

Ars et scriptura

Festschrift für
Rudolf Preimesberger
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede,
Kristine Patz und Nicola Suthor

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Die Deutsche Bibliothek · CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
der Deutschen Bibliothek erhältlich.

Copyright © 2001 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie
der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-Rom usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Umschlagentwurf: Wieland Schütz · Berlin
Layout und Satz: Harald Weller · Berlin
Gesamtherstellung: druckhaus köthen GmbH · Köthen
Printed in Germany · ISBN 3-7861-2393-4

VICTOR

HORS

HER

JO

HEIN

W

PA

OSKAR

JO

HAROLD HAN

CA

MATT

EBE

HA

PIERANG

THOMAS W

RUDOLF PI

VICTOR I. STOICHITA

Die *effigies in scuto*, noch einmal

1924 kaufte der Prado ein großes Gemälde (Leinwand auf Holz geklebt, 242 × 153 cm), welches aus dem alten Hospital von Zafra in der Nähe von Badajoz in der Estremadura stammt (Abb. 1).¹ Der Erzengel Michael mit dem Schwert in der Rechten sowie Schild und Kreuz in der Linken wird auf diesem Bild in einer Pose wiedergegeben, die von den flämischen Weltgerichtsdarstellungen herkommt. Einige Details zeigen, daß der anonyme spanisch-flämische Meister, der manchmal mit Juan Sanchez de Castro² identifiziert wird, mit einer gewissen Nachlässigkeit die ikonographischen Quellen kombiniert, wodurch ein gemischtes Bild entsteht, das unter anderem charakteristische Elemente des *Engelsturzes* enthält.³ So scheint zum Beispiel Michael, anstatt die Seelen zu wiegen und über ihr Heil zu entscheiden, eher in einen erbitterten Kampf mit dem Bösen verwickelt zu sein, welches seine vielgestaltigen Masken in einem eindrücklichen Katalog von Monstren und Dämonen entfaltet. Auf diese Weise wollte der Maler dem Bild wahrscheinlich zwei Leseniveaus geben, und beide stimmen mit der Funktion eines »Hospital-Bildes« überein. Dieses mußte demzufolge die Warnung vor dem Jüngsten Gericht enthalten und gleichzeitig, und dies mit Nachdruck, den bereits entschiedenen Kampf gegen das Böse thematisieren. Weitere Details, diesmal in formaler Hinsicht, zeigen, daß der Meister einen Dialog mit seinen großen Vorgängern wie Jan van Eyck, Rogier van der Weyden oder Hans Memling aufnimmt, einen Dialog, in dem *imitatio* und *emulatio* auftreten und sich vermischen. Seine künstlerischen Ressourcen, so bemerkenswert sie auch erscheinen mögen, erlauben es ihm jedoch nicht immer, auf der Höhe seiner Vorgänger zu sein. Seine Ambitionen sind dennoch offensichtlich und zeigen sich vor allem in gewissen Details, von denen eines lange Zeit unbeachtet blieb (Abb. 2)⁴: im Mittelteil des vom Erzengel Michael zur Schau gestellten Schildes finden wir den Beweis, daß das Studium der Effekte von blankpoliertem Metall, das bereits auf die Experimente der Gründer der flämischen Malerschule⁵ zurückgeht, mit unbestrittener Raffinesse weiterverfolgt wurde und nun in einer wahren Demonstration des technischen, formalen und ikonographischen Wissens aufgeht. Damit wird die Anwesenheit einer Person durch ihr Spiegelbild suggeriert, die der »realen« Zeit und dem »realen« Raum angehört, was Zeit und Raum der Anfertigung oder der Betrachtung entspricht. Mit Hilfe eines Spiegeleffektes wird eine stehende rotgekleidete Person zum Resultat eines Integrationsprozesses der extradiegetischen Welt in die vorgestellte Geschichte.⁶

Es ist nicht schwierig, in dieser hervorragenden Leistung Nachklänge von ähnlichen Experimenten nachzuweisen, die von einem van Eyck oder einem Meister von

Flémalle unternommen wurden. Experimente, die nicht frei von Mehrdeutigkeiten waren, denn der Spiegeleffekt, wie ihn die Meister der ersten Generation der »frühen Flamen« gestaltet hatten, läßt lediglich geringe Chancen für die exakte Identifizierung der Personen, die in das raffinierte Spiel einbezogen werden, welches Exotopie und Endotopie verbindet.⁷ Handelt es sich um den Betrachter, den Stifter oder auch den Maler selbst, in dem Moment überrascht, in dem er sein Werk ausführt? Zuweilen, wie zum Beispiel im *Doppelporträt des Ehepaars Arnolfini*, ist die Antwort einfacher, denn der Maler suggeriert uns mit Hilfe der schönen Signatur, die sich oberhalb des berühmten Spiegels befindet, seine eigene Anwesenheit beim gezeigten Ereignis, auch wenn es sich bei dieser Präsenz vorrangig um van Eyck als Betrachter/Zeuge und nicht um van Eyck als »Maler am Werk« handelt.⁸ Ein anderes Mal legt dagegen die Inschrift, die dem Bild beigelegt ist, nahe, daß sich durch den Spiegeleffekt eher der Betrachter/Auftraggeber in den Bildraum projiziert. Dies ist der Fall beim *Werl-Altar* im Prado (1438), wo Robert Campin, oder wer immer auch der Autor sein mag, uns andeutet, daß eine der miniaturhaft sichtbaren Personen im Zentrum des konvexen Spiegels, der an der Wand hängt, niemand anderes sein kann, als der Auftraggeber: *Henricus Werlis magi(ster) Coloni(ensis)*.⁹

Einen speziellen Fall bildet der Kunstgriff, den Jan van Eyck in der *Madonna des Kanonikus van der Paele* (1436) anwendet. Zu diesem Werk hat sich eine umfangreiche Literatur herausgebildet, besonders seit David C. Carter 1954 die kleine Figur mit der roten Mütze, die durch Reflexe am Schild des Heiligen Georg auf der rechten äußeren Bildseite sichtbar wird, mit einem »versteckten Selbstporträt« von van Eyck identifizierte (Abb. 3).¹⁰

Aber es ist das Verdienst von Rudolf Preimesberger¹¹, zum ersten Mal die außerordentliche Tragweite dieses Kunstgriffes veranschaulicht zu haben. Preimesberger erkannte in der Tatsache, daß diese Projektion auf dem Schild zustande kommt, eine doppelte Anspielung. Die erste betrifft die alte Legende, nach welcher eines der ersten versteckten endotopischen Selbstporträts dasjenige des Phidias auf dem Schild (*in scuto* oder *in clupeo*) seiner berühmten chryselephantinen Statue der Athena Parthenos sei.¹² Aber es gäbe da noch mehr: nach Preimesberger ist van Eyck nicht nur, wie die alten Quellen es vermerken, mit den klassischen Texten vertraut (*litterarum nonnihil doctus*)¹³, sondern auch ein erfinderischer Geist, der Anspielungen zugeneigt ist, die nur in der Umgangssprache verständlich sind. Demnach:

»... [ist] die Tatsache, daß der Maler sich gerade auf einem Schild ins Gemälde hineinspiegelt, kein Zufall. Noch sind ja in van Eycks sprachlicher Situation, dem niederdeutschen Dialektgefüge, aus dem die niederländische Hochsprache nicht klar ausgegrenzt ist, der Schild des Ritters, der bemalte Wirtshausschild und die bemalte Tafel des Malers vom selben Begriff umfaßt und vom selben Wort bezeichnet: *schild*.«¹⁴

Das Wiederauftauchen desselben Motivs im Gemälde des Prado bereitet gewisse Probleme, denn wir kennen die linguistische Situation seines Schöpfers nicht. Wenn

wir in Be
gehörte,
können v
nicht vo
Dimensi
effigies in
marginal
Topos da
wenn de
seiner pr
Meister
aus zu se
schon de
chernaß
der kün
Künstler
stern den
beinahe
Meister
offenleg
Phidias
alten Qu
Die be
Tusculana
»Auch
verliere.
Parthen
nicht erl
Valeri
»Selbstp
steuert,
sance ge
»Doc
allem ab
Schild ei
gen Alte
überaus
Haltung
glücklic
tig sichtl

wir in Betracht ziehen, daß dieser der Generation der spanisch-flämischen Maler angehörte, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Spanien tätig war, dann können wir zurecht annehmen, daß Kenntnisse der Altniederländer bei ihm praktisch nicht vorhanden waren. Um so mehr überraschen uns die Bedeutung, der Ort, die Dimensionen und der konzeptionelle Reichtum, die der Meister dem alten Motiv der *effigies in scuto* gibt. Während bei van Eyck die Selbstdarstellung miniaturhaft und marginal war (dies, wie kürzlich nahegelegt, auch aufgrund der Anspielung auf den Topos der »auktorialen Bescheidenheit« vom Typ *mea parvitas/mea pusillitas*)¹⁵ und wenn der Schild des Heiligen Georg im Profil zu sehen und damit sozusagen beinahe seiner primären Funktion entledigt war, hat dagegen dieses Kriegsinstrument beim Meister von Zafrá eine zentrale Position eingenommen. Es bekennt sich geradeheraus zu seiner ursprünglichen Funktion und lenkt die Augen des Betrachters in fast schon demonstrativer Weise auf die Silhouette einer sich spiegelnden Person. Solchermaßen zeigt und erklärt dieser anonyme Meister, nach einem in der Geschichte der künstlerischen Formen gängigen Mechanismus, welcher sich häufig bei den Künstlern der zweiten oder dritten Generation bestätigt findet, das, was bei den Meistern der ersten Stunde (in diesem konkreten Fall bei van Eyck) nur angedeutet und beinahe versteckt war. Um es noch deutlicher zu formulieren, wir glauben, daß der Meister von Zafrá den ersten Teil der van-Eyckschen Lektion wieder aufnimmt (und offenlegt), jenen, der die Anspielung auf die Geschichte der Selbstdarstellung des Phidias in *clupeo Minervae* betrifft. Ja mehr noch, er tut es als findiger Kenner der alten Quellen.

Die berühmteste von allen ist wahrscheinlich die Bemerkung von Cicero in seinen *Tusculanae disputationes*:

»Auch die Handwerker wünschen, daß nach dem Tod ihr Name nicht an Glanz verliere. Wozu, wenn nicht zu diesem Zweck, hat Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos ein ihm ähnliches Bild eingefügt (*sui similem speciem inclusit*), da es ihm nicht erlaubt war, seinen Namen beizuschreiben?«¹⁶

Valerius Maximus ist noch deutlicher, wenn er ohne Umschweife von einem »Selbstporträt« (*effigiem suam*) spricht,¹⁷ während Plutarch interessante Details beisteuert, die einen großen Einfluß auf die Rezeption dieser Legende in der Renaissance gehabt haben:

»Doch es war der Ruhm der Werke, der Phidias soviel Neid und Haß eintrug, vor allem aber die Tatsache, daß er bei der Gestaltung der Amazonomachie auf dem Schild eine Art Selbstbildnis herausarbeitete und zwar in der Form eines kahlköpfigen Alten, der mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt, und außerdem ein überaus schönes Bild des Perikles im Kampf mit einer Amazone einarbeitete. Die Haltung seines Armes – Perikles hält die Lanze vor sein Gesicht – ist eine besonders glückliche Erfindung des Künstlers; so als habe Phidias die Ähnlichkeit, die beiderseitig sichtbar ist, verbergen wollen.«¹⁸

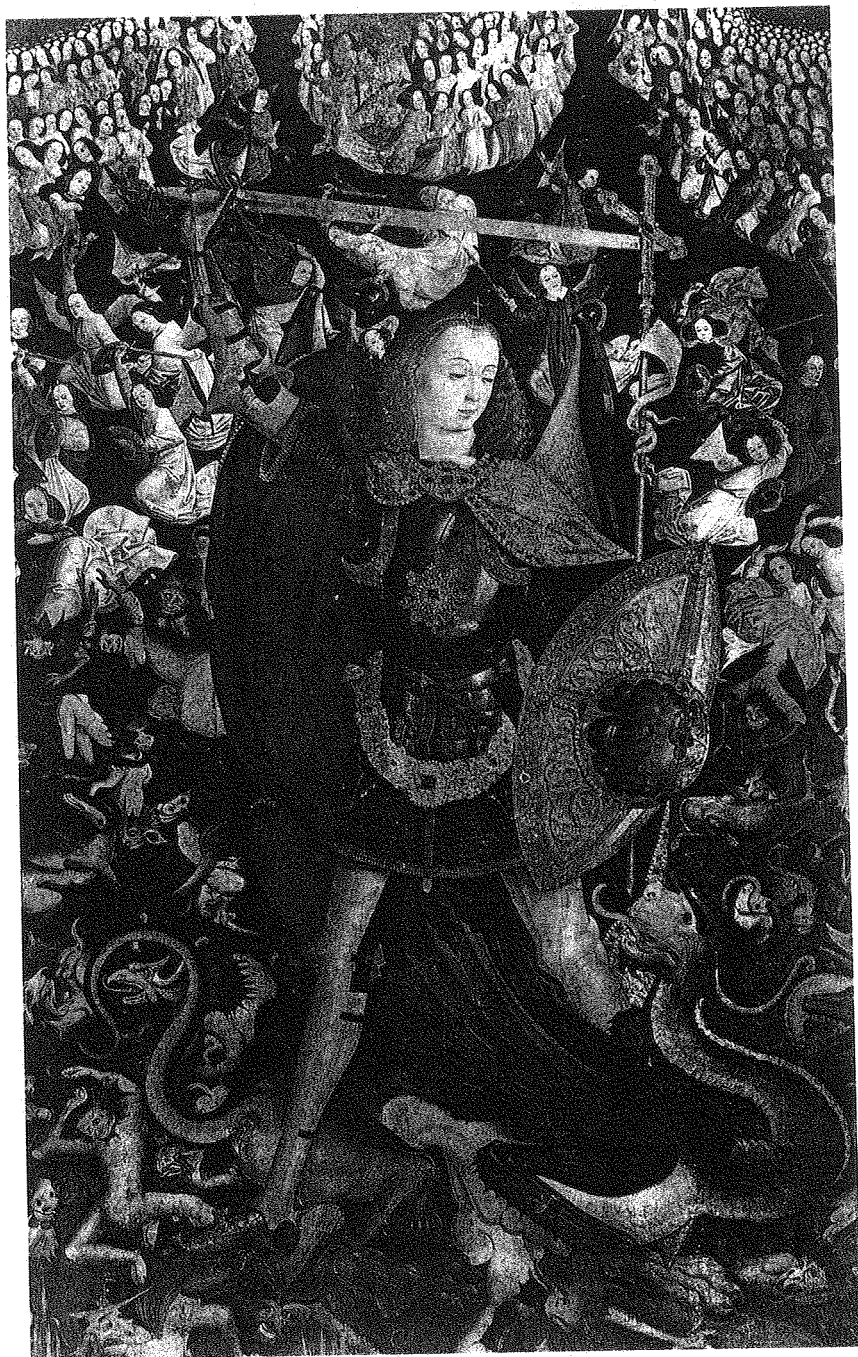


Abb. 1 Anonymer Meister (Juan Sanchez de Castro ?), Erzengel Michael, Leinwand auf Holz geklebt, 242 x 153 cm, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 3
Kanon
Holz, 17
Coi

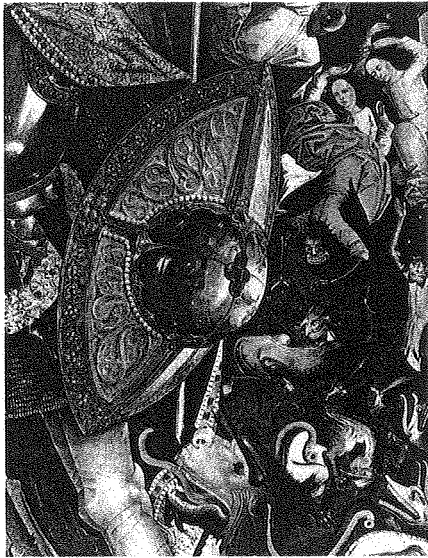


Abb. 2 Detail der Abb. 1.



Abb. 4 Michelangelo, Die Kentauiromachie, Marmor, 1492, Florenz, Casa Buonarroti.



Abb. 3 Jan van Eyck, Die Madonna des Kanonikus van der Paele, Ölmalerei auf Holz, 122 x 157 cm, 1436, Brügge, Musée Comunal des Beaux-Arts, Detail.



Abb. 5 Anonymer flämischer Meister, Der Heilige Lukas porträtiert die Madonna, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, Ölmalerei auf Holz, 135 x 35 cm, London, National Gallery, Detail.

Paul Barolsky hat die Bedeutung der Plutarch'schen Variante dieser Geschichte für die Schöpfung eines Schlüsselwerkes der italienischen Renaissance gezeigt, die *Centauromachie* des Michelangelo (1492), in welchem der Künstler sich selbst durch eine Anspielung, in der Eigenschaft eines neuen Phidias repräsentiert (Abb. 4).¹⁹

Seine These ist überzeugend, man muß jedoch unterstreichen, daß es sich hier um eine komplexe Verlagerung handelt, die der junge Michelangelo durchführte: dieser stellt sich sozusagen maskiert dar (als Greis) und agiert genaugenommen nicht in einer »Amazonomachie«, sondern in einer »Kentauromachie«.²⁰ Die Szene ist zudem wie ein unabhängiges Flachrelief präsentiert und nicht wie eine Historien-Dekoration eines Schildes.

Wenn man alles berücksichtigt, die chronologischen Differenzen, das kulturelle Umfeld, die Qualität, die Ambitionen und das künstlerische Medium, ist es interessant festzuhalten, daß der Meister von Zafrà seinerseits mit den alten Quellen spielt und sie seinen eigenen Interpretationen unterordnet. Diesmal ist die Selbstdarstellung des Malers relativ konform mit den alten Quellen, denn sie vollzieht sich auf einem Schild, wie in dem Fall des berühmten Werkes des Phidias, aber sie unterscheidet sich auch davon, indem dieser Schild nicht von der Göttin der Weisheit und des Krieges gehalten wird, sondern vom Erzengel Michael. Er enthält keine »Amazonomachie«, aber gibt (zumindest teilweise) eine »Angelomachie« wieder, ein Thema, welches im Übrigen die gesamte untere Hälfte des Gemäldes dominiert. Schließlich suggeriert die auktoriale Darstellung in keiner Weise, daß hiermit ein Handelnder gemeint sei (ein »wirklich« an der Schlacht Beteiligter), sondern sie vollzieht sich als Spiegeleffekt. Es ist die polierte Oberfläche des Schildes, die ganz wie bei van Eyck die Metalepse des Autors zuläßt.²¹

Es ist nötig, auf diesem Punkt zu bestehen. Wie bei van Eyck, aber doch in einer unterschiedlichen Art und Weise, transformiert die polierte Oberfläche den Schild in einen konvexen Spiegel, dessen wiederholtes Auftreten in der flämischen Malerei nicht extra nachgewiesen werden muß. Was jedoch hervorgehoben werden sollte, ist die Tatsache, daß der erklärte Gebrauch des konvexen Spiegels als Ausstattungsstück des Ateliers und als Instrument für die Verdoppelung der Person des Schöpfers eher spät auftritt. Die erste Generation der »Frühen Flamen« beginnt zwar zweifellos schon damit, aber sie lassen die Situation des Ateliers, welche der Spiegel doch immerhin andeutet, weitestgehend in einem unbestimmten Zustand. Man muß bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts warten, um ein in dieser Hinsicht klares Beispiel zu finden. Es handelt sich um das Bild *Der Heilige Lukas malt die Madonna* eines Anonymus in der National Gallery London, das einem Nachfolger von Quentin Massys zugeschrieben wird (Abb. 5)²² und in dem der konvexe Spiegel zum ersten Mal in seiner vorgetragenen Ausführung zugleich als Ausstattungsstück des Ateliers und als Instrument der auktorialen Verdoppelung dargestellt ist.

An der Kreuzung zweier Wege, von denen der eine aus dem Repertoire der Legenden der griechisch-römischen Antike kommt und der andere aus der malerischen

Praxis der Flamen, den Begründern einer *ars nova*,²³ ist der Spiegel-Schild, der sich in der Mitte des Prado-Gemäldes repräsentiert, trotz der offensichtlichen Zweitranrigkeit des Malers in Wirklichkeit ein symbolisches und theoretisches Objekt, in dem sich still, aber beständig der Diskurs der Kunst über sich selber entwickelt.

Anmerkungen

- 1 Museo del Prado, Inventarnummer 1326.
- 2 Siehe *Exposicion Universal Sevilla 1992. Arte y cultura en torno a 1492*, hrsg. v. Joan Sureda i Pons u. a., Sevilla 1992, S. 309.
- 3 Für die Details: Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and Reformation*, New York, London 1976 und Hans Belting, Dagmar Eichenberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.
- 4 So weit ich weiß, war der erste, der darauf aufmerksam machte, Jacques Vilain, *L'Autoportrait caché dans la peinture flamande du XV^e siècle*, in: *Revue de l'Art* Bd. 8, 1970, S. 53–55. Siehe auch: Victor I. Stoichita, *El autor como detalle*, in: *Museo del Prado, Fragmentos y detalles*, Madrid 1997, S. 258–269, was als Basis für den vorliegenden Artikel diene.
- 5 Dazu noch immer: Ernst H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1976, S. 5–36.
- 6 Für die Tradition dieses Kunstgriffs und seine Entwicklung siehe: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 209–257.
- 7 Stoichita 1998 (zit. Anm. 6), S. 245–256.
- 8 Die Literatur zu diesem Gemälde ist beträchtlich. Siehe zuletzt: Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*, Cambridge 1993; Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, Los Angeles 1994.
- 9 Siehe zuletzt: Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 175–176.
- 10 David G. Carter, *Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna*, in: *Art Bulletin* Bd. 36, 1954, S. 60–62. Die dieses Werk von van Eyck betreffende Literatur ist erheblich. Siehe kürzlich: Bret Rothstein, *Vision and devotion in Jan van Eyck's »Virgin and Child with Canon Joris van der Paele«*, in: *Word & Image* Bd. 15, 1999, S. 262–276 (mit der vorangegangenen Literatur).
- 11 Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 60, 1991, S. 459–490.
- 12 Siehe dazu: Felix Preisshofen, *Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* Bd. 89, 1974, S. 50–69; Tonio Hölscher, Erika Simon, *Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos*, in: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* Bd. 91, 1976, S. 115–148; Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, (Diss.) Köln 1992; Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998, S. 57–59 und 111–113 und Ulrich Pfisterer, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 26, S. 61–97.

- 13 Der Ausdruck stammt von Bartholomaeus Facius, siehe: Michael Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of »De Viris Illustribus«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Bd. 27, 1964, S. 90-107, hier: S. 103.
- 14 Preimesberger 1991 (zit. Anm. 11), S. 484.
- 15 Dazu: Julius Müller Hofstede, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext*, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, hrsg. v. Gunter Schweikhart, Köln 1998, S. 39-68 (hier S. 49-52).
- 16 »opifices post mortem nobilitari volunt. quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clipeo Minervae, cum inscribere nomen non liceret?« (Cicero, *Tusculanae disputationes* I, 15, 34). Die deutsche Übersetzung übernehme ich von Preishshofen 1974 (zit. Anm. 12), S. 56.
- 17 »ceterum sordido studio deditum ingenium (scl. Fabii Pictoris) qualemunque laborem suum silentio obliterari noluist, videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clipeo Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis colligatio solveretur« (Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium* VIII, 14, 6).
- 18 Plutarch, Pericles, 31. Die deutsche Übersetzung übernehme ich von Preishshofen 1974 (zit. Anm. 12), S. 65-66.
- 19 Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, Pennsylvania, London 1990, S. 107 f. und Thielemann 1996 (zit. Anm. 12), S. 172-180.
- 20 Plinius d. Ä., *Naturalis historia* XXXVI, 18-19 und in der Renaissance: Antonio Averlino, gen. Filarete, *Trattato d'architettura* XIX, fol. 154v, hrsg. v. Anna Maria Finoli, Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. II, S. 576. Dazu ist zu sagen, daß der Schild der Minerva sowohl mit einer »Amazonomachie«, als auch mit einer »Kentauiromachie« dekoriert war.
- 21 Für diesen bildlichen Ausdruck/rhetorische Figur: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, Bd. II, Nummer 568. Für die Vielschichtigkeit des Motivs des Spiegel-Schildes bei van Eyck, siehe: Preimesberger 1991 (zit. Anm. 11), S. 472-475.
- 22 Siehe: Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School* (London 1945), Reprint; 1987, Kat.-Nummer 3902, S. 96-97.
- 23 Für diesen Begriff siehe immer noch: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (1953), New York, Hagerstown, San Francisco, London 1971, Bd. I, S. 149-177.