

# WETTSTREIT DER KÜNSTE

Malerei und Skulptur  
von Dürer bis Daumier

Herausgegeben von  
Ekkehard Mai und Kurt Wettengl

Redaktion  
Andreas Büttner



Edition  
Minerva

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM  
FONDATION CORBOUD DER  
Stadt  Köln

# Inhalt

7	Vorwort	126	Kurt Wettengl
8	Zur Ausstellung		<b>Kunst über Kunst</b>
			Die Gemalte Kunstkammer
10	Victor I. Stoichita		
	<b>Malerei und Skulptur im Bild –</b>	142	Andreas Blühm
	das Nachdenken der Kunst über sich selbst		<b>Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben</b>
			Pygmalion im Streit der Künstler
20	Peter Springer		
	<b>Tod der Unsterblichen</b>	152	Joachim Rees
	Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und		<b>Ethos und Pathos</b>
	Erinnerungspraxis der bildenden Kunst		Der Apoll vom Belvedere und die Laokoon-Gruppe im Spektrum
			von Kunsttheorie und Antikenrezeption im 18. Jahrhundert
38	Andreas Büttner		
	<b>Vom Körper zum Raum</b>	170	Christoph Zuschlag
	Einige Anmerkungen zu den medialen Möglichkeiten		<b>Vom Kunstzitat zur Metakunst</b>
	der Plastik		Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert
52	Anne-Marie Lecoq		
	<b>Götter, Helden und Künstler</b>		<b>KATALOG</b>
	Die Künstler in den griechischen Schriften und ihr		<b>1. Antike und christliche Mythen</b>
	Fortdauern im Zeitalter der Akademien	192	Antike Götter
		206	Apelles und Zeuxis
70	Jochen Sander	232	Lukas malt die Madonna
	<b>Gott als Künstler, der Künstler als</b>		<b>2. Wettstreit der Künste</b>
	<b>Heiliger Lukas</b>		Allegorien
	Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis	246	Paragone
	im Kontext christlicher Ikonographie	286	
82	Christiane J. Hessler		<b>3. Künstler, Sammler und die Ihren</b>
	<b>Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen</b>	318	Atelier- und Akademiebild
	Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur	352	Bildnis und Selbstbildnis
	des 16. Jahrhunderts	378	Sammler und gemalte Galerien
98	Rudolf Preimesberger		<b>4. Wiederentdeckung der Antike im 18. Jahrhundert</b>
	<b>Liebe zu Skulptur und Malerei</b>	394	Pygmalion
	Vincenzo Giustiniani (1564 –1637):	406	Roma Antica
	Ein Sammler und seine Sammlung		
110	Ekkehard Mai	440	Bibliographie
	<b>Atelier und Bildnis</b>	469	Künstlerverzeichnis
	Künstler über sich selbst	470	Leihgeber
		471	Abbildungsnachweis

# Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst

Victor I. Stoichita

Als René Descartes 1637 seine *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs* veröffentlichte, war sein Ziel, die Geschichte der Entstehung des modernen Denkens zu liefern: »So ist meine Absicht nicht, hier die Methode zu lehren, die jeder ergreifen muss, um seine Vernunft richtig zu leiten, sondern nur zu zeigen, in welcher Weise ich die Meinige zu leiten versucht habe.«<sup>1</sup> Es handelt sich also um eine persönliche und beinahe intime Erzählung, da ihr Gegenstand die Begegnung des Denkers mit dem Denken ist. Man kann gar nicht genug betonen, dass der grundlegende Text, der ein neues Kapitel der westlichen Philosophie einleitet, ja sogar das moderne Denken einläutet, autobiographische Züge enthält: »Ich werde in dieser Schrift gern die Wege offen zeigen, die ich gegangen bin«, fügt Descartes hinzu, »und darin, wie in einem Gemälde (*tableau*), mein Leben darstellen.«<sup>2</sup> »Gemälde«, »Erzählung«, »Fabel«, wie der Philosoph seinen Text auch bezeichnet, der *Discours de la Méthode* ist eine »Darstellung«, eine »Repräsentation«, in dessen Zentrum sich der sie widerspiegelnde Fundamentalsatz befindet: »cogito ergo sum«. Dieser Satz, und mit ihm der gesamte Text, kann als Ausdruck des neuzeitlichen Selbstbewusstseins verstanden werden, das sich hier offenbart. Es ist sicherlich nur Zufall, dass Descartes seinen Text, den *Discours de la Méthode*, mehrmals als »Gemälde« bezeichnet und sich selbst mit dem legendären Maler Apelles vergleicht.<sup>3</sup> Es ist aber ein glücklicher Zufall, weil sich hierdurch, sei es auch nur metaphorisch, der Weg zu einer Verallgemeinerung des selbstreflexiven Denkens, sogar seiner Transposition zu einer selbstreflexiven Einbildungskraft als »(Sich-)Bilden und Einbilden«, eröffnet.

Die Bildgeschichte der Neuzeit ist unter diesem Aspekt ein wichtiges Forschungsfeld. Descartes' Jahrhundert ist auch jenes von Velázquez und von Vermeer, und der Künstler, der sich im Schöpfungsakt selbst zeigt und malt, ist eines seiner wichtigsten Themen.<sup>4</sup> Wenn man die Art und Weise untersucht, in der Künstler sich selbst und ihre Kunst zeigen, malen und verstehen, kann dieses viel zum Verständnis des Neuen an der Neuzeit beitragen.<sup>5</sup> Die raffinierten und manchmal komplizierten Mechanismen der bildlichen Selbstreflexion zu entziffern, bedeutet, eines der Geheimnisse der Entstehung des modernen Menschen zu entschlüsseln. Die Bildanalyse ist in diesem Fall als Teil einer »Fabel« zu betrachten, einer Fabel, deren erste Zeile von Descartes niedergelegt wurde, und die heutzutage noch fortgeschrieben wird. Die vorliegenden Beobachtungen beabsichtigen, anhand einiger ausgewählter Beispiele den Anteil des bildnerischen Denkens an der Entstehung des modernen Subjekts zu erläutern.

Eines der zahlreichen Galeriebilder, das uns aus dem 17. Jahrhundert überliefert ist, soll als Einführung dienen (Abb. 1).<sup>6</sup> Es handelt sich um ein Gemälde von David Teniers d. J., das wenig mehr als einen Meter hoch und etwa einviertel Meter breit ist. Dieses eher kleine Bild stellt einen guten Teil einer der größten und wichtigsten Kunstsammlungen seiner Zeit dar, und zwar den italienischen Saal der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel. Kunstwerke von Raffael, Tizian oder Giorgione sind unter anderem zu erkennen. Der Maler hat dem Betrachter die Identifizierung erleichtert, indem er auf den Bilderrahmen den Namen des jeweiligen Künstlers eingetragen hat. Es ist also eine Art gemalter Katalog, der im Übrigen als Geschenk an König Philipp IV., Leopold Wilhelms Vetter, nach Madrid gesandt wurde.<sup>7</sup> Dadurch konnte sich der spanische König »ein Bild« von dieser nördlichen modernen Kunstkammer machen.

Die von diesem Gemälde ausgeübte Wirkung muss beträchtlich gewesen sein, da etwa zehn Jahre später Diego Velázquez, der in Madrid einen ähnlichen Posten wie Teniers in Brüssel inne hatte (Hofmaler und Kustos der königlichen Sammlung), ein Bild schuf, das zu den Schlüsselwerken der

<sup>1</sup> Descartes 1637/1963, S. 570f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 571.

<sup>3</sup> Darüber ausführlicher Nancy 1979.

<sup>4</sup> Vgl. Winner 1992; Ausst. Kat. Hamburg 1978; Levey 1981; Raupp 1984; Költzsch 2000 und insbesondere Bialostocki 1980; Calabrese 1986, S. 3ff.; Marin 1989.

<sup>5</sup> Ausführlicher hierzu Stoichita 1998, S. 224ff.

<sup>6</sup> Speth-Holterhoff 1957; Winner 1957; Mai 1992; Filipzak 1987; Honig 1998, S. 177ff.

<sup>7</sup> Ausst. Kat. Madrid 1992, S. 54ff.



Abb. 1: David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Brüsseler Galerie, um 1647, Madrid, Prado.

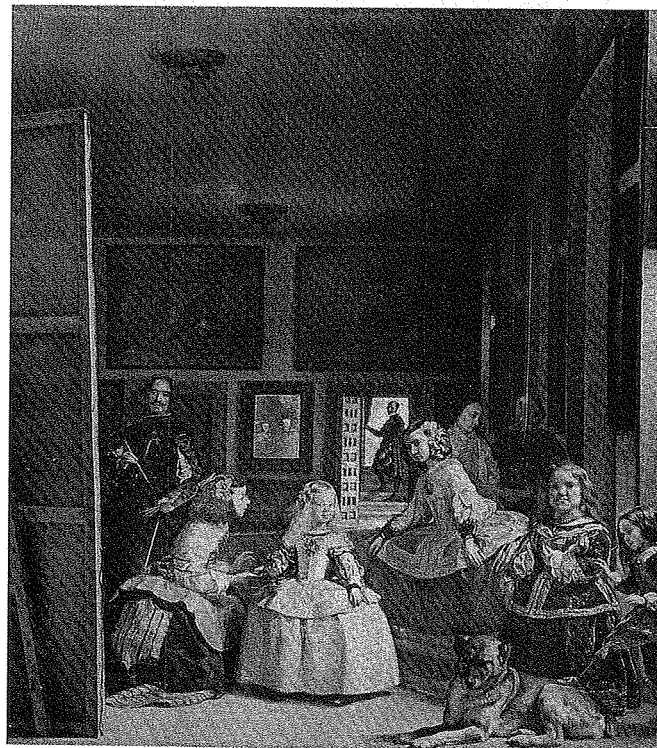


Abb. 2: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Madrid, Prado.

frühen Neuzeit und sogar der ganzen Geschichte der Kunst zählt und das ohne Teniers' wichtigen Anstoß wahrscheinlich nicht zustande gekommen wäre. Die Rede ist von jenem Gemälde im Prado in Madrid, das unter dem Titel *Las Meninas* bekannt ist (Abb. 2). Wenn sich Velázquez von Teniers' Bild hatte inspirieren lassen, wie es zu vermuten ist,<sup>8</sup> so hat er das Vorbild zugleich vereinfacht und kompliziert. Manche Elemente, darunter das Bild-im-Bild-Motiv, die offene Tür oder das Thema des Besuchs in einem Bildersaal, hat er umformuliert. Der spanische Maler setzt den Akzent auf den performativen Akt (der Maler bei der Arbeit), während sich der Flame – jedenfalls auf den ersten Blick hin – anscheinend mehr für den dokumentarischen Aspekt der Darstellung interessiert. Teniers stellt sich innerhalb des Bildes als Kunstexperte dar, mit einem Blatt in der Hand in der Nähe eines Tisches stehend, auf dem sich einige Skulpturen, Muscheln und Stiche befinden. Seinen Namen hat er im Bildvordergrund, nicht sehr weit von seinen Füßen, eingetragen, samt einer halb lateinischen, halb spanischen Inschrift, die ihn dem hohen Adressaten (Philipp IV.) als Autor dieses Bildes und gleichzeitig als Inhaber eines hohen Hofamtes vorstellt: »David Teniers Fec(it) / Pintor de la Camera / de S. A. S.«. Velázquez dagegen signiert sein Bild nicht. Dennoch kann nicht der geringste Zweifel entstehen, dass er selbst der Held und gleichzeitig der Schöpfer der ganzen Szene ist. Sein Selbstbildnis bei der Arbeit gilt zugleich als Bildsignatur.

Es wäre aber etwas zu einfach, Teniers' Verfahren auf das rein Dokumentarische zu reduzieren und Velázquez' Übernahme als eine neu erfundene auktoriale Erzählung zu betrachten. Eine solche Sichtweise würde beide Maler und beide Kunstwerke unterschätzen. Was Velázquez, bei dem man künstlerische Sensibilität und einen äußerst scharfen künstlerischen Witz spüren kann,<sup>9</sup> verstanden und umgedreht hat, war – wie wir meinen – die verspielte und verborgene Art und Weise, in der sein Vorläufer in seinem nach Madrid geschickten Bild über die Kunst der Malerei nachdenkt.

In dem von Teniers abgebildeten italienischen Saal gibt es paradoxerweise zwei wichtige flämische Gemälde, die so dar- und vorgestellt werden, dass es unmöglich ist, sie zu übersehen. Eines von

<sup>8</sup> Ausst. Kat. Brüssel 1975, S. 140 u. S. 240.

<sup>9</sup> Palomino 1724/1988, S. 209.

diesen, ein *Portrait der Erzherzogin Isabella Clara Eugenia* von van Dyck, befindet sich im rechten Vordergrund, das andere, ein *Lukas, die Madonna malend* von Jan Gossaert, im Vordergrund links (Abb. 3). Im Kontext des italienischen Bildersaals sind diese zwei flämischen Gemälde Fremdkörper, nicht aber innerhalb von Teniers' Bild, das dadurch eine diskursive Struktur enthält. Wie eingeklammert, präsentiert sich das Galeriebild als eine habsburgisch-flämische Schöpfung. Isabella Clara Eugenia steht für den abwesenden Vorfahren des gleichfalls dargestellten Besitzers (Leopold Wilhelm), der stolz und souverän in die Bildmitte tritt. Der Evangelist Lukas, der Legende gemäß der erste christliche Maler,<sup>10</sup> steht für den Urahn aller Maler und ist dadurch auch Vorfahr desjenigen, der als Kustos den dargestellten Bildersaal organisiert hat, sich im Bild portraitiert und der dieses »Bild über Bilder« als Maler signiert hat. Ein niederländisches Lukas-Gemälde konnte also die Zugehörigkeit Teniers' zu einer bestimmten Malerschule hervorheben. Dadurch hat Teniers, dessen Name im leeren Raum zwischen Lukas und seinem eigenem Bildnis eingetragen ist, spielerisch eine Hommage an die Tradition erbracht. Auf diese Weise erhielt sein »Katalogbild« raffinierte erkenntnishaftige Züge, die hier *en abyme* inszeniert werden, die aber vom *ingenioso* Velázquez höchstwahrscheinlich aufgenommen und geschickt umgewandelt wurden, als er sich selbst, stolz und selbstbewusst, am linken Rande von *Las Meninas* als Maler bei der Arbeit zeigt, was ihm übrigens auch die ersten scharfen Kritiken eingebracht hat.<sup>11</sup>

Der Ausdruck *mise en abyme* wurde von André Gide geprägt, und zwar an einer berühmten Stelle seines *Tagebuchs* (1893): »Ich habe es gern, wenn man im Kunstwerk den eigentlichen Gegenstand, ins Maß der darin auftretenden Personen übersetzt, wiederfindet. Nichts macht es klarer, nichts stellt so sicher die Proportionen des Ganzen her. So reflektiert auf gewissen Bildern von Memling oder Quentin Massys ein konvexes dunkles Spiegelchen seinerseits das Innere des Raums, in dem sich die gemalte Szene abspielt. Ebenso auf dem Gemälde *Las Meninas* (ein wenig anders zwar). In der Literatur schließlich die Komödienszene in *Hamlet* und noch in vielen anderen Stücken. In *Wilhelm Meister* die Marionettenszene oder die des Festes im Schloss. In *Untergang des Hauses Usher* die Vorlesung für Roderick, usw. Keines dieser Beispiele ist ganz und gar zutreffend. Zutreffender – und zugleich eine bessere Erklärung für das, was ich in meinen *Cahiers*, meinem *Narcisse* und der *Tentative amoureuse* habe sagen wollen – wäre der Vergleich mit jenem Verfahren der Heraldik, wobei man in die Mitte des eigentlichen Wappens ein zweites, kleineres »en abyme« setzt.«<sup>12</sup>

Es ist bedeutsam, dass Gide sich in erster Linie auf Beispiele aus der Malerei bezieht, auch wenn seine Liste unvollkommen ist und wenn die Erläuterung der Mechanismen bildlicher *mise en abyme* etwas unscharf bleibt. Es lohnt sich deshalb, auf den bereits erwähnten Schlüsselbildern der Tradition zu beharren. Da Velázquez' *Las Meninas* eines der am meisten kommentierten Bilder der Geschichte der Malerei ist,<sup>13</sup> verdient die Art und Weise, in der Teniers seinen Diskurs über die Malerei abfasst, noch einige Beobachtungen.

Gossaerts Gemälde im linken Vordergrund wird gleichermaßen gezeigt und verborgen, so dass der Betrachter sich etwas Mühe geben muss, um zu verstehen, wie wichtig und raffiniert spielerisch diese Bild-im-Bild-Inszenierung ist. Ist der erste Schritt erst einmal getan, tut sich ein Weg auf, der geradezu ins Herz eines metapikturalen Diskurses führt. Zunächst einmal war Jan Gossaert, genannt Mabuse, einer der berühmtesten Maler, der am burgundischen Hof die künstlerischen Traditionen Italiens und van Eycks verband. Das Gemälde, das diese Synthese in Teniers' »italienischem Saal« verkörpert, verbindet ein sehr beliebtes Thema der niederländischen Malerei – »Lukas, die Madonna

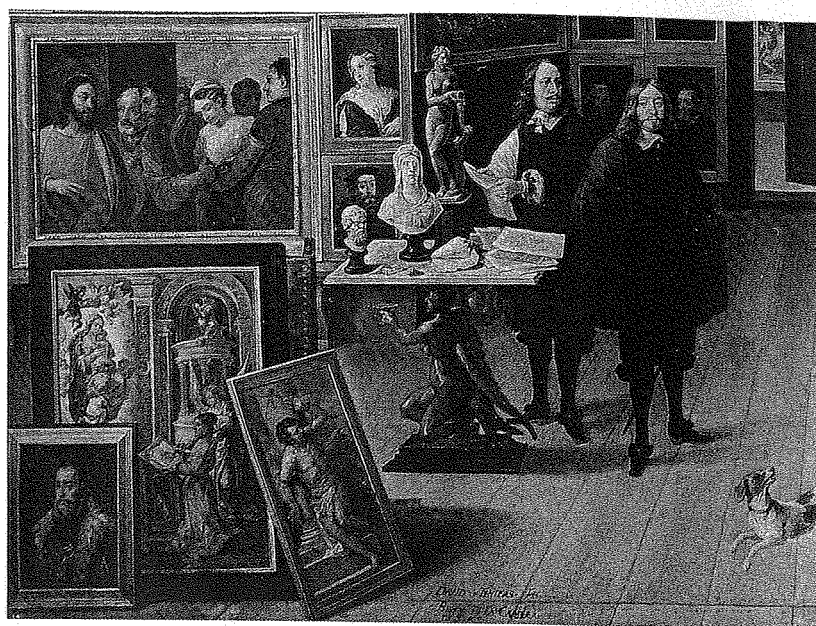


Abb. 3: David Teniers d.J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Brüsseler Galerie, Detail.

<sup>10</sup> Klein 1933; Kraut 1986.

<sup>11</sup> Da Costa 1696/1967, S. 102.

<sup>12</sup> Gide 1948, S. 41 (Übersetzung von M. Schäfer-Rümelin u. J. Borek); Kowzan 1976; Dällenbach 1976; Dällenbach 1977; Bal 1978; Ron 1987.

<sup>13</sup> Insbesondere seit der Publikation von Foucault 1966. Für einen Überblick siehe Kesser 1994; Marias 1995; Greub 2001.



Abb. 4: Jan Gossaert, Lukas die Madonna zeichnend, um 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



Abb. 5: Haarlemer Schule (?), Die Jungfrau mit dem Kind auf der Mondsichel, 2. Hälfte 17. Jh., Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent.



malend« – mit einem italienischen *Dekorum* (Abb. 4). Die Architektur und Ausstattung des Gebäudes, in dem sich für Lukas die Vision der Muttergottes ereignet und die er mit Hilfe eines Engels auf Papier festhält, sind ohne die Renaissancekunst Italiens kaum zu verstehen. Die Entstehung eines Wunderbildes ist von Gossaert in einem Spannungsfeld inszeniert, in dem mehrere Elemente hervorzuheben sind. Die Wort-Bild-Antithese ist wahrscheinlich eine der wichtigsten, die hier auffällt. Sie funktioniert auf zwei Ebenen. Die erste war bereits in anderen flämischen Lukasbildern dargestellt worden und betrifft die beiden Eigenschaften Lukas': das geschlossene Buch in einer Nische des Betpultes, auf dem Lukas seine Zeichnung fertigt statt am Evangelium zu schreiben, soll ein Zeichen dafür sein, dass hier der visionäre Künstler wichtiger als der Schreiber, der Maler Lukas also wichtiger ist als der Evangelist Lukas. Die zweite Ebene der Bild-Wort-Antithese zielt noch weiter. Die Religion des Neuen Testaments (unter anderem von Lukas vermittelt) ist nicht nur eine »Religion des Buches«, sondern auch eine »Religion des

Bildes«. Sie wird direkt und eindeutig der bildlosen alttestamentarischen (mosaischen) Religion entgegengesetzt, so wie das mosaische Bilderverbot und das Bedürfnis nach dem Bild des inkarnierten Gottes miteinander rivalisieren.<sup>14</sup> Das letztere ist Resultat einer Vision und man kann nur bewundern, wie geschickt Gossaert das Bild als eine Art Diptychon konzipiert hat, bei dem die Erscheinung einen »Flügel« einnimmt und dadurch, von Lukas' Standpunkt aus, als »Vorlage« der entstehenden Zeichnung begriffen werden kann, während sie zugleich vom Standpunkt des Bildbeträhters aus als Glied eines interpikturalen Diskurses begriffen werden soll.

Es ist denkbar, dass sich Gossaert bei der Inszenierung der Vision von einem anderen Bild inspirieren ließ, was übrigens keine Seltenheit innerhalb der Geschichte der christlichen Kunst wäre.<sup>15</sup> Ungewöhnlich ist aber die Tatsache, dass diese Vorlage einer Vorlage (das heißt, das Bild, worauf sich Gossaert stützt, als er die Erscheinung der Mutter Gottes vor Lukas' Augen bringt), kein Gemälde, sondern höchstwahrscheinlich eine Skulptur gewesen ist (Abb. 5).<sup>16</sup> Eine raffinierte Intermedialität ist hier zum Ausdruck gebracht und eröffnet die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen der Materialität der Holzskulptur, der Virtualität der Erscheinung und deren zeichnerischer Umsetzung.

All dies ist in Teniers' Inszenierung dieses Schlüsselbildes der flämischen Kunst innerhalb seines Galeriebildes nur indirekt präsent, und man kann sich mit Recht fragen, inwieweit ein normaler Betrachter, auch wenn er die performative Funktion des Lukasbildes im Bildvordergrund spürt, der Vernetzung, die sich daraus ergibt, in allen Details nachgehen kann. Sicher aber ist, dass die Inszenierung des Malaktes von Teniers in einen breiteren Zusammenhang gebracht wird. Wichtigster Ort dieser Inszenierung ist der Tisch hinter Gossaerts Lukasbild und in der unmittelbaren Nähe von Teniers' Selbstbildnis. Dort begegnen sich *naturalia* und *artificialia*, Skulptur und Malerei, Plastik- und Griffelkunst.

<sup>14</sup> Krönig 1934, S. 163.

<sup>15</sup> Einzelheiten bei: Stoichita 1997-a, S. 47ff.

<sup>16</sup> Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 127f.

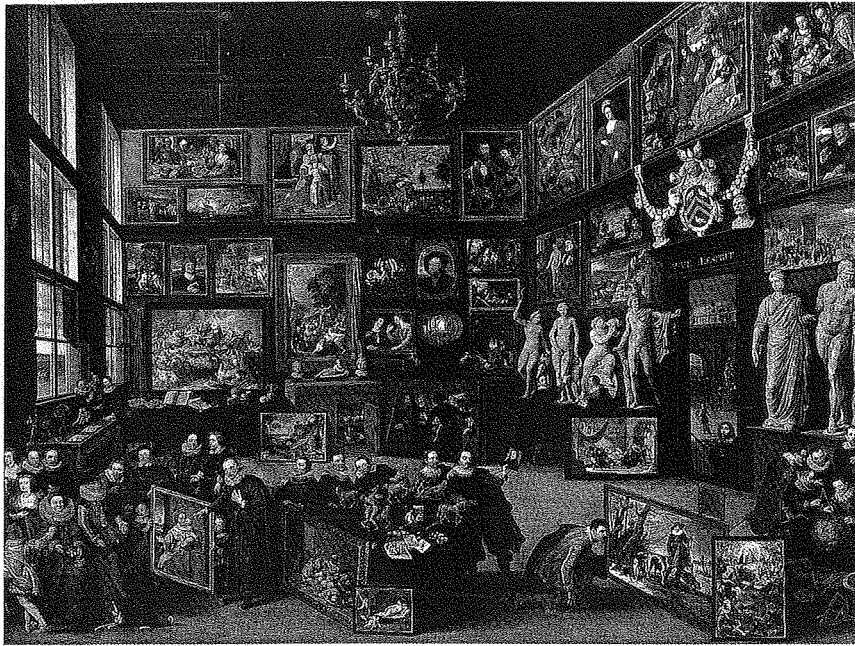
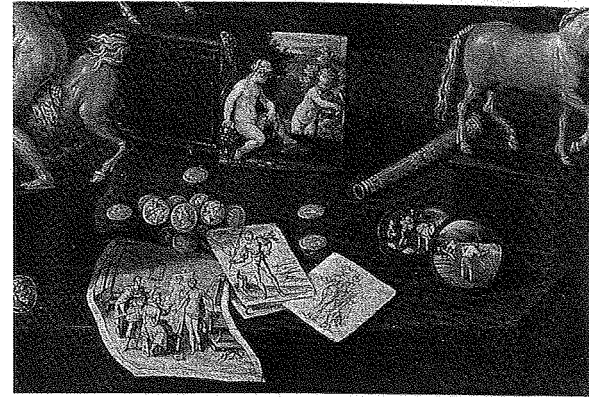


Abb. 6: Willem van Haecht, Die Galerie von Cornelis van der Geest, 1628, Antwerpen, Rubenshuis.

Abb. 7: Willem van Haecht, Die Galerie von Cornelis van der Geest, Detail.



Wir haben es hier mit einer spezifischen Art des metakünstlerischen Diskurses zu tun, der bereits in den Antwerpener *Cabinets d'amateurs* der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts herauskristallisiert war. Es ist interessant, dass dieselben Elemente bereits im größten und reichsten Galeriebild der Antwerpener Schule anzutreffen waren. Gemeint ist *Die Galerie des Cornelis van der Geest* von Willem van Haecht (1628, Abb. 6). Die Verschlüsselung war in diesem Fall noch größer, und die Bildlektüre, die verlangt wurde, noch anspruchsvoller.<sup>17</sup> Für unseren Zweck reicht es zu erwähnen, dass die Inszenierung des Malaktes in van Haechts Bild eine zentrale Stelle einnimmt, aber beinahe unsichtbar bleibt, weil sie sich auf einem kleinen Blatt Papier befindet. Es geht um einen Stich von Jan Wierix, der *Alexander zu Besuch bei dem die Kampaspe malenden Apelles* zeigt (Abb. 7). Dieser Stich befindet sich in einer Art Gleichgewichtigkeit auf dem Tisch im Zentrum des Bildes. Indem er den Besuch des Souveräns im Atelier eines Malers darstellt,<sup>18</sup> reflektiert dieser Stich in gewisser Weise den Gegenstand des gesamten Gemäldes, auf dem die Visite der Regenten Albrecht und Isabella bei Cornelis van der Geest dargestellt wird, und verleiht ihm somit eine paradigmatische Dimension.

Apelles, der berühmteste Maler des Altertums, war, neben dem heiligen Lukas, geradezu ein zweiter Patron der Antwerpener Malergilde. Die Maler priesen ihre Kunst als *apellea ars*, und die Mitglieder der Gilde grüßten sich als »getreue und werthe Schüler des Apelles«.<sup>19</sup> Im großen Bildersaal, neben dem Besitzer, den Regenten und anderen Besuchern, ist übrigens auch Rubens anwesend, »der neue Apelles« der flämischen Schule. Der längst verstorbene Begründer der flämischen Schule, Jan van Eyck, ist zwar nicht *in personam* da, wird aber durch ein Gemälde in der Galerie repräsentiert, das sich höchstwahrscheinlich tatsächlich in der Sammlung van der Geests befand, aber später verschollen ist: Es handelt sich um ein Gemälde, das auf der rechten Wand über einer Reihe von sechs großen Statuen hängt und eine *Frau bei der Toilette* zeigt (Abb. 8).

Bereits im 15. Jahrhundert hatte der italienische Humanist Bartholomaeus Facius in *De viris illustribus*<sup>20</sup> Jan van Eyck eine hochwichtige Rolle bei der Entwicklung der zeitgenössischen Malerei zugesprochen und die *Frau bei der Toilette* gepriesen. Facius hob hervor, dass der Betrachter dank dem Spiegel den Akt zugleich von vorne und von hinten sehen konnte: »posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit. Ut terga quem admodum pectus videas.«<sup>21</sup> Die Idee des *Paragone*, des Wettstreits mit der Skulptur, wird bei Facius nicht ausdrücklich genannt, aber sie



Abb. 8: Willem van Haecht, Die Galerie von Cornelis van der Geest, Detail.

<sup>17</sup> Speth-Holterhoff 1957, S. 98ff.; Winner 1957, S. 35ff.; Held 1957, S. 53ff.; Held 1982, S. 35ff.; De Co 1959; Baudoin 1977, S. 283ff.; Filipzak 1987, S. 47ff.; Stoichita 1998, S. 157ff.

<sup>18</sup> Kennedy 1964; Bücken 1986.

<sup>19</sup> Baudoin 1977, S. 299.

<sup>20</sup> Baxandall 1964.

<sup>21</sup> Ebd., S. 103.

<sup>22</sup> Preimesberger 1991.

<sup>23</sup> Für das von Heemskerck 1532 in Haarlem gemalte Lukasbild siehe insbesondere Kraut 1986, S. 80ff.; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S. 191f.

<sup>24</sup> Veldman 1977.

<sup>25</sup> De Columnis 1936; Veldmann 1977; Grosshans 1980, S. 116ff.; Barkan 1999, S. 179ff.

<sup>26</sup> Demus–Quatember 1983; Ausst. Kat. Brüssel 1995; Stritt 2000.

<sup>27</sup> De Columnis 1936, S. 71f.

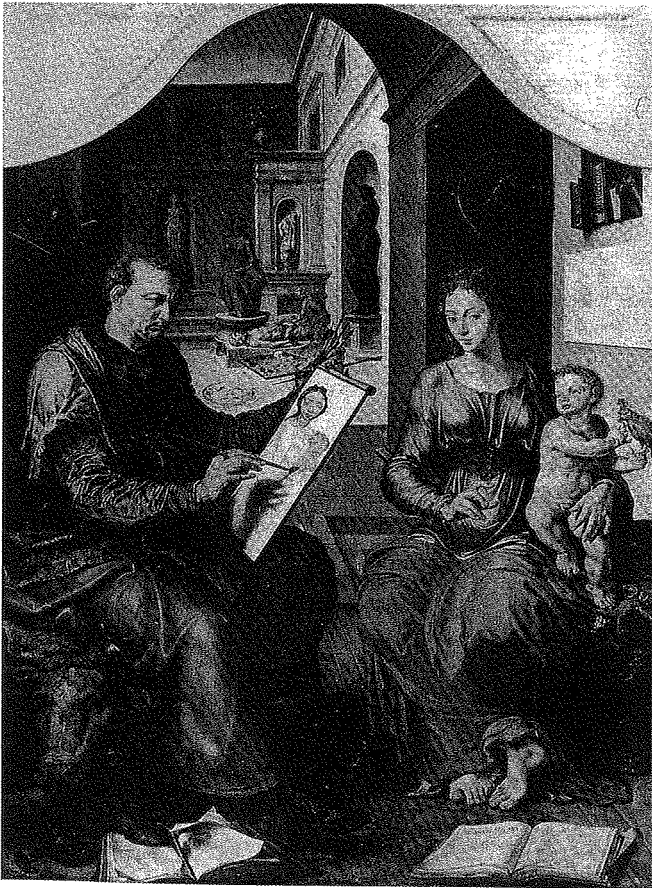
ist implizit.<sup>22</sup> Später wird der Kunstgriff mit dem Spiegel in der Debatte um die Überlegenheit der Malerei über die Skulptur ein Topos sein. Die Parallelisierung von van Eycks *Frau bei der Toilette* und einer Venusstatue sollte vermutlich den Wert der flämischen Malerei hervorheben, die in der Lage sei, sogar mit der Antike zu konkurrieren.

Diese Idee, die hier in einem der komplexesten Galeriebilder der Antwerpener Schule dargelegt wird, war bereits in der älteren Lukas-Ikonographie eingeführt worden. Der *Paragone*-Gedanke, der bei Jan Gossaert (Abb. 4) nur implizit anzutreffen ist, wird einige Jahrzehnte später bei Maerten van Heemskerck explizit. Der aus Haarlem stammende Maler, der sich mit der Lukas-Ikonographie bereits in seiner Heimat beschäftigt hatte,<sup>23</sup> schuf etwa 1553, nach einem langen Italienaufenthalt, eine neue Variante der Lukaslegende (Abb. 9). Es ist das Werk eines humanistischen Malers, der mit der neuen Kunstauffassung, die sich auf der Halbinsel um die Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt hatte, vertraut war. Bei Heemskerck ist Lukas als humanistischer Künstler dargestellt, von Büchern und wissenschaftlichen Geräten umgeben.<sup>24</sup> Er sitzt im Hof eines römischen Palastes; im Hintergrund arbeitet ein Bildhauer. Der Ort ist mit Statuen geschmückt, von denen eine sogar als »klassisches« Vorbild der Jungfrau, die im Vordergrund posiert, oder auch als Vergleichsterminus für einen *Paragone* zwischen Malerei und Skulptur, zwischen antiker und neuer Kunst, dienen könnte.

Das Thema *Paragone* war für Heemskerck nicht neu. Bereits nach seiner Ankunft in Rom, 1534/1535, setzt er sich damit in einem äußerst komplexen Gemälde auseinander, das unsere volle Aufmerksamkeit verdient (Abb. 10). Das Werk enthält zwar keine performativen Elemente, dennoch kann es als ein frühes Manifest der »Kunst über Kunst« eingestuft werden.

Gezeigt wird der *Raub der Helena*, höchstwahrscheinlich auf der Textvorlage der von Guido de Columnis 1287 verfassten *Historia Destructionis Troiae*.<sup>25</sup>

Abb. 9: Maerten van Heemskerck, Lukas malt die Madonna, um 1553, Rennes, Musée des Beaux-Arts.



Die Szene spielt in einer phantastischen Landschaft, welche den entrückten Blickpunkt der *Weltlandschaft* nordischen Ursprungs mit dem Vergnügen am archäologischen Detail vereint, wie es nordische Künstler faszinierte, die im 16. Jahrhundert in Rom gearbeitet haben.<sup>26</sup> In diesem, ein imaginäres Kythera zeigenden Panorama vermischen sich die *mirabilia* von Rom und die sieben Weltwunder. Die Engelsburg und die Pyramide des Cestius stehen neben dem Koloss von Rhodos und dem Mausoleum von Halikarnassos, der Vatikanische Obelisk neben dem Artemistempel von Ephesos. Das Zentrum dieser »Wunderlandschaft« wird von einem phantastischen Zentralbau eingenommen. Sein Eingang ist von Statuen zweier Flussgötter flankiert, aber eine Statue aus Bronze, die ebenfalls am Eingang platziert ist, bestätigt, dass es sich um den Tempel der Liebesgöttin handelt. Vor diesem Gebäude, am unteren Bildrand, wird die Entführung der Helena gezeigt (Abb. 12).

Auf einem Pferde sitzend, das mit einem reichen, dunkelroten Überwurf versehen ist, zeigt sich Helena dem Betrachter in ihrer ganzen Schönheit, die Guido de Columnis mit folgenden Worten beschreibt:

»Er [Paris / Alexander] bewunderte in der Tat an ihr so sehr die prachtvollen goldenen Haare mit ihrem strahlenden Glanz, welche ein schneeweißer Streifen in der Mitte in zwei gleichgroße Teile teilte und in denen mit goldenen Fäden, die sich auf beiden Seiten herabschlängelten, die Locken in einer vollkommenen Ordnung zusammen gehalten wurden.

Darunter bot sich die Fläche ihrer Stirn, so weiß wie Milch oder Schnee dar, gewölbt bis zu ihren glänzenden Schläfen, dort, wo ihre vergoldete Mähne anschwellt, zu einer leuchtenden Vision. Keine verunstaltende Falte durchfurchte die harmonische Oberfläche ihrer Stirn.«<sup>27</sup>

Die ausziehende Schar bewegt sich nach rechts, wo die im Hafen vor Anker liegenden Schiffe warten, welche nicht nur die herrliche Tochter des Zeus und der





Abb. 10: Maerten van Heemskerck, Landschaft mit der Entführung der Helena, 1535-36, Baltimore, Walters Art Gallery.

Leda, sondern auch die Schätze nach Ilion bringen sollen. Unter den Beutestücken, und dem Betrachter besonders deutlich vor Augen geführt, befindet sich eine große, golden polierte Bronzestatue (Abb. 11). Ihre Position innerhalb des Gemäldes zeigt, dass es sich um ein inhaltlich herausragendes Detail handelt, ein Detail, an dem der Betrachter nicht vorbeikommt und das er unweigerlich von nahem sehen muss. Die Identifizierung dieser Statue ist unproblematisch. In ihrer Nacktheit und mit einem Apfel in der Hand haltend, stellt sie sich als ein Abbild der Venus dar. Was dagegen problematisch erscheint, ist ihre Bedeutung innerhalb des narrativen Ablaufs.

Im Vergleich zu älteren Illustrationen der *Historia Destructionis Troiae*, welche in ein und derselben Szene den Raub der Helena und den Diebstahl einer Statue zeigen,<sup>28</sup> befinden wir uns hier in einem fortgeschrittenen Moment der Erzählung, denn Helena und die Statue sind diesmal bereits auf dem Weg zu den trojanischen Schiffen. Andere wichtige Momente lassen sich zu einem malerischen Diskurs verküpfen, den es zu entschlüsseln gilt. Wenn der Betrachter seine Vorstellungskraft etwas bemüht, dann kann er davon ausgehen, dass die Venusfigur bei Heemskerck aus der *sancta sanctorum* des Tempels stammt, von dem man die noch immer geöffnete Tür sehen kann. Dagegen hat keine noch so kühne Vorstellungskraft eine Chance, den Aufstellungsort und die genaue Funktion der Statue im Inneren des Tempels zu bestimmen, und das vor allem deshalb, weil diese Statue Venus in einer ausgesprochen ungewöhnlichen Körperhaltung zeigt. Mit ihren gebeugten Beinen und den gekrümmten Armen ist diese Skulptur gewiss keine *statua* im herkömmlichen Begriffssinn, das heißt, ein Standbild, eine stehende Figur. Sie ist in hingestreckter Position dargestellt, ein Bildtyp, wie er zur Zeit Heemskercks

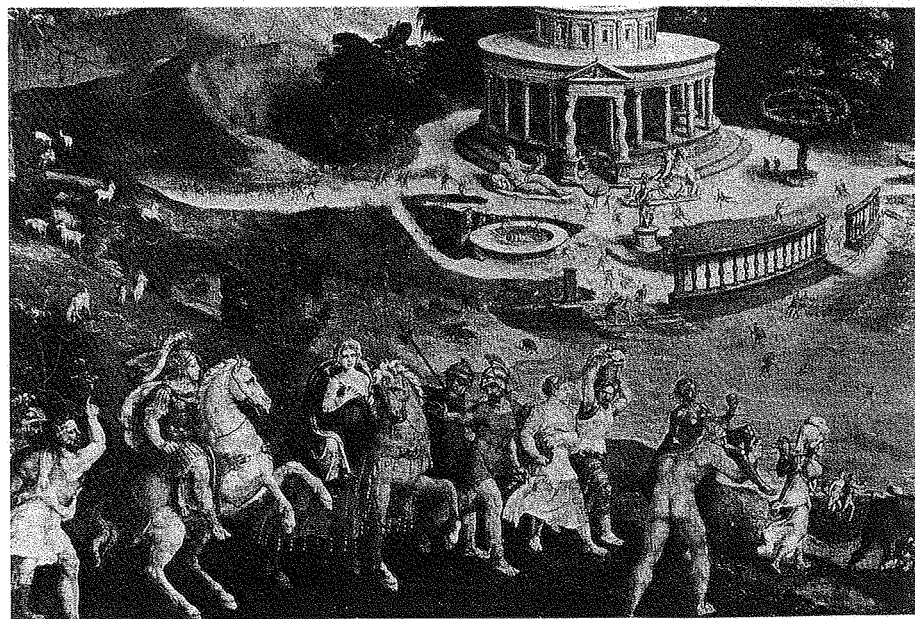


Abb. 11: Maerten van Heemskerck, Landschaft mit der Entführung der Helena, Detail.

<sup>28</sup> Buchtal 1971; Stoichita 1988-a.

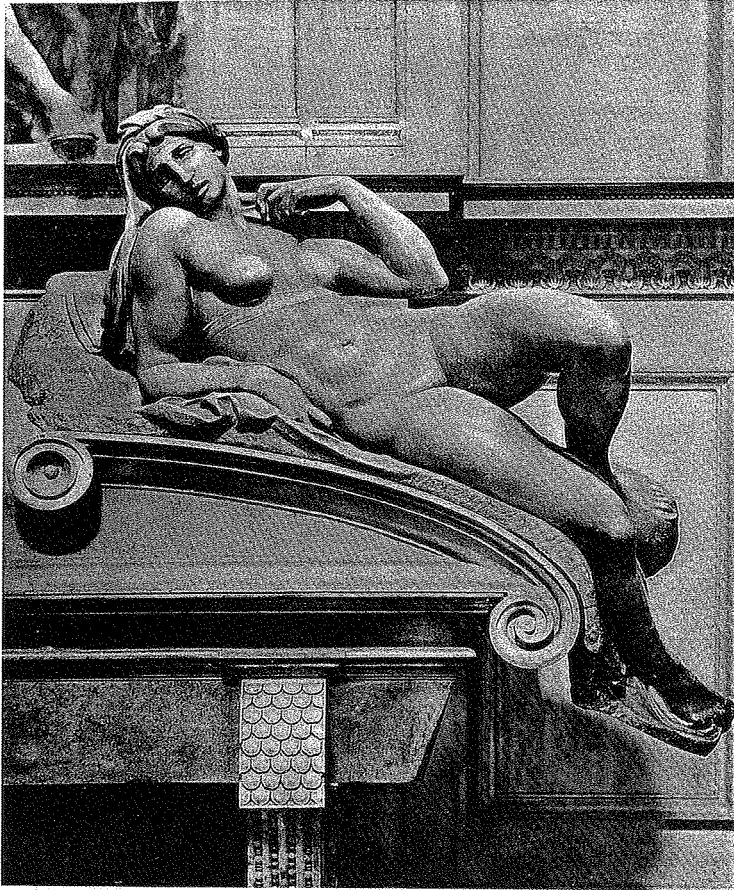


Abb. 12: Michelangelo, Grabmal für Lorenzo de' Medici (Aurora), 1521–1534, Florenz, San Lorenzo, Medici-Kapelle.

sehr in Mode war, und der wahrscheinlich auf kurz zuvor geschaffene Werke Michelangelos zurückgeht (Abb. 12).<sup>29</sup>

Wenn es im Gemälde von Heemskerck so etwas wie Intertextualität oder eine verborgene dialogische Absicht geben sollte,<sup>30</sup> so werden diese nur in geringem Maße offensichtlich, eigentlich regelrecht hinter einem anderen deutlich hervortretenden Dialog versteckt. Dabei handelt es sich, ganz in der komplexen Traditionslinie des *Paragone*, um einen formellen und symbolischen Dialog zwischen Helena und Venus.

Das *eidolon/simulacrum*, welches Venus mit dem Apfel in der Hand repräsentiert, ist ein wiederholt bestärkender Verweis auf den Schönheitswettbewerb, welcher den Ausgangspunkt für den trojanischen Krieg bildete, und auf den Preis, den Paris der schönsten der Göttinnen verliehen hatte. So wird die Statue ein Abbild von besonderem Rang, denn sie repräsentiert in ihrer ganzen Pracht die schönste Bewohnerin des Olymps. Was Helena angeht, so ist sie die schönste Bewohnerin der Erde. Die eine aus Fleisch, die andere aus Bronze, sind sie durch ihre Schönheit verwandt und finden sich in ein Spiel von Übereinstimmungen hineingezogen, bei dem der Betrachter eingeladen ist, es zu durchschauen. Das Subtilste von allen ist wahrscheinlich jenes, welches das Verhüllen und Enthüllen thematisiert. Man erinnere sich, wie sich in der Beschreibung der Helena von Guido de Columnis<sup>31</sup> die Metaphern der Reinheit (*»frons lactea et niuosa«*, etc.) und die des Glanzes (*»crinium aureorum cumulus«*) vermischen. Es gab dort eine Passage, in der die Bronze erwähnt wird und, man ahnt es bereits, dass sie vor allem wegen ihrer materiellen Qualitäten gelobt wurde: Härte und Festigkeit. Es handelt sich um die Stelle, an der Guido von der Beschreibung des sichtbaren Körpers zu derjenigen des »nur gedachten« übergeht, das heißt, zur Beschreibung

des nackten Körpers der Helena. An dieser Stelle erwähnt der Autor ihre Brüste, die er sich als zwei »Früchte aus Bronze« vorstellt (*»duo poma surgencia aeris natura«*),<sup>32</sup> um anschließend sofort diese neue und kühne Metapher auszulegen:

»Als er schließlich ihre edle, harmonische Statur betrachtete, überlegte er und begriff, daß die verborgenen Teile ihres Körpers von einer noch größeren Schönheit sind, worauf er nachdachte und wahrnahm, daß die Natur sich bei der Gestaltung ihres Aussehens in nichts getäuscht hatte.«<sup>33</sup>

Die Wiederaufnahme des Themas bei Heemskerck ist von einer manieristischen Raffinesse. Der Legende nach war die »Frucht der Zwiétracht« ein Apfel aus Gold, nicht aus Bronze. Indem der Künstler ihm die gleiche Stofflichkeit wie der gesamten Statue verleiht, bewirkt er eine Verschiebung, in welcher die Anspielung, die primäre Funktion dieser Frucht, einer zweiten und vielleicht wichtigeren Funktion den Vortritt lässt. Dabei handelt es sich um Anspielungen, die durch die äußerliche Ähnlichkeit zwischen dem Apfel und den Brüsten hervorgerufen werden, eine mit unleugbarer Geschicklichkeit bewerkstelligte Ähnlichkeit. Die Frucht ist durch den Maler hervorgehoben und wird vom Betrachter wie eine richtige Trophäe wahrgenommen, als ein Zeichen, das erfasst und in seiner ganzen Komplexität interpretiert werden muss. Die Brüste sind – wie die *convenientia* es verlangte – zur Hälfte verborgen. Es besteht hier ein subtiles Spiel, in welchem sich die Nacktheit zugleich zeigt und versteckt. Sie verbirgt sich hinreichend, so dass der Betrachter die vollkommene Form von Helenas Busen nicht sehen kann, jedoch zu wenig, um sich nicht doch eine Vorstellung des poetischen Spiels der erotischen Vergleiche machen zu können. Man muss jedoch die Tatsache hervorheben, dass all dies bei Heemskerck im Namen eines *Paragone* zwischen Helena und Venus geschieht,<sup>34</sup> der sich mittels Übertragungen, ja sogar kunstvoller manieristischer Verwandlungen vollzieht, denn in dem vom Bild vorgeschlagenen Spiel enthüllt das Unsterbliche (dennoch) das, was das Sterbliche verhüllt.

<sup>29</sup> Für den Typus der hingestreckten Statue siehe zuletzt Barkan 1999, S. 179ff.

<sup>30</sup> Kristeva 1969; Steiner 1985.

<sup>31</sup> De Columnis 1936, S. 71.

<sup>32</sup> Ebd., S. 73.

<sup>33</sup> Ebd.: »Et demum staturam eiusque proceritatis attendens prestanciori forma putat et concipit esse membra latencia, dum uere putet et patenter inspicat in eius compositione persone naturam in aliquo nullatenus delirasse«.

<sup>34</sup> Larsson 1974; Mendelsohn 1980; La Barbera 1997.

Es ist interessant, auch die anderen in diesem Gemälde angewandten Bildstrategien aufzuklären. Wenn die von Heemskerck in seinem 1534/35 entstandenen Gemälde dargebotene Venusstatue vermutlich als eines der ersten Beispiele einer schnellen und sinnreichen Rezeption der Werke Michelangelos für die *Neue Sakristei* in Florenz (1534) gewertet werden kann (Abb. 12),<sup>35</sup> so lässt sich vielleicht die Figur der Helena als eine erste und sinnreiche Rezeption eines Schlüsselgemäldes von Raffael einschätzen.

Es handelt sich dabei um jenes von Mythen umwobene Gemälde, das der Legende nach von Raffael gegen Ende seines Lebens geschaffen wurde, und das seine letzte und große Liebe darstellen soll, die berühmte *Fornarina* (Abb. 13).

In der durch Heemskerck erfolgten Übernahme wird die dunkelhaarige Fornarina zur blonden Helena, wobei ihre Haltung und ihr erotischer Ausdruck kaum verändert werden. Dadurch bietet uns der Maler (Abb. 10, 11) einen *Paragone* zweiten Grades an, der ein sinnreiches Wechselspiel nach sich zieht, nämlich zwischen Malerei und Skulptur, zwischen Raffael und Michelangelo (Abb. 12, 13).

Im späteren Lukasbild von ca. 1553 (Abb. 9) ist der *Paragone*-Gedanke gleichsam während seines Vollzugs dargestellt, indem die Schöpfung einer Ikone in einem Statuenhof in aller Ausführlichkeit inszeniert wird. Im Mittelgrund, dort, wo sich die Modellszene abspielt, befindet sich eine Fülle von technischen Einzelheiten: die Palette wird vorgezeigt, damit man die Farben erkennen kann, und die obere Hälfte des Täfelchens, auf dem das Portrait der Jungfrau mit dem Kind entsteht, ist ebenfalls gut sichtbar. Das Portrait lässt erkennen, dass sich der Maler im allerersten Stadium der Arbeit befindet, dem des Umrisses und des Inkarnats. Die rechte Hand des Malers wirft einen starken Schatten auf das Täfelchen. Die Projektion ist deutlich: Man erkennt genau die Finger und die Pinselspitze.<sup>36</sup> Alles sieht nach einem Paradox aus: Bei der Erzeugung des Bildes berühren Hand und Pinsel eben in dem Moment, da sie sich der Darstellungsoberfläche nähern, die Projektion ihres eigenen Schattens. Heemskercks Lukas – so zu verstehen – schafft eine Ikone, ein wundertätiges Bild der traditionell *acheiropoieton* genannten Art, also ein »nicht von menschlicher Hand gemaltes Werk«. Um den besonderen, nicht menschlichen Charakter zu unterstreichen, haben andere Maler bisweilen einen Engel dargestellt, der dem Maler die Hand führt (Abb. 4). Heemskerck wählt eine ganz andere Lösung: Das Gesicht seines Lukas ist so charakteristisch, dass wir ein Selbstportrait annehmen dürfen. Außerdem betont er eben jenes, was er hätte eskamotieren müssen: die Hand des Malers, deren Projektion auf der Darstellungsoberfläche erscheint, ist das Zeichen des Zugriffs der schöpferischen Instanz auf das eben entstehende Bild.

Unser Streifzug kann hier enden, weil in der unvermeidlichen Unvollkommenheit des hier unternommenen Versuchs wenigstens einiges erreicht wurde. Die Begegnung des denkenden Subjekts mit dem Denken hat einen Prolog, und zwar einen sehr wichtigen: die Begegnung des darstellenden Menschen mit der Darstellung selbst.



Abb. 13: Raffael, Bildnis einer jungen Frau (La Fornarina), 1518/1519, Rom, Galleria Nazionale.

<sup>35</sup> Über die Rezeption der Statuen Michelangelos für die *Neue Sakristei* kann man jetzt mit viel Gewinn zwei Arbeiten lesen: Rosenberg 2000, S. 77 und, für den Fall der *Aurora* und ganz im Sinne unserer Betrachtungen, Körner 1999.

<sup>36</sup> Weiteres bei Stoichita 1999, S. 89ff.