten, ist vor allem aus dem Bau des 1754 geweihten Kuppelraumes ablesbar, der Molls Sarkophag beherbergt. In gewissem Sinn ist damit ein Zentralbau innerhalb einer Krypta errichtet worden. Nicht nur Molls Sarkophag nimmt darin die Rolle eines denkmalähnlichen Monuments zu Lebzeiten ein – die Krypta selbst als architektonische Hülle ist als Ausdruck dieser umfassenden Gedächtniskultur zu verstehen,⁶⁵ und dies besonders ausgezeichnet durch einen Marmoraltar, der sich vor dem Eingang befand (Abb. 17).

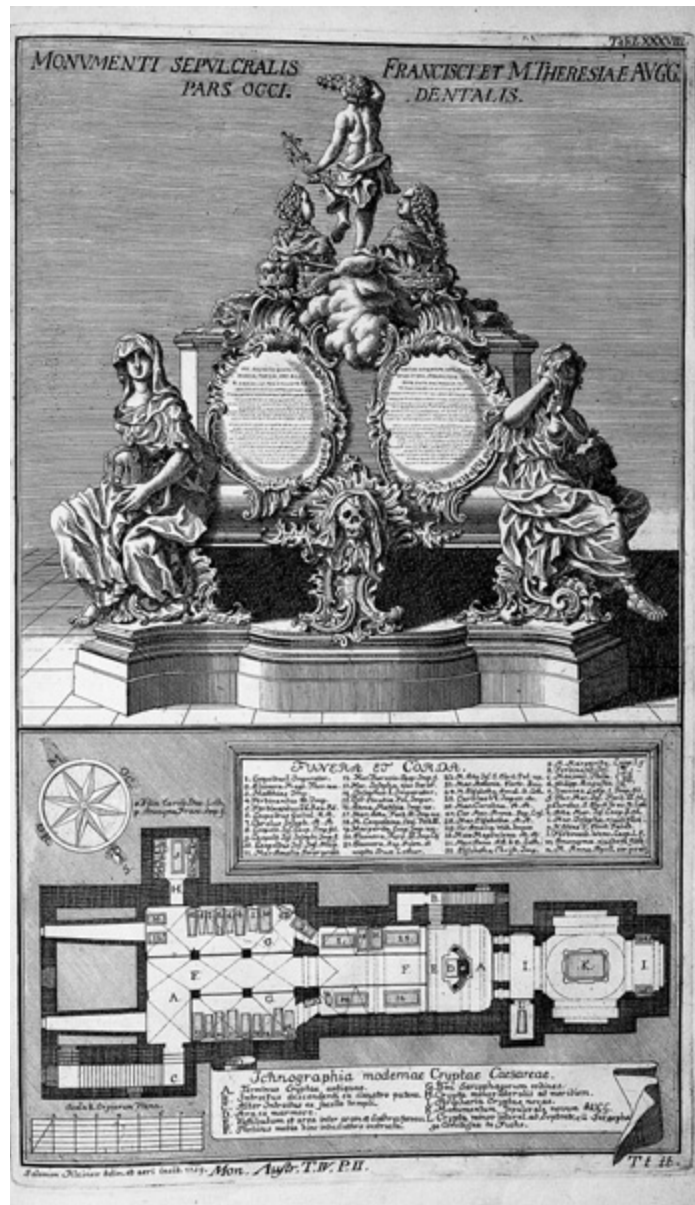
62 WURZ, Trauerrede (zit. Anm. 24).

63 W. J. PRAITENAICHER, In Funere Francisci I. Romanorum Imperatoris, [...], Wien 1765.

64 SCHEMPER-SPARHOLZ, Grab-Denkmäler (zit. Anm. 23), S. 365 (mit Quellenangaben).

65 HENGERER, Funerals (zit. Anm. 56), S. 393.

17: Schmalseite des Prunksarkophags und Grundriß, Kupferstich in: M. Herrgott/R. Herr, *Topographia Principum Austriae* [...] quod est Monumentorum Aug. Domus Austriae, IV/2, hg. von M. Gerbert OSB, St. Blasien 1772, Taf. 88



Die prononcierte Mehransichtigkeit⁶⁶ des Prunksarkophags, die Molls Werk – im Gegensatz zu den früheren habsburgischen Grabmälern – aus-

zeichnet, stellt den krönenden Genius, die aufstehenden Verstorbenen und ihr Wirken (Reliefs) – und damit verstorbene *Handelnde* – ins

66 Grundsätzlich zum Problem der Vielsichtigkeit in der frühneuzeitlichen Kunst: L. O. LARSSON, Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus (Acta Universitatis Stockholmiensis, 26), Stockholm 1974, S. 27–29. – R. KANZ, Balthasar Permosers Christus an der Geißelsäule, in: B. HAMACHER/C. KARNEHM (Hrsg.), *pinxit/ sculpsit/ fecit – Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, S. 226–241.



18: Längsansicht des Prunksarkophags, Kupferstich in: M. Herrgott/R. Herr, *Tapographia Principum Austriae [...] quod est Monumentorum Aug. Domus Austriae*, IV/2, hg. von M. Gerbert OSB, St. Blasien 1772, Taf. 89

19: Der Prunksarkophag als Zentrum des neuerschaffenen Kuppelraums, Kupferstich in: M. Herrgott/R. Herr, *Tapographia Principum Austriae [...] quod est Monumentorum Aug. Domus Austriae*, IV/2, hg. von M. Gerbert OSB, St. Blasien 1772, Taf. 87

Zentrum der Aufmerksamkeit: Damit wird auf die Taten, die gegenseitige Verbundenheit des Kaiserpaares sowie auf Auferstehung und Verewigung Bezug genommen. Die Fülle dieser inhaltlichen Aspekte sowie die Opulenz der Figuren, der Reliefs und der Ornamente sind nur in *mehreren* Ansichten zu erfahren, die bereits Martin Gerbert – offensichtlich im Bewußtsein dieses wichtigen Faktums – in seiner *Tapographia Principum Austriae* (1772) in zahlreichen Stichen ausbreitet⁶⁷ (Abb. 18, 19). Diese unterschiedlichen Blickpunkte gewährleiten nicht nur die Lesbarkeit aller Details, sondern auch eine Kombination der höchst verschiedenen *Ansichten vom* Kaiserpaar. Die *Mehransichtigkeit* als entscheidendes formales Charakteristikum des Sarkophags steht somit unmittelbar mit der inhaltlichen *Mehrdeutigkeit* in Verbindung, ist gewissermaßen visueller Ausdruck dieser Polysemantik. Nur diese dynamisch konzipierte Mehransichtigkeit, die durch die in Drehbewegungen gestalteten Eckfiguren spürbar gefördert wird, macht es möglich, die geschichtlichen *und* heilsgeschichtlichen Aspekte, die sich gegenseitig zu einem Gesamtbild ergänzen, entsprechend zu veranschaulichen.

„Auffahren“ bzw. „Auferstehen“ kann im konkreten Kontext des Prunksarkophags zweierlei



bedeuten: Dazu gehört einmal die christliche Vorstellung von der Auferstehung der Toten, kulminierend in Josef Ignaz Mildorfers Fresko mit der

67 HERRGOTT/HERR, *Tapographia* (zit. Anm. 28), IV/2, Taf. 87–90.



20: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Draufsicht

Ezechielvision in der Kuppel,⁶⁸ zugleich aber die Idee von der antiken Auffahrt, der *Consecratio*, und der Apotheose. Für beide Interpretationsweisen gibt es am Sarkophag selbst und in seiner Rezeption präzise Anhaltspunkte. Gemeinsam ist diesem antik-christlichen Doppelaspekt eine Ambiguität von Handlungsvorgang *und* Verewigung. Von der vorderen Schmalseite aus formulieren die Profilbilder der Verstorbenen den statischen Aspekt römischer Medaillenkunst und zielen auf die Verewigung der Dargestellten. Die (fiktive)

Draufsicht (Abb. 20)⁶⁹ stellt hingegen bewußt die Handlungsmomente in den Vordergrund und visualisiert durch das ondulierende Fließen der Draperien die Imagination eines prozeßhaften Geschehens. Die Draperie der Bettstatt, die das Paar zusammenschließt, und die Gewänder des Herrscherpaares formieren sich demgemäß zu einer Einheit, bzw. das Paar scheint aus diesem „gemeinsamen“ Überwurf richtiggehend herauszuwachsen. Zudem formuliert die Draufsicht eine bildhafte Totalität, wie sie traditionellen Darstel-

68 E. PAYER, Der Maler Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775), phil. Diss., Wien 1967, S. 34–39. – K. GARAS, Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 24/25, 1980/1981, Nr. 68/69, S. 93–131, hier S. 98–100.

69 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), Abb. 42.



21: Wien, Kapuzinergruft, Prunksarkophag für Maria Theresia und Franz Stephan von Balthasar Ferdinand Moll, 1754, Detail: Genius



22: *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs Images, Emblèmes [...] Tirée des Recherches et des Figures de C. Ripa, moralisées par J. Baudouin, seconde partie, Paris 1644, Kupferstich auf S. 142 („Rome victorieuse“)*

lungen von Figuren auf dem Toten- bzw. Paradebett⁷⁰ entspricht. Neben dem gelagerten Paar steht vor allem die zeichenhaft-gestische Repräsentation des Ergreifens des Szepters im Vordergrund – Handlungsmomente, die in der Profilansicht von vorne und in der Längsansicht, welche die Aktion des krönenden Genius unübersehbar ins Zentrum des Interesses rückt, gleichsam „still“ gestellt und damit einer Verewigung zugänglich gemacht werden. Die Spannung und Dynamik, welche die Einzelfiguren auszeichnet und in ihren individuellen Handlungen begründet ist, wird im Zueinander des Paares in ein Moment der Zuständlichkeit übergeführt, das dem handlungslosen Zustand

des Ergriffenseins im gegenseitigen Erblicken entspricht. Die Längsansicht macht den antichristlichen Doppelaspekt nochmals unmittelbar greifbar, indem die abgesetzte, lorbeerumwundene Posaune des Genius sowohl auf die Auferstehungshoffnung als auch auf die *Fama*, der Sternenkranz aber auf die Verewigung bzw. die *Consecratio*, somit auf das unter die Sterne-Versetzt-Sein, aber auch auf den Lohn der himmlischen Krone verweist. Der „auf Wolken“ (vgl. Dan 7, 13, Mt 24, 30 und Apk 1, 7 bzw. 10, 1) stehende Genius (Abb. 21) zeigt zudem die Präsenz göttlicher Herrlichkeit an und rezipiert andererseits den traditionsmächtigen Typus der antiken *Victoria*,⁷¹ wie er etwa in Cesare

70 Grundsätzlich: A. PIGLER, Portraying the Dead. Painting – Graphic Art, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4, 1957, S. 1–75.

71 Vgl. T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr., Mainz/R. 1967, S. 6 („Victoria auf dem Globus“), Taf. 1, Nr. 1, 3, 8.

Ripas französischer Edition der *Iconologie* (1644)⁷² auf der Basis antiker Medaillen tradiert wird (Abb. 22). Nicht nur das einander emotional zugewandte Kaiserpaar ist somit ein essentieller Handlungsträger, sondern auch der Genius, der, ein zentrales Element des Sarkophags Kaiser Josephs I. mit den auf der Deckplatte platzierten beiden Genien⁷³ aufnehmend, als entscheidende „Gelenkstelle“ und Agent der Sichtbarmachung wichtiger Handlungsmomente fungiert. Bereits die zeitgenössische Kontextualisierung des Prunksarkophags rechnete bewußt mit diesem Doppelaspekt: Zum einen stellt Martin Gerberts Beschreibung die antiken Bedeutungsdimensionen des Genius wie *Fama* (Posaune) und *Aeternitas* (Kranz) in den Vordergrund, zum anderen impliziert die Posaune einen – in liturgischen Formularen⁷⁴ und anderen zeitgenössischen Publikationen⁷⁵ ausgesprochenen – Verweis auf das jüngste Gericht, die Auferstehung der Toten und die durch Mildorfers Kuppelfresco visualisierte Einbindung in den alttestamentlichen Zusammenhang der Lebendigmachung des Gebeins nach der Prophezeiung des Ezechiel. Fresko und Sarkophag werden nicht zuletzt durch das synästhetisch fruchtbar gemachte Moment des Blasens bzw. Rufens verbunden: Der Genius hat eben die Tuba abgesetzt, mit der er zur Auferstehung des Fleisches *ruff*, und Ezechiel *ruff* den Winden, die aus allen Richtungen kommen und

Odem in die vormals toten Gebeine blasen (vgl. Ez 37, 9–10).⁷⁶ Die in Mildorfers Fresko Erwachenden, die auf den Mittelpunkt, das strahlende Trinitätssymbol, orientiert sind, entsprechen somit dem am Sarkophag erwachenden und sich aufrichtenden Herrscherpaar.

Alles ordnet sich somit dem prozesshaften Geschehen, das am Sarkophag ausgebreitet und in der Ansicht von der vorderen Schmalseite zugleich „stillgestellt“ wird, unter: „Statische“ Bedeutungsträger – wie das auf früheren Sarkophagen an ausgezeichneter Position angebrachte Kruzifix (z.B. Sarkophag Leopolds I., 1705)⁷⁷ – können in einem solchen, mit der dynamischen Erfahrungszeit des Betrachters rechnenden Konzept keinen Platz mehr beanspruchen. Bereits seit dem Sarkophag für Kaiser Joseph I. ist quantitativ die ständig geringer werdende Präsenz christlicher Symbole zu bemerken.⁷⁸ In Molls Laterne über der Maria Theresien-Gruft⁷⁹ wird das Christusmonogramm dergestalt zu einem Teil des Außenbaus reduziert, indem es über der habsburgischen Mitrenkrone, die auf einem Totenkopf ruht, angebracht ist. Der Prunksarkophag führt diesen Trend der Zurückdrängung christlicher Symbolik weiter und ist in der künstlerischen Realisierung ganz auf szenisch imaginierte Zusammenhänge ausgerichtet, die naturgemäß auf die isolierte Zurschaustellung von Hoheitssymbolen verzichten.

72 *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs Images, Emblèmes [...] Tirée des Recherches et des Figures de C. RIPA, moralisées par J. BAUDOUIN, seconde partie, Paris 1644, S. 142 („Rome victorieuse“).*

73 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), Abb. 13. – LAURO, Grabstätten (zit. Anm. 7), S. 205.

74 *Rituale Romano-Viennense [...], Wien 1755, S. 190–196 (Officium Sepulturae Adulti sive Clerici, sive Laici). – Officium defunctorum, dicendum in die omnium fidelium defunctorum, in die depositionis et in Anniversario alicujus Defuncti, cum una tantum Oratione, Wien 1763, S. 18, 54, 59.*

75 Denkmäler dem unsterblichen Andenken Marien Theresiens gewidmet (zit. Anm. 24), S. 248 (*Gedanken an dem Fuß des Sarges der großen Theresia*).

76 Die mittelalterliche typologische Auslegung der „Concordantia caritatis“ bezog die Ezechielvision auf die Auferstehung der Toten (Mt 22, 23) und auf die Zerstörung Jerichos durch Trompeten (Num 10), vgl. E. GALL/L. H. HEYDENREICH (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 3, Stuttgart 1954, Sp. 833–853, hier Sp. 941–942, Nr. 53 (A. A. SCHMID).

77 GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), Abb. 12. – LAURO, Grabstätten (zit. Anm. 7), S. 204–205.

78 HENGERER, *Funerals* (zit. Anm. 56), S. 390–391.

79 E. KUSIN OCap, *Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien*, Wien 1949, Abb. 22. – HAWLIK-VAN DER WATER, *Kapuzinergruft* (zit. Anm. 16), S. 30.

Die Rezeption von Molls Grabmal – etwa im *Castrum doloris* für Franz Stephan – zeigt, daß die Koexistenz von stoischer Philosophie und Katholizismus, die als kennzeichnend für die österreichische Frühaufklärung bezeichnet werden kann,⁸⁰ keineswegs bruchlos realisiert werden konnte. Nicht ohne Grund warnte zur gleichen Zeit Diderot vor jedem ästhetischen Synkretismus, der Formen und Typen des Christentums mit jenen der Antike vermischt.⁸¹ Charakteristisch für diese sensible Bruchstelle ikonographischer Synthetisierung ist, daß etwa auf der Medaille auf den Einzug Franz Stephans zur Kaiserkrönung in Frankfurt (1745)⁸² am Revers der Typus des antiken Adventus mit dem bekrönenden hebräischen Tetragramm in einer ungewöhnlichen Mischung kombiniert wird (Abb. 23). Diese beiden grundlegenden Traditionsstränge, Antike und Christentum, nicht nur zu einer symbolisch stimmigen, sondern vor allem zu einer aus dem visuellen Potential des Sarkophags geschaffenen neuen Einheit zu verbinden, war letztlich eine gewaltige Herausforderung für den Bildhauer. Dies umso mehr, als Staat, Dynastie und Religion zunehmend spezifische Formen der Repräsentation finden mußten, die nicht mehr bruchlos in eine übergeordnete Einheit übergeführt werden konnten. Die abnehmende Bedeutung religiös geprägter Staatsrituale

hatte zwangsweise den Verlust der Signifikanz *eines* prägenden Identifikationsrahmens zur Folge. Molls Sarkophag als Zeichen des Strebens nach einer neuen Art von Synthese macht die zunehmende Brüchigkeit einheitlicher Konzeptionen umso deutlicher.

Erst in der Kombination *unterschiedlicher* Ansichten entfaltet sich die gewaltige formale *und* inhaltliche Dynamik des Sarkophags: Die künstlerisch raffiniert visualisierte Prozesshaftigkeit der Handlungen des Kaiserpaares wird mit Hilfe traditionsmächtiger Attribute (Szepter, Posaune und Krone) zugleich auf die Ebene der Zuständlichkeit übergeführt, die geeignet ist, Brücken zu traditionellen Medien der Repräsentation – wie etwa der Medaillenkunst – zu schlagen. Letztlich wird in der von Moll so raffiniert vertretenen Mehransichtigkeit so etwas wie eine *Totalität* unterschiedlicher „Bilder“ und Prädikate des Herrscherpaares angestrebt – eine neuartige Spiegelung der multiplen Präsenzen des Kaisers und seiner Gemahlin, die nach dem Frieden von Aachen (1748) auch die erfolgreich verteidigte Dynastie anzeigen sollte.⁸³ Diese Vereinigung einer Fülle von plastischen Gattungen unterschiedlichster Art am Sarkophag in Gestalt von Reliefs, Büsten und Vollfiguren, die darin andere Medien der Herrscherrepräsentation rezipiert, liefert somit letztlich den Stoff, aus dem

80 D. BEALES, *Enlightenment and Reform in Eighteenth-century Europe*, London/New York 2005, S. 60–89 („Christians and ‚Philosophes‘: The Case of the Austrian Enlightenment“).

81 Vgl. M. SCHIEDER, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime* (Berliner Schriften zur Kunst, 9), Berlin 1997, S. 51 (mit Quellenangaben).

82 PROBSZT-OHSTORFF, *Schau- und Denkmünzen* (zit. Anm. 36), Nr. 54. – WURZBACH-TANNENBERG, *Katalog* (zit. Anm. 36), I, S. 371, Nr. 2319.

83 Sichtbarster Ausdruck einer – an der „Aeneis“ orientierten – Huldigung auf **Maria Theresias als Retterin der Dynastie** ist Ladislaus Csapodis „Theresias“ des Jahres 1746 (gedruckt 1750 in Tyrnau), vgl. E. KLECKER, *Tradition und Moderne im Dienst des Herrscherlobes. Beispiele lateinischer Panegyrik für Maria Theresia*, in: F. M. EYBL (Hrsg.), *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des theresianischen Zeitalters* (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 17, 2002), Wien 2002, S. 233–247. – dies., *Maria Theresia und Aeneas. Vergilrezeption zur Bewältigung der weiblichen Erbfolge*, in: *Camœnae Hungaricae*, 2, 2005, S. 111–126. Besondere Bedeutung hinsichtlich der Bewahrung der gefährdeten Dynastie kommt zwei Passagen in der Inschrift Maria Theresias am Prunksarkophag (HAWLIK-VAN DER WATER, *Kapuzinergruft* (zit. Anm. 16), S. 155) zu: *PATERNA REGNA CONTRA HOSTES POTENTISS. ADSERVIT* und *ROM. IMPERII MAIESTATEM DOMVI SVAE RESTITUIT*.



23: Medaille zur Erinnerung an den Einzug Franz Stephans in Frankfurt 1745, in: *Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind*, Wien 1782, Nr. 54

der symbolische Leib der Monarchen geschmiedet werden konnte.⁸⁴ Der Prunksarkophag zieht in dieser einmaligen kombinatorischen Leistung Molls die Synthese aus der Tradition habsburgischer Grabplastik – und dies sowohl in typenmäßiger als auch in konzeptueller Hinsicht.⁸⁵ Mit einer Sukzession von mehreren, aufeinander bezogenen Ansichten wird eine neue Konzeption von „Memoria“ an sich betreten, die sich in einer bisher unbekannten Fülle szenisch-lebendigen

Qualitäten öffnet und in vielschichtiger Weise den weiten Weg vom irdischen Leben des Kaiserpaars bis zur Überwindung des Todes in der Auferstehung nachzeichnet. Der sich in den Reliefs und Eckfiguren manifestierende geschichtlich-dynastische Aspekt wird überhöht vom heilsgeschichtlichen Anspruch, den die beiden Liegefiguren in ihrem Glauben an die Auferstehung des Fleisches zum Ausdruck bringen. Der am Sarkophag bildlich kaum gegenwärtige

84 Die Reliefs an den Seiten des Sarkophags sind ebenso präzise durchgestaltet wie die Gewänder, welche die beiden liegenden Herrscher gleichsam „investieren“. Ein zentrales Kennzeichen des in den Liegefiguren manifesten stärker detailreich orientierten Modus ist eine – der druckgraphischen Produktion vergleichbare – kleinteilig-dekorative Ausrichtung mit einer dezidierten Betonung der Oberflächengestaltung, wie sie generell für die Kunst der Epoche Maria Theresias typisch ist und als Rückgriff auf stilistische Traditionen der „Rudolfinischen Hofkunst“ interpretiert wurde (Katalog Donner (zit. Anm. 14), S. 478, vgl. BEELITZ, Grabmal (zit. Anm. 6), S. 12–13, 74).

85 Es erscheint kaum denkbar, daß die Idee zu einer solch sensiblen Programmatik dem Bildhauer alleine überlassen wurde. Dieser hatte wahrscheinlich bestimmte und vom Hof penibel vorgeschriebene Vorgaben umzusetzen. Einen Hinweis auf das entsprechende Procedere bietet die Aktenlage zu der von Moll durchgeführten Ergänzung am Sarkophag Kaiser Karls VI. in der Kapuzinergruft (vgl. Anm. 18): Der archivalisch für dieses Werk nachweisbare Passus [...] wegen Weyl. Ihro Kayl. Königl. Cathol. Maytt. Caroli VI. nach dem vorgezeugt und allergnädigst approbirten Modell vollständig abgeändert und verbesserten Zinnernen Sarg [...] (FLEISCHER, Material (zit. Anm. 10), S. 62–63, Nr. 101) ist ein instruktiver Beleg für die Approbation von Sarkophagen.

Tod wird dergestalt machtvoll umklammert von der irdisch-geschichtlichen Präsenz der Regenten (Taten in den Reliefs und Formulierung der Herrschaftsansprüche in den Eckfiguren) und

der heilsgeschichtlich unterlegten Befreiung vom Tod – gipfelnd in einer Synthese von ehelicher Liebe⁸⁶ und Auferstehung des Fleisches.⁸⁷

86 Dieser Aspekt findet vielleicht den unmittelbarsten Ausdruck in einem Schreiben Maria Theresias an Papst Clemens XIII. in der Todesnacht ihres Gemahls am 19. August 1765, in dem sie Franz Stephan als *conjux meus dilectissimus*, *pater amantissimus*, *conjux suavissimus* und *princeps optimus* bezeichnet (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akten des Ministeriums des kaiserlichen und königlichen Hauses, Todesfälle, Karton 1, Nr. 117).

87 Das radikal Neue von Molls Prunksarkophag wird noch an Formulierungen der jüngeren Sekundärliteratur deutlich, die dem Phänomen des sich aufrichtenden Paares verständnislos gegenübersteht, vgl. B. W. LINDEMANN, Habsburg versus Hohenzollern. Der Sarg als Formgelegenheit des 18. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 55/56, 2006/2007 (Barock in Mitteleuropa – Werke. Phänomene. Analysen – Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag), 347–356, hier S. 356 („[...] was freilich das etwas bizarr anmutende Ergebnis zur Folge hat, daß das Herrscherpaar scheinbar quicklebendig auf dem eigenen Sarg lagert.“).

Abbildungsnachweis: Abb. 1–7, 9–10, 12–13, 15, 17–19: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv. – Abb. 8, 11, 14, 16, 21–23: Archiv des Autors. – Abb. 20: nach GINHART, Kaisergruft (zit. Anm. 7), Abb. 42.

SCHRIFTQUELLE, ALLEGORISCHE LEKTÜRE UND SCHLOSS POMMERSFELDEN

WALTER JÜRGEN HOFMANN

Im Dekret,¹ das die Botschafter des Königreiches Böhmen, die in Personalunion auch die Gesandten des habsburgischen Thronaspiranten sind, bei der Wahl Kaiser Karls VI. für den Mainzer Kurfürsten und Reichserzkanzler Lothar Franz von Schönborn verbriefen, kommt der Name Pommersfelden nicht vor. Gleichwohl ist dieses Dokument das maßgebliche Zeugnis für die Begründung des neuen Schloßbauvorhabens. Der Betrag von *Einmahl Hundert und Fünffzich tausend gulten rheinisch*, der darin Lothar Franz ausgelobt wird, schafft die pekuniäre Basis zur Fi-

nanzierung des monumental konzipierten, groß gedachten und groß angelegten Schlosses. Die frühzeitige Bindung der kaiserlichen Dotation an den Schloßbau beweist ein Brief, den Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn, der Nefte des Kurfürsten, schon am 11. August 1711 aus Wien an seinen Onkel schreibt, und wo es über die Geldzuwendung heißt, daß für dieses *praesent* bereits sind *ausgeworfen m/100 thler, und solle so gerichtet werden, daß es Ihro personaliter Zum baw nach Pömersfeld gehöre*.²

I

Leider ist das Dotationsdekret bisher nur in Teilen publiziert worden, die eher Bruchstücken gleichen. Seine Schlüsselfunktion dafür, daß es Schloß Pommersfelden überhaupt gibt, und der Zusammenhang seiner Entstehung mit der Kaiserwahl des Jahre 1711 vermochten daher auch nur unvollständig erkannt zu werden.³ Zudem stehen in der zum Druck gebrachten Transkription falsch gelesene und mißverstandene Angaben – ein Mangel, der sich besonders auf die Datie-

rung des Dekrets auswirkt. Bislang lief es unter dem 11. Oktober 1711,⁴ während es in Wahrheit erst *Franckfurth den 14: 8bers: 1711.* unterzeichnet ist. Die Berichtigung klärt sofort den damaligen Ablauf der Ereignisse. Lothar Franz war *in dem nuhnnehro geEndigten Römi(sch): Königl: Waahl-geschafft, Vielfältig und unaussetzlich bemühet gewesen, dasselbe zu dem erfolgten glückblichen ausschlag* zu befördern; dafür wurde ihm die Dotation gewährt. Da die Wahl Karls VI. nach einer

1 Staatsarchiv Würzburg, Schönborn-Archiv, Korrespondenz-Archiv Friedrich Karl 14^{II}. – Das Dekret ist am Ende dieses Artikels abgedruckt.

2 Staatsarchiv Würzburg, Schönborn-Archiv, Korrespondenz-Archiv Friedrich Karl 14^{II}.

3 M. H. VON FREEDEN, Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, I. Teil: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693-1729, erster Halbband, Augsburg 1931, zweiter Halbband Würzburg 1955 (= Q), Q 1582 = 248 a.

4 Ebenda, Q 1582 = 248 a. – Über die Beziehung des Dekrets zum Pommersfeldener Schloßbau W. J. HOFMANN, Schloß Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung, Nürnberg 1968, bes. S. 26-27 und ders., 'In campis pomeranicis'. Ikonologie als Fiktion und Geschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 43, 1990, S. 132-155.

fast zweiwöchigen Verschiebung endlich am 12. Oktober 1711 vonstatten gegangen war, ist der 14. Oktober der früheste Termin für die Ausfertigung des Dekrets,⁵ dessen Beurkundung die vollzogene Kaiserwahl voraussetzt. Das Geschehen spielte sich in drei untereinander abhängigen Schritten ab, zuerst die Wahl am 12. Oktober, die mit dem erfolgreichen Ausgang für Karl endete, sodann das Dotationsdekret für Lothar Franz zwei Tage danach.

Mehr Aufschluß über die Beweggründe, die Lothar Franz bei seinem Bauvorhaben leiteten, verspricht die zurechtgerückte Chronologie erst, wenn sie zum Wahlgeschäft selbst, woraus die Kaiserwahl mit der Dotation in ihrem Gefolge resultierte, in Bezug gesetzt wird. Dann fängt das Dekret an zu sprechen und spricht diejenigen Schlüsselworte aus, die für die Programmatik des Schlosses bestimmend sein werden. Das Dotationsdekret steht nicht nur am Beginn des Schloßbauwesens. Vor allem bewahrt es den Ursprung seiner Ikonologie. Zum Anlaß der Honorierung des Kurfürsten durch den designierten Kaiser wurde die *WahlCapitulation* genommen und die *hinwegräuhmung der dabey sich hervorgethanen difficultäten* – jener *glückliche ausschlag* der Wahlprozedur, den Karl allein dem taktischen Geschick von Lothar Franz zu verdanken hatte.

Dem Stand des Kürverfahrens gemäß, firmiert Karl noch nicht als Kaiser, sondern führt den Titel einer *Römi(sch): Königl: Mayst*, den er durch den Wahlakt erworben hatte und den er bis zu seiner Kaiserkrönung trug.⁶

Die *difficultäten* bei den Verhandlungen über die Wahlkapitulation gingen von Kurpfalz und Kursachsen aus, den Reichsvikaren für Italien und für Deutschland.⁷ Beide strebten an, ihr einträgliches Vikariat nicht nur während eines Interregnums zu versehen, sondern beanspruchten seine Ausübung auch bei langwieriger Erkrankung des Kaisers und sogar bei seiner Abwesenheit im Krieg oder auf italienischem Boden.⁸ Unter seinem Vorsitz sorgte Lothar Franz im Kurfürstenrat für die *hinwegräuhmung* derartiger Begehrlichkeiten, die sich gegen die Grundfesten des Kaisertums und des Reichs, aber ebenso gegen sein eigenes, privilegiertes Amt des Reichserzkanzlers richteten. Mit einem Ausdruck, dessen Verwendung wegen seiner fluktuierenden Begrifflichkeit besonders tief blicken läßt, heißt dieses Vorgehen im Dekret *Vergleichung*. Der Terminus benennt die Einigung unter den Kurfürsten, die Lothar Franz gelungen war, doch meint er genauso den Ausgleich mit Karl.⁹ Schon der selben Tiefsinnigkeit teilhaftig, wie sie die Ikonologie Pommersfeldens

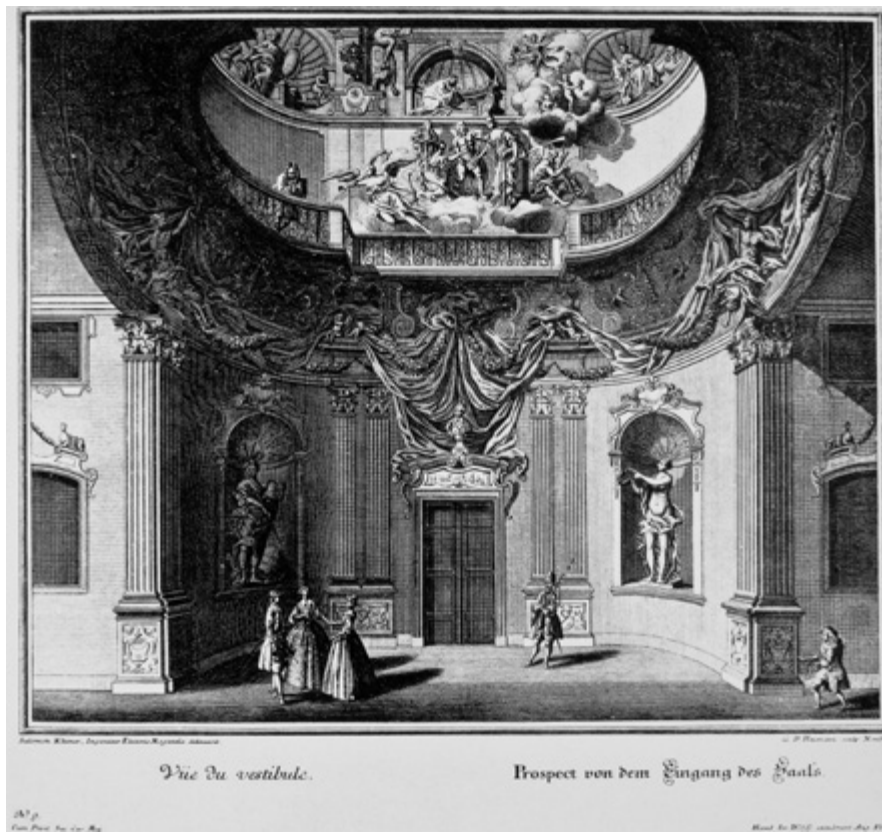
5 Zur Kaiserwahl von 1711 vgl. H. HANTSCH, Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn, Augsburg 1929, S. 158–159 (auch mit falschen Daten über das kaiserliche Wahlgeschäft und das Dotationsdekret). – Eine vor allem aus den Erzkanzler- und Reichstagsakten gezogene Darstellung bei A. SCHRÖCKER, Ein Schönborn im Reich. Studien zur Reichspolitik des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Wiesbaden 1978, S. 119–123.

6 HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 161. Falsch gelesen steht in Q 1582 = 248 a die unzutreffende Titulatur „ksl.kgl.“ Da der Ehe Kaiser Josephs I. kein Sohn entsproß, aspirierte schon bald nach dessen Inthronisation Karl, sein jüngerer Bruder, auf die Erhebung zum römisch-deutschen König, einer Herrschaftswürde, die Joseph als Thronfolger innegehabt und die ebenso Karl als Thronfolger ausgewiesen hätte. Die Nachfolgeproblematik im Reich nötigte dazu, zuerst Friedrich Karl und dann auch Lothar Franz frühzeitig in diese höchst geheimen Absichten einzuweißen (HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 148 und HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 29, Anm. 168).

7 SCHRÖCKER, Schönborn (zit. Anm. 5), S. 121–122, der im Zusammenhang mit der Kaiserwahl die Vorgänge um die Wahlkapitulation jedoch zu einseitig akzentuiert.

8 HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 155 und S. 160, sowie SCHRÖCKER, Schönborn (zit. Anm. 5), S. 122, der allerdings das Dotationsdekret entweder nicht kennt oder nicht beachtet.

9 Im Sprachgebrauch der Zeit hieß *Vergleichung* soviel wie friedliche Übereinkunft, Einigung, Herstellung und Erlangung von Eintracht. So trägt der Traktat SIGISMUND VON BIRKENS über den Westfälischen Frieden, „Die Fried-



1: Schloss Pommersfelden, nach Salomon Kleiner



2: Johann Rudolf Byß, „Belohnung Herculis“, Schloss Pommersfelden, Vestibül

insgesamt kennzeichnen wird, schlägt die *Vergleichung* bereits dort, wo die Dotation das Schloß ins Leben ruft, den Tenor jener Einigkeit an, die zu seiner Hauptallegorie werden soll. Wirklich ist Concordia am „mittelsten Ort“ (Sandrart) der Hauptraumfolge personifiziert (Abb. 1) und erscheint im Aufblick oberhalb des zentralen Ovalvestibüls, wo sie auf dem erhöhten Zielbild

des Treppenausstiegs Lothar Franz, der in der ihm opportunen Bedeutungsgestalt eines „Hercules Imperii“ vor Augen tritt, mit den Goldäpfeln der Hesperiden „dotiert“ (Abb. 2).¹⁰ Von hier aus wird Concordia den Sinngehalt des ganzen Schloßbezirkes erschaffen und auf vielfältigste Weise durchwirken.

II

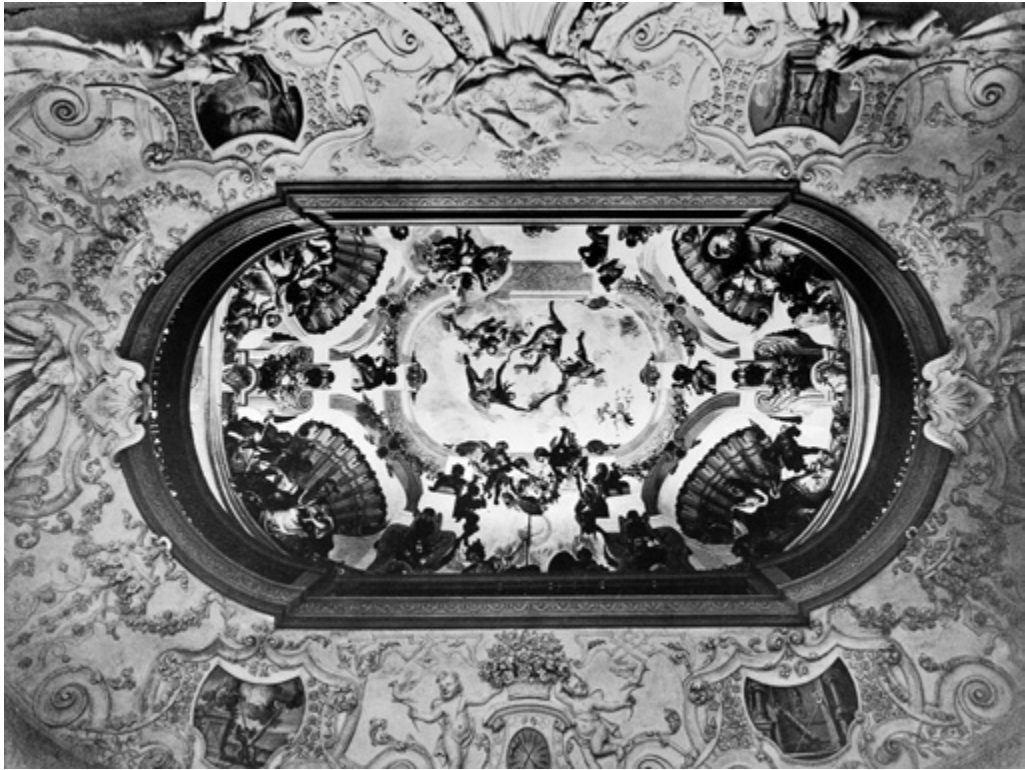
Diese Einsicht führt auf die Vermutung, daß das Dotationsdekret wie in einer sprachlichen Symbiose zusammen mit seiner dokumentarischen Wörtlichkeit noch an einer anderen Semantik teilhat. Sie äußert sich durch einen im Wortschatz aufzuspürenden Subtext, der als eine Art Hyper-text zu verstehen wäre und sich erst einer zweiten, darauf ausgerichteten und eingestellten Lektüre zu erkennen gäbe. In der Tat stößt eine solche hintergründige Lesung auf ein Idiom, dem in Einklang mit seinem Wortsinn noch eine allusiv verweisende, allegorische Bedeutung einbeschrieben ist. Unter dem suchenden Blick ikonologischer Signifikanz redet das Dekret selber allegorisch. Eine dissimulierte, in seiner Sprache insgeheim anwesende Sinnschicht kommt zum Vorschein, der eine allegorische Lesart inhärent ist und die daher vermag, noch unerschlossene Gehalte der Bildwelt Pommersfeldens aufzudecken und aufzuschlüsseln.

Ehe es um die Dotation und ihre Modalitäten geht, hat Karl seinen *Königl. Böhmischen* *Botschaftern und gesanten*, die mit ihrer *eigenhändigen unterschrifft* urkunden,¹¹ *Vorläufig aller gnädigsten befehl und Vollmacht ertheilet*,...*Sr. Churfürstl. gnad(en): nach Vollstendhter Waahl, dero Königl. dankhnehmigkeit durch ein würckhliches Kennzeichen Zu Versichern*. Die Dotation ist dieses Kennzeichen königlicher Dankbarkeit, die mit der Krönung Karls VI. am 22. Dezember 1711 in Frankfurt, die ebenfalls Lothar Franz zelebrierte, zu einer kaiserlichen aufstieg. Für den Schloßbau mit seiner Bezugnahme auf die allegorischen Implikationen dieser Investitur war dadurch alles bereitet und so weit gediehen, um ihn ins Werk zu setzen. Die Zahlung der Belohnung hatte in *drey terminen* zu erfolgen und war vom Kaiser *aus deren aerario baar* zu entrichten. Die Fristen für die Teilbeträge sind so gelegt, als korrespon-

erfreuete Teutonie“, den Untertitel „Eine Geschichts = schrifft von dem Teutschen Friedensvergleich“, Nürnberg 1652.

¹⁰ HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 131–132 und Abb. 3, S. 242.

¹¹ Zur Delegation des Königreiches Böhmen, die bei den Frankfurter Wahlverhandlungen die Interessen Karls wahrnahm, gehörten Ernst Friedrich Graf Windischgrätz, Wenzel Norbert Graf Kinsky und Kaspar Florentin Freiherr von Consbruch, deren Unterschriften unter dem Dotationsdekret stehen. Windischgrätz machte am Wiener Hof Karriere und war vor seinem großen Aufstieg in der früheren Regierungszeit Karls VI. seit 1701 österreichischer Direktorialgesandter am Regensburger Reichstag, ehe er 1709 Wiener Konferenzminister wurde, in welcher Eigenschaft er die böhmische Wahlgesandtschaft leitete (HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 171). Kinsky zählte zum Kreis der Berater am Kaiserhof und wurde dann von Karl VI. häufiger zu Konferenzen hinzugezogen (HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 202). Consbruch, der bereits 1712 starb, stand seit 1706 in Beziehung zu Lothar Franz, als er Sekretär der deutschen Expedition an der Reichshofkanzlei war, wo er 1707 zum Reichshofrat avancierte (SCHRÖCKER, Schönborn (zit. Anm. 5), S. 41, Anm. 48 und Register unter Stichwort, S. 141; sowie A. SCHRÖCKER, Die Patronage des Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Wiesbaden 1981, S. 164).



3: *Schloß Pommersfelden, Blick zur Decke des Ovalvestibüls*

dierten sie schon mit den Bauabschnitten, in denen das Schloß späterhin entstand. Die erste Rate ist noch *in diesem laufenden* Jahr 1711 fällig, so daß für 1712 ein anfängliches Baubudget von 50.000 Gulden zur Verfügung steht. Die zweite Tranche über 50.000 Gulden muß *gegen Ende des folgenden* Jahres 1712 beglichen werden, *und abermahl Fünftzich tausend gulten Vor außgang des 1713. Jahrs*. Die Tilgungsdaten stimmen völlig mit dem Baufortgang überein, der bis Ende 1714 so weit vorangeschritten war, daß während des Jahres 1715 die Außenarchitektur des Mittelpavillons und sein innerer Ausbau fast vollendet werden konnten.¹²

Die *danknehmigkeit* des künftigen Kaisers gegenüber Lothar Franz, die im Pommersfelder Schloß sich gleichsam materialisierte und leibhaftige Gestalt gewann, steht am Beginn aller ikonologischen Konzeptionen und Vergegenwärtigungen.¹³ Die Allegorik der Dankbarkeit selbst gehört zur Ikonologie der drei Grazien.¹⁴ In Pommersfelden erhalten sie ihre Darstellung an einem für sie ganz ungewöhnlichen Ort auf eine so ungewöhnliche Weise, daß es dafür weder ein Vorbild noch einen Vergleich gibt. Alleinige Hauptakteure eines ihnen allein gewidmeten Deckengemäldes, erscheinen sie im Wölbspiegel hoch oberhalb des Vestibüls, wo sie – im Flug

12 HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 146–156.

13 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 134–154. Gewiß ist die Annahme berechtigt, daß Lothar Franz bei der Abfassung des Dotationsdekrets „seine Hand im Spiel hatte“.

14 V. MERTENS, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.

einander zum Kreis die Hände reichend – einen himmlischen Reigen tanzen (Abb. 3).¹⁵ Im Scheitel des Ovalraumes, dessen illusionistische Architektur den darunter gelegenen *dôme percé* mit seiner querovalen Öffnung paraphrasierend wiederholt, formieren sie das höchste Bild dieses hypäthral emporstrebenden Ruhmes- und Tugendtempels für Lothar Franz.¹⁶ Zugleich erhebt sich das Grazienfresko exakt über der inneren und äußeren Mitte des Schlosses im Schnittpunkt seiner Hauptachsen. Die drei Grazien repräsentieren darum die oberste Allegorie, die im Zentrum der gesamten Bau- und Raumorganisation die höchste Bedeutung besitzt.

Zudem ist diese Erhöhung noch eine Auszeichnung. Den Grazien kommt in Pommersfelden die überragende Stellung zu, und um zu den geschichtlichen Grundlagen seiner Ikonologie vorzudringen, gebührt ihnen die Schlüsselposition. Wer das, was sie sagen, anschaulich zu erfassen und zu deuten weiß, für den künden sie vom Dank des Kaisers und „erklären“ im übertrage-

nen Sinn die Belohnung an den Kurfürsten, die in der Erbauung des Schlosses ihre monumentale Ausgestaltung fand. So verstanden, verraten die Grazien allerdings auch das Gründungsgeheimnis Pommersfeldens.

Schon die wörtliche Bedeutung von „*gratia*“ verlautbart, daß im Wortfeld des Dankes sich der Hauptsinn der Grazien-Allegorie ausspricht. Gunst und Gnade, Geschenk und Gabe, Annehmlichkeit, Spende und Erkenntlichkeit bis zur Gewährung von Vorteilen und Gefälligkeiten sind darin umfaßt.¹⁷ Spuren dieser Semantik tauchen überall im Dotationsdekret auf, der herrscherliche Gunsterweis – Karls „Gnade“, seine generöse Belohnung für den Reichserzkanzler als *bezeigung ercantlichs gemüths*, ebenso aber die *richtige annehmliche anweisung* der Dotation, wofür die böhmischen Kommissare bürgen. Wie eingefärbt ziehen sich die Bedeutungsfäden der *danknehmigkeit*, die in der aufgewerteten Thematik der Grazien zusammenlaufen, durch den Text des Dekrets.

III

Indessen ist die Allegorie der Dankbarkeit nur eine verselbständigte, wie für Pommersfelden prädestinierte Bedeutungskomponente aus dem ikonologischen Gesamtkomplex der drei Grazien. Das belegen einschlägige Quellenzitate, durch die aber noch eine andere, ähnlich aufschlußreiche Teilbedeutung ins Spiel kommt. Nach Zedler umfaßt der Dreiverein der Grazien „die

Göttinnen der Annehmlichkeit, Wohlthaten und Danckbarkeit.“¹⁸ Bei Sandrart sind sie „Huldgöttinnen“ und „lehren uns ... Gut und Wolthätig seyn“¹⁹. Die *annehmliche anweisung* steht im Dotationsdekret, während eine zweite Auslegung als Allegorie der Wohltat, die dort nicht eigens erwähnt wird, neues Licht auf das Grazienfresko wirft, das ebenso auf seine Geschichtsbezüge fällt.

¹⁵ HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 132–133; das Fresko malte Johann Rudolf Byß. Mertens scheint das Pommersfeldener Grazien-Bild nicht zu kennen. Bei ihr gibt es kein Beispiel für die Darstellung der Grazien in einem eigenen, nur ihnen zugehörigen Deckengemälde. Zum Grazien-Reigen MERTENS, Die drei Grazien (zit. Anm. 14), S. 66, S. 182 und S. 202ff.

¹⁶ HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 133–134.

¹⁷ MERTENS (zit. Anm. 14), S. 7 ff. und passim.

¹⁸ J. H. ZEDLER (Hrsg.), Grosses vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. II, Leipzig/Halle 1735, Spalte 616.

¹⁹ JOACHIM VON SANDRART, Iconologia Deorum, Nürnberg 1680, S. 195. Lothar Franz war ein Kenner der Schriften Sandrarts, die er eifrig studierte (Q 376 und Q 413).

Die Dotation darf nicht bloß als *wirkliches Kennzeichen* der kaiserlichen Dankbarkeit gelten. Ihre Gewährung war die ultimative Wohltat für die Entstehung wie für die Existenz des Schlosses, das es ohne sie nicht hätte geben können. Die Grazien spiegeln diesen Konnex in der Bedeutung des Wohltätigen, von „beneficium“ und „beneficentia“.²⁰ Sie erfahren eine ihrem schenkenden Wesen ganz gemäße Allegorisierung, und da Wohltat und Dankbarkeit sogar in einem Atemzug genannt werden konnten, laufen beide der „Historie“ Pommersfeldens gleichsam synchron. Eine solche Konformität zwischen einem vorgegebenen Sachverhalt und seiner programmatischen Sublimierung lenkt den Blick ins innere Getriebe der Allegorie und läßt erkennen, wie sie in statu nascendi ans Werk geht. Ihre Verknüpfungstätigkeit bildet die Transmission zur Umwandlung geschichtlicher Prämissen, die außer sich selbst ohne Bedeutung sind, in bedeutungsdurchdrungene Sinngebilde.

Weil die Grazien immer zu dritt auftraten, muß in Pommersfelden noch eine dritte Bedeutung gewärtig sein. Sie führt zurück auf die einheitsstiftende *Vergleichung*, die Lothar Franz zugunsten der Wahl Karls zum Kaiser unter den Kurfürsten gelungen war. Im Bild des einvernehmlichen, in sich kreisenden Himmelsreigens machen die Grazien jene Einigkeit sinnfällig. Als zentrales Deckengemälde des Schlosses haben sie an seinem höchsten Zentralort auch ikonologisch eine herausgehobene Aufgabe zu erfüllen. Diejenige dritte Bedeutung, wodurch diese

Raum- und Bilddispositionen erst verständlich werden, heißt Eintracht, „Concordia“. Sie vollbringt die tänzerische Harmonie der Darstellung, so wie sie ihre drei allegorischen Teilgehalte harmonisiert: In choreographischem Wechsel kommt jede Grazie in die Lage, jeweils eine der drei Bedeutungen zu illustrieren, so daß ein unaufhörlicher Kreislauf der allegorischen Bekundungen entsteht.²¹ Zusammen erschaffen sie ein Bild vollkommener, untereinander „vergleichlicher“ Eintracht.²² Von wo aus das Auge immer auf den Grazienreigen trifft: Stets begegnet ihm die Wahrnehmung sich suchender und findender Übereinkunft. Ausdruck davon sind zwei singuläre Bildanlagen, die es sonst in keinem Deckengemälde so mehr gibt – seine allseitige Darbietung und die Überhöhung dieses Rundumprospekts ins Allansichtige.

Die allegorische Triade der Grazien aus Dank, Wohltat und Eintracht wird seit der Renaissance kanonisch.²³ Ihre Dreieinheit führt mit der Zeit dazu, daß sich in Übereinstimmung mit ihrem anschaulichen Charakter die Sinngebung der Eintracht mehr und mehr durchsetzte.²⁴ Der Pommersfeldener Ikonologie war eine solche Ausrichtung auf eine durchgängige Thematik sehr genehm. Die Grazien insgesamt als Allegorie der Eintracht aufzufassen, verknüpft nämlich ihre Erscheinung im Wölbspiegel mit dem Hauptbild des Vestibüls darunter, das im Aufblick durch den dôme percé zu Gesicht kommt,²⁵ und wo die kniende Gestalt der Concordia den auf den Wolken emporfahrenden Herkules, den

20 Umfangreich behandelt und nachgewiesen von MERTENS, Die drei Grazien (zit. Anm. 14), in ihrem Kapitel VI, S. 58–155.

21 Ebenda, S. 66 und S. 182; einen Himmelsreigen der Grazien behandelt sie nicht.

22 Gewöhnlich wird jede Grazie durch ihr Attribut ausgewiesen. Bezeichnend, daß in Pommersfelden solche Beigaben fehlen. Die Grazien können daher ihrer Bedeutung nach füreinander eintreten, bis schließlich die Sinnbildlichkeit der Eintracht zu dominieren vermag.

23 MERTENS, Die drei Grazien (zit. Anm. 14), S. 134.

24 Ebenda, S. 138. Im dritten Geschoß des zweiten Flügels der vatikanischen Loggien zeigt ein Fresko den kanonischen Dreiverein der Grazien sogar mit dem Lemma VNIO (Abbildung bei G. WERNER, Ripa's Iconologia. Quellen, Methoden, Ziele, Utrecht 1977, S. 173, Tafel XVII a).

25 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 242, Abb. 3 und S. 244, Abb. 9

mythischen Prototyp von Lothar Franz, mit den goldenen Äpfeln der Hesperiden beschenkt.²⁶ Die Goldfrüchte sind die mythologische Einkleidung der kaiserlichen Dotation, während Concordia die Eintracht personifiziert, die Lothar Franz im kurfürstlichen Wahlgremium, doch ebenso in seiner Beziehung zum kommenden Kaiser zuwege gebracht hatte. Da aber eigentlich die Grazien die Übergabe der hesperidischen Belohnung zu vollziehen haben,²⁷ geht die Synopse von Grazien- und Concordiabilid einher mit der Einsicht, daß auch die drei Grazien „zuoberst“ die Pommersfeldener Leittugend der Eintracht sowohl vergegenwärtigen als symbolisieren.

Das Dotationsdekret wartet auf mit einer dreigliedrig-substantivischen Parataxe, die jene Leittugend nicht nur umschreibt, sondern ihren tiefsten Sinn apostrophiert, und nennt in einer Reihe *Zutragende Ergebenheit, Liebe und freundschaft*. Wie eine Botschaft richtet der neugewählte Kaiser diese hochtönenden Worte an Lothar Franz. Was darin zur Sprache kommt, habe sein Reichserzkanzler *auf eine besondere arth mehrmalen erwiesen und an den tag gelegt*. Ergebenheit, Liebe und Freundschaft bezeugen die „stete und unaufflößliche Eintracht“²⁸, die den Bund zwischen Kaiser und Kurfürst begründet hat, ihn aber auch erhalten wird. Auf dem gleichen Bild, auf dem Herkules als heroische Verkörperung von Lothar Franz die Belohnung der Goldäpfel von Concordia dargereicht bekommt, ergreift er mit der emblematischen Geste, die ebenfalls

Concordia bedeutet,²⁹ simultan die rechte Hand einer Allegorie, die in der Personifikation Minervas die beiden Tugenden „Fortitudo et Constantia“ vereint und so „muta et secundaria tantum significatione“ (Heraeus) die Devise versinnbildlicht, die Karl VI. sich zum „Symbolum“ seines Kaisertums erkor.³⁰ Während oben die Grazien im Tanz der Eintracht, von Dankbarkeit und Wohltat zusammenfinden, steht unten eine Szene vor Augen, die sich – gleich einem musikalischen Thema mehrfach durchgeführt – in allen Belangen um die Programmatik von Concordia dreht. Unter der Gestalthülle von Herkules ist Lothar Franz in ein zwiefältiges Geschehen hineingezogen. Wo auf der einen Seite Concordia den Dank des Kaisers für die hergestellte Eintracht bei seiner Wahl abstattet, wird gegenüber die daraus entstandene Eintracht zwischen Kaiser und Kurfürst wie mit einem Handschlag besiegelt.

Somit steht fest, daß die wesentlichen Sinnbezüge der Ikonologie Pommersfeldens mit ihren maßgeblichen Konzeptionen aus einer allegorischen Lektüre des Dotationsdekrets hergeleitet sind. Es war die Quelle, woraus die Allegorie schöpfte. Das Grazienfresko darf indes weder als Bildkommentar noch als eine ikonographisch aufbereitete Redaktion mißverstanden werden. Im Stichwerk Kleiners, das manchen Hinweis zur Sinndeutung des Schlosses enthält, ist es nicht abgebildet oder vermerkt,³¹ und in den Gemäldekatalogen aus dem 18. Jahrhundert wird es

26 Ausführlich dargelegt ebenda, S. 130–132.

27 MERTENS, Die drei Grazien (zit. Anm. 14), S. 168–170.

28 Das Zitat zu den drei Grazien, das in seiner vollständigen Wiedergabe mit Blick auf Pommersfelden besonders interessant ist, lautet in der durch LORENZ STRAUSS während der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts herausgegebenen deutschen Übersetzung von Cesare Ripas „Iconologia“: *Und auff diese Weise erhält die Freundschaft* = „Verknüpfung“ *die Menschen in steter unaufflößlicher Eintracht beysammen* (CESARE RIPA, Iconologia oder Bilder=Sprach, Band 1, Frankfurt am Main 1669, S. 43–44).

29 ANDREAS ALCIATUS, Emblematum Libellus, Paris 1542, S. 70, Emblem XXVII.

30 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 131–132 und S. 242, Abb. 3.

31 SALOMON KLEINER, Wahrhaffte Vorstellung beyder Hoch=Gräffl. Schlösser Weissenstein ob Pommersfeld und Geibach [...], Augsburg 1728. Ein versteckter Hinweis findet sich schon in der Abfolge der zwanzig Blätter, die Pommersfelden gewidmet sind. Sehr sinnig bildet der auf der Tafel 10 verselbständigt herausgezeichnete Grundriß des

nirgends erwähnt.³² Verhüllung gehört zur allegorischen Praktik – wo anders als in Pommersfelden beweist dieses Verfahren seine tiefgründigste Beschlagenheit? Aber ein Bild, das aus der innersten Mitte des Raumgefüges offen dem Blick sich darbietet und durch seine Position am höchsten Ort ausgezeichnet ist, bis zur Verschwiegenheit zu verheimlichen, muß verborgene Gründe haben. Der aufgedeckte Nexus zwischen der Ikonologie und dem Dotationsdekret mit seiner verkappten Schreibart bringt sie an den Tag. Die geschichtlichen Sachgegebenheiten kommen so ins Bild, daß sie dadurch die Hauptsache nicht verraten, und sind insofern disponiert, in den Bild- und Bedeutungsmodus einer Allegoria velata übertragen zu werden. In Pommersfelden läßt sich entschleiern, was sie bedeutet, jedoch

nicht, was ihre Bedeutung bedeutet. Dies leistet erst die aufschließende Rückübersetzung der allegorischen Gehalte, die als Bedeutung sich darstellen, in die dokumentarischen Termini, aus denen sie herkommen. Die „Invention“ des Kunstwerks unterzieht geschichtlich geprägte Befunde einer Programmierung, die sie konzeptuell zubereitet und in allegorische Sinngestaltung ummodelt. Allegorie gibt es, weil es Geschichte gibt, und sie ist dazu da, Geschichte mit Bedeutung zu versehen. Eine zum Sinnfälligen geläuterte, anschaulich fundierte Kundgabe beginnt ihre Darstellung. Auch nach seiner ersten allegorischen Enthüllung beläßt sie in jedem Bild noch so viel Verhülltes, wie nur das aufklärende Vermögen historischer Erkenntnis zu ergründen und auszudeuten vermag.

IV

Verschwiegenheit und Verborgtheit haben indes noch eine andere Bewandnis. Wie im Negativ zeichnet sich durch sie etwas ab, was weder aufgedeckt noch angesprochen werden darf, eine insgeheime Intention, wie sie ebenso hinter dem Dotationsdekret steht. Es ist so doppelbödig, daß es den eigentlichen Grund der Dotation gar nicht nennt. Vielmehr wird er verheimlicht. In geheimer Absicht stellt sich das Dekret vor ein geheimes Unterfangen. Es sagt bloß die halbe Wahrheit, und darum verbirgt und verschweigt die Pommersfeldener Ikonologie.

Das Geldgeschenk war das letzte Mittel, das Karl seinen böhmischen Gesandten an die Hand gegeben hatte, um die Ansprüche, die Lothar Franz als Preis für die Kaiserwahl erhob, aus der Welt zu schaffen.³³ Die Dotation sollte sie ihm quasi abkaufen. Mit diesem Wissen klingt *danknehmigkeit* doppelzünftig, „gratia“ gerät zu Vorteilsnahme, Eintracht wirkt vorgespiegelt und Wohltat korrumpiert.³⁴ Grundlage der anstehenden Geheimverhandlungen war ein Katalog mit siebzehn Artikeln, worin Lothar Franz unter Beihilfe von Friedrich Karl seine Konditio-

Mittelbaus auch die Mitte der Stichserie. Ungewöhnlicherweise steht der Plan jedoch nicht am Beginn der reißmäßigen und bildlichen Präsentation dieser Hauptraumfolge, sondern ist selbst das dritte Blatt einer dreiteiligen Binnensequenz, die auf Tafel 8 mit dem vorgezogenen Prospekt des Treppenhauses einsetzt, und die in ihrer Mitte auf Tafel 9 eine perspektivisch überzogene Ansicht des Ovalvestibüls erscheinen läßt – eine bildhafte Exposition, die dem Verständnis der komplexen Räumlichkeit dieser Mitte des Mittelbaus und des gesamten Schlosses den Weg weist.

32 Primärquelle ist JOHANN RUDOLF BYSS, *Fürtrefflicher Gemäld- und Bilder-Schatz / So In denen Gallerie und Zimmern / des Churfürstl. Pommersfeldischen neu=erbauten fürtrefflichen Privat-Schloß / zu finden ist*, Bamberg 1719. Diese Fehlanzeige ist deswegen so auffällig, weil Byß auf den letzten zwei Seiten seines Katalogs eine umfangreiche, aber unvollständige Liste der „Plat-Fonds“ publiziert, wo er dezidiert auch auf „Die kleine Decke in dem Vor=Saal“ und die Thematik ihrer Bilder eingeht, ohne dabei das Grazienfresko zu nennen.

33 HANTSCH, *Reichsvizekanzler* (zit. Anm. 5), S. 157.

34 Solche Praktiken, die auch von Lothar Franz meisterlich geübt wurden, waren gang und gäbe; bis ins Einzelne

nen niedergelegt hatte.³⁵ Sie liefen darauf hinaus, die exekutiven Befugnisse des Reichs gegenüber dem Kaiser zu stärken und der Reichshofkanzlei, an deren Spitze der Kurfürst als Reichserzkanzler stand und deren Vorsteher in Wien der Reichsvizekanzler war, so viele Kompetenzen zusätzlich zu übertragen, daß sie sich zum Machtzentrum von Kaiser und Reich aufgeschwungen hätte.³⁶ Mit solchen Ambitionen hatte die vom Dotationsdekret in den Vordergrund geschobene Wahlkapitulation nichts im Sinn.³⁷ Ihre Herausstellung diente vor allem dazu, die verhänglichen Hintergründe der Dotation zu camouflieren. Der Aufstieg der Reichskanzlei ginge auf Kosten sowohl der Österreichischen wie der Böhmisches Hofkanzlei, die hinfort nur noch „per Archiducem“ oder „per Regem“ expedierte. Das Reich aber wäre von der reformierten Reichshofkanzlei aus geführt und beherrscht worden.³⁸

Daß Karl derartige Vorbedingungen nicht hinnehmen konnte, liegt auf der Hand. Noch vor seiner Kür zum Kaiser wäre sein Kaisertum von Grund auf geschwächt. Von ihm aus war alles zu tun, um dieses Ansinnen zu eliminieren. Die geheimen Unterredungen zogen sich so lange hin, daß sich sogar der Termin für die Kaiserwahl verschob. Bisher war der 1. Oktober 1711 vorgesehen, Karls 26. Geburtstag.³⁹ Indes wurden die heimlichen Abmachungen erst am

11. Oktober unterzeichnet,⁴⁰ erst das ebnete den Weg zum kaiserlichen Wahlgeschäft, das sofort tags darauf am 12. Oktober erfolgreich zu Ende ging. Das wesentlichste Zugeständnis an Lothar Franz neben seiner „Belohnung“ war eine Aufwertung der Stellung des Reichsvizekanzlers, der künftig „zu allen hofconferencien und ceremonialsachen ohnweigerlich gelassen und gezogen“ werden mußte.⁴¹ Dadurch wuchs ebenso der Einfluß des Reichserzkanzlers in Wien. Weiter wurde vereinbart, die Zuständigkeit für die Rechtssachen aller Untertanen und Beamten des Reichs bei der Reichshofkanzlei anzusiedeln.⁴² Die Ausfertigung des Dotationsdekrets, in dem von all dem nichts steht, bildete am 14. Oktober 1711 unter Wahrung der Förmlichkeiten den Beschluß.

Allegorie ist gestalteter Hintersinn. Ihre Auf-führung erfolgt auf offener Bühne, doch das, worum es geht, spielt dort nicht. Ihm ist eine verhohlene Wirkungsstätte bereitet, die nicht vor aller Augen liegt, sondern insgeheim Geltung erlangt. Gleich einem unaufgelösten Rest bleibt das, worauf es ankommt, im Hintergrund und ist von seiner vordergründigen Darbietung geschieden, die als Allegorie sich darstellt. Im Akt ihrer Wahrnehmung verbreitet sie den Anschein, als ob alles von Bedeutung wäre und sich dazu schickte, einen verborgenen, aber auffindbaren

behandelt von SCHRÖCKER, Patronage (zit. Anm. 11), der sogar davon spricht, daß Korruption „nahezu verfassungsmäßig zum politischen System der Zeit“ gehörte (S. 5) und „wohl auch institutionell“ bedingt war (S. 183).

35 HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 156.

36 Ausführlich ebenda, S. 155–159.

37 HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 28.

38 Ebenda, S. 26–28.

39 Q 1583 = 253 a. Auf Veranlassung von Lothar Franz sollte die Grundsteinlegung für sein neues Schloß sogar „auf den vorgesezten wahltag“ des neuen Kaisers fallen. Sie wurde in Pommersfelden am 1. Oktober 1711 auch festlich begangen, aber ohne den Bauherrn, der wegen seiner Wahllobliegenheiten verhindert war, Q 254 und HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 31.

40 HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 158.

41 Zitat nach HANTSCH, Reichsvizekanzler (zit. Anm. 5), S. 158.

42 Ebenda, S. 158. Zu fragen ist, ob die Erbauung der neuen Reichshofkanzlei bei der kaiserlichen Hofburg in Wien, wie sie von Lothar Franz zusammen mit Friedrich Karl nach Verkündigung der Pragmatischen Sanktion seit dem Jahr 1721 vorangetrieben wird, von solchen Reformvorhaben aus dem Kreis der obersten Repräsentanten des Reichs ausgelöst worden sein könnte.

Sinn zu reklamieren. Eine solche Sichtweise entwertet mit der Erscheinung auch die Verbildlichung und setzt sie dem Ungenügen aus, bloß Hinweis auf anderes zu sein. Jede Allegorie zeugt ein divergentes Verhältnis zwischen dem Bedeuteten und dem Abzubildenden. Die gleiche Divergenz läßt in Pommersfelden Anschauung und Ausdeutung, allegorische Schaustellung und ihre geschichtliche Bedeutungsquelle differieren. Was etwas bedeutet, weicht ab von dem, weshalb es diese Bedeutung hat. Die Situation der Grazien ist darum genauso disparat wie die Beziehung des offiziellen Dotationsdekrets zu den offiziösen Abreden, die es deckt. Obwohl sie die Aufgabe hätten, den Tugendlohn der Hesperidenäpfel zu übergeben,⁴³ sind sie ohne Verbindung zum eigentlichen Bildgeschehen und getrennt von der allegorischen Inszenierung, worin der „Hercules Imperii“ die „Dotation“ der goldenen Früchte erhält.⁴⁴ Indem Concordia die Semantik der Eintracht, wonach die ikonologischen Leitlinien des Schlosses ausgezogen sind, mit den Grazien teilt, sie jedoch für sich beansprucht und ins Blickfeld rückt, taucht diese Sinnbildlichkeit zweimal auf und wird daher besonders unterstrichen, verliert freilich wegen ihrer Wiederholung auch an Wirkung. Da die drei Grazien die drei Hauptbedeutungen jener Allegorik in sich vereinen, werden sie in den Deckenhimmel erhoben. Das hat zur Folge, daß im Belohnungsbild Concordia an ihre Stelle tritt und – wiederum abweichend von der herkömmlichen Disposition – den ledigen Platz an der Seite von Herkules einnimmt. Ihre Haltung und ihr Gebaren

verdeutlichen, daß sie erst hinzugekommen ist, schon kniend noch vorwärts drängt und mit ausladender Gestik immer noch sich nähert. Ihr augenfälliger Auftritt ruft zusammen mit der pleonastischen Pseudo-Analogie, wie das allegorische Doppelspiel sie betreibt, den Eindruck hervor, als ob die Rolle der Grazien verdrängt und in ihrer nach oben verlagerten Optik der Aufmerksamkeit entglitten sei – ganz so wie das Dotationsdekret scheinbar keine Rolle mehr spielt und gewissermaßen außer acht bleiben kann, sobald der verborgene Sinn seiner „gratia“ aufgedeckt ist.

Concordia ersetzt gleichsam die Grazien in Erfüllung der Aufgabe, ihr Verschwinden an die Decke allegorisch zu substituieren; darauf ist die bildnerische Parallelführung angelegt. Die Grazien erfahren eine bisher nie dagewesene Erhöhung und Aufwertung. Aus dem selben Vorgang resultiert im Gegenzug aber auch ihre Dislozierung, wodurch sie ihren ausgewiesenen, thematisch und motivisch schlüssigen Bildort einbüßen. Es gleicht erhabener Ironie, wenn der Aufstieg der Grazien in die höchste Raum- und Bedeutungssphäre ihr Entschwinden nach sich zieht. Daß sie dort oben allein sind und keine weitere Anbindung mehr haben, ist daraus die Konsequenz. Den erhellenden Fingerzeig gibt Byß.⁴⁵ Ohne ein Wort verlauten zu lassen, übergeht er in seinem Katalog das von ihm selbst gemalte Grazienfresko, während er den richtigen Titel für die „Belohnung Herculis“ verrät.⁴⁶ So heißt sinnreich redend der wahre Name dieses Schlüsselbilds. Mit seiner Kenntnis gelingt es,

43 MERTENS, Die drei Grazien (zit. Anm. 14), S. 168–170.

44 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 130–132.

45 Unergiebig für das Vestibül und seine Freskierung B. M. MAYER, Johann Rudolf Bys (1662–1738), München 1994, S. 69–72. Abgesehen von den meist unzutreffenden ikonologischen Deutungen, entgeht ihm sowohl die singuläre Darstellung der drei Grazien in ihrem eigenen Deckengemälde als auch die singuläre Gestaltung der Wand- und Deckenbilder, welche die malerischen Fähigkeiten von Byß auf der Höhe einer überraschenden Originalität zeigen.

46 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 131 – 132. Nicht nachzuvollziehen ist die Auffassung von Peter Stephan, der sich „unschwer vorstellen“ kann, wie Herkules „auf den Wolken durch die Deckenöffnung schweben wird, um sich von den Grazien zum Götterhimmel des Treppenhauses geleiten zu lassen.“ Vgl. P. STEPHAN, „Im Glanz der Majestät des Reiches.“ Tiepolo und die Würzburger Residenz; Die Reichsidee der Schönborn und die po-

das Tor zur Ikonologie Pommersfeldens aufzuschließen. Gerade darum kann die Präsenz der Grazien in der überwölbenden Mitte des Schlosses verschwiegen werden. Nichts indes vermag, sie selbst der Betrachtung zu entziehen, und darum begegnen dem Blick in die Höhe

ihre fliegenden Gestalten im Himmel ihres Deckengemäldes, das nur ihnen vorbehalten ist und wo sie sich ihres einträchtigen Reigens erfreuen.

V

Die allegorische Lektüre ist noch nicht am Ende. Noch kennt der Text des Dotationsdekrets Aussagen, die Bedeutungsbezügen affin sind, und deren Auslegung erst ansteht. Laut publikur Version erhielt Lothar Franz die Belohnung, weil er durch seine *hochvernünftige direction* die Kaiserwahl zu dem erfolgten *glücklichen ausschlag* *ruhmwürdigst befördert* hat. Eine glückhafte Fügung ähnlicher Art wird im Alkovenkabinett von Schloß Pommersfelden programmatisch. *Ein ganz vergulder Plat-Fond* – die Aura dessen, was in seiner Mitte sich zuträgt – umstrahlt ein Deckenbild, *worinnen das Glück der Weißheit erlaubt / in das überflußhorn nach belieben zu greiffen*.⁴⁷ In der Dotation sind die Gaben, die der Weisheit durch (das) Glück zufielen, zu Geld geworden. Das ist die Allegorie jenes *glücklichen ausschlags*, den das Dekret so vordergründig für sich reklamiert, obwohl ihn erst die „Weisheit“ der Hintergrundgespräche brachte. Derjenige aber, der solche Geheimvorhaben zu einem geglückten Ende führte, hieß Merkur. Nach baro-

ckem Verständnis fungierte er als verlässlichster Glücksbringer, so daß er zur Allegorisierung eines *glücklichen ausschlags* jederzeit herbeizitiert und personifiziert werden konnte.⁴⁸

Zu diesem „Mercurius felix“ hatte Lothar Franz ein sehr spezielles Verhältnis. Bei dergleichen Angelegenheiten kehrte sich das versatile Wesen des Götterboten ins Ambigüine. Sein Wirken verlief im Takt von **Leistung und Gegenleistung**, da er, sobald das Zugesagte dem Empfänger ausgehändigt war, sofort den Gegenwert wieder einforderte. Für den Hauptgiebel seiner Neuen Residenz in Bamberg wies Lothar Franz im Sommer 1700 an, den obersten Platz im Kreis der Planetengottheiten ausgerechnet einem noch fliegenden Merkur einzuräumen: Dort kündigt er von mannigfachen, oft finanziellen Vergünstigungen auf Kosten des Kurfürsten.⁴⁹ In Pommersfelden ist Merkur dabei, auf dem obersten Punkt der Ehrenhoffassade zu landen:⁵⁰ (Abb. 4) Diesmal hat er die Dotation des Kaisers zum Schloßbau herangeschafft. In Hinblick auf

litische Ikonologie des Barock, Weißenhorn 2002, Textband, S. 228. Eine solche Vorstellung findet weder in Aufbau und Gliederung des Vestibüls noch in seiner Bildausstattung eine Bestätigung und ist so ungenau wie schon der Titel von Stephans Buch, der ein nicht korrekt wiedergegebenes Zitat aus einem Exposé Friedrich Karls benutzt. Die Belohnungsszene spielt sich bereits oberhalb des *dôme percé* ab, der keine Deckenöffnung, sondern eine besondere, konstruktiv und architektonisch ausgewiesene Bauanlage ist. Und nicht die Grazien erwarten Herkules, sondern die Tugenden in ihrer Versammlung darunter.

47 BYSS, Kat. (zit. Anm. 32), „Die Plat-Fonds“; gemalt von Byß (MAYER, Johann Rudolf Bys (zit. Anm. 45, Abb. 94).

48 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 138.

49 Q 65 vom 21. August und Q 66 vom 11. September 1700. Für seine Bischofskandidaturen 1693 in Bamberg, 1694 in Mainz und für seine erfolglose Bewerbung in Würzburg 1699 hatte Lothar Franz die enorme Summe von 160.000 Gulden aufgewandt (A. SCHRÖCKER, Die Privatfinanzen des Lothar Franz von Schönborn, in: Geschichtliche Landeskunde, Bd. 21, 1980, S. 192–229, hier S. 195).

50 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 143–144.



4: *Schloß Pommersfelden, Ehrenhofassade*

die alchemistischen Unternehmungen, die Lothar Franz vornehmlich deswegen veranlaßte, um in *Elaborierung der bekannten Arcani* die Herstellung von Gold und Silber *ex prima materia philosophorum* zu finden,⁵¹ gebrauchte er in einem Brief an Friedrich Karl vielsagend doppelsinnig die Nomenklatur „Mercurius“, die den Adepten für Quecksilber steht, um bei diesem flottierenden Merkur sein Glück zu versuchen und ihn für seine Erwartungen auf unermeßlichen Gewinn an seiner Seite zu wissen.⁵²

Pommersfelden steht unter dem Zeichen Merkurs. Seine stürmische Landung mit ausgestreckten Armen und dem hochgereckten Caduceus signalisiert geradezu, wie er von höchster Stelle herabgefliegen kommt und durch sein überstürztes Gehabe zu verstehen gibt, daß er zur Erfüllung eines allerhöchsten Auftrags von dort oben ausgesandt ist. In exponiertester Darbietung wird eine Allusion auf das kaiserliche Wahlgeschenk für den Schloßherrn lanciert. Sandrart weiß, daß „Des Mercurius Stab bedeutet Fried

⁵¹ So Lothar Franz an den kaiserlichen Leibarzt Dr. Blümer (Zitat nach SCHRÖCKER, *Patronage* (zit. Anm. 11), S. 112).

⁵² SCHRÖCKER, *Privatfinanzen* (zit. Anm. 49), S. 210. Angeblich ließ Lothar Franz im Jahr 1724 aus Österreich 500 Pfund Quecksilber für alchemistische Zwecke kaufen (SCHRÖCKER, *Patronage* (zit. Anm. 11), S. 125).

und Eintracht.“⁵³ Damit übermittelt Merkur eine zweite Allusion und weist noch vor dem Eintritt in das Schloß vom Scheitelpunkt der Hauptschauseite auf die Zentralallegorie Pommersfeldens hin. Ebenso schlägt er einen Bogen zu den Grazien, deren Bedeutung sich auch unter das Motto „Fried und Eintracht“ subsumieren läßt.⁵⁴ Bei Sandrart ist Merkur sogar der Führer ihres Dreivereins, und der Text erläutert, daß dessen „Belohnung“ demjenigen zuteil wird, der „mit aufrichtigem Gemüt“ ihrer würdig ist, selbst aber wiederum „erkentlich seyn solle.“⁵⁵ Die Sprachverwandtschaft mit dem Dotationsdekret bis zum gleichen Wortlaut wird kaum zufällig sein.

Die Verbindung Merkurs mit den Grazien war von Mythographen des 16. Jahrhunderts aus antiken Quellen erneuert und zu einem komplexen Konzept entwickelt worden.⁵⁶ Die Bedeutung des Götterboten ist dabei nicht fixiert, sondern kreist um die Semantik von kluger Verständigung und *Vergleichung*. Daher liegt nahe, sie auf Pommersfelden zu beziehen. Indes sind wie im Vestibül von Herkules, die

Grazien jetzt in einem noch viel größeren Abstand von Merkur geschieden. Der Gesamtsinn erhellt erst, wenn in einem Akt reflexiver Schau die dissoziierten Bild- und Bedeutungsbestände wieder zusammenfinden und ihre zugehörige Ergänzung erfahren. Ein allegorischer Modus zeichnet sich ab, der mit seiner Tendenz zum Überwertigen sich ans geistige Auge wendet, um Einsicht in die übergreifende Disposition der zerstreuten Bildwelt zu erlangen. Die sinnreiche Veranstaltung erschließt sich nur dem, der solche Bildpartnerschaften in seiner Vorstellung nachzuvollziehen und in Korrespondenz zu setzen vermag. Dann spielen sich ikonologische Zusammenschlüsse ab, die wie die Folge der Räume, so auch die Folge der Bilder in ein über weite Distanzen gespanntes, mehrere Stationen verknüpfendes Sinngewebe einbetten.⁵⁷ Eine Integration sinnbildlicher Sequenzen geschieht, die den darauf abgestimmten Sequenzen der Architektur synchron sind, und die Pommersfelden ganz besonders auszeichnet.

V I

Mit der Erkenntnis, daß eine ergänzende Bildpartnerschaft die separierten, in verselbständigte Teiglieder zerlegten Bildkonzepte wieder zusammenschließt, läßt sich eruieren,⁵⁸ ob Merkur

zusätzlich zu seiner mythologischen Personalität noch eine allegorische Verkörperung erfährt. Paul Decker postiert auf dem Gartenrisalit seines „Fürstlichen Palastes“ einen Merkur, der Pegasus

53 SANDRART, *Iconologia Deorum* (zit. Anm. 19), S. 206.

54 Inwiefern Pommersfelden auch ein Friedensschloß ist, bleibt zu untersuchen; vorläufig HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), S. 131 und S. 133. Ob die Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges mit den Friedensschlüssen für den Kaiser und Österreich in Rastatt am 7. März 1714 und für das Reich in Baden am 7. September 1714 in die Bedeutungsgeschichte des Schlosses hineinspielt?

55 SANDRART, *Iconologia Deorum* (zit. Anm. 19), S. 195 und Tafel BB nach S. 194 (Abbildung bei MERTENS, *Die drei Grazien* (zit. Anm. 14), Abb. 25).

56 „Merkur und die Grazien“ heißt ein umfangreicher Abschnitt bei MERTENS, *Die drei Grazien* (zit. Anm. 14), S. 87–94.

57 Die Ausgestaltung einer „Seite des Kaisers“ und einer „Seite der Kaiserin“ im ursprünglichen Zustand des Schlosses, die von der Hoffassade über die Galerie im piano nobile des Treppenhauses bis zu den seitlichen „Kaiserwänden“ des Hauptsals sich spannte, ist für ein solches allegorisches Vorgehen das beste Beispiel; ausführlich nachgewiesen bei HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), S. 135 ff. und passim.

58 Bereits erkannt ist die ähnliche Sinnergänzung im Deckenbild des Treppenhauses zwischen Helios–Apoll, der die

am Zaum führt.⁵⁹ Die Gruppe bedeutet Fama chiara.⁶⁰ Am Pommersfeldener Marstall fliegt Pegasus aus der Mitte des Wandaufsatzes zwischen den emporrollenden Giebelvoluten auf und bildet das Zentrum der konvexen, querovalen Hauptfassade (Abb. 5). In der mittleren Längs- und Tiefenachse der Schloßanlage befinden sich Merkur und Pegasus an ähnlich extremen Orten in der Luft einander gegenüber, der eine auf dem Scheitelpunkt der Hoffassade hoch oben landend, der andere aus der Stallfassade nach oben sich schwingend.

Freilich ist das Flügelroß zuerst ein augenfälliger Verweis auf die Bestimmung dieses „Lustschlosses der Pferde,“ das in Pommersfelden als *extra ornament* errichtet wurde, weil die Stallungen *ehender vor eine schöne orangerie* angesehen werden können.⁶¹ Einem Schreiben vom 24. September 1718 an Friedrich Karl ist zu entnehmen, daß Lothar Franz vor sein *ovales stallsalet... ein halben pegasus* hat setzen lassen, *der zimlich in guether proportion über dessen eingang aus der architectur herauspringt undt denotiren solle, zu was dieses gebäude dienet*.⁶² Der Kurfürst ist sich über die sensationelle Darbietung und Situierung des Bildwerks völlig im Klaren und streicht besonders die rauschende Dynamik heraus, die Pegasus in die Höhe hinaufheben wird. Mit

weit ausgebreiteten Flügeln beginnt er seinen Flug, und das stellt eine die Luft durchquerende Verbindung zu Merkur her, der gegenüber den identischen Höhenraum durchflogen hat. Dem gleichen Brief zufolge waren auch schon die *uhr undt deren schlag- undt kirchenklocken* installiert. Sämtliche Requisiten gehörten für Lothar Franz in einem durchgängigen Aufbau zusammen, dessen Vertikalsequenz erst an der Fahne endet. Eingangsportal und hochovales Fenster, Pegasus, das Zifferblatt der Uhr und das offene Türmchen mit dem Glockenstuhl und der Fahne formieren in der Mittelachse hinaufziehend einen aufstrebenden Prospekt,⁶³ den Statuen Alexanders und Cäsars vor den Säulenpaaren flankieren; auf der Attika sitzen beiderseits Putten mit einer Sonnenscheibe im Strahlenkranz und einer Mondsichel. Flügel-schlag, Schwung und Schall der Glocken und das Flattern der Fahne evozieren raumdurchdringend lauter atmosphärische Qualitäten, die der elementaren Epiphanie Merkurs als Allegorie der Luft Folge leisten, und worin er sich im Wirkungskreis von Fama chiara manifestiert. Ein Bedeutungstableau entsteht mit Bezügen zur Geschichtszeit des griechischen und römischen Kaiserreichs der Antike, doch ebenso mit Verweisen auf den noch umfassenderen Zeitver-

Gesichtszüge Kaiser Karls VI. trägt, und der Personifikation der Europa, die durch imperiale Attribute und Hoheitszeichen wie Reichskrone und Reichsapfel zu einer Genia Imperii ausstaffiert und aufgewertet ist; mittels solcher Umdeutung fusionieren beide Protagonisten zur Bedeutung des umfassenden Wahlspruchs „Caesar et Imperium“ (HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), S. 151).

59 P. DECKER, Fürstlicher Baumeister, Augsburg 1711–1716, Tafel 8; Abbildung bei STEPHAN, *Im Glanz der Majestät* (zit. Anm. 46), Tafelband, Abb. 295.

60 CESARE RIPA, *Iconologia*, Rom 1603, S. 143; Abbildung bei WERNER, Ripa's *Iconologia* (zit. Anm. 24), Tafel VIII b.

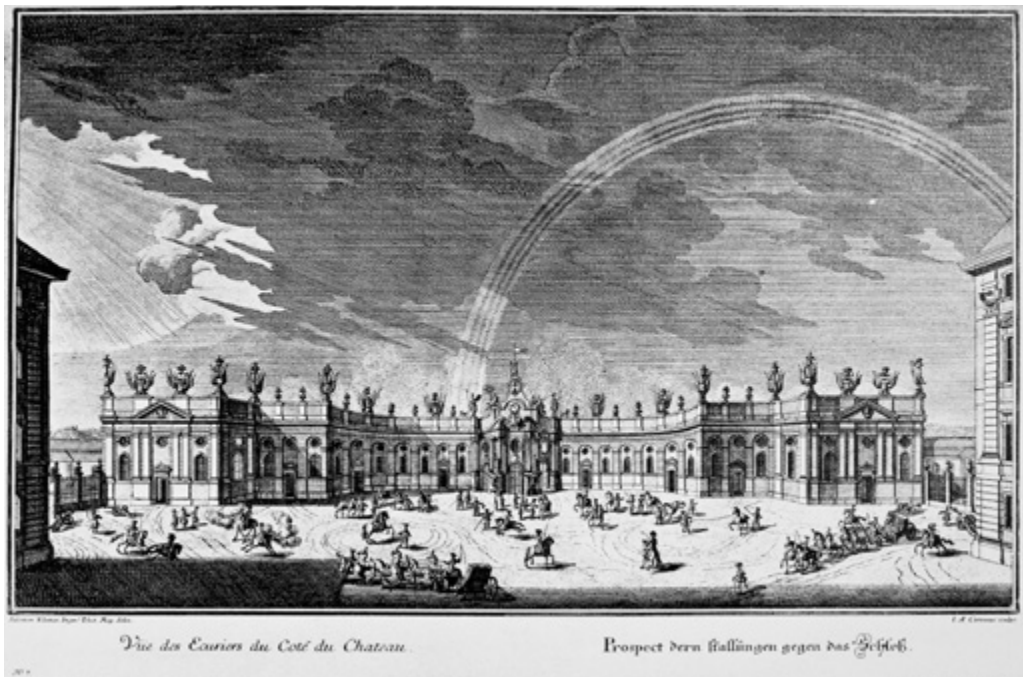
61 Q 354, Lothar Franz an Friedrich Karl schon am 13. März 1714. Weshalb der Marstall die äußere Form einer Orangerie annehmen und erhalten konnte, behandelt bei HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), S. 129–130.

62 Q 587. Es ist klar, daß die Wahl einer so eigentümlichen und exponierten Pegasus-Darstellung statt der üblichen Pferdeskulpturen in die Richtung der vorgetragenen Auffassung weist und sie bestärkt.

63 KLEINER, *Wahrhafte Vorstellung* (zit. Anm. 31), Tafel Nr. 7. Da die architektonische Bildung des Marstalls seit Beginn der Planung (Q 348 vom 30. Januar 1714, Lothar Franz an Friedrich Karl) auf ein gefordertes und antwortendes Gegenüber zum vortretenden Treppenhausrisalit mit dem Mittelbau und der Hoffassade angelegt war, herrscht über die Ausdehnung des Ehrenhofes hinweg eine dialogische Beziehung zwischen beiden Raum- und Baugestalten, so daß auch eine ikonologische Raum- und Bildübergreifung anschaulich sich herstellen und zur Wirkung gelangen kann.



5: Schloß Pommersfelden, Ovalrisalit des Marstalls, Detail nach Salomon Kleiner



6: Schloß Pommersfelden, Ansicht des Marstalls nach Salomon Kleiner

lauf, den die Gestirne zwischen Tag und Nacht durchwandern, beides ausgerichtet auf die Himmelsgegenden nach Osten und nach Westen. Der räumlichen Orientierung der Gesamtanlage gegen Norden und Süden, die auch die Treppe und ihr solares Himmelsbild disponiert, tritt eine raumzeitliche Ergänzung zur Seite; zusammen bekunden sie den universalen Anspruch des Schlosses. Im Klang der Glocken wird die Stimme von Fama chiara gleichsam vernehmbar und verbreitet den Ruf, des Wechsels der Zeiten und Welten eingedenk zu sein.

Wie die Hoffassade mit dem Götterboten im Zenit, so steigt auch die Fassade des Marstalls zu himmlischen Wesen und Zeichen empor und gipfelt im Himmelston der Glocken und dem himmlischen Wehen der Fahne. Untereinander verdichten sie sich zu einem Bedeutungsnetz, das überall, im Sichtbaren wie im Hörbaren, den Sinn von Fama chiara erfahren läßt. Da nach oben mit dem Türmchen und seinem Fähnlein, den kleinen Glocken und den „Kindlein“ das Kleinformat zu überwiegen beginnt,⁶⁴ geschieht der Vortrag gerade des Sinnreichsten „diminuendo“. In der Vedute Kleiners (Abb. 6) wölbt sich aus der Mitte des Stallgebäudes ein Regen-

bogen, kosmisches Zeichen der Versöhnung von Himmel und Erde und die an den Himmel geschriebene, höchste Sinnfigur für „Fried und Eintracht.“⁶⁵

Eine Bestätigung, daß sich Merkur und Pegasus intentional zur Allegorie von Fama chiara ergänzen, liefert die Inschrift im Ovalsaal des Marstalls, die auf der Mitte der hinteren Wand dieses Hauptraums steht und den nach Süden gelegenen point de vue des Schlosses bildet. In kapitaler Antiqua ist dort zu lesen: *AD IVCVNDAM POSTERITATIS MEMORIAM*. Das Epigramm gilt für Pommersfelden überhaupt. Es benennt die Botschaft, die Fama chiara fort und fort der Nachwelt ins Gedächtnis ruft. Bereits in einem Brief vom 29. März 1713 an Lothar Franz, als es noch um die Planungen Hildebrandts für den neuen Schloßbau ging, hatte Friedrich Karl das gleiche Motto mit anderen Worten, aber identischer Bedeutung ausgesprochen: *Es wäre einmal schad, in so sumptuos und schönem werk der nachwelt nicht vollkommen Dero ruhmb zu überlassen.*⁶⁶ Das Dotationsdekret sagt dazu konzis: *ruhmwürdigst befördert.*

VII

Wer versucht, in den innersten Bezirk von Schloß Pommersfelden vorzudringen, dem begegnet überall das Insgeheim. Das Dotationsdekret ist die inoffizielle Gründungsurkunde des Schlosses, wenngleich sein Name darin gar nicht fällt. Genauso ist dort bereits angelegt, daß die ihm eingeschriebene Ikonologie, so differenziert wie umfassend sie sich auch ausgestaltet, sich nie völ-

lig offenbart. Sie bringt nicht alles zur Sprache, sondern hält sich bedeckt, indem sie einen klandestinen Anschein verbreitet. Was sie enthüllt, kommt nur zum Teil an den Tag und bleibt zum anderen Teil zumindest verschleiert. Und was unverborgen vor Augen zu liegen scheint, verharrt bis zuletzt in einem verhüllten Zustand. Daraus entsteht das Insgeheim.

⁶⁴ In dieser Hinsicht weicht die Darstellung bei Kleiner vom oberen Abschluß der ausgeführten Schauffront ab.

⁶⁵ Auch wie die Synopse zwischen Merkur und Pegasus zur Allegorie von Fama chiara vonstatten geht, exemplifiziert der Regenbogen: Indem er über beide Enden den Bogen schlägt und sie in seiner überwölbenden Gestalt vereint, überbrückt er den Luftraum.

⁶⁶ Q 304.

Das allegorische Doppelspiel folgt einer Dialektik aus Verkündigung und Verschwiegenheit, wie sie schon das Dotationsdekret kennt. Sie ist Ausfluß der widerstreitenden Interessen, die darin zum Ausgleich gelangen. Das Schriftstück enthält alle Zusagen, um den Bau des Schlosses auf den Weg zu bringen. Dennoch verheimlicht es den eigentlichen Grund, worauf diese vereinbarten Zugeständnisse fußen, und schiebt eine Kulisse vor die Realität. Es ist selbst das beredte und zugleich verhohlene Zeugnis einer hintergründigen Intention, die darauf ausgeht, mit dem, worüber gesprochen wird, ebenso das vorzubringen, worüber nicht gesprochen werden darf.

Ungesagt, aber vorausweisend kündigt das Insgeheime sich an. Ins Dekret trägt es eine indirekte Sprachhaltung hinein und öffnet es so einer allegorischen Lektüre. Sie überliefert die

Sachgehalte, die hinter dem Erfolg der Kaiserwahl stehen, einem mutierenden Sinntransport, der sie in Bedeutungsgehalte ummodelliert. Die einzelnen Schlüsselworte werden einzeln davon ergriffen, so daß jedes von ihnen gleichsam eine allegorische Ladung empfängt. Für die Ikonologie des Schlosses besitzt diese Induktion eine programmatische Wirkung. Ante festum, bevor der Bau überhaupt begann, hat aus seinen geschichtlichen Voraussetzungen heraus schon die wesentlichste Vorausbestimmung seiner Konzeption stattgefunden. Für die Bilderwelt Pommersfeldens wird sie so maßgeblich sein, um sie zu disponieren. Die Zentralallegorie der Concordia, doch auch die Allegorie der drei Grazien und die allegorischen Modifikationen Merkurs haben in solchen Prädispositionen ihren Ursprung und sind daraus hervorgegangen.

VIII

Gerade die hintersinnig-exponierte Rolle, die Merkur in Pommersfelden zu spielen hat, erlaubt eine Überprüfung der Ergebnisse. Solange der Marmorsaal noch seine ursprüngliche Bildausstattung besaß, waren seine Wände nach Hauptschauplätzen um die jeweiligen Mittelachsen komponiert. Seinen ganz großen Auftritt hatte Merkur dabei auf der „Seite des Kaisers“, der Schmalwand links vom Hauptportal, wo oberhalb des Kamins ein hochoyales Porträt Karls VI. im Kniestück hing.⁶⁷ Den Platz darüber nahm ein ungewöhnlich großformatiges Gemälde ein, das Lothar Franz für ein *ohnvergleichliches* Werk von Rubens hielt (Abb. 7).⁶⁸ Seine prominente Posi-

tion verdankte es der programmatischen Ausdeutung, der seine bildnerische Vorgabe am neuen Ort unterzogen wurde. Nach Pommersfeldener Auslegung, die der Katalog von Byß überliefert, zeigte es, „Wie Mercurius die goldene Zeit ins Land bringet.“⁶⁹ Strahlend vor Glück tritt „Mercurius felix“ in Erscheinung und offeriert eine ansehnliche, mit Gold und Edelstein angefüllte Schatztruhe, die soeben geöffnet ward und zur „Dotation“ bereitsteht. Das Goldene Zeitalter ist in Pommersfelden ein Zeitalter des Goldes,⁷⁰ und sein Schatz sind die baren Gulden aus dem kaiserlichen *aerario*. Die selbstgefällige und zugleich exaltierte Attitude, wie sie Merkur an den Tag

67 Gemalt 1714 von Frans Stampart wie sein Pendant auf der „Seite der Kaiserin“ gegenüber, das Bildnis Elisabeth Christinas. HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 137–143.

68 Q 350.

69 Byss, Kat. (zit. Anm. 32), Marmorsaal Nr. 7 (HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), Abb. 58). Auf Kleiners Ansicht des Hauptsaaes „von seithen des Eingangs gegen der Stiegen“ (KLEINER, Wahrhafte Vorstellung (zit. Anm. 31), Tafel Nr. 16. HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), Abb. 55) ist noch zu sehen, daß vor der Beschneidung des Gemäldes ein ummauertes Hafenbecken vorne ins Bild hineinführte, während oben im Himmel Saturn als Schutzgott der aetas aurea auf Wolken thronte. – HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 136.



7: Theodor van Thulden (?),

„Wie Mercurius die goldene Zeit ins Land bringet“, Pommersfelden, Kunstsammlungen

legt, erweckt den Eindruck, daß er diesen Hort aus verschwiegenen, nur ihm bekannten Kanälen von weit herholte, um die Heraufkunft einer neuen Glücksära zu befördern, die mit der Herrschaft eines neuen Kaisers im Reich angebrochen ist.

Dokumentarisch greifbar wird die Auffassung, daß zur Errichtung eines Schlosses ein gro-

ßer Schatz vonnöten sei, der durch einen *glücklichen ausschlag* zur rechten Zeit sich einstellt, erst am Bauvorhaben der Würzburger Residenz. In redseligen Briefen schwärmt Lothar Franz von den unglaublichen Geldbeträgen, die sein Neffe Johann Philipp Franz, nachdem er Fürstbischof von Würzburg geworden war, seit dem Jahr 1719

70 Diese Einsicht lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß Pommersfelden auch als „Goldschloß“ aufgefaßt werden kann. Die hesperidischen Goldäpfel stimmen zu einer solchen Deutung genauso wie das Goldschiff mit dem goldenen Stier Jupiters, das Europa an die nördlichen Gestade brachte, oder wie das vergoldete Porträtmedaillon von Lothar Franz in der Grotte, die dadurch zum „curieusen“ Schaustück des „schönen Borns“ wird, und wie ganz zentral die goldbronzierte Büste des Kurfürsten über dem Portal zum Hauptsaal. Den Bezug zum Glück stellt der „gantz vergulder Plat-Fond“ des Alkovenkabinetts her, wohingegen das Gold sich ins raumerfüllende Gelb der Sonnenfarbe wandelt, die vom Lichtgestirn in der Mitte des Deckenhimmels ober der Treppe ausstrahlt und die Lichtfarbigkeit des Treppenhauses dominiert. Dazu kommt die viele Goldmalerei, doch gehören dazu noch die Goldmünzen, aus denen die Allegorie der Concordia und die Doppelallegorie von Fortitudo und Constantia im Vestibül paraphrasiert wurden (HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), S. 132). Freilich sind das nur kursorische Hinweise.

erfolgreich aus den Unterschlagungen des Gallus Jacob einklagte, und schreibt stets von *dem gefundenen schatz*.⁷¹ Jene Riesensummen zeitigten den *glücklichen ausschlag*, aufgrund dessen das fränkische Herzogsschloß zu seiner Riesengröße aufwachsen konnte. In Pommersfelden stimmt die Anverwandlung Merkurs zum Schatzbringer bestens zu seinem eigentlichen Geschäft, für die *bezeugung* der kaiserlichen *danknehmigkeit* die reichsten Belohnungen zu besorgen. Erstaunlich bleibt, wie umstandslos das vorgegebene Bild sich insgesamt der Umdeutung in einen ikonologisch völlig anderen Zusammenhang fügte.

Das Trabantenfresko Rottmayrs ist die oberste Etage dieses Bildaufzugs.⁷² Glanzverbreitend stellt sich die Personifikation von Sapientia in Positur und hält statt ihrer obligaten Beigabe, einer brennenden Lampe,⁷³ den Caduceus im Arm. Nach Pommersfeldener Allegorik verstanden, wird er nicht bloß wie gewohnt „Pax et Sapientia“, sondern noch dazu „Fried und Eintracht“ bedeuten. Das Hauptattribut Merkurs ist auf Sapientia übergegangen und kündigt davon, daß unter der Herrschaft eines „weisen“ Kaisers und im Zeichen der Eintracht, wie sie zwischen dem Oberhaupt des Reiches und seinen Gliedern entstanden ist, eine neue *aetas aurea* von Glück und Frieden nicht nur für das neue Schloß heraufziehen möge.

An den übrigen zwei Schauplätzen, an denen Merkur auftrat, schieben sich allegorische Sichtweisen in den Vordergrund, die Aspekte seiner Teilhabe an *Fama chiara* thematisieren. Über dem Haupteingang zum Saal hing im Großformat der „*Goldenen Zeit*“ ein Gemälde Benedetto Lutis, das laut Byß zeigte, „Wie Mercurius den Cupido nebst der Venus die freye Künste lehret“

(Abb. 8).⁷⁴ In der Rolle des Kunstlehrers findet der Götterbote seine sublimste Personifizierung, und er läßt die geistigste Epiphanie von *Fama chiara* gegenwärtig werden. Nach antiker Überlieferung, die Cäsar verbürgte, wurde Merkur für den „*Inventore degli belli arti*“ angesehen.⁷⁵ Daß Venus als seine Schülerin erscheint, alludiert auf Elisabeth Christina und lenkt hinüber auf ihre „Seite der Kaiserin“. Indem die Göttin der Liebe und der Schönheit sich derart selber zur Künstlerin bildet, erstet ein Sinnbezug zum Goldenen Zeitalter mit seiner Akme der Künste. Venus hat Cupido seinen Bogen weggenommen, und der entwaffnete Liebesbote wird zum aufgewecktesten Kunsteleven. Die göttlich informierte Schönheit der Kunst übertrifft und überhöht die sinnliche Schönheit der Liebe. Ihre Grundlage, wie sie der Götterbote unterrichtet, ist eine göttliche Lehre des Rechten, der jedes Kunstwerk nacheifert, die aber jedes zugleich weitergibt. Im Trabantenbild agiert daher die Allegorie der *Justitia*.⁷⁶

Abgewandelt ins Ethische und Moralische, verwies das mittlere Gemälde der Fensterwand gegenüber auf eine weitere Sinnschicht der Allegorie von *Fama chiara*. Wegen der durchgehenden, nicht zu unterbrechenden Abfolge der Fenster war kein Platz für eine Riesenleinwand, so daß das Mittelbild nur durch seine ikonologische Prominenz aus der Reihe gleichgroßer Breitformate hervorgehoben und zur **übergreifenden** Konzeption in Beziehung gesetzt werden konnte. Byß vermerkt dort ein Gemälde Antonio Belluccis mit dem eigenartigen Sujet, „Wie Mercurius die Jugend vom Laster zu der Tugend führt.“⁷⁷ Die Allusion auf den noch jungen Kaiser war offenkundig, und sie kam an dieser

71 Q 692 und Q 693, beide vom 30. Januar 1720.

72 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 135–136 und S. 250, Abb. 21.

73 RIPA, Iconologia (zit. Anm. 60), S. 441.

74 BYSS, Kat. (zit. Anm. 32), Marmorsaal Nr. 9. – HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 139 und S. 247, Abb. 16.

75 Locus classicus ist Caesar, Gall. 6, 17: „Deorum maxime Mercurium colunt, [...] hunc omnium inventorem artium ferunt“.

76 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 139 und S. 250, Abb. 22.



8: Benedetto Luti, „Wie Mercurius den Cupido nebst der Venus die freye Künste lehret“, Pommersfelden, Kunstsammlungen

mittleren Örtlichkeit zur Geltung, weil darüber im Trabantenfresko Rottmayrs – gleichfalls in eigentümlicher Verbildlichung – die Personifikation der Tugend selbst gemalt war.⁷⁸ Sie ist nicht wie üblich eine Einzelfigur, der einzelne Attribute von Virtus zugelegt sind. Vielmehr werden semantische Elemente und Sinnzeichen

vorwiegend aus dem Vorrat der Emblematis im Verein mit anschaulichen Qualitäten mehrerer unterschiedlicher Tugenden auf das allegorische Aggregat dieser „Haupttugend“ übertragen und darauf so konzentriert, daß sich die Bedeutungen etlicher Tugenden zusammenfinden und aus ihr widerscheinen.⁷⁹ Eine solche Tugendgestalt

77 Byss, Kat. (zit. Anm. 32), Marmorsaal Nr. 14. – Hofmann, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 139.

78 Hofmann, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 251, Abb. 24.

79 Dominant ist die auf dem Löwen thronende Magnanimitas. Ergänzt wird sie von Fortitudo, deren Bedeutung die vorderen Körperteile des Löwen im Zusammenwirken mit der schwer an einer mächtigen Säule tragenden Assistenzfigur anzeigen. Als dritte Tugendbedeutung, die durch eine einzige Kollektivgestalt repräsentiert wird, kommt Vigilantia ins Spiel, worauf der Kopf des Löwen und seine geöffneten Augen hinweisen (die Belege aus den ikonologischen Quellen bei Hofmann, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 139–140).

aus der Versammlung von Tugendverweisen zu schaffen, die alle von anderer Herkunft sind, und sie als Quintessenz von Tugend erscheinen zu lassen, ist ein kumulatives, zum Gemeinsamen im Verschiedenen hinstrebendes Verfahren, das jenen für Pommersfelden so charakteristischen Bildmodus einer ergänzenden Bildpartnerschaft komprimiert vor Augen stellt. Was gegenwärtig wird, ist die „Tugend voll der Tugenden“, die deshalb vor den übrigen Tugendallegorien in der Wölbkehle ausgezeichnet ist, und da sie im point de vue der Fensterwand thront, dem Tugendzyklus des Hauptsaals „vorsitzt“.

Merkurs Führung vom Laster zur Tugend fand gleichsam unter der Aufsicht dieser Führungstugend statt. Sie beglaubigte auch seine Führerschaft, und so merkwürdig sein Tugend-

geleit scheinen mag, so nimmt er doch nur seine angestammte Aufgabe wahr, Bote zu sein und zu vollziehen, wozu er ausgesandt war. Wie er den Schatz der kaiserlichen Dotation brachte, um im Schloß die Goldene Zeit zu installieren, und wie er die Kunst dorthin „bringer“, so bringt er auch die Tugend. Merkur folgt dem Ruf, der in Pommersfelden nicht nur von der obersten Tugend an ihn ergeht, und bewerkstelligt durch das Ethos seines Handelns, daß neben der glückverheißenden und der künstlerischen ebenso die sittliche Wertigkeit von Fama chiara sich erfüllt. Das trifft dann ein, wenn durch die Überwindung und dem Sturz der Laster die Tugend endgültig triumphiert: Diesem Thema ist daher das Hauptfresko Rottmayrs im Zentrum der Decke des Hauptsaals gewidmet.⁸⁰

IX

Über dem östlichen, seitwärts gewandten Rundbogentor der Pommersfeldener Sala terrena ist eine querrrechteckige Relieftafel eingelassen, auf der zwei Putti mit dem Caduceus und mit Füllhörnern voll Früchten und Münzen hantieren. Beide Utensilien entstammen einem der berühmtesten Embleme Alciats, das er für sich selbst ersonnen hatte,⁸¹ und das die merkurischen Sinnzeichen bündelt, um in Kombination mit den Füllhörnern die Zusammengehörigkeit von Glück und Tugend zu versinnbildlichen. Aus einem Arrangement der unierten Attribute des Götterboten ragt mittig der Merkurstab mit dem Flügelhut am oberen Ende empor, unten sind paarweise die Fußflügel angefügt, während in Ligatur symmetrisch verschränkt das Paar der geschweiften, mit Früchten beladenen Füllhörner kreuzt. Das Lemma heißt „Virtuti fortuna comes.“⁸²

Im Relief werden diese Sinnfiguren zum Spielzeug des Puttenpärchens. Da das emblematische Repertoire jedoch erhalten bleibt, entsteht die sonderbare Erscheinung eines Bildes, dessen Sujet die Vergegenständlichung eines Emblems ist. Dabei hebt die im Lemma formulierte Thematik gar nicht auf Merkur ab. Der allegorische Bezug, den seine Beigaben symbolisieren, ist die Proklamation von Tugend, die bewirkt, daß durch sie das Glück, das – nach Alciat – im Reichtum der überquellenden Früchte bedeutet ist, zum ständigen Begleiter wird. Die Pommersfeldener Auslegung lautet daher: Ein *glücklicher ausschlag*, den Merkur bewerkstelligte, schafft im Schloß jene Eintracht von Virtus und Fortuna, die im Tugendlohn der hesperischen Goldäpfel, worauf die Früchte alludieren, sich ebenso manifestierte wie im Glück der kaiserlichen Dotation, auf das die neu hinzugekommenen Münzen verweisen.

80 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 137–138 und S. 248, Abb. 17.

81 L. VOLKMANN, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, S. 120.

82 ANDREAS ALCIATUS, Emblematum Libellus (zit. Anm. 29), S. 52, zu Emblem XVIII.

Die skulpturale Umsetzung des Emblems ist schon eine fast zu gewitzte Paraphrase. Ein Spiel wird aufgezo- gen, worin das Sinnbild selbst agiert, und dessen pointierte Sinnfälligkeit gerade aus dem „kindischen“ Umgang mit seinen semantischen Rudimenten hervorgeht. Ein symbolisches Kindertheater, wie es nur am Eingang einer Grotte in Szene gesetzt werden kann, wird dargeboten, das als Jux sich gibt, obwohl es mitten hineinführt in die Kernzone der Ikonologie. Indem die Putten die Bedeutung der Zwergrequisiten wirklich vor sich her tragen, spielt ihre emblematische Inszenierung mit am Spiel von Loslösung und Ergänzung, das die Bildregie des Schlosses auf die allegorische Bühne bringt.⁸³ Scherz und Ernst treten zusammen auf, aber wer weiß, wie ironisch ein derartiges „Sinne-Spiel“ aufgenommen wurde.⁸⁴

Hingegen läßt sich beweisen, daß das anschauliche Denken, das in Pommersfelden am Werk war, sich solcher Symbolismen bediente und ihrer Logik folgte. Am Laibungsscheitel des mittleren Ovalfensters im Hauptsaal fällt der Blick auf ein Emblem, das ganz unscheinbar aussieht, obzwar es an einem bevorzugten Ort erscheint. Vertikal sitzt es in der Mittelachse von Wand und Raum und markiert zudem noch die Mitte zwischen der Tugendallegorie oben und dem Tugendgeleit Merkurs darunter. Genau dort liegt der emblematische Fluchtpunkt des

Schlosses, worin sich gleich einem Brennspiegel seine Ikonologie fokussiert. Einsichtig wird, wie bündig und selektiv, aber auch wie vielschichtig und hintergründig die Bildwelt Pommersfeldens durchkomponiert ist. Das Emblem geht zurück auf die „*Amorum Emblemata*“ Otto van Veens und handelt davon, daß Herkules den Amorknaben an die Hand genommen hat und ihn in einer bergigen Landschaft entlang eines aufsteigenden Weges führt, der nach einem kurzen Abfall immer weiter steigt.⁸⁵

Kenntnis über den tieferen Sinn, der hinter dieser Symbolik nicht nur für den Hauptsaal steckt, verschafft das zugehörige Lemma in seiner deutschen Übersetzung, die in Pommersfelden benutzt worden sein muß, und die lautet: „Die Tugend / der Liebe Anführerin.“⁸⁶ Gegenüber dem originalen Lemma „*Virtute duce*“ sagt der deutsche Text des Sinnspruchs unverblümt, worauf es ankam und weshalb gerade dieses Sinnbild für diesen degagierten Finalort ausgesucht werden konnte. Der Korrelation von Allegorie und Geschichte wächst ein emblematisches, diskretes und zugleich implizites Ausdrucksregister zu. Herkules verkörpert die Tugend, doch in Pommersfelden steht er vor allem für Lothar Franz, so daß die Liebe, deren Anführer er ist, dreierlei Bedeutung besitzt. Sie ist zunächst die eheliche Liebe des kaiserlichen Paares, das Lothar Franz zusammengeführt hatte.⁸⁷ Daraus ging die Liebe

83 Kaum jemand wird an einem solch „abseitigen“ Ort einen solchen kommentierenden, aufschlußreichen und erklärenden Symbolismus suchen oder erwarten. Noch dazu befindet er sich in einer viel augenscheinlicheren Reihe gleichformatiger Reliefs von viel geringerer Aussagekraft. Auf dem dreiachsigen Mittelrisalit der Gartenfassade wird die Thematik der Grotte und rustikalen Vergnügens angeschlagen, die Putten spielen mit einem Hirsch oder mit Ziegen, in den beiden Rücklagen bacchantische Gruppen mit Satyrputten.

84 Gegenüber auf der Westseite verbirgt sich eine Relieftafel, wo zwei Putten mit einem Hund auftreten und Schlüssel samt einer ovalen Schatulle halten, Attribute teils von Treue, teils von Liebe und somit Allusionen auf das Kaiserpaar.

85 OTTO VAN VEEN, *Amorum Emblemata*, Antwerpen 1608, S. 52–53. Eine Reproduktion im Hinblick auf die Pommersfeldener Emblematisierung bei W. HARMS/H. FREYTAG (Hrsg.), *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher*, München 1975, Abb. 98.

86 „Das ist L. Sinnbilder der Liebe, vorgestellt von Othone Vaenio, Nun aber auch mit Teutschen Reimzeilen erklärt“, Nürnberg o. J. (bei Weigels Erben, gegen 1710), S. 55. Im Vergleich zu den Illustrationen der früheren, fremdsprachigen Ausgaben ist das Emblem seitenverkehrt gedruckt.

87 Die Beziehung zum Kaiserpaar und ihre ikonologische Ausgestaltung behandelt bei HOFMANN, *In campis pomeranicis* (zit. Anm. 4), besonders S. 134–144; das Schlüsselemblem besprochen S. 140.

zwischen ihm und dem Kaiserpaar hervor, dem er durch die Kaiserwahl den Weg zum Thron bereitete. Darauf beruht schließlich die Liebe, die Kaiser und Kurfürst, Reichserzkanzler und Reichsoberhaupt vereint, und die daran sichtbar wird, daß mit der redenden Geste der Eintracht auch Amor und Herkules zum Paar verbunden sind.⁸⁸

Wie beziehungsreich die Pommersfeldener Version das Emblem glossiert, zeigt der Vergleich mit ihrem Vorbild. Er erlaubt einen Schluß darauf, in welcher Tendenz die ikonologischen Quellen tiefgreifend umgedeutet werden. Das Vorgehen ist so konsequent, daß es Einblick verschafft in das Wirken einer Bedeutungsabwägung, die mit feinsten Gewichten noch die geringsten Bedeutungsnuancen auszutarieren weiß. Mit jenem Mittel der bezeichnenden Abweichung, wie es in Pommersfelden öfters zur Anwendung gelangte, wird die Fassung des Emblems, die Lothar Franz in die Archivolte malen ließ, modifiziert und von ihrer Vorlage abgelöst. Der Tugendpfad ist kein mühsamer Aufstieg mehr, sondern gleicht einer ebenen Bahn, die eigens für den gemeinsamen Gang der Tugend mit der Liebe geglättet wurde. Der zerfetzte Baumstamm bleibt zurück, kein Hindernis steht mehr im Weg, völlig gerade folgt er seinem vorgegebenen Verlauf, auf dem Herkules wie auf einer Spur Amor führt und geleitet. Einträchtig schreitet das gegensätzliche Paar voran.

Die Pommersfeldener Variante verstärkt die Verschlüsselung, da der Grund für die Unter-

scheidung aus dem Vergleich beider Embleme nicht aufscheint. Andererseits erfolgt ein Anstoß, sich in die abweichende Wiedergabe zu versenken, um ihrer noch verborgenen Sinnhaftigkeit gewahr zu werden. Ein Bild- und Denkspiel hebt an, das darauf aus ist, die erhellende Einsicht zu gewinnen. So mit den allegorischen Versatzstücken zu verfahren, ist nicht nur geistreich. Es rührt ans Tiefsinnige. Die Suche endet, sobald die bereinigte Bildsituation des abgewandelten Emblems durchschaut wird. Dann verbreitet es eine Anweisung, die von seiner Vorzugsposition im Hauptsaal gleichsam abstrahlt und schlüssig angibt, wie die Innenraumfolge des Mittelbaus zu „lesen“ ist. Gleich einem Bedeutungskonzentrat enthält und verrät das Schlüsselblem den Sinn des Schlosses, der sich wiederum über die Redaktion eines gängigen Vorbilds ausspricht. Der beschwerliche Stufenweg der Treppe ist überwunden, der Aufstieg in eine höhere Welt vollbracht. Sein Ziel, das Ovalvestibül, die panegyrische Feierstätte für Lothar Franz und der Bedeutungskern Pommersfeldens, ein dreifach sich steigernder Höhenraum mit den drei Grazien im Scheitel, ist erreicht.⁸⁹ Die Gaben der Grazien sind verteilt und haben im Schloß Gestalt angenommen. Concordia präsentiert die Belohnung, ein Paar der hesperidischen Goldäpfel, und ist dabei, sie dem Hercules Imperii auszuhändigen, der mythisch-allegorischen Hypostase des Kurfürsten. Die „Wohnung der Tugend und der Liebe“, der Hauptsaal mit seiner emblematisch ausgewiesenen Leitanschauung, wie sie das Sinn-

88 Eine Wiedergabe der Pommersfeldener Version bei HARMS/FREYTAG, *Außerliterarische Wirkungen* (zit. Anm. 85), Abb. 100; dort erwähnt Harms (S. 151–152) das Emblem in seinem Beitrag über „Die emblematische Selbstdarstellung des Auftraggebers in Pommersfelden“, beachtet jedoch weder die deutsche Übersetzung noch die bildliche Umdeutung, so daß ihm entgeht, worum es sich dreht.

89 Entgegen der Auffassung von STEPHAN, *Im Glanz der Majestät* (zit. Anm. 46), Textband S. 355, ist die Treppe kein „iter virtutis“, sondern der Aufstiegsweg zum Ruhm, da beide Treppenarme symmetrisch zum Ruhmestempel für Lothar Franz hinaufführen, und zu den Tugenden, in deren illusionierten, den Ruhmestempel übergreifenden Hochtempel die Gestalt des Hercules Imperii emporschwebend aufgenommen wird. Der Ruhmestempel liegt auf gleicher Höhe mit der Galerie von Jupiter und Juno im Umgang des ersten Stocks, eine „seitengerechte“ Allusion auf den Kaiser und die Kaiserin. Der Tugendtempel erreicht die Höhe des obersten Umgangs, der zu einer Herkules- und Sonnengalerie ausgestattet ist. Darüber erscheint in der obersten Raumzone der Grazienhimmel.

bild von Herkules und Amor programmatisch vor Augen stellt, beschließt die gesamte Darbietung.⁹⁰ Wahr wurde, was Karl VI. im Dotations-

dekret Lothar Franz anvertraute: *Zutragende Ergebenheit, Liebe und freundschaftl.*

X

So tiefgründig und erhellend diese Deutung auch ist, und so wegweisend die Pommersfeldener Paraphrase des Emblems mit dem Paar von Liebe und Tugend für das Verständnis des Schlosses erscheint – ihren Sinn erfüllen die Worte des Kaisers erst in anderen Zusammenhängen an anderen Schauplätzen. Laut Byß bringt das große Mittelfresko Rottmayrs im Hauptsaal zur Darstellung, „Wie die Weißheit und das gute gewissen über die Laster triumphiert“⁹¹. Ganz offen, wie es in Pommersfelden nicht oft vorkommt, nimmt das Tugendpaar Bezug auf das Kaiserpaar mit der „Weißheit“ Karls VI., die ihn bis zum Kaiserthron führte, und dem „guten gewissen“ Elisabeth Christinas, das sie sich durch ihren von Lothar Franz betriebenen und zelebrierten Glaubenswechsel erwarb, und der die Voraussetzung für ihren Aufstieg zur Gemahlin und Kaiserin an der Seite des neuen Kaisers war.⁹² Die Pointe des Deckenbilds offenbart sich jedoch erst bei der Betrachtung des Triumphwagens, auf dem sich die beiden Personifikationen niedergelassen haben. Er ist der von Schwänen über den Himmel gezogene, goldene Muschelwagen der Venus, in dem an ihrer Stelle das kaiserliche Tugendpaar thront. In Wahrheit triumphiert die Liebe, und dort, wo sonst die Göttin der Liebe residiert, ist nunmehr der „Weißheit“ und dem

„guten gewissen“ dieser Prunksitz bereitet. Die Substitution von Venus durch das Tugendpaar belegt endgültig, daß ein solches Verfahren bei der allegorischen Bild- und Bedeutungsgestaltung gebräuchlich war und die Ikonologie Pommersfeldens durchwirkt wie auch charakterisiert.

Einer ähnlichen Programmatik von Liebe und Tugend folgt expressis verbis die „Seite der Kaiserin“ auf der östlichen Schmalwand des Hauptsaals. In spiegelbildlicher Adaption ist sie das auf Elisabeth Christina zugeschnittene Gegenstück zur „Seite des Kaisers“ gegenüber und war auf sie ausgerichtet. Nach Angabe des Aschaffenburgers Katalogs der Pommersfeldener Gemäldesammlung aus dem Jahr 1746 hat Rottmayrs Trabantenfresko über dem ursprünglichen Ovalporträt der Kaiserin die „Lieb“ zum Thema,⁹³ während auf dem Großformat dazwischen Sophonisbe zu sehen war, „wie sie aus Treu gegen ihren Gemahl den König / Gifft trincket“⁹⁴. Die „Lieb“ wird von Minerva, die hier allegorisch die Weisheit bedeutet,⁹⁵ in den Himmel erhoben und verehrt dabei eine goldene Statuette Jupiters, die sie vor sich in die Höhe hält; zurück bleibt Liberalitas mit ihrem Füllhorn, in dem zuhauf die erhabensten Insignien liegen, Krone, Kur- oder Fürstenhut, Zepter und weitere Kleinodien, Herrschaftszeichen obersten Rangs, die Elisabeth

90 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 137–141.

91 BYSS, Kat. (zit. Anm. 32), Marmorsaal Nr. 29. – HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 137–138. und S. 248, Abb. 17.

92 Dazu HOFMANN, Pommersfelden (zit. Anm. 4), S. 29–31.

93 Beschreibung Des Fürtreflichen Gemähd= und Bilder=Schatzes ..., Aschaffenburg 1746, B 3, Nr. 5. – HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 136–137 und S. 251, Abb. 23.

94 BYSS, Kat. (zit. Anm. 32), Marmorsaal Nr. 8. Das Gemälde stammt von Antonio Balestra und hängt wieder, zum Hochoval verstümmelt, an seinem früheren Platz.

95 HOFMANN, In campis pomeranicis (zit. Anm. 4), S. 137.

Christina so freizügig war, sie durch ihre Konversion anzustreben und durch ihre Heirat mit dem späteren Kaiser zu erlangen. Die höchste Liebe aber, die *Ergebenheit* und *freundschaft* in sich begreift, ist die Liebe zu Gott. Die Kaiserin hatte sie mit ihrem Glaubensübertritt bezeugt. Das ist auch ein Akt der Treue, die höchste Tugend, deren lebenslange Geltung eine Frau durch die eheliche Treue bis in den Tod besiegeln kann,

und die das todbringende Exempel Sophonisbes drastisch vor Augen stellt. Wieder triumphiert die Liebe und weist der weiblichen Haupttugend ihren Platz zu, den die Kaiserin ausfüllt.

DOTATIONSDEKRET FÜR LOTHAR FRANZ VON SCHÖNBORN

(Staatsarchiv Würzburg, Schönborn-Archiv,
Korrespondenzarchiv Friedrich Karl 14^{II})

Demnach des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn Herrn Lotharij Frantzen Ertzbischoffens zu Maintz E.Churfürstliche Gnaden, in dem nuhnmehro geEndigten Römi(sch): Königl: Waahlgeschafft, Vielfältig und unaussetzlich bemühet gewesen, und daßelbe durch Ihre hochvernünftige direction, getreuer sorgfalt, und nachrückliche assistenz, zu dem erfolgten glücklichen ausschlag ruhmwürdigst befördert, Insonderheit aber auch in Vergleichung der WaahlCapitulation und hinwegräumung der dabey sich hervorgethanen difficultäten dero Sr.Jetzt Erwehlten Römi(sch): Königl: Mayst: unseren allergnädigsten Herrn Zutragende Ergebenheit, Liebe und freundschaft, auf eine besondere arth mehrmahlen erwiesen und an den tag gelegt, Derentwegen dan Sr: Königl: Mayst: unß, als Dero, zu obgedachtem Waahlgeschafft, Verordneten Königl: Böhmi(schen): Bottschaftern und gesanten, Vorläufig allergnädigsten befehl und Vollmacht ertheilet haben, Sr: Churfürstl: gnad(en): nach Vollstendhter Waahl, dero Königl: dankhnehmigkeit durch ein würkhliches Kennzeichen Zu Versichern; So Erklären

und Versichern Krafft sothanen befehls und Vollmacht Wir hiermit, daß allerhöchstgedach: Ihre: Königl: Mayst: zur bezeugung erkantlich gemüths Sr: (Rückseite) Churfürstl: Gnad(en):, dero Erben oder Cessionarien, Einmahl Hundert und Fünftzich tausend gulten rheinisch: in drey terminen, nehmlich: Fünftzich tausend gulten in diesem laufenden, Fünftzich tausend gulten gegen Ende des folgenden, und abermahl Fünftzich tausend gulten Vor außgang des 1713.Jahrs, aus deren aerario baar Zahlen, oder dafür richtige annehmliche anweisung ertheilen lassen wollen und werden. Zu desßen Urkundt haben Sr: Churfürstl: Gnad(en): Wir dieses unter unserer aigenhändigen unterschrifft geziehend zugestellet;

So geschehen Franckfurth den 14.8bers: 1711.

(Ernst Friedrich Graf Windischgrätz)

(Wenzel Norbert Graf Kinsky)

(Kaspar Florentin Freiherr von Consbruch)

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 5, 6: KLEINER, Wahrhaffte Vorstellung (zit. Anm. 31). – Abb. 2: Foto des Verfassers. – Abb. 3, 7, 8: Bildarchiv Foto Marburg. – Abb. 4: Institut für Kunstgeschichte, Fotothek, Inventarnr. 168786.

DER GUTEN MUTTER ... DEM BESTEN VATER

EIGENE ZEICHNUNGEN ALS GESCHENKE IN DER FAMILIE DER HABSBURGER

KERSTIN MERKEL

Fast alle Töchter und Söhne des Habsburger Kaiserhauses erhielten im Rahmen ihrer Ausbildung Zeichenunterricht. Im Jahr 1835, als Ferdinand nach dem Tod Franz' I. das Erbe antrat, *mussten [...] auf kaiserlichen Befehl, mit Kabinettschreiben am 17. April 1835, Verzeichnisse der Bücher, Landkarten, Kupferstiche und Zeichnungen, [...], vorgelegt werden. Diese Verzeichnisse weisen folgenden Besitzstand auf: [...] Zeichnungen vom Kaiser und Mitgliedern des Kaiserhauses .. 223.*¹ Der Bestand in der Österreichischen Nationalbibliothek ist später auf über 400 Blättern angewachsen, die sich im Wesentlichen dem engen Familienkreis von Franz I. zuordnen lassen.

Entsprechend wurden sie im 19. Jahrhundert in großen Schachteln geordnet und mit Zwischenblättern unterteilt, die auf die jeweiligen Konvolute von Bildern der „Tanten, Enkel, Brüder, Kinder“ des Kaisers verweisen. Die Sammlung umfaßt vor allem Zeichnungen, darunter große Mengen von Übungsblättern, die auf die professionelle Form des Unterrichts rückschließen lassen sowie Porträts, Landschaften, Still-

leben, Landkarten und Geländestudien für militärische Zwecke und Architekturstudien. Die meisten Zeichnungen sind von Vorlagen abgemalt und entsprechen somit der damals gängigen Form des künstlerischen Lernvorgangs.² Typische eigenständige Kinderzeichnungen wie sogenannte „Kopffüßler“ sucht man vergebens, offenbar wurden diese als nicht des Sammelns wert erachtet, weil sie dem Anspruch nach Perfektion nicht gerecht wurden, den man an die kleinen Erzherzöge und Erzherzoginnen stellte.

Die Bilder stellen für die Wissenschaft ein besonderes Problem dar. Aufgrund ihrer bescheidenen Qualität sind sie für Kunsthistoriker kaum von Interesse, auch inhaltlich schienen sie uninteressant, waren sie doch nur abgezeichnet. Ilsebill Barta hat diese Schwelle überwunden und sowohl die Werke Marie Christines als auch jene von Rudolf einer ergebnisreichen Analyse unterzogen.³ Man muß in diesem speziellen Fall die ikonographische Fragestellung erweitern. Es geht nicht darum, welches Motiv oder Thema gemalt wurde, sondern welche kopiert bzw. koloriert

1 Zitiert nach: W. BEETZ, Die Porträtsammlung der Nationalbibliothek in ihrer Entwicklung. Zur Erinnerung an die vor 150 Jahren erfolgte Gründung d. ehemal. k. u. k. Familien-Fideikommiss-Bibliothek durch Kaiser Franz I. v. Österreich, Graz 1935, S. 31. An dieser Stelle sei besonders Herrn Magister Patrick Poch gedankt für seine kollegiale Unterstützung bei der Recherche und der Arbeit in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB). Für ihre Hilfe danke ich auch Herrn Dr. Hans Petschar (Wien, ÖNB), Herrn Hofrat Dr. Karl Schütz (Wien, Kunsthistorisches Museum) und Herrn Dr. Peter Stoll (Augsburg, Universitätsbibliothek).

2 W. KEMP, „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979; zum Unterricht der Habsburger vgl. S. WEISS, Zur Herrschaft geboren, Innsbruck/Wien 2008, S. 84ff., speziell zur künstlerischen Ausbildung S. 95ff.

3 I. BARTA, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001; I. BARTA (Hrsg.), Kronprinz Rudolf. Lebensspuren, Ausstellungskatalog, Wien, Hofmobiliendepot, 21.08.2008–01.02.2009, Wien 2009. Zum Thema Dilettantismus vgl. auch K. SLOAN (Hrsg.), A Noble Art. Amateur Artists and Drawing Master, c. 1600 – 1800, London 2000.

oder modifiziert wurde. Die Wahl eines Motivs ist bei einem Dilettanten, der nichts anderes als abmalen gelernt hat, im übertragenen Sinne ikonographisch aussagerelevant.

Auch für Historiker waren diese Zeichnungen uninteressant, scheinen sie doch keinerlei Quellenwert zu besitzen. Doch gerade im Kontext mit Biographien bzw. konkreten Details aus der Lebensphase, in der die Zeichnungen entstanden, entwickeln sich die Bilder plötzlich zu aussagekräftige Ergänzungen der Viten und Charaktere der Habsburger. Wohlgemerkt: die Zeichnungen sind hier nicht als Illustrationen zu verstehen, sondern als eigenständige, nonverbale Quellen, die es nur zum Sprechen zu bringen gilt, indem man sie mit historischen Informationen vernetzt.

Im Rahmen des vorliegenden Aufsatz wird eine in sich eigene Gruppe vorgestellt: Bilder als Geschenke innerhalb der Familie. Die Zeichnungen werfen ein bezeichnendes Bild auf das Miteinander in der Kaiserfamilie, die bei aller höfischen Form und Etikette doch einen sehr emotionalen Umgang miteinander pflegte, bei dem bezeichnenderweise auch immer kleine Geschenke, die nicht unbedingt von materiellen Wert sein mußten, eine Rolle spielten. Daß es sich tatsächlich um Geschenke handelt, läßt sich recht einfach an den Datierungen festmachen, die vor allem die Geburtstage und Namenstage treffen – diese Tage waren am kaiserlichen Hof zu Zeiten Maria Theresias mit einer Gala verbunden, im 19. Jahrhundert im wesentlichen auf das familiäre Umfeld reduziert. Die Datierungen verraten auch die Empfänger der Bilder, die nur selten namentlich vermerkt sind. Deutlich im Mittelpunkt als Empfänger stehen Franz I. und seine zweite Ehefrau Maria Theresa sowie die dritte

Ehefrau Ludovika, eine zweite kleinere Gruppe bildet sich um Kaiser Franz Joseph heraus.

Kaiser Franz I. ist in diesem Aufsatz mit keiner Zeichnung vertreten, weil sich keine überzeugend als Geschenk identifizieren ließ. Es ist allerdings überliefert, daß er sich 1776 mit einem selbstgemalten Bild bei seiner Tante Marie Christine für ihre Geschenke bedankt habe.⁴ Es haben sich aber zahlreiche Bilder von ihm erhalten, die sein künstlerisches Verständnis seit den Kindertagen in Florenz illustrieren. Dabei fing es im gemeinsamen Unterricht mit seinem jüngeren Bruder nicht besonders vielversprechend an. Der Ajo erwischte die beiden, wie sie Brotkügelchen in die Perücke des gutmütigen Reißemeisters Magni warfen statt zu zeichnen.⁵ 1781 wurden zwei Köpfe, die die beiden Brüder gezeichnet hatten, stolz vom Lehrer Manfredini den Eltern gezeigt und berichtet, daß sie auch im Zimmer „copirten“, sich also außerhalb des Unterrichts mit dem Zeichnen die Zeit vertrieben. Seit 1779 besichtigte er mit seinem Ajo die Florentiner Sammlungen, später besuchte er mit seinem Vater Manufakturen wie Buchdruckereien, Tuchfabriken, Orgelbauwerkstätten usw. Später als Kaiser entdeckte er sein Interesse an der Wachsbossiererei und ließ sich von Leonhard Posch darin unterrichten.⁶ Als seine erste Tochter Ludovika starb, ließ er sie in Wachs nachbilden, um sie unter einer Glaskuppel in seinem Zimmer immer vor Augen zu haben.⁷

Selbstgemachte Geschenke sind kein Habsburger Spezifikum, sondern haben eine lange Tradition im Adel. Im 16. Jahrhundert waren es eher (kunst-)handwerkliche Objekte, mit denen man die Standesgenossen erfreute. Kunstvolle Näharbeiten, vor allem Weißwäsche und Schnupftücher, Leckereien, Heiltränke und Sal-

4 C. WOLFSGRUBER, Franz I. Kaiser von Österreich, Wien/Leipzig 1899, Bd. I, S. 59.

5 WOLFSGRUBER, Franz I. (zit. Anm. 4), S. 164.

6 A. FORSCHLER-TARRASCH, Leonhard Posch. Portraitmedailleur und Bildhauer (1750–1831), Berlin 2002, S. 15.

7 A. KAHR, Faszination oder Abscheu? Studie zum keroplastischen Portrait in Österreich. Materialikonologische Aspekte anhand ausgewählter Beispiele in österreichischen Sammlungen, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2006, S. 164.

ben waren beliebte Gaben der Damen, während die Herren selbstgejagtes Wildbret oder eigenhändig gedrechselte Armbrustbolzen verschenkten.⁸ Nachdem sich der Zeichenunterricht im Unterrichtskanon des 18. Jahrhundert fest verankert hat, verdrängten die gezeichneten und gemalten Geschenke die praktischen Gaben.⁹ Eine Zeitgenossin von Maria Theresia, Caroline Luise, Markgräfin von Baden-Durlach (1723–1783), hat nicht ohne Stolz ihre Werke verschenkt. Nach einem sehr professionellen Unterricht bei dem hessischen Hofmaler Johann Christian Fiedler, dann bei Jean-Etienne Liotard und beim Karlsruher Hofmaler Joseph Melling wagte sie sich als eine der wenigen adligen Dilettantinnen sogar an die Ölmalerei heran. Die Empfänger ihrer Bilder beschränken sich nicht nur auf das familiäre Umfeld, sondern sie beglückte auch ihren Lehrer Liotard, den Kupferstecher Johann Georg Wille, Baron Jacob von Häckel aus Frankfurt und gar Voltaire, der sich mit einem charmanten Gedicht bedankte, in dem er auf Knien jene Hände küßt, die das Werk gezeichnet hatten.¹⁰

Diese individuellen Geschenke wurden vom Empfänger hochgeschätzt, gab man doch quasi ein Stück seiner selbst – vergleichbar einem Porträt oder gar einer Haarlocke, die quasi den Status einer Körperreliquie erlangte. Gerade im Zeitalter des sentimentalen Freundschaftskultes

galten solche Geschenke als wertvollstes Freundschaftspfand.¹¹ In der Habsburger Kaiserfamilie kamen sicher noch andere Komponenten hinzu. Die Bilder der Kinder waren auch ein Beleg für ihre hervorragende Ausbildung und ihre individuellen Talente. Bei den mit einer Gala begangenen Festtagen bot sich die beste Gelegenheit, diese Talente zur Schau zu stellen, die Kinder waren stets dazu angehalten, kleine Stücke aufzuführen, zu singen und zu musizieren, um ein selbstsicheres Auftreten zu trainieren. So war es auch geboten, keine „Kritzeleien“ als Geschenke zu offerieren. Schon die Sechsjährigen übergeben überraschend perfekte Bilder, bei denen sicher oft der Zeichenlehrer nachgeholfen hatte. Eine beliebte Möglichkeit für die jüngeren oder weniger Begabten waren Kupferstiche, die man ausmalte, doch auch hier gelingt den Kindern das Kolorieren mit Wasserfarben wesentlich besser, als man es ihrem Alter entsprechend erwarten würde.

Die Bilder sind auch ein gewisser Bescheidenheitsgestus, denn man protzte nicht mit teuren Geschenken. Schon gar nicht die Kinder sollten Geld ausgeben, sondern etwas selbst machen. Aber auch die Erwachsenen hielten sich an dieses Konzept, allerdings macht sich hier deutlich eine Geschlechterdifferenz bemerkbar. Die männlichen Habsburger haben das Zeichnen und

-
- 8 I. LUDOLPHY, Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525), Göttingen 1982, S. 78 zu Friedrich Drechselarbeiten als Geschenk; I. GUNDERMANN, Herzogin Dorothea von Preußen (1504–1547), Köln 1965, S. 137 zu deren Geschenken; K. MERKEL, Grabplatten und Gewürzküchlein. Kaspar Nützel als Mittler zwischen Kardinal Albrecht von Brandenburg und der Nürnberger Bronzekünstlerfamilie Vischer; in: B. BRINKMANN/W. SCHMIDT (Hrsg.), Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts (Akten des Passavant-Colloquiums), Frankfurt 2003, S. 181–190 zu Leckerein einer Nürnberger Patrizierin.
- 9 Zur Ausbildung der adligen Mädchen siehe G. GREER, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst, Berlin/Frankfurt/Wien 1980, S. 280–291; H. WUNDER, „Er ist die Sonn‘, sie ist der Mond. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992, S. 145–154; K. MERKEL/H. WUNDER (Hrsg.), Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt 2000, S. 12–17.
- 10 J. LAUTS, Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung, Karlsruhe 1980, S. 13, 130–136, 183, 186.
- 11 A. VON DÜLMEN (Hrsg.), Frauenleben im 18. Jahrhundert, München 1992, S. 224 zu einem schlecht gestrickten Strumpf als Freundschaftspfand im Jahr 1798. Das Phänomen, das man die Aura einer Person in dem von ihr gemachten Geschenk gespeichert fand, gab es schon in der Spätantike, vgl. F. A. BAUER, Gabe und Person. Geschenke als Träger personaler Aura in der Spätantike (Eichstätter Universitätsreden, Bd. 119), Eichstätt 2009.

Malen im Erwachsenenalter meist nicht weiter praktiziert,¹² während die Frauen ihr „Hobby“ beibehielten. Für Frauen des Hochadels war es im wahrsten Sinne des Wortes ein Zeit-Vertreib. Meist ausgeschlossen von politischer Betätigungsmöglichkeit, in der Kinderbetreuung reichlich von Personal unterstützt oder auch ledig und kinderlos, litten sie oftmals unter qualvoller Lan-

geweihe, die sie mit Lesen, Handarbeiten, Musizieren oder eben Zeichnen bekämpften.

Im folgenden sollen die Zeichnungen der Habsburger, die als ein Geschenk innerhalb der Familie zu erkennen sind, in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und soweit möglich in den jeweiligen biographischen Kontext gestellt und entsprechend hinterfragt werden.

DIE TANTE: MARIE CHRISTINE (13. MAI 1742 – 24. JUNI 1798)

Wenn auch die meisten Geschenke aus dem direkten Umfeld von Franz I. stammen, so hat sich eines der vorigen Generation im Ordner „von den Tanten seiner Majestät“ erhalten. Die Rötelsezeichnung mit zwei halbfigurigen jungen Frauen und einem alten Mann (Abb. 1) stammt von Erzherzogin Marie Christine, sicher die talentierteste Tochter von Maria Theresia. Zeichenunterricht erhielt sie von einem Maler aus der alten Künstlerfamilie Grassi.¹³ Marie Christine beließ es nicht bei Zeichnungen, sondern wagte sich an kleinformatige eigene Gouache- oder Aquarell-Kompositionen, bei denen aber meist eine graphische Vorlage zugrunde liegt, die sie mehr oder weniger abgeändert hat. Am bekanntesten sind das „Nikolausfest“ und die „Wochenstube“, beides Bilder nach Vorlagen von Cornelis Troost.¹⁴ Bei der Rötelsezeichnung von Marie Christine ergibt sich die Schwierigkeit, daß sie ohne Datum und ohne Adressat überliefert ist, aber die Widmung führt den Betrachter auf den richtigen

Weg. Genau genommen sind es sogar zwei Widmungen. Auf den ersten Blick sieht der Betrachter oder Empfänger eine italienische Widmung: *Vostra affectosissima Sorella ed amica Cristina*. Bei genauerem Hinschauen jedoch handelt es sich um einen Papierstreifen, der nur an den beiden äußeren Rändern fixiert ist, so daß man ihn abheben und eine zweite Widmung darunter lesen kann, jetzt in französischer Sprache *Votre tres affectionnée Soeur et amie* (Abb. 2). In der polyglotten Familie der Habsburger standen Fremdsprachen auf dem Pflichtprogramm der Kinder an oberster Stelle. Bei den Mädchen wurde die Wahl der Fremdsprache oft gezielt auf den zukünftigen Ehemann und dessen Muttersprache ausgerichtet. Mit der bilingualen Widmung sollte vielleicht jemand angesprochen werden, der italienisch sprach, aber dessen Herz besonders an der französischen Sprache hing, die als „Überraschung“ unter dem italienischen Spruchband bereitlag.

12 Eines der wenigen Beispiele eines männlichen Amateurs ist Friedrich Wilhelm I., der in der Ölmalerei Entspannung suchte, sicher einer der wenigen Wesenszüge, die er von seiner kunstsinnigen Mutter Sophie Charlotte übernommen hat und die von seiner ebenso kunstsinnigen Tochter Wilhelmine von Bayreuth als „Schmiererei“ verspottet wurde, vgl. A. KOLB (Hrsg.), *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, Leipzig 1920, S. 353; G. BARTOSCHKE/H.-J. GIERBERG/C. SOMMER/U. WEICKHARDT, *Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig als Maler*, Ausstellungskatalog, Sanssouci, Turmgalerie der Orangerie, 08.07.1990–14.19.1990, Potsdam 1990.

13 C. PANGELS, *Die Kinder Maria Theresias. Leben und Schicksal in kaiserlichem Glanz*, München 1980, S. 162–222, zu Grassi S. 167. Leider überliefert Pangels nicht den Vornamen des Künstlers, dessen Familie aus Malern, aber auch Kunsthandwerkern recht zahlreich ist. Von Marie Christine sind zahlreiche Aquarelle in der Albertina erhalten, die in der hier vorliegenden Arbeit leider nicht berücksichtigt werden konnten. Zu Marie Christines künstlerischer Betätigung vgl. auch F. WEISSENSTEINER, *Die Töchter Maria Theresias*, Wien 1994, S. 62–63.

14 BARTA, *Familienporträts* (zit. Anm. 3), S. 134–135.



1: Marie Christine, Rötzelzeichnung, undatiert (ca. 1760/63)



2: Marie Christine, Rötzelzeichnung, undatiert (ca. 1760/63), Detail der zweisprachigen Widmung

Hier käme Isabella von Parma (1741–1763) in Frage, deren Herkunftsbezeichnung sie als Italienerin definiert, die aber als Enkelin des französischen Königs Ludwig XV. mit ihrer Mutter durchweg in der französischen Sprache kommunizierte. Bis zu ihrem siebten Lebensjahr lebte Isabella am spanischen Hof, reiste dann mit ihrer Mutter nach Versailles und nach einem Jahr 1749 weiter nach Parma, wo sie bis zu ihrer Vermählung mit Josef 1460 lebte. Sie lernte hier außerordentlich schnell deutsch.

Wenngleich sich Marie Christine als „Schwester“ bezeichnet, so ist es fast unwahrscheinlich, daß sie einem ihrer Geschwister ein Bild schenkte, denn inmitten der Kinderschar stand sie als Liebling von Maria Theresia ziemlich isoliert. Sie zog wegen der Bevorzugung im emotionalen wie auch materiellen Bereich Neid und Eifersucht auf sich. Die Geschwister vertrauten ihr nicht, weil das intime Mutter-Tochter-Verhältnis befürchten ließ, Marie Christine würde alles ihrer Mutter weiterberichten. Das gespannte Verhältnis kommt deutlich in den Schilderungen ihres Bruders Leopold zum Ausdruck: *Die Maria lebt für sich und verkehrt mit keiner ihrer Schwestern [...]*.¹⁵ Die Widmung der *zärtlichen Schwester* muß nicht auf ein tatsächliches Verwandtschaftsverhältnis hinweisen. Mit ihrer Einheirat in die Habsburger Familie wurde Isabella fortan als *Tochter* und *Schwester* tituliert, sie selbst sprach entsprechend von *Mutter*, *Bruder* und *Schwester*.¹⁶ Bei der Widmung des Bildes wird sehr sorgfältig differenziert zwischen Schwester und Freundin, letzteres ist eine Steigerung und wirft ein bezeichnendes Bild auf die sehr innige Beziehung zwischen den beiden jungen Frauen.

Doch auch das Motiv läßt auf die Empfängerin schließen: Die Rötzelzeichnung zeigt im

linken Drittel einen alten Mann, der sich im Bart zaust, er schaut auf den Betrachter. Die beiden rechten Drittel des Bildes werden von zwei jungen Frauen eingenommen, die sich vom Betrachter wegbewegen, aber über ihre Schultern zurückschauen. Dabei scheint die mittlere ihren Blick auf die Frau hinter sich zu lenken, diese jedoch schaut eher den alten Mann an (wobei die Blickrichtungen nicht absolut zu bestimmen sind, was sicher auch am Können der Zeichnerin liegt). Die beiden jungen Frauen bilden eine Einheit, identisch in der Bewegung, fast identisch in der Blickrichtung und deutlich distanziert von dem alten Mann. Was die Komposition auf den ersten Blick auseinanderfallen läßt – der leere Raum zwischen den Figuren – ist in Wirklichkeit ein bewußt eingesetztes Gestaltungselement, das weibliche Jugend und Schönheit von männlichem Alter trennt.

Geht man davon aus, daß die Adressatin der Zeichnung Isabella von Parma ist, steckt in dem Motiv ein sehr persönlicher Aspekt. Erzherzogin Marie Christine und ihre Schwägerin waren sehr eng befreundet, es wird immer wieder eine lesbische Beziehung vermutet.¹⁷ Wie auch immer die Freundschaft zu definieren ist, so bildeten die beiden jungen Frauen innerhalb des Hofes, insbesondere innerhalb der Geschwisterschar Marie Christines, ein einzigartiges Zweierteam, das sich trotz der räumlichen Nähe in der Hofburg mehrfach täglich Briefe und Billets schickte. Für Isabella als Empfängerin des Bildes spricht auch, daß es aus ihrem Besitz an Joseph II. übergegangen ist, der es dann Franz vererbt haben muß. Tatsächlich befindet sich nämlich der größte Bestand von Marie Christines Zeichnungen in der Albertina, wo sie durch ihren Ehemann Albert von Sachsen-Teschen eingegangen sind. In der

15 R. KUTSCHERA, Die Töchter und Schwiegertöchter Maria Theresias, Innsbruck 1993, S. 113–115; PANGELS, Kinder Maria Theresias (zit. Anm. 13), S. 189–191.

16 U. TAMUSSINO, Isabella von Parma. Gemahlin Joseph II., Wien 1989, S. 175 (zum „Bruder“ Carl), S. 203 („Schwester“ Marie Christine), S. 206 („Schwester“ Johanna und „Bruder“ Carl).

17 TAMUSSINO, Isabella (zit. Anm. 16), S. 196–215, die von ihr vorgebrachten Briefquellen sind schon sehr eindeutig; WEISSENSTEINER, Töchter Maria Theresias (zit. Anm. 13), S. 71–73, basiert wesentlich auf Tamussino.

eigenwillig komponierten Zeichnung können die beiden jungen Frauen das Bündnis von Marie Christine und Isabelle verkörpern, während der alte Mann sowohl durch sein Geschlecht als auch durch das Alter den Kontrapunkt darstellt. Sein Alter wirkt wie das überkommene, traditionelle, retrospektive Moment im Gegensatz zu der sich abwendenden und davoneilenden weiblichen Jugend. Und sein Geschlecht wird von Isabella in ihrem „*Traité sur les hommes*“ einer wahrhaft kritischen Analyse unterzogen, in der sie den Mann als unnütz und unvernünftig deklariert. Sie läßt keine Zweifel daran, daß sie mit Männern nichts anfangen kann und deren Unterdrückung als ungerechtes Joch empfand.¹⁸ Marie Christine arbeitet auch in diesem Bild nach Vorlagen. Der alte Mann ist ein beliebter Typus bei Rubens, der ihn mehrfach in seinen Bildern verwendet. Eine frühe Zeichnung in der Albertina ist in der Haltung sehr ähnlich.¹⁹ Die beiden Mädchen kommen in abgewandelter Form auch immer wieder bei Rubens vor.²⁰ Marie Christine hat versucht, eine eigene Komposition zu erstel-

len, indem sie an Rubenszeichnungen orientierte Köpfe zu einem Bild addiert. Dabei sind ihr allerdings die Hände ziemlich mißlungen. Trotzdem ist es für eine Dilettantin eine große Leistung, hat sie doch nur das Abzeichnen gelernt, nicht aber das Komponieren. In der Zeichnung steckt viel Gedankenarbeit, um mit einem sprechenden Motiv ihre Freundin zu erfreuen.

Ein gezeichnetes Geschenk an ihre Mutter Maria Theresia als Trost in einer besonders schweren Zeit ist in einem Dankesbrief der Kaiserin belegt: *Das hübsche Bild und Ihr reizender Brief waren sehr aufmerksam und ließen mich einige Augenblicke meine entmutigend Lage vergessen; ich weiß diese dankbar zu schätzen.* Das erwähnte Bild ist leider nicht mehr nachweisbar. Maria Theresia schrieb diese Zeilen im Dezember 1762, als die 12jährige Johanna Gabriela mit Blattern im Sterben lag. Währenddessen waren alle anderen Familienangehörigen voneinander getrennt, um durch diese Quarantäne eine weitere Ansteckung zu vermeiden.²¹

DIE SCHWESTER: MARIA CLEMENTINE

(24. APRIL 1777 – 15. NOVEMBER 1801)

Die Tochter von Kaiser Leopold II. von Österreich und der Prinzessin Maria Ludovica von Spanien war eine Schwester von Franz I., der schon 1784 aus Italien, wo er mit seinen Geschwistern aufgewachsen war, nach Wien ging. Nach dem Tod ihrer Eltern, Kaiser Leopold und Maria Ludovika, die beide 1792 starben, wurden die jüngeren Geschwister am Wiener Hof unter

Franz I. erzogen. Maria Clementine heiratete am 25. Juni 1797 in Foggia Francesco I. di Borbone, den späteren König von Neapel-Sizilien. Sie starb im November 1801 an den Folgen einer Geburt.²²

Von Maria Clementina stammt eine Bleistiftzeichnung mit dem Profilbild einer trauernden Frau, die vor einem Baum stehend eine Urne umarmt (Abb. 3). Das Bild ist nicht datiert,

¹⁸ TAMUSSINO, Isabella (zit. Anm. 16), S. 206–207.

¹⁹ Albertina, Inv. Nr. 8265, vgl. E. MITSCH (Hrsg.), Die Rubenszeichnungen der Albertina. Zum 400. Geburtstag, Ausstellungskatalog, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 30.03.1977–12.06.1977, Wien/München 1977, Kat. Nr. 4. Für die Hinweise auf die Rubenszeichnungen danke ich Hofrat Dr. Karl Schütz.

²⁰ Z.B. in den Vorzeichnungen des Ildefonso-Altares wie auch in Blättern der Albertina, Inv. Nr. 8270, 8281, 8272, MITSCH, Rubenszeichnungen (zit. Anm. 19), Kat. Nr. 49–51.

²¹ PANGELS, Kinder Maria Theresias (zit. Anm. 13), S. 391.

²² Zu der jung verstorbenen Marie Klementine gibt es fast keine Informationen, vgl. T. LEITNER, Habsburg verkaufte Töchter, Wien 1987, S. 207, 214 und 220.



3: Maria Clementine,
Bleistiftzeichnung nach Angelika
Kauffmann, undatiert (ca. 1793)

aber mit einer Inschrift signiert: *Pensez toujours à Votre tendre soeur et amie Maria Clementine*. Sie stammt aus dem Besitz von Franz I. und war wohl ein Geschenk seiner jüngeren Schwester. Das Bild entspricht stilistisch und technisch einer Zeichnung von Maria Clementine vom 24. August 1793, gleichfalls ein Ovalbild mit einer jungen Frau, die eine Krone trägt.²³ Das Datum des datierten Bildes legt nahe, daß es sich um ein Geschenk für ihren Bruder Ludwig handelte, der am 25. August seinen Namenstag feierte. Zum Zeitpunkt der Ausführung der beiden Zeichnungen war die Erzherzogin ca. 15–16 Jahre alt.

Das Motiv der Trauernden basiert auf einer Radierung von Angelika Kauffmann mit dem Titel „Die trauernde Freundschaft“. Die Künstlerin hat das kleine Werk 1767 zur Erinnerung an den Tod der Tochter des General Stanwick geschaffen.²⁴ Das Bild recurriert mit der Frau an der Urne einen der beliebtesten Topoi des Klassizismus, das auch im Zusammenhang mit Andromache am Grab des Hektor, der Kleopatra am Grab des Marcus Antonius oder der Agrippa mit der Urne des Germanicus zu finden ist. Angelika Kauffmann definiert die Freundschaft hier als überzeitlichen Wert, der gar den Tod überdau-

23 Von Marie Clementine befinden sich in der ÖNB außerdem noch eine Zeichnung mit turtelnden Tauben, eine antike Architektur sowie das Bildnis eines jugendlichen Hirten, vielleicht Johannes der Täufer.

24 B. BAUMGÄRTEL (Hrsg.), Angelika Kauffmann 1741–1807 Retrospektive, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Kunstmuseum, 15.11.1998–24.01.1999, München, Haus der Musik, 05.02.1999–18.04.1999, Chur, Bündner Kunstmuseum, 08.04.1999–11.07.1999, Ostfildern-Ruit 1998, S. 415. Kat. Nr. 154.

ert. Warum hat sich Maria Clementine wohl mit diesem Thema auseinandergesetzt? Für die jungen Erzherzoginnen war es ein klar definiertes Schicksal, an weit entfernte Höfe verheiratet zu werden und die Herkunftsfamilie nie wieder zu sehen. Trennungen nach der Hochzeit waren meist endgültig. Man macht sich selten bewußt, was es wohl für Kinder bedeutet hat, wenn sie nach intensiven Jahren der Gemeinsamkeit unwiderruflich auseinandergerissen werden, und die oft herzerreißenden Trennungsszenen z.B.

bei der Abreise von Habsburger Bräuten werden selten in historischen Werken berücksichtigt. Auch Maria Clementine war sich dessen bewußt. Schon 1790 war sie per procurationem mit Francesco I. vermählt worden. Sieben Jahre später sah sich das Ehepaar erstmals, aber dem Mädchen waren Abschied und Trennung über diese Jahre immer bewußt. Ein weiterer Aspekt für das melancholische Thema kann auch der Tod der Eltern gewesen sein, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange zurück lag.

DER NEFFE: MAXIMILIAN JOSEF

(* 14. JULI 1782, † 1. JUNI 1863)

Maximilian Josef war der Sohn von Ferdinand Karl von Österreich-Este, dem 14. Kind von Maria Theresia. Ferdinand residierte mit seiner Frau Maria Beatrice Este in Mailand, wo Maximilian mit acht Geschwistern aufwuchs. Die Zeichnung (Abb. 4) des 13jährigen Erzherzogs zeigt im Hintergrund eine Burg auf einem hohen Felsen, rechts einen einsamen lagernden Mann unter einem kargen, wie sterbend wirkenden Baum. Er wird von einer diagonal durchs Bild laufenden Struktur aus Weg und Gebüsch von der linken Hälfte getrennt, in der sich ein

einander zugeneigtes Paar unter üppiger Vegetation befindet. Der Zeichner konfrontiert Einsamkeit mit Zweisamkeit, Kargheit mit Fruchtbarkeit. Das Bild ist am 6. April 1796 datiert und signiert mit *Fait par Votre très affectionné Fils Maximilian*. Das Datum läßt sich mit keinem Familienfest in Verbindung bringen, wohl aber mit einer einmaligen Lebenssituation. Die Familie des Erzherzogs erlebte von ihrer Residenz Mailand aus den Einmarsch Napoleons in Norditalien. Nur sechs Tage nach der Entstehung der Zeichnung wurden die Österreicher bei



4: Maximilian Josef,
Landschaft, 6. April 1796

Montenotte vernichtend geschlagen, und am 16. Mai zogen die Franzosen in Mailand ein. Ferdinand Karl, Maria Beatrice Este und ihre neun Kinder konnten sich gerade noch retten und flohen über Triest und Brünn zurück nach Wien. Sie wurden dort getrennt, die Herzogin wohnte in Wiener Neustadt, der Herzog mit den älteren Söhnen im Schloß Belvedere. Erst 1803 konnte die Familie in einem Wiener Stadthaus wieder zusammenziehen. Das Bild spiegelt die Situation des Jungen, der

sich der unmittelbaren Gefahr durch Napoleon bewußt war und mit dem kleinen Geschenk seinem völlig überforderten und hilflosen Vater ein Geschenk machen wollte. Die Wahl des Motivs läßt aber tief blicken in die Stimmung eines Jungen, der mitten in der Pubertät steckte und in den gegensätzlichen Bildhälften die Ambivalenz des Lebens wiedergeben wollte. Später sollte Maximilian Hochmeister des Deutschen Ordens und Alleinerbe seines Onkels Maximilian Franz werden.

DIE ERSTE EHEFRAU: ELISABETH VON WÜRTTEMBERG

(21. APRIL 1767–18. FEBRUAR 1790)



5: Elisabeth von Württemberg, Bleistiftzeichnung einer Maria mit Kind, 1787

Die erste Ehefrau von Franz kam mit 15 Jahren nach Wien, weil Joseph II. hier direkten Einfluß

auf ihre Erziehung nehmen wollte. Sie wurde im Salesianerinnenkloster auf ihre zukünftige Rolle als Kaiserin vorbereitet und vor allem als protestantische Prinzessin im katholischen Glauben unterwiesen, bis sie nach ihrer Konversion am 6. Januar 1788 Franz heiratete.²⁵ Elisabeth zeichnete mit Bleistift eine Maria mit Kind (Abb. 5) und signiert mit *Elisabeth Pr. de Württemberg fecit 1787*, also im Jahr vor ihrer Hochzeit. Das ist das einzige Bild von ihr im Besitz von Franz. Die Treffen der Brautleute wurden unter dem alles kontrollierenden Joseph II. genau beobachtet, meist sah sich das Paar nur im Theater, wo Franz seinen Onkel gar darum bitten mußte, Elisabeth nach der Aufführung zum Wagen begleiten zu dürfen.²⁶ An ihrem Namenstagsfest 1784 besuchte Franz seine Braut zum Mittagessen. Im folgenden Jahr schenkte er ihr wagemutig einen Blumenstrauß, der mit einem Strumpfband umwickelt war, darauf war zu lesen *Que faut il faire pour vous complaire?* Elisabeth schenkte ihm 1785 hingegen ihr Bildnis.²⁷ Die raren Treffen haben es sich mit sich gebracht, daß sich das Brautpaar oft schrieb, nicht selten gar zweimal am Tag.²⁸

25 H. DRIMMEL, Kaiser Franz. Ein Wiener übersteht Napoleon, München 1981, S. 58–59.

26 WOLFSGRUBER, Franz I. (zit. Anm. 4), Bd. II, S. 13.

27 WOLFSGRUBER, Franz I. (zit. Anm. 4), Bd. II, S. 36–37.

28 WOLFSGRUBER, Franz I. (zit. Anm. 4), Bd. II, S. 69; W. C. LANGSAM, Franz der Gute, Wien/München 1954, S. 121; K. KRAMAR/P. STUIBER, Die schrulligen Habsburger. Marotten und Allüren eines Kaiserhauses, München, 2005, S. 129.

Kleine Anlagen wie Verse aus Hamlet bereicherten die Briefe. Die von Franz sorgfältig aufbewahrte Zeichnung könnte in einem der Briefe als Geschenk mitgeschickt worden sein. Das Motiv der Gottesmutter Maria ist von der jungen Württembergerin quasi ein optischer Beleg, daß Sie definitiv katholisch geworden ist, akzeptierte sie doch mit dem Bild eines der grundlegenden Elemente aus dem katholischen Glaubensbekennt-

nis. Sicher glaubte sie auch, mit diesem kleinen Andachtsbild ihrem tief religiösen Franz eine besondere Freude zu machen. Elisabeth starb an den Folgen einer Frühgeburt. Die Bestattung wurde noch von Joseph II. organisiert, der drei Tage nach ihr starb. Franz mußte sich innerhalb weniger Tage von seiner ersten Ehefrau, seinem Onkel und seinem ersten Kind verabschieden.²⁹

DIE ZWEITE EHEFRAU: MARIA THERESA

(6. JUNI 1772–13. APRIL 1807)

Die in Neapel aufgewachsene Tochter von Maria Caroline, der dritten Tochter von Maria Theresia, und König Ferdinand IV. von Neapel, heiratete Franz I. am 19. September 1790 und gebar ihm 12 Kinder, von denen die meisten auch mit Begeisterung künstlerisch tätig waren. Maria Theresas Werke sind im Gesamtbestand der Habsburger Dilettanten sehr auffällig, weil sie wie sonst nur ihre Tante Marie Christine farbig malte, bevorzugt mit Gouache. Doch sie ging noch weiter und komponierte eigene kleinformatige Bilder, von denen zwei mit sehr überzeugenden Selbstporträts hervorstechen, eines davon (Abb. 6) war ein Geschenk für den Kaiser.³⁰ Die Qualität ihrer Bilder sowie ihre Kompetenz, nicht nur abzumalen, sondern frei zu arbeiten, basiert auf einer Unterrichtsphase der zwölfjährigen bei Angelika Kauffmann, aber auch auf der Bekanntschaft der achtzehnjährigen mit Elisabeth Vigée-Lebrun und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, von denen beiden sie porträtiert wurde.

In dem Wiener Bild steht die Kaiserin im Halbprofil vor einem geöffneten Fenster in einem weiß getäfelten Raum mit eingelegtem Par-

kett und einem hellblau überzogenem Fauteuil, dessen Stoff zu der Wandbespannung paßt. Der Blick durch das Fenster öffnet sich auf eine Vollmondnacht, im Hintergrund ist eine mauerbewehrte Stadt zu sehen, in der sich eine doppel-türmige Kirche erhebt. Maria Theresa trägt ein sehr modisches Kleid im Empire-Stil, unter der Brust gegürtet und mit orangefarbenen Kleeblättern auf schwarzem Grund. Farblich passend sind die orangefarbenen Schuhe und der Kaschmirschal ausgewählt. Mit ihrer linken Hand klemmt sie etwas unmotiviert ein Tuch an die Hüfte. Ihre hellbraunen Haare sind locker über der Stirn zusammengesteckt. Wie gut sich die Kaiserin selbst getroffen hat, macht ein Vergleich mit einem Porträt von Elisabeth Vigée-Lebrun deutlich.³¹ Es entstand als Brautwerbung, mit der ihre Mutter Maria Carolina sehr erfolgreich nach Wien reiste. Dazu äußert sich Elisabeth Vigée-Lebrun selbst in ihren Memoiren: *Der Gesandte Frankreichs, Baron de Talleyrand, zeigt mir eines Morgens an, die Königin von Neapel wünsche die Porträts ihrer beiden ältesten Töchter von mir gemalt zu haben, die ich denn auch gleich in Angriff nahm. Ihre Majestät schickte sich an, nach Wien*

²⁹ PANGELS, Kinder Maria Theresias (zit. Anm. 13), S. 158–159.

³⁰ In der ÖNB wird außerdem ihr Malkasten aufbewahrt, in dem sich scherenschnittartige Profilbildnisse verschiedener Familienangehöriger befinden.

³¹ Elisabeth Vigée-Lebrun, Maria Theresia, Neapel, Museo Capodimonte, 1790.



6: Kaiserin Maria Theresa, Selbstbildnis, Gouache, undatiert (um 1800)

zu reisen, wo sie die Prinzessinnen zu verheiraten wünschte. Ich entsinne mich, daß sie nach ihrer Rückkehr zu mir sagte: „Es war eine sehr glückliche Reise für mich, ich habe soeben mit gutem Erfolge zwei Heiraten für meine Töchter abgeschlossen. Die Älteste heiratete kurze Zeit später wirklich den Kaiser von Österreich, Franz I., und die andere, Luise, wurde die Gattin des Großherzogs von Toskana. Die letztere war sehr hässlich und schnitt solche Gesichter, daß ich ihr Porträt gar nicht beenden wollte.“³² Elisabeth Vigée-Lebrun, zu dieser Zeit auf der Flucht vor der französischen Revolution, kam aus Rom, um der höheren Gesellschaft in die

Sommerfrische nach Neapel zu folgen und hier Aufträge für Porträts zu erhalten. Der Aufenthalt sollte nur einige Monate dauern, dehnte sich aber bis 1792 aus.³³ Nachdem sie 1790 Prinz Francesco und dessen drei Schwestern gemalt hatte, folgte ein Jahr später das Porträt von Maria Carolina.

Maria Theresa profitierte von der Kunstbegeisterung ihrer Mutter, der es trotz des kulturellen Desinteresses ihres Ehemannes gelang, hochkarätige Künstler an den Hof zu ziehen, so auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Angelika Kauffmann. Die Künstlerin schuf 1782 ein großes Familienbild der Königsfamilie.³⁴

32 Übersetzung aus dem frz. nach der deutschen Ausgabe: L. VON MENGDEN (Hrsg.), *Der Schönheit Malerin [...]. Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*, München 1985, S. 164. In der neuen französischen Ausgabe von C. HERRMANN, *Souvenirs*, Bd. I, 1986, S. 217 ist im Text inhaltlich identisch mit der deutschen Übersetzung.

33 G. WALCZAK, *Elisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration 1789–1802*, München/Berlin 2004, S. 17.

34 BAUMGÄRTEL, Angelika Kauffmann (zit. Anm. 24), S. 33–34, 278–285, Kat. Nr. 147.

Wenngleich sie auch die Stellung einer Hofmalerin ablehnte, so willigte sie doch ein, die Töchter zu unterrichten. Die Töchter der neapolitanischen Königsfamilie sollten nicht nur malen lernen, man wollte ihr Image als Künstlerinnen auch repräsentieren. Das zeigt das Porträt von Tischbein, in dem Maria Theresa eine Frauenbüste zeichnet, die von ihrer Schwester Maria Luisa Amalia mit einem Schleier geschmückt wird. Die Büste selbst besitzt die Züge ihrer Mutter, der Königin Maria Carolina.³⁵ Die dritte Schwester Maria Christina erscheint in einem weiteren Porträt von Vigée-Lebrun als Zeichnerin.³⁶

Kaiserin Maria Theresa wirkt in ihrem Selbstporträt im Vergleich zu dem Bildnis von Vigée-Lebrun deutlich hagerer und gealtert. Auch dazu ist ein Kommentar von Vigée-Lebrun aufschlußreich, die die Kaiserin bei einem Aufenthalt in Wien wiedertrifft: *Ich wünschte mir, auch einen großen Hofball mitzumachen, und erhielt dazu eine Einladung. Kaiser Franz I. hatte in zweiter Ehe Maria Theresia, Prinzessin beider Sizilien, die Tochter der Königin von Neapel, geheiratet, die ich im Jahre 1792 gemalt hatte, aber ich fand sie außerordentlich verändert und hatte Mühe, sie wie-*

*derzuerkennen, als ich sie auf dem Ball sah. Ihre Nase hatte sich verändert, die eingefallenen Wangen machten sie ihrem Vater ähnlicher; ihretwegen bedauerte ich, daß sie nicht die Züge ihrer Mutter bewahrt hatte, die mich so sehr an unsere reizende Könige von Frankreich erinnerte.*³⁷

Was läßt nun den Schluß zu, daß das kleine Bild ein Geschenk gewesen sein könnte? Auf der Fensterbank liegt ein Kissen, blau wie der Bezugstoff von Wand und Fauteuil mit einem weißen Schriftfeld in der Mitte. Hier liest man die emotionale Widmung *Dem Mond vertraue ich die Leiden der Abwesenheit*. Sie bringt hier ihre Sehnsucht nach Franz zum Ausdruck, von dem sie aufgrund seiner Herrscherpflichten oft getrennt war. Die Tatsache, daß das Bild in der Sammlung von Franz aufbewahrt wird, spricht dafür, daß es sich um ein Geschenk der Kaiserin an ihren Mann handelte. Die beiden führten eine durchweg harmonische Ehe.³⁸ Maria Theresa war eine lebensfrohe, temperamentvolle Halbtalienerin, die auf den introvertierten Franz einen sehr positiven Einfluß ausübte. Leider ist das Bild nicht datiert und man kann es mit keinem konkreten Ereignis in Verbindung bringen.

DIE TOCHTER MARIE LUISE

(12. DEZEMBER 1791 IN WIEN; † 17. DEZEMBER 1847)

Das Talent von Kaiserin Maria Theresa hat sich direkt weiter an ihre Tochter Ludovika vererbt, die um 1805 ihren Namen in Luise verwandelte³⁹ und als Marie Louise 1810 Napoleon heiratete. Von ihr sind zahlreiche Zeichnungen erhalten, darunter zehn Geschenke aus den Jahren 1803

bis 1807, die hier chronologisch dargestellt werden sollen. Alle Gaben galten ihren Eltern Maria Theresa und Franz I.

Im Oktober 1803 sind die beiden ältesten Zeichnungen (Abb. 7a, b) datiert, die junge Künstlerin war erst 11 Jahre alt. Sie hatte die nette

35 Das Gemälde entstand 1790 und befindet sich heute in Privatbesitz; vgl. F. MAZZOCCA (Hrsg.), *Viaggio in Italia di una donna artista. I "Souvenirs" di Elisabeth Vigée Le Brun 1789–1792*, Mailand 2004, S. 135.

36 1790 entstanden, Neapel, Museo di Capodimonte.

37 VON MENGDEN, *Der Schönheit Malerin* (zit. Anm. 32), S. 197; bei der Jahresangabe hat sich Vigée-Lebrun getäuscht, sie malte das Bild 1790. Der Vergleich mit der französischen Königin Marie-Antoinette lag für sie nahe, war sie doch vor der Revolution deren bevorzugte Malerin und sah deren Nichte nun mit sehr persönlichen Erinnerungen.

38 F. WEISSENSTEINER, *Frauen auf Habsburgs Thron. Die österreichischen Kaiserinnen 1804–1918*, München 2001, S. 11–34, zur Beziehung zwischen Franz I. und Marie Theresa S. 23–26.

39 Vor 1805 signierte sie ihre Zeichnungen mit Ludovika, danach mit Luise.



7a und 7b: Marie Luise, Doppelporträt ihrer Eltern, Franz II. (14. Oktober 1803) und Maria Theresa (1. Oktober 1803)

Idee, ein Doppelporträt ihrer Eltern zu zeichnen, da beide im Oktober ihren Namenstag feierten. Das Bild ihrer Mutter schuf sie am 1. Oktober und schenkte es Franz am 4. Oktober, das Bild des Vaters malte sie am 14. Oktober und schenkte es Maria Theresa am 15. Oktober. Sie erfreute ihre Eltern also jeweils mit dem Porträt des Ehepartners. Beide Bildnisse sind im Profil als aufgesockelte Büsten gezeichnet. Für die Gesichter hat sie rotbraune Farbe genutzt, für die anderen Strukturen schwarz, was den Bildern trotz ihrer Flächigkeit doch ein gewisses Leben einhaucht. Ganz typisch für Luises eigenwilligen Malstil in dieser Phase ist eine sehr starke Ornamentalisierung der Linien. Sie beschäftigte sich in diesem Jahr intensiv mit Zeichenstudien, so sind ganze Blätter mit Augenskizzen von ihr erhalten.⁴⁰ Die beiden Namenstagsgeschenke sind sicher an gra-



8: Marie Luise, Jesus (12. Februar 1804)

⁴⁰ Wien, ÖNB, PK 477/51.



9: Marie Luise, zwei Engelsköpfe, kolorierter Kupferstich (14. Oktober 1805)

phischen Vorlagen orientiert. Für das Bild der Mutter dürfte sie dieselbe Vorlage benutzt haben wie Maria Theresa für ihr Selbstbildnis (Abb. 6).

Aus dem Jahr 1804 sind drei Zeichnungen erhalten. Als Geschenk für Franz I. zeichnete Marie Luise in dem für sie typischen Stil einen segnenden Jesus (Abb. 8) und datierte das Bild auf den 12. Februar, den Geburtstag ihres Vaters. Am 5. Juni schuf sie einen Kinderkopf, den sie einen Tag später ihrer Mutter zum Geburtstag geschenkt haben dürfte. Stolz schrieb die zwölfjährige darunter *Ludovika ganz allein gemacht*. Die junge Erzherzogin präsentierte ihr Talent mit deutlichem Selbstbewusstsein. Das dritte Bild entstand am 22. Dezember, zeigt ein Frauenbildnis in der Kleidung des 17. Jahrhunderts und könnte ein Weihnachtsgeschenk gewesen sein.⁴¹ Es gehört zu jenen Bildern, die noch zeitgenössisch gerahmt sind und offenbar als besondere

Wertschätzung auch aufgehängt wurden. Aus dem Jahr 1805 sind zwei Zeichnungen überliefert, beide für Maria Theresa. Die Kaiserin erhielt zum Geburtstag ein Frauenbildnis im Profil, datiert am 5. Juni. Marie Luise hat deutliche Fortschritte gemacht und ihren ornamental-flächigen Stil verlassen, um jetzt zu versuchen, mit Schattierung mehr Plastizität einzubringen.

Am 14. Oktober 1805 datiert Marie Luise zwei Engel als Namenstagesgeschenk für die Kaiserin (Abb. 9). Das Bild ist deshalb von besonderem Interesse, weil hier erstmals ein kolorierter Kupferstich oder eine Heliogravure von einem der Kinder verschenkt wird. In den folgenden Jahren gibt es zahlreiche Beispiele davon. Offenbar wurde zu diesem Zeitpunkt eine größere Menge englischer Graphiken angekauft und den Kindern zum Kolorieren zur Verfügung gestellt. Es sind vorwiegend Werke aus der Lon-

41 Die Zeichnung befindet sich gerahmt im Kellerdepot der ÖNB.



10: Marie Luise, *Landschaft mit Badenden*, Gouache (3. Oktober 1806)



11: Marie Luise, *Frauenbildnis*, Kreide auf braunem Papier (11. Februar 1807)

doner Kunsthandlung und Druckerei Thomas Macklin.⁴² Macklins eigentlicher Ruhm basiert auf zwei Großprojekten. 1787 beauftragte er namhafte Maler, 100 Gemälde zu den berühmtesten Werken der englischen Literatur zu schaffen, die er dann als Druckgraphik als die „Poets Gallery“ vertreiben wollte. Bis 1799 erschienen sechs Folgen mit je vier Stichen. Sein zweites Großprojekt war eine illustrierte Bibel, die erst 1800 nach seinem Tod erschien. Die Kunsthandlung Macklin hat im großen Stil hochwertige Stiche und Heliogravuren nach berühmten Werken bis auf den Kontinent vertrieben, wobei die Blockade während der napoleonischen Kriege den Engländer fast in den Ruin trieb. Der Kunsthandel blieb auch nach Macklins Tod bestehen, so daß die englischen Graphiken auch erst ca. 1805 nach Wien gekommen sein können. Außerdem ist es plausibel, daß Franz sie selbst ankaufen

ließ, um seine Porträtsammlung damit auszubauen und die für ihn uninteressanten Genrebilder an seine Kinder zum Ausmalen weitergab.

Dabei muß man sagen, daß „Ausmalen“ ein recht abwertender Begriff ist. Das Kolorieren von Graphiken wurde von entsprechenden Spezialisten ausgeführt und wertete die Bilder nach dem damaligen Geschmack auf. Gerade Marie Luise und später auch Ferdinand entwickelten ein erhebliches Geschick, indem sie mit den Farbwirkungen verschieden dick aufgetragener Gouache- oder Aquarellschichten variierten. Schon bei den beiden Engeln zeigt Marie Luise, wie virtuos sie mit deckenden, lasierenden und goldpunktierten Flächen arbeitet. Am 3. Oktober 1806 datierte Marie Luise eine Landschaft (Abb. 10), die sie am folgenden Tag Franz I. zum Namenstag schenkte. Ein hoch aufragender Fels verdeckt die rechte Hälfte des Bildes, links öffnet sich der Blick auf

⁴² Die Bilder sind meistens beschnitten oder so deckend mit einem „gemalten“ Passpartout, meist in rosa Farbe, versehen, daß man nur selten die Herkunft der Graphiken feststellen kann, aber bei einigen ist die Herkunftsbezeichnung deutlich zu lesen: London, Torre Pall Mall, Macklin Poets Gallery, Fleet Street. Thomas Macklin ist kaum erforscht. Vgl. auch URL: http://www.bibliothek.uni-augsburg.de/ausstellungen/archiv_2005/macklin.html [20.04.2011].

einen See und eine untergehende Sonne. Mit großer Detailverliebtheit setzt die Malerin einzelne Blüten und Blätter ein, eine Eidechse sonnt sich im Vordergrund. Unkonventionell sind zwei nackte Gestalten, die vom Baden kommen. Während die Erzherzöge sehr wohl Aktzeichnen lernten,⁴³ blieb diese Gattung den Mädchen vor-enthalten. Das merkt man der Anatomie der beiden Badenden auch an. Es läßt sich beim besten Willen nicht sagen, ob es männliche oder weibliche Akte sind. Die mittlerweile fünfzehnjährige wählte mit dieser sinnlich-romantischen Szene in pubertärer Forscheit ein durchaus ungewöhnliches Motiv für ihren Vater aus.

Nur wenige Monate später, zum Geburtstag von Franz am 12. Februar 1807, lieferte sie wieder ein konventionelles Motiv als Geschenk (Abb.

11). Mit weißer und brauner Kreide auf braunes Papier gezeichnet, erfreute sie ihren Vater mit dem Bild einer Dame im tiefdekolletierten Kostüm, mit Diadem und Schleier. Die übergroßen Augen und der volle Mund erinnern immer noch an die Stereotypen, die sich die Erzherzogin schon in ihren ornamental geprägten Bildnissen angewöhnt hat. Das Image von Marie Luise als Künstlerin wurde auch in ihrer Zeit als französische Kaiserin weitergepflegt. Alexandre Menjaud (1773–1832) malte sie in als Porträtisten ihres Gemahls Napoleon, der sich in entsprechender Pose vor seiner sitzenden Ehefrau aufgebaut hat.⁴⁴ Insgesamt war Marie Louise eine besonders fleißige Zeichnerin und aufmerksame Schenkerin, die ihr Dilettantentum auch noch als Erwachsene weiter pflegte.

DER THRONFOLGER FERDINAND I.

(19. APRIL 1793 – 29. JUNI 1875)

Ein besonders interessanter Fall sind ohne Zweifel die Geschenke von Ferdinand, dessen Image in der Forschung nach wie vor schwer belastet ist. An Epilepsie und einem Hydrocephalus leidend, mußte er immer wieder die Symptome dieser Krankheiten ertragen. Doch so geistes-schwach, wie er immer wieder beschrieben wird, war er nicht.⁴⁵ Ein beredtes Zeugnis legen seine Geschenke für seine Eltern ab, aber auch die Fülle seiner sonstigen Zeichnungen. Landkarten und Festungsarchitektur bezeugen seine penible und akribische Zeichentechnik, zahlreiche Blätter mit physiognomischen und anatomischen Studien einen systematischen Zeichenunterricht, kolorierte Stiche sein Farbgefühl und einige recht freie Zeichnungen eine unglaubliche Entwick-

lung, die der jugendliche Habsburger nach einer vernachlässigten, wenn nicht gar verwahrlosten Kindheit gemacht hat. In der zeitgenössischen Lehrmeinung vertrat man die Auffassung, daß man epileptische Kinder auf gar keinen Fall körperlich oder geistig belasten solle. Bei Ferdinand führte das zu einer völligen Isolation, verursacht durch die Gutachten vom kaiserlichen Leibarzt Dr. von Stifft. Bis zu seinem neunten Lebensjahr gab es keinerlei geistige Anregung.⁴⁶

Als 1802 Franz Maria von Steffaneo-Carnea die Stelle eines Ajos bei Ferdinand antrat, begann der Junge aufzublühen. Treppensteigen, ein Wasserglas halten, die Türen öffnen – alles mußte mühsam erlernt werden, doch schon 1803 präsentierte er sich sogar als souveräner Reiter. Sei-

43 Viele Studien sind von Franz I., vor allem aber von seinem Bruder Ludwig erhalten.

44 A. POMME DE MIRIMONDE, *Les dépenses d'art des Impératrices Joséphine et Marie-Louise*, Teil II: Marie Louise; in: *Gazette des beaux-arts* 99, 1957, S. 137–153.

45 Für die historische Forschung ist dieser Kaiser bisher nur von geringem Interesse, so daß man auf keine aktuelle wissenschaftliche Biographie zurückgreifen kann. Lediglich ein Werk bietet einen quellengestützten seriösen Einblick: G. HOLLER, *Gerechtigkeit für Ferdinand. Österreichs gütiger Kaiser*, München 1986.

46 HOLLER, *Ferdinand* (zit. Anm. 45), S. 40, 50ff.



12: Ferdinand, Gedicht
im vorgedruckten Rahmen
(4. Oktober 1800)

ne geistige Ausbildung macht auch rasante Fortschritte. Auffällig ist die sehr sorgfältige Schrift, die genauso penibel wirkt wie seine Zeichnungen. Doch die erfolgreiche Erziehung nahm mit dem Tod der Mutter, Kaiserin Maria Theresa, am 12. April 1807 ein abruptes Ende. Einen Tag später wurde der Erzieher ohne Begründung und ohne Bezahlung weggeschickt.⁴⁷ Zwei Jahre gingen nun dem Thronfolger bei der Erziehung und Bildung verloren. Erst nach der dritten Heirat des Kaisers mit Ludovika nahm sich die neue Kaiserin, die zugleich Ferdinands Stiefmutter und Cousine war, des Problems an.⁴⁸ Sein neuer Erzieher wurde im April 1809 bis 1815 Joseph Freiherr von Erberg.

Nun zu den Geschenken Ferdinands. Das älteste datiert am 4. Oktober 1800. Ferdinand war sieben Jahre alt, als er ein Gedicht⁴⁹ zum Namensstag von seinem Vater Franz I. in deutscher Kurrentschrift geschrieben hat (Abb. 12). Um dem Ge-

schenk einen würdigen Rahmen zu geben, ist der Text in einen vorgedruckten Rahmen eingeschrieben. Diese Blanco-Glückwunschkarten waren sehr beliebt und finden sich mehrfach in den Werken der Habsburger Kinder. Doch konnte er denn in dem Alter schon schreiben? Angeblich lebte er bis zu seinem neunten Lebensjahr relativ isoliert und ungebildet. Offenbar ist es tatsächlich gelungen, dem Kind das Schreiben wie eine Dressur beizubringen.⁵⁰ Immerhin zeigt Ferdinand sein Leben lang eine hohe Fertigkeit im besonders sauberen Schreiben und Zeichnen. Die Schrift wirkt stellenweise unsicher und wird in den unteren Zeilen kleiner, weil sich der Schreiber beim Verhältnis von Text und Schriftfläche verschätzt hat. Diese Unregelmäßigkeiten sprechen durchaus für ein Kind als Schreiber. Das Blatt erlebte als vorzeigbare Leistung des kränkenden Thronfolgers eine besondere Wertschätzung, wurde es doch hinter Glas gerahmt

47 HOLLER, Ferdinand (zit. Anm. 45), S. 75.

48 WEISSENSTEINER, Frauen auf Habsburgs Thron (zit. Anm. 38), S. 51f.

49 *Lieber guter Vater / Etwas kann ich Dir wohl geben / Zu Deinem Namenstag / Mein Herz ja selbst das Leben / Und was ich sonst vermag / Sind alles Kleinigkeiten / Drum bitt ich Gott den Herrn / Daß er zu diesen Zeiten / Dir Frieden möchte gewährend / Erfreue der Menschheit Glück und Deiner Tage Lohn / Das wünscht Dein treues Volk dies wünscht mit ihm Dein Sohn / Ferdinand Schönbrunn, den 4ten Oktober 1800*

50 In den zahlreichen Erziehungsprotokollen der Habsburger finden sich Hinweise, daß die Kinder mit drei Jahren spielend buchstabieren und lesen lernten, vgl. LANGSAM, Franz (zit. Anm. 28), S. 13; WEISS, Zur Herrschaft geboren (zit. Anm. 2), S. 85–88, bes. S. 87–88.



13: Ferdinand, kolorierte Graphik nach dem Gemälde „Erminia“ von Angelika Kauffmann (25. August 1808)



14: Ferdinand, kolorierte Graphik nach dem Gemälde „Immortalia“ von Angelika Kauffmann (25. August 1808)

und präsentiert. Die Idee des Geschenks wie auch das Gedicht gehen aber auf keinen Fall auf den Siebenjährigen zurück, sondern sind insgesamt auf Weisung und nach einer Textvorlage des damaligen Betreuers oder Erziehers entstanden. Noch 1809 drängte Erberg darauf, daß Ferdinand endlich seine Briefe in eigenen Worten und nicht nach Diktat schreiben soll, demnach sind die vorher entstandenen Texte alle im Hinblick auf ihre sprachliche und inhaltliche Authentizität mit Vorsicht zu lesen.⁵¹ Eine weitere undatierte Textwidmung zum Geburtstag von Franz ist im gleichen verglasten Holzrahmen eingefasst wie jene aus dem Jahr 1800, auch die Schrift ist identisch.⁵² Wieder wurde eine Blanco-Glückwunschkarte ausgefüllt, nur daß dieses Mal der gestochene Rahmen eine bekränzte Stele mit den Attributen der Künste zeigt. Diese beiden frühen Selbstzeugnisse eines Kindes bezeugen

die Hilflosigkeit der Erzieher, die ihn völlig unkindliche Texte abschreiben ließen, um damit ihre didaktischen Mißerfolge zu kaschieren. Sie bezeugen aber auch die Unsicherheit des Vaters, der die bescheidenen Werke rahmte und präsentierte wie ein sichtbarer Beweis dafür, daß der Thronfolger doch kein hoffnungsloser Fall sei.

Die ersten selbstgemalten Bilder, eigentlich kolorierte Kupferstiche (Abb. 13, 14), sind beide am 25. August 1808 datiert, beides sind Namenstagsgeschenke für seine junge Stiefmutter Ludovika, die den Kaiser am 6. Januar 1808 geheiratet hatte und sich zu dem Zeitpunkt seit acht Monaten intensiv um die Erziehung Ferdinand kümmerte – keine leichte Aufgabe für die erst 21jährige.⁵³ Sie organisierte einen fähigen Lehrer, nahm selbst an dem Unterricht teil und baute für alle Kaiserkinder eine behagliche Familien-

⁵¹ HOLLER, Ferdinand (zit. Anm. 45), S. 94.

⁵² *Liebster bester Vater Ich bin recht sehr glücklich und herzlich froh daß ich heute zu Ihrem Geburtstage meinen innigsten Glückwunsch – daß der liebe Gott Sie noch viele Jahre recht gesund und vergnügt zu meiner Freude erleben lassen möge – schriftlich übergeben darf. Ich bin in tiefster Ehrfurcht Ihr gehorsamer Sohn Ferdinand.*

⁵³ Ludovika mußte sich auch noch um die jüngeren, zum Teil auch lernbehinderten Geschwister von Ferdinand kümmern. Ein Lichtblick war für sie die fast gleichaltrige Marie Luise, mit der sie schon vor der Hochzeit freundschaftlich verbunden war.



15: Ferdinand, Schmetterlingsfänger, kolorierte Graphik, undatiert.

atmosphäre auf. Die verstorbene Kaiserin Maria Theresa hat sich persönlich weniger um ihre Kinder gekümmert. Für Ferdinand hatte sie zwar mit Steffaneo-Carnea einen fähigen Erzieher gefunden, aber ihr selbst ist der schwierige und kranke Sohn fremd geblieben. Umso intensiver war für Ferdinand die Erfahrung, in Ludovika eine Person zu finden, die sich tatsächlich persönlich für ihn interessierte. In kürzester Zeit entwickelte er eine intensive Zuneigung zu seiner Stiefmutter. Die Gefühle Ferdinands finden einen sehr innigen Ausdruck in der Motivwahl seiner Geschenke, indem er gestochene Vorlagen durch kleine Inschriften inhaltlich veränderte und persönlich widmete.

Er hat einen Kupferstich nach einem Bild von Angelika Kauffmann gewählt (Abb. 13).⁵⁴ Dargestellt ist nach Tassos „Gerusalemme liberata“, wie Erminia den Namen ihres Geliebten Tancreds in die Baumrinde ritzt. Ferdinand hat die Inschrift in *Der guten Mutt(er)* abgeändert und das Bild sehr sorgfältig und professionell koloriert. Es ist überraschend, daß seine ersten selbständigen Versuche in der Zeichenkunst ausgerechnet in die Zeit fallen, als er keinen Erzieher hatte.⁵⁵ Man könnte Marie Luise als Initiatorin vermuten, die schon 1805 als erste mit der Technik des Kolorierens begann (Abb. 9). Die beiden Geschwister verstanden sich sehr gut, waren oft zusammen und unterhielten in Zeiten der Trennung einen regen Briefkontakt. Marie Luise erhielt von Ferdinand zu ihrem Namenstag sogar schriftliche Glückwünsche und kündigte ihm in ihrer Antwort am 25. August 1806 eine nicht näher benannte Gegengabe an, die sie auf einem Markt gekauft hätte. Auch später sollte sie seine Lieblingsschwester bleiben.⁵⁶

Das zweite Geschenk zu Ludovikas Namensstag 1808 war nicht weniger emotional als das erste. Es ist wieder ein kolorierter Stich (Abb. 14) nach einem Gemälde von Angelika Kauffmann,⁵⁷ in dem die Nymphe der Unsterblichkeit von Schwänen kleine Plaketten in die Hand gelegt bekommt, auf denen Namen stehen. Ferdinand hat diese Namen ersetzt durch *Liebe* und *Dank*, die er Ludovika auf diese Art symbolisch darbringen wollte. Die beiden Bilder sagen viel über Ferdinand aus. Zum einen über die dankbare Zuneigung des Fünfzehnjährigen zu seiner Stiefmutter, von der er sich ernst genommen fühlte. Zum anderen aber auch über seine penible Korrektheit,

54 Thomas Macklin ließ das Bild 1781 von John Keyes Sherwin stechen, allerdings in einem ovalen Rahmen. Die Vorlage von Ferdinand ist rechteckig gerahmt. Drucker und Vertreiber lassen sich aufgrund der dicken Übermalung nicht mehr feststellen. Wahrscheinlich geht der Kupferstich auf eine frühere Variante von Angelika Kauffmanns „Erminia“ zurück, heute im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf, vgl. BAUMGÄRTEL, Angelika Kauffmann (zit. Anm. 24), S. 255, Kat. Nr. 124 mit Abb.

55 Auch sein erster Versuch von Grundrißzeichnungen datiert im Mai 1808, er zeichnet seine Zimmer mit den eingestellten Möbeln.

56 HOLLER, Ferdinand (zit. Anm. 45), S. 74, 181–182, 193–198.

57 BAUMGÄRTEL, Angelika Kauffmann (zit. Anm. 24), S. 255, Kat. Nr. 123 mit Abb.; das Bild wurde auch von Macklin aus London vertrieben.

die sich in der perfekten Kolorierung der Blätter wie auch in der sehr schön geschriebenen Signatur ausdrücken. Aber zuletzt kommt noch seine Kreativität zum Vorschein, die ihn zu den kleinen Änderungen veranlasste. Aus heutiger Sicht wirkt das bescheiden, aber für Kinder und Jugendliche, deren (Zeichen-)Unterricht ausschließlich im Abmalen bestand, ist das eine beachtliche Leistung.

Ein nicht datiertes Werk trägt die Widmung: *Ein dankbarer Sohn an dem Namenstage seines liebevollen Vaters*. Die kolorierte Graphik zeigt einen kleinen Jungen, der ein gefülltes Obstkörbchen sowie einen gefangenen Schmetterling als Gaben von einem Waldspaziergang mitbringt (Abb. 15). Das in der Graphik dargestellte Motiv ist als Metapher des Schenkens bewußt für die Funktion des Bildes als Geschenk ausgewählt. Die englische Kinderkleidung läßt wiederum die Herkunft der Graphik von Macklin möglich erscheinen. Die Farbpalette ist auf wenige Töne beschränkt und im Vergleich mit Ferdinands anderen kolorierten Graphiken eher auf Anfängerniveau. Vermutlich ist der Schmetterlingsfänger einer seiner ersten Versuche mit dieser Technik und dürfte um oder vor 1808 entstanden sein. Gleichfalls nicht datiert ist die Zeichnung des Kopfes eines jungen Mannes. Nach der Widmung handelt es sich um Ferdinands erste freie Zeichnung, mit der er seinen Vater zu erfreuen suchte: *Erlauben Sie lieber Papa, daß ich diesen ersten Versuch im Zeichnen Ihrer väterlichen Nachsicht mit liebevollem Herzen darstelle*. Die Nachsicht hat er wohl bei Franz gefunden, der das Bild auch wieder voller Stolz in den einheitlichen Holzrahmen setzen ließ. Tatsächlich ist die wohl um 1810 entstandene Zeichnung trotz ihrer Unbeholfenheit ein Zeugnis für den unglaublichen Lernfortschritt Ferdinands. Das nächste erhaltene datierte Geschenk schuf Ferdinand am 14. Dezember 1811 anlässlich des Geburtstags von Ludovika. Ferdinand hat sich enorm weiterentwickelt und zeichnete nach einem



16: Ferdinand, Zeichnung nach einem englischen Kupferstich (14. Dezember 1811)



17: Ferdinand, „Lady Smythe“, kolorierte Graphik nach dem Gemälde von Sir Joshua Reynolds (12. Februar 1809)

58 Darunter hat Ferdinand geschrieben: *Nach einem englischen Kupferstich gezeichnet. / Meiner lieben Mutter / den 14ten Dezember 1811. Ferdinand mpria*. Der Stich könnte auch nach einem Gemälde von Angelika Kauffmann geschaffen worden sein, vergleichbar der „Ariadne“ in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; die allerdings theatralischer gestikuliert.

englischen Kupferstich eine Frau auf einem Felsen, die auf das Meer hinausblickt (Abb. 16).⁵⁸ Auch dieses Bild wurde gerahmt, für Ferdinand sicher eine willkommene Wertschätzung seines Talents, an dem er hartnäckig arbeitete. Er begann 1810 auf eigenen Wunsch mit dem Bauzeichnen und erhielt dann Malunterricht bei Carl Ruß.⁵⁹ Ein freier Maler wurde Ferdinand nie, seine Stärke lag deutlich bei Architektur und Landkarten.

Ansonsten blieb Ferdinand mit seinen Geschenken an Franz doch auf der sicheren Seite, indem er weiterhin Kupferstiche kolorierte, so am 12. Februar 1809 wieder zum Namenstag von Franz sehr professionell einen Kupferstich dem Gemälde „Lady Smythe und ihre Kinder“ von Joshua Reynolds (Abb. 17). Der Stich stammt von Francesco Bartolozzi, der vorzugsweise für Macklin gearbeitet hat, dementsprechend dürfte die Graphik auch von dort bezogen worden sein. Die Wahl des Motivs aus dem Bereich Genre-Kinder-Familie ist nicht nur für Ferdinand, sondern auch für die anderen jungen Habsburger typisch. Zum Kolorieren nutzten sie bevorzugt emotionale Genrebilder und besonders gerne Familienszenen, die mit jenen korrespondieren,

in denen sich die Kaiserfamilie unter Franz selbst darstellen ließ.

Daß ausgerechnet von Ferdinand so viele Geschenke erhalten sind, hängt sicher mit seiner herausragenden Rolle als Thronfolger zusammen. Jeder Schritt seiner Entwicklung wurde kritisch, aber auch voller Hoffnung von Franz beobachtet. Die Bilder zeigen, mit welchem Ehrgeiz und welcher Hartnäckigkeit sich Ferdinand selbst weiterentwickelte. Sie lassen in ihrer Emotionalität zudem einen Blick in seine Psyche zu, dem Seelenleben eines kranken, entwicklungsgehemmten Kindes und Jugendlichen, der um Anerkennung und Zuneigung ringt und seine eigenen Gefühle mit der Wahl seiner Motive zum Ausdruck bringt. Von keinem der Kinder wurden so viele Bilder gerahmt. Sie wurden somit einem Personenkreis publik gemacht, der sich über die Familie hinaus vielleicht auch in den politisch bedingten Kreis fortsetzt, der in die Räume von Franz Zutritt hatte. Die Bilder wurden zu einem Hoffnungsschimmer, zu einer Art nonverbalen Garantie für die Bildbarkeit eines Kindes, in das man nur so wenig Hoffnung setzte.

DIE TOCHTER MARIA CLEMENTINE

(1. MÄRZ 1798–3. SEPTEMBER 1881)

Maria Clementine hat ein Landschaftsbild am 12. Februar 1808 datiert und mit *Marie* signiert. Am selben Tag datiert und signiert ihre Schwester Leopoldine ebenfalls ein Landschaftsbild.⁶⁰ Beide Bilder sind gleich groß, von identischen Linien gerahmt und mit einander angepasster Thematik für den Geburtstag von Franz vorbereitet. Sie zeigen südländische Architekturen am Ufer

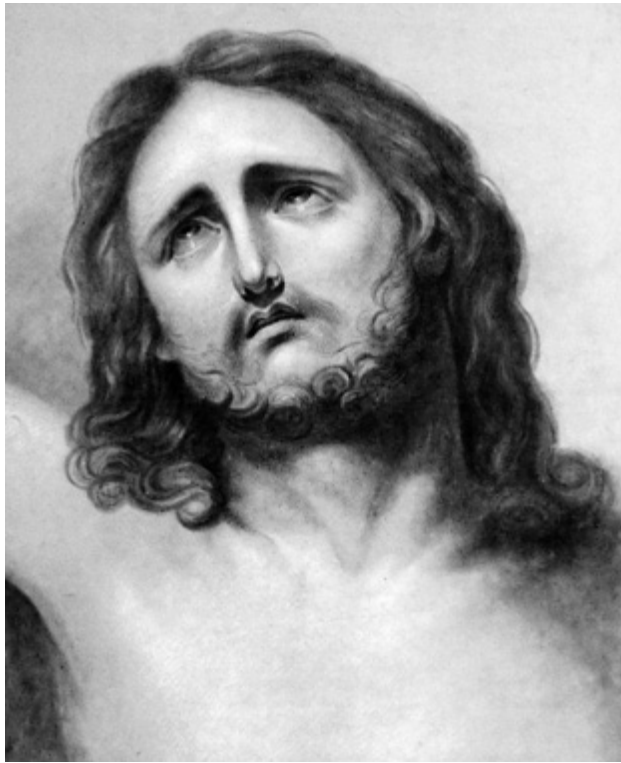
eines Sees, auf dem Fischer in ihren Booten agieren. Offenbar haben sich die beiden Schwestern Clementine und Leopoldine abgesprochen oder wurden von ihrem gemeinsamen Lehrer dazu motiviert, denn die beiden fast gleichaltrigen Mädchen wurden wahrscheinlich, wie bei den Habsburgern üblich, gemeinsam unterrichtet.

59 HOLLER, Ferdinand (zit. Anm. 45), S. III, 126. Carl Ruß war der Kammermaler von Erzherzog Johann und ist vor allem durch dessen Auftrag bekannt, steirische Trachten zu illustrieren.

60 In der ÖNB sind die Bilder in PK 477, 90–97 unter dem Deckblatt „Maria Anna“ eingeordnet. Maria Anna lebte 1804–1858, sie war eine der schwerst lernbehinderten Töchter von Franz und Maria Theresa und starb nach langem Leiden auf Schloß Hetzendorf. Die Bilder, die 1808 datiert sind, wären dann von einer Vierjährigen gemalt worden, was an sich schon unglaublich ist, im gegebenen Fall aber schlicht unmöglich. Ich ordne die Bilder der als sehr begabt geltenden Maria Clementina zu, da diese zusammen mit Leopoldine unterrichtet wurde und dieser Umstand auch das „gemeinsame“ Geschenk für den Vater erklärt.

DIE TOCHTER MARIA LEOPOLDINE

(22. JÄNNER 1797–11. DEZEMBER 1826)



18: Leopoldine, Jesus, Kreide auf braunem Papier (12. Februar 1812)

Ein herausragendes Talent der Familie war Leopoldine,⁶¹ von der hervorragende Naturzeichnungen erhalten sind, die ihr botanisches und naturwissenschaftliches Interesse belegen. Im Laufe ihrer Jugend versuchte sie sich in allen Gattungen. Die frühesten erhaltenen Werke sind 1805 aus einem Lehrbuch abgezeichnete Augen, die ihren systematischen Unterricht schon mit acht Jahren bezeugen. Ihr gemeinsames Geburtstagsgeschenk mit Clementine für Franz wurde schon erwähnt. Der Kaiser erhielt vier Jahre später von ihr eine große Zeichnung auf grauem Papier, in der als

Ausschnitt das leidende Gesicht eines gekreuzigten Christus zu sehen ist (Abb. 18). Wie schon ihre große Schwester Marie Luise (Abb. 8) ging Leopoldine mit der Motivwahl auf die Frömmigkeit ihres Vaters ein. Ihr naturwissenschaftliches Interesse glaubte sie weiterhin mit ihren künstlerischen Neigungen als Kaiserin von Brasilien weiterpflegen zu können, doch endete ihre Ehe mit Pedro I. desaströs. Sie starb durch die Misshandlungen ihres Mannes. Ihre Kinder hatten ihr Talent geerbt und schickten schon bald eigene Zeichnungen an den Wiener Großvater.⁶²

61 LEITNER, Verkaufte Töchter (zit. Anm. 22), S. 233.

62 Von Pedro II., Januaria und Francisca sind einige Landschaften und zwei Blumenstillleben in der ÖNB erhalten, alle aus den Jahren 1832–33. In dieser Zeit lebten die Halbweisen ohne ihren Vater in Brasilien, denn Kaiser Pedro I. flüchtete 1831 und ließ seinen damals fünfjährigen Sohn Pedro als zukünftigen Kaiser zurück, ebenso die Schwestern Januaria (9) und Francisca (7) und Paula Marianna (8). Trotz der teils chaotischen Situation in Brasilien wurde

DIE TOCHTER MARIA CAROLINA FERDINANDA

(8. APRIL 1801 – 22. MAI 1832)



19a und 19b: Maria Carolina, Initialen von Franz und Maria Theresia im kolorierten vorgedruckten Rahmen, undatiert (vor 1807)

Die frühesten Geschenke von Maria Carolina sind zwei Blanco-Glückwunschkarten, die sie kolorierte und dann im Schriftfeld mit den Initialen ihrer Mutter Maria Theresia und ihres Vaters Franz I. ausfüllte (Abb. 19a, b). Die Bilder mußten also vor 1807 von einer Sechsjährigen angefertigt sein worden, was zwar überraschend ist, aber in Anbetracht ihres Talents und der sorgfältigen Ausbildung nicht unmöglich. Die Initialen des Kaiserpaares bestehen aus einer einfachen Abfolge von Blättern und Blüten, und beim Aus-



20: Maria Carolina, Frauenkopf auf blauem Papier

Pedro einem dem habsburgischen Erziehungsprogramm sehr ähnlichen Konzept unterworfen. Kaiser Franz I. versuchte, Einfluß auf die Erziehung der fernen Enkelkinder zu gewinnen und bat darum, sie an seinem Wiener Hof aufnehmen zu dürfen, was jedoch seitens Brasiliens brüsk abgelehnt wurde. Der von ihm eingesetzte österreichische Gesandte, Baron Draiser, mußte ihm ständig von den Kindern, vor allem von Pedro berichten, der sich äußerlich zu einem blonden, hochgewachsenen Habsburger entwickelte, sehr leicht und gerne lernte und zudem das künstlerische Talent seiner österreichischen Mutter geerbt hatte. In diesem Kontext dürften die Bilder auch nach Österreich gelangt sein, es waren also keine Geschenke, sondern eine Art Bildungsreport.

malen hat vielleicht auch der Lehrer ein wenig nachgeholfen.

Zwei identische Geschenke für Franz zeigen, daß sich die Kinder untereinander nicht immer perfekt absprachen oder daß die Zeichenlehrer unaufmerksam waren. 1811 erhält Franz zum Geburtstag von der zehnjährigen Carolina einen behelmten Männerkopf, im folgenden Jahr vom gleichfalls zehnjährigen Franz Karl zum Namensstag noch einmal dasselbe Motiv, beide Male auf blauem Papier. Die beiden Zeichnungen verdeutlichen, daß in einem bestimmten Alter die

Kinder identische Bildvorlagen abzeichnen müssen. Und für dieses Alter sind die Kopien ohne Zweifel sehr gelungen. Carolina hat im August 1812 auf blauem Papier eine großformatige Zeichnung mit einem Frauenkopf gemacht (Abb. 20). Wenn auch das genaue Datum nicht zu lesen ist, dürfte es sich um ein Namenstagsgeschenk für ihre Stiefmutter Ludovika handeln. Die beiden Geschenke lassen das Talent der jungen Erzherzogin nur erahnen, von der noch zahlreiche eigene Kupferstiche und auch Zeichnungen nach Kupferstichen berühmter Gemälde erhalten sind.⁶³

DER SOHN FRANZ KARL

(17. DEZEMBER 1802 – 8. MÄRZ 1878)

Franz Karl gilt wie einige seiner Geschwister als lernbehindert und entwickelte sich unter der Obhut seiner jungen Stiefmutter langsam, aber kontinuierlich. Wie sein älterer Bruder Ferdinand war Franz Karl seiner Stiefmutter sehr zugetan, was sich in seinen Geschenken spiegelt. Der Sechsjährige widmete ihr zum Namensstag am 25. August 1808 einen kolorierten Kupferstich. Das Motiv zeigt einen kleinen Jungen auf einem Schaukelpferd. Die reformierte Kinderkleidung verweist wieder auf eine englische Herkunft. Ludovika wurde an diesem Tag reich beschenkt, erhielt sie doch schon zwei Bilder von Ferdinand (Abb. 13, 14). Ein Jahr später schenkte Franz Karl am 12. Februar 1809 seinem Vater zum Geburtstag einen kolorierten Kupferstich, in dem eine Mutter ihre Kinder zu Bett bringt und den Sohn noch kniend das Abendgebet verrichten lässt (Abb. 21). Auch dieses Bild passt gut in die bevorzugten Motive mit Familienidyllen.

Am 14. Dezember 1809, dem Geburtstag von Ludovika, datierte Franz Karl eine kolorierte Graphik, die einen kleinen Jungen mit einem aufgeschlagenen Buch zeigt (Abb. 22). In diesem Buch sind sehr sorgfältig winzige Zeilen eingeklebt: *Die gute Mutter sorgt zärtlich für uns / sie*



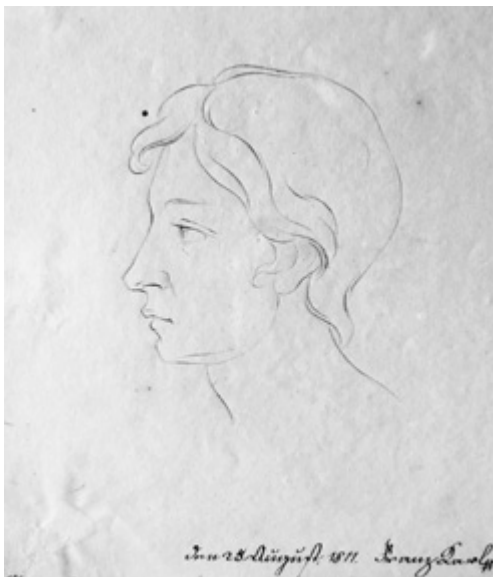
21: Franz Karl, *Abendgebet*, kolorierte Graphik (12. Februar 1809)

gibt uns weise Lehren – Erhöre uns o Gott! und erhalte sie uns lange! Ob Franz Karl kurz vor seinem siebten Geburtstag zu dieser bastlerischen Meisterleistung in der Lage war, sei dahingestellt. Idee und Ausführung sprechen eher für die Hilfe-

63 Zum Beispiel nach Raffael und Guido Reni.



22: Franz Karl, *Kleiner Junge mit Buch* (14. Dezember 1809)



23: Franz Karl, *Profilbild eines Jungen* (25. August 1811)

stellung durch den älteren Bruder Ferdinand, der in der inhaltlichen Modifikation von Graphiken schon eigene Erfahrungen gesammelt hatte (Abb. 13, 14). Genau ein Jahr später, am 14. Dezember 1810, widmete Franz Karl seiner Stiefmutter wieder eine kolorierte englische Graphik, diesmal zeigt sie einen kleinen Jungen, der als Gespenst verkleidet zwei Mädchen erschreckt. Das nächste Geschenk für Ludovika am 25. August 1811, ihrem Namenstag, ist eine eigenständige Zeichnung und zeigt ein Jungengesicht im Profil (Abb. 23). Auch wenn Franz Karl wahrscheinlich nach einer Vorlage arbeitete, so ist das Werk mit einer sehr sicheren Strichführung für einen Achtjährigen eine beachtliche Leistung. Mit diesem Bild hat er sich von dem Kolorieren verabschiedet und verschenkte in nächster Zeit bevorzugt Bildnisse auf blauem Papier, so am 14. Dezember 1811 zum Geburtstag von Ludovika eine zum Himmel schauende Frau mit Diadem, und am 4. Oktober 1812 zu ihrem Namenstag einen Herren in Rüstung und mit Allonge-Perücke. Auch sein Vater wird nicht vergessen, er erhielt am 12. Februar 1812 die Zeichnung eines jungen Mannes zum Geburtstag und am 25. August 1812 zum Namenstag den schon genannten behelmten Kopf, mit dem Franz gleich doppelt beglückt wurde. 1813 trieb Franz Karl seine Gabenfreude auf die Spitze, indem er am Geburtstag seines Vaters gleich drei Bildnisse auf blauem Papier zeichnete, zwei eher in Konturen, eines jedoch sorgfältig in Kreide ausgearbeitet. Im selben Jahr erhielt der Kaiser von seinem Sohn zum Geburtstag am 25. August sicher wenig überraschend schon wieder eine Bildnis-Zeichnung auf blauem Papier. Franz Karl zeigt sich sehr jung als routinierter Kopist, verläßt aber nicht den Pfad, den er mal eingeschlagen hat und in dem er sich seines Könnens sicher war. Auch als Erwachsener wird er sich noch sehr für Kunst interessieren, vor allem für das Theater.

DIE ENKELIN MARIA CAROLINA AUGUSTA VON NEAPEL-SIZILIEN
(26. APRIL 1822 – 6. DEZEMBER 1869)

Die Tochter von Maria Clementine wuchs am Wiener Hof auf und erhielt die vierte Ehefrau von Franz, Karoline Auguste, zur Taufpatin. Bei der Zeichnung mit dem Heiligen Franz von Assisi im Profil dürfte es sich um ein thematisch wohlüberlegtes Namenstagsgeschenk für ihren Großvater, Kaiser Franz I., gehandelt haben. Das

schlecht leserliche Datum läßt als Datierung 1834 zu. Einige Augen- und Nasenstudien von Maria Carolina lassen auf die selbe Ausbildung mit den selben Vorlagenblättern schließen, die seit der Erziehung der jüngeren Brüder von Franz – Ludwig und Rainer – in der Habsburger-Familie genutzt wurden.⁶⁴

KAISER FRANZ JOSEPH UND SEINE KINDER

Den Abschluß der Materialbetrachtung bildet eine kleine Gruppe der übernächsten Generation, die sich um Kaiser Franz Joseph scharte. Von all seinen Kindern haben sich zahlreiche Bilder erhalten, die ein deutlich freieres Ausbildungskonzept spiegeln als bisher. Besonders Rudolf profilierte sich mit freien Kinderzeichnungen und sensiblen Naturbeobachtungen von Tieren.⁶⁵

Der Austausch von kleinen Geschenken hat sich auch in dieser Generation fortgesetzt: Photographien und selbstgemachte Pantoffeln für

den fernen Vater, selbstgepflückte Schneeglöckchen für die Mutter oder selbstgeschossene Fasanen und Schnepfen wurden bei der oft getrennten Familie mit zahlreichen Briefen hin- und hergeschickt.⁶⁶ Nach wie vor wurde der Namensstag gefeiert.⁶⁷ Der Kaiser, der sich immer über die persönlichen Geschenke seiner Kinder freute, glänzte nicht gerade mit Ideenreichtum, wenn es um Rudolfs Geburtstag ging. Meist forderte er seinen Sohn nur auf, den Erzieher daran zu erinnern, ihm Geburtstagsgeschenke zu kaufen.

64 Von Ludwig und Rainer, die am Hof ihres älteren Bruders erzogen wurden, sind Dutzende von entsprechenden Übungszeichnungen in der ÖNB, PK 4740, erhalten.

65 Mit dem Talent des Kronprinzen und der Aussagekraft seiner Kinderzeichnungen hat sich erstmals die Ausstellung anlässlich seines 150. Geburtstags auseinandergesetzt, vgl. BARTA, Kronprinz Rudolf (zit. Anm. 3), Rudolfs Kinderzeichnungen, blutrünstige Mordszenen bis hin zum geöffneten Käfig mit entfliehenden Vögeln, bieten ein breites Forschungsfeld für psychologisierende Deutungen.

66 F. WEISSENSTEINER (Hrsg.), Lieber Rudolf. Briefe von Kaiser Franz Joseph und Elisabeth an ihren Sohn, Wien 1991, S. 18 (Fasanen von Franz Josef für seine Familie in Venedig), S. 20, 23 (Photos für Franz Josef aus Venedig), S. 30 (Schneeglöckchen von Gisela für Elisabeth), S. 33 (Pantoffeln von Gisela für Franz Josef), S. 68 (Schnepfen von Rudolf für seine Eltern), S. 158 (Photo von Rudolf für Elisabeth).

67 WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 21, 40, 141, 155. Der Namenstag wird in den Briefen meist erwähnt, weil eine persönliche Gratulation nicht möglich war.

GISELA (12. JULI 1856 – 27. JULI 1932)



24: Gisela, *Landschaft mit Dorf* (18. August 1868)

Zu seinem 38. Geburtstag schenkte Gisela ihrem Vater am 18. August 1868 die Zeichnung einer Gebirgslandschaft mit einer im Tal eingebetteten Ortschaft (Abb. 24). Das Bild der Zwölfjährigen ist sorgfältig in ein dickes Passpartout eingefügt und wird durch diese Rahmung deutlich aufge-

wertet. In diesem Jahr wird Giselas „Hobby“ ein erstes und einziges Mal in einem Brief ihrer Mutter, Kaiserin Elisabeth, an Rudolf erwähnt: *Papa hat mir heute morgen über die Briefe berichtet, die er von Dir und Gizela bekommen hat. Anscheinend zeichnet sie schon ziemlich viel und findet viel Freude daran.*⁶⁸ Die Zeilen klingen, als ob Elisabeth erstmals überhaupt wahrgenommen hat, mit wieviel Talent und Interesse ihre Tochter sich dem Zeichnen widmete. Das nächste von Gisela erschaffene Geschenk stammt aus dem Jahr 1871 zum 41. Geburtstag des Kaisers. Ein pinselhaltender Heiliger, vielleicht Lukas, erscheint in einem Oval, um das die Zwickel in illusionistischer Weise eingetieft sind. Eine lavierte Zeichnung, die ein weites Panorama im stürmisch-regnerischen Wetter darstellt, trägt das Datum 24.12.1876, als Gisela schon seit drei Jahren mit Leopold Prinz von Bayern verheiratet war. Das Bild trägt keinen Empfängernamen, aber es müsste sich um ein Weihnachtsgeschenk für Franz Josef handeln. Zwar hatte ihre Mutter an Weihnachten Geburtstag, doch war Giselas Verhältnis zu Elisabeth eher distanziert und kühl,⁶⁹ so daß Elisabeth als Empfängerin ausgeschlossen werden kann.

RUDOLF (21. AUGUST 1858 – 30. JANUAR 1889)

Das Geschenk Rudolfs zum 40. Geburtstag von Franz Josef ist die ungewöhnlichste aller Kindergaben. Der zwölfjährige Kronprinz aquarellierte absolut frei, ohne jede graphische Vorlage ein schwarzes Schaf, das vor einem fruchtttragenden Holunderbusch grast (Abb. 25). Die Beine des Schafes spiegeln sich in einer Pfütze, sein Hals ist mit einem roten Band und einem goldenem Glöckchen geschmückt. Rudolfs naturwissen-

schaftliches Interesse spiegelt sich in zahlreichen erhaltenen kolorierten Zeichnungen, in denen Vögel, Hamster, Pferde und Hunde zu finden sind. Diese Motive malte er immer nach der Natur, und trotz seiner Begeisterung für die Tiere sah er keinen Widerspruch darin, diese meist erst töten und präparieren lassen zu müssen, um sie dann zeichnen zu können. Von seinem Vater permanent zu Jagderfolgen angetrieben, war er

⁶⁸ Den Brief schickte Elisabeth am 3. April 1868 an ihren Sohn, vgl. WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 154.

⁶⁹ WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 167.

25: Rudolf, Schwarzes Schaf
(18. August 1870)



selbst ein erfolgreicher Jäger und fand in diesem Gebiete für sich und Franz Josef ein gemeinsames Interessengebiet, vielleicht das einzige. Umso mehr erstaunt es, daß Rudolf dann nicht ein Tier als Motiv für sein Geburtstagsgeschenk wählte, das in irgendeiner Form die Jagd berührte, sei es ein Pferd, ein Hund oder ein Vogel. Nein, er wählte ein schwarzes Schaf. Ist es Zufall oder will er sich selbst als solches deklarieren? Schaut man sich seine Lebensumstände in diesem Jahr an, kann man schon leicht auf den Gedanken kommen, daß er sich als ausgestoßenes, einsames und überflüssigstes Familienmitglied fühlte. Nach der Geburt der jüngsten Kaisertochter Valérie 1868 hatte Elisabeth nur noch Augen für dieses Kind. 1869 hielt sie sich mit Valérie erst in Buda, dann im Sommer in Possenhofen und am Starnberger See auf. Ihre wenigen Briefe an Rudolf, der in Wien seinen Studien nachging und den Sommer mit Gisela in Ischl verbrachte, beginnen immer mit der Entschuldigung, daß sie keine Zeit zum Schreiben hat. Die Gründe für den Zeitmangel seiner Mutter mag Rudolf besonders geschmerzt haben: Sie ritt, schwamm, spielte mit Valérie und den neuen Hunden, fuhr Kahn und traf die große Familie. All diese Kurzweil schilderte sie dem einsam daheim gebliebenen Rudolf in vergnüglichen

Worten in ihren Briefen. Nur am 18. August, dem Geburtstag des Kaisers, traf sich die ganze Familie kurz in Ischl. Auch 1870 waren Elisabeth und Valerie erst in Ungarn, dann im Winter auch mit Gisela in Meran, Rudolf hingegen fristete sein Dasein in Wien mit einem erheblichen Studienprogramm.⁷⁰ In einem Brief vom 22. November 1870 an Franz Josef muß sich Rudolf über seine Einsamkeit beklagt haben, doch wenn ihn auch der Vater bedauerte, so gemahnte er ihn an seine Pflichttreue, mit der er diese Zeit zum fleißigen Studium nutzen solle. Auch die Briefe des Kaisers aus dieser Zeit sprechen deutliche Worte über dessen Einsamkeit, er führe ein eintöniges Leben, klagte er dem Sohn.⁷¹ Der sensible Rudolf, der mittlerweile auf die kleine Valerie extrem eifersüchtig war, sieht sowohl sich als auch seinen Vater als Opfer von Elisabeths Abwesenheit, so kritisierte er als Zwölfjähriger mit deutlichen Worten in einem Brief an die Großmutter, daß die Kaiserin in den schweren Kriegszeiten nicht bei ihrem Mann weile.⁷² Das schwarze Schaf ist im übertragenen Sinne also durchaus doppeldeutig zu verstehen, rekuriert es doch sowohl auf die Einsamkeit von Rudolf als auch auf die des Vaters, die beide in diesen Jahren an Isolation litten.

⁷⁰ WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 158–163.

⁷¹ WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 53, 59.

⁷² WEISSENSTEINER, Rudolf (zit. Anm. 66), S. 133.

VALERIE (22. APRIL 1868 – 6. SEPTEMBER 1924)

Von der jüngsten Kaisertochter Valerie ist in der ÖNB zwar keine Zeichnung,⁷³ aber immerhin ein Hinweis auf ein verschollenes Werk erhalten. Zum 51. Geburtstag widmete Valerie ihrem Vater ein dreiseitiges Gedicht. Die vierte Strophe lautet: *Nimm als Pfand für Dank und Liebe / Dieses Blatt zwar schlecht und klein / Weil ich selbst es Dir gezeichnet / Mag es Dir nicht wertlos sein.* Genau wie einst Ferdinand bedient sich Valerie in ihrer schriftlichen Widmung diverser Beschei-

denheitsfloskeln. Die Tatsache, daß sich das Bild nicht gemeinsam mit den anderen im Konvolut befindet, läßt vermuten, daß der Empfänger es vielleicht sogar aufgehängt hat. Der Arbeits- und Wohnbereich von Franz Josef war immer reich dekoriert mit Fotografien und sonstigen Andenken an seine Lieben. Die langen Trennungen, die die Familie hinnehmen mußte, ließen ihn offenbar zu einem Memorabilien-Sammler werden.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Vier Generationen zeichneten mit Begeisterung, oft auch mit Talent und beschenkten sich gerne mit ihren eigenhändigen Bildern. Vor allem die Eltern wurden anlässlich ihrer Namens- und Geburtstage mit Zeichnungen beglückt. Die Bilder sind wenn auch dilettantisch, so doch für das Alter der Kinder überraschend perfekt und kaum mit jenen zu vergleichen, die heute von Gleichaltrigen im Kunstunterricht erstellt werden. Dennoch sind keine Zweifel angebracht, daß die Werke im Wesentlichen eigenhändig sind, hier und da sicher mit Hilfestellung des Zeichenlehrers. Der Unterricht war von Anfang an nicht wie heute auf Kreativität, sondern auf exaktes Sehen und Wiedergeben ausgerichtet. Doch ist über die Jahrzehnte deutlich zu erkennen, wie sich der Zeichenunterricht entwickelte und die Kinder freier werden durften.

Die Lehrer der Habsburger standen unter erheblichen Druck, besonders bei den älteren Kindern und erst recht bei dem Thronfolger. Die Eltern erwarteten konkrete Ergebnisse, sei es in Fremdsprachen, Reiten oder Zeichnen. Die Präsentation der Bilder war also auch für den Lehrer ungemein wichtig, so dürften sie sehr darauf geachtet haben, daß ihre Schüler zu den Festtagen

eigenhändige Zeichnungen als Geschenke für die Eltern vorbereitet hatten. Dabei passierten auch peinliche Versehen wie das gleiche Geschenk für Kaiser Franz belegt, weil im Unterrichtsprogramm eben dieser Kopf für die zehnjährigen Schüler vorgesehen war. Doch trotz der für uns heute stupid wirkenden Praxis des Abmalens gelang es den Kindern immer wieder überraschend, eigene Ideen einzubringen, seien es durch individuelle Inschriften personalisierte Bilder (Abb. 13, 14, 22) oder die Kombination zweier Bilder als Geschenk für Vater und Mutter (Abb. 7a, b, 19a, b). Auch emotionale Elemente sind reichlich zu finden. Nicht ohne Grund sind die meisten Geschenke um Franz I. zu Zeiten seiner dritten Ehe mit Ludovika entstanden, der von den noch kleinen und auch halbwüchsigen Kindern herzlichste Zuneigung entgegengebracht wurde. So sind diese Bilder nicht nur ein Zeugnis für die Gefühlswelt ihrer kleinen Schöpfer, sondern werfen auch ein bezeichnendes Licht auf das einnehmende und liebevolle Wesen der jungen Kaiserin, die so früh die Verantwortung für so unterschiedliche und auch lernbehinderte Kinder übernahm. Die Zeichnungen vermögen das Bild eines umstrittenen, zwiespältig beurteilten

73 Von Valerie sind einige Zeichnungen erhalten, die sie bei Reinhard Kroh anfertigte.

Individuums wie Ferdinand erheblich zu bereichern. In wenigen Jahren bezeugen sie eine rasante Entwicklung, aber auch das Ringen um die Anerkennung seines Vaters und die Dankbarkeit gegenüber seiner Stiefmutter.

Ein Großteil der Geschenke ist zeichnerisch gerahmt. Parallele Linien imitieren ein Passport und erhöhen den Status der Zeichnungen. Besonders beliebt war eine flächige Rahmung in einem weichen Beige und einem grellen Rosa, das besonders bei den kolorierten Graphiken Verwendung fand. Es diente zum einen dazu, die meist englischen Bildunterschriften zu verdecken, zum anderen führte es zu einer Vereinheitlichung der Geschenke. Diese auffällige Rahmung in Rosa wurde ausschließlich bei den Kindern von Franz I. angewandt.

Zu Zeit von Kaiser Franz Josef bestätigen die Zeichnungen das in der Forschung hinreichend bekannte Bild der zerrissenen Familie. Nicht ohne Grund haben sich nur Geschenke für den Vater erhalten, keine für Elisabeth. Die Zeichnungen genehmigen einen Blick in den privaten, intimen, familiären Bereich der Habsburger. Das ist für die historische Forschung ein seit dem späten 19. Jahrhundert gemiedenes Gebiet. Doch allmählich erwacht die Neugierde an diesem

Thema, zumal die Verquickung von „Privat“ und „Öffentlich“ gerade in den Herrscherhäusern so untrennbar ist, daß man die Ausblendung des innerfamiliären Lebens nicht rechtfertigen kann. Nun gilt es, bisher ungenutztes Quellenmaterial zu heben und lesbar zu machen. Von den Kinderzeichnungen ist hier nur ein kleiner Teil zu einer thematisch sinnvollen Gruppe, den Geschenken, zusammengestellt und besprochen worden. Doch bietet das Material noch viele Möglichkeiten – seien es Fragen nach den Vorlagen und Lehrbüchern, seien es Fragen nach geschlechtsspezifischen Unterschieden bei Ausbildung und Weiterführen der dilettantischen Tätigkeit, sei es die Analyse der wenigen freien Zeichnungen, wie sie sich vereinzelt neben jenen von Rudolf auch aus früheren Generationen erhalten haben.

EIN POP-KÜNSTLER ALS MEDUSA?
BEGEGNUNGEN MIT ZWEI SELBSTBILDNISSEN
VON ANDY WARHOL

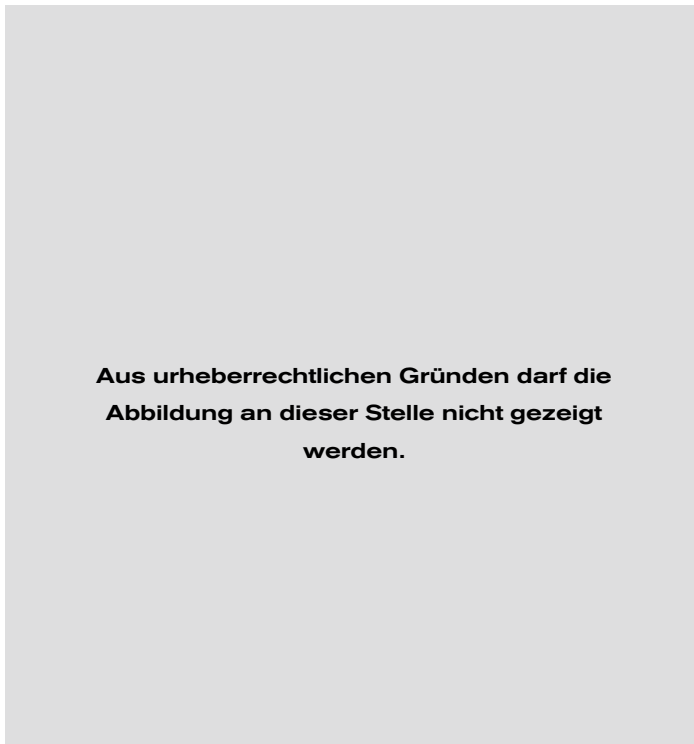
IRIS WIEN

Kann Andy Warhol tiefgründig sein? Be-
faßt man sich mit den Selbstbildnissen des
Künstlers, ist es beinahe unmöglich, dieser Frage
zu entgehen, die mit der in der Literatur- und
Kunstwissenschaft gleichermaßen immer wieder
kontrovers diskutierten Problematik der Rele-
vanz der Intention des Autors für die Interpre-
tation seiner Werke eng verknüpft ist¹. Motive
wie der Totenschädel in der Selbstbildnisserie

von 1978 provozieren sie geradezu. Doch ange-
sichts der Tatsache, daß Andy Warhol in seinen
Selbstbildnissen auf sehr viele der gängigen Iden-
tifikationsmuster von Künstlern seit der frühen
Neuzeit zurückgegriffen hat, relativiert sich
die Aussagekraft solcher Rückgriffe. Nicht nur
das im 19. Jahrhundert von Malern wie Arnold
Böcklin oder Lovis Corinth verwendete Vanitas-
Motiv des Totenschädels, das sich auf Künstler-

Für zahlreiche Anregungen sowie die kritische Lektüre zweier früherer Versionen des Beitrags danke ich herzlich
Hans Aurenhammer, Henning Engelke, Magdalena Nieslony, Dieter Schwarz und Anne Sudrow.

- 1 Als Kriterium der Validität der Interpretation wurde die Intentionalität, also die Abhängigkeit des Erfolgs der In-
terpretation von der vom Autor intendierten Bedeutung des Werkes 1946 von Monroe C. Beardsley und William
K. Wimsatt in ihrem Artikel „Intentional Fallacy“ vehement zurückgewiesen, (erstmalig erschienen in: *The Sewanee
Review* 54, 1946, eine überarbeitete Fassung erschien in: W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning
of Poetry*, Lexington 1954, S. 3–18). Beardsley und Wimsatt wandten sich gegen den Biographismus zeitgenössi-
scher Literaturwissenschaft und betonten statt dessen, daß die Bedeutung des Werks allein aus dessen semanti-
schen und syntaktischen Elementen zu erschließen sei. Sie hoben, formalistischen Interpretationsansätzen nahe
stehend, somit die Autonomie des Werkes hervor. Weitere Kritik erfuhr das Konzept von strukturalistischer Seite,
etwa durch Roland Barthes, aber auch durch Jacques Derrida und Umberto Eco. Hier ist nicht der Ort, die Dis-
kussion zu Intentionalität und Autorschaft detailliert zu resümieren, verwiesen sei hierzu auf die Anthologien von
F. JANNIDIS/G. LAUER/M. MARTINEZ/S. WINKO (Hrsg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen
Begriffs*, Tübingen 1999 sowie F. JANNIDIS (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000. Auch in
der Kunstgeschichte wurde die Frage der Bedeutung der Autorintention für die Interpretation von Kunstwerken
intensiv diskutiert, wobei hier Versuche, Intentionalität durch ein erweitertes Verständnis des Konzeptes zurück
gewinnen, hervorgehoben werden sollen, so schon Erwin Panofsky in seiner Beschäftigung mit Alois Riegl in „Der
Begriff des Kunstwollens“ [erstmalig erschienen 1920], wiederabgedruckt in: E. PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen
der Kunstwissenschaft*, H. OBERER/E. VERHEYEN (Hrsg.), Berlin 1964, S. 33–47, M. BAXANDALL, *Patterns of In-
tention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, daran anschließend D. SUMMERS,
Intentions in the History of Art, in: *New Literary History* 17, Nr. 2, 1986, S. 305–321. Zu fragen ist jedoch, ob dem
radikalen Zurückweisen der Intentionalität durch den Modernismus (Duchamp, Surrealismus, Dada) tatsächlich
mit einem kontextuell erweiterten Konzept der Intentionalität begegnet werden kann und ob sich das Konzept
durch diese Erweiterung nicht auflösen beginnt und seine Aussagekraft einbüßt. Zudem scheinen Versuche der
Rekonstruktion von Intentionen bei der Deutung hauptsächlich solche Kontexte, die sich in Sprache übersetzen
lassen, zu bevorzugen. Vgl. hierzu O. BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Aus-
legung von Bildern*, Darmstadt 1984. Gibt man andererseits das Konzept der Intentionalität ganz auf, dann wäre
nach Gary Shapiro das beste Kunstwerk, dasjenige, das unendlich empfänglich für alle möglichen Interpretationen
wäre, so wie ein Rorschach-Test. G. SHAPIRO, *Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis*, in: *The
Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, Nr. 1, 1974, S. 33–42.



1: Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1967, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 200,7 x 177,8 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel

bildnisse des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt,² findet sich bei Warhol, auch die seit dem Beginn der Moderne gängige Identifikation des Künstlers mit dem Kriminellen lässt er in einer Folge von Selbstbildnissen von 1963/64, in der er sich als Strangulierten zeigt, nicht aus. Wenn sich Warhol darüber hinaus 1967 äußerst stilisiert als Literat in Denkerpose präsentiert (Abb. 1), das Motiv trotz der engen Fokussierung des Bildausschnitts auf Kopf und Hand ins Überdimensionale vergrößert und in mehreren Serien unendlich oft wiederholt, wird das Konzept der Autorschaft demonstrativ ausgehöhlt. Als ein zum Klischee geronnenes artistisches Standardmotiv wird der Habitus des Autors zur bloßen, sinnentleerten Attitüde. Der Pakt zwischen Autor und Werk scheint damit aufgehoben.

Ist es vor diesem Hintergrund noch möglich, zwei Selbstbildnisse aus dem umfangrei-

chen Werk des Künstlers herauszuheben und ihnen eine tiefgründige, ja vielleicht sogar existentielle Bedeutung zuzusprechen? Dieser Frage möchte ich an Hand zweier Selbstbildnisse des Künstlers nachgehen, bei denen ich nicht umhin komme, ein Bild der Medusa zu sehen. Die zu diskutierenden Bilder haben die Aufmerksamkeit der Forschung bereits auf sich gezogen. Für Dietmar Elger sind die beiden kleinformatigen Selbstporträts auf silbernem und goldenem Grund aus der Serie der *Fright-Wig*-Porträts die außergewöhnlichsten und radikalsten Selbstbildnisse im Oeuvre des Künstlers (Abb. 2, 3). Ihre „auratische und ikonenhafte Wirkung“ führt er auf die Verwendung des Negativs als Vorlage für den Siebdruck sowie auf den glänzenden Grund der beiden Bilder zurück, der besonders im Falle des Goldgrundes an mittelalterliche Bildtafeln mit christlichen Themen, genauer an das Motiv

2 Vgl. hierzu H. J. RAUPP, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984.

2: *Andy Warhol, Self-Portrait, 1986, Kunstharzfarbe und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 35,6 x 35,6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

**Aus urheberrechtlichen Gründen darf die
Abbildung an dieser Stelle nicht
gezeigt werden.**

3: *Andy Warhol, Self-Portrait, 1986, Kunstharzfarbe und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 35,6 x 35,6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

**Aus urheberrechtlichen Gründen darf die
Abbildung an dieser Stelle nicht
gezeigt werden.**

der „Vera Ikon“ erinnere. Elger konstatiert: „In keinen anderen Werken und vor allem in keinem seiner zahlreichen Selbstportraits, hat sich der Apologet der Oberfläche Andy Warhol weiter von seiner Pop-Ästhetik und -Ikonographie entfernt als in diesen beiden bescheidenen Werken.“³

Diese Folgerung, die den Aufsatz von Elger beschließt, scheint mir aus mindestens drei Gründen problematisch zu sein. Erstens setzt sich diese Deutung nicht mit der Tatsache auseinander, daß Warhol in den beiden Selbstbildnissen bereits in seinem bisherigen Oeuvre erprobte künstlerische Verfahren verwendet, ihnen also, zumindest was die bildnerische Praxis betrifft, keinen Sonderstatus zukommen läßt. Auch der Kontext der Entstehungsgeschichte der beiden Porträts spricht gegen solch einen Sonderstatus, wie zu zeigen sein wird. Zweitens trägt eine Deutung, die auf die Authentizität der Darstellung abhebt, indem sie mit der Vera Ikon auf den indexikalischen Charakter der Photographie als Abdruck bzw. Spur des Wirklichen verweist, zu der von Warhol selbst in hohem Maße betriebenen Mythisierung seiner Person und seines Werkes bei. Statt sich mit der Problematik der Selbststilisierung auseinanderzusetzen, schreibt sie die vom Künstler begonnenen Mythen fort. Noch grundlegender ist der dritte Einwand: Die Assoziation mit der Christusikone trifft meiner Ansicht nach nicht die Wirkung des Selbstbildnis-Motivs, die sich vor allem in den wild aufgerichteten Haarsträhnen manifestiert, welche Elger als „säkulare Umdeutung“ der Dornenkrone Christi zu erklären versucht.

Die genannten Einwände lassen auch die im folgenden zu entwickelnde Interpretation der

beiden Selbstbildnisse als Medusa zu einem problematischen Unterfangen werden, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Zudem ist danach zu fragen, worin der Erkenntnisgewinn dieser Deutung liegen mag. Schließlich könnte man einwenden, daß hier einfach ein „Ursprungsmythos“ der Photographie, die Vera Ikon, gegen einen anderen, die Medusa, ausgetauscht wird. Während der Verweis auf die Christusikone und die damit verbundene auratische Wirkung der Selbstbildnisse den Vorzug hat, eine direkte Verbindung zu Warhols Star-Ikonen der 1960er Jahre herzustellen, wie zu dem kleinformatigen goldfarbenen Tondo *Head of Marilyn Monroe* von 1962, bleibt zunächst nichts anderes übrig, als auf der – notwendig subjektiven – ästhetischen Erfahrung vor den beiden Bildern zu insistieren. Im folgenden soll deshalb kurz meine erste Begegnung mit ihnen auf einer Ausstellung zu Andy Warhols Selbstporträts beschrieben werden, die Ausgangspunkt für die hier vorgestellten Überlegungen war.⁴ Daran anschließend wird die Geschichte der Medusa rekapituliert, wobei die Bezüge zum Dispositiv der Photographie im allgemeinen und der Stellenwert des Photographierens in Warhols Werk im besonderen aufgezeigt werden. Sodann wird der Interpretationsproblematik, die sich bei der Analyse von Warhols Werken stellt, nachgegangen, um schließlich danach zu fragen, inwiefern eine Interpretation der beiden Selbstbildnisse als Medusa gerade dieser Problematik gerecht zu werden vermag.

3 D. ELGER, Die beste Amerikanische Erfindung überhaupt – einfach verschwinden zu können, in: ders. (Hrsg.), Andy Warhol Selbstportraits/Self-Portraits, Ausstellungskatalog, St. Gallen, Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 12.06.2004–12.09.2004, Hannover, Sprengel Museum, 03.10.2004–16.01.2005, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art, 12.02.2005–02.05.2005, Ostfildern-Ruit 2004, S. 94–109, hier S. 109.

4 Neben St. Gallen waren weitere Stationen der Ausstellung Hannover und Edinburgh. Sie sind Teil der „Founding Collection“ des Andy Warhol Museum, Pittsburg (The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts), Kunstharzfarbe und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 35,6 x 35,6 cm.

BLICKWECHSEL I

In der langen Reihe von Warhols Selbstbildnissen, die für die Ausstellung zusammengetragen wurden, sah ich mich vor den beiden kleinformatigen Werken auf silbernem und goldenem Grund unmittelbar nicht nur vom Künstler in den Blick genommen, sondern auch dem furchtbaren Anblick des abgeschlagenen Hauptes der mythischen Figur der Medusa ausgesetzt, deren schrecklicher Blick – selbst noch nach ihrem Tod – alles Lebendige erstarren läßt. Ein helles Irispaar starrte mich aus dem tiefen Schwarz der Augäpfel an, das sich, durch den hellen schmalen Rand der Augenlider, kaum von der sich anschließenden dunklen Wangenpartie und Stirn abhob.

Die sich schon hier andeutende zirkuläre Struktur der Selbstbildnisse, in die der Betrachter durch die vollkommene Frontalität des Gesichts hineingezogen wird, ist für die Schwierigkeiten, die sich bei der Interpretation einstellen, mitverantwortlich. Doch sind diese Schwierigkeiten nicht nur bildstrukturell zu erklären. Sie werden zusätzlich gesteigert durch den Widerspruch, der sich zwischen einer intuitiv-unmittelbaren Zuschreibung einer hintergründigen Bedeutung der beiden Selbstbildnisse und Warhols zu Lebzeiten perfekt aufgehender Strategie ergibt, solche Deutungsversuche seines Werkes systematisch zu unterlaufen und statt dessen immer wieder auf die Oberfläche seiner Werke zu verweisen. Die Vermutung liegt nahe, daß Warhol solche Widersprüche zwischen der unmittelbaren Wirkmächtigkeit seiner Bilder und der eigenen Betonung von deren Inhaltsleere bewußt provozierte und für die Selbststilisierung als Künstler nutzte. Zumindest konnte ihn dies gegenüber der „fortuna critica“ immunisieren.

Zunächst ist festzuhalten, daß der für die Interpretation so bedeutende Effekt des durch-

dringenden, stechenden Blicks einfach erklärbar ist: Er kann auf die Verwendung eines Negativs als Vorlage für den Siebdruck zurückgeführt werden, was zu einer paradoxen Umkehrung der Hell-Dunkel-Werte führt, so daß Warhols Gesicht maskenartige Züge erhält. Auch die stechenden, zusammengezogenen „Pupillen“ erweisen sich als Effekt der Verkehrung von kleinen hellen, durch das Blitzlicht hervorgerufenen Glanzpunkten in dunkle Punkte. Neben den Formaten ist die Verwendung des Negativs der eklatanteste formale Unterschied zwischen den hier diskutierten und den übrigen Selbstbildnissen aus Warhols letztem Lebensjahr, die den Künstler alle mit einer Perücke, der sog. *Fright-Wig* zeigen.⁵ Durch die Umkehrung entsteht jeweils eine völlig unterschiedliche Wirkung. Anders als die Positivbilder evozieren die Gesichter auf silbernem und goldenem Grund Schrecken, ja können dem Gegenüber geradezu als Verkörperung des Schreckens begegnen. Das zerzauste und markant abstehende Haar der *Fright-Wig* unterstützt diesen Eindruck, insbesondere die nach oben abstehenden Haarbüschel, an denen der isolierte, vom Hals getrennte Kopf gleichsam zu hängen scheint. Durch die sachte Neigung des Kopfes nach vorne und zur rechten Seite wird das Motiv des Hängens zusätzlich akzentuiert. Diese leichte Neigung war es wohl, die mich zusammen mit der Frontalität an die enthauptete Medusa von Antonio Canovas Skulptur *Perseus* erinnerte, deren Version von 1804–6 ich im New Yorker Metropolitan Museum gesehen hatte.

⁵ Einige der von Warhol getragenen Perücken, die zu einem Markenzeichen des Künstlers wurden und in der Literatur ohne weitere Erläuterung als *Fright-Wig* angesprochen werden, werden in der Warhol Foundation aufbewahrt.

MEDUSAS BLICK

Die Figur der Medusa ist im antiken Mythos eine ambivalente Gestalt. Ausführlich berichtet Ovid in den Metamorphosen von ihrem Schicksal.⁶ In Homers Ilias wird nicht ihre Geschichte erzählt. Vielmehr taucht sie in einer Szene, in der sich Athene zum Kampf kleidet, schon überwunden, als Haupt der Gorgo, „des entsetzlichen Ungeheuers, furchterregend und gräßlich“ nur noch als apotropäisches Zeichen besieger Macht auf.⁷ Nichts erinnert hier mehr daran, daß Medusa den Erzählungen nach auch die schönste unter den drei Gorgo-Schwestern gewesen sein soll. Dafür, daß sie Poseidon im Tempel der Athene verführt hatte, wurde sie von der Göttin bestraft und in ein gräßliches Ungeheuer verwandelt. Zwischen einer die Blicke anziehenden Schönheit und abstoßender Häßlichkeit changiert somit das überlieferte Bild der mythischen Figur. Diese Doppeldeutigkeit kehrt in all ihren Aspekten wieder: Nicht nur Schönheit und Monster, faszinierender Anblick und abstoßendes Grauen,

sondern auch Bedrohung und Schutz sind in einem Bild verschmolzen. Vor allem aber Medusas Blick hat zu immer neuen Deutungen des Mythos geführt. Von diesem Blick wird erzählt, daß er alle, die von ihm erfaßt wurden, unmittelbar zu Stein erstarren ließ.

Die Macht des Blicks, die Gefährdung durch das eigene Blicken und den Blick der Anderen wurden von Jean-Paul Sartre mit Bezug auf den Medusa-Mythos auf die konfliktgeladene Grundproblematik bezogen, daß wir nicht nur für uns existieren, sondern in unserer Existenz immer auch auf andere bezogen sind, daß wir durch den Blick der anderen inmitten der Welt immer auch verdinglicht werden. Hierdurch wird nicht nur unser eigenes sinnliches Erleben relativiert. Sartre beschreibt diese Grundkonstellation auch als eine existentielle, die eigene Identität potentiell bedrohende Erfahrung, als „Erfassung der Entfremdung meines Leibes“.⁸ Auch Jacques Lacan befaßte sich, auf Merleau-Ponty

6 PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, M. VON ALBRECHT (Hrsg.), Stuttgart 1994, 4. Buch, S. 229–231. Mit der Ikonographie der Medusa in der griechischen Vasenmalerei befaßt sich R. MACK, *Facing Down Medusa. An actiology of the gaze*, in: *Art History* 25, Nr. 5, 2002, S. 571–604. Zum Bildmotiv der Gorgo und ihrer apotropäischen Macht in der Antike, s. I. KRAUSKOPF, *Gorgo, Gorgones*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. IV/1, Zürich/München 1988, S. 285–345, u. O. PAOLETTI, *Gorgones Romanae*, in: ebenda, S. 345–362. Zur Rezeption im Mittelalter und früher Neuzeit, s. J. SEZNEC, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990. Zur Bildgeschichte der Gorgo, des bannenden und des schrecklichen Blicks in der Kunst der Neuzeit, s. W. HOFMANN (Hrsg.), *Zauber der Medusa: europäische Manierismen*, Ausstellungskatalog, Wien, Künstlerhaus, 03.04.1987–12.07.1987, Wien 1987.

7 HOMER, *Ilias*, 5.733–742 und ebenda, II.36 f. Aus der überbordenden Literatur zum Mythos der Medusa sei hier nur auf einige ausgewählte Werke verwiesen: K. KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen* Bd. I, S. 44 f. u. Bd. II, München 1985, (erstmalig erschienen 1951), S. 47–50; K. HEINRICH, *Floß der Medusa*, Basel 1995, sowie die von M. GARBER und N. J. VICKERS herausgegebene Anthologie, *The Medusa Reader*, New York/London 2003, deren Textauswahl von Homer bis ins 20. Jahrhundert reicht.

8 Die komplexe Bedeutung des Blicks für die Konstitution des eigenen Selbst und deren untrennbare Verschränkung mit der Anerkennung des Anderen als Subjekt, erörtert Sartre in: J.-P. SATRE, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1993, Kap. IV, *Der Blick*, S. 338–397. Sartre spricht in diesem Zusammenhang aber auch von der Erfahrung der Entfremdung, da der Andere mich auch als Gegenstand für sich konstituieren, ebenda, S. 364 f., und mir sogar meine Subjektivität aberkennen könne, ebenda, S. 378. Vom hieraus resultierenden „Schrecken der Begegnung mit dem Anderen“, handelt Sartre im Verlaufe der Erörterung immer wieder, ebenda, S. 455 und S. 456, um schließlich als „tieferen Sinn des Mythos von der Medusa“ die „Versteinerung des Für-sich durch den Blick des Anderen“ zu betrachten: „Der Andere verleiht bei seinem Auftauchen dem Für-sich ein An-sich-inmitten-der-Welt-Sein wie eine Sache unter Sachen.“ Ebenda, S. 548.

verweisend, mit der Problematik, daß wir „im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind“⁹. Und in der Theorie des Porträts spielt die Frage des Blickwechsels zwischen Porträtiertem und Betrachter, die im Falle eines Selbstporträts noch komplexer wird, eine wesentliche Rolle.¹⁰ Im Mythos ist es der Held Perseus, der sich vor den Blicken der Medusa schützen muß, um die Gorgone zu überwinden. Von den olympischen Göttern hierin mit allerlei Hilfsmitteln unterstützt, erblickt Perseus im spiegelnden Schild Athenes das Antlitz der Medusa im Moment ihres Todes.

Diese Konstellation kann man für die Interpretation der beiden kleinen Selbstbildnisse Warhols auf goldenem und silbernem Grund fruchtbar machen. So ist eine Position des Schildes denkbar, in der Perseus Medusa im Schild erblickt, aber gleichzeitig Medusa Perseus' Spiegelbild sieht, so daß die Bilder von Perseus und

Medusa zugleich virtuell im Spiegel-Schild anwesend sind, ohne jedoch aus einem Blickwinkel gleichzeitig sichtbar zu sein. Damit nähme Perseus im Augenblick des durch den Spiegel vermittelten Blickwechsels und der Überlagerung der Reflexion in gewisser Weise das Antlitz der Medusa an,¹¹ und wir sähen im Bild, was Medusa im Augenblick ihres Todes sah: Einen zugleich erschreckten wie Schrecken verbreitenden Perseus, der ihr das Leben nahm. Der Blick in den Spiegelschild führt somit zu einer komplexen Umkehrung. Medusas grauerregender Blick teilt sich über den Spiegel Perseus mit, affiziert diesen und kehrt, nun gegen Medusa gerichtet, übermächtig zu ihr selbst zurück. Zum anderen ist ebenso denkbar, daß sich Medusa einen Moment lang selbst im glänzenden Schild erblickte und durch den eigenen Anblick erstarrte; eine Konstellation, die vor

-
- 9 J. LACAN, Die Spaltung von Auge und Blick, in: ders., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI, Weinheim 1978, (erstmalig erschienen in frz. Sprache 1964), S. 75–84, hier S. 81. Lacan verweist zwar nicht auf den Mythos der Medusa, sondern spricht von einer Maske oder dem Bildschirm, der vor dem Einbruch des Realen schützen und die Versteinerung des Blicks verhindern kann. Doch schon Hal Foster hat darauf hingewiesen, daß Lacans Analyse vom Medusa-Mythos profitiert und sich seine Sprache aneignet, etwa wenn er über die Zählung des Blicks schreibt und die Faszination reflektiert, die vom „bösen“ Blick ausgeht. H. FOSTER, *Prosthetic gods*, Cambridge 2004, S. 281.
- 10 Vgl. hierzu G. BOEHM, *Bildnis und Individuum*, Basel 1985. Boehm hat auf die herausragende Rolle hingewiesen, die das Gesicht und der Blick für die Realisierung von Individualität in der Entwicklung der Bildgattung des selbständigen Porträts spielen, da sich hier, im Gesicht, die Fülle der Intentionen und Handlungsmöglichkeiten des Dargestellten in der Doppeldeutigkeit und Gleichzeitigkeit von Sehen und Selbst-sichtbar-werden zeigen. Ebenda, S. 97 ff. Durch einen „intensivierten Blick“ zeichnen sich zudem von Anfang an Selbstbildnisse aus. Vgl. ebenda, *Der Andere als Prototyp*, S. 231–250, sowie G. BOEHM, *Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*, in: T. DÖRING (Hrsg.), *Neue Ansichten vom Ich. Graphische Selbstbildnisse des 20. und 21. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1997, S. 25–33. R. BRILLIANT, *Portraiture*, London 1991, befaßt sich mit der Problematik der persönlichen Identität und der Frage ihrer Darstellbarkeit in der Porträtmalerei, die er an der Schnittstelle zwischen Kunst und sozialem Leben ansiedelt. Auch in seiner Studie spielt der Blick des Porträtierten eine zentrale Rolle, s. ders., *Here's Looking at You*, S. 141–174. Zur Bedeutung des Blicks für die Konstitution des Subjekts im Porträt, s. a. J.-L. NANCY, *Porträt und Blick*, Stuttgart 2007. Darüber hinaus wird die Grundproblematik des Verhältnisses zwischen aktivem Blicken und passivem Angeblicktwerden aber auch in Reflexionen über Bildlichkeit überhaupt fruchtbar gemacht, vgl. etwa G. DIDI-HUBERMAN, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, vor allem S. 223 ff., (*Die endlose Schwelle des Blicks*), B. WALDENFELS, *Verkörperung im Bild*, in: R. HOPPE-SAILER/C. VOLKENANDT/G. WINTER (Hrsg.), *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005, S. 17–34, bes. S. 21 ff., J. ELKINS, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego 1996.
- 11 Darauf, daß Perseus sich in einer gewissen Weise Medusa assimiliert, um sich ihr annähern zu können, hat schon H.-D. BAHR hingewiesen: ders., *Medusa oder der Blickwechsel*, in: *Konkursbuch 10: Zauber und Blendung. Über Gefühle*. Zeitschrift für Kulturkritik, 1982, S. 185–199, bes. S. 188.

allem beim Betrachten derjenigen Selbstbildnisse der Warhol'schen Serie von 1986 in den Sinn kommen mag, die auf den Positiven der Photographien des Künstlers in *Fright-Wig* beruhen, wobei hier jedoch die Position des Perseus unbesetzt bliebe, er gewissermaßen außerhalb des Bild-Dispositivs verbleiben würde. Was diese beiden möglichen Konstellationen jeweils für

die Interpretation der Selbstbildnisse bedeuten könnten und welche Schwierigkeiten sich hierdurch für den vor den Bildern situierten Betrachter ergeben, bleibt später zu erörtern. Zunächst soll geprüft werden, ob eine solche Interpretation überhaupt legitim ist oder ob hier nicht vielmehr etwas in ein affektiv machtvolltes Bild hineingesehen wird.

BLICKWECHSEL II

Die Implikationen der Verbindung der beiden Bildnisse mit dem Medusa-Mythos jedenfalls sind verlockend: Ist es doch ein Leichtes, im Haupt der Gorgo, das dem im Verlauf der mythischen Erzählung erneut in Bedrängnis geratenden Helden dabei half, seine Widersacher zu besiegen, ein Symbol für die Kamera zu sehen.¹² Wie eine Kamera ließ das Gorgonenhaupt in der Hand des Perseus alle, die es anblickten, blitzartig erstarren und zu dreidimensionalen

Bildern werden. Und in der Tat findet man in der Geschichte und Theorie der Photographie die Auseinandersetzung mit Medusa, wird also deren Schicksal zu einem Gründungsmythos der Photographie, wobei insbesondere das Mortifizierende und Entstellende der photographischen Aufnahme zur Sprache gelangt.¹³

Auch ein Bezug zu Warhol läßt sich leicht herstellen: Die *Big Shot*-Polaroidkamera war neben Filmkamera und Kassettenrecorder eines

12 Wie auch der Mythos für die Macht der Bilder überhaupt steht, man denke etwa an die Darstellungen von Caravaggio und Rubens. S. hierzu Louis Marins Analyse des Repräsentationsdispositivs von Caravaggios Medusa. Marins Deutung dieses Dispositivs als vielschichtiges topologisches Spiel der Grenze war für die Entwicklung der hier vorgeschlagenen Interpretation von Warhols Selbstbildnissen grundlegend. Wichtig sind ebenso seine Reflexionen über „Der enthauptende/enthauptete Maler“. Vgl. L. MARIN, *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003, bes. S. 157 ff. u. S. 180 ff. Gerhard Wolf sieht die Darstellung der Gorgo als Gegenmodell zur Vera Ikon. Während mit der Vera Ikon die compassio des Betrachters eingefordert wird und somit eine Identifikation mit dem Bildgegenstand, werde im Bild der Medusa die Furcht vor der Verschmelzung und Identifikation mit dem Anderen offenbar, G. WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 345–350. Zu Perseus' „medusierendem“ Einsatz der Gorgo als Waffe, s. OVID, *Metamorphosen* (zit. Anm. 6), 4. Buch, S. 217–229 u. 5. Buch, S. 233–249.

13 Vgl. B. BUSCH, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1995, S. 274 ff. u. S. 311. Walter Benjamin hat den durch die Photographie mitverantworteten „Verfall der Aura“ am Mangel einer Erwidung des Blicks desjenigen, der in die Kamera blickt, um sich ablichten zu lassen, festgemacht. In der Blicklosigkeit des Apparates sah Benjamin „das Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche“, das vor der Daguerrotypie empfunden werden mußte. W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main 1974, S. 140 f., hier S. 141. Rosalind Krauss berührt den Mythos der Medusa nur kurz, auf Freuds Abhandlung „Das Medusenhaupt“ verweisend, in einem Aufsatz zu Surrealismus und Photographie in Zusammenhang mit der Diskussion des Traumas, R. KRAUSS, *Corpus Delicti*, in: dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 193. Auch Roland Barthes sprach – ohne jedoch explizit den Mythos der Medusa zu nennen – von der „abtötenden Macht“ der Photographie und von dem „vom Schrecken gebannten Photograph[en]“, der sich vergeblich bemüht, seine Modelle durch den Akt der Porträtaufnahme nicht zu mortifizieren. R. BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 19, S. 23 f. Philippe Dubois liefert die genaueste Auseinandersetzung mit dem Mythos und seinen epistemologischen Implikationen im Zusammenhang mit der Photographie, s. P. DUBOIS, *Der fotografische Akt. Versuch über ein*

der bevorzugten Arbeitsinstrumente in Warhols New Yorker Studio, das er Factory nannte und das Produktionsstätte für Warhols immensen künstlerischen Output war. Während man den Photographen im 19. Jahrhundert ihren quasi industriellen Herstellungsprozeß noch vorwarf und ihre Werke deshalb als seelenlos bezeichnete, bekannte sich Warhol zu mechanisierter Produktion, zur Arbeitsteilung und zu seiner Rolle als *Business artist*. Das Factory-Geschäft konnte zur Not auch ganz ohne den Boss weiterlaufen, wie sich 1968 nach Valerie Solanas Attentat während Warhols Krankenhausaufenthalt herausstellte. In seiner Schrift *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, erschienen 1975, verkündete Warhol: „I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist.“¹⁴ Die Verselbständigung der künstlerischen

Produktion während Warhols Abwesenheit von der Factory nach Valerie Solanas Anschlag sah er als wichtige Station auf dem Weg zur Erfüllung dieses Bestrebens. Warhols oft zitierter Wunsch, eine Maschine zu sein,¹⁵ zielt ebenfalls in diese Richtung, nämlich Kreation durch Produktion zu ersetzen und das Künstlersubjekt – als den traditionellen Ort individueller Kreativität und künstlerischer Sinnstiftung – auszulöschen. Auch dies scheint reibungslos in die Interpretation von Warhols beiden späten Selbstbildnissen als Medusa integrierbar zu sein, sofern man die assoziative Verknüpfung von Medusenhaupt und Kamera herstellt. Allerdings spricht der Produktionsprozeß seiner Siebdruckbilder, den man als Arbeit an und mit Bildpotentialen verstehen kann, dagegen, daß Warhol von Anfang geplant habe, sich als Medusa zu zeigen.

ARBEIT AM BILD UND MIT BILDERN

Für Warhols Arbeitsweise spielte es keine grundlegende Rolle, ob er auf eigenes oder vorgefundenes Bildmaterial zurückgriff. Selbst wenn er das Bildmaterial für seine Werke selbst erstellte, hielt er sich vollkommen aus dem unmittelbaren Aufnahme-prozeß heraus, den er seinen Assistenten überließ.¹⁶ Somit ist ungewiß, ob Warhol von Anfang an das Motiv der Medusa im Sinn hatte; wahrscheinlicher ist, daß er sich im Nachhinein für die spezifischen Qualitäten eines bestimmten Photos aus der Serie der *Fright-Wig*-Polaroids interessierte und sich auf Grund des Wirkungspotentials für die Verwendung dieses Motivs für

die Siebdrucke der Selbstbildnisserie entschied. Auf die Frage Gerard Malangas, wie zufällig die Auswahl von Motiven für seine Gemälde sei, antwortete Warhol irritiert: „Ich greife Motive nicht zufällig heraus, sondern wähle sie sorgfältig durch Eliminierung aus.“¹⁷

Warhols Bildsprache zeichnet sich durch die Offenlegung der von ihm genutzten künstlerischen Verfahren der Bildbearbeitung aus. So veränderte die Vergrößerung der Motive im Siebdruck deren Charakter. Sie wirken flächiger und grober und da die Vergrößerung des Motivs – anders als bei einem Blick durch ein Mikros-

theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden 1998 S. 145–154. Dem Mythos der Medusa in der Diskursgeschichte der Photographie geht auch Stefanie Diekmann nach: S. DIEKMANN, *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums*, München 2003.

14 A. WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York 1975, S. 92.

15 Vgl. G. R. SWENSONS Interview mit Warhol „Was ist Pop Art? Antworten von acht Malern, Teil 1“, in: K. GOLDSMITH (Hrsg.), *Interviews mit Andy Warhol*, Freiburg 2005, S. 38–43, bes. S. 38 f.

16 Vgl. hierzu C. HEINRICH (Hrsg.), *Andy Warhol – Photography*, Ausstellungskatalog, Hamburg, Kunsthalle, 13.05.1999–22.08.1999, Pittsburgh (PA), Andy Warhol Museum Pittsburgh, 06.11.1999–15.02.2000, Hamburg 1999.

17 Ein Gespräch mit Andy Warhol 1971, in: GOLDSMITH, *Interviews* (zit. Anm. 15), S. 206.

kop – keine neuen Details zu Tage brachte, sondern einfach alles proportional aufblähte, könnte man sagen, daß die Darstellung des Motivs weniger dicht wurde. Während sich das Motiv in der materiellen Oberfläche des Bildes aufzulösen begann, wurde das Medium in seiner materiellen Bedingtheit um so greifbarer. Dies wurde zusätzlich dadurch gesteigert, daß bewußt Fehler im Sieb stehen gelassen und Kontraste verstärkt wurden, so daß die Repräsentation als solche betont wird und die mimetische Kraft gleichzeitig abnimmt. Die Offensichtlichkeit aller bildnerischen Eingriffe führt dazu, daß ihre Wirkungen nicht mehr dem „künstlerischen Ausdruck“ des Dargestellten zugeschrieben werden müssen, sondern vom Betrachter immer auch als Effekte der Bildmanipulation gesehen werden können.

Auch Warhols Eingriffe in das Aufnahme-dispositiv offenbaren sich dem Betrachter als Inszenierung. So wurden viele der Auftragsporträts der 1970er Jahre von den Kunden abgelehnt, vermutlich, da sie mit den extremen und oft grobschlächtigen Veränderungen, denen ihr Bildnis im Arbeitsprozeß unterworfen wurde, nicht einverstanden waren.¹⁸ Wie Mitarbeiter der Factory berichten, begann die Verwandlung ins Bild schon damit, daß die Modelle, oft von Warhol

selbst, stark geschminkt und zurecht gemacht wurden. Die jüngste Forschung hat Warhols Bestreben, eine fiktive Identität für seine Modelle zu fabrizieren, mit Hilfe von Gilles Deleuze und Félix Guattaris Konzeption der machinistisch produzierten Subjektivität gedeutet, in der der Anspruch des Gesichts auf Signifikanz radikal ausgehöhlt und statt dessen die Geschichte seiner Erschaffung erzählt wird.¹⁹ Dadurch, daß das Gesicht zum „konstruierten Objekt“ wird, kann es aufgrund der dabei angestrebten Abstraktion als Schirm für die Projektionen des Betrachters dienen. Auch sich selber unterwarf der Künstler dieser Prozedur, wobei die Schminke sein Gesicht zugleich verbarg und herausstellte. In einer Photoserie von Selbstbildnissen in Frauenkleidern überschritt Warhol ironisch provozierend die gesellschaftlichen Normen der Identitätskonstruktion, so daß anschaulich wird, daß die eigene Identität an performative Akte gebunden ist. Da sich Warhols Selbstinszenierungen jedoch wiederum an stereotypen weiblichen Schönheitsidealen orientieren, bringen sie die selbst erschaffene Identität, die zugleich als geschlechtlich nicht fixierte gezeigt wird, paradoxerweise wieder zur Erstarrung.

-
- 18 N. BAUME, *About face: Andy Warhol portraits*, Ausstellungskatalog, Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum, 23.09.1999–30.01.2000, Miami (Florida), Art Museum, 24.03.2000–04.06.2000, Cambridge, 1999, S. 96. Die späten Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre übergeht beispielsweise R. CRONE, *Form and Ideology: Warhol's Techniques from Blotted Line to Form*, in: G. GARRELS (Hrsg.), *The Work of Andy Warhol*, Seattle 1989, S. 70–92. Andere, etwa Thomas Crow, kritisierten Warhols Rückkehr zur Malerei und unterscheiden zwischen einem kritischen, „guten“ Warhol der 1960er Jahre und einem korrupten Warhol der 1970er und 1980er Jahre, wie schon Paul Mattick in seiner Diskussion der Literatur zu Warhol beobachtet hat. P. MATTICK, *The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol*, in: *Critical Inquiry*, 24, 1998, S. 965–987, hier S. 975. Doch ist festzuhalten, daß die „abstrakten“ Arbeiten der 1980er Jahre auf dem Kunstmarkt und in der Kritik wiederum positive Resonanz fanden.
- 19 BAUME, *About face* (zit. Anm. 18), S. 89–91. J. W. SMITH, *Hollywoodstars und edle Wilde. Andy Warhols Photosammlung*, in: HEINRICH, *Andy Warhol* (zit. Anm. 16), S. 27. Zu Deleuze und Guattari, s. N. SUTHOR, Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Das Gesicht ist Politik*, in: R. PREIMESBERGER/H. BAADER/N. SUTHOR (Hrsg.), *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2, Berlin 1999, S. 464–477.

BILD UND SELBSTBILD

Anders als in der traditionellen Porträtmalerei spielte es für Warhols Arbeitsprozeß keine Rolle, ob es sich um das Porträt eines anderen oder das des Künstlers selbst handelte. Im Grunde kann man, was den künstlerischen Prozeß im Studio anbelangt, auch keine wesentlichen Differenzen zu allen anderen von Warhol in den Siebdruck-Gemälden verwendeten Motiven feststellen. Immer tritt als vermittelnde Instanz eine Photographie oder eine auf eine Photographie zurückgehende Reproduktion des zu Zeigenden auf, so daß alle seine Bilder gleichsam Bilder zweiter, dritter oder n-ter Potenz sind.²⁰ Diese vordergründige Beliebtheit des Motivs wird im Fall der beiden Selbstbildnisse von 1986 noch dadurch betont, daß Warhol sie im Kontext einer Selbstbildnis-Serie produzierte, die auf Anregung seines Londoner Galeristen Anthony d'Offey entstand. Diesem war aufgefallen, daß der Künstler schon lange keine Selbstporträts mehr geschaffen hatte.²¹

Wenn aber im Werk von Andy Warhol ein Bild ebenso gut an die Stelle eines anderen Bildes treten kann, mithin alle Bilder, alle Motive gleichwertig und damit austauschbar werden, läßt sich auch den Selbstbildnissen kein geson-

derter Stellenwert zuschreiben. Was von den übrigen Bildnissen aus der Hand Warhols zu sagen ist, läßt sich dann gleichsam auch von den Selbstbildnissen des Künstlers sagen und vice versa. Dennoch verschärft sich die bei allen Werken von Warhol und insbesondere den Porträts zum Tragen kommende Bildproblematik, die mit dem Verlust eines unmittelbaren Referenten zusammenhängt und die Frage nach der Grundlage dieser Repräsentationen aufwirft, in den beiden kleinen Selbstbildnissen. Dies kann man auf die Erwartungshaltung zurückführen, mit der der Betrachter an ein Selbstbildnis eines Künstlers herantritt. Was aber mag es heißen, daß der psychologische Unterschied, der zwischen der Arbeit an einem eigenen Bildnis und der Arbeit am Porträt eines anderen besteht, bei Warhol in den immer gleichen Verfahren seiner Bilderproduktion vollkommen aufgehoben zu sein scheint?

Warhol verwendete nicht nur in den beiden von mir als Medusa gesehenen Selbstbildnissen das Negativ der photographischen Vorlage. Vielmehr gehörte das Experimentieren mit Negativbildern spätestens seit der *Reversal*-Serie von 1979 zum künstlerischen Standardrepertoire Warhols. Schon für das Porträt von Sidney Janis von 1967

20 Vgl. hierzu a. M. LÜTHY, *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*, Frankfurt am Main/Leipzig 1995, S. 108 f., u. ders., Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation. Ambivalenzstrukturen in Warhols frühem Werk, in: M. SCHWANDER (Hrsg.), *Andy Warhol Paintings 1960–1986*, Ausstellungskatalog, Luzern, Kunstmuseum, 09.07.1995–24.09.1995, Ostfildern-Ruit 1995, S. 31–42.

21 Bezeichnend ist zudem, daß, als Anthony d'Offey vor der Wirkmächtigkeit des Motivs der hier diskutierten Selbstbildnisse zurückschreckte, Warhol bereitwillig eine zweite Selbstbildnis-Serie in *Fright-Wig* anfertigte. Die Darstellung wurde nun durch die unmittelbare Positionierung des Gesichts am unteren Bildrand entschärft, so daß die schreckliche Assoziation des Betrachters, hier werde ein vom Körper abgetrennter Kopf gezeigt, nicht aufkommt. Wie beides überdeutlich macht, einerseits Warhols Bitte an den Galeristen, ein Motiv für die Produktion der Gemälde seiner nächsten Galerie-Ausstellung vorzuschlagen, andererseits aber auch seine Bereitwilligkeit den Kunsthändler als Mediator seiner Produkte in den ästhetischen Entstehungsprozeß eingreifen zu lassen und Form und Gehalt seiner Werke zur Disposition zu stellen, provoziert Warhol mit dieser Strategie, daß der kommerzielle Wert der Werke offensichtlich wird und an die Stelle ihres ästhetischen Wertes rückt. Elger zitiert einen Brief d'Offeys, in dem der Galerist seinen Anteil an der Genese der Selbstbildnisserien erläutert. ELGER, Die beste Amerikanische Erfindung (zit. Anm. 3), S. 104. Vgl. hierzu a. T. DE DUVE, *Andy Warhol, or The Machine perfected*, in: *October* 48, 1989, S. 3–14. Zur permanenten Überschreitung der Grenze von Kunst und Werbung bei Warhol, s. den hervorragenden Aufsatz von D. E. JAMES, *The Unsecret Life: A Warhol Advertisement*, in: *October* 56, 1991, S. 21–41.

bediente sich der Künstler eines Negativs. In all diesen Fällen führt die Verwendung des Negativs zu einer extremen Verfremdung, erhalten die Gesichter einen maskenartigen Eindruck, ob es sich nun um das Gesicht von Sidney Janis, das der Mona Lisa (*Sixtythree White Mona Lisas*, 1979) oder von Marilyn Monroe (*Onehundred and fifty black/white/grey Marylins*, 1979) handelt. Doch während Warhol mit der Hell-/Dunkel-Umkehrung im Porträt von Sidney Janis aufgrund der Beleuchtung von unten, die die große Nase des lächelnden Sammlers und Galeristen hervorhebt, einen komischen Effekt erzielt und die serielle Repetition der Mona Lisas und Marylins den Porträtcharakter der Darstellung zurücknimmt und so das Unheimliche des Negativ-Verfahrens nur noch unterschwellig anklingen läßt, tritt es dem Betrachter der beiden kleinen Warhol'schen Selbstbildnisse ungebrochen entgegen. Die im Negativ begründete Verfremdung des Gesichtes geht hier so weit, daß es mit seinem starren Blick *völlig* fremdartig wird. Die Gesichtsmaske verschmilzt mit dem goldenen bzw. silbernen Fond der beiden Bilder, da die Helligkeitswerte des Siebdruckmotivs diesem entsprechen. Weil Pupillen und Mund somit wie Löcher wirken, scheint das Gesicht keinen Körper zu besitzen. Es geht vollkommen in der Oberfläche des Bildes auf. Diese Maske verbirgt nichts, sondern fällt im Bereich der Gesichtsoffnungen mit dem Bildgrund in eins. Sie hat keinen eigenen Träger und so tut sich an der Stelle der Referenz auf ein Selbst, das hinter und mit der Maske agieren könnte, eine Leerstelle auf. Mit einem solchen Gesicht scheint weder Selbstsicherung noch

Selbstbefragung möglich zu sein – gängige Aufgaben von Selbstbildnissen.²²

Warhol hebt die traditionelle Grundproblematik des Selbstbildnisses auf, die darin bestand, daß der Künstler sich selbst nie so sehen konnte, wie ein anderer ihn sah. Bei der Reflexion auf sich selbst war er auf Spiegel und andere Vermittlungsinstanzen angewiesen.²³ Indem Warhol auch bei allen anderen Darstellungsgegenständen auf vermittelnde Instanzen wie Photographien oder Reproduktionen aus den Printmedien zurückgriff und somit generell auf eine unmittelbare Aneignung der Wirklichkeit verzichtete, stellte sich für ihn die von Sartre, Merleau-Ponty, Lacan und anderen thematisierte Grundproblematik der Fragilität der Identität auch bei der Arbeit an einem Selbstbildnis nicht. Doch für einen Betrachter, der auch nach den Diskussionen der Post-Moderne weiterhin von solchen Fragen berührt bleibt und im Selbstbildnis Warhols nicht einfach ein Warhol-Motiv unter anderen sieht, sondern – wie der Titel auch indiziert – ein Selbstbildnis des Künstlers sehen möchte, stellt sich dies anders dar. Für einen solchen Betrachter wird die negative Umkehrung der Porträtphotographie des Künstlers beunruhigender sein als ein Negativbild eines Kuhtorsos (so etwa *Two green cows*, 1979) und das Verhältnis von Gesichtsmotiv zur monochromen Bildfläche Fragen aufwerfen, die sich bei den übrigen Warhol-Motiven so nicht stellen. Die unheimliche Qualität der beiden kleinen Selbstbildnisse jedenfalls hat mich anders als die bisherige Forschung nicht an Christusikonen oder das Schweißstuch der Hl. Veronika denken lassen.²⁴ Zwar spielt auch

22 Zum Gesicht als Bild, dessen Mimesis sich erst in einer offen-dynamischen *Gesichtsarbeit* vollzieht und so Identität erzeugt, s. H. BELTING, *Gesicht und Maske*, in: HOPPE-SAILER/VOLKENANDT/WINTER, *Logik der Bilder* (zit. Anm. 10), S. 123–134, hier S. 131 u. S. 133.

23 Vgl. hierzu BOEHM, *Bildnis* (zit. Anm. 10), S. 232 f. und BOEHM, *Der blinde Spiegel* (zit. Anm. 10).

24 ELGER, *Die beste Amerikanische Erfindung* (zit. Anm. 3), S. 94–109, hier S. 109. Dabei kann das Sudarium, das Veronika der Überlieferung nach Christus auf dem Weg nach Golgota reichte, um Schweiß und Blut abzuwischen, und auf dem sich so ein Gesichtsabdruck eingepreßt hatte, mit der Photographie, die gleichsam ohne die eingreifende Hand des Menschen Bilder entstehen läßt, verglichen werden. Daß auch die Vera Ikon, die in schriftlichen Quellen bezeugt, aber für die Gläubigen nicht sichtbar war, letztlich eine Projektionsfläche ist, hat Christiane Kruse

in der Ikonographie der Darstellung Christi ein Negativ eine wichtige Rolle – zeigt sich im Turiner Grabtuch doch der Abdruck des Leibes Christi in negativer Umkehr. Doch scheint mir, wie schon gesagt, die Analogie zur Christusikone weder die erschreckende Wirkung, die von den beiden Selbstbildnissen ausgeht, zu treffen, noch die sich mit ihnen verbindende Rezeptionsproblematik zu erfassen. Sie verfehlt diese, da die im Rahmen von Warhols Oeuvre durchaus sinnvolle Deutung als Vera Ikon die beiden Selbstporträts auf glänzendem silbernen und goldenen Grund

aus dem Reigen der Selbstbildnisse Warhols als besonders bedeutungsvoll hervorhebt, indem sie sie an die Thematik der Pop-Ikone der 1960er Jahre anbindet. Durch die Rückbindung an diejenigen Werke aus dem umfangreichen Oeuvre Warhols, mit denen der Künstler seinen internationalen Durchbruch erzielt hatte und die für den Künstler „Warhol“ schlechthin stehen, kann die Deutung der Selbstbildnisse als Vera Ikon die Frage der Position des Betrachters vor dem Bild und seine affektive Wirkung ausblenden.

IM NETZ DER TAUTOLOGIEN: ZUM DILEMMA DER INTERPRETATION VOR ANDY WARHOLS WERKEN

Warhol machte mit seinen Selbstinszenierungen in der Factory, auf Ausstellungseröffnungen, im TV und mit der provokanten Verwandlung der Kunstszene in eine endlose Reihe von *Celebrity-Events* deutlich, daß der traditionelle ästhetische Wert des Kunstwerks in der Konsumgesellschaft obsolet geworden und das Werk, im Taumel jener „reinen Ereignisse“, die vom „Betriebssystem Kunst“ inszeniert wurden, durchaus verzichtbar war. Man denke in diesem Zusammenhang nur an die Eröffnung von Warhols erster Museumsausstellung im Institute of Contemporary Art im Pasadena Art Museum der University of Pennsylvania in Philadelphia von 1965, zu der über 4000 Gäste erwartet wurden, weshalb am Vortag der Eröffnung alle Bilder abgehängt werden mußten.²⁵ Wie Warhol im Nachtclub Area 1985 demonstrierte, wo er einige Zeit vor dem

Label „Invisible Sculpture, 1985. Mixed Media“ auf einem Sockel stand, um dann wieder fortzugehen, ging mit dem Verschwinden des Werkes zugleich der Verlust des Autors einher. Aber auch die nicht ephemeren Arbeiten des Künstlers führen die mit der Reproduzierbarkeit, unendlichen Wiederholbarkeit und Standardisierung der Bilder einhergehende Kommodifizierung der Kunst in der postindustriellen Konsumgesellschaft vor Augen. Nach Jean Baudrillard, der seinen Nachruf auf Andy Warhol in der dem Künstler gewidmeten Sondernummer von *Artstudio* vom Frühjahr 1988 unter den Titel „Von der absoluten Ware“ gestellt hat, geschah dies nicht in melancholischer Negation, sondern indem die Entfremdung der Kunst als Ware mittels Absolutsetzung eben dieses Warencharakters überboten wurde.²⁶ Mit den *Dollar-Bills*-Bildern, etwa

gezeigt und für die überbordende Bildproduktion des Motivs des fiktiven Christusporträts verantwortlich gemacht. C. KRUSE, Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes, in: H. BELTING/D. KAMPER/M. SCHULZ (Hrsg.), *Quel corps?: eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 105–129. Geradezu in Umkehrung zu sozialkritischen Deutungen von Warhols Werk, denen dessen Spätwerk verdächtig war, versuchen die Autoren einer Publikation zu Warhols Werken mit religiöser Thematik seine Rückkehr zu bedeutungsschweren Themen nach dem Anschlag auf den Künstler Ende der 1960er Jahre nachzuweisen, s. J. DAGGETT DILLENBERGER, *The religious art of Andy Warhol*, New York 2001.

25 M. FRANCIS, *Horror Vacui: Andy Warhols Installationen*, in: ders. (Hrsg.), *Andy Warhol. The Late Work*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 14.02.2004–31.05.2004, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 13.06.2004–12.09.2004, u.a.], München 2004, S. 14 f.

26 Der in französischer Sprache in *Artstudio*, Bd. 8, 1988, S. 6–12 erschienene Text wurde in deutscher Übersetzung wiederabgedruckt in: SCHWANDER, *Andy Warhol Paintings* (zit. Anm. 20), S. 15–18.

**Aus urheberrechtlichen
Gründen darf die Abbildung
an dieser Stelle nicht gezeigt
werden.**

4: Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1950er Jahre, Tusche auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

One Dollar Bills von 1962²⁷ wird dies motivisch und bildstrukturell unmittelbar anschaulich. Wie Martina Dobbe gezeigt hat, ruft das durch die Repetition der reproduzierten Dollarscheine erzeugte Übermaß an Redundanz anders als bei Gertrude Steins Gleichsetzungsnominativen keinen semantischen Verdacht mehr hervor. Mit der Reduktion auf die Wiederholung eines gleichbleibenden Bildes wird bei Warhol die syntagmatische Dimension preisgegeben, welche bei Gertrude Steins affirmativer Bekräftigung des Identitätsprinzips noch einen ästhetischen Spielraum der Differenz eröffnete, so daß der Betrachter der tautologischen Struktur der Werke nicht entrinnen kann.²⁸ Mit einer solchen künstlerischen

Haltung scheint aber auch jede ästhetische Botschaft und also die Kommunikationsfunktion von Kunst aufgegeben zu sein.

Unter dieser Prämisse ist es sinnlos, der Interpretation von Warhols Selbstbildnissen als Medusa durch den Hinweis auf verwandte Motive und Themen im Werk des Künstlers Validität verleihen zu wollen. Im Fall der beiden kleinen Selbstbildnisse von 1986 könnte deren Interpretation als Medusa mit dem Hinweis darauf gestützt werden, daß Warhol schon früh Gewalt und indirekt traumatische Erfahrungen in seinen Werken thematisierte. Um auf die Problematik des Sehens und seine psychologischen Implikationen zu kommen, könnte seine frühe Selbstbildniszeichnung mit verborgenem Gesicht gezeigt werden (Abb. 4). Auch der Hinweis auf seine *Desaster*-Serie dürfte nicht fehlen, in der Warhol Gewalt, Tod und ihre massenmediale Vermittlung vor Augen führt. Hal Foster erinnerte die Wiederholung der Schock-Bilder der *Desaster*-Serie an die obsessive Rückkehr traumatischer Ereignisse, wobei er betont, daß Warhols Werke nicht Symbol für ein erfolgreich verarbeitetes Trauma seien, sondern solche traumatischen Wirkungen sowohl reproduzieren wie auch im Betrachter hervorrufen.²⁹ Warhols Insistieren auf der Gleichwertigkeit aller Bildmotive könnte mit dem Hinweis auf die Massenmedien erklärt werden, wo ganz unterschiedliche Bilder: banale ebenso wie schockierende, starke wie schwache Bilder, unvermittelt aufeinandertreffen. Eventuell könnte auf die Gewalt hingewiesen werden, die von massenmedial vermittelten Schönheitsidealen und somit von Bildern ausgeht, deren Internalisierung so weit gehen kann, daß das eigene Äußere mittels Schönheitsoperation angepaßt wird. Nicht fehlen dürfte in diesem

²⁷ Vgl. bspw. das Werk in der Sammlung Marx, Berlin.

²⁸ M. DOBBE, *Große Realistik – Große Abstraktion. Andy Warhol in der (Trans-) Ästhetikdiskussion bei Baudrillard und Lyotard*, in: dies., *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007, S. 155 ff.

²⁹ H. FOSTER, *Death in America*, in: *October* 75, 1996, S. 42.

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

5: *Royaltone Bonus Photographs of Andy Warhol in Columbus Hospital after Shooting, 1968, Royal Bonus Photographie, Archives of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

Zusammenhang Warhols eigene Nasenoperation, die er zeichnerisch in einer Photographie vorweggenommen hatte.³⁰ Mit *Before and After* thematisierte Warhol diese Frage 1960 in einem Gemälde. Und natürlich würde der Hinweis auf das Attentat, das Valerie Solanas 1968 auf Warhol verübte und bei dem er nur knapp dem Tod entkam, eine wichtige Rolle spielen. Auch dieses wurde ja gleichsam durch die massenmediale Präsenz, die Warhol in den späten 1960er Jahren erlangt hatte, mitbedingt. Bedeutungsvoll für die Interpretation würde vor allem eine Photographie, die Warhol noch im Krankenhaus von sich mit seinen Operationswunden im Spiegel machte, die als (zum Scheitern verurteilter) Versuch interpretiert werden könnte, das Reale des traumatischen Erlebnisses in der Photographie einzufangen und das Ereignis zu dokumentieren (Abb. 5).

Die Interpretation würde also vor allem auf die psychologische Problematik der Identitätskonstruktion und die Rolle abheben, die Bilder und ihre massenmediale Vermittlung dabei spielen, und sich hierzu die oben in Erinnerung gerufenen philosophischen Implikationen des Medusa-Mythos zu Nutze machen. Entweder würde sie in dem Hinweis auf allgemeine anthropologische Voraussetzungen enden oder aber kritisch auf die Mediengewalt innerhalb der Konsumgesellschaft eingehen oder schließlich all das auf die Person des Künstlers und seine Erfahrungen beziehen oder all das zusammen.

Auch wenn eine solche Interpretation meine Sichtweise der beiden Selbstbildnisse als Medusa an einen Teil der Forschungen zu Warhols Werk angeschlossen macht und diese Sichtweise sicherlich aufgrund meines Interesses an solchen Fragen zustande kam, bietet sie keinen Ausweg aus

30 Vgl. die von M. FRANKEL NATHANSON verfaßte Chronologie in: KYNASTON McSHINE (Hrsg), Andy Warhol. A Retrospective, Ausstellungskatalog, New York, Museum of Modern Art, 06.02.1989–02.05.1989, München 1989, S. 406.

dem grundsätzlichen Interpretationsdilemma vor Andy Warhols Werken und somit auch vor den hier diskutierten Selbstbildnissen. Eine solche Lesart bliebe letztlich auf ein motivisches Bildverständnis fixiert, das den Betrachter nicht in das Bild-Dispositiv einbezieht.³¹ Warhols Wer-

ke weisen nicht nur bezüglich des Verhältnisses von Dargestelltem zu Darstellung tautologische Strukturen auf, sondern bringen auch die Betrachter in eine tautologische, zirkuläre Situation, in der sie Gefahr laufen, sich im Bild immer nur narzißtisch selbst zu spiegeln.

DAS PARADOX DER VIELDEUTIGKEIT SINNENTLEERTER WERKE

In einem Aufsatz von 1948 zur „Ästhetische(n) Mehrdeutigkeit“³² analysiert Ernst Kris deren unterschiedliche Formen. Einem Typus spricht er dabei rigoros die Möglichkeit stringenter, intersubjektiv vermittelbarer Interpretation ab, da Deutungen in solche Werke nur hineinprojiziert werden. Kris nennt diesen Typus „projektive Mehrdeutigkeit“, bei der die Reaktionen auf das Kunstwerk allesamt mit den Interpreten wechseln. Kris geht sogar so weit, solchen Werken einen symbolischen Status abzusprechen, und dies ist für ihn gleichbedeutend mit dem Verlust des künstlerischen Status. Zu diesem Schluß kommt er, da er von einem Kommunikationsmodell der Kunst ausgeht, das auf einer zu vermittelnden Botschaft basiert, wie vieldeutig diese auch sein mag.³³ Kris' Kategorie der projektiven Mehrdeutigkeit trifft auf Andy Warhols Werke und in besonderem Maße auf die beiden diskutierten Selbstbildnisse zu, doch geht dies nicht notwen-

dig mit völliger Beliebigkeit einher. Anders als Ernst Kris und auch Douglas Crimp, der mit seinem Aufsatz „Getting the Warhol we deserve“³⁴ ebenfalls auf die Sinnoffenheit der Werke Warhols eingeht, meine ich, daß, sobald projektive Mehrdeutigkeit vom Künstler inszeniert wird, die Problematik der Sinnentleerung und völligen Sinnoffenheit auf eine Metaebene des Werkes verschoben und damit reflektier- und kommunizierbar wird. Somit muß der Betrachter diese Werke auch nicht zwangsläufig als Fetische wahrnehmen, wie einige Interpreten im Anschluß an Baudrillard annehmen,³⁵ selbst wenn das Werk vollkommen von dem, was man im klassischen Sinn als Gehalt des Werkes bezeichnen würde, entleert ist und sich das Künstlersubjekt, an das in der traditionellen ästhetischen Theorie die Möglichkeit ästhetischer Sinnstiftung und damit auch ästhetischer Erfahrung gebunden ist, auflöst beziehungsweise der Platz des Subjekts „leer“ gehalten wird.³⁶

31 Und hiermit bliebe solch eine Lesart auch hinter den Auseinandersetzungen mit Warhols Werk von Rosalind Krauss und Hal Foster zurück. Vgl. bes. R. KRAUSS, Körperliches Wissen, in: FRANCIS, Andy Warhol (zit. Anm. 25), S. 102–107 und FOSTER, Death (zit. Anm. 29).

32 Kris befaßt sich hier mit dichterischer Mehrdeutigkeit, doch beanspruchen seine Ausführungen auch für andere künstlerische Bereiche Gültigkeit. E. KRIS/A. KAPLANS, Ästhetische Mehrdeutigkeit, in: M. CURTIUS (Hrsg.), Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse u. Marxismus, Frankfurt 1976, S. 92–116. Der Beitrag *Aesthetic Ambiguity* entstand 1948 und ist erstmals in KRIS' Aufsatzband *Psychoanalytic Explorations in Art* 1952 erschienen.

33 Vollkommene Sinnoffenheit, die mit Beliebigkeit einhergehe, markiert für Kris die Grenze des Ästhetischen. Hier soll es nicht um eine Kritik an Kris sehr instruktiver Theorie zur ästhetischen Mehrdeutigkeit gehen, vielmehr interessiert die von ihm äußerst treffend analysierte Kategorie der projektiven Mehrdeutigkeit.

34 D. CRIMP, Getting the Warhol we deserve, in: Texte zur Kunst 35, 9. Jg., 1999, S. 44–65.

35 So Thierry de Duve, DE DUVE, Andy Warhol (zit. Anm. 21), S. 3–14.

36 S. hierzu vor kurzem K. THELEWEIT, Einleitung, in: GOLDSMITH, Interviews (zit. Anm. 15), S. 14. Für Benjamin Buchloh sind deshalb Warhols Pop-Ikonen der 1960er Jahre, welche die „Zerstörung der traditionellen, referen-

Schon 1979 postulierte Warhol mit den großen, *Retrospective Paintings* betitelten Arbeiten eine Wende: Der Blick wird zurück auf das eigene Werk gerichtet. Hiermit einher geht eine intensive Beschäftigung mit Fragen der Rezeption. Während Andy Warhol in den frühen Arbeiten der 1960er Jahre die technische Reproduzierbarkeit und die massenmediale Verbreitung in ihren Auswirkungen auf die Bildlichkeit untersuchte, wechselt der Fokus vom Verhältnis zwischen Dargestelltem und seiner Repräsentation auf das Verhältnis zwischen Repräsentation und Betrachter. Damit soll nicht ein genereller Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk behauptet, sondern auf eine graduelle Zuspitzung der spezifischen Rezeptionsfragen hingewiesen werden, welche durch den Verlust eines unmittelbaren Referenten schon von Warhols frühen Pop-Ikonen aufgeworfen wurden.

Die *Camouflage*-Serie von 1986 führt beispielsweise vor Augen, daß Bezeichnetes und Bezeichnendes, Dargestelltes und Darstellendes die Stelle wechseln und sich ineinander verkehren können. So wird aus einer Darstellungsweise, dem von Warhol sogenannten abstrakten Look des Tarnmusters, nun ein scheinbar festumrissenes „Sujet“ des Bildes. Dies stellt eine paradoxe Umkehrung des Inhalt-Form-Verhältnisses dar. Hat Warhol in den frühen seriellen Arbeiten und vor allem in den Bild-Tapeten gezeigt, daß jeder Inhalt den Status einer bloßen Form erlangen und zu einem ornamentalen Muster werden kann, wird hier aus dem Muster der Inhalt. Wenn aber Bezeichnendes und Bezeichnetes sozusagen die Stelle wechseln können, wird die Interpretation zirkulär. Dies liegt daran, daß es in Warhols Bilderkosmos keinen den Kosmos der

Bilder transzendierenden und damit eindeutige Hierarchien festlegenden Referenten mehr gibt. Auf Bilder folgen sozusagen immer nur noch mehr Bilder, die, läßt man sich nicht auf die verwirrenden Paradoxien der Werke ein, nur noch als Reize fungieren und einander in einem bunten Reigen ablösen. Dies wird gerade auch bei den unzähligen Selbstbildnissen Warhols deutlich.

Doch das Flackern und Zucken der Bilderflut, das mit dem Fehlen eines unmittelbaren physischen Referenten zusammenhängt, hat Warhol auch zu einem eigenen Thema gemacht: Im Bilderzyklus *Shadows* von 1978/9 kann der Betrachter von der als „Schatten“ bezeichneten abstrakten Form nicht mehr auf den Gegenstand zurückschließen.³⁷ Statt dessen sah er sich in der ersten Installation der Arbeit in der Galerie Heiner Friedrich von einem „Bild in 83 Teilen“ umzingelt, von der Warhol lapidar als „Disco-Dekor“ sprach, welcher an den in Diskotheken eingesetzten Stroboskop-Effekt erinnert.³⁸ Bei diesem Effekt verwischen durch die entstehenden subjektiven Nachbilder die Grenzen zwischen Innen und Außen visueller Erfahrung, was beim Tanzenden zu Orientierungslosigkeit und Trance führen kann. Die Frage der Interpretation wird in besonderer Weise virulent, weil der sich in der Installation bewegende Rezipient mit seiner labilen Position vor den Bildern konfrontiert wird.

Doch der Betrachter wird vor den Werken Warhols nicht nur im räumlichen, sondern auch im imaginären Sinne positioniert, da er bei der Verweigerung einer eindeutigen Referenz des Bildes auf sich selbst zurückgeworfen wird. Mit den großformatigen Bildern der *Rorschach*-Serie von

tiellen Ikonografie“ verkörpern, nicht interpretativ mit den Arbeiten, die sich in obsessiver Weise mit dem Tod beschäftigen, zu versöhnen, da sie einen intentionalen Autor und ein hermeneutisches Konzept der Bedeutung voraussetzen. S. hierzu KRAUSS, Körperliches Wissen (zit. Anm. 31), S. 105 f.

37 Die rein indexikalische Beziehung des Schattens zu seinem ihn hervorruhenden Gegenstand beruht nicht notwendig auch zugleich auf Ähnlichkeit.

38 So in der ersten Installation der *Shadows* in der Galerie von Heiner Friedrich in New York 1979, vgl. FRANCIS, Andy Warhol (zit. Anm. 25), S. 19 f.



**Aus urheberrechtlichen Gründen darf
die Abbildung an dieser Stelle nicht
gezeigt werden.**

6: *Andy Warhol, Rorschach, 1984, Kunstharzfarbe auf Leinwand, 419,1 x 302,3 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

1984 (Abb. 6) verweist Warhol am deutlichsten auf die Verortung des Betrachters durch das Bild. Der Ort des Interpreten stellt sich hier als ein äußerst prekärer dar. Indem die *Rorschach*-Bilder ihn als einen imaginären Ort bestimmen, verweisen sie darauf, daß der Interpret bei der Deutung eines Bildes immer auch eine Interpretation seiner selbst liefert. Die Übergröße der Tafeln läßt die abstrakten Muster übermächtig werden, so daß das Moment der Konfrontation bei der Betrachtung der Bilder, deren symmetrische Motive durch ein manuelles Abklatschverfahren gewonnen wurden, bewußt wird. In einem Interview mit Robert Nickas meinte Warhol, daß er in den Rorschach-Tests nichts anderes als harmlose Flecken – Hundeköpfe, Bäume oder Blumen – sehen

könne und betonte, wie schwierig es gewesen sei, diese Bilder interessant aussehen zu lassen. Ihre Interpretation überläßt er den Betrachtern. Ohnehin könnten diese viel mehr in ihnen sehen als er selber.³⁹ Über ihre suggestive Qualität eine Verbindung zum Künstler und seine mögliche künstlerische Intention herstellen zu wollen, verbietet sich unter diesen Umständen. Wie Rosalind Krauss gezeigt hat, ist dies erst auf der konzeptuellen Ebene möglich, die das Rorschach-Muster als Bild eines *Rorschach*-Bildes, also als Zeichen für den psychologischen Test liest.⁴⁰ Warhol bezeichnete die *Rorschach*-Bilder als Repräsentanten eines „abstrakten Look“, an dem er zur Zeit arbeite und der ihn ebenso an den *Oxidations* (1978) und den *Camouflage-Bildern* (1986) interessiert habe.⁴¹

39 S. R. NICKAS, Andy Warhols Rorschachtest, in: FRANCIS, Andy Warhol (zit. Anm. 25), S. 98–101, hier S. 98.

40 KRAUSS, Körperliches Wissen (zit. Anm. 31), S. 102–107.

41 NICKAS, Andy Warhols (zit. Anm. 39), S. 99.

RÜCKBLICK UND BLICKWENDE

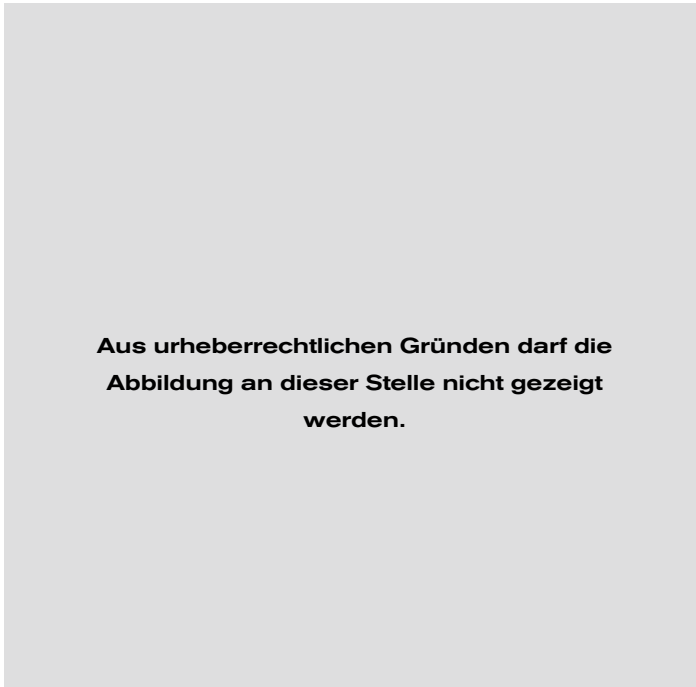
Die hier angedeuteten reflexiven Momente im Spätwerk Warhols zeigen: Alle Versuche, die bildnerischen Verfahren Warhols entweder als kritische Destruktion einer bürgerlich-kapitalistischen, auf die Autonomie des Werks ausgerichteten Kunstpraxis oder aber als Zeugnisse eines zynischen, nihilistischen Bewußtseins und bloßer Affirmation der Konsumgesellschaft zu deuten, müssen die Werke selbst verfehlen. Sie nehmen ihre paradox-tautologische Struktur nicht zur Kenntnis, die sie einer solchen eindeutigen Interpretation gerade entziehen. Die von der Forschung immer wieder aufgeworfene Frage nach der Intentionalität muß, wie ich meine, auch bei einem Künstler wie Warhol, der mit seinen standardisierten Bildverfahren jede persönliche Handschrift vermeiden wollte, zuallererst auf die ästhetische Struktur der Werke selbst bezogen werden und nicht auf die wie auch immer vorgestellte Persönlichkeit des Künstlers – seine politische, medienkritische oder soziale Haltung. Anstatt danach zu fragen, welche Intentionen der Künstler mit seinen Werken verfolgte, kann dann die Frage treten, in welcher Weise das Werk den Betrachter disponiert, d. h. nicht nur im räumlich-perzeptiven, sondern auch im imaginären Sinne verortet.⁴²

Wie bei den Rorschach-Bildern ist auch bei den beiden Selbstbildnissen das von ihnen in Gang gesetzte Bild-Dispositiv in den Blick zu nehmen und bei der Interpretation nicht allein auf das Verhältnis des Bildes zu seinem Referenten einzugehen. Es reicht somit nicht aus, das Werk nur diegetisch in Bezug zu seinen möglichen Referenten (der Künstler, Medusa, der

Künstler als Medusa, Perseus) zu interpretieren und dabei auf die möglichen materiellen und sozialen Anteile der Bildproduktion zu verweisen. Aufgrund der Wirkmächtigkeit der diskutierten Selbstporträts ist diese Distanzierung und damit eine extradiegetische Interpretation, die die eigene Situation vor dem Bild mit in die Betrachtung einbezieht, allerdings schwerer zu erlangen als bei den *Rorschach*-Bildern. In den Selbstbildnissen sieht der Betrachter den eigenen Blick von einer totenähnlichen Gesichtsmaske erwidert. Während Louise Lawler in *Statue before Painting* von 1983 (Abb. 7) die gesamte Gemäldeabteilung des Metropolitan Museum of Art dem Blick von Canovas Medusa unterwirft und somit das von ihr verwendete Dispositiv der Photographie für den Betrachter zugleich im Photo sichtbar macht, setzt Warhol den Betrachter der beiden Selbstbildnisse diesem versteinern Blick aus. Emotional überwältigt, läuft man vor Warhols Selbstbildnis in *Fright-Wig* Gefahr selbst zu erstarren, zum Bild zu werden und zu verstummen. Erst wenn man sich der direkten, frontalen Konfrontation mit den Bildnissen und damit ihrer unmittelbaren Wirkung entzieht und eine Rezeptionshaltung einnimmt, die eher derjenigen in einer Installation, in welcher sich der Betrachter losgelöst von einzelnen Objekten frei bewegen kann, annähert, entkommt man dem tautologischen Sog dieser Bilder. Eine solche Annäherung, bei der der Betrachter gleichsam den für ihn vorgesehenen Platz vor dem Bild leer beläßt bzw. lateral umgeht, könnte mit Perseus' Annäherung an die schlafende Medusa verglichen werden.⁴³ In Warhols klei-

42 Ich schließe hier an den von M. FOUCAULT in seiner Analyse von Machtbeziehungen entwickelten Begriff des Dispositivs an (siehe v. a. ders., Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII, Vincenne⁴, in: ders., Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 119 ff.). In der Kunstwissenschaft wurde Foucaults Dispositiv-Begriff vor allem für die Analyse von Blickregimen und Wahrnehmungsarrangements seit der Moderne fruchtbar gemacht. Vgl. hierzu den Überblick von S. SIEGEL, Foucault-Rezeption in den Kunst- und Bildwissenschaften, in: C. KAMMLER/R. PARR/U. J. SCHNEIDER (Hrsg.), Foucault Handbuch, Stuttgart 2008, S. 434-438. Auch Louis Marin nutzt den Begriff zur Analyse von Strategien der Repräsentation, bes. MARIN, Die Malerei zerstören (zit. Anm. 12).

43 Vgl. a. Marins Abschnitt Strategie der Analyse – mythische List, in: MARIN, Die Malerei zerstören (zit. Anm. 12), S. 157-170.



7: Louise Lawler, *Statue before
Painting, Perseus with the Head of
Medusa*, Canova, 1983
b/w Photographie, 18.4 x 19.1 cm,
Courtesy of the Artist, Sprüth Magers
Berlin London and Metro Pictures.

nen Selbstbildnissen auf goldenem und silbernen Grund den Künstler als Medusa zu sehen, heißt sich an die Taktiken des Perseus zu erinnern und wie Michel de Certeaus Konsument, der mir in seiner Aneignung und Umwendung der „Praktiken“ und „Mechanismen der Disziplinierung“ ein später Erbe des Perseus zu sein scheint, Nutzen aus dem Starken ziehen und die Stärke des Übermächtigen gegen ihn selbst wenden.⁴⁴

Zwar bleibt die Verknüpfung von Warhols Selbstbildnissen in *Fright-Wig* mit dem Mythos der Medusa ein heuristischer Versuch und kann nicht als vom Künstler intendiert bewiesen werden. Doch leistet sie einen Beitrag zur Inter-

pretation dieser Selbstbildnisse, indem sie die Aufmerksamkeit auf das von Warhol verwendete Bild-Dispositiv lenkt. Darüber hinaus wirft dies die Frage auf, inwiefern nicht alle späten Gemälde, die nach Warhols Verabschiedung von der Malerei 1966 entstanden sind, latent mit ihren disponierenden Qualitäten spielen und somit eine neue Rezeptionshaltung einfordern. Und natürlich steht man am Ende dieser Interpretation vor dem Paradox, daß der Platz des Betrachters vor den Bildern Andy Warhols leer bleibt, wenn der Ort des Interpreten gewahrt bleiben soll.

⁴⁴ Michel de Certeau greift in seinem Buch *Kunst des Handelns* erstaunlicherweise nirgends auf die Listen des Perseus zurück, obwohl er die in „literarische Zonen“ abgedrängten Wendungen, Finten, Verschiebungen und Ellipsen als Modelle populärer Gebrauchsweisen und Taktiken beschreibt, auf Mythen und Volkerzählungen als Tradierung solcher Praktiken verweist und als Kennzeichen strategischen Verhaltens schließlich auf die „panoptische Praktik“ der Mächtigen eingeht. M. DE CERTEAU, *Kunst des Handelns*, Berlin 1998.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 2, 3, 4, 5: nach ELGER, *Selbstportraits* (zit. Anm. 3), Abb. 15, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 41, Abb. 49. – Abb. 6: nach FRANCIS, *Late Work* (zit. Anm. 25), S. 100. – Abb. 7: Sprüth Magers Berlin London and Metro Pictures.

MEMORABILIA

“I THEN ASKED MYSELF: WHAT IS THE ‘WIENER SCHULE’?”

ERINNERUNGEN AN DIE STUDIENJAHRE IN WIEN

ERICA TIETZE-CONRAT

(herausgegeben von Alexandra Caruso)

In ihrem letzten Lebensjahr verfaßte die Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat (geb. am 20.6.1883 in Wien, gest. am 12.12.1958 in New York),¹ angeregt durch die Fragen ihrer amerikanischen Studenten, eine Rückschau auf ihre Studienzeit bei Franz Wickhoff (1853–1909) und Alois Riegl (1858–1905), den bedeutendsten Persönlichkeiten der „Wiener Schule der Kunstgeschichte“. In diesen Erinnerungen bemühte sie sich nicht nur um eine Kulturvermittlung für ihre Schüler an der Columbia University, sondern auch um die eigene Verortung in einem universitären System, in dem ihre Position als Frau und Jüdin alles andere als selbstverständlich gewesen war. Während sie ihre Kommilitonen insgesamt distanziert und unpersönlich erinnerte, bekräftigt die Auswahl jener Studienkollegen, die ihr eine nähere Beschreibung wert schienen, die tatsächliche Marginalisierung noch.

Es waren vor allem die intelligenten Querköpfe, die sich ihr eingeprägt hatten. Die Schilderung der Eigenheiten ihrer Professoren sowie ih-

rer eigenen Orientierungslosigkeit zu Beginn des Studiums zielen ab auf eine Entmystifizierung der unantastbaren Autorität des Lehrers und auf eine Anerkennung der Leistungen und Schwierigkeiten von Studierenden. Klar ist, daß dieser unvollendete Bericht, der sich im Nachlaß von Tietze-Conrats Sohn, Prof. Andreas Tietze, gefunden hat,² in dieser Form noch nicht für eine Publikation bestimmt gewesen sein kann. Einzelne Auslassungen belegen, daß dieser Text, der vermutlich aus dem Jahr 1958 stammt, noch geprägt ist von Auswirkungen der Emigration. Dies bedeutete, geistige Arbeit oftmals ohne Zugang zu den notwendigen Quellen leisten zu müssen.

When I once mentioned to my students at Columbia³ that I grew up in the “Wiener Schule”, they looked at me in a way that I realized they had no idea what I meant. I then asked myself: what is the “Wiener Schule”? And I asked my colleagues and listened to their long winded explanations. They did not satisfy me. I finally

1 Zu Leben und Werk Tietze-Conrats sei auf die Arbeiten von Almut Krapf-Weiler verwiesen, insbesondere auf den Band: A. KRAPF-WEILER (Hrsg.), Erica Tietze-Conrat, Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906–1958, Wien 2007. Die Herausgeberin bereitet zurzeit eine kritische Edition der Tagebücher Erica Tietze-Conrats vor, welche voraussichtlich im Herbst 2012 im Böhlau Verlag erscheinen wird.

2 Der 1914 geborene zweitälteste Sohn des Ehepaars Tietze war ein international angesehener Turkologe. Er verstarb 2003 in Wien. Krapf-Weiler wies bereits 2007 auf das Typoskript hin, in: KRAPF-WEILER, Die Frau in der Kunstwissenschaft (zit. Anm. 1), S. 286. Besonderer Dank gilt den beiden Enkeltöchtern Erica Tietze-Conrats, Dipl. Ing. Kristin Matschiner und Dr. Filiz Tietze, daß sie dieses Dokument nun für diese Veröffentlichung zur Verfügung gestellt haben.

3 Hans Tietze (1880–1954) erhielt 1954, in seinem letzten Lebensjahr, einen Lehrauftrag an der Columbia University in New York. Nach seinem Tod übernahm seine Ehefrau Erica Tietze-Conrat die Lehrveranstaltungen. Diese Tätigkeit, die sie bis 1956 ausübte, war für sie die erste Gelegenheit, an einer Hochschule zu lehren.

wrote to my friend Otto Kurz⁴, the head-librarian at the Warburg Institute who too came from the “Wiener Schule”, but one generation after me. He had an amazingly short answer: “The Wiener Schule is Wickhoff and Riegl.” Both had been dead for years at the time when Otto Kurz studied art history in Vienna but Wickhoff and Riegl continued to represent the “Wiener Schule” for the following generation.

Wickhoff and Riegl were my teachers when I studied 1901 to 1905. Riegl died in the summer of 1905 and it was Julius von Schlosser, the associate professor, who examined me at my “Rigorosum” in December 1905. It was the first time that Schlosser had to undergo this experience and I am sure he was no less scared than I.

I will call up my memories of Wickhoff and Riegl alone. The set-up of my years as a student was so different from the one here in the States today and furthermore the Central European atmosphere so different from the American that I think it the right thing to add to the characterization of the teachers the one of the pupils too.

Wickhoff's students came from two very different camps. As “Ordinarius” (full professor) Wickhoff was connected with the “Institut für österreichische Geschichtsforschung.” This Institute, like the Ecole de Chartres in France, educated historians in all the various branches of their discipline.⁵ The courses ran for three years; the first one, a kind of introduction, ended with an examination; those who passed it became salaried members of the Institute (“Stipendiaten” had to take all the courses and graduate again after the examination at the end of the third year.) The candidates, about twenty, were all sworn historians. A single one, who planned to become an art historian, was allowed to join their group. The twenty members of the Institute had a privileged position in Wickhoff's lectures. The chairs in the first two

rows were reserved for them; they walked in to the class in the very last moment with all the noise and haughtiness typical of a privileged group. They showed their infinite contempt of so effeminate a discipline as art history by chewing their pencils, or staring out the window, (one of them who had a glass eye, tapped it relentlessly with his forefinger). At the end of the term they used to engage an art historian who would coach them for the examination. The other part of the audience could again be divided into three strata. The serious ones who had decided to become art historians as a profession and a much larger stratum of visitors of the lectures who thought it smart to get an inkling of Italian art before travelling South to a summer resort and finally those who aspired a doctor's title before their names, a kind of decoration only which would impress the colleagues in the career awaiting them. A Central European doctor's degree is by far not the time consuming affair as an American one. Some reached this goal after three and a half years of University, and art history was believed an easier way to attain it than, let's say, chemistry. There are still living poets, theatre directors, art dealers etc. signing their names with the Dr. before who never have read or written an art historical paper or for that matter looked at a painting after having ended their university years with a doctor's diploma. My friend Erny Ebenstein for instance was expected to enter his father's business and dreaded this prospect. He finally was allowed to postpone this step until after his “Doctorat”. He studied every morning until noon and returned to University after the famous tailor's atelier closed, wrote a long thesis on Franz Luycx which was published in the “Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses”, passed his oral examination and thus finished his art historian's career (Abb. 1).⁶ Wickhoff used a shortcut to separate wheat from chaff. Before his seminar

4 Otto Kurz, geb. 26.05.1908 in Wien, gest. 03.09.1975 in Jerusalem.

5 Frauen war der Zugang zum Institut für österreichische Geschichtsforschung erst ab 1929 gestattet.

6 Ernst Ebenstein, geb. 1880 in Wien, gest. ? Das 1897 von Adolf Loos gestaltete Geschäft des Schneiders Ernst

when his audience had gathered and the rather small classroom was brimful, he asked one visitor after the other, whether he knew Latin and Greek. After having the answers he stated: those who don't know Latin and Greek are asked to leave the room.

The society ladies left; but here remained still more than he liked and another difficulty was to be arranged in order to diminish the number. He tried to work with those students only who were willing to contribute something themselves and not to listen only. The last screening took place: it was torture. We had to read and translate and comment on the *Liber Pontificalis*⁷ chapter after chapter. Those who did not miss the scheduled hour, did not fall asleep but kept game were allowed to enter the inner circle and occupy a desk in the “Kunsthistorische Institut”. (I don't know when the “Kunsthistorische Institut” was installed above the “Institut für österreichische Geschichtsforschung”,⁸ but at the time when I studied it still had kept its former character of a servants quarter: slits of windows, no ventilation, large iron stoves which we mostly served ourselves. It consisted of a hall and three rooms. Wickhoff had his room at the end of the hall; his assistant Mr. Dvořák had his on the left side, immediately where you entered the hall. Open shelves with books along the wall.

A nightmare: which book should I take down and read? A nightmare which lasted almost a year long.

I cannot remember how many we were who had been admitted to the inner circle; perhaps half a dozen only. All of us had the same background: the Gymnasium (high school) with its “Matura” at the end. In 1901 when I finished high school the “Mädchengymnasium” was still a private school and therefore we girls had had to pass the “Matura” at one of the public boy schools. We had to pass examination in all fields which we ever had studied. A “pre-exam” in March included logic, psychology, religion and all the parts of natural history. I would like to tell here about a detail because I think it typical of my approach to all the problems I ever tackled in my life. I was shown the skeleton of a bird and asked to describe its essential parts. Instead of starting with the wings I drew the attention to a certain bone on which Goethe had commented. The written examination trough five days in May included a German composition, a German-Latin and a Latin-German translation, a Greek-German one and a Math test. We had studied for five years and this is quite a good foundation. No modern languages were taught. History ended with the Vienna Congress (1815), the following hundred years were too bitter for the Austrian Habsburgs. Our teacher in physics tried to perform the X-Ray experiment, but it was too new a thing and he had to give up.⁹ Geography of the Americas appeared in small print only in our textbooks and we were allowed to skip it [...].¹⁰ Wickhoff was not satisfied with the knowledge acquired in high School; he insisted that his stu-

Ebenstein befand sich im Haus Wien 1, Kohlmarkt 5. E. EBENSTEIN, Der Hofmaler Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe, in: *Jahrbuch der der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 26, Wien 1907, S. 183–254. Die in diesem Artikel abgebildete Collage wurde von Hans H. Aurenhammer entdeckt und publiziert: URL: <http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/profil-geschichte-des-instituts/archiv/collage-1904/> [01.09.2011], URL: <http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/profil-geschichte-des-instituts/> [01.09.2011] sowie H. H. AURENHAMMER, 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852–2002): Eine wissenschaftshistorische Chronik, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 54, 2002, S. 1–15.

7 Eine Sammlung päpstlicher Biographien in lateinischer Sprache.

8 Beide Institute bezogen das Universitätsgebäude am Ring unmittelbar nach dessen Errichtung im Jahr 1884.

9 Die Röntgenstrahlen wurden 1895 entdeckt.

10 [...] markieren Auslassungen durch Erica Tietze-Conrat im Original.

dents were well read in modern languages. We had to know Italian, French and English and could manage Dutch with the help of a dictionary. The miracle is that we really could do it. I don't know how the others succeeded, but none of us was ever hampered by a foreign language. I for one had a French Governess who took us for walks and bored us to death. When I was 16 or so I engaged a student with whom I read Dante's *Inferno*. When he turned out to be an "irridentista"¹¹, my Austrian-conscious mother threw him out. I continued my Dante reading with the correspondent of the more restrained Milanese newspaper *Corriere della Serra*. I never learned colloquial Italian, but had no difficulties with the sources in my later art historical studies. As I told before, it was not much difference with my colleagues. The reason for our being acquainted with about three modern languages – apart from the classical ones – lies in the fact that our school system had not been democratic at that time. (I don't know whether this has changed). The greater part of the population had to stay at school up to their 14th year only ("Bürgerschule"). They could then learn a handicraft or start as unskilled workers or – the girls – remain at home and learn to cook from their mothers. Boys who wanted to become engineers entered the so-called "Realschule" after their 10th year, where no Greek was taught and – as far as I remember – no Latin but instead of those humanistic subjects a modern language. Only those who were to study at the Universities went to the "Gymnasium". Their parents took it on themselves to provide their upkeep until they were 22, eight years "Gymnasium" at least four years University, and mostly longer. Parents who do that have to have the financial means and be ambitious as well. They took care that their youngsters enjoyed an all round education and the knowledge of languages then belonged to the idea of a well educated

man. (I have now the experience how important it is for an art historian having met the graduate and the postgraduate students at Columbia. They attend their language courses all right, but rarely get more out of them than to be able to decode a printed German page in six hours labors.)

Wickhoff after having screened a small group of serious pupils had his assistant distribute the subject matter on which they had to prepare reports in the seminar. The newcomers were of course excepted. I do not remember having given a report in my first or even second year. It would have been quite impossible, since I had no inkling about art history. Our history textbooks in high school showed sometimes a paragraph of a few lines in small print affixed to important epochs, but we had been allowed to skip it. Neither Wickhoff nor his assistant had any contact with the first or second year students. There were the books on the shelves, but nobody to tell us which of them would be a good introduction. We tried those first which were easy to reach. (What a waste of time! Was it really a waste of time? The head librarian in Columbia's art library compiled a list of the most important reference books in 1957; the beginners here will have less waste of time. But will they become as independent scholars as we were who had to fend for ourselves?)

Wickhoff as a lecturer was mostly disappointing. He never was reconciled to the new routine of using slides. He entered class with Dvořák carrying a load of large sized photographs or other kind of reproductions. I never heard him deal with another subject than Italian Renaissance. When he characterized Fra Bartolommeo he showed the pertinent illustrations to the next students in the first row who passed them to his neighbor; when Wickhoff was dealing with Sarto, the students far back were still awaiting to see the samples of Fra Bartolommeo. His lectures had neither the literary charm nor the rhetorical splendor of

11 Ziel des italienischen Irredentismus war es, sämtliche italienischsprachigen Gebiete, insbesondere auch jene der Habsburger-Monarchie, dem vereinten Italien anzugliedern.



1: „Das Wiener kunsthistorische Institut im Jahre 1204“. Eine ironische Collage (1904).

Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien

Von links nach rechts: S. Methodologius (Max Dvořák), S. Erica (Erica Tietze-Conrat) mit S. Ernestinus (Ernst Eberstein) auf dem Arm, S. Ludovicus (Ludwig von Ficker), das „apokalyptische Tier“ (Ernst Diez) rechts oben

Woelfflin's. They were not built up to a climax and spiced with catching characterizations, ready to be serialized as Dvořák's. The only highpoints were when his temperament drove him to outbursts against a colleague with whose opinion he disagreed. When he referred to some authors' names he would never omit to add "whom the Lord had created in his scorn". These outbursts never failed to convince his audience of the unshakable sincerity of their teacher. They filled us with pugnacity, a keen wish to fight, a feeling of superiority of our "Wiener Schule". Art historians

like Muther for instance, whose popular success was enormous, were rightly condemned by him, but his wrath struck also serious workers as for instance Schubring.¹² When there had been discussions about the attribution of a drawing in the Albertina and some experts pleaded for [...] others for an artist close to him, Wickhoff never declared himself for one or the other, but asserted it to be from the 18th Century, thus opposing both opinions. The outcome of his certainty to be the censor of the discipline was the creation of the "Kunstgeschichtliche Anzeigen"¹³. It was a maga-

12 Richard Muther (1860–1909), Kunsthistoriker, Autor populärer Künstlerbiographien und Kunstführer. **Paul Schubring** (1869–1935), Kunsthistoriker und Theologe, Verfasser zahlreicher Werke zur Früh- und Hochrenaissance sowie kunstwissenschaftlicher Handbücher.

13 Die „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“ wurden 1904 von Franz Wickhoff ins Leben gerufen und erschienen als Beiblatt zu den „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“.

zine rather uneven in its articles. Some of them were serious reviews written by pupils who had intimate knowledge of the material; others just imitating Wickhoff's sharp approach without the background of specialists. I was one of the latter and remember that the author whose book I criticized threatened with a libel suit.¹⁴ There was a kind of conference in Wickhoff's apartment to which also Gustav Glück¹⁵ had been invited. I felt frightened as if I were in court to be indicted for murder. Wickhoff told us anecdotes which had nothing to do with the crime I was accused for, and then summing up assured me that if anybody it was he alone as the editor who could be sued. The affair petered out. I believe that Wickhoff wrote a soothing letter to the author. (I have not written too many reviews after this experience). The chief objects of Wickhoff's fighting spirit were the growing "Literaten" who popularized art history. This discipline was for him insolubly connected with history and therefore subject to its strictly founded criticism. Wickhoff objected the cliché. I remember a report which Georg Sobotka¹⁶ gave on the monasteries in [...]. He had not yet stripped off the high school routine starting a composition with a generalization setting the tone, later on to be itemized by special facts; the life of the monks is divided into praying, eating and sleeping. A priest among the historians immediately interfered, and Wickhoff furiously smelling the cliché in Sobotka's introduction con-

templated Sobotka's exclusion from the seminar. The excitement calmed down and Sobotka became one of Wickhoff's most reliable pupils. He was killed in the last days of the First World War.

The seminar took place in the students' room around the table in its middle. Wickhoff sat with his back to the windows next to Dvořák, his assistant. Wickhoff looked to me an old man; he was rather stout and held himself so relaxed that it could almost be called stooped, but his way to dress showed a slight dandy touch. His ties became more juveniles when spring came. When I think of him as he climbed the ramp of the Albertina – oh so slowly up the hill – but the ends of his bow tie, intensely blue and curled up, were more enterprising than those of any of his provincial historian students. The visit to the Albertina took place during a course on Dürer in order to show us some originals, and not only the Lipmann facsimiles.¹⁷ Josef Meder¹⁸ who then was Curator of the Albertina had complained that all the travelers who came to see the famous collection wanted to be shown the famous Hare by Dürer since their guide books had it astericized. Meder did not like to have the precious watercolor be handled so much. Wickhoff laughingly told us his suggestion: why not show them the Albrecht von Brandenburg portrait explaining to them that "the Hare" was the sitter's nickname? When I (as a young student never admitted) could watch Wickhoff as he talked with his first pupils¹⁹ (Weixlgärtner²⁰,

14 Vermutlich handelte es sich dabei um Tietze-Conrats 1906 in den *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, III. Jg., Nr. 1, Innsbruck 1906, S 57 f., erschienen „Verriß“ von Robert Hedickes Buch über den niederländischen Italianisten Jacques Dubroeucq (ca. 1500/10–1584); siehe: R. HEDICKE, Robert, Jacques Dubroeucq von Mons. Ein Niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Straßburg 1904.

15 Gustav Glück, geb. 1871 in Wien, gest. 1952 in Santa Monica/ USA; von 1911 bis 1931 Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.

16 Georg Sobotka (1886–1918). Ein Nachruf auf Sobotka von Hans Tietze erschien in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Nr. 3, 1918.

17 Zeichnungen von Albrecht Dürer, in: F. LIPPMANN (Hrsg.), *Nachbildungen*, Berlin 1905.

18 Joseph Meder (1857–1934), bis 1923 Direktor der Graphischen Sammlung Albertina.

19 Diese wurden von Julius von Schlosser als „Urschüler“ bezeichnet. Vgl. dazu Julius Schlosser, Franz Wickhoff, in: *Neue Österreichische Biographie 1815–1918*, Bd. VIII, Wien 1935. S. 190–198.

20 Arpád Weixlgärtner (1872–1961), 1920–38 Leiter der Schatzkammer sowie 1931–34 der Gemäldegalerie und 1945/ 46 der Wagenburg des Kunsthistorischen Museums, 1933 erster Direktor des Kunsthistorischen Museums.

Hermann²¹, Schlosser for instance, all curators of the Museum), he never talked shop with them; he repeated anecdotes, described mannerisms of his teachers, and enjoyed it immensely. Later when as a young married couple²² we visited him in his bachelor apartment behind the University or met him in the Floriani in Piazza in the evening, it was the same with us, but the pace was slower, there were longer pauses between the stories and less variety. (Wickhoff did not overcome his reserve against our generation of pupils. None of us ever became intimate with him. He had chosen my husband as his assistant²³ after Dvořák had been made Professor²⁴ – follower of Riegl – but he did not change his attitude. All his warmth, his longing for family life he kept for Dvořák. He fought down the difficulties which Dvořák’s appointment met; the “deutsch-national” students stormed into class and booed Wickhoff in whom they rightly recognized Dvořák’s protector. I will remember this lecture. Dvořák intercepted me at the staircase which led down from the art historical institute. “Don’t go”, he said, “it will be grim.” And we could hear the racket. It lasted what seemed to me an eternity. Then suddenly it has stopped and it was Wickhoff’s voice alone. The deputated horde had left the classroom after having absolved their mission.²⁵ Wickhoff recognized in Dvořák not only his spiritual, but also his worldly heir. It was a father-son relationship. Dvořák was a good listener and he listened not only to the string of anecdotes but also to the discussion of art historical problems which Wickhoff tackled in his last years

and to his extra-art historical interests. Wickhoff, a great reader and Goethe enthusiast tried to finish Goethe’s fragment [...].²⁶

This poetical ambition seems to have shoved the scholarly one into the background in his last years.

Wickhoff did not only seem an old man to us because we were young but had indeed cut down the various interests which used to fill the life of scholars of his age. I remember him telling us about an elderly friend that she did not mind to go to the same resort every year: “Every mountain looks alike [...]” He never could understand her. “But nowadays I feel the same way.” I don’t know whether he ever travelled to Spain; I do remember that he visited the great Rembrandt Exhibit in Amsterdam.²⁷ “Not even Rembrandt can stand an exhibition of so many of his works”, was his comment. What would Wickhoff have said to a One-Man-Show of Jacopo Bassano, Mostra 1957?²⁸ Well, he might have enjoyed it. Everything in connection with Venice was dear to his heart. It was in Venice that he spent all his leisure time – in the years I had known him. And in Venice he died.

His love for Venice became the heritage which he left to his pupils. It is difficult to sum up what I owe Wickhoff as a teacher. His rejection of the cliché, the skepsis against everything before I haven’t checked it myself, the interest in the subject and its relation to its spiritual background- and my love for Venice.

There is one more instance which I’ll try to formulate. He was not a connoisseur and did

21 Hermann Julius Hermann (1869–1953), 1925–1933 erster Direktor des Kunsthistorischen Museums, Direktor der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.

22 Hans Tietze und Erica Conrat heirateten im Dezember 1905.

23 Hans Tietze war 1905 und 1906 Assistent Wickhoffs.

24 Max Dvořák (1874–1921) wurde nach Riegls Tod 1905 zum außerordentlichen Professor ernannt.

25 Max Dvořák war als gebürtiger Tscheche Angriffen von deutschnationaler Seite ausgesetzt.

26 J. W. Goethes unvollendetes Festspiel „Pandora“ wurde von Wickhoff fertig gestellt.

27 Möglicherweise ist die holländische Ausstellung zur dreihundertsten Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag im Jahr 1906 gemeint.

28 Die Gesamtschau der Werke Jacopo Bassanos 1957 im Palazzo Ducale in Venedig war vermutlich Anlaß für eine der letzten Europareisen Erica Tietze-Conrats vor ihrem Tod in New York 1958.

not want to be one; his interest in the design was stronger than the question who executed it. The design is the product of its time, the final work of art its casual utilization only. For my scholarly interest I, too, value a copy of a lost work of art –, its engraved repetition, its mere design – as much as it were the original. Wickhoff who had worked the critical catalogue of the Italian Albertina drawings in 18 [...],²⁹ who had the most intimate relationship to Venetian Cinquecento painting made the mistake of publishing a copy in the *Cabinet des Dessins* in the Louvre as an original Titian. I too could have done so without being ashamed.

Wickhoff's evaluation as art historian has, of course, changed in these fifty years. I will not enter in details about his most famous work, the "Wiener Genesis", but to have taken it as his subject and dealt with it (reflecting the fresh trend of contemporary Impressionism), has not lost its importance. He drew the attention to an era which had not been focused on before him; that he saw in it the qualities which contemporary art had opened his eyes to see, gave his approach convincing vividness. If I scan through his many papers there are few "results" which have remained valid. The logical comment of the Dante verse on which the teacher-pupil relationship in Duccio and Giotto was based is a clear cut pattern how a literary source has to be interpreted.³⁰ The *Pervigilium Veneris* recognized in the program for Botticelli's *Birth of Venus*.³¹

His cataloguing the drawings of the Italian School in the Albertina was certainly a feat of

courage; no other great collection had undertaken it in 18 [...] and in the last years only [...] years after Wickhoff's experiment they followed him.

Die "Wiener Schule", which is "Wickhoff and Riegl" found its end at the time when my university years ended. I took my exams in the winter semester of 1905 and became the first examination candidate of Julius von Schlosser. While Wickhoff always followed the same routine in his examinations, nobody had the faintest idea what was to be expected of Schlosser. Wickhoff first had the candidate put in chronological order a bunch of photographs which Dvořák had selected for him. It was a very human introduction, making it easy to calm down the usual examination nervousness. After this introduction only Wickhoff brought the question forward which was close to his heart since his own early study years: what do you know about Raphael's youth? (I still know the answer I gave and which was the one Wickhoff expected me to give. How different from the one a student would be expected to give today!) In case of Wickhoff had some more stamina in reserve to continue the examination, he would select one of the photographs which the student had ordered chronologically and have it described. For me it was Titian's Strozzi girl in Berlin. I had rightly recognized its chronological place, but otherwise did not know either its author or the sitter.³² Titian was far away from my interests in the last year of my studies when I had prepared my doctor's thesis: *Unknown Works by R. Donner*.³³ Titian

29 Franz Wickhoffs „Katalog der italienischen Handzeichnungen der Albertina“ erschien in den Jahren 1891 und 1892 im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“.

30 F. WICKHOFF, Über die Zeit des Guido von Siena, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, X, Wien 1889, S. 244–286.

31 F. WICKHOFF, Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis, in: M. DVOŘÁK (Hrsg.), Die Schriften Franz Wickhoffs, 2. Bd., Berlin 1913, S. 415–432.

32 Das Bildnis der Clarice, Tochter des Robert Strozzi, befindet sich in der Berliner Gemäldegalerie und ist das einzige erhaltene Kinderbildnis Tizians.

33 „Beiträge zur Geschichte Georg Raphael Donners“, erschienen als: Unbekannte Werke von Georg Raphael Donner, in: Jahrbuch der Zentralkommission, N.F.3, II, Wien 1905, S. 195–268. Zur Bibliographie der Werke Erica Tietze-Conrats siehe u.a. KRAPP-WEILER, Die Frau in der Kunstwissenschaft (zit. Anm. 1).

was just as far away from me, as Rafael Donner from Wickhoff. The subject of my thesis was "Wiener Schule" all right, since it directed art history's attention to a yet unplowed field: Austrian Baroque. That I chose it was not Wickhoff's but Riegl's influence, but not Riegl's direct influence, but my colleague Hans Tietze's thesis for the final paper in the "Institut für österreichische Geschichtsforschung" as well.³⁴

Writing here about my examination I realize more than ever that the Wickhoff I knew had been a very tired Wickhoff only, a sick man who was to die in a short time. His earlier pupils certainly had known a different teacher than I did. His personal interest in his early pupil Schlosser was also evident in his remaining in his chair and listening in at Schlosser's first examination. I had met J. Hermann shortly before my examination; he was one of the curators at the Museum and knew Schlosser intimately. I complained to Hermann that it was I who had to have the first experience of Schlosser as examiner. Kind Hermann tried to reassure me. "Don't be afraid", he said to me, "you are well acquainted with his special interests. And if you can tell him the name of the man who made the iron work at the Campanile in Piazza, he'll be delighted." I hastened to the Institute and tried to find out about this smith. And when I found his name listed somewhere in small print, I tried to learn it by heart. Schlosser had brought a bronze plaque from his collection, which I could date, but had no idea about its iconography. Since nobody else seemed to have solved its puzzle, this did not matter and Wickhoff and Schlosser discussed it at length without reaching a convincing solution. There were some other questions which I don't remember and finally Schlosser asked me about the grill of the Campanile. I ostensibly thought

for a while, then with a disarming smile said: "I am sorry, I don't remember his first name; his second name is Gai." The battle was won. I have forgotten whether I passed my examination Summa cum laude or with a lesser distinction. The thesis was published by Dvořák in the "Jahrbuch der Zentralkommission", 1905 before the ink was dry (not type writing in 1905) some years later I was able to publish a very short note in the *Kunstchronik* (?):³⁵ Correction of Erica Tietze-Conrat's attribution to Rafael Donner. (This short note is one of my articles I like best.) When half a year later I saw the Scaligeri tombs in Verona, typical sculpture of the 14th century, I said to Hans Tietze: "They are so very different from Donner – aren't they?" I gave this thorough account of my final examination by which I gained my Ph.D. in order to show the American students how much less weighty a Vienna Ph.D. of 1905 was (and later probably too) than one from an American University.

(Riegl)

I don't think that there was any similarity between Wickhoff and Riegl except that both of them did not use a slide-lantern in their lectures. But while this meant a serious drawback for the students of Wickhoff, it was the right thing for those of Riegl. He used to have the smallest audience and the use of slides in the darkened room would have spoiled the intimacy of his lectures. We used to be about six only at his main course and three to four in his seminar. Riegl had his desk opposite our chairs, read slowly and with sharp punctuation a few lines of his manuscript. He then took his glasses (pince-nez) down and reached for the pile of photos next to his manuscript, got up and close to us holding the photo

34 Hans Tietzes Hausarbeit im Institut für österreichische Geschichtsforschung hat den Titel „Johann Michael Rottmayr, ein Beitrag zur Geschichte des Barockstils in Österreich.“

35 E. TIETZE-CONRAT, Korrekturen zu dem von E. Tietze-Conrat zusammengestellten Oeuvre des G. R. Donner, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1920, S. 195–197.

so that we could see it and described the object; beat a tattoo with his glasses against the solid photograph. In his course on Baroque the alternation of the optic and haptic in a façade impressed itself into our consciousness with the time beating of a conductor. The introductory lines which he read had the kind of laconic force one would never forget; one listened holding ones breath. A loosening of concentration was needed and gratefully welcomed in the following description of the object. The dogma and its explaining example, Southern and Northern Baroque: heightened emotion and heightened motion, heightened emotion and restricted motion; Bernini, Rembrandt.

Riegl expressly avoided a bigger audience by scheduling his lectures at hours most awkward for the students, his seminar for instance between 12 and 2. We had to eat before noon, an unusually early hour in Vienna, since in these years before the First World War there was no lunch, only a midday dinner. It was difficult to concentrate fighting against an after-eating-sleepiness. And when we postponed the meal for after the lecture we had again difficulties to concentrate in the second hour because of the gnawing hunger. Riegl's seminar was a dialogue which he held with himself. He was hard of hearing and, did not want a discussion with a pupil. He chose the [...] of Bernini, slowly read a passage and commented on it himself. The impression which this alternation of text and comment gave to the ear was similar to that of his lectures, but principally different as far as the content was concerned. The text was not the conclusion but an external statement which had to be questioned; the loosening up into Riegl's accentuated improvised speech was not the

text's example but its clarification. The musical alternation only of two differently oriented voices had the same impressive effect. I do not want to be misunderstood; there was nothing theatrical in Riegl's method, no show-man ship at all.

The older students were not a great help either. Hans Tietze, member of the Institute, had his desk downstairs. But among the direct colleagues there was a prodigy who of course could have helped us, but was far too jealous and conceited to do so, Robert Eisler³⁶. He was the first of my colleagues I was able to individualize. His name was known to me. The summer before, he had played a minor role as an amateur photographer in a kind of social scandal which took place in one of our lake resorts. Eisler looked like a well groomed, quasi ironed-out philosopher Moses Mendelssohn. His complexion was so mealy, neither eyes nor brows contrasted with his highly freckled skin. None of us colleagues liked him, but we all were with awe before him. In high school he had already published a book on the theory of value³⁷ and during his early student years an article on Mantegna³⁸ which in my monograph on this artist's work³⁹ I accepted. In this article he gave his title as "fellow" of the Institute consciously wrongly translating his modest title "Mitglied". The only colleague of mine who saw more of him was L. von Ficker⁴⁰ [...]. He was not an art historian at heart, but decided to make his "doctor" in a seemingly easier field, since his father, a famous professor of Law in Innsbruck⁴¹ in his last will had decreed to disinherit him in case he did not finish his University studies before a certain time. L. von Ficker's interest was more in literature, especially poetry, than in art. We tried to supply him with

36 Robert Eisler, geb. am 27.4. 1882 in Wien, gest. am 17. 12. 1949 in England.

37 R. EISLER, Studien zur Werttheorie, Leipzig 1902.

38 R. EISLER, Mantegnas frühe Werke und die römische Antike, in: Monatsberichte über Kunst und Kunstsissenschaft, München 1903, S. 159–169.

39 E. TIETZE-CONRAT, Mantegna, Paintings, Drawings, Engravings, London 1955.

40 Ludwig von Ficker, geb. am 13.4.1880 in München, gest. am 20.3 1967 in Innsbruck.

41 Julius von Ficker (1826–1902) war Jurist und Historiker.

an easy subject for his final paper, but he bungled the easiest one. His family paid no regard to his father's will and let him have his inheritance. He used a great part of it in founding a literary magazine so exclusive that it never promised financial success. The "Brenner" published Tyrolean poets only; its greatest merit is to have printed Trakl's poems.⁴² Ficker's presence in the Institute had an ambivalent influence on us; he was good looking, tall, speaking in a low voice, somewhat down his nose for shyness or contempt for our scholarly ambitions. We felt him as a challenge to show him our mettle – but often also as a warning signal how childish our aims are: There is nothing creative in what we do, nothing touching the stars as is a well built quatrain. He became a healthy antidote to the arrogance which students of such a sophisticated subject as art history often parade. As a literary man, L. Ficker was interested in Eisler's character. Any time he could watch Eisler show some abhorrent trait Ficker was happy. In order to study this devil better Ficker even travelled with him. He told us with jubilant enthusiasm about a happening in a hotel in Rome. 'We entered our room and found a cat there. Eisler furiously chased it out of the window and over the glass roof. He crashed the glass with his boot. A second later the waiter entered the room. Eisler turned to the waiter: "A thief was in the room; he fled through the window and crashed the glass".' What a gift is such quickness of reaction and association. Eisler's art historical career was splendid but short. He could not resist to usurpate an illuminated from the Library in Udine and when caught withdrew to a sanitarium. His further achievements confirmed his

genius. His book on "Weltenmantel"⁴³ brought him into the first row of theological scholars.

When I was in my fourth year a student coming from Germany brought fresh blood in our Viennese lassitude, W. Koehler. He was younger than most of us, even younger than I by one and a half year.⁴⁴ So our feelings for him were somewhat like for a pet (Nesthäkchen). We were amazed about his incredible innocence in every kind of life of a large city. His family was of Baltic stock and his father was the Librarian of the famous Wolfenbüttel Library a job which once Lessing held. He had studied with Dehio⁴⁵ and told us with deep seriousness and conscious of his unusual tolerance that Dehio's wife was a very acceptable person although she was a Jewess. It was the only jewess he had ever met. I informed him about the race of his colleagues. His allowance was a pittance and in order to save money he used to send his laundry by mail to Wolfenbüttel. His inexperience extended not only to Jews but also to bed bugs; we made an excursion to Budapest, going down the Danube by steamer. We had the typical Hungarian gulyash, highly spiced with paprika and drank with it the delicious local wine. We had taken rooms in a very cheap hotel and I spend the night sitting at the table, ceding the bed to its possessive residents. My friend Ebenstein, acquainted with bed bugs from his military year, compared notes with me at breakfast. Koehler joined us rather late; he had spent a bad night: a rash bothered him so that he could not sleep, must have been from the spiced meal and the wine. His background was very different from ours, but he made quick progress in adjusting himself. He had been in a "Burschenschaft" and a stroke of a rapier had

42 Hier trägt Tietze-Conrats Erinnerung: Zwar war die 1910 von Ficker gegründete Zeitschrift „Der Brenner“ anfänglich auf Tiroler Dichter beschränkt, doch öffnete sie sich zusehends für Autoren des gesamten deutschen Sprachraums. Der expressionistische Dichter Georg Trakl (1887–1914) war gebürtiger Salzburger.

43 R. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, München 1910.

44 Wilhelm Köhler, geb. am 17.12.1884 in Reval/ Estland, gest. am 3.11.1959 in München.

45 Georg Dehio (1850–1932) hatte von 1892–1919 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Straßburg inne.

damaged his hearing, but now he was no longer proud of these duels although he was endeared to us as our pet. From the first day on we were fully aware of his scholarly talents and knowledge. A paper which he had worked for the seminar, the story of Michelangelo's Cartoon of the Battle,⁴⁶ showed him on an incomparably higher level than anything we others could produce. Wickhoff opened up to him and we realized that the reserve which he had shown to us had been his healthy attitude towards our mediocrity. Koehler being the untouched child in many directions was precocious as a scholar. (We certainly were slow to develop. In some way Wickhoff and his assistant Dvořák, were to blame; Dehio and Clemen⁴⁷ had been better teachers than the "Wiener Schule" at the late time).

Up to Riegl's death Schlosser was a museum man and his seminar was a causerie only held in his collection. It had the flavor of the impromptu⁴⁸. The tall man, so tall and statuesque that his eye never stooped down to one of us, opened a showcase and usually picked out the tiniest of the objects so that it was hidden in his palm and we caught no more than a glimpse. Then he mumbled its history, relation to, connection with, etc. etc., usually information which he had already published in [...].

I never heard a real lecture by him but was well acquainted with his articles, since Wickhoff had assigned to us report on them in the seminar. His stylistic mannerisms became a never exhausted source of hilarity for us. The tenor of his footnotes in which he thanked a colleague for information [...].

46 Das Thema war auch Wilhelm Köhlers Doktorarbeit: Michelangelos Schlachtenkarton. Ein Rekonstruktionsversuch, Wien 1906.

47 Der Mediävist Paul Clemen (1886–1947) war Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bonn. Bei seinen Wien-Besuchen logierte er öfters im Hause Tietze.

48 Hervorhebung durch die Verfasserin.

BRIEFE VON JOHANNES WILDE AUS WIEN, JUNI 1920 BIS FEBRUAR 1921

(übersetzt und herausgegeben von Károly Kókai)

Im Archiv der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest befinden sich die Briefe des Kunsthistorikers Johannes Wilde (1891–1970)¹ an seine in Budapest lebende Mutter Rosalia und an seine Geschwister Margit und Ferenc Wilde.² Johannes übersiedelte, wie wir dem Briefwechsel entnehmen können, im Sommer 1920 nach Wien. Dazu sah er sich gezwungen, nachdem ihm seine Teilnahme an der ungarischen Räterepublik im Frühjahr und Sommer 1919 nach deren Niederschlagung vorgehalten wurde. Eine gerichtliche Verfolgung mußte er zwar nicht fürchten (er wurde bald entlastet), aber sehr wohl Schwierigkeiten, mit seiner politischen Vergangenheit in Ungarn eine wissenschaftliche Karriere machen zu können. Wilde kam nach Wien zurück, wo er schon ab dem Herbst 1915 studiert und 1918 zum Thema *Die Anfänge der italienischen Radierung* promoviert hatte. Ab 1923 arbeitete er im Kunsthistorischen Museum. 1939 flüchtete er nach England, wo er bis zu seinem Tod 1970 blieb.

Der Briefwechsel Wildes mit seinen Geschwistern ist beinahe vollständig erhalten. Er

wurde von beiden Seiten mit sehr großer Regelmäßigkeit geführt. Wöchentlich wurde mehrmals geschrieben, auf die Fragen der anderen wurde detailliert eingegangen, und es wurde versucht, ein umfassendes Bild der eigenen Situation zu liefern. Insofern kann man sie als eine verlässliche Quelle ansehen, die die damalige Situation auch für Außenstehende wiedergibt.

Die folgende Auswahl an Briefen, die Wilde während der ersten Monate seines Wien-Aufenthaltes schrieb, umfaßt eine Periode des Suchens. Sie beginnt mit der Hoffnung, daß er sich mit Hilfe von Max Dvořák in Wien als Kunsthistoriker etablieren kann, und endet mit dem frühen Tod seines Professors. Da die Briefe Wildes wissenschaftlicher Karriere besondere Aufmerksamkeit widmen – dies scheint unter den Geschwistern eines der wichtigsten Gesprächsthemen gewesen zu sein –, ermöglichen sie unmittelbare und authentische Einblicke in die Ereignisse innerhalb der Kreise der damaligen Wiener Kunstgeschichte und ergänzen so die bisherigen Erkenntnisse zur Geschichte der Wiener Schule³.

1 Vgl. M. HIRST, Johannes Wilde Obituary, in: Burlington Magazine, 113, 1971, S. 155–157; J. SHERMAN, Johannes Wilde (1891–1970), in: H. FILITZ/M. PIPPAL (Hrsg.), Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1983, Bd. 1, Wien 1984.

2 Die 1924 geschriebenen Briefe scheinen in Budapest verschwunden zu sein. Die Briefe, die Wilde aus Budapest erhalten hat, befinden sich im Archiv des University College London. Die Briefe wurden für den vorliegenden Artikel vom Herausgeber transkribiert. In eckigen Klammern stehen die Ergänzungen des Herausgebers. In den Fußnoten werden, so weit wie möglich, die Genannten identifiziert und die verwendeten Abkürzungen aufgelöst. Dank an Livia Orbán und Judit Boros für die Betreuung im Archiv der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, an Hans Aurenhammer in Frankfurt für Hinweise den wissenschaftlichen Hintergrund der erwähnten Wiener Kunsthistoriker betreffend und an Maria Theisen in Wien für Ergänzungs- und Verbesserungsvorschläge.

3 Zur Geschichte der Wiener Schule gibt es eine sehr große und ständig wachsende Literatur. Vgl. zusammenfassend FILITZ/PIPPAL, Wien (zit. Anm. 1), sowie Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004).

Zum Briefwechsel ist anzumerken, daß es sich um private Briefe handelt, die vom in die Fremde fortgerissenen Sohn an den zu Hause gebliebenen Rest der Familie geschrieben wurden. Dieser Aspekt wird dadurch verstärkt, daß Johannes als der mit einigen Jahren Jüngste eine besondere Stellung einnimmt. Er ist dementsprechend bemüht, das Gefühl der Sicherheit zu vermitteln, daß es ihm gut gehe, daß er sich auf seine Kollegen – insbesondere auf Max Dvořák, der ihn protegiere – verlassen könne, um so die Zuhausegebliebenen zu beruhigen.

Es ist selbstverständlich äußerst **problematisch**, private Briefe zu publizieren. Sie sind ausdrücklich nur für die Adressaten bestimmt. Sie sind aber im Falle des Wilde-Briefwechsels für uns eine seltene Möglichkeit, die Stimmung jener Jahre nachzuvollziehen. Privates und wissenschaftlich Relevantes sind hier so stark verzahnt, daß eine Trennung nicht möglich zu sein scheint, es ist sogar vielfach das Private das hier Relevante. Die beträchtliche zeitliche Distanz zum Zeitpunkt der Abfassung der Briefe erleichtert ebenfalls die Entscheidung für eine Publikation, insbesondere weil Schreiber und Adressaten ohne Nachkommen verstorben sind, so daß die Briefe als historische Dokumente betrachtet werden können, ohne die Privatsphäre der Familie Wilde zu verletzen. In den Briefen wird viel und oft über Krankheit, Essen – offenbar wurde Johannes aufgetragen, genau darüber zu berichten, wo und was er ißt –, mehrere ineinandergreifende Netzwerke von Freunden und Kollegen geschrieben, was für einen heutigen Leser nicht nur irrelevant, sondern auch verwirrend erscheinen könnte. Das sind jedoch genau die Details, die die damalige Situation greifbar und verständlich machen, nicht zuletzt durch das Spürbarwerden der Distanz zwischen den damaligen und unseren gegenwärtigen Selbstverständlichkeiten. Sie machen das Ausmaß des Elends kurz nach dem Kriegsende und seine, wissenschaftliche Karrieren und Projekte prägende Rolle deutlich. Man laborierte an der Tuberkulose, litt an Depressionen, starb an der

spanischen Grippe und lebte im ständigen Bewußtsein der Allgegenwart dieser Drohungen. So erhält jeder Wetterumschwung und jede Erkältung Dimensionen, die dem heutigen Leser erst durch ihre wiederholte Erwähnung begreifbar gemacht werden können. Die ständige Betonung der emotionalen Bindung an Verwandte und Freunde zeigt die Enge der Netzwerke, die in diese investierte Energien, die nicht nur den beruflichen Fortgang, sondern vielfach auch die bloße Existenz – also: Obdach, Wärme, Nahrung – sichern sollten. Obwohl hier nur eine Auswahl an Briefen veröffentlicht werden kann, werden aber zumindest diese Briefe in ihrem vollen Umfang abgedruckt. Eine Auswahl von „relevanten“ Stellen aus den einzelnen Briefen hätte den sie gestaltenden Sinn stark verzerrt und zum Verlust an Sub(kon)text, der für das Verständnis der jeweils geschilderten Situation wesentlich ist, geführt.

Der Wilde-Briefwechsel ist ein Zeitdokument, das präzise Angaben über die Entwicklung von wissenschaftlichen Projekten, über die an diesen beteiligten Personen und involvierten Institutionen enthält. Sein Reichtum an Daten, die sowohl ansonsten schwer nachvollziehbare Geschehnisse schlüssig erklären als auch jene Vorhaben festhalten, die zwar nicht umgesetzt wurden, aber dennoch als Alternative, als Konkurrenzprojekt das schließlich Erreichte mitformten, rechtfertigt die Publikation allemal.

[20151/1979/31/54]

[16. Juni 1920] Mittwoch, Nachm[ittag] 5

Liebe gute Zuhauser⁵ – ich bin schon hier. Mikula⁶ und Ernesta⁷ haben Besuch, so sitze ich alleine im kleinen hofseitigen Zimmer, wohin mal die eine oder der andere hinkommt. Meine lieben Freunde. Ernesta öffnete die Tür, er war gar nicht überrascht, sagte nur: endlich – und dachte ab nun nur daran, wie sich Mikula freuen wird. M[ikula] sind die Tränen in die Augen gekommen. So ist die Freude unter ehrlichen Menschen.

Die Reise verlief in Ordnung. Die Reisepässe wurden schon in Kelenföld⁸ durch einen ungarischen und einen österreichischen Detektiv eingesammelt (der Letztere hat 10 K[ronen] verlangt und hat meine ungarischen 2-Kronen-Stücke mitgenommen) und wurden noch vor Győr⁹ abgestempelt zurückgegeben. Die Zoll- und Geldkontrolle gab es ebenfalls direkt nach Pest – beide sind bloß Formalitäten. Kurz nach ½ 4 ist der Zug angekommen, um ½ 5 war ich schon hier; die Gepäckstücke habe ich selbst mit der Straßenbahn transportiert. Das Wetter ist seit Bruck [an der Leitha] kalt, regnerisch, aber während der Straßenbahnfahrt hat es aufgehört zu regnen. Es ist ganz gut, wenn es so bleibt und das heiße Wetter nicht bald wieder anfängt. –

Ich weiß nicht, ob Mumisika¹⁰ am Vormittag nervös war – ich bitte sehr, Ihr alle Drei, schonen Sie sich, so daß wir auch diese letzte Etappe des Krieges in Gesundheit überleben. Ich wünsche mir immer nur, daß Sie Ihre Gesundheit behal-

ten können, der Rest war uns nie wichtig, und auch Mumisika, wenn sie sieht, daß wir auch ohne können, daß unsere Wege uns leider weg-führen,¹¹ wird sich beruhigen und macht uns damit glücklich. Dudó¹² soll sich immer ausruhen, wenn er freie Zeit hat, soll nur die unbedingt nötigen Wege machen und drinnen auf meinem Diwan schlafen, dort ist die Nacht erträglicher. Tyumpika¹³ soll die Erkältung ohne Aufschub auskurieren, soll schlafen, spazieren gehen und lesen, soviel es geht – die Arme braucht jetzt eine Zeit lang keine Strümpfe zu kaufen.

Mir ist noch nichts eingefallen, was ich zu Hause vergessen hätte, aber ich lebe in meinen Gedanken in jeder Hinsicht noch ganz zu Hause. Das kann nicht und wird auch nicht anders sein.

Ich möchte diesen Brief sofort zur Post bringen. Mikula und Ernesta sind noch mit ihren Gästen beschäftigt – (Ernesta ist gerade mit einer Tasse Tee und zwei Scheiben Marmeladebeigel hereingekommen) – Tausend Küsse schickt den lieben Zuhausern Bundsi

[17. Juni 1920] Donnerstag, Nachm[ittag]

Gestern konnte ich weder den Brief noch ein Telegramm schicken, weil ich erfahren habe, daß die Post um 5 schließt. Wegen der Fortsetzung der Jause mußte ich doch reingehen.

[18. Juni 1920] Freitag Früh

Liebe Zuhauser, der Brief wurde auch gestern nicht fertig. Ich bin in so einem Ausmaß nicht Herr meiner Zeit, daß der Tag vorbei ist, bevor ich zu meinen Sachen komme. Ernesta ist jetzt

4 Archivnummer des Briefes in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest.

5 Johannes Wilde spricht seine in Budapest lebenden Mutter und Geschwister mit „Otthoniak“ an. Das Wort bedeutet „Zuhauser“ oder „Heimischer“ und klingt auch im Ungarischen seltsam.

6 Camilla Zeugswetter, Ehefrau Ernst von Gargers.

7 Ernst von Garger (1892–1948), Kunstgeschichtestudent. Wilde nennt ihn auch hinfort ‚Ernesta‘.

8 Ein Vorort von Budapest.

9 Westungarische Stadt, liegt auf halbem Weg zwischen Budapest und Wien.

10 Mumisichen = Rosalia Wilde, Mutter.

11 Unklare Stelle.

12 Ferenc Wilde, Bruder; war zusammen mit Johannes während der Monate der ungarischen Räterepublik Mitglied der Kunstwerke sozialisierende Kommission.

13 Margit Wilde, Schwester.

bei Dvořák¹⁴ wegen meines Ausweises, währenddessen schreibe ich und beeile mich den Brief abzuschicken. Wir haben ein großartig kühles Wetter ohne Regen, ich habe die ganze Nacht geschlafen wie ein Bär. Ich lebe sonst auch gut – werde gestopft wie ein junges Schwein. Am ersten Abend und gestern Mittag aßen wir zu Hause, gestern hatte ich Jause und Abendessen bei Juliska¹⁵, sie hat von zu Hause eine riesen Pick¹⁶ bekommen, weil Ernesta einen Verteiltag hatte. Das ist eine äußerst interessante Angelegenheit. Mikula verfügt über große Geldsummen auf Grundlage gegenseitigen Vertrauens. Wer etwas von ihr bekommt, unterschreibt eine Bestätigung und damit ist es erledigt. Aus der Mittelklasse kommen zu ihr durch Vermittlung persönlicher Bekannter arme Leute (Lehrer¹⁷ etc.) und sie gibt sofort.

Sie ist so eine gesegnete Person. Daß sie mir Gutes zukommen lassen kann, ist reine Freude für sie. Ich bin ein großer Herr. Sie gab mir ihr eigenes Bett und Zimmer, weil das kleine, das meins hätte werden sollen, voll mit Liebesgaben¹⁸ ist und vorübergehend schläft sie dort. Ernesta machte ein paar Fotoaufnahmen von Mikula, ich werde einige davon schicken. Was das Elend ausmacht. Ich dachte immer, daß sie wesentlich älter sei als Ernesta, obwohl sie drei Jahre jünger ist. Obwohl, jetzt da sie halbwegs ihr altes Äußeres zurückbekommen hat, hat sie sich so verändert, daß ich sie kaum erkenne. Sie lieben einander sehr.

Ernesta hat sich auch sehr verändert. Er ist dick, breit und kräftig. Er ist noch braun vom Wachau-Ausflug. Da er so kräftig ist, kann Mik[ula] eine Entwöhnungskur¹⁹ ohne sein Wissen beginnen. Sie mischt zum Medikament immer mehr Wasser; binnen drei Monaten ist sie so weit gekommen, daß es jetzt zu 2/3 aus Wasser besteht, nur der Rest ist die Lösung. Das half objektiv sehr viel, aber von Zeit zu Zeit kommt ein Rückschlag, wenn E[rnesta] Verdacht schöpft oder in Verzweiflung verfällt, daß nicht einmal das Gift ihm hilft. Als ich ankam, gab es gerade seit zwei Tagen eine solche Periode, heute ist er aber schon sichtlich ruhiger und fröhlicher. Seine Dissertation²⁰ – zwei Riesenbände ohne Fotos – ist noch bei Szigo²¹, er war noch nicht bei ihm, um nachzufragen. Dvořák ist sehr gut, er ist selbst zu Szigo gegangen und zu Reisch²², um sie im Interesse von E[rnesta] zu bearbeiten, so daß, als E[rnesta] bei Reisch erschienen ist, ihn dieser damit empfangen hat, daß er ihm alle Vorbereitungen verbietet. Vielleicht wird Dv[ořák] zu mir auch nicht schlechter sein. Benesch²³ ist in Schweden und ist angeblich unglücklich.

Viele Grüße von Mikula, Ernesta und Juliska.

Ich warte ungeduldig, ob bis Sonntag ein Brief von zu Hause ankommt, meiner sollte bis dahin dort sein. Einen Boykott wird es offenbar doch geben, aber ohne den Personenverkehr einzustellen. So werden wir weiterhin Wege finden, Nachrichten zu übermitteln, hauptsächlich

14 Max Dvořák (1874–1921), ab 1909 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien.

15 Júlia Gyárfás (1895–1970), Kunstgeschichtestudentin. Sie war 1919 mit Wilde an der Arbeit des Kunstdirektoriums der ungarischen Räterepublik mitbeteiligt. Ab 1930 Ehefrau von Johannes Wilde. Siehe unter „Wilde, Julia“ in: U. WENDLAND, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999.

16 Pick-Salami.

17 Margit und Ferenc Wilde sind in Budapest Mittelschullehrer.

18 Deutsch im Original.

19 Deutsch im Original.

20 Mit dem Titel *Untersuchungen über deutsch-gotische Plastik*.

21 Josef Strzygowski (1862–1941), ab 1909 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien.

22 Emil Reisch (1863–1933), ab 1894 Professor für klassische Archäologie an der Universität Wien.

23 Otto Benesch (1896–1964), Kunstgeschichtestudent. Benesch hielt sich während der Räterepublik in Budapest als Berater des Kunstdirektoriums auf. Siehe u.a. WENDLAND, Biographisches Handbuch (zit. Anm. 15).

durch Juliska, ihre Verwandten und Bekannten kommen und gehen ständig.

Ich küsse tausendmal die Zuhauser, und bitte, seien Sie wegen mir ganz beruhigt.

Gott sei mit Ihnen! Bundsi

[20151/1979/31/3]

27. Juni [1920] – Liebe gute Zuhauser, in einem rasenden Tempo schreibe ich diesen Brief bei Juliska, es gibt die Hoffnung, daß er nach Pest kommt. Heute vor einer Woche habe ich den Brief von zu Hause bekommen, ich weiß nicht, ob meiner ankam. Jetzt berichte ich kurz. Mit Juliska waren wir die letzte Woche bei der Polizei, ich werde eine Auf[enthalt]bew[illigung]²⁴ bekommen, wenn auch nicht ‚bis auf Widerruf‘,²⁵ aber zumindest für einige Monate. Mikula hat bei der Polizei einen ihm sehr verpflichteten Bekannten, den ich auch kenne, der wird dann später die Verlängerung erledigen. – Montag in der Früh hat mich Dvořák zu sich gebeten. Er war unbeschreiblich liebenswürdig. Er hat alles von sich selbst aus versprochen, als Gegenleistung hat er nur gebeten, daß ich mich voll auf seine Führung verlasse. So hat er mich schon für Mittwochabend wiederbestellt, daß ich einen seiner Freunde kennenlerne, einen Grafen Khuen²⁶, der früher wichtige Schritte für mich unternommen hat. (Darüber später.) Dv[orák] hat mit ihm vereinbart, daß ich vorübergehend mit dem Grafen auf dessen Besitzungen in Mähren²⁷ reise, um ihn in Kunstgeschichte zu unterrichten (der Graf ist 40 und interessiert sich

fieberhaft) und eine 8.000 Bände umfassende Bibliothek zu ordnen – ich mußte einwilligen. Dv[orák] sagt, vor allem sollte ich mich ausruhen und ich soll zunehmen, bevor ich mit der Arbeit beginne (wahrscheinlich werde ich an der Redaktion des Jahrbuchs²⁸ teilnehmen). Jetzt steht es so, daß der Brief des Grafen in meiner Tasche ist, in dem er mich ‚entsprechend unserer Vereinbarung‘ als Bibliothekar einlädt, und ich warte auf die offizielle Aufforderung des Generalkonservators von Mähren, daß ich wegen eines Fachgutachtens zu ihm reise – beides brauche ich zum Reisepass. Sobald ich das habe, wahrscheinlich bereits Anfang Juli, werde ich abreisen, so daß ich spätestens im September zurück bin. Der Graf ist hinreißend liebenswürdig.

Das ist die eine Neuigkeit (anzumerken ist, daß Dv[orák]s liebenswürdige Fürsorge alle Erwartungen übersteigt – ich kann mich absolut auf ihn verlassen. Sein erstes Wort war, daß er mich nicht mehr zurückläßt.) Die andere: Ernesta hat gestern Vorm[ittag] sein Haupttrigorousum mit Auszeichnung bestanden! Sie können sich die Freude von der armen Mikula vorstellen. Darüber sollte ich natürlich mehr schreiben (auch darüber, was dem voranging), aber jetzt geht das nicht.

Es ist eine große Freude für mich, daß ich dazu beitragen konnte, daß das passieren kann. Jetzt wird in der Währingerstraße²⁹ alles anders. – Die Güte von Mikula und Ernesta mir gegenüber zu beschreiben, dafür gibt es keine Worte.

Ich gehe nicht hinaus, nur bei Swob[oda]³⁰ war ich einmal abendessen (er ist ebenfalls sehr

24 Deutsch im Original.

25 Deutsch im Original.

26 Karl Friedrich Maria Khuen-Belasi (1879–1963).

27 Schloß Emmahof (tschechisch Emin zámek) bei Grusbach (tschechisch Hrušovany nad Jevišovkou) in Südmähren unweit der österreichischen Grenze.

28 Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Der Band I (XV) erschien mit der Jahresangabe 1921/1922 mit Beiträgen u.a. von Max Dvořák, Dagobert Frey, Karl Mannheim und Otto Benesch.

29 Garger, Zeugswetter und Wilde wohnen in Wien IX. Währinger Straße 26.

30 Karl Maria Swoboda (1889–1977), Assistent von Max Dvořák. Zu Swoboda siehe u. a. G. SCHMIDT, Karl Maria Swoboda, in: Kunstchronik 30, 12, 1977, S. 546–549; sowie H. H. AURENHAMMER, Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004), S. 11–54.

liebenswürdig) zusammen mit Kokoschka³¹, was sehr interessant war. Von den Ungarn³² habe ich niemanden, aber niemanden gesehen (einzig Tihanyi³³ hat mich auf der Straße erwischt, aber ich sagte ihm, daß ich am nächsten Tag zurückreise.) Ich will mich vor allem erholen. Ich nehme an Mikulas Wohltätigkeitsaktionen teil, weil mich das interessiert.

Liebe Zuhauser, seit zehn Tagen habe ich keine Nachrichten, so denke ich natürlich mit erhöhter Intensität nach Hause, wie es Ihnen geht. Passen Sie sehr auf die Gesundheit auf!

Ich habe vergessen zu erwähnen, Mikula kocht und ich esse ausgezeichnet und ausreichend bei ihr.

Ich habe zwei Bitten an Dudó. 1. Er soll den beigelegten Brief zu Manczi³⁴ bringen. 2. Er soll in die Grill-Buchhandlung gehen und in meinem Namen Geschäftsführer Gergely fragen, was mit den 3.000 K[ronen] ist, die an Juliska geschickt wurden. Hier sind sie nicht angekommen; und das ist ein großes Problem, weil J[uliska] nicht nach Hause schreiben kann, daß sie das Geld N. geliehen hat – und sie also selbst von Ausgeborgtem leben muß. Falls G[ergely] das Geld noch nicht geschickt hat, soll es Dudó über die Anglo-Österreichische Bank versuchen. Das ist jetzt kaum möglich, aber vielleicht weiß G[ergely] einen anderen Weg. Ihm kann man jetzt sagen, worum es geht. Daß es sehr wichtig ist, daß das Geld jetzt hier ist. Die Adresse von Juliska ist: VIII.

Strozzigasse 1, Tür 12a. – Kálmánt³⁵ und Manczi grüße ich vielmals, ich denke oft an sie.

Ich habe mein Geld wegen des niedrigen Wechselkurses nicht umgewechselt, sondern bei M[ikula] deponiert und ich bekomme von ihr Geld zum Ausgeben. Bisher habe ich außer meinen 110 K[ronen] nur weitere 100 ausgegeben, davon 65 K[ronen] für die Polizei, für 25 K[ronen] habe ich für Ernestas Feier gestern ein Buch gekauft, 30 K[ronen] die Flasche britbonto³⁶, der Rest ist für Straßenbahn, Torgeld, Bad, Post. Ich spare, soweit ich kann.

Liebe gute Zuhauser, ich kann nicht weiter schreiben. Tausend Küsse nach Hause B.

[20151/1979/31/1]

Grusbach in Mähren, Emmahof, 20. Juli 1920

Liebe gute Zuhauser,

eilig wieder nur wenige Zeilen für Juliska, vielleicht kann sie sie irgendwie nach Pest übermitteln. Natürlich gehen mir die Nachrichten von zu Hause sehr ab. Heute ist es genau einen Monat her, daß ich den ersten und letzten Brief erhielt, dann kam der Boykott und Pass³⁷. Ich habe seither nur einmal geschrieben, ich weiß nicht, ob Sie ihn bekommen haben. Ich hoffe, zu Hause ist alles in Ordnung – ich bin nicht beunruhigt, aber ein ganzer Monat ist doch eine sehr lange Zeit, es war sogar im Krieg lang. Wenn der Boykott vorbei ist, werden wir das nachholen.

31 Oskar Kokoschka (1886–1980), österreichischer Dichter und Maler, wohnte seit 1917 in Dresden. Kokoschkas Zyklus ‚Variationen über ein Thema‘, eine Portraitserie von Swobodas Ehefrau Kamilla Rabl erschien 1921 mit einem Vorwort von Max Dvořák. Siehe dazu u. a.: R. GRAF BETHUSY-HUC (Hrsg.), Oskar Kokoschka, „Das Konzert“. Variationen über ein Thema. Hommage à Kamilla Swoboda, Salzburg 1988; H. AURENHAMMER, Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu ‚Variationen über ein Thema‘ (1920/21), in: P. WERKNER (Hrsg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998: S. 34–40.

32 Nach dem Ende der Räterepublik im August 1919 gab es in Wien eine sehr bedeutende ungarische Emigration.

33 Lajos Tihanyi (1885–1938), ungarischer Maler, im März und April 1920 fand seine Ausstellung in der Modernen Galerie, Wien VIII. Josefstädter Straße 21 statt.

34 Manó Leszner, Architekt; er war ebenfalls an der Arbeit des Kunstdirektoriums beteiligt.

35 Kálmán Pogány (1882–1951), Kunsthistoriker; war Leiter des Kunstdirektoriums und wurde deshalb nach 1919 von seiner früheren Arbeitsstelle, dem Museum für Schöne Künste in Budapest, entlassen.

36 Die Stelle ist schwer leserlich und unklar.

37 Die Stelle ist unklar.

Ich bin die dritte Woche hier als Gast und Kunstgeschichtslehrer von Dr. Karl Graf Khuen-Bélási (der Neffe des früheren ungarischen Ministerpräsidenten, unverheiratet, ca. 40 Jahre alt) und ich kann sagen, ich fühle mich ausgezeichnet. Ich wohne in einem wunderbaren Schloß umgeben von einem Park (inmitten eines Waldes), zwischen freundlichen und feinen Herren, die die Unabhängigkeit von einem respektieren können. Meine Verpflichtung ist, wenn der Graf zu Hause ist, lesen wir zusammen oder unterhalten wir uns über Kunstgeschichte, die des Grafen dilettantisches Hobby ist, der ansonsten ein überraschend gebildeter, kluger Mensch ist. Er ist Schüler von Dvořák und sein größter Verehrer. (Dv[orák] hat im Februar des Jahres mit seiner ganzen Familie zwei Wochen hier als Gast verbracht). Er nennt sich monarchistischer Bolschewik, was so viel heißt, daß er trotz seines großen Vermögens ein Antikapitalist ist. Auf dem Gebiet der Kultur ist er ultramodern. In seiner Bibliothek – 8.000 Bände! – habe ich unter anderem die Theorie des Romans³⁸ in zwei Exemplaren gefunden. Ich äußere meine Meinung vor ihm in jeder Hinsicht in der größten Freiheit und er ist ständig sehr daran interessiert, was ich sage. In der Kunst ist er ein begeisterter Verehrer von Kokoschka, was viel mehr bedeutet, als ob er bei uns ein Verehrer von Ady³⁹

wäre. – Ich habe schon geschrieben, wie ich zu ihm kam. Dv[orák] bat ihn noch gegen Neujahr, daß er in meinem Interesse⁴⁰ interveniert. Der Sekretär zeigte mir beispielsweise die Antworten, die Kövess⁴¹, Dani, Adolf Ullmann⁴² etc. auf seine Briefe schickten. Und all das unglaublich kompliziert, weil mittels Boten, er hat einmal Strafe zahlen müssen wegen Briefschmuggels. Sobald er irgendeine Nachricht erhielt, hat er sofort auch Dv[orák] verständigt. Ist das nicht seltsam?

Der Hauptpunkt ist auch in diesem Dvořák. Es ist unbeschreiblich, wie liebenswürdig er mich empfing. Er sagte, er danke den beiden ungarischen Revolutionen⁴³, weil die mich ihm zurückgebracht hätten. Ihm hat sehr gefallen, obwohl er damit rechnete, daß ich nach einer Beschäftigung fragte, die rein wissenschaftlich ist und hauptsächlich nichts mit dem Kunsthandel zu tun hat. In letzterer Hinsicht mußte auch er Trauriges erleben. Übrigens konnte er eine Stelle für mich bereithalten, gleich beim ersten Treffen hat er darüber gesprochen und auch vor meiner Abreise (am 3. Juli fuhr ich hierher) schrieb er mir darüber per Fax⁴⁴. Ab Neujahr wird das bis dahin von ihm herausgegebene Jahrbuch in neuer Form und mit neuem Inhalt erscheinen. Er wird der Herausgeber sein, es wird zwei Redakteure geben, Tietze⁴⁵ (bereits Professor) und Frey⁴⁶ (Privat-

38 Ein 1916 in der Zeitschrift „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ und 1920 in Buchform publiziertes Werk von Georg Lukács. Lukács war während der Räterepublik Vertreter des Kommissärs für Kultur und Unterricht und somit verantwortlich für das Kunstdirektorium; er lebte inzwischen ebenfalls in der Wiener Emigration.

39 Endre Ady, ungarischer Dichter, starb im Januar 1919. Einer der wirkungsmächtigsten Erneuerer der ungarischen Dichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

40 Wilde wurde wegen seiner Mitwirkung am Kunstdirektorium polizeilich verfolgt und war wegen eines Nervenzusammenbruchs in Spitalsbehandlung.

41 Vermutlich Feldmarschall Hermann Kövess, lebte nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in Wien und in Budapest.

42 Vermutlich Adolf Ullmann, Präsident der Ungarischen Allgemeinen Kreditbank.

43 Oktober 1918 und März 1919.

44 So im Original. – Da das Faxgerät um Bild und Schrift zu übertragen bereits Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden und im Zuge des I. Weltkrieges nicht nur technisch verbessert wurde, sondern sich auch verbreitet hat, ist es nicht ausgeschlossen, daß Dvořák Wilde auf diese Art ein Schriftstück übermittelte.

45 Hans Tietze (1880–1954), Extraordinarius am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien und Ministerialreferent für Museum und Denkmalpflege. Siehe u.a. A. KRAFF-WEILER (Hrsg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, Wien 2007.

46 Dagobert Frey (1883–1962), Kunsthistoriker. Siehe u.a. O. DEMUS, Nachruf auf Dagobert Frey, in: Almanach der

dozent an der Technischen Universität), und ich bin der Redaktionssekretär, also – wie Dv[orák] sagt – der eigentliche Redakteur, denn sie werden keine Zeit haben, sich ständig um das Blatt zu kümmern. Für die Stelle gibt es ein bisher noch nicht festgelegtes Honorar und meine Tätigkeit fängt im Sept[ember] an. Im Jahrbuch wird auch der alte Kunstgesch[ichtliche] Anzeiger aufgehen, das Programm des Ganzen wird sein, daß es den Zusammenhang der Kunstgesch[ichte] mit den anderen Geisteswissenschaften pflegt. Das ist eine besonders ehrenvolle Aufgabe: Ich werde die Rubrik „Philosophische Grenzgebiete“ betreuen. – So habe ich bereits im Herbst eine Arbeit. Unlängst wurde ich außerdem von Tietzes Frau⁴⁷ aufgefordert, für die im Herbst startenden „Holländischen Kunstblätter“ (das Pendant der Österr[eichischen] K[unst]G[eschichte]), deren erste Hefte Dvořák und Baldass⁴⁸ schreiben, ein Heft zu verfassen.⁴⁹ Ich habe noch nicht beschlossen, ob ich das übernehme, sie versprechen auf jeden Fall ein glänzendes Honorarium (75 h[olländischer] florin per Bogen). Ich habe auch noch nicht beschlossen, ob ich die Dissertation umarbeite.⁵⁰ Ich werde all das im Herbst sehen. Ich will mich jetzt ausruhen und zunehmen – was gut angefangen hat. Hier habe ich Milch, Butter, Honig und Obst genug. Die Umgebung ist sehr freundlich, ich mache ausgedehnte Spaziergänge, da mein ganzer Tag frei ist.

Ich war einen Tag in Znaim beim Generalkonservator von Brünn (ehemaliger Dv[orák]-Schüler) und er zeigte mir sehr schöne Sachen. Sonst lese ich oder gehe ich baden. Es gibt hier im Wald einen 500 m breiten wunderschönen Badeteich mit einem Haus – ich denke neben all dem ständig an die lieben Zuhauser. Wenn doch Mancika⁵¹ und Dudó hier sein könnten. Ich würde so gerne zumindest etwas von der Butter an Mumisika schicken, oder vom Zucker (zum Gut gehört eine der größten Zuckerfabriken der Monarchie), von dem ich zum Frühstück und zur Jause 25–25 Würfel bekomme! Ich schäme mich einzupacken, was übrig bleibt, sonst hätte ich schon einige Kilo. – Schreiben Sie alles genau, wie es Ihnen geht; schreiben Sie über jeden guten Menschen – ich grüße alle herzlich. Bitte um die genaue Adresse von Jancsi.

Wenn auch der Mumisika der Kisbundsi⁵² fehlt, mir fehlt die Mumisika sehr, genauso Jónénje⁵³ und der Dudó. Gott segne alle drei, mit heißer Liebe unzählige Küsse Bundsi

[20151/1979/31/18]

Freitag, 29. Okt[ober 1920], Nachm[ittag]

Liebe gute Zuhauser, diesen Brief schreibe ich bereits aus Wien, wo ich gestern Donners-tagabend von Emmahof ankam. Deshalb früher als geplant, weil Dv[orák]s öffentlicher Vortrag über Greco und den Manierismus⁵⁴ für gestern

Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1962 und S. LORENTZ: Das Doppelgesicht des Dr. D. Frey, in: Informationsbulletin der Zachodnia Agencja Prasowa, 8, Warszawa 1960, S. 6–10.

47 Erica Tietze-Conrat (1883–1958), Kunsthistorikerin. Siehe u.a. A. KRAPF-WEILER (Hrsg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906–1958, Wien 2007.

48 Ludwig Baldass (1887–1963), Kunsthistoriker, Mitarbeiter der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Die Stelle ist unklar. Vermutlich handelt es sich um die beim Verlag Ed. Hölzel erschienenen Reihen „Kunst in Holland“ und „Österreichische Kunstbücher“. In der ersteren sind u.a. erschienen Ludwig Baldass *Geertgen to Sint Jans* 1921, Erica Tietze-Conrat *Der Utrecht-Psalter* 1921 und Erica Tietze-Conrat *Erasmus van Rotterdam* 1921.

49 Das von Wilde geplante Heft über Lucas van Leyden ist nicht erschienen. Vgl. L. BALDASS, Die Gemälde des Lucas van Leyden, Wien 1923.

50 Wilde hat seine Dissertation nicht umgearbeitet.

51 Margit Wilde.

52 Kleiner Bundsi.

53 Jónénje = „seine gute Tante“, hier Schwester, d. i. Margit Wilde.

54 Vgl. M. DVOŘÁK, Über Greco und den Manierismus, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1, 15, 1921/1922, S. 22–42. Vgl. auch Anm. 28.

Abend angekündigt war und Khuen aus diesem Anlaß zu einem Abendessen geladen hat, zu dem ich auch eingeladen wurde. Er sagte, er werde uns seine Zukünftige vorstellen (eine Gräfin Draskovich,⁵⁵ die sich gerade von ihrem Mann scheiden läßt) – und das konnte nicht abgewiesen werden. Aber der Vortrag hat mich ebenfalls sehr interessiert, weil er aus einem mich besonders interessierenden Themenkreis war, und ich habe mich mit Dv[orák] oft über die hier auftauchenden Probleme unterhalten. – Der Graf kam mit dieser Einladung letzten Samstag von Wien nach Emmahof. Ich habe gleich gedacht, wenn ich wegen des Vortrages nach Wien fahre, bleibe ich auch endgültig dort. In Grusbach hatte ich eine so großartige Zeit, daß ich sowieso Gewissensbisse hatte darüber, was ich von der Arbeit versäumte. Komplikationen wurden nur dadurch verursacht, daß ich nicht wußte, ob Ernestas zurückgekommen sind. Zum Glück hat Juliska mich am Bahnhof erwartet und mich auf Folgendes vorbereitet: Ernestas sind seit einer Woche in der Stadt, aber die arme Mikula ist schwer krank, sie hat sich vor zwei Wochen verkühlt – die Nächte und die Morgen sind in den Bergen schon sehr kalt gewesen, und sie hatte nichts Warmes mit sich, da sie den Aufenthalt nicht für so lange Zeit plante, bloß E[rnestas] Abscheu vor Wien hat die Heimreise wieder und wieder hinausgezögert – sie hat starke Bronchitis und Asthma und ihr geht es auch jetzt noch schlecht. Sie darf nicht aufstehen, und wenn sie einen Anfall hat, bekommt sie die ganze Nacht keine Luft. In so einem Fall – es war auch heute in der Früh so – muß man im Zimmer räuchern, damit es ihr besser geht. Arme, arme gute Mikula. So, als

Kranke, hat sie zusammen mit Juliska auch noch ein Paket organisiert für Mumisika. (Ich habe gehört, sie hätten alle drei Hüte abgeschickt, so daß es jetzt zu Hause drei gibt, aber ich brauche vor dem Frühling sowieso keinen). – Als sie erfahren haben, daß ich nach Wien komme, wollten sie ein Telegramm schicken, daß ich nicht kommen soll. Schade daß sie es nicht getan haben, ich hätte noch sechs Tage bleiben können. Jetzt ist es egal, ich habe das kleine Zimmer bekommen, in dem letzten Winter Mannheim⁵⁶ und dann Káldor⁵⁷ wohnten, so daß ich einen Platz zum Schlafen habe, für die Arbeit werde ich schon einen Platz finden. – Ich komme zu gestern Abend. Der Vortrag war im Österr[eichischen] Museum⁵⁸ mit Eintrittspreisen (für mich hat Dv[orák] von seinen fünf Karten eine in der ersten Reihe reserviert, die ich natürlich vor Ort gegen eine schlechtere umtauschte, so daß ich nicht die dort sitzenden Notabilitäten unterhalten mußte). Das ist eine alte Tradition noch aus der Zeit von Wickhoff und Riegl⁵⁹, jedes Jahr gibt es einen solchen Vortrag in einem sehr feierlichen Rahmen. (Ca. 800 Zuhörer und mindestens einhundert warteten im Vorraum auf eventuell zurückgegebene Karten.) Dv[orák] hat volle zwei Stunden gesprochen, sehr schön, am Ende in einer bekenntnisartigen Stimmung, und riß die Zuhörer mit. Er sprach über ganz neue, noch von niemandem behandelte Sachen und zitierte niemanden sonst als den hl. Ignaz von Loyola, den hl. Franz von Sales, die hl. Theresa, Dostojewski und einmal mich; bezogen auf den bisher noch ungeschriebenen, für ihn auch nur aus Gesprächen bekannten zweiten Teil meiner Dissertation hat er in ein Publikum von 800

⁵⁵ Nora Sarah Karola von Lützow.

⁵⁶ Karl Mannheim (1893–1947), Soziologe, übernahm einen Lehrstuhl während der Räterepublik und wählte nach deren Niederschlagung ebenfalls die Emigration. Er übersiedelte nach einem kurzen Wiener Aufenthalt nach Deutschland.

⁵⁷ György Káldor (1900–1958), später Journalist.

⁵⁸ Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, heute Museum für angewandte Kunst.

⁵⁹ Franz Wickhoff und Alois Riegl waren als Professoren an der Universität Wien die direkten Vorgänger von Dvořák und Strzygowski.

Menschen hineingeschrien: „Auf diese Beziehungen hat uns mein Freund Wilde aufmerksam gemacht.“⁶⁰ Im Publikum war von den Bolschewiks abwärts bis zu den Prinzen (Liechtenstein und Lanckorski⁶¹) jeder Rang, jede Klasse und Mentalität vertreten, wie sämtliche Beamte aller Museen – sogar Strzygowski⁶² war dort. Vor dem Vortrag habe ich Baldass getroffen, der überschwänglich nett war. – Das Abendessen nach dem Vortrag in einem Extrazimmer des „Imperial“, ich mußte die Gräfin (nicht Mutter Stein) vorausbegleiten, dann, beim Tisch, hat mich der Graf neben sie und Dvořák gesetzt (wir waren zu zehnt, Kokoschka, die Swob[oda]s usw.) Die Zukünftige ist sehr groß, hübsch, unendlich sympathisch, belesen und tuberkulös.

Zu Hause, am Abend, hatte ich den durch Juliska bekommenen Brief von zu Hause. Jetzt schäme ich mich nachträglich sehr, daß ich nicht früher, aus Grusbach, schrieb, aber ich habe sehr auf die Nachrichten von zu Hause gewartet. Im letzten Brief ist die Takács-Geschichte besonders aufregend, bitte um sehr genaue und ganz ehrliche Details. Manczi ist seit zehn Tagen nicht mehr hier, er muß aber bald zurückkommen. Schuster ist noch immer in Tulln, wir haben keine Nachricht von ihm. Wann kommt Holló?⁶³ Jancsikas haben noch keinen Brief: herzliche

Grüße. Vielen Dank für den detaillierten Bericht. Ernestas haben im Juli den Brief von den Zuhäusern bekommen und bedanken sich sehr; von dort hat E[rnesta] nicht antworten können. – Der Brief von Kálmán an Petro[vics]⁶⁴ ist großartig, die Verzweiflung wegen des Gespans Bolgár ist meiner Meinung nach dumm, denn der Betreffende ist, glaube ich, ein Jude und ein Kind der Károlyi Ära⁶⁵. – Ich bitte Dudó sehr, ein gebundenes Exemplar von Rákosis „Morsche Holzkreuze“⁶⁶ zu kaufen und abzuschicken, ich habe es der alten Gräfin⁶⁷ in Grusbach versprochen. – Ich schreibe so durcheinander, weil ich jeden Augenblick mit Ernesta oder Mikula reden muß oder die Katzen einen Krawall machen. – Sie haben zwei aus Waidhofen mitgenommen. Danke für den Brief der lieben Zuhäuser, ich werde auch öfters schreiben. Viele, viele Küsse Br.

Liebe gute Zuhäuser, gestern Abend habe ich mit Dvořák gesprochen, leider nur sehr kurz, weil wir zu viert bei ihm waren. Er sagte wieder, daß er es am besten fände, wenn ich bei Guby⁶⁸ angestellt wäre, angesichts dessen, daß das Jahrbuch bei dem von diesem geleiteten Verlag erscheint. Er hat bereits mit Guby gesprochen, der meint, es wird kaum ein Hindernis geben. Wir werden sehen. – Am Abend war Káldorka⁶⁹ hier, von ihm habe ich gehört, daß Béni⁷⁰ angeblich

60 Deutsch im Original. Da Wilde den zweiten Teil seiner Dissertation nicht ausarbeitete, ist dieser Hinweis unklar.

61 Vermutlich Franz Liechtenstein (1853–1938) und Karl Lanckoronski (1848–1933), die zwei Präsidenten der Zentralkommission für Denkmalpflege, deren Vizepräsident Max Dvořák war.

62 Die beiden kunsthistorischen Lehrstuhlinhaber Dvořák und Strzygowski waren bekanntlich zerstritten. Der Zwist ging v. a. von Strzygowski aus, der Anfang der 1910er Jahre selbst seine Übersiedelung in eigene Räumlichkeiten betrieb. Es mußte ein zweites Kunstgeschichtsinstitut eingerichtet werden, damit er von Dvořák auch örtlich getrennt arbeiten konnte.

63 Gyula Holló, Hausarzt der Wildes in Budapest und später durch die Vermittlung von Johannes Wilde auch jener der Khuens in Österreich.

64 Elek Petrovics (1873–1945), Direktor des Museums für Schöne Künste in Budapest, somit Vorgesetzter von Wilde, der offiziell in unbezahltem Urlaub ist.

65 Mihály Károlyi war von Oktober 1918 bis März 1919 Ministerpräsident von Ungarn und gilt als liberaler Politiker.

66 V. Rákosi, *Korhadat fakesztek*. Képek a magyar szabadságharcból Budapest, 1899.

67 Emanuela Kammel von Hardegger, Witwe von Eduard Kuen-Belasi.

68 Rudolph Guby (1888–1929) leitete die Österreichische Bundeslichtbildstelle, deren Tochtergesellschaft die Österreichische Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel war.

69 Káldorka = Káldor-chen, d. i. György Káldor.

70 Béni Ferenczy (1890–1967), Bildhauer, ebenfalls am Kunstdirektorium beteiligt, lebte während der Zwischenkriegszeit in Wien. Siehe S. KONTHA, Béni Ferenczy, in: *Acta Historiae Artium*, Budapest 1979, S. 253–280.

durch seine Zwillingschwester⁷¹ befreit wurde. Tolnai⁷² wurde an der Universität Leipzig nicht aufgenommen, er geht nach Frankfurt. Heute ist es auf einmal sehr kalt geworden. Zum Glück konnte eine von Nickchen Betreute so viel Heizmaterial besorgen, daß wir auch heute welches haben. Es ist gut, daß die guten Menschen Mikula nicht verlassen haben. Diese Frau ist jeden Tag hier und erledigt mit Juliska alles, was zu tun ist. Ich weiß nicht, was ohne sie wäre.

Jetzt schreibe ich nicht weiter, so daß ich diesen Brief sofort aufgeben kann, dann laufe ich in den Apparat⁷³. Eine Zeit lang, bis es Mikula besser geht, müssen wir uns durch die Schwierigkeiten durchlavieren; dann muß man Ernesta, im Interesse beider, ins Sanatorium schicken, damit hier die Ruhe wiederhergestellt wird. Gut ist, daß meine Gesundheit jetzt so großartig ist, jeder hier meint, ich habe noch nie so gut ausgesehen. –

Ich grüße Kálmán mit viel Liebe. Meine Nachricht für ihn kann ich jetzt nicht mehr hier herschreiben, das nächste Mal. Mumisika soll auf sich in dieser Kälte aufpassen, Tyumpika auch. (Hier wird es angeblich heuer keine Heizungsferien geben). Ich grüße die Cserebulyi von Dudó, gibt es eine Laeri Bogem⁷⁴ darunter?

Unzählige Küsse

Bun

[20151/1979/31⁷⁵/6]

Mikula möchte, daß Jancsika weiter nach den Diamanten fragt. Arme Jancsika mit den neuen Verhandlungen!

[5. Februar 1921] Samstag, Nachm[ittag]

Liebe gute Zuhäuser (Ich schreibe während der Beteiligung⁷⁶, ich muß ständig aufspringen, deshalb verwirrt.)

in der Früh ist Dudós Antwort auf meinen Brief vom Dienstag angekommen. Und das hier ist die Ankündigung eines Ausflugs nach Grusbach: morgen Nachmittag reisen wir mit Dvořák und Khuen in die Faschingsferien (Dv[ořák] bleibt acht Tage, ich weiß noch nicht, wie lang, ich bringe Arbeit mit.) Dv[ořák] hat mich bedrängt, daß ich mitfahre, Guby hat mir telegraphisch mitgeteilt, als er noch nicht wußte, daß ich zurückkam, daß ich [in Grusbach] bleiben soll. Es ist aber sehr gut, daß ich hier war, weil ich einen Haufen Sachen erledigen konnte – nur diese paar Tage waren jetzt sehr, sehr gehetzt. Das Wetter ist entsetzlich, es ist keine Freude, in Wien zu sein. (Ein weiterer Tiefpunkt ist, daß Mikula nächste Woche die Küche ausmalen läßt, und so wird es ein großes Durcheinander geben.) Den ganzen gestrigen Vormittag habe ich bei der Witwe von Riegl verbracht, wir haben den handschriftlichen Nachlaß durchgeschaut.⁷⁷ Es war sehr ergreifend, ich werde darüber aus Grusbach schreiben. Heute Vorm[ittag] waren wir mit Dv[ořák] im Hofmuseum⁷⁸, um zu bestimmen, welche Ausschnitte⁷⁹ in Originalgröße ins Bruegel-Werk⁸⁰ kommen

71 Noémi Ferenczy (1890–1957), Gobelinkünstlerin.

72 Károly Tolnai (1899–1981), Kunstgeschichtestudent, lebte ab 1919 im Ausland. Siehe WENDLAND, Biographisches Handbuch (zit. Anm. 15).

73 Institut für Kunstgeschichte im Hauptgebäude der Universität.

74 Schwer lesbar und unverständlich; evtl. geht es um Kinder, die von Ferenc Wilde betreut werden.

75 Richtig: 32.

76 Deutsch im Original. Gemeint ist die „Verteilung“ durch Ernesta und Mikula.

77 Wilde hätte im Auftrag Dvořáks die kleineren Schriften von Riegl herausgeben sollen. Vgl. A. RIEGL, Gesammelte Aufsätze, K. M. SWOBODA (Hrsg.), mit einem Vorwort von Hans Sedlmayr, Augsburg 1929.

78 Das heutige Kunsthistorische Museum.

79 Deutsch im Original.

80 Deutsch im Original. Vgl. M. DVOŘÁK, Pieter Bruegel der Ältere. Siebenunddreißig Farbenlichtdrucke nach seinen Hauptwerken in Wien und eine Einführung in seine Kunst, Wien 1921.

sollen. Am Abend bin ich bei Swob[oda] zum Abendessen, morgen Vorm[ittag] schaue ich nach Grinzing⁸¹ hinaus. Béni war gestern hier, der Arme hat noch keine Wohnung, nur deshalb kann er nicht arbeiten (was Manczi sagte, ist ein Schwachsinn, niemand verlangt das von ihm.) Er fängt morgen Vorm[ittag] mit dem Portrait von Ernesta an.⁸² Sonst geht er nachmittags und abends mit Jena (die jetzt wieder malt)⁸³ und mit dem kleinen Gergely⁸⁴ zum Aktzeichnen in die Kunstgewerbeschule⁸⁵. – Ich habe Edith H[offmann]⁸⁶ noch nicht geschrieben, weil ich am Tag meiner Ankunft gehört habe, daß dieser Maler Nagy Moholy⁸⁷ hier angekommen ist, um L[ampérth]s Angelegenheiten in Ordnung zu bringen⁸⁸ – und weil ich noch überhaupt nicht dazugekommen bin. Heute habe ich einen seltsamen Brief von L[ampérth]s jüngerem Bruder⁸⁹ bekommen, in dem er vom Schicksal seines Bruders berichtet – aber das Hotel nicht nennt und keinerlei Liste mitschickt. Was kann ich so machen? Ich werde Juliska bitten, sie soll in Erfahrung bringen, was es mit diesem N[agy] Moholy auf sich hat (Juliska

hat nämlich die Nachricht gebracht), und sie soll dann Dudó schreiben. Dudó soll das mittels einer Postkarte L[ampérth]s Bruder mitteilen (meines Wissens ist er ein Zuckerbäckergeselle: VII Aréna út 54 II/16). Edith werde ich selber schreiben aus Grusbach, sobald ich von Juliska erfahren habe, wie die Sache steht.

Der Bogen, den Dudó über meine zu Hause zu erledigenden Sachen aufsetzen will, ist kein schlechter Gedanke. So werde ich, wenn ich zurück bin, zumindest genau wissen, was ich alles nicht erledigt habe. Auf jeden Fall – in sechs Wochen werde ich schon packen, das ist keine lange Zeit, ich kann mich schon freuen.

Die am Dachboden gefundenen Erinnerungsstücke interessieren mich sehr, bitte sie aufzubewahren. Ich gratuliere zum Bücherregal in der Küche. –

Über den Meister weiß ich nichts. Kmetty⁹⁰ – schreibt Szönyi⁹¹ – reiste ab, vielleicht ist er inzwischen nach Kassau gefahren. Meister Uitz⁹² ist nicht dorthin gefahren, wo der Erste Mai auch heuer mit Fresken gefeiert werden kann.⁹³ Béni

81 In den Baracken des ehemaligen Kriegsspitals Grinzing (zwischen Grinzinger Allee und Daringergasse) wurden ungarische Emigranten untergebracht, wo (wahrscheinlich) auch József Révai, Jelena Grabenko sowie Irma und Ervin Sinkó (zu diesen Personen siehe weiter unten) wohnten.

82 Laut B. FERENCZY, *Írás és kép*, Budapest 1961, S. 256 befindet sich in einer Privatsammlung in Wien eine ca. 32 cm hohe Terrakotta-Version des Portraits.

83 Vermutlich handelt es sich bei Jena um Jelena Grabenko, die Exfrau von Lukács, die Malerin war und sich um 1920 in Wien aufhielt.

84 Vermutlich Tibor Gergely (1900–1978), ungarischer Zeichner, Bühnenbildner, Maler.

85 Die heutige Universität für angewandte Kunst.

86 Edith Hoffmann (1888–1945), Kunsthistorikerin, Kollegin von Wilde im Museum für Schöne Künste in Budapest, ehemaliges Mitglied der Sozialisierungskomitee.

87 László Moholy-Nagy (1895–1946), ungarischer Künstler, lebte nach einem kurzen Wien-Aufenthalt seit Anfang 1920 in Berlin.

88 József Nemes Lampérth (1891–1924), ungarischer Maler, während der Räterepublik Leiter der Proletarischen Lehrwerkstatt, lebte zuletzt in Deutschland und in Schweden, wurde 1921 wegen einer Nervenkrankheit in Ungarn in ein Sanatorium eingeliefert. Er hielt sich auf seiner Heimreise kurz in Wien auf, wo ihm seine Sachen abhanden gekommen zu sein scheinen. Seine ungarischen Verwandten und Freunde versuchten, diese wiederzufinden.

89 Károly Lampérth.

90 János Kmetty (1889–1975), ungarischer Maler.

91 István Szönyi (1894–1960), ungarischer Maler.

92 Béla Uitz (1887–1972), ungarischer Maler; während der Räterepublik der zweite Leiter der Proletarischen Lehrwerkstatt, Uitz hatte im November 1920 eine Ausstellung in der Freien Bewegung, Wien I. Kärntner Straße 4.

93 Nämlich nach Moskau. Anspielung auf die 1. Mai-Feierlichkeiten 1919 in Budapest, an deren künstlerischen Ausgestaltung auch Uitz teilnahm. Im Frühjahr 1921 reiste Uitz dann doch nach Moskau.

hat dessen Sachen gesehen, er sagt, es ist viel Gutes darunter.

Gott sei mit Ihnen, liebe gute Zuhauser, einen ordentlichen Brief kann ich nur nächste Woche schreiben. Ich freue mich sehr, daß ich reisen kann. Unzählige Küsse Bundsi.

[20151/1979/32/7]

Emmahof, 9. Februar [1921], Mittwoch

Liebe Mumisika, Tyumpika, Dudó!

Eine sehr traurige Nachricht muß ich mitteilen. Herr Professor Dvořák, mein guter Lehrer, ist gestern Abend unerwartet an einer Gehirnblutung verstorben. Ich kann jetzt nicht darüber reden, wie schrecklich diese Realität ist, liebe Zuhauser, Sie werden es sowieso wissen, ich schildere daher kurz die Umstände. Sobald es eine Gelegenheit gibt, werde ich ausführlicher schreiben.

Sonntagabend sind wir hier zusammen angekommen. Es war sein Wille, daß ich ihn hierher begleite bei seinem einwöchigen Urlaub, auf den er sich so freute. Khuen ist in dem glücklichen Glauben mit uns gereist, daß er seit Jahren das erste Mal eine ganze Woche ungestört zu Hause verbringen kann. – Ich schreibe sehr schwer weiter. Nur 24 Stunden haben wir so miteinander verbracht, Montagabend haben wir uns nach eins niedergelegt, nach einem in bester Laune verbrachten langen Tag. Der Herr Professor fühlte sich sehr gut. Liebenswürdig und weise sprach er mit jedem – und gestern in der Früh, als der Kammerdiener ihn wecken ging, hat er ihn neben seinem Bett am Boden liegend ohnmächtig gefunden. Der Arzt war in einer Viertelstunde da, versuchte alles Mögliche, er arbeitete übermenschlich, erreichen konnte er nichts mehr. Die Blutung im Kleinhirn war zu stark, die Lähmung ist sofort eingetreten und wir hatten nichts

[tun können], als sein Kinn zu halten, damit die zurückrutschende Zunge seine Atmung nicht behindert. Wir sind bis zum Schluß nicht von seiner Seite gewichen. Der Arzt mußte nach dem Mittagessen weggehen, auch der Graf, dessen Verwalter vorgestern gestorben ist, und wir sind mit der Schwester des Grafs⁹⁴ alleine geblieben, nach ca. ½ 6 ist der Tod eingetreten. Die Witwe und die zwei kleinen Töchter,⁹⁵ die wir noch am Vormittag über den Kollaps des Herrn Professors verständigen konnten, sind erst zwei Stunden später angekommen, als er schon aufgebahrt war. Seither dürfen wir für keine Sekunde von ihrer Seite weichen – besonders schwierig wird das heute Nachmittag, da von hier jeder zum Begräbnis des Direktors⁹⁶ gehen muß.

Gott sei mit Ihnen, liebe gute Zuhauser. Der Garten ist wunderbar unter dem Fenster, die dunklen Tannen mit dem frischen Schnee und die Sonne scheint so friedlich. So schön trauern sie nach dem armen Herrn Professor. Mit Küssen Bundusi

[20151/1979/32/8]

Dienstag, 15. Februar [1921]

Liebe gute Zuhauser,

heute in der früh habe ich Ihren Brief bekommen. Ich war schon sehr beunruhigt, weil die Post lange ausblieb, heute hat mich Mikula mit ihr aufgeweckt. Gestern in der Früh bin ich mit dem Graf aus Grusbach nach Wien gekommen auf die Trauermesse mit dem ersten Zug, so daß wir vom Bahnhof gerade noch zur Jesuitenkirche – Dvořáks liebste Wiener Kirche – fahren konnten, um 11 Uhr zur Trauermesse. Aber dazu mußte ich um 3 aufstehen und zwei Stunden in der Nacht mit der Kutsche fahren. Am Nachmittag bei der Witwe bis zum Abendessen, am

94 Es gab drei Schwestern: Anna Emanuela, geb. 1876; Emanuela Anna, geb. 1877; und Maria Gabriele, geb. 1880. In diesem Fall handelt es sich vielleicht um Emanuela Anna von Götzen, mit der Wilde auch später Bekanntschaft pflegte.

95 Rosa Dvořák, geb. Jovanovic-Seatovic, und die beiden Töchter Hermine und Gisela.

96 D.h. des Verwalters.

Abend bei Swoboda bis 1 Uhr – so war ich sehr müde und bin nicht zum Schreiben gekommen. Ich könnte das, was in den letzten zehn Tagen mit mir passiert ist, nicht einmal Ihnen beschreiben, liebe Zuhauser, wenn ich am Ende des Monats nach Hause fahre, werde ich alles erzählen. So eine wunderbare Zeit war es – Gottes Wille, daß das mit mir geschah.

Jetzt bin ich hier in Wien für ein, zwei Tage, um das Nötigste zu erledigen, aber am Wochenende, spätestens am Montag, fahre ich nach Emmahof zurück. Guby kommt erst heute aus Deutschland zurück, obwohl auf uns wichtiges gemeinsam zu Erledigendes wartet. Heute war ich zum Mittagessen beim Graf Lanckoronski, früherer Oberstkämmerer, Dv[orák]s väterlichem Freund, dem ich über vieles berichten mußte. Am Vormittag war Schlossers⁹⁷ Nekrolog an der Universität. Jetzt ist meine Zeit sehr genau eingeteilt, weil ich viel erledigen muß. Die Witwe hat (ausschließlich) Swoboda und mir die Verwaltung und Herausgabe des Riesennachlasses anvertraut.⁹⁸ Khuen ist der Vormund der Kinder.

Es gibt auch die Frage des Nachfolgers – es ist natürlich sehr, sehr schmerzlich, sich jetzt mit den dazugehörigen personellen Fragen zu beschäftigen, aber man muß es tun, damit wir uns später nicht vorwerfen können, daß wir etwas versäumt haben. Die Frage ist unmöglich schwer, eine halbwegs befriedigende Lösung ist beinahe unmöglich.

Ich danke für die Nachrichten über den armen Lampérth. Ich habe in Grusbach von Edith einen Brief bekommen, dessen Fazit war, daß Moholy Nagy voll vertrauenswürdig sei, dem sie alles übertragen will. Meines Wissens gibt es nicht den kleinsten Zweifel an seiner Person, ich werde mich trotzdem erkundigen und morgen oder übermorgen werde ich Edith das Ergebnis telegraphieren.

Schuster grüße ich aus der Entfernung, ich kann ihm noch schreiben, und ich bitte ihn, er soll sich um den armen Jungen kümmern. Petrovics beauftragte mich in einem langen Brief, bei einer Wiener Auktion für das Museum ein Buch zu kaufen. Heute finde ich das ernüchternd. Er war anders, als ich ihn bekam.⁹⁹

Vor vier Tagen ist S. Ervin¹⁰⁰ mit seiner Frau¹⁰¹ hier angekommen. Sie konnten aus der Gefangenschaft entkommen und flüchteten hierher. Heute habe ich sie zufällig getroffen. Am Freitag werde ich sie alle bei Józsis¹⁰² wiedersehen.

Von Tolnai und aus Heidelberg sind zwei noch vor der Katastrophe geschriebene Briefe angekommen, der Letztere verspricht eine längere Abhandlung für das Jahrbuch.¹⁰³

Ich danke sehr für den Bericht über den Gesundheitszustand der Zuhauser. Seien Sie wegen mir völlig beruhigt, meine Gesundheit ist gut, der Schmerz erhebt einen nur.

97 Julius von Schlosser (1866–1938), ab 1905 Dozent in Wien, wurde 1922 Dvořáks Nachfolger. Vgl. H. H. AURENHAMMER, Julius Ritter von Schlosser, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 23, Berlin 2007, S. 105–107.

98 Vgl. die von Swoboda und Wilde beim Piper Verlag in München herausgegebene Reihe: M. DVOŘÁK, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924, ders., Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei, München 1925, ders., Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, 2 Bd., München 1927/1928, sowie ders., Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929.

99 Unklare Stelle.

100 Ervin Sinkó (1898–1967), Schriftsteller.

101 Irma Rothbart (1896–1970), Medizinstudentin.

102 Vermutlich József Révai (1898–1959), Literaturhistoriker und kommunistischer Politiker.

103 Karl MANNHEIMS, der damals in Heidelberg lebte, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation erschienen im Band I der neuen Folge des Wiener *Jahrbuchs* für Kunstgeschichte (zit. Anm. 54), S. 236–274.

Danke für den Artikel aus dem „Világ“¹⁰⁴, wenn was erscheint, bitte für mich aufheben, weil ich das der Witwe übergeben will.

Ernesta, Mikula, der Graf passen alle sehr auf mich auf, es kann mir nichts zustoßen. Ich habe in Swoboda einen wahren Freund gefunden.

Ich bitte sehr, liebe Zuhäuser, schreiben Sie ausführlich, ich vermisse jetzt die Nähe von Mumisika, Jónénje und Dudó sehr.

Gott sei mit Ihnen allen.

Tausend Küsse

Bundusi

104 Eine Budapester Zeitung.

SEDLMAYR AND SCHAPIRO CORRESPOND, 1930–1935

EVONNE LEVY

In the past decade German and Austrian scholars have taken part in a concerted effort to write the history of art history under National Socialism. Hans Sedlmayr, who was *Ordinarius* at the University of Vienna from 1936–1945, is a central character in this narrative for he was, as is well known, an early member of the Nazi party (1930–1932 and 1938–1945) and one of the few art historians who was not allowed to return to the *cathedra* after 1945 because of his party affiliation. When he was appointed to the

University of Munich in 1951 he was and remained an extremely controversial figure.¹ Hans Aurenhammer, Albert Ottenbacher, Peter Haiko (and others) have researched Sedlmayr's political biography and drawn substantial connections between Sedlmayr's publications from the mid-1930s through the post-war period and National Socialist tenets.² It has been demonstrated that Sedlmayr virtually exemplifies the "continuity problem," since two of his key post-war books were well under way even before the outbreak of

I would like to thank Hans Aurenhammer for his careful reading of this essay, and for many shared insights; Farris Wahbeh of the Columbia University Rare Book and Manuscript Library where the Sedlmayr letters are preserved offered much assistance in locating the Sedlmayr letters and bringing them to publication; Richard Woodfield provided an occasion to present this paper at a conference in Glasgow in October 2009 on the Vienna School. I would also like to thank the colleagues who took the time to read this essay and share their thoughts: Robert Levit, Peter Parshall, Walter Cahn, Christopher Wood, Andrew Hopkins and the participants in the Glasgow Conference. To Elizabeth Cropper and Julian Saenz my thanks for much sage advice. Above all I would like to thank Susanne Sedlmayr-Guértaud for her kind permission to publish her father's letters. Schapiro's letters to Sedlmayr have not survived. Research for this article was supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

- 1 W. SAUERLÄNDER, Der Münchner Protest gegen die Berufung Hans Sedlmayrs im Frühjahr 1951, in: C. DRUDE/H. KOHLE (eds), 200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik, Munich 2003, pp. 182–198. See also H. DILLY, Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945, Munich 1988, esp. pp. 82–83, pp. 86–87; M. WARNKE, Apologet der Mitte: Hans Sedlmayr, in: Künstler, Kunsthistoriker, Museen: Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern 1979, pp. 74–76.
- 2 H. H. AURENHAMMER, Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945, in: J. HELD/M. PAPENBROCK (eds), Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen 2003, pp. 161–194; H. H. AURENHAMMER, Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004), pp. 11–54; J. HELD, Hans Sedlmayr in München, in: M. PAPENBROCK (ed.), Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, Göttingen 2006, pp. 121–169. P. HAIKO, 'Verlust der Mitte' von Hans Sedlmayr als kritische Form im Sinne der Theorie von Hans Sedlmayr, in: G. HEISS/S. MATTL/S. MEISSL/E. SAURER/K. STUHLPFARRER (eds), Willfährige Wissenschaft, Vienna 1989, pp. 77–83; N. SCHNEIDER, Hans Sedlmayr (1896–1984), in: H. DILLY (ed.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1999, pp. 267–288; W. SCHLINK, The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem. A fiction in Germany Art History, in: B. KÜHNEL (ed.), The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: Studies in honour of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday, Jerusalem 1998, pp. 275–285. H. JUSTIN, 'Tanz mir den Hitler': Kunstgeschichte und faschistische Herrschaft, Münster 1982, pp. 68–69. For evidence of Sedlmayr's membership in the Nazi party see HAIKO, Hans Sedlmayr (cit. in this n.), p.

war and openly display an ongoing engagement with authors and ideas that reached prominence under National Socialism.³

The interest of these authors has been, if I can generalize, in the demonstration of the close relationship between Sedlmayr's politics and his art history. And although the question as to whether ideas can be rehabilitated (as a corollary of the post-war rehabilitation of people) is only rarely directly addressed (most notably in Benjamin Binstock's provocatively titled "Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History"⁴), it is implicit in every analysis of the work that to put Sedlmayr's concepts and categories to new use after such a demonstration is to perpetuate the goals of their original use (especially given Sedlmayr's methodological ambitions).⁵ In looking closely here at new evidence of Sedlmayr's political beliefs, my point is that these documents will beg the question of whether Sedlmayr's work can be used (rather than discussed) now, whether we believe in such prohibitions or not.

The work that Sedlmayr published between 1925 and 1933 occupies more of a grey area than the post-*Anschluss* publications and just in the past decade this early work has been vigorously discussed in light of Sedlmayr's National Socialism and its value for art history today openly de-

bated. Christopher Wood's 'The Vienna School Reader' (2000), which published the first English translations of two of Sedlmayr's essays, was, on the one hand, driven by a return to art history of what he calls a "taste" for "the alchemy of formalism" and, on the other hand provoked by the already twenty-year old debates over the political dimension of the work of Martin Heidegger and early Paul De Man. If Wood appears to give us permission to read Sedlmayr (not again but in North America really for the first time), his thoughtful and challenging introduction leaves the reader little room to redeploy Sedlmayr's ideas, at least not without circumspection. For while Wood has helped to draw the line between Riegl and the 2nd Vienna school he foregrounds the fact that Sedlmayr's work has been "repeatedly invoked as a cautionary tale about the perils of ungrounded interpretation" and agrees with Joseph Leo Koerner that, "In the end, it is impossible to normalize Sedlmayr."⁶

But Wood also appreciates early Sedlmayr's complexity, using a positive remark by Walter Benjamin as an authoritative support for a rethinking of Sedlmayr and Pächt's formalism and invoking Adorno's partial agreement with Sedlmayr's critique of modernity in 'Verlust der Mitte' (1948) in 1951 to allow us to consider the value of Sedlmayr the unveiler.⁷ If at important

87; A. OTTENBACHER, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit*. Zu Hans Sedlmayrs 'abendländischer Sendung', in: *Kritische Berichte*, 29, 2001, p. 74. For a more sympathetic take on Sedlmayr see the biographical essay by his former student from 1935 to 1939, E. FRODL-KRAFT, *Hans Sedlmayr (1896-1984)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 44, 1991, pp. 7-46.

3 The opening epigraph in 'Verlust der Mitte', for example, is an ideologically neutral quote of Wilhelm Pinder. H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948, p. 7. Previously noted by JUSTIN, 'Tanz mir den Hitler' (cit. n. 2), p. 62. It is also troubling that Sedlmayr never addressed his wartime activities.

4 B. BINSTOCK, *Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History*, in: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53, 2004), pp. 73-86.

5 Nonetheless, Sedlmayr was included in Heinrich Dilly's small selection of figures in his anthology of *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1999.

6 C. WOOD, "Introduction," *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000, p. 15. For a brilliant and devastating reading of both Sedlmayr's Brueghel essay of 1934 and Pächt's reading of Fouquet see J. L. KOERNER, *Albrecht Dürer's Pleasures of the World*, in: W. HAUG WARNING (ed.), *Das Fest*, Munich 1989, pp. 193-197.

points he follows or agrees with Meyer Schapiro's critique of Sedlmayr in 1936, Wood is not the communist and Jewish Schapiro who would try unsuccessfully to fish Benjamin out of Europe and later learn of his suicide; and because Wood wrote in 2000 and not in 1936 he could afford to find Sedlmayr's pessimism more alive than Panofsky's idealism (This in spite of his statement that "A normalization of Sedlmayr would entail a painful, even obscene 'reading through' of his Nazism"⁸).

Perhaps because Wood had already rehearsed the reasons why a "normalization" of Sedlmayr would be "obscene," Frederick Schwartz is emboldened to cast Sedlmayr's work in a very sympathetic intellectual context.⁹ After all, how many times shall we rehearse the same facts of Sedlmayr's history? His project focuses on "incursions into enemy territory" by the Frankfurt school and thus he is fascinated by "uncanny proximity" of the concerns of Sedlmayr and Benjamin, asking why the brilliant promise of Sedlmayr's clear vision of art history's problems lapsed into "nonsense," or "falls into farce"? He is interested in Sedlmayr as a "fascinating failure" because he finds him so well informed of the art historical debates of the time; because he believes in the rigor Sedlmayr intended to infuse into art history. He is more sympathetic to his work than he knows he should be for the principal reason that he finds Sedlmayr modern. Schwartz does not provide a response to his own question, "Is there anything – anything at all – that can be recouped from Sedlmayr's project?" while deciding that Sedlmayr was a naïve in interdisciplinary work.¹⁰ Between Schwartz and Wood, Aurenhammer and Binstock, there is, in other words, a discussion of Sedlmayr's early work

which takes full measure of the complexities of reading it in the light of his politics.

Although there is no dispute over Sedlmayr's party loyalties, until now there has emerged no explicit statement of his political views that would help us draw the line from his politics to his pre-*Anschluss* work in no uncertain terms. A cache of letters written by Sedlmayr to the American art historian Meyer Schapiro in the period 1930–1935 now allows us to do so. The letters predate Schapiro's largely critical review published in 'The Art Bulletin' in 1936 of the second volume of the 'Kunstwissenschaftliche Forschungen' (henceforth 'KWF') that has become an important document in the reception of the work of Sedlmayr and his circle although scholars have not known of Schapiro's direct contact with Sedlmayr.¹¹ In what follows I will summarize these rich letters and offer some initial thoughts about the significance of this rare epistolary exchange between a communist Jewish American (Lithuanian by birth) and an anti-Semitic Austrian Catholic member of the Nazi party.

The papers of Meyer Schapiro, which were gifted to Columbia University's Rare Book and Manuscript Library after the death of Lillian Schapiro, have just been catalogued and are now accessible to scholars. The Sedlmayr correspondence is comprised by 21 letters written by Sedlmayr and one draft of a letter by Schapiro, about 50 manuscript pages in all. All but one letter written by Sedlmayr are in German and they are all typed. The correspondence, which begins 13 January 1930, is likely to have been stimulated by their meeting for Schapiro was in Vienna in 1930 (and again in 1931 and 1933). There are references in the letters to other Viennese scholars who Meyer Schapiro seems to have met (like

7 WOOD, Vienna School Reader (cit. n. 6), pp. 16–17.

8 WOOD, Vienna School Reader (cit. n. 6), p. 46.

9 F. SCHWARTZ, Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany, London 2005, p. 153.

10 SCHWARTZ, Blind Spots (cit. n. 9), p. 162, pp. 168–169, pp. 176–177, p. 194.

11 M. SCHAPIRO, The New Viennese School, in: The Art Bulletin, 18, 1936, pp. 258–266.

Swoboda).¹² All of the letters bear a day and month but in few did Sedlmayr indicate the year. I have dated them based on the flow of their discussion and, with one exception, I am confident of the chronology.

The letters show Sedlmayr's keenness in the early 1930s to be in contact with foreign scholars,¹³ to exchange ideas and opinions of the work of people in his circle, and to promote it. Sedlmayr shows an openness to Schapiro's suggestions of readings, mostly by scholars outside art history, and across the political spectrum. There is virtually nothing personal in Sedlmayr's letters and the events of the outside world are also kept for the most part, or until late in the correspondence, at bay. Starting in 1934, likely following further personal contact in 1933, Sedlmayr and Schapiro begin to clash on their diametrically opposed political positions, including Sedlmayr's anti-Semitism. For one year they continued the correspondence, trying to keep their art historical discussion apart from their political beliefs until they were no longer able to sustain it. In this, although Sedlmayr feigned agreement, Schapiro seems to have had the upper hand. For Sedlmayr is always trying to continue

the dialogue. In what follows I will summarize the correspondence with a minimum of commentary which I will reserve for the end. The most heated letters are quoted in full.¹⁴

The first letter of the correspondence is dated to **13 January 1930**. Schapiro has sent Sedlmayr an unidentified essay which Sedlmayr says he is *prepared to translate* but it is up to Swoboda if it is published and in which language.¹⁵ From early on Sedlmayr expresses his interest in contact with foreign colleagues. Almost a year later, **11 March 1931**, the two men are now engaged in a more substantive discussion of art history, likely because they had met when Schapiro was in Vienna in winter 1931 (February) and they seem to refer to an ongoing discussion between them.¹⁶ In this letter Sedlmayr responds with interest to Schapiro's comments on the North Italian Baroque and the importance of the Spanish architecture of Mexico for the Baroque.

Sedlmayr is preoccupied with his journal, the 'KWF', and wishes to enlist Schapiro in contributing to it and circulating it abroad. He asks him to collaborate in what he hopes will be the *das Organ der jungen Garde*. For the 2nd volume he expects contributions from Alpatoff,

12 *Swoboda lässt Sie oftmals grüssen [...] Sedlmayr to Schapiro 13 November 1931. He does not appear to have met Pächt. I suspect that he met Ernst Kris, who would become a colleague at the New School of Social Research in New York from 1940 but there is no correspondence with Kris in the Schapiro papers before the 1940s and the 1st letter from Schapiro to Kris preserved in the Kris papers dates to 31 December 1940 (Library of Congress, Washington D.C.).*

13 *Aufrichtigen Dank für Ihren Brief, an dem mich alles interessierte. Ich nehme ihn als gute Vorzeichen dafür, dass Sie mir manchmal auch aus Amerika berichten werden. Besonders angenehm ist es mir, dass ich durch ihre Angaben Gelegenheit bekomme, mit ausländischen Fachgenossen in Verbindung zu kommen. Sedlmayr to Schapiro, 11 March 1931. Ich habe mit grösstem Interesse den Bericht über Ihre Arbeit gelesen. Ihre Ergebnisse werden für uns sehr wichtig sein. Darüber hinaus, aber bleibt es für uns von grosser Bedeutung, daß wir durch Sie einen Kontakt mit der amerikanischen Kunstwissenschaft besitzen und hoffentlich behalten werden. Sedlmayr to Schapiro, 12 July 1931.*

14 All transcriptions here follow the original spelling, punctuation and underlining. To ensure a readable text "sic" has often been omitted. Sedlmayr often spelled words with an umlaut out with two vowels and the ß as ss.

15 It is unclear if it is this essay that is still being discussed in letters dating to 1934 and which eventually Sedlmayr sends back to Schapiro so that he can publish it elsewhere.

16 Linda Seidel quotes from a letter sent by Schapiro to Porter from Vienna, dated 1 February 1931. L. SEIDEL, "Introduction," in: L. SEIDEL (ed.), Meyer Schapiro, Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures, Chicago 2006, p. xiii. In the letter dated 12 July 1931 Sedlmayr says: *Ich weiss nicht, ob ich Ihnen in Wien die Verhältnisse unter den die beiden [his colleagues in Russia, Alpatoff and Brunoff] arbeiten deutlich genug geschildert habe [...].*

Kaschnitz, Brunoff, Fürst, Wilde, Kris. This is the volume (with essays by Sedlmayr, Pächt, Kaschnitz, Hirsch, Alpatoff, and Kaufmann) which Schapiro would review in 1936.¹⁷ By fall (24 September 1931) the yearbook's future was uncertain and Sedlmayr asks Schapiro instead for a contribution to the 'Kritische Berichte', edited by Bruno Fürst.

The letters written in 1931–32, at times monthly, are full of recommendations of literature in art history and other disciplines, comments on those recommendations, on method, and on work in progress. 14 April 1931 Sedlmayr calls Schapiro's attention to the work on metaphor, structural laws, and empathy of Heinz Werner;¹⁸ and he has received a brief acknowledgment of the receipt of one of his essays from Sidney Hook (a close friend of Schapiro and future co-member of the anti-Stalinist leftist "New York intellectuals"¹⁹) who wrote him a few lines that show that *die bestehende Situation und ihr Mangel [können] überall in gleicher Weise empfunden werden. 'We have either pure-form platonists or bare material sociologists. The sense of the intimate connection between the two is lacking.' In diesem Satz kann man für das 'We' immer noch auch unsere deutsche Kunstwissenschaft einsetzen.*

Panofsky, who Sedlmayr notes is now teaching in the U.S.,²⁰ is both admired and criticized:

Ich glaube dass aus diesem grossen Reservoir, wenn es richtig erschlossen wird, sehr starke Kräfte für die kommende Kunstwissenschaft gewonnen werden könnten. [...] Bei aller Hochachtung für den wissenschaftlichen Ernst Panofskys, würde ich aber doch fürchten, dass er zu sehr von dem anschaulichen konkreten Kunstwerk auf eine 'Idea' hinlenkt – zumal für Anfänger. Der Platonismus ist eine entsetzliche Gefahr für die Kunstbetrachtung.

In a letter dated (insecurely) to 2 May [1931]²¹ Sedlmayr expresses his admiration for Michael Alpatoff's essay on a relief of St. Demetrios and a structural analysis of Poussin's self-portrait the same author is preparing for the next issue of the 'KWF'. At this point Schapiro has offered to review the volume (and he would agree with Sedlmayr's positive view of this essay). In this letter Sedlmayr mentions numerous projects of his own, including already some work on *Ein Bildprinzip des Bruegel*. Schapiro has recommended the work of Sidney Hook, and Sedlmayr says he will read an essay by him. He is excited about the work of his *Studienfreund* Otto Pächt on the types of illusion in post-Medieval painting and new discoveries of national constants.

Summer of 1931 (12 July 1931) Sedlmayr asks Schapiro (who is in Europe) to help his colleagues in Russia, Alpatoff and Brunoff, to send

17 Volume II of the 'KWF' had the following articles: Guido Kaschnitz von Weinberg, Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik; Hans Sedlmayr, Das erste mittelalterliche Architektursystem; Otto Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts; Maria Hirsch, Das Figurenalphabet des Meisters E. S., Michail Vladimirovic Alpatov, Das Selbstbildnis Poussins im Louvre, Emil Kaufmann, Die Stadt des Architekten Ledoux.

18 Werner is considered one of the foundation developmental psychologists. See J. VALSINER, Heinz Werner and developmental science, New York 2005.

19 A. HEMINGWAY, Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s, in: Oxford Art Journal, 17, 1994, p. 13.

20 Panofsky first came to New York in 1931.

21 The year does not appear on the letter. I have dated it tentatively to 1931 based on the publication dates of essays mentioned in the letter and the address (Sedlmayr moved from the Weimarerstrasse in 1931 to the Landhausgasse) but they are not consistent. A reference to M. ALPATOFF, Eine byzantinische Relieffikone des hlg. Demetrios in Moskau, in: Belvedere, 1933 appears alongside the "recent" publication of the dissertation of B. FÜRST, Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1931. He also says *Ich sehe in der neuen philosophischen Zeitschrift 'Erkenntnis'* an essay by Sidney Hook. He refers to the reprint of an essay by S. HOOK Ein persönlicher Eindruck von zeitgenössischer deutscher Philosophie, that originally appeared in *Journal of Philosophy*, 1930 in the *Rundschau* in the first issue of *Erkenntnis*, 1, 1930/1931, pp. 83–88. He also notes that one of his essays *will probably appear in the Preussischen Jahrbuch* which would be published as H. SEDLMAYR, Die Area Capitolina des Michelangelo, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 52, 1931, pp. 176–180.

literature they are not able to access. He asks that Schapiro invite them to America (short term). There is a letter dated **24 September [1931]** forwarding the summer letter; the next letter of substance is dated **13 November 1931**. Here there is more talk about the journals and work. Sedlmayr clarifies that *Gestalt* theory is not a psychological theory, and that its usefulness ends where meaning is to be deciphered:

*Ich arbeite, in dem Sinn, wie Sie es sich wünschen, an einer Verbreiterung des theoretischen Unterbaus durch Erfahrungen aus anderen und möglichst vielen Kreisen. Das wird der scheinbaren einseitigen Orientierung an der 'Gestalttheorie' ihr Uebergewicht nehmen. Trotzdem – und deshalb kann ich Ihnen in diesem Punkt nicht ganz zustimmen – wird die Gestalttheorie auch dann eine besondere Stellung behaupten, denn 'Kunst ist eben, wo man auch theoretisch stehen mag, Gestaltung. Die Wichtigkeit der Gestalttheorie hört sofort auf, wo man statt der Gestaltung zum Beispiel die Probleme der 'Bedeutung' untersucht. (Abgesehen davon, daß der terminus Gestaltpsychologie irreführt, den es handelt sich nicht um psychologische Sachverhalte im engeren Sinn, sondern um solche, die auch im geistigen (wie andersseits im physischen Bereich) wiederkehren.**

**Nebenbei: ich mache Sie aufmerksam auf die höchst wichtige Korrektur der Husserleschen Phänomenologie durch gestalttheoretische Aspekte von Gurwitsch im letzten Band der Ps. Forschung.*

Schapiro must have described the effects of the financial collapse in the U.S. in his letter to Sedlmayr and asked whether one can carry on with art history under such circumstances. Sedlmayr responds:

Sehr gut verstehe ich die Gedanken, welche die

Forderungen der neuen Situation in Ihnen und Ihren Gleichgesinnten auslösen. Aber ich muss offen sagen, dass sie für uns keine Aktualität besitzen – denn im wesentlichen hat sich für uns nichts geändert. Nichts seit unserer Krise 1922, nichts seit 1918 oder wenn Sie wollen 1914. Für die Entscheidung, ob man Kunstgeschichte betreiben kann, betreiben darf, lagen alle Argumente damals schon genau wie heute; wir haben uns entschieden und die quantitative Mehrung des Elends kann eine prinzipielle Revision der Entscheidung nicht begründen, sondern stellt nur gewisse Einzelentscheidungen neu. Aber ich verkenne nicht, daß die Situation bei Ihnen eine ganz andere ist.

It seems that both men were deeply touched by the political crises of their times – Schapiro, who was a socialist from his youth, was “radicalized” by the great depression and by 1932, had become “an active supporter” of the Communist party.²² And although Sedlmayr’s answer to Schapiro’s question is elliptical it also seems that both decided that to be an art historian was not to turn one’s back on one’s times.

2 February 1932 Sedlmayr is working on a cache of unpublished drawings by Fischer von Erlach, noting that *die Detailfragen der 'ersten' Kunstwissenschaft [which he defined in his “Towards a Rigorous Study of Art” the previous year] sind, wie Sie selbst wissen, zeitraubend aber disziplinierend*. He reports on a lecture series in Vienna which focuses on individual works of art in Viennese collections, including his own talk on Bruegel’s *Kinderspiele*. (This series well reflects his call for focused studies of this kind.) He is also giving lectures on *das kaiserliche Wien von 1700* as a model of a late Baroque feudal city (a subject he would first publish on in 1933 on the occasion of the Katholikentag²³), and one

22 HEMINGWAY, Meyer Schapiro (cit. n. 19), p. 14.

23 H. SEDLMAYR, Das Werden des Wiener Stadtbildes, in: Festführer zum Allgemeinen Deutschen Katholikentag in Wien 7. bis 12. September 1933, Vienna 1933, pp. 37–44.

on the beginnings of Medieval architecture under Justinian.²⁴ Sedlmayr is pleased that Schapiro agrees with his essay on Michelangelo, on which he has had agreement [...] *von Schlosser bis Köhler*.²⁵ (In a later letter the list of people who have praised the article has grown.)

About Schapiro's projects Sedlmayr expresses a great deal of interest. Schapiro seems to be pushing him on the *problem of constants* and Sedlmayr asks Schapiro to be in contact with Pächt directly on the question. (Schapiro's direct correspondence with Pächt, however, would begin only in October 1934.)²⁶ Sedlmayr asks for Schapiro's essays on Matisse (written on the occasion of an exhibition in New York and the catalogue by Alfred Barr)²⁷ and on Modern architecture [...] *von dem wir in Wien sprachen*.

In his letter of 19 April 1932 Sedlmayr underscores two points of agreement with Schapiro's assessment of Brunoff's essay on Islamic architecture (referred to in letter of 2 February 1932): *äusserliche Uebertragung von Begriffen auf ein Gebiet, dem sie unadäquat sind, und falsche Supposition einer ästhetischen Einheit, die faktisch nur im Religiösen besteht*. Sedlmayr is thrilled with the proximity of Schapiro's line of thinking (as in his essay on Matisse) with "their" own. He elaborates: *Wenige Tage bevor Ihr Brief kam hatte ich mit Pächt über das Unzureichende der Unterscheidung 'sukzessiver' und 'simultaner' Darstellung, besonders auch der sogenannten 'Kontinuierenden,' besprochen und darüber hinaus betont, daß*

*mir eine Analyse der verschiedenen Tatbestände, die der Begriff der 'Darstellung' deckt und verdeckt unumgänglich notwendig scheint.*²⁸

In this letter Sedlmayr also tells Schapiro that his friends are urging him to develop his theoretical ideas on the 'Grundlegung der Kunstwissenschaft' as sketched in the introduction to the 'KWF'. He asks Schapiro's opinion of the idea of publishing a book in the English-language series of C. K. Ogden and I. A. Richards, along with their *Meaning of Meaning* and *Principles of Literary criticism*. He agrees with Richards that the work of art is a reaction in the subject to the *Kunst* but clarifies his position: *Am wesentlichsten: bei Richards wird das Kunstwerk eine Reaktion im Subjekt auf das Kunst Ding. Nach meiner Auffassung ist aber das Kunstwerk, obwohl vom 'Subjekt' erzeugt etwas Objektives, ausser uns Erlebtes*. He thinks to call it 'Principles of Art Investigation (oder Art Research) – aber kann man das sagen? ('Art Science' ist selbstverständlich ein Monstrum und 'Art History' deckt sich nicht mit dem, was ich meine). (1 June 1932 Sedlmayr would tell Schapiro that he was not interested in an English publication per se but that he was looking for a context in which his ideas would not be distorted. *Daß ich z.B. gegen Richards sehr wesentliche Einwände habe, habe ich Ihnen schon angedeutet; aber die Einwände liegen noch auf einer diskutierbaren Fläche; bei uns balancieren sie im leersten Raum.*)

Sedlmayr reported, still in the letter of 19 April, that in his lecture on Justinian architecture

24 H. SEDLMAYR, Das erste mittelalterliche Architektursystem, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, 1933, pp. 25–62.

25 This likely refers to SEDLMAYR, *Area Capitolina* (cit. n. 21).

26 The first letter known letter from Pächt to Schapiro is dated Vienna, 4 October 1934. J. J. G. ALEXANDER, Otto Pächt 1902–1988. Ein Nachruf, in: M. PÄCHT/A. ROSENAUER (eds), 'Am Anfang war das Auge'. Otto Pächt. Symposium anlässlich seines 100. Geburtstages, Munich 2006, pp. 117–18. Pächt's letters to Schapiro have also turned up in the Schapiro papers at Columbia.

27 M. SCHAPIRO, Matisse and Impressionism, in: *Androcles*, 1, 1932, pp. 21–36. The journal was a publication of Columbia University. See HEMINGWAY, Meyer Schapiro (cit. n. 19), p. 17.

28 The reference is to Franz WICKOFF's outline of narrative styles in his *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895, which was the subject of Pächt's dissertation, O. PÄCHT, *Das Verhältnis von Bild und Vorwurf in der mittelalterlichen Entwicklung der Historiendarstellung*, Ms., Vienna, 1925. My thanks to Hans Aurenhammer for pointing me in this direction.

(*Swoboda war so freundlich, ihn als die Sensation dieses Winters zu bezeichnen*) he has managed, he says, to have found one or more constants in Medieval architecture *die nicht formal ist*. But he is not yet ready to lay it out in a letter. Finally, in this letter we first hear of Sedlmayr's interest in the work of Emil Kaufmann on Ledoux.²⁹ Kaufmann was to publish an essay in the *KWF* on Chaux. In a postscript Sedlmayr recommends *a non-art historical text*, Robert Musil's *Mann ohne Eigenschaften* (the first two books of the novel, left unfinished at his death in 1942, were published in 1930), as a *Gegenstück* to Joyce that he considers *wichtig* and also a basis for discussion. In a subsequent letter he promises to return to the subject but never does. (Musil was a friend of Otto Pächt and Bruno Fürst, who were devoted to him.³⁰)

1 June 1932 Sedlmayr writes to Schapiro of a 4-week trip to France³¹ about which he makes four observations. His subjects of study were the structure of Gothic architecture and the architecture of the French Revolution, to which Emil Kaufmann had drawn his attention. He saw drawings by Ledoux at the Carnavalet for the Paris 'Barrieren' and wants to pursue the subject. He was also occupied with *the problem of the 19th century* and with the *problem of quality* in its fusion with 'Struktur'.³² He is struck by

the insubstantiality of architecture he has seen in France compared to the ancient architecture he saw in Nîmes. He says these are not impressions, but 'Fermenten'. In a postscript Sedlmayr passes on the thanks to Schapiro of Bruno Fürst for agreeing to review Baltrusaitis for the 'Kritische Berichte', an essay which appeared in the 1932/33 number of the journal.³³

The single letter from Schapiro to Sedlmayr is a draft dated **October 1932**. In this letter, composed in German but likely ultimately written in English (for Sedlmayr quotes Schapiro back in English in his reply of **19 December 1932**), he praises the 1st volume of the 'KWF' whose form and emphasis on critical writing he finds *sehr schön*. He confesses to having had difficulty with Pächt's essay and found the Andreades *particularly interesting* (because closer to his own work) though he found that he said too little about the technical and structural aspects of the form for a correct formulation of the stylistic principle.³⁴ He objects to Andreades' characterization of the wall as *irrational* since he had not noted the *höhere Elastizität solchen Ordnungen*, and *die innere Koordination statische Momente in diesem Wand*. Around this particular essay a more critical dialogue opens up: *Auch unannehmbar sind Andreades [sic] liturgische-theologische Spekulationen die rein deduktiv sind und imagi-*

29 HAIKO, Hans Sedlmayr (cit. n. 2), p. 77, notes Sedlmayr's own statement in 'Verlust der Mitte' that parts of the post-war book were conceived "shortly after 1930" triggered by Kaufmann's research on French architecture of the revolutionary period.

30 KARL CORINO, Otto Pächt und Robert Musil, in: PÄCHT/ROSENAUER, Otto Pächt (cit. n. 26), pp. 19–38.

31 In the letter I date to 2 May 1931 Sedlmayr says a trip to France is urgent.

32 This thought is echoed in the postscript to the 4th edition of 'Verlust der Mitte' (1950): *Kunstwerke, die echte Schöpfungen sind, ausschließlich als Symptome einer Störung zu werten, wäre allerdings ein Unrecht gegen sie, doch schwerlich ein grösseres als das, sie ausschließlich als Exempel und Durchgangspunkte eines Stilverlaufs zu nehmen, wie das die Betrachtung der Kunst rein auf den Stil – nicht minder alle Unterschiede des Ranges und Wertes nivellierend als die symptomatische Betrachtung – seit langem tut*. H. SEDLMAYR, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, 4th rev. ed., Salzburg 1950, p. 254.

33 M. SCHAPIRO, Über den Schematismus in der romanische Kunst, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur I, 1932–1933, pp. 1–21.

34 The first volume of the 'KWF' included four essays: Hans Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft; G. A. Andreades, Die Sophienkathedrale von Konstantinopel; Otto Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachters; Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung.

naere aesthetisch-pietistische Gestaltungen (Wenn Andreades nicht religioes ist, dann kann man diese Bemuehungen als aesthetische-Laien-Pietismus oder aesthetische religions-anschauung.) He finds his pseudotechnical concept of *Entmaterialisation* goes too far and is reduced to absurdity. One can only really speak of dematerialization when there is a striving for *Raum*.

In his letter of **19 November 1932** (sent before he has received Schapiro's of October 1932) Sedlmayr has read Schapiro's essay on the Moissac tympanum³⁵ and für das 'Sehen' romanischer Reliefs mehr gelernt habe als aus Panofsky, Beenken und Jantzen zusammengekommen. He reiterates his faith in his own conception of close study over universalizing art history: *Ich staune – obwohl es meine theoretische Ueberzeugung darstellt – immer wieder, um wieviel intensiver die Tiefschürfung am einzelnen Werk den 'Geist' einer Epoche vermittelt als die umfassendste 'universale' Zusammenschau.*

Sedlmayr responds to Schapiro's letter of October 1932 on **19 December 1932**, concurring with Schapiro's critique of Andreades's "dematerialization" noting that the author himself has now rejected the conclusion of the article.³⁶ He notes that Schapiro has grasped the excellence of Andreades's view of the side aisle and partition, though. Sedlmayr quotes Schapiro's phrase: *I am dissatisfied with stylistic analysis which describes the object admirably but terminates in a more or less mystical explanation of their history.* To which he responds: *Was ich einfach unterschreibe.* Sedlmayr goes on to comment on the place of history in a structuralist art history:

Ich stimme auch dem meisten zu, was Sie abschliessend sagen und fühle besonders scharf das

Bedürfnis ein 'Geschehen' zu finden, das keine Abstraktion kein 'double' ist, aus dem sich zu den analysierten Kunstphänomenen als seinen Resultaten übergehen lässt. Aber während es mir ganz klar ist, wie die technische Struktur (mit ihrer eigenen 'Aesthetik') mit der im unmittelbaren Eindruck gegebenen künstlerischen Struktur in Verbindung gebracht werden kann und muss, sind die mir bekannten Versuche aus der gegebenen Struktur einer gegebenen 'Gesellschaft' die künstlerischen Produkte abzuleiten ausserordentlich unbefriedigend und ich kann – obwohl ich die von Ihnen gestellte Aufgabe sehe – bisher zu einer besseren Lösung kaum einen Vorschlag machen (ich meine im prinzipiellen, den dass man im einzelnen – zum Beispiel gleich bei der Hagia Sofia – viel weiter gehen kann und weiter kommt, ist klar). Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie auf diesem Feld sich versuchen wollten und erwarte mit Spannung Ihren Artikel über mozarabische und romanische Kunst (uebergang von zu). – Es gibt sicherlich historische Phänomene, von denen aus man besser daran herankommt, so wie Strukturanalysen von gewissen Werken her besonders gut in Angriff genommen werden können (in dieser Hinsicht ist mir Alpatoffs Beitrag über das Selbstportrait des Poussin im Louvre) besonders interessant.

At the beginning of the new year (**12 January 1933**) Sedlmayr is rethinking the workings of the 'Kritische Berichte' – he says in a letter to Schapiro of **30 March 1933** that his plan was not accepted – with a group of permanent collaborators who *ohne Pedanterie – annähernd die gleiche wissenschaftliche Gesinnung vertreten.* Sechzehn ständige Mitarbeiter sollen uns jährlich (1–3) Beiträge

35 M. SCHAPIRO, The Romanesque Sculpture of Moissac Part I (2), in: The Art Bulletin, 13, 1931, pp. 464–531.

36 Sedlmayr would note in his review: *It is therefore difficult to describe their theory as more than a tendency, still fluid and changing; the essays in this volume are hardly uniform in character, and what-ever directions and theoretical assumptions are revealed in them have perhaps already been modified or abandoned by some of the writers.* SCHAPIRO, Viennese School (cit. n. 11), p. 258.

[...] *zusagen*. The collaborators are: *Brunoff*, *Kaschnitz*, *Schrade*, *Oertel*, *Linfert*, *Nordenfalk*, *Stechow*, *Kris*, *Fürst*, *Pächt*, and *Sedlmayr*; eventually also *Hallbaum*, *Ladner*, and next to the names of *Koerte* and *Benjamin* he puts a question mark; *als gelegentliche* he includes *Panofsky*, *Jantzen*, *Köhler*, *Swoboda*, *Alpatoff*. He invites Schapiro to contribute reviews on publications on Persia, Islam, Spain, and the Romanesque. What is interesting here is the inclusion of Benjamin as a possible collaborator at the beginning of 1933 which must be related to Benjamin's review of the 1st volume of the 'KWF', the first version of which, written in 1931, was rejected by the 'Frankfurter Zeitung'; it was to be published in 1933 under a pseudonym. Sedlmayr knew the content of the 1931 version for we know that at least Benjamin's critical comments (not all of which made it into the published version) were passed on to Sedlmayr by Carl Linfert, one of the volume's contributors.³⁷ But did he know that Benjamin concluded the first version "Die Männer, die in diesem Jahrbuch sprechen, repräsentieren diesen Typus in seiner Strenge. Sie sind die Hoffnung ihre Wissenschaft"? Frederick Schwartz suggests that Benjamin's comments influenced Sedlmayr to move away from the "deductive use of gestalt principles."³⁸

A letter from Sedlmayr dated 30 March 1933 responds to Schapiro's letter of 16 February 1933 with more discussion of the 'Kritische Berichte', a recommendation of Alföldi's essay on the Hellenistic *Kurs unter Gallienus* and his positive opinion of Kaschnitz's essay on Egyptian sculpture (which Schapiro would review), unfortunately without further comment.

Then there is a break in the series until Sedlmayr's letter of 7 February 1934. Reference in the latter to an ongoing debate likely refers to conversations the two men had in person since the Schapiros spent three months in Vienna in 1933.³⁹ 7 February 1934 Sedlmayr tells Schapiro that [Ernest] Nagel was here and visited me. Nagel, born in Bohemia, immigrated to the US at the age of 10. He was a philosopher of science who taught for many years at Columbia University and was a close friend of Meyer Schapiro. In 1934 he was on a Guggenheim fellowship in Vienna. Sedlmayr tells Schapiro:

Ich durfte ihm die Diskussion, die zwischen uns im Gange war nicht verschweigen, und obwohl ich das so sachlich als möglich getan habe, scheine ich ihn dadurch verstimmt zu haben – denn er hat seinen zweiten Besuch, den er mir versprochen hatte, nicht mehr durchgeführt. Das tut mir leid, da mir Herr Nagel einen höchst sympathischen Eindruck gemacht hat, aber ich kann es nicht ändern. Hätte ich meine Meinungsdivergenzen mit Ihnen verschweigen, so hätte Herr Nagel mir mit Recht Heuchelei vorgeworfen.

The difference of opinion must refer to Sedlmayr's and Schapiro's political positions and Sedlmayr's anti-Semitism, which had broken out into the open. The letter is worth citing at length:

Ich verstehe die Reaktion von Juden, denen ich ehrlicherweise sagen muss, dass ich antijüdisch bin, sehr gut. Andererseits müsste ich aber genau

37 For Linfert's letter of 1932 see SCHWARTZ, *Blind Spots* (cit. n. 9), p. 165, p. 281, n. 80. The two versions of the essay "Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der 'Kunstwissenschaftlichen Forschungen'" and Linfert's letter are reprinted in: R. TIEDEMANN/H. SCHWEPPEHÄUSER (eds), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1972–89, III, pp. 363–369, and pp. 653–657 (for Linfert's letter to Benjamin). Benjamin's letters to Linfert are collected in: C. GÖDDE/H. LONITZ (eds), *Walter Benjamin, Gesammelte Briefe*, vol. 4, 1931–1934, Frankfurt 1995–2000.

38 SCHWARTZ, *Blind Spots* (cit. n. 9), p. 165.

39 An obituary of Schapiro's wife Lillian notes they spent a few months in Vienna in 1933 where they saw the rise of Hitler (likely winter/spring 1933). URL: http://www.thevillager.com/villager_176/lillianmilgram.html [20.04.2011].

so reagieren dürfen, wenn Sie mir sagen, dass Sie kommunistisch sind: auch das ist ein Angriff auf meine Lebenssphäre. – Ich glaube nicht, dass Sie recht haben, den Unterschied zwischen einem rassistischen und einen politischen ‘Antisemitismus’ (ein rassistischer terminus der unberechtigt ist) nicht zuzugeben. Dieser Unterschied besteht zweifellos.

Ich glaube, dass sich die Judenfrage ganz klar darstellen würde, wenn man ohne Ressentiment, einfach einmal die soziologische Struktur des Judentums als Gesamtheit in Betracht ziehen würde. Die Tatsache allein, dass die Juden als Gemeinschaft einen Bauernstand als ‘Basis’ nicht hatten in den letzten Jahrhunderten, versteht sich, (ich weiss sehr gut dass es vereinzelt jüdische Bauern gibt, aber eben nicht in dem Verhältnis wie bei den anderen Nationen, zwischen denen sie leben) würde viel erklären – meiner Meinung nach auch ihre ‘Prädestination’ für das ‘industrielle System’, mag es individuell – oder kollektiv-kapitalistisch sein.

Es ist nicht meine Absicht, Ihnen eine weitere Diskussion zu oktroyieren – im Gegenteil. Ich begrüße es sehr, dass Sie in dem letzten Brief wieder zu dem sachlichen Ton unserer früheren Brief zurückgefunden haben. Einiges Affektive klingt noch nach. Vor allem bin ich noch immer nicht einverstanden mit der Art, wie irrational diese ‘allgemeinen’ Fragen, von Ihnen diskutiert werden – die so ganz abweicht, von der Art, wie konkrete Probleme unserer Wissenschaft normalerweise erörtert wurden (Was Sie auch diesmal wieder über ‘Bauern’ sagen ist

einfach unakzeptabel und konfus). Ich schlage Ihnen also vor, wieder zur Diskussion solcher Probleme zurückzukehren, in denen wir besser bewandert sind.⁴⁰

In the next letter, dated 21 July 1934 (fig. 1a, 1b), Sedlmayr continues to lurch between their ongoing discussion of art history and political views. About the latter Sedlmayr says: *Ich habe Ihnen gegenüber ein ungutes Gefühl, weil gewisse ‘ideologische’ Punkte zwischen uns nicht geklärt sind und sich brieflich auch nicht leicht klären lassen; das könnte einmal den Anschein der Unaufrichtigkeit erwecken. Nehmen Sie also lieber zur Sicherheit an, dass Sie es mit einem ‘ideologischen’ Gegner zu tun haben.*

He alludes to overtures from Schapiro that he come to America (he says it is unlikely, that if he had the money for travel he would rather go to the Mediterranean), and praises the controversial new introduction to Bachofen’s *Mythus von Orient und Occident* written by Alfred Bäumler, a chief Nazi ideologue at the University of Berlin whose inaugural lecture in May 1933 concluded with Bäumler leading students to the infamous book burning.⁴¹ He also responds to Schapiro’s suggestion that he read Dewey and summarizes his view of the current state of art history:

Man kann die wirkenden Ideen hier vielleicht auf drei Reduzieren: 1. Die ‘Strukturanalyse.’ Hier arbeiten hauptsächlich wir ‘jüngere Wi[er]ner Schule’ (also fast ich allein) und die Russen. Alpatoff schickt mir gerade die Untersuchung

40 He ends with references to books that interest him at the moment: Egon Brunswick’s ‘Wahrnehmung und Gegenstandswelt’ and Pol Abraham on rationalism in Viollet-le-Duc. See also n. 56.

41 *Zu den wenigen guten Dingen im Umfeld der Kunstgeschichte die ich in der letzten Zeit gelesen habe gehört die grosse Einleitung von Bäumler zu Bachofens ‘Mythus von Orient und Occident.’* The reference is to Alfred BÄUMLER, Bachofen, der Mythologie der Romantik, Introduction to ‘Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt aus den Werken von J. J. Bachofen’, Munich 1926. Following upon this publication an ideological battle erupted in Germany over Bachofen (1926–29). Walter Benjamin would, in a parallel effort to that of Thomas Mann, attempt to “rescue myth from fascism” in his 1935 essay on Bachofen. On the Bachofen revival and its inspiration to both right and left see J. MALL, The Reconciliation of Myth. Benjamin’s Homage to Bachofen, in: *Journal of the History of Ideas*, 60, 1999, pp. 165–187.

Dr. HANS SEDLMAYR

WIEN I. LANDHAUSGASSE 2

21. Juli

1934

Lieber Herr Schapiro!

Diesmal bedanke ich mich nur ganz kurz für Ihren ausführlichen Brief. Ich habe sehr viel zu tun, da ich - falls Swoboda im Herbst nach Prag geht (als Ordinarius) - einen grossen Teil seiner Agenden übernehmen muss und dazu noch einige andere Arbeiten unter der Hand habe, die bis 1. August erledigt sein sollen. Dabei ist es furchtbar heiss.

Ich habe seinerzeit Swoboda gebeten, Ihr Manuskript Herrn Dr. Nowotny zum Lesen zu geben, ich hoffe es ist geschehen. Es tut mir sehr leid, daß ein Beitrag, den ich sozu sagen "bestellt" habe, nun zurückgeschickt werden muss. Aber ich fürchte daß ein längeres Zuwarten Ihnen andere Publikationschancen nimmt, ohne diese erste zu erhöhen. Verzeihen Sie daß also mit der allgemeinen Desorientierung in unserem Zeitschriftenwesen - an dem ich unschuldig bin.

Ich habe Ihnen gegenüber ein ungutes Gefühl, weil gewisse "ideologische" Punkte zwischen uns nicht geklärt sind und sich brieflich auch nicht leicht klären lassen; das könnte einmal den Anschein der Unaufrichtigkeit erwecken. Nehmen Sie also lieber zur Sicherheit an, daß Sie es mit einem "ideologischen" Gegner

P. S. Pöcher hat noch immer Keimen "506", nur
bei seinen Fähigkeiten sein zu bedauern ist. Wäre für ihn
in U. S. A. eine Chance?

zu tun haben. Obwohl ich drüben nahe Verwandte habe, ist es wenig wahrscheinlich, daß ich nach Amerika komme. Wenn ich das Geld dazu hätte, würde ich es lieber auf europäische Reisen ausgeben (Griechenland, Frankreich, Spanien vor allem).

Ich habe noch immer nicht Dewey gelesen, werde es aber mit größtem Interesse nachholen. Was Sie andeuten, macht ihn mir sympathisch.

Zu den wenigen guten Dingen im Umfeld der Kunstgeschichte die ich in der letzten Zeit gelesen habe gehört die grosse Einleitung von Bäumler zu Bachofens "Mythos von Orient und Okzident". Schreiben Sie mir gelegentlich was Sie von Heinrichs Glücks aus dem Nachlass herausgegebene "Wölbungsbau" halten.

Man kann die wirkenden Ideen hier vielleicht auf drei Reduzieren: 1. Die "Strukturanalyse". Hier arbeiten hauptsächlich wir "jüngere Wiener Schule" (also fast ich allein) und die Russen. Alpatoff schickt mir gerade die Untersuchung der Menines in Essayform. - 2. Versuch das durch die Stilgeschichte verschwundene Wertrelief wiederherzustellen. Bisher nur schüchterne Ansätze in den beiden selben Kreisen. - 3. Versuch die "hohe" Kunstgeschichte auf die Basis der Urgeschichte, Ethnologie zu stellen. In absurder strykowskiischer Form bei Glück. Dieser Gedanke hätte jetzt in Deutschland guten Boden es fehlen aber die geschulten Kräfte. - Gute Arbeiten ähnlicher Art bei den ungarischen Archäologen, auch Boroffka.

Im Herbst lese ich an der Technik eine Historische Einführung in die moderne Architektur, worauf ich mich freue.

Vielen Dank für Ihre Hilfe und Hilfsangebote. Den Choisy besitze ich persönlich. Wollen Sie ihn unserem Institut widmen?

Ihr *Hans Sedlmayr*

1b: Typed and handwritten letter to Meyer Schapiro, 21 July 1934. Meyer Schapiro Collection, 1919-2006.

der Meninas in Essay-form. – 2. Versuch das durch die Stilgeschichte verschwundene Wertrelief wiederherzustellen. Bisher nur schüchterne Ansätze in den beiden selben Kreisen. – 3. Versuch die 'hohe' Kunstgeschichte auf die Basis der Urgeschichte, Ethnologie zu stellen. In absurder strzygowskischer Form bei Glück.⁴² Dieser Gedanke hätte jetzt in Deutschland guten Boden es fehlen aber die geschulten Kräfte. – Gute Arbeiten ähnlicher Art bei den ungarischen Archäologen, auch Boroffka.

Although Sedlmayr was a voracious reader and very curious to hear Schapiro's optic on the discipline his view of art history gave little credit to methods outside of Vienna – or even outside his narrow concern for structural analysis – for the heritage of Dvorak's cultural history, Schlosser's school of textual analysis, and the interest in scholars like Ernst Kris in psychoanalysis do not enter here into his view. Although Sedlmayr rarely alludes to events outside of his discipline, in this letter he shows concern for Otto Pächt (who in 1933 had lost his position in Heidelberg) and wonders if Schapiro can find him a position in the U.S.

Three months later, 7 October 1934, Sedlmayr is now Privatdozent and tells Schapiro he is taking over the teaching of Swoboda and Hahnloser. At this point they are attempting to patch up a collegial correspondence. Schapiro is still talking about bringing him to New York University, Sedlmayr continues to solicit Schapiro's help for Pächt, and they have an ongoing exchange about literature. But the rapprochement is only to a point, for Sedlmayr now expresses his convictions more openly:

An Ihrem letzten Brief hat mich Ihre Auffassung unserer 'ideologischen' Differenzen am allermeisten erfreut. Ihre Auffassung 'these differences become important only in so far as they affect our scientific work' ist die meine. Nur nehmen sie unrichtig an, ich, irgendjemand, könnte 'above the battle' bleiben. Ich bin entschieden antikommunist und vielleicht ist es gut auch das zu sagen antijüdisch, so weit das Judentum als politische Macht oder Körper in Erscheinung tritt (keineswegs aber aus rassistischen Gründen. Diese Einstellung hat mir meine gewesenen jüdischen Freunde hier entfremdet, deren Empfindlichkeit ich allerdings vollkommen verstehe und respektiere.

In the previous of 23 July Sedlmayr had responded to something Schapiro must have written about literary accounts of historical events and in response Sedlmayr expressed his preference for firsthand accounts. Thus he was uninterested in the Russian journalist novelist and poet Ilja Ehrenburg (*durch und durch Literat*) but said he would be interested in Conrad. In this next letter Sedlmayr ties his agreement with Schapiro's assessment of Conrad to the February Revolution in Austria. Without Schapiro's letter the connection is difficult to decipher but what Sedlmayr does make clear here is his lack of sympathy for the social-democratic "masses":

Ihre Bemerkungen über Conrad sind höchst richtig. Sie sehen sehr richtig die romantische Herkunft seiner Gestalten aus dem 'strong silent man' (Nebenbei: er hat die klassische Konzeption des Helden über den von aussen eine Prüfung hereinbricht – Taifun, Krankheit, Versagen, Feinde- und der sich bewährt). Gerade deshalb aber habe ich von Conrad gesprochen. Denn ich glaube ganz allgemein nicht an 'Aktionen' von

42 Sedlmayr likely refers here to the Viennese archaeologist of the Österreichisches Museum, H. GLÜCK, Hauptwerke der Weltkunst, in: Josef Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Klagenfurt 1932, pp. 66-69.

Massen und ganz besonders nicht bei unseren österreichischen Ereignissen. Was sie nicht missverstehen wollen. Denn sogar die Regierungs-Communiqués vom Februar und später haben den Kämpfern die höchste Achtung nicht versagt.

There is also in the letter of 7 **October 1934** what seems like a shift in Sedlmayr's art historical orientation, which supports Hans Aurenhammer's circling around the work of the mid 1930s as a turning point in Sedlmayr's work:⁴³ he says that Schapiro is right to suspect that he would not be happy in the long run with a pure formal analysis.

Dass ich kein Einzelgänger bin beeinflusst meine wissenschaftlichen Versuche nun insofern als ich – wie Sie richtig vermuten – mit einer reinen Formalanalyse auf die Dauer nicht zufrieden bin. Ich würde einen Versuch einer konsequent politisch-soziologischen Kunstgeschichte für so wichtig halten, wie nichts anderes – selbst wenn er einseitig ausfällt. Nur sehe ich gar keine Ansätze dazu, nirgends. Dafür habe ich meine eigene Erklärung. Von unserem heutigen Zustand ist die Funktion der Kunst nicht mehr recht verständlich. Sie ist unverständlich wie Magie, Religion oder wie der Bauer – den man auch entweder als einen kleinen Grossgrundbesitzer oder Industriellen missversteht. – Aber das führt zu weit.

At the beginning of this paragraph, though Sedlmayr starts to say that the fact that he is not a lone wolf makes formal analysis unattractive in the long run, it seems that he had come to think of himself as isolated in structural analysis (he alluded to it in an earlier letter) and this might have had something to do with a change in direction, towards a *konsequent politisch-soziologischen Kunstgeschichte*.

In a postscript to the letter Sedlmayr's distinction between racial and political anti-Semitism breaks down in his explanation of what has happened to Schapiro's submission to the 'Kritische Berichte' edited by Bruno Fürst (who was Jewish). Sedlmayr details how he and Swoboda had recommended the essay and left it to Fürst to make the final decision. Sedlmayr, in a previous letter, had recommended that the article be returned to Schapiro in order that he could seek publication elsewhere. Fürst, he says, used this as an excuse, about which he commented: *Dass aber Fürst diese Ausrede gebraucht ist einfach 'a shame'. Es gehört ganz in die Linie der mehr als unglücklichen Taktik der hiesigen Juden.*

After this letter Schapiro can contain himself no longer. It is a pity that his letter is not preserved but Sedlmayr's response, the only written in English and only two weeks later, 1 **November 1934**, gives us a sense of the openness of the hostility. The letter in full, reads:

Dear Mr. Schapiro!

What can a man who is an opponent of communism an[d] of jews (as far as they – in consequence of their history and the social structure of that nation – are preparers and allies of communism) – what can a man who believes in peasants, religion and art (see the end of my last letter) be? I am astonished that you could not solve this riddle. He naturally is a 'conservative.'

A 'conservative' not in the sense of one of the destroyed parties which in later nineteenth century represented different ideas of conservatism, but in a broader and simpler sense: one who wants to have conserved (not mummified [sic]), which he is sure to be alive. I for ex. believe that a peasant can not be replaced by an industrial producer of agricultural goods; I believe that there is a certain sphere of religion (the 'holy') which cannot be replaced by 'Weltanschauung' or science; I believe that there is a

43 AURENHAMMER, *Zäsur oder Kontinuität* (cit. n. 2), p. 49.

certain essence of art which can not be substituted either by taste, 'form' or 'expression.'

The will to conserve things living is to be combined with the will not to revive artificially things dead (e.g. monarchs, 'Stände' or thomisme), with the will to destroy things thoroughly rotten (e.g. industrial capitalism in its present form) and with the will to build up in an organic process new entities which are not found amongst the things conserved. You will easily deduce other peculiarities of a conservatism understood on this line.

Now that idea and will today is no real power, therefor their adherents if they do not resign to act in and on reality have to join other groups whose program is not theirs. They e.g. where communism is an imminent danger will have to support fascism and similar movements, while, – on the other part – they will have to fight cryptocommunist, atheist and so on trends inside fascism. That situation of course is a difficult one and dangerous in a moral sense, but such are the situation and the tactics of all minorities in practical politics and life. For the rest we have seen quite a lot of minorities become majorities in the post-war times.

If you want you can try to deduce what I am and must be a 'conservative.' I shall furnish you the data: I am born and grown up until my tenth year in the 'wild' country (in Slavonia) where my father was the director or governor of vast domains. My ancestors are countrymen, rangers and peasants from Bavaria. My name means the major that is (I think) chief of a sedl (sedis) that is a peasants farm privileged

with rights of a squire. Very few of my ancestors and relatives lived and live in towns. My brother is tenant of a small estate⁴⁴ and if by chance I should come to a reasonable sum I would perhaps join him and follow my studies living on my own soil a way of living to whom I incline not for romantic devotion to country and countryfolk (both are ugly very often) but by the habits of my childhood and family. – But my greatgrandfather also was an able scholar, friend of Liebig; my father has written one of the best books, I think the first important one (except some Russians like Tchayanof who were killed by the bolsheviks) on 'Bäuerliche Landgutswirtschaft' (a subject which has become fashionable since in nowadays Germany).⁴⁵ So science is almost as hereditary in my family as conservatism.

I do ask you not to discuss my opinions – which must be very strange to you: american, communist and jew (I hope not offending) because I am too deeply convinced of the barrenness of discussion where there is no common basis. Such a common platform we have e.g. on the scientific field, where our discussions have been fruitful and will continue to be so.

I guess you will try to deduce from that 'sociological' difference given the difference in our attitudes towards Kunstwissenschaft and I am sure not without results. Here we are on common basis in the estimation of 'Streng,' of rational and critical methods. We are – it seems to me – separated through our views on art. I can not get rid of the suspicion that – in spite of your fine gifts in observing forms and form-

⁴⁴ Kurt Sedlmayr (1900–1965) followed their father's career path as an agricultural economist in Hungary.

⁴⁵ Ernst Conrad Sedlmayr (1868 Siegendorf (Burgenland)–1939 Vienna), son of a sugar factory director, was an agricultural economist, active in agriculture for many years for a period as director of a large property in Hungary. From 1907–36 he was professor of landwirtschaftliche Betriebslehre at the Hochschule für Bodenkultur in Vienna. His publications include: *Die landwirtschaftliche Betriebsstatistik. Anleitung zur Einrichtung der Wirtschaftsstatistik landwirtschaftlicher Betriebe*, Berlin 1925; *Fruchtfolgen und die Aufstellung des Fruchtfolgeplanes. Ein Beitrag zur Organisation des Feldbetriebes*, Berlin 1927; *Zuckerrübenbau*, Vienna 1928; *Betriebserfolg und Jahresschlußrechnung in der Landwirtschaft*, Berlin 1930; *Die bäuerliche Landgutswirtschaft*, Berlin, 1930. Source: Wikipedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Conrad_Sedlmayr [20.04.2011].

differences – you must fail to grasp the true object of our studies i.e. ‘art’ in its very peculiarity and marrow. For similar reasons why the ablest scholar will fail to grasp religion if he is a positivist: for lack of experience of a specific kind. I mean experience of what art meant in the past, not in our days.

The suspicion of mine is confirmed by your approval of Strzygowski's characterization of the essays of my own group.⁴⁶ His word of ‘Miniature – painting’ leaves me quite indifferent – not only because, as you in fact know very well, I am trying things which are not miniature at all, but because that word betrays a view which must come short when applied on art. For it is a fact that a work of art can be transformed by minute changements in a mere aggregation of forms without artistic qualities. One who is not interested in that microstructure will never gain the substance for a broad view. In fact, where Strzygowski is at work history of art turns to be a history (or mythos) of form-types, materials, techniques in connection with theories on races, regions, ‘blood and soil.’ He would be better on his place in history of external culture.

If you see in him features sympathetic to you I can understand you; I had and have myself impressions of that. ‘August Weltumsegler’ (you know Hamsun's fine figure) which would be favourable if they were [sic] not darkened by other features most contemptible.⁴⁷ It is easy to respect if one does not know the person. Slav nationalist if he wants a profit from slaves [sic], liberal when he takes money from jews, teuton when he awaits to be canonized by nazis – he would disgust you as deeply – I am quite sure – as me. And I think these features are visible in his work (which also for quite other reasons I cannot value like you do)

Dear Mr. Schapiro! I must close this long letter because since Swoboda and Hahnloser have left us I am overcharged with work of all kind. If there is some obscurity left you must think that it is difficult to write all in an (austrian) letter, but you must [sic] not impute lack of frankness. I must [sic] frankly avow that there is an undertone in your last letter which I do not like. I am afraid you have taken offence at the statements of my last letter. May be I am wrong – I hope so. But I have too often experienced that partisans of most aggressive movements are very irritable when they have to hear statements of the same resoluteness which seems quite natural to them in their own utterances.

As there is such a deep gulf between our political and so on positions we shall call our attention to the links between us. I mentioned the attitude towards sciences. I am sure there are further more. E.g. (perhaps) my honest and unaffected predilection for workman whom I know (a little) by three years of common life in war. I often found and find in them a genuine dignity which I estimate very much. (Though if I take the best types of workers and peasants the peasant is superior in my eyes.) I ask you to tell me if you can see other connecting links.

Excuse my abominable English!

Sincerely

Hans Sedlmayr

P.S. Ich danke Ihnen sehr für Ihre Versuche Pächt zu helfen, Ich habe ihm Ihren Brief übergeben, ohne Zweifel wird er selbst antworten. Leider spiest sich die Sache daran, dass er Englisch mühsam liest und nicht spricht. Die Lage der österreichischen Juden ist ganz ungeregt und deshalb in gewissem Sinn noch

⁴⁶ I have not yet identified a publication that can be connected to this remark.

⁴⁷ The reference is to the Norwegian novelist Knut Hamsun's ‘August Weltumsegler’, 1930, the protagonist of which figures the modern age, an imaginative (or dishonest) cosmopolitan who introduces early forms of capital to a remote fishing village.

*problematischer als in anderen Ländern.*⁴⁸
Nach meiner Meinung wäre eine Minoritäten-
recht die gerechteste Lösung.

In this sole letter written in English (because of the censors?), Sedlmayr lays bare the roots and nature of his conservatism that drove him presently to fascism as the only (imperfect) current choice to fight communism, the Jews, and “similar movements,” to preserve religion, art, and a traditional life connected to the land. He says that this is the product of his family history and that he would gladly live on the land and study if he were able. Here Sedlmayr certainly distances himself from a conservatism that held fast to the failed monarchy (one can thus understand his view of the importance of Musil’s *Mann ohne Eigenschaften*) but also it seems from the estate-based revival proposed by the Ständestaat installed in May 1934 under the leadership of Engelbert Dollfuss. In spite of this expression of opposition by Sedlmayr to the “Stände,” his nostalgic support for the peasant, his anti-modernism (and anti-capitalism) correspond to Dollfuss’s platform to strengthen agriculture, the peasantry and Catholicism – all keys to the survival of the state.⁴⁹ Later, in *Verlust der Mitte*, Sedlmayr would argue that the treatment of agricultural land offered up an example of the possi-

bility of the repair of humanity: if the Americans, who had decimated agricultural lands through poor soil management to plant wheat in the 19th century could be turned back through a practical (not a Romantic) return to medieval practices *life itself can cause men to turn about and retrace their steps*. The hope is that *an analogous process of self-healing can happen in the spiritual sphere*.⁵⁰

Given that Sedlmayr left the Nazi party in 1932 where does this place him politically in the fall of 1934, following the failed Revolution, the assassination of Dollfuss in July, and the outlawing of the Nazi party he had already left? It is unlikely that he had been a Dollfuss supporter or a supporter of his successor, Kurt Schuschnigg.⁵¹ And although Sedlmayr had left the Nazi party (for reasons which remain unclear) and of course rejoined in 1938⁵² it cannot be excluded that between the lines he also refers to National Socialism and believed in the party as the best solution for Austria. For the preservation of the peasantry and his anti-modernism also accords well with a strong and typical theme of the agrarian philosophy of National Socialism, the “life-spring of the Nordic race” with its ancient mystique of the soil.⁵³ This letter really points to Sedlmayr’s dissatisfaction with the political options of the moment although his anti-Semitism, anti-communism, and his Catholicism remain constant.

48 On the ambiguous situation of the Austrian Jews before the Anschluß see B. F. PAULEY, *From Prejudice to Persecution. A History of Austrian Anti-Semitism*, Chapel Hill (NC) 1992, esp. pp. 268ff.

49 J. W. MILLER, Engelbert Dollfuss and Austrian Agriculture, in: G. BISCHOF/A. PELINKA/A. LASSNER (eds), *The Dollfuss-Schuschnigg Era in Austria. A Reassessment*, New Brunswick (NJ) 2003, pp. 123–124.

50 SEDLMAYR, *Verlust der Mitte* (cit. n. 3), p. 246; translation in idem, H. SEDLMAYR, *Art in Crisis. The Lost Center*, trans. Brian Battershaw, Chicago 1958, p. 251.

51 Sedlmayr claims to have made “propaganda” against Schuschnigg at the university before 1938. HAIKO, Hans Sedlmayr (cit. n. 2), p. 87. Further on Sedlmayr’s lack of sympathy for the Ständestaat see AURENHAMMER, *Zäsur oder Kontinuität* (cit. n. 2), pp. 20–25.

52 According to his university Personalakten Sedlmayr was a member of the NSDAP in 1932. OTTENBACHER, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit* (cit. n. 2), p. 74. Sedlmayr’s Gauakten (Bundesministerium für Inneres) uniquely record the date he entered the party first as November 7, 1930. Archiv der Republik, Gauakten, Hans Sedlmayr, 27415, fol.4. Österreichisches Staatsarchiv, Vienna. He was known to have been an “Illegal,” as a member of the party already early in 1938, although this was later officially denied since it appears that his second enrollment in the party was pre-dated. See HAIKO, Hans Sedlmayr (cit. n. 2), p. 87. My thanks to Hans Aurenhammer for clarifying this point.

53 P. G. J. PULZER, *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria*, New York 1964, p. 310.

While Schapiro and Sedlmayr probably saw each other in Vienna in 1933, it seems that it is only in this letter that Sedlmayr completely confesses to his political views though not his party allegiances (although in the end he will admit to being a fascist). But Hitler was now in power, he had been a member of the Nazi party (now illegal in Austria) and his anti-Semitism was coming out into the open as he broke with his Jewish friends. And yet he is reluctant to allow politics to interfere with their scholarly exchange. In spite of his anti-Semitism he is concerned about Pächt (who broke with Sedlmayr around this time) though he undermines him by pointing out his poor English. The letter from Schapiro that Sedlmayr was to give to Pächt came shortly after their direct correspondence – which would long outlast Schapiro's with Sedlmayr – had begun. (Indeed on Christmas day of 1951 Schapiro wrote in a postscript to a letter to Pächt, then in England: *Believe it or not, I've had a 'Gruss' from Hans Sedlmayr through one of his students, a Frl. von Kallwitz. What do you make of this?*⁵⁴)

One month later, 4 December 1934, Sedlmayr's response (here cited in its entirety) to a letter from Schapiro which must have been filled with strong reactions, shows Sedlmayr knocked off his feet:

Lieber Herr Schapiro!

Ihr letzter Brief erinnert mich ein wenig an ein amerikanische Filmgroteske aus den zwanziger Jahren, in welcher der Held sich seiner Feinde (die natürlich Dummköpfe, Schurken und Feiglinge sind) dadurch erwähnt, dass er

alle Gegenstände, die ihm zur Hand sind, nach allen Richtungen herumschleudert. Ich sage das aber wahrhaftig nicht um Sie zu ironisieren. Es geht reichlich irrational zu in Ihrem Brief: da gibt es Unterstellungen, unbewiesene Prämissen (wann hätte ich je gegen die Technik gesprochen?), falsche Schlüsse (aus der Tatsache einer einmaligen Zitierung kann man nicht auf eine Vorliebe für den zitierten Autor schließen – ich schätze Vierkandt's gar nicht), mangelhafte Definitionen – kurz das ganze Arsenal der affektiven Logik.

Ich habe Ihren Aerger hervorgerufen durch die Feststellung, daß ich antikommunistisch und antijüdisch bin (im politischen nicht im rassistischen Sinn, was ich auch damals betonte.) Ich hätte dann das Recht beleidigt zu sein, dass Sie Kommunist sind. Ich habe mit meiner Ueberzeugung so lange hinter dem Berg gehalten, weil ich gerade das voraussah, was nun wirklich eingetreten sind: dass ich einen Affekt auslösen würde. Allerdings haben auch Sie bei mir einen (kleineren) Affekt erzeugt, dadurch dass Sie die Aufrichtigkeit meiner Mitteilungen in Frage stellen. Dazu haben Sie wahrhaftig kein Recht. Sie verstehen meine Position nicht; sie ist aber nicht weniger fest und deutlich, weil ich sie nicht nach den Koordinaten eines bestehenden Parteiprogramms bezeichnen kann. – Ich lehne eine Diskussion dieser Fragen prinzipiell ab, weil nach meinen Erfahrungen, diese scheinbaren Diskussionen zu affektiven Angelegenheiten entarten. Eine Diskussion müsste auf ganz anderem Niveau und, erlauben Sie mir das zu sagen, nicht mit Argumenten

54 Meyer Schapiro to Otto Pächt, 25 December 1951. Fachkorrespondenz 1945–1960. Otto Pächt Nachlaß, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. See n. 63 for what likely was Pächt's reply.

55 Alfred VIERKANDT (Hamburg 1867– Berlin 1953) was a German sociologist, ethnographer, social psychologist, social philosopher and philosopher of history. Sedlmayr had put Vierkandt's "non-atomistic" theory of objective spirit (from *Gesellschaftslehre: Hauptprobleme der philosophischen Soziologie*, 2nd ed., Stuttgart 1928) to use in "Das Quintessenz Riegls" (in: A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Vienna 1929, p. 18) to explain the *Kunstwollen*; he also cited Vierkandt's image of the world as an "überindividuelle Wirklichkeit" in his 'Die Architektur Borrominis', Berlin 1930, p. 127. Whether Sedlmayr had, in the meantime, rethought his interest in Vierkandt's ideas, remains to be seen.

geführt werden, die für eine Agitatorenschule zu schlecht sind.

Ich glaube wir müssen zu Ihrem Prinzip aus Ihrem Sommerbrief zurückkehren, dass ich damals mit Freude begrüßt habe: uns wissenschaftlich auseinanderzusetzen und unsere politischen (und nicht nur politischen) Ueberzeugungen zu respektieren. Ich respektiere die Ihrige (obwohl ich meine, dass sie auf einer falschen Theorie aufgebaut ist) und Sie respektieren die meinige, obwohl Sie Ihnen fremd (unverständlich) ist. Wir können uns politisch bekämpfen, aber nicht erniedrigen und verschimpfen. Und gleiches Recht für beide!

Nun zum Wissenschaftlichen. Da haben wir beide Bedenken gegen die Position des Anderen. Sie finden in meiner Widersprüche. Das ist möglich. Aber wer wäre ganz frei von solchen? Sie müssen nur überzeugt sein, daß ich mit aller Kraft versuche, diese Unstimmigkeiten vernünftig aufzulösen. Ich ersuche Sie, mit Ihrem Urteil zuzuwarten bis mein Versuch über die 'Architektonischen Systeme' erschienen ist.

Ich habe Bedenken, ob es bei Ihnen zu einer echten Kunstgeschichte (über eine bloße formal-Stilgeschichte hinaus) kommen wird. Ich stütze mich bei diesem Urteil auf Ihre Geringschätzung der Mikroskopie und auf Ihren Begriff des Soziologischen, der mir ein Hineintragen moderner Kategorien in die Vergangenheit zu implizieren scheint. Die Feststellung, dass Sie ein namhafter Maler sind entkräftet diese Ansicht nicht nur nicht, sondern bestätigt sie eher. (Ich hatte Ihnen ein Verständnis der modernen Kunst ausdrücklich zugebilligt). Hier kehrt sich Ihr eigenes Argument vom 'madman' gegen Sie. Trotz dem ist es möglich, dass ich mich täusche. An Ihren Werken werden wir Sie erkennen.

Infolgedessen stelle ich mir auch unter einer historischen Soziologie der Kunst etwas Anderes vor als Sie –

Aufrichtig

Hans Sedlmayr

Schapiro seems frustrated that Sedlmayr will not come out and say directly that he is a National Socialist; Sedlmayr in turn says he concealed his political position because he was afraid that it would have precisely this result. He says again, and more clearly now, that Schapiro is jumping to an unwarranted conclusion since there is no single party that corresponds to his position (*Sie verstehen meine Position nicht; sie ist aber nicht weniger fest und deutlich, weil ich sie nicht nach den Koordinaten eines bestehenden Parteiprogramms bezeichnen kann*). Multiple references to Schapiro's "affective" tone and irrational reasoning show Sedlmayr is disturbed by the storm he has unleashed though he seems naïve in his hope that he has not offended Schapiro. He declines a discussion of their political differences because he does not believe it possible. So he proposes that they respect each other's positions: he is, however, immediately unable to do so. When he says: *Ich respektiere die Ihrige* - he adds in parentheses: *obwohl ich meine, dass sie auf einer falschen Theorie aufgebaut ist [...]*. So when he then asks Schapiro that *Sie respektieren die meinige*, he acknowledges *obwohl Sie Ihnen fremd (unverständlich) ist*, implying that his position is not based on a false theory. So the further ground rules he sets, he has already violated: *Wir können uns politisch bekämpfen, aber nicht erniedrigen und verschimpfen. Und gleiches Recht für beide!*

Sedlmayr admits that Schapiro may be right also about their scientific differences: that Schapiro is skeptical about the "microscopic" view, that they have different conceptions of history. Schapiro has expressed himself on Sedlmayr's architectural system (this likely refers to the work on the Justinian period which Schapiro would try to dismantle in the review). For his part Sedlmayr trots out an argument that would be one of the bases of *Verlust der Mitte*, and to which he alluded already in the previous letter: namely that Schapiro cannot really understand art (earlier he said that these were not times in which art could be understood).

Two months later (4 April 1935) Sedlmayr writes his last letter as a response to Schapiro's call for an end to their correspondence. The tone on both sides is emotional, angry, intolerant. Yet while Sedlmayr concurs that the conversation cannot continue, by the end of the letter he is still proposing approaches to the conversation, on the condition that it be free of emotion. His string of postscripts shows his difficulty closing the door on Schapiro:

Ihre Empfindung, dass Sie kaum mehr den Mut aufbringen, die Diskussion fortzusetzen, teile ich ganz und gar, denn es ist meine eigene.

Wenn man jemanden auffordert 'aufrichtig' zu sein, so muss man dies Aufrichtigkeit auch anhören können. Sie aber versuchen seither (vielleicht Ihnen selbst unbewusst), das was Ihnen unangenehm war, zu degradieren, indem Sie Ihrem unvermuteten Gegner die intellektuellen und moralischen Eigenschaften herabsetzen.¹

¹ zum Beispiel, indem Sie die Tatsache, dass das Judentum seit Jahrhunderten keinen Bauernstand in dem Sinn wie die anderen Völker besitzt, einfach als 'nonsense' abtun.

Sie geben jedem meiner Sätze, jene Deutung, die ihn unmöglich macht, so dass Sie dann 'auf einen solchen Unsinn gar nicht mehr einzugehen brauchen.'²

² zum Beispiel indem Sie mich, den Juden für den geborenen 'bösen' Kapitalisten erklären lassen.

(ich sage das ohne Affekt, rein als Beschreibung Ihrer Methode). Dadurch wird die Diskussion für Sie uninteressant ('mit so einem bornierten Reaktionär kann man nicht sprechen') und für mich zu einer harten Geduld- und Beherrschungsprobe. — (Leider diffundiert diese

Ihre Haltung auch auf Teile der Diskussion, die früher neutral waren. Sie versuchen auch da, mit einer ganz überflüssigen Heftigkeit das zu entwerten (bekannter Mechanismus!), von dem Sie annehmen, dass ich positiv dazu stehe. Diesmal allerdings irrtümlich, den ich finde Ihre Kritik von Herrn Pol Abraham in den Hauptpunkten vollkommen richtig.)⁵⁶

Der Ausweg wäre, dass Sie mir die intellektuellen und 'moralischen' (wenn Sie wollen) Qualitäten auch weiterhin kreditiere, die Sie seinerzeit bewogen haben, den Briefwechsel mit mir zu suchen und weiterzuführen. Sie müssten sich dann ernstlich fragen, wie man trotzdem (und in welchem Sinn man) eine antijüdische Haltung einnehmen kann, mit welchen vernünftigen Argumenten und aus welchen moralisch möglichen Motiven. (Etwa wie ein Volk in einer bestimmten historischen Lage durchaus begründet und mit allem Recht, aber ohne Gehässigkeit und ohne die Qualitäten des Gegners zu verkennen eine antideutsche Politik betreiben kann.) Mit der Zulassung dieser Frage würde die Diskussion wieder einen möglichen Sinn bekommen — nicht den eines Kompromisses, oder auch nur einer 'Verständigung,' aber vielleicht den einer neuen Erfahrung. Sie würden dabei erfahren, wie eine Haltung beschaffen ist, die heute in Europa gar nicht selten ist (womit ich ihr keine übertriebene Bedeutung vindizieren will). +

+Allerdings müssten Sie dabei so sonderbare (vielleicht aus amerikanischen [sic] Verhältnissen erklärliche?) unhaltbare Vorurteile aufgeben, wie dass ein Antisemit immer oder auch nur sehr oft ein Faschist ist: der Faschismus par excellence, der italienische, beweist das Gegenteil.

Mich, meinerseits, würde es dagegen interessieren zu erfahren, auf welcher Basis ein

⁵⁶ Hippolyte ("Pol") Abraham, architect and historian of medieval building, was known for his controversial argument that Gothic architecture's system of ribbed vaulting was not necessary for structural reasons. P. ABRAHAM, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris 1934. Hans Aurenhammer has pointed out that Abraham's work would be important for Sedlmayr up through his 'Die Entstehung der Kathedrale', Zürich 1950.

Intellektueller heute noch Marxist aus Ueberzeugung (nicht aus taktischen Gründen, wie ich viele kenne) sein kann. Oder genauer: wie ein solcher sich mit jenen Teilen der marxistischen Doktrin abfindet, die sich ganz offensichtlich in der Empirie nicht bewährt haben (keine Kummulierung des Kapitals in der Landwirtschaft) und welche Konsequenzen er zieht. (Rückkehr zu einem utopischen Kommunismus oder Korrektur des wissenschaftlichen Marxismus an der Stelle wo er falsch war?) und in welchem Sinn?). Es scheint mir dass auch bei der Beantwortung dieser Fragen ein Typus einer Haltung (oder mehrere) sich zeigen würden, der in der gegenwärtigen Lage eine nicht geringe Bedeutung besitzt.

Halten Sie es für sinnvoll und möglich eine solche Diskussion (die letzten Endes durch Sie provoziert worden ist) affektfrei zu führen oder nicht? Ich erwarte Ihre offene Antwort.

Aufrichtig

Hans Sedlmayr

P.S. Vielleicht ist mein Irrtum, dass ich Sie für einen Marxisten halte: Sie haben sich ja nur als Kommunist erklärt.

P.P.S. Ihr Irrtum ist hauptsächlich, dass Sie zwei wesentlich verschiedene Dinge 'Faschismus'

nennen: den Anti-Antikapitalismus – der wie sie richtig sagen – selbst Kapitalismus ist. Und eine Haltung für die Kapitalismus und Marxismus (und auch jener erste Faschismus) als These und Antithese auf einer Ebene liegen und die beide ablehnt. In diesem Sinn wäre ich allerdings Faschist.

By 1934, the discussion focused on Sedlmayr's recitation of the cornerstones of a historical Austrian anti-Semitism and anti-Communism that were taken up in National Socialism: a view of the Jews as a rootless people, who were, by and large, not landowners, and whose dominance in banking led many anti-Semites to argue that they had a hold on entire economies.⁵⁷ Sedlmayr's sympathy with the landowner and nostalgia for the peasant (over the city worker) concurs with the tone of his wartime journal, a nostalgic memoir of early childhood on the land that has strong resonance with his mature political views.⁵⁸ It is not to be excluded that Sedlmayr, who always seemed short on money in these letters, looked on with envy even at the lives of his well-heeled Jewish friends.⁵⁹ Sedlmayr is pained that Schapiro judges him for his anti-Semitism; he does not understand why this widely-held position cannot be considered a moral one. Sedlmayr insists that his anti-Semitism is political rather

57 See especially PAULEY, *From Prejudice to Persecution* (cit. n. 48).

58 H. SEDLMAYR, *Das goldene Zeitalter. Eine Kindheit*, Munich 1986. Norbert Schneider noted *Diese sorgenfreien Kindheitsidyllen machen es begreiflich (freilich nicht immer entschuldigbar), dass Sedlmayr zeitlebens ein Anwalt der tempi passati war, der den durch die gesellschaftliche Moderne, das ökonomische System der bürgerlichen Sozietät, herbeigeführten Untergang des 'Reichs' nicht begriff und diesen 'Verlust der Mitte' der kulturellen Moderne anlastete*. SCHNEIDER, Hans Sedlmayr (cit. n. 2), p. 267.

59 One has the sense from these letters that Sedlmayr was always short on money, perhaps a decline in the family's fortune (he tells Schapiro who must have written to him about the effects of the great depression in 1931 that their circumstances were unchanged since 1922, or rather, since 1914), that he was part of a generation that could not maintain the life on the manor of his forebears. *Ob ich dazwischen in den Sommer die schon dringend notwendige Reise nach Frankreich (hauptsächlich Paris und Loire) legen kann, steht aus Geldgründen noch immer nicht fest*. Sedlmayr to Schapiro, 2 May 1931. *Leider – ich bedauere es sehr – muß ich aus Geldmangel (zum Teil aber auch durch eine Drehung meiner Hauptarbeitsrichtung) den Gedanken einer französischen Reise aufgeben*. Sedlmayr to Schapiro, 12 July 1931. *Ich wollte im Mai nach Griechenland, weiss aber noch nicht, ob ich genug Geld haben werde – zumal ich übersiedle*. Sedlmayr to Schapiro, 30 March 1933. Pächt and Bruno Fürst, for example, came from wealthy Jewish families, well-off enough to contribute to the support of Robert Musil and to accompany him to Paris on the occasion of a conference of anti-fascist writers. See CORINO, Pächt und Musil (cit. n. 30).

than racial. The distinction between political and racial anti-Semitism, is, however, itself a product of anti-Semitism and is a distinction based on false logic. Sedlmayr himself demonstrates in the letters how pointless this distinction is when he flies into a self-justifying rage at his colleague and friend Bruno Fürst over the mishandling of Schapiro's essay, referring to the "tactics of the local Jews."

To Sedlmayr's racial charge that Jews are *geborenen 'bösen' Kapitalisten* and *dass das Judentum seit Jahrhunderten keinen Bauernstand in dem Sinn wie die anderen Völker besitzt* Schapiro responds that this is *simply nonsense*. In self-defense Sedlmayr says that when he terms Jews *den geborenen 'bösen' Kapitalisten* he says so *ohne Affekt, rein als Beschreibung Ihrer Methode*, frustrated that in spite of his "objectivity" Schapiro throws up his hands because *'Mit so einem bornierten Reaktionär kann man nicht sprechen.'* Sedlmayr's patience is tried; he cannot understand why Schapiro's attitude has changed when his earlier tone "was neutral."

It should be obvious by now that there are numerous aspects of this correspondence that are of interest for the history of the discipline. For historiographers there is a surplus of philological clues about what they were reading, what they thought of their colleagues' work, substantiation of their scholarly views, their collegial networks and on Sedlmayr's side preoccupation with the state of various journals ('Kritische Berichte', 'Kunstwissenschaftliche Forschungen'). With these letters in hand Schapiro's published and unpublished work, especially around the mid-1930s but also into the 1950s, should be re-

examined. It may be that Schapiro was reacting against Sedlmayr (including his post-war work) more than has been obvious.⁶⁰ The letters support further investigation of a shift around 1933-34 in Sedlmayr's work. For instance, I am inclined to read two essays published in 1934 in this light: in the short article on Della Porta's contribution to the Capitoline Sedlmayr reframes a question he had considered as a pure problem of structural analysis in an article of 1931. He now re-reads the same monument, begun by Michelangelo and completed by Della Porta, through Croce's idea of the inseparability of body and soul, a work "von zwei verschiedenen Körpern unter dem oberflächlichen Schein eines und desselben Körpers."⁶¹ I would also consider "Brueghels *Macchia*" as a personal essay in addition to a critique of (early) modernity: that Sedlmayr's interest in the "spiritual detachment" and "isolation" of Brueghel's peasant, their inability to "communicate their feelings," that they "hardly any show any emotional contact with the others" may be, amongst other things, a projection of his own anxieties as he shed his own mask and watched his intellectual community break down. He speaks of a departure from a "natural" way of seeing to one that is "correct" and "cold." The viewer of Brueghel's paintings in this essay fails in empathy; his experience before the breakdown of the logic of the picture is described by Sedlmayr as an "experience of shock and disturbance, in sensitive viewers even of anxiety and something approaching fear."⁶² Brueghel's picture, he says "is wearing a mask": "Behind the mask is hidden a second face about which the first betrays nothing."

60 Compare, for instance, Sedlmayr's account of Cezanne in his 1948, 'Verlust der Mitte' (cit. n. 3), pp. 123-127, to Schapiro's in Paul Cezanne [1952] 3rd ed., New York 1965, 29. Walter Cahn was kind to share these thoughts about the impact of this correspondence many years later: "I myself heard Schapiro express great bitterness when I took his course of Early Christian art around 1960 at Columbia about Sedlmayr's reinstatement in Munich by the American occupation authorities after the war, which was probably the first time I heard his name mentioned. Some of Schapiro's negative feelings about the reactionary cult of peasantry and the earth also enter into his critique of Heidegger's article on Van Gogh's shoes from his later years." Walter Cahn, email to the author, 25 April 2010.

61 H. SEDLMAYR, Das Capitol des della Porta, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3, 1934, p. 264.

62 There is some resonance in this language also with Ernst Jünger's "poetical and phenomenological description of the

But the highest value of these letters is indisputably in their contribution to Sedlmayr's political biography: for these contain the most explicit statement of Sedlmayr's political views that have come to light as well as a live enactment of the effect of them on his short and long-term dealings with colleagues⁶³ (not just Schapiro) and his work.

And yet, we should not rush to categorical conclusions about Hans Sedlmayr for he is not without contradictions – beyond and in spite of the common ground shared by right and left in this period – a fact also noted by Schapiro.⁶⁴ Sedlmayr is at once a conservative and wants to be a leader of the *Junge Garde*. He gathers together scholars for 'Kritische Berichte' with *die gleiche wissenschaftliche Gesinnung*, seeking collaboration with scholars on the left, some Jewish, at the very moment that he is an early member of a reactionary and violently anti-Semitic political party. Later he assures Meyer Schapiro (from whom he conceals and never comes out and declares his party loyalty) *dass Sie es mit einem 'ideologischen' Gegner zu tun haben*. Sedlmayr was an anti-Semite but one of his closest intellectual allies was Jewish. He did not see any contradiction. He tells Schapiro: I am anticommunist and *antijüdisch* and hopes he does not offend! He understands why Jewish colleagues have distanced themselves but is sad that Ernest Nagel chooses not to return for a second visit because he found him nice. Sedlmayr was naive. He does not understand

why the offense to his world view constituted by Schapiro's Communism should be taken on different terms than his anti-Semitism.

Sedlmayr's open display of anti-Semitism complicates the already complicated discussion around the value of his work because it has now become personal and it is tempting to judge him rather than understand him: his expression of racially offensive ideas (in addition to his anti-communism) to an individual changes the register. While I do not want to assume absolute unity between the work and author, the Sedlmayr-Schapiro correspondence is troubling and deepens our quandary over his work.

Even in the works of scholars who do not foreground their politics their value systems infuse their thinking and if we do not notice a political register it may be that it is because we are in agreement. The discussion over the extent to which personal and political beliefs are embedded in a scholar's work is more apt to take place when it is unclear to what extent a heinous politics "infects" the thinking (as in the debates over early De Man, over Ernst Jünger – another ambiguous conservative critic who Sedlmayr read⁶⁵ – and over the wartime Heidegger); and over the ambition of the intellectual's work to actively support a worldview and or a regime (which Sedlmayr's work from 1938 on demonstrably does). It is still not entirely clear to what extent pre-1938 Sedlmayr was driving a political agenda. As I noted above, the early period of

individual subject's helplessness and dread (Grauen) in the face of successive catastrophes in modern experience that defy all rational means of order and prediction." E. Y. NEAMAN, *A Dubious Past. Ernst Jünger and the Politics of Literature after Nazism*, Berkeley 1999, p. 9 (describing the argument of Karl Heinz Bohrer).

63 When Schapiro wrote to Pächt that Sedlmayr had sent his greetings to him (see above), Pächt replied, 1 July 1952: *What you wrote to me last time about Sedlmayr's friendly gestures does not surprise me at all. There will be, if necessary, a third and a fourth volte face, but I am not interested in the psychology of chameleons*. ALEXANDER, Otto Pächt (cit. n. 26), p. 116, n. 3.

64 I have been stimulated in thinking about the following by the thoughtful discussion of politics and philosophy in the Third Reich in H. SLUGA, *Heidegger's Crisis: Philosophy and Politics in Nazi Germany*, Cambridge (MA) 1993, esp. chapter 10 and by the various essays in: W. HAMACHER/N. HERZ/T. KEENAN (eds), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln 1989.

65 For a review of the post-war debates over Jünger, whether his thought can be taken in isolation from "its possible relationship to fascism and National Socialism" see NEAMAN, *A Dubious Past* (cit. n. 62), Introduction.

Sedlmayr's work has tended to be viewed more openly because slightly less tainted although Aurenhammer and others have directly confronted this very question.⁶⁶ (Sedlmayr's anti-Semitism broke out into the open in publications after 1938, but as Aurenhammer has pointed out, it has less obvious importance for his work, in comparison to a figure like Strzygowski.⁶⁷ But what Beaman has observed about the reception of the absence of *völkisch* and racial elements in Ernst Jünger's work also applies to Sedlmayr: that "National Socialism included a hodgepodge of intellectual currents so that nonracial variants within that range can hardly be turned into documents of resistance."⁶⁸ The question nonetheless still deserves further consideration.

These are all difficult matters and I am not certain how to situate these letters in relation to them although I am certain that to continue to pose these questions is the main point. One of the interesting things about the Sedlmayr letters to Schapiro is that they may be taken as an enactment of these thorny issues. For whatever questions Sedlmayr may have been forced to answer after the war in the de-Nazification process had already flashed before his eyes in the break with Schapiro (and likely others). Though self-righteous and sure of his views, Sedlmayr agonized over the impossibility of carrying on a discussion once his politics became known:

Ihrem letzten Brief hat mich Ihre Auffassung unserer 'ideologischen' Differenzen am allermeisten erfreut. Ihre Auffassung 'these differences become important only in so far as they affect our scientific work' ist die meine. Nur nehmen sie unrichtig an, ich, irgendjemand, könnte 'above the battle' bleiben.

On the one hand the two could agree that *ideologischen' Differenzen* only matter where they concern the work. But they do not seem to agree on the effects on the work: Why, Sedlmayr asked, couldn't Schapiro separate their scientific from their political discussion? He repeatedly called for a neutral, a rational, an unemotional discussion all the while Schapiro contended that "there is no reasoning with a stubborn reactionary." Sedlmayr asks Schapiro: *I do ask you not to discuss my opinions – which must be very strange to you: american, communist and jew (I hope not offending) because I am too deeply convinced of the barrenness of discussion where there is no common basis. Such a common platform we have e.g. on the scientific field, where our discussions have been fruitful and will continue to be so. (1 November 1934)* He has second thoughts on this and finally he is unable to keep from himself the possibility that the separation between political views and art history cannot be sustained: *I guess you will try to deduce from that 'sociological' difference given the difference in our attitudes towards Kunstwissenschaft and I am sure not without results. Here we are on common basis in the estimation of 'Strenge,' of rational and critical methods. We are – it seems to me – separated through our views on art. I can not get rid of the suspicion that – in spite of your fine gifts in observing forms and form-differences – you must fail to grasp the true object of our studies i.e. 'art' in its very peculiarity and marrow. For similar reasons why the ablest scholar will fail to grasp religion if he is a positivist: for lack of experience of a specific kind. I mean experience of what art meant in the past, not in our days.* It is a short step from Sedlmayr's insistence on his rationalism and his attribution of a mystical apprehension of art, invisible to a communist and a Jew like Schapiro, to the latter's critique of Sedlmayr's work in his article of 1936.

66 AURENHAMMER, *Zäsur oder Kontinuität* (cit. n. 2), pp. 43ff.

67 AURENHAMMER, *Zäsur oder Kontinuität* (cit. n. 2), pp. 43–44; SAUERLÄNDER, *Der Münchner Protest* (cit. n. 1), p. 196, n. 24.

68 NEAMAN, *A Dubious Past* (cit. n. 62), p. 16.

If we struggle today with what to do with Sedlmayr, Schapiro it seems struggled too, but in the end, came to a judgment. Schapiro's decision to review the 'KWF' shows that Schapiro decided for critical engagement, calling attention to the dangers of the work while expressing his personal judgment of Sedlmayr by breaking off their collegial relationship. On Schapiro's side the letters are most revealing about the attitude he struck towards the work of Sedlmayr and his colleagues in his 1936 review, "The New Viennese School," an essay full of ambivalence, praising on the one hand and sharply critical (of Sedlmayr above all) on the other. Wood says that Schapiro may have known of Sedlmayr's membership in the Nazi party and of his break with Otto Pächt – we now know he knew much more than this. But Wood also says that "he could not have foreseen the full extent to which the potential for nonsense in Riegl's syntheticism would return in the later Sedlmayr's writing, virulent theses on modern art and culture. I would argue that he already had a good sense of this."⁶⁹

Let us consider why Schapiro would have been sympathetic at all? Later in life Schapiro lamented the "lack of serious questions" being asked in the American academy at the time.⁷⁰ As a student, in December 1926, Schapiro wrote to his wife from Paris, for instance, that although Richard Hamann's photographic campaigns in France were impressive, his criteria were weak: 'In spite of all the detailed studies, and methodological investigations, & the contempt for 'theoretische' works, his reasons for any solution are usually 'feeling,' 'Stil', something looks earlier, or later, related or unrelated – with nothing more precise."⁷¹ Like Sedlmayr and his colleagues in Vienna, Schapiro was critical of intuitive ap-

proaches to style and was engaged in a similar critique of an American school of positivism through a structuralist project that involved close looking without connoisseurship. Linda Seidel has characterized his efforts as being "directed towards systematic analysis of works of art and the formulation of an approach that constructed disciplined strategies in that pursuit."⁷²

While Schapiro captured the investigative intensity and imagination of the younger Vienna School in his review, he is in the end more intent on pointing out its dangers. There are two main lines of attack of Sedlmayr's work in particular, and the Vienna version of structuralism in general. First is that it lacks a historical basis: "The school lacks an adequate conception of history to direct their historical interpretations in the sense of that scientific rigor that they require in the analysis of forms."⁷³ What Schapiro meant by this is laid out in a letter dated 5 May 1936 to Henri Focillon that followed a discussion they had in which Schapiro posed a question informed by the same issue raised in his critique of the Vienna school:

When I asked you at Columbia if it were possible to explain the form of a cathedral and the historical emergence of given types by purely plastic intentions, without taking into account the specific institutional uses, the social interests and practices, the stage of material development, etc., you at once identified my question with "sociological" interpretation in the manner of Taine, and you declared, if I remember rightly, that this method was long ago refuted and out of fashion. I am not a disciple of Taine; if there is any social thinker whose views guide me, I would say that he is Karl Marx, rather than Taine; and there is all the difference in

⁶⁹ WOOD, Vienna School Reader (cit. n. 6), p. 36.

⁷⁰ Ibid., p. 565.

⁷¹ SEIDEL, Meyer Schapiro (cit. n. 16), p. xvii.

⁷² L. SEIDEL, 'Shalom yehudin' Meyer Schapiro's early years in art history, in: Journal of Medieval and Early Modern Studies, 27, 1997, p. 559, pp. 563–564.

⁷³ SCHAPIRO, The New Viennese School (cit. n. 11), p. 260.

*the world between their conceptions of society and the driving forces of history. Taine presents us the various arts as reflections or expressions of given societies and environments (or races); but he cannot explain why society changes; he lacks an historical dynamic. He is a positivist with certain romantic notions of culture as an expression of social individuality, but he is not an historical materialist. I am aware of certain difficulties in the theory of historical materialism, but I do not consider them inherent in the theory; they belong rather to certain narrow and mechanical formulations. I accept it as an hypothesis for approaching history and society, in which art is one element.*⁷⁴

The lack of a model for history is, moreover, inseparable from a reliance on irrational concepts:

*In several of the articles we meet with spiritualistic conceptions and with allusions to qualities or causes that we have no means of verifying. The authors often tend to isolate forms from the historical conditions of their devpt, to propel them by mythical, racial-psychological constants,⁷⁵ or to give them an independent, self-evolving career. Entities like race, spirit, will and idea are substituted in an animistic manner for a real analysis of historical factors. [...]*⁷⁶

We encountered the kernel of this in Schapiro's critique of Andreades in a letter to Sedlmayr. 19 December 1932 Sedlmayr quoted Schapiro back to him: *I am dissatisfied with stylistic analysis which describes the object admirably but terminates in a more or less mystical explanation of their history.* (Note mythical and mystical are used interchangeably.) Sedlmayr responds: *Was ich einfach unterschreibe.* Sedlmayr agreed – and would, in an act of projective identification, turn the criticism on Pächt in 1936⁷⁷ – but in the review Schapiro would find Sedlmayr guilty of the same, with the critique of Andreades now applied to Sedlmayr's essay on the architecture of Justinian:

*This neglect of concrete relationships is masked by the brilliant variety of aspects, largely formal, treated briefly by the author. The appearance of comprehensiveness conceals the lack of historical seriousness in such writings. We reproach the authors not for neglecting the social, economic, political and ideological factors in art but rather for offering us as historical explanations a mysterious racial and animistic language in the name of a higher science of art.*⁷⁸

And more specifically:

Dr. Sedlmayr explains to us that the system of Justinian, being 'rational, could not last more than thirty years, whereas the succeeding

74 The letter is reprinted in W. B. CAHN, Schapiro and Focillon, in: *Gesta*, 2002, pp. 129–136.

75 For Schapiro's elaboration on the danger of national and racial constants in his 1936 essay 'Race, Nationality and Art' that appeared in: *Art Front* in March 1936, see P. HILLS, Meyer Schapiro, 'Art Front,' and the Popular Front, in: *Oxford Art Journal*, 17, 1994, pp. 33–34. For further examples in Schapiro's reviews of the mid 1930s and his preoccupation with the problem into the 1940s see C. L. PERSINGER, *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art History*, unpub., Ph.D. Diss., University of Pittsburgh, 2007, pp. 68 ff., pp. 124–125. My thanks to Cindy Persinger for allowing me to read her dissertation.

76 SCHAPIRO, *The New Viennese School* (cit. n. 11), p. 259.

77 *Schon 1936 hatte er Pächts 'Österreichische Tafelmalerei der Gotik' (1929) wegen der 'extremen' Ausklammerung der Realgeschichte kritisiert (er hatte genauso gut seine eigene 'Österreichische Barockarchitektur' von 1930 oder andere Frühschriften nennen können).* The reference is to H. SEDLMAYR, *Geschichte und Kunstgeschichte*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 48, 1936, pp. 193–95, noted in AURENHAMMER, *Zäsur oder Kontinuität* (cit. n. 2), p. 45.

78 SCHAPIRO, *The New Viennese School* (cit. n. 11), p. 260.

*Byzantine system, being irrational, was capable of a life of six centuries. This is palmistry or numerology, not science.*⁷⁹

I have repeated here these oft quoted passages in Schapiro's review essay for Sedlmayr's letters now endow them with concreteness and vividness. Schapiro warned art historians off of the young Viennese scholars without name-calling although it would have been clear to his contemporaries exactly what he meant when he invoked myth and race. Sedlmayr's anti-Semitism was ugly and offensive. It also exposed his vulnerability to unreason, to his blind spot in his historical understanding. It showed Schapiro that Sedlmayr in some fundamental way was irrational. This is why Schapiro's critique was not personal but was based on their scientific differences. Schapiro did not believe that science could come out of National Socialist thinking.

Sedlmayr never addressed Schapiro's critique of his Justinian essay directly⁸⁰ although he seems to do so indirectly in the extended postscript to *Verlust der Mitte* (which did not appear in the first edition of 1948⁸¹). There he outlines four methods of criticism: the first "judges the timeless *presence* of the work of art as a microcosm" – a reference to his writings of the early 1930s – which he does not endeavour to do in *Verlust der Mitte*. The second method treats art as past, as the "outcome of a past event," and is historical. Here he does not propose a model of history that might have responded to Schapiro's critique, arguing rather, that most art arises from (conflict with) other works of art and that this internal history is one basis for art history's disciplinary independence. Sedlmayr has not yet decided what event it was that took place, he

believes, in England in the mid-eighteenth century that holds the key to the decline of humanity (as he notes the French Revolution would for Burckhardt). But the view of the work of art as a past event will, he says, need a supplement in intellectual-historical criticism: for the "great task of the history of the intellect is to establish the personal credo of every work of art and of every artist (not his private article of faith, but that proclaimed through his art), and to relate what is established to the cognate creeds in literature, philosophy, religion, etc." – this is a gesture towards his micrological method but on a completely different, religious, basis. If the first method considered the work of art as eternally present, and the second as a past event, the third method understands art and artist as a harbinger of the future, as expressing that which has not yet reached consciousness. To assess a work fully all three methods must be present. But it is the fourth method he deploys in *Verlust der Mitte*, and which "transcends" the previous three through the introduction of an absolute standard of values. Here works of art are understood as "symptoms of a disturbance in the condition of man," the notion of disturbance presupposing a norm: "This book diagnoses that the disrupted relationship with God is at the heart of the disturbance." When Sedlmayr says that "It is no untruth that the severest break with God can turn to salvation," one wonders whether he speaks as much about works of art, artists and their personal credos, as he does about himself. Is *Verlust der Mitte* to be read as Sedlmayr's personal chronicle? "Mit dieser Betrachtungsweise scheint der Boden der Wissenschaft verlassen. In Wahrheit ist er aber überhöht, nicht verlassen."⁸² That is to say, yes, Sedlmayr's criticism is mysti-

79 SCHAPIRO, The New Viennese School (cit. n. 11), p. 259.

80 In the 1959 republication of the Justinian essay reviewed by Schapiro several reviews of the article are noted but not Schapiro's. I have yet to find Schapiro cited in Sedlmayr's work. H. SEDLMAYR, Das erste mittelalterliche Architektursystem (Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte) vol. 1, Vienna/Munich 1959. p. 359.

81 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 4th ed. (1950).

82 Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (cit. n. 32), p. 58.

cal as Schapiro charged, but he answers in this not to his discipline but to God. It is almost as if Sedlmayr opted for one of Schapiro's alternative explanations for the mystical/mythical explanations in Andreades' essay: *Auch unannehmbar sind Adrandes [sic] liturgische- theologische Spekulationen die rein deduktiv sind und imaginaere aesthetisch-pietistische Gestaltungen (Wenn Andreades nicht religioes ist, dann kann man diese*

Bemuehungen als aesthetische-Laien-Pietismus oder aesthetische religions-anschauung.) In his own defence Sedlmayr may have argued that he had always thought this way - that is to say, that his Catholicism was always compatible with National Socialism.⁸³

83 Wilhelm Schlink, a student of Sedlmayr's after the war recalled that Sedlmayr "imagined an art historical period always in its relation to God," and that "This restrained him from overdrawn nationalist or racist art historical positions - the destiny and misery of so many of his art historian colleagues." SCHLINK, *Gothic Cathedral* (cit. n. 2), p. 276.

Illustration credits: fig. 1, 2: Meyer Schapiro Collections, 1919–2006. Box 166, folder 13. Rare Book & Manuscript Library, Columbia University in the city of New York.

HOW GOMBRICH WILL BE REMEMBERED

CHARLES HOPE

The centenary of Gombrich's birth is not just an occasion for commemorating one of the most famous scholars of his generation, but also for reminding ourselves of the reasons for his fame. Certainly, he does not fit the pattern of celebrated art historians of the last century, most of whom were known above all for their work on a particular historical period or category of object, or who were attracted by specific areas of historical investigation, for example collecting or patronage. Thus Panofsky will always be associated with the study of iconography, and also of Dürer, Anthony Blunt with seventeenth-century art and architecture, and Gombrich's teacher Julius von Schlosser with the study of the primary sources of art history.

Scholars such as these had a very clear influence on later art history. Gombrich seems more varied in his interests and approaches, and his influence is accordingly less easy to document. He was particularly preoccupied with perception and representation, but he also wrote on iconography, patronage and taste, and much else besides. At the same time, he became the most widely-read writer on art history in the world. This is not just due to the unparalleled success of *The Story of Art*, published in 1950, although that certainly contributed to his reputation. Gombrich is the only art historian whose work, even today, is sure to be represented in the art section of every large bookshop in any city. And

it is not only *The Story of Art* that one will find there, but also *Art and Illusion* and the many published collections of his shorter pieces.

Gombrich evidently took a particular pride in his ability to address a very wide audience. It is clear from much that he wrote and said that he regarded it as part of the duty of the scholar to express himself in a clear and accessible way, not just because scholars ought to make their work accessible, but also because clarity of argument and style is an admirable goal in itself. The clearer the argument, he believed, the easier to say whether it does or does not make sense. Gombrich always hated obscurity and jargon in academic writing, often suspecting that it concealed not depth of thinking, but lack of clear reasoning. His distrust of the more arcane approaches to his subject won him few friends among art historians of a more theoretical cast; and it may have led some of them to give his ideas less consideration than they should have done.

I suspect that *The Story of Art* is often regarded as not quite serious as a work of art history, because it was written explicitly for a non-specialist audience, and for a teenage audience at that, but it is a good starting-point in considering Gombrich's achievement, and not just because it sold in millions of copies. Its success was not only due to the clarity of the writing, but to the fact that it is extraordinarily interesting. As a general account of the history of art, the book

This paper was originally presented in Celebration of Professor Sir Ernst Gombrich's 100th birthday on the 30th March 2009 at the Institute for Art History, Vienna University. I am grateful to Veronika Kopecky and Elizabeth McGrath for information and advice.

was unlike any that had appeared up to that time. It contained very few dates, and very little about the development of style or the wider cultural circumstances in which art was produced. Instead, it concentrated on the problems of representation that the artists faced at different periods, and the means that they adopted for solving them. That Gombrich chose to construct his history around this approach was no accident, because he had been interested in representation in painting already in the 1930s, when he had begun to work on caricature with Ernst Kris, and had been forced to consider the central paradox of caricature, "the discovery that similarity is not essential to likeness".¹ The interest in representation was to result in what is generally recognised as his most significant book, *Art and Illusion*, published in 1960.

The Story of Art was the first book that Gombrich published in English, but it was not the first that he wrote in English. It was preceded by the intellectual biography of Aby Warburg, which was completed in some form by about 1948, but not published until 1970. Gombrich had been invited to prepare an edition of Warburg's unpublished works in 1936 by Fritz Saxl, the Director of the Warburg Institute, having been recommended by Ernst Kris, who had also recommended his great friend Otto Kurz three years earlier, when the Institute was still in Hamburg. At that time, of course, his chances of obtaining a job in a university or museum in Austria were non-existent. The idea that he should write a book on Warburg emerged after it had become apparent that most of Warburg's unpublished work was not in fact publishable, and this was true particularly of the unfinished picture-atlas, *Mnemosyne*, the focus of most of Warburg's intellectual efforts in his final years. Gombrich did not share the unqualified admiration for Warburg of those who had been his colleagues in Hamburg, even though in pub-

lished statements he was invariably respectful about his ideas. Indeed, there were aspects of Warburg's work that Gombrich admired, above all his research in the Florentine archives, which enabled him to recognise that someone like Francesco Sassetti was far from being the kind of semi-pagan Renaissance man who figures in the pages of Jacob Burkhardt. Gombrich himself, when carrying out research for his dissertation on Palazzo del Te, had had a similar experience in the archive at Mantua, which had convinced him that neither Federico Gonzaga nor his court artist Giulio Romano, although favouring what was later called Mannerism, was experiencing the kind of psychological crisis and neurosis which that style was then supposed to reflect. Gombrich's sceptical attitude to the then prevalent ideas about Mannerism was one that he shared with Schlosser, another being a lack of sympathy with the notion that medieval art might be understood in terms of Expressionism.

But if Gombrich appreciated Warburg's recognition that Sassetti was deeply preoccupied about his fate after death, he could not share Warburg's belief, which was almost universal among art historians of his generation in the German-speaking world, that art reflected in some very concrete way the spirit of an age. That idea, originating with Hegel, was behind the view of Mannerism that Gombrich found so unconvincing. He disliked it because he considered that it was no more than a tautology, explaining nothing about the actual motivations of the artists and their patrons, who might have made other artistic choices than those that they did. There were other aspects of Warburg's work that made Gombrich very uneasy, such as the obscurity of his style and his method of argument, and perhaps above all the weight he gave to visual evidence in attempting to understand the attitudes of people other than artists in past centuries. But Gombrich was certainly impressed by Warburg's interest in the

1 E. H. GOMBRICH/E. KRIS, *Caricature*, Harmondsworth, 1940, p. 12.

fact that artists used a limited range of gestures for the expression of emotion, many of which had their origins in the art of classical antiquity. This idea had something in common with the theories of Gombrich's teacher Emanuel Loewy on ancient art, which were in turn applied to medieval art by Schlosser.

Gombrich drew on this notion in another book he was working on at the same period as his study of Warburg. This was an introduction to iconography, intended primarily for students, which he was asked to write with Otto Kurz by Tom Boase, the Director of the Courtauld Institute. It was begun around 1938, but was put aside during the war, although Gombrich was still working on it in 1941. The manuscript is preserved at the Warburg Institute. Kurz wrote the section on religious iconography, which is more or less finished, while Gombrich was responsible for the part on non-religious iconography, much of which survives.

Each section had its own introduction. Both authors were aware of Panofsky's discussions of iconography in his 1932 article in *Logos* and in *Studies in Iconology*, published in 1939, but, as one might expect, their own approach was much more pragmatic and less systematic.² Kurz stressed that the study of iconography "applies only to periods when tradition is a powerful force and when art is governed by patterns and by definite types", referring to Loewy in connection with the fact that artists used only a limited number of visual formulae, which had great persistence. He explained that:

"The knowledge of the particular atmosphere in which the artist and his employers lived is the essential condition for any attempt at interpretation, as it is the only test for the probability of the interpretation when made. Our

only sure guide is the texts that were read and the reference books that were consulted, the sermons that were preached or the discussions that took place, at the time at which the work of art was created."

Kurz then qualified this with the statement that iconography was not just the investigation of the literary content of works of art, something which would reduce it to "being no more than an odd corner of literary history". "Instead," he stressed, "it has to investigate the interrelation of pictorial types and their significance", this last phrase being quoted from Panofsky's article in *Logos*.

Most of Gombrich's section consisted of a wide-ranging survey of the different categories of non-religious art: allegory, mythology, history, *exempla*, and so on. The focus was on the typical, not the exceptional. As Gombrich put it: "The notion that Iconography, and especially secular iconography, is primarily a kind of technique of how to identify unknown subjects does much to confuse the issues and to blur the importance of iconographical knowledge. The works of art whose subject is completely unknown to us are after all so scarce that it seemed justifiable to leave them to the care of the few scholars who enjoy the solving of learned picture puzzles. But if we treat Iconography as the history of subject matters in art its importance is bound to rise considerably. For whatever our opinion about the illustrative function of art may be, there can be no possible doubt as to the importance which the past used to attach to it."

In his introduction Gombrich adopted a broader approach than Kurz, one that was clearly at odds with the argument outlined by Panofsky in his introduction to *Studies in Iconology*, with its now famous distinction between pre-iconographical description and iconographical

2 E. PANOFSKY, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos*, XXI, 1932, pp. 103–119; idem, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939, pp. 3–17.

analysis in the narrower sense, the former being concerned with identifying the forms that the artist had represented, the latter with the subject-matter. For Panofsky, pre-iconographic description depended on practical experience and knowledge of the history of style, whereas iconographic analysis required knowledge of literary sources and an awareness of the history of types. But Gombrich argued that the distinction was an artificial one, pointing out that "The very act of perception of forms and *valeurs* is governed and regulated by the steering force of recognising and naming of subjects." He conceded that "The first stage of iconographical interpretation, or let us call it the merely descriptive stage, is so simple that it is usually gone over as self-evident," noting that we are accustomed to call interpretation only answers to the question of what is represented in the sense of what is illustrated, while we regard the descriptive stage as a mere matter of "seeing". But he then reiterated the idea that "this distinction is somewhat arbitrary."

Panofsky, then, thought about iconography purely in terms of art-historical method, while Gombrich approached it as a problem of perception. In particular, he pointed out that:

"Art can only represent a fraction of an actual scene. All the rest, the direction of movement and its sense has to be hinted at by ways of symbolism. We need only compare an average snapshot with any work of art representing a similar event to become aware of these artistic means."

Given his approach, it was not surprising that the range of imagery that he discussed was much wider than that considered by Panofsky and Kurz, including the art of children, primitive art and symbols, as well as including a discussion of images as a type of magic. Underlying his argument was the recognition that an understanding of representation involved a consideration both of the devices used by the artist and of the role of the spectator.

Had the handbook by Kurz and Gombrich appeared in print in the 1940s, it seems possible that the approach to iconography made popular by Panofsky would not have held sway in the way that it did for at least thirty years. Gombrich himself evidently continued to think about the issues that he had addressed in his introduction. It is probably not by chance that in the same folder as his introduction is a sheet containing an outline of a book entitled *The Realm and Range of the Image*. He proposed this unsuccessfully to two publishers in 1947 and 1952, and their lack of enthusiasm must count as among the great publishing mistakes of the century. The book was to be divided into three parts: Image and Reality, Image and Meaning, and Image and Belief. Image and Reality, in turn, was to be divided into six sub-sections, as follows:

1. Introduction; the semantic approach
2. How we "read" pictures (the mechanics of visual perception)
3. How the artist builds up the picture (the role of the conceptual image in art teaching and drawing)
4. The sway of the conventionalised image in art (art and nature at rest and in motion)
5. The pictorial "cliché" and the documentary value of art
6. A new approach to aesthetic questions (style, caricature, distortion and expression, the "visual pun").

Image and Meaning dealt with a variety of topics, such as symbolic images, that is to say emblems, cartoons and advertisements, hieroglyphs, allegories and so on. Image and Belief dealt with theological issues and the persistence of magical ideas.

Many of the themes that Gombrich planned to address in this book were those that he would explore in much greater depth twenty years later in *Art and Illusion*, and some of them, notably "the role of the conceptual image in art teaching and drawing" would also be at the heart of *The Story of Art*. In the Preface to *Art and Illusion*

Gombrich drew attention to its dependence on *The Story of Art* and also on his early study of caricature with Kris, of which only small fragments were ever published.³ What is striking about the papers at the Warburg Institute is that they show that already by about 1940 Gombrich's interests in perception and representation extended beyond the immediate problems raised by caricature. They also demonstrate that these interests were closely connected with and perhaps stimulated by his thinking about iconography.

In his own publications he kept his study of what we would call pre-iconographic description separate from his investigations of iconography and iconology, most of which were eventually collected in *Symbolic Images*, published in 1972. The majority of the articles in that book had been written in the 1940s or early 1950s, notably the studies of Botticelli's *Primavera* and Poussin's *Orion*. These were "learned picture puzzles", problems that Gombrich found intriguing because he believed that he had come across possible solutions; but it is evident that even he was not always convinced by the results, especially in the case of his study of Botticelli. More important was the article that gave the book its title, *Icones symbolicae*, which first appeared in 1948. This dealt with the issues of interpretation raised by personifications, and clearly reflected Gombrich's thinking from the time he was preparing his book with Kurz. It includes on the second page a reference to the Introduction to Panofsky's *Studies in Iconology*. The article was much expanded for its republication in *Symbolic Images*, which also included other previously unpublished material, namely the essay on the *Stanza della Segnatura* and the Introduction, on Aims and Limits of Iconography. In these pieces Gombrich made his most effective and influential attack on the type of iconographical approach

favoured by Panofsky and especially by his followers, but it is probably no accident that they first appeared in print after the death of Panofsky, a scholar whom Gombrich certainly respected, and who had been closely associated with the Warburg Institute in Hamburg.

Gombrich's main interest, as I have tried to show, was not in the study of iconography considered in isolation, but in the investigation of the different techniques used by artists to represent the real world and of the ways in which images are interpreted by the viewer. This was the theme of *Art and Illusion*, which remains and surely will remain his most admired scholarly achievement. Ideas about perception have moved on considerably since the book's appearance in 1960, so in scientific terms Gombrich's theories may be in some respects out of date. But that does not greatly affect the importance of the book, which has as much to do with the questions that Gombrich asked as with the answers that he provided. Chief among those questions is why the history of art is not a simple story of increasing mastery of the representation of nature, as Vasari implied. If artists at different periods used different methods for representing the world, something much more complicated must have been going on. It brings us back to the paradox of caricature: that resemblance need not be based on similarity. After reading *Art and Illusion*, the old and then dominant ideas about stylistic change being caused by some kind of general laws – perhaps of the kind suggested by Wölfflin – or as reflecting some spirit of the age, became impossible to maintain. Gombrich looked at what artists, or at least representational artists, actually did, and at how their works were perceived, in a way that no art historian before him had attempted.

He did not, of course, suppose that artistic change could be explained simply by the

3 E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1960, pp. ix, xii. For publications on caricature under the joint authorship of Gombrich and Kris, see *The Principles of Caricature*, in: *British Journal of Medical Psychology*, XVII, 1938, pp. 319–342, and note 1 above.

introduction of new techniques for the depiction of nature. One had to explain why such techniques were introduced. At different periods, as Gombrich knew very well, artistic innovation was prompted by a variety of factors, which might include rivalry among artists, new ideas about the function of art among patrons, and even such banal concerns as a desire to do something different. His writings on these topics, mainly focussed on Renaissance Florence, were highly innovative at the time, and anticipate a great number of later studies by other scholars on patronage and taste. Here too one might mention his interest in the possible influence of ancient comments on art as transmitted by classical authors, especially in the context of rhetoric. Schlosser had had relatively little to say about such texts, but Gombrich gave them a new prominence, which was soon taken up by others, including, for example, his students Michael Baxandall and Svetlana Alpers.

Gombrich himself constructed his last book, *The Preference for the Primitive*, published posthumously in 2002, around this type of theme, attempting to discern a continuous pattern in European taste, as the fashion for the more decorative and highly evolved types of style gave way to an appreciation of a more austere and supposedly more authentic approach. The argument, however, does not work particularly well, since Gombrich used it to explain too much, including in the category of the primitive objects as diverse as the paintings of Perugino and African masks.

The search for an all-embracing theory is also evident in his longest book, *The Sense of Order*, published in 1979. This is essentially a sequel to *Art and Illusion*, dealing with decoration and ornament. In his introduction Gombrich drew attention to “the complementary character of the two investigations, one concerned with representation, the other with pure design”. He went on say: “I

hope that the book on *Symbolic Images* (1972) and other matters I have written on narrative and illustration can now be seen as fragments of an even more ambitious project: to study some of the fundamental functions of the visual arts in their psychological implications.”⁴ The connection becomes much more evident in the light of the unpublished book on iconography and the projected book on *The Realm and Range of the Image*.

The Sense of Order has not had the same impact as *Art and Illusion*, partly because it deals with decoration, a topic that is not central to the history of art as it is currently studied, and partly because the argument, reflecting the series of lectures on which it was based, does not always emerge particularly clearly. In fact, the book addresses several quite distinct topics, such as the psychological basis for the use of ornament, the history of ornament and of ideas about it, and the role of taste in its development. But every page contains observations of extreme interest, and it is essential reading for an understanding of Gombrich's central preoccupations.

If one looks at his career as a whole, it is evident that although he studied art history in this university, to describe him as an art historian in the sense in which the term is normally used today is to misrepresent what he did. Certainly, he was uneasy about being categorised in this way, but he did not offer an alternative description. He was a historian in the sense that a cosmologist or an evolutionary biologist is a historian. For cosmologists the understanding of the universe depends on an understanding of how it developed; and for biologists too an understanding of the present variety of life on earth depends on an appreciation of how organisms evolved. For Gombrich, any theory about the psychological implications of art must take as its subject-matter the different manifestations of artistic activity as they evolved over time and in different societies. The history of art, in short, provides the evidence on which the theory

4 E. H. GOMBRICH, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorate Art*, Oxford, 1979, p. ix.

must be based. Gombrich had a vast knowledge of the history of art, but for him it was means to an end, not an end in itself. And in fact, his own attempts to add to historical knowledge were relatively few and not always particularly convincing; but then it was not his primary concern to contribute to scholarship in this way.

In his published conversation with Didier Eribon, Gombrich declared that he was “a member of the Vienna school of art history”.⁵ It was course his university education that encouraged him to consider a very wide range of artistic production and gave his approach to art history its particular flavour, because the problems that particularly fascinated him, concerning the psychological bases of representation, had also pre-occupied earlier scholars working there, above all Riegl and Loewy, although this is not to minimise his debt also to Schlosser, or for that matter to Karl Bühler, whose ideas on psychology greatly interested him. Vienna set the agenda for his later work, a point that is underlined by the dedication of *Art and Illusion*, “To the Memory of My Teachers”, namely Emanuel Loewy, Julius von Schlosser and Ernst Kris.

Recently James Elkins has pointed out that “Gombrich’s work is intellectually distant from contemporary art-historical and critical practice.”⁶ This is obviously true, at least of art history in the English-speaking world, and one can only agree that Gombrich showed little interest in gender studies, including feminism and queer theory, or in Lacanian psychoanalysis, Sartrean analyses of the gaze, postcolonial theory and newer manifestations of semiotics, to list some of the categories mentioned by Elkins; nor did Gombrich produce the staple of art-historical scholarship, the biographical monograph.

If we ask whether and how he will be remembered, it is difficult to believe that the issues

that he chose to investigate will always seem as irrelevant or marginal as they are often considered today. The production of art in all its forms is a very curious and distinctive human activity, and Gombrich’s work will surely long remain at the centre of any attempt to explain why it happened and what purposes it serves, even if few scholars active today have the breadth of knowledge, the curiosity or the intellectual ability to provide credible answers to these questions. There are plenty of publications which take issue with aspects of his work, but it remains an unavoidable point of reference in any discussion of visual representation. I suspect that the clarity of Gombrich’s writings and his unsurpassed ability to interest a non-specialist audience will also guarantee that many of his publications will continue to be read. And if one can confidently predict anything about events a hundred years from now, it is that on 30 March 2109 the bicentenary of his birth will be celebrated in this university.

⁵ Idem, *A lifelong interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, London, 1993, p. 40.

⁶ J. ELKINS, *Ten Reasons Why E. H. Gombrich Is Not Connected to Art History*, URL: <http://www.gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showcom4.pdf> [20.04.2011].

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESES BANDES

MILENA BARTLOVÁ, Institut für Kunstgeschichte und Ästhetik, Academy of Arts, Architecture and Design, Namesti Jana Palacha 80, CZ-116 93 Praha

ALEXANDRA CARUSO, Büro der Kommission für Provenienzforschung, Bundesdenkmalamt, Hofburg, Säulenhof, A-1010 Wien

GIOVAN BATTISTA FIDANZA, Università di Roma Tor Vergata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Via Columbia 1, I-00133 Roma

WALTER JÜRGEN HOFMANN, Rheinstraße 23, D-47647 Kerken

CHARLES HOPE, The Warburg Institute, University of London, School of Advanced Study, Woburn Square, London WC1H 0AB, UK

KAROLY KOKAI, Institut Wiener Kreis, Verein zur Förderung wissenschaftlicher Weltauffassung, Universität Wien, Spitalgasse 2-4, Hof 1, A-1090 Wien

ECKHARD LEUSCHNER, Universität Erfurt, Fachgebiet Kunst, Am Hügel 1, D-99084 Erfurt

EVONNE LEVY, Graduate Department of Art, University of Toronto, 100 St. George Street, Toronto M5S3G3 Ontario, Canada

KERSTIN MERKEL, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Ostenstr. 26-28, D-85072 Eichstätt

KRISTOFFER NEVILLE, Department of Art History, University of California, Riverside, 900 University Avenue, Riverside, CA 92521-0319, USA

ASSAF PINKUS, Department of Art History, The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University, Ramat Aviv, Tel Aviv 69978, Israel

WERNER TELESKO, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Kunstgeschichte, Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien

IRIS WIEN, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Senckenberganlage 31, D-60325 Frankfurt



SABINE GRABNER
JOSEF DANHAUSER
BIEDERMEIERZEIT IM BILD
 BELVEDERE WERKVERZEICHNISSE, BAND 1

Josef Danhauser ist einer der bedeutendsten Maler der Biedermeierzeit. In seinen Bildern werden die kleinen und größeren menschlichen Schwächen humorvoll dargestellt, meist basierend auf einem Zitat der Bibel oder einem anderen Werk der Weltliteratur, dessen Inhalt er aktualisierte. Die Werke sind überdies ein Dokument vom zeitgenössischen Lebens- und Einrichtungsstil, da der Maler bevorzugt seine neuesten Kreationen der Danhauserschen Möbelfabrik integrierte.

Die vorliegende Publikation ist der erste Band der Reihe *Belvedere Werkverzeichnisse*, die sich die wissenschaftliche Erforschung bedeutender österreichischer Künstler zum Ziel gesetzt hat.

2011. 375 S. 793 FARB. ABB. GB. 230 X 310 MM.
 ISBN 978-3-205-78718-1

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN. T: +43 (0) 1 330 24 27-0
 BOEHLAU@BOEHLAU.AT, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR



ANNEMARIE STEFES
**NIEDERLÄNDISCHE
 ZEICHNUNGEN 1450-1850**
 1. UND 2. TEILBAND: KATALOG,
 3. TEILBAND: TAFELN
 (DIE SAMMLUNGEN DER HAMBURGER
 KUNSTHALLE – KUPFERSTICHKABINETT,
 BAND 3)

Das Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle besitzt eine der renommiertesten Sammlungen niederländischer Handzeichnungen aus der Zeit von 1450 bis 1850. Dieser hochwertige Bestand von 1400 Zeichnungen wird nun erstmals in seiner Gesamtheit dokumentiert. Der dreibändige Katalog präsentiert 400 Jahre niederländischer Zeichenkunst in ihrer ganzen thematischen, technischen und stilistischen Bandbreite.

Sämtliche im Bestandskatalog enthaltenen Werke werden ausführlich wissenschaftlich kommentiert und mit ihren jeweiligen Vorder- und Rückseiten abgebildet.

2011. XX, 1371 S. MIT 1650 S/W-ABB. UND 48 FARB. ABB.
 GB. MIT SU. IM SCHUBER. 230 X 298 MM.
 ISBN 978-3-412-20658-1

BÖHLAU VERLAG, URSULAPLATZ 1, 50668 KÖLN. T: +49(0)221 913 90-0
 INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR

