

Brigitte
Borchhardt-Birbaumer

Imago noctis



Die Nacht
in der Kunst
des Abendlandes

böhlau

Die Lichtmetapher der Aufklärung und die Zähmung der Nacht durch die Erleuchtung der Städte bilden eine Zäsur zu einer neuen introspektiven Auffassung nächtlicher Wesenheit. Aber schon zuvor hat die Gegenreformation mit nächtlichen Bildern ihre Inhalte eindrücklich propagiert, spielte die Nacht im Paragonestreit und in der Kunsttheorie eine große Rolle und wurde schon im „Notturnismo“ der Spätrenaissance zeitgeistige Metapher.

Die dunklen Elemente der Sprache wirken aus der antiken Rhetorik über die Troubadour-Dichtung bis zu John Donne auch in die bildende Kunst. Die nächtlichen Seiten des Menschen berühren Hexenwahn, Höllenvisionen und apokalyptische Vorstellungen. Kunst und Wissenschaft haben bis heute das Interesse an der Nacht nicht verloren, was sich in zahlreichen Ausstellungen und Radiosendungen zum Thema äußert, aber auch in Musikstücken, Film, Theater und Buchtiteln.

Plinius und Platon liegen mit der „Dibutadislegende“ und dem „Höhlengleichnis“ der Erkenntnis von Karl Philipp Moritz in seiner „Götterlehre“ zu Grunde: „Die Kunst kommt aus der Nacht“. Vom Ursprungsmythos, den feministischen Aspekten dieser, über den nächtlich schöpferischen männlichen Künstler-Außenseiter, der – gleich den Idealen des römischen Kaisers und Dichters – mit Nachtfleiß gegen den Schlaf kämpft und im dunklen Studiolo oder Aktsaal der Akademien seinen Studien nachgeht, bis zu den nächtlich umtriebigen Menschen und der „Nyktomachia“ des Krieges wird methodisch auch ein Überschreiten der Grenze zu Nachbardisziplinen angestrebt.



Antike
erwandte Gestalten
Kassandra
Typ 5



Antike
Typ 4



Antike
Luna
Nox
Typ 5 + 4



Antike
Typ 2



Antike
Typ 3



Spätantike
Typ 4



Selene
Typ 5



Antike
verwandte Gestalten
Luna
steigend
Typ 5



Antike
verwandte Gestalten
Luna
fallend
Typ 5



Antike
verwandte Gestalten
Grabstein
Typ 5



Antike
Typ 4



Antike
Typ 4



Antike
Typ 2

Brigitte Borchhardt-Birbaumer

IMAGO NOCTIS

Die Nacht in der Kunst des Abendlandes

Vom Alten Orient
bis ins Zeitalter des Barock

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit der Unterstützung des
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wien

Umschlagabbildung: Battista Dossi, Der Traum oder Die Nacht,
nach 1540, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-205-77052-8

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen,
der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege
und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2003 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Berger, A-3580 Horn

Inhalt

Vorwort	9
<i>Kapitel I: Die Nachtdarstellung in der Antike</i>	
1. Der Alte Orient	15
2. Das Alte Ägypten	31
3. Das antike Griechenland und das römische Weltreich	57
Methodische Vorbemerkungen	57
a. Die Nacht in den Kosmogonien der Griechen	59
b. Die weiblichen Kosmogonien	66
c. Die Geburt der Kunst aus dem Schatten	70
d. Die Nacht im Kult	73
e. Die Nacht in Theater und Literatur – Die Metapher des Verhüllens	83
f. Die Nacht der Toten	89
g. Die personifizierte Nacht	103
h. Die Nacht als Handlungszeitraum	115
<i>Kapitel II: Die Nachtdarstellung in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter; Byzanz und der Westen</i>	
Einleitung	135
1. Die Nacht in der Heiligen Schrift	140
2. Die Nachtdarstellung in der Spätantike	150
a. Personifikationen und Reste von Atmosphäre, Mischformen	150
b. Frühe Zeitenräder	168
3. Die Nachtdarstellung im Mittelalter	171
a. Von zahlreichen Mischformen über das Verschwinden der Personifikation zur lunaren Symbolik	171
b. Die mittelalterlichen Zeitenräder	178
c. Die Gestirne bei der Weltschöpfung	182
d. Die Darstellung der Gestirne bei der Kreuzigung	183
e. Sol und Luna in anderen ikonografischen Konstellationen	191
f. Die Darstellung des Himmels und seiner astronomischen Erscheinungen	192
g. Die Staufer-Chronik des Petrus von Ebulo	201
h. Kerze oder Fackel als Nachtmotive	203

4. Nacht und Mystik	205
a. Die erste Phase der Mystik	205
b. Hildegard von Bingen und die mystische Nachtvorstellung	210
c. Weitere Mystikerinnen des Mittelalters	217

Kapitel III: Atmosphärische Nacht und wiederentdeckter Schein

1. Die Nacht in der internationalen Gotik und der Frührenaissance	221
a. Italien	221
b. Frankreich und die Niederlande	242
c. Nacht und Troubadour-Dichtung: René d'Anjous „Liebentbranntes Herz“ und die Malerfamilie Eyck	252
d. Absolute Nachtdarstellung: Der einheitliche nächtliche Raum in der Nachfolge Hugo van der Goes' – vornehmlich im Weihnachtsbild	256
e. Passionsbilder: Die Nächte des Unheils	261
f. Katastrophen- und Unterweltbilder	265
2. Die Nacht in der Renaissance	271
a. Die gewandelte Göttin: Mutter Nacht, Luna, Diana, Maria – Planetenkreise und Sternenhimmel	271
b. Die Wissenschaft von den Schatten und die nächtlichen „demonstrationes“ Albertis	276
c. Michelangelo: „... Ich bin ein Kind der Nacht, der sorgenschweren ...“	284
d. Raffaels „Befreiung Petri“ – das „göttlichste“ Nachtstück – und andere Werke, auch seiner Schule	292
e. Die nächtlichen Traumbilder der großen Renaissancemeister und ihr Nachleben	306
f. Nächtliche Pastorale: Giorgione und die Folgen	319
g. Nacht über Märtyrern und Asketen: Magdalena, Laurentius und die anderen im Dienste der Reform des Glaubens	325
h. Die deutschen Mystiker und die Nacht: Grünewald, Altdorfer und andere	344
i. Ein Solitär: Nächtlicher Triumphzug Cäsars im Großen Palast von Trient	360

Kapitel IV: Nachtarbeit, Hexensabbat und alptraumhafte Katastrophen

1. Lukubration: Der Nachtfleiß der Künstler, Wissenschaftler und Edelleute	363
2. Die entzauberte Nacht: Hexenwahn und Holocaust	393
3. Der Notturnismo der Spätrenaissance	413

4. Noch einmal die gewandelte Göttin vom Manierismus bis zum Spätbarock	438
5. Nachtbräuche und nachtumtriebige Menschen – Volkskultur und Sozialgeschichte der Nacht	465
 <i>Kapitel V: Das „goldene“ Zeitalter des Nachtstücks</i>	
Einleitung zur braunen Nacht des Barock	469
1. Nacht als Konzept: Religiöse Ekstase und geistliches Theater	473
a. Die Anfänge: El Greco und die Nacht als Feuer des Glaubens	473
b. Caravaggio und die Caravaggisten: Nacht als Sprachmittel des Naturalismus	487
Die Vorläufer: Luca Cambiaso und Jacopo Bassano	495
Zeitgenossen und Gegenspieler: Ludovico Carracci, Guercino und Reni	520
Die Nachfolge Caravaggios in den Niederlanden und in Frankreich	540
c. Die italienische Malerei nach Caravaggio: Von der großen Geste zum Sadismus	576
d. Klassischer Ausklang: vier Ölbergsszenen	600
2. Das akademische Nachtstück	606
a. Das Historienbild als Nachtstück: Poussin, Rubens, Elsheimer, Sandrart	606
b. Das Bildnis als Nachtstück: Rubens, Dou	665
c. Landschaft unter dem Mond: Elsheimer, Rembrandt, Guercino, Creti	670
d. Nächtliche Vedute: de Nomé, Rubens, Caffi	685
e. Nächtliche Askese im Stillleben: Zurbarán, Sánchez-Cotán, Baschenis	692
f. Das nächtliche Genrebild: Bramer, Honthorst, Le Clerc	703
g. Nacht und Vanitas: Guercino, Bigot, Morales, Leal	720
 Conclusio und Ausblick	 739
 Abbildungsverzeichnis	 743
 Bibliografie	 763
 Register	 795

Vorwort

An sich ist die Beschäftigung mit dem Thema „Nacht“ wissenschaftsfeindlich, geht man davon aus, dass seit der Antike die „Umnachtung“ als Verdüsterung des Geistes und damit als Vorstufe zum Wahnsinn gilt. Allerdings ist die „Nacht des Geistes“ für die religiöse Mystik der katholischen und evangelischen Kirche eine Vorstufe am Weg zur Vereinigung, der „unio mystica“, mit Gott. Die Dunkelheit ist dabei notwendig, um sich vom Irdischen zu lösen. Aber auch die Humanisten haben nach antiken Vorbildern eine Vorliebe für den nächtlich arbeitenden Künstler oder Wissenschaftler: Diese Lukubration muss denn auch als Urtopos für die Entdeckung der Malerei gelten, wenn Plinius d. Ä. mit seiner Legende vom Nachziehen des Schattenprofils eines Mannes durch eine Frau gefolgt wird. Die herablassende Meinung Platons von der Malerei als einer Schatten-, im Sinne von Scheinkunst, spiegelt diesen Ursprung mit anderen Vorzeichen wider. Kommt die Kunst also aus der Nacht, so kann sie mit Karl Philipp Moritz' „Götterlehre“ auch als die „Mutter der Ästhetik“ bezeichnet werden.

Als weibliche Allegorie wie als numinose, dunkle Macht in der Kunst darstellbar, eignet sich die Nacht geradezu exemplarisch als Streitfall des Paragone: Michelangelos Skulptur und Raffaels „Befreiung Petri“ sind die prominenten Werke dieser Vorrangstellung von Skulptur und Malerei, auch dafür hat es in der Antike Vorläufer gegeben. Was die Malerei schon damals und in der Frührenaissance mit Alberti für sich reklamiert, ist die atmosphärische Gestaltung des dunklen Raumes mit wenigen Lichtern. Das Nachtstück mit Mond, Fackeln, Feuern und überirdischen Lichtquellen steigt damit zum Kunststück auf, eine Form von Metamalerei, wie sie schon Philostrat in mehreren Beispielen römischer Malerei veranschaulicht hat.

Die Allegorie der Nacht als Urmutter geht nach der Wächterin in einem Himmelstor mit Maske vor Sternenfülle in den Fresken von Mâri in Syrien auf den Alten Orient zurück, für die griechische Archaik überliefert Pausanias das Weihegeschenk der Kypseloslade in Olympia, auf der u. a. eine Mutter Nacht mit einem schwarzen (Tod) und einem weißen (Schlaf) Kind abgebildet war. Doch erscheint sie auch als Wagenlenkerin mit schwarzem Viergespann wie ein Sternzeichen, als Verhüllte oder mit einem über dem Kopf gespannten Himation und gesenkter Fackel in Bezug auf den Totenkult und als Schlangen schleudernde Furie aus dem dunklen, chaotischen Urschlamm, die gegen die Giganten kämpft (am Pergamonaltar). Alle mit dem Mond verbundenen Gestalten sind in folgender Untersuchung zu finden: Vom orientalischen auf der Sichel Boot fahrenden Mondgott bis zur Hypostase der Isis, Selene (Luna) zur Schutzmantelmadonna und Immaculata, die auf der Sichel des Mondes die Schlange zertritt; in der Aufklärung kehrt die profanisierete

Königin der Nacht wieder. Zumindest ambivalent zeigt sich die Figur so vielschichtig wie doppelgeschlechtlich. „Schiach wie d' Nacht“ sagt ein wienerisches Anti-Kompliment, das vor allem für weibliche Personen eingesetzt wird, die nicht dem modischen Jugendkult entsprechen, weniger süß und puppenhaft sind, also Männern offenbar Angst einjagen. Diese geht neben der erotischen Komponente wahrscheinlich auf Zeiten vor der Beleuchtung der Städte zurück.

Auch die vom Mond beschienene Landschaft – eine erste atmosphärische Schilderung der irdischen Nacht (die neben der Urnacht und der Nacht der Toten abbildungswürdig ist) – findet sich im Alten Orient schon ca. 3000 v. Chr. auf einem Siegel mit Fischerboot auf einem See samt Schilfrohr und Mondsichel am Himmel. Die mögliche Funktion als Bildunterschrift eines mit Fischen oder Booten handelnden Besitzers zeichnet sich auf diesem geritzten grauen Stein ab – der Weg leitet sich von hier bis zu Moritz von Schwind's Undinemythen mit Fischerboot hin: Es ging aber nicht darum, alle Nachtstücke der Kunst des Abendlandes zu sammeln, sondern die durchgehenden Motive und geistigen Verbindungen zu untersuchen, um die Variationsbreite dieser Gattung oder eines dunklen Modus aufzuzeigen. Natürlich geht es auch um Neufunde und unpublizierte Beispiele, neben dem frühen Siegel auch ein römischer Sarkophag in der lykischen Siedlung Kitanaura (heute Serayçik), auf dem eine erotische Nachtgestalt den Toten am Ende der Treppe zur Unterwelt, als Hüterin der Schwelle und Geleiterin durch die Dunkelheit, empfängt.

Die Ablehnung der Nacht im Mittelalter mit Augustinus' Spruch, die Nacht sei die „Mutter der Gottlosen“, bedeutet noch nicht, dass die Darstellung dieser ausgespart blieb: In Schöpfungszyklen (Chartres), Zeitenrädern und als in die Luna verschmolzene Büste oberhalb der Kreuzigung spielt die allegorische Figur ebenso eine Rolle wie in den dunklen Hintergründen, Himmelssegmenten und Sternenmustergründen – natürlich reißt die Verbindung zur Antike hier nie ganz ab, wie auch die Psalterillustrationen zeigen.

In der Literatur der Mystikerinnen und Mystiker von Hildegard von Bingen bis Johannes vom Kreuz ist die Nacht wesentlicher Faktor, um dann als „Kunst Gottes“ beim evangelischen Reformator und Revolutionär Thomas Müntzer wiederzukehren: „Wer die Nacht nicht erlitten hat, kennt nicht die Kunst Gottes“ spiegelt aber auch die emotionsgeladenen Erbauungsbücher zur „Nachfolge Christi“ und der Märtyrer wider. Christus wird als Sonne aus dem Schoß Mariens geboren, die Geburt in der Höhle nach den Apokryphen, der Ostkirche und Birgitta von Schweden u. a. ist nur eine Wiederholung der alten Metapher, dass der Tag aus der Nacht geboren wird (und auch der Mann als geistiges Tageslicht über die gefühlssseitige Nachtfrau herrscht; bzw. die Nacht aus Angst bannt), wie die meisten Kulturen in ihren Schöpfungsmythen überliefern. Als Sonne in der Nacht malt auch Grünewald (Mathis Nithardt) den Auferstandenen in seinem Isenheimer Altar.

Auch die Nacht, in der Kriege geführt werden und Höllenbrand herrscht, ist eine Erfindung der Antike, die Nyktomachia soll das besondere Heldentum der Soldaten hervorheben, aber auch ihre List (Trojanisches Pferd), die Vernichtungsöfen der Hölle gibt es schon in den ägyptischen Unterwelts- und Totenbüchern; schon vor Bruegel und Bosch wird die-

ser nächtliche Brand ein apokalyptisches Zeichen der sündhaften Menschheit, ein bildlicher Aufruf zur Reformierung des Glaubens ohne kriegerische Kirchenspaltung. Die Darstellung eines weiteren Verfolgungs- und Vernichtungskapitels der Menschheit, jenem der „Hexen“, bezeichnet Carlo Ginzburg als ebenso nächtlich. Das zwanzigste Jahrhundert erlebt eine schreckliche Fortsetzung dieser Bildmetapher mit der Verschleppung und Tötung der Juden, Roma und anderer Minderheiten wie Andersdenkenden in Konzentrationslagern. Die Shoa in Elie Wiesels autobiografischem Roman „Nacht“ ist die furchtbare Fortsetzung der Bezeichnung als „Mutter der Gottlosen“ des Augustinus.

Auch die Farben der Nachterscheinung von Blau und Schwarz im Alten Orient, Ägypten und bei Homer bzw. anschließend in Spätantike und Byzanz, über Braun in den Liedern der Troubadours und den Bildern der Barockzeit, Grau in der Malerei des Klassizismus (Poussins „Sintflutnacht“) und wieder Blau und Schwarz in der Romantik und im Symbolismus sowie ihre starke Korrespondenz mit der Sprache und den Wortstämmen werden natürlich auch einen Teil der Forschungen ausmachen.

Ab Taddeo Gaddi befindet sich die Kunsthistorikerin auf festem Boden, was die Fachliteratur angeht – zwar gibt es keine Gesamt-, aber viele Detailstudien, die wenigen übergreifenden Dissertationen sind nicht publiziert. Dr. Jutta Borchhardt hat mir die Dissertation von Renate Breustedt aus Göttingen übermittelt. Ungedruckt sind auch die Arbeiten über die Nacht in der Antike, wobei mir Hans Brüning (klassische Archäologie) und Erik Hornung (Ägyptologie) aber von den Bibliotheken Köln und Tübingen dankenswerterweise mit Hilfe von Dr. Anastasia Pekridou-Goretzky und Univ.-Prof. Dr. Niels Birbauer zugänglich gemacht wurden.

Trotz der vielen Detailstudien handelt es sich nicht um eine Zusammenfassung ab dem Beginn der Frührenaissance, sondern es wurden wesentliche neue Aspekte zu Giorgione etwa oder auch Luca Cambiaso und seinen Zusammenhang mit dem „Disegno interno“, der theoretischen Definition Federico Zuccaros gefunden, dazu ist im Kapitel IV mit der Nacharbeit (Lucubratio) ein wenig bekanntes Phänomen dargestellt, das sogar von den rein schriftlichen Quellen der Antike her ein „missing link“ im Mittelalter in der Darstellung des „Beatus vir“ (im Utrecht-Psalter z. B.) zu bieten hat.

Der Titel der Arbeit, „Imago noctis“, ist in Verehrung für den Kunsthistoriker Erwin Panofsky gewählt, dessen ikonologische Methode eine große Rolle spielt, jedoch soll der Ansatz eher polyfokal die „neue Offenheit“ (Hans Belting, Jutta Held) des Fachs anstreben und vor allem die transdisziplinären (Manfred Wagner plädiert zu Recht für eine Änderung des Begriffs inter- in transdisziplinär wegen der Toleranzbreite) Schienen zu anderen Geisteswissenschaften bzw. der Theologie, Ethnologie etc. nützen.

Transdisziplinarität lässt sich nicht ohne die der Kunstgeschichte angrenzenden Fächer erreichen: In der Orientalistik danke ich Univ.-Prof. Dr. Erika Bleibtreu für wesentliche Unterstützung, in der Ägyptologie kam diese von Mag. Michaela Hüttner nebst einigen Hinweisen von Univ.-Prof. Dr. Manfred Bietak. Die Griechen und Römer in allen Text- und Bildbeispielen konnte ich nur durch die Mitarbeit meines Mannes, Jürgen Borchhardt

(bis 2001 Univ.-Prof. f. klass. Archäologie), einbringen, zu Farbe und Verhüllungsmetapher danke ich den Hinweisen von Dr. Fritz Blakolmer, in der Sprachwissenschaft half mir emer. Univ.-Prof. Dr. Günter Neumann aus Würzburg, aus dem Fach der Ästhetik übermittelte mir Univ.-Prof. Dr. Karl-Heinz Lüdeking den Kontakt zu seinen Kollegen Dr. Hans Gerhard Friese. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Hilger aus dem historischen Fach danke ich u. a. für wesentliche Ergänzungen aus der Zeit des Spätmittelalters, in der Archäologie habe ich weiters Univ.-Prof. Dr. Tonio Hölscher aus Heidelberg und emer. Univ.-Prof. Dr. Erika Simon zu danken, im Fach Philologie gab mir Univ.-Prof. Dr. Sençer Şahin aus Antalya dankenswerterweise Genehmigung zur Publikation des römischen Sarkophags aus Serayçik (Kitanaura). Univ.-Prof. Mag. Herwig Zens habe ich für die Sammlung vieler Bild- und Musikbeispiele zu danken, Dr. Leander Kaiser für die Diskussionen zur Kunstphilosophie. In der Kunstgeschichte nahm alles seinen Anfang bei meinem Doktorvater Univ.-Prof. Dr. Günther Heinz, den unmittelbaren Anstoß direkt ins Thema gab mein Freund und Kollege Dr. Hans H. Aurenhammer. Die Verwirklichung des Projekts wäre ohne den selbstlosen Einsatz von Univ.-Prof. Dr. Walter Krause, der die Leitung übernahm und jederzeit beratend beistand, nicht möglich gewesen. Univ.-Prof. Dr. Manfred Wagner hat als mein ehemaliger Lehrer an der Universität für angewandte Kunst dieses Projekt beim Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung vorgestellt und sich entscheidend dafür eingesetzt, Mag. Monika Maruska übernahm die Arbeit im Fonds – in den drei Jahren Forschungszeit konnte die Studie bis zur Barockzeit vorangetrieben werden; ein zweiter Band ab der Aufklärung bzw. der Wandlung der Nacht durch die Beleuchtung der Städte ist in Vorbereitung. Meinen Gutachterinnen und Gutachtern danke ich für ihre Zustimmung, für wertvolle Anregungen und die Mühe kritischen Lesens in so kurzer Zeit. Die wichtige technische Betreuung übernahm Eva Maria Grohs, Michaela Golubits hat Teile des Texts geschrieben, Gudrun Vogler erstellte hunderte Fotografien. Die Empfehlung einer/s Gutachterin/s, an der Ausstellung „Nacht“ in München im Haus der Kunst 1998/1999 teilzunehmen, konnte ich dank der Vermittlung von Dr. Monika Faber an Dr. Erika Billeter und die interessierte Aufnahme des Direktors Dr. Christoph Vitali wie seines Assistenten Dr. Hubertus Gaßner verwirklichen. Das Team, mit Stephanie Rosenthal, Dr. Bernhart Schwenk und der Heinzschülerin Mag. Sylvia Clasen, pflegte mit mir einen wissenschaftlichen Austausch, wie er positiver nicht sein kann.

Es folgte im September 2001 eine Ausstellung über Nacht und Gegenwartsfotografie im Kunsthaus von Ulm, dabei arbeitete ich mit der Kunsthistorikerin Dr. Katherina Menzel (Leipzig), vermittelt durch Dr. Ralph Ubl und Dr. Barbara Wittmann (Berlin und Trier).

Meine Kolleginnen und Kollegen am Institut für Kunstgeschichte in Wien waren sehr hilfreich, viele gaben zahlreiche Anregungen – ich danke Dr. Hans H. Aurenhammer, Veronika Aurenhammer-Pirker, Univ.-Prof. Dr. Teja Bach, Univ.-Prof. Dr. Helmut Buschhausen, Dr. Monika Dachs, Dr. Elisabeth Goldarbeiter danke ich außerdem für mühevollen Lektorierung nach Fertigstellung des Manuskripts, Dr. Michaela Krieger, Univ.-Prof. Dr. Gregor M. Lechner OSB, Dr. Martina Pippal, Dr. Friedrich Polleross, Dr. Inge Schemper,

emer. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Schmidt, Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko und Dr. Georg Zeman, der sich zwischendurch auch als Lektor zur Verfügung stellte. Im Kunsthistorischen Museum standen mir die Direktoren Dr. Christian Beaufort und Dr. Karl Schütz sowie die Kustoden Dr. Matthias Pfaffenbichler und Doz. Dr. Wolfgang Prohaska mit vielen Anregungen zur Seite. Helen Colborne brachte Bücher aus England, Dr. Dieter Hornig aus Paris mit, mein Schwager Jobst von Bernewitz und seine Frau Ingrid Drost von Bernewitz Werke zur Nacht und Liturgie sowie Buchmalerei, Dr. Rainald Franz unterstützte aus der Bibliothek des MAK in Wien; Dr. Luigi Ronzoni und Univ.-Prof. Dr. Kurt Rudolf Fischer machten mich auf wichtige neue Publikationen und Funde aufmerksam. Univ.-Prof. Dr. Victor I. Stoichita (Freiburg, Schweiz) schickte mir seinen Text zur Stadt in Flammen – an ihn und emer. Univ.-Prof. Dr. Rudolf Preimesberger (Berlin), der mir sogar ein ungedrucktes Manuskript überließ, sei Dosso Dossi als Titelbild ein bildliches Dankeschön. Interessiert hat das „Nachtprojekt“ viele, die einzelne Anregungen gaben und denen hier gemeinsam gedankt sein soll, die nötige Antriebskraft und das Verständnis dafür, wie viel Zeit für ein solches Projekt nötig ist, kamen von meinem Mann und meiner Mutter.

Mag. Margarethe Engelhardt-Krajanek und Doris Stoisser verhalfen der „Nacht“ in Ö1 zu Radioehren. Dr. Eva Reinhold-Weisz vom Böhlau Verlag hat seit meinem ersten Vortrag zum Thema nicht nur ihr Interesse an dem Projekt bekundet, sondern auch die Drucklegung zugesichert und dabei maßgeblich geholfen – für dieses geradezu „nachtblinde“ Interesse von Beginn an bin ich ihr sehr dankbar. Frau Ulrike Dietmayer hat die besonders aufwändige Gestaltung des Buches in nur drei Monaten auf sich genommen.

Auch wenn die Nacht als Seelengeleiterin an der Schwelle zur jenseitigen Welt in dieser Studie beschrieben wird, ist sie doch nur Trägerin eines Funkens von Hoffnung der geistigen Verbindung zu jenen wichtigen Menschen in meinem Leben, die schon da drüben in elysischen Gefilden sind, ihrer Erinnerung – vor allem der an meine Väter Alfred Birbaumer und Günther Heinz – ist dieses Werk gewidmet.

Wien, im Januar 2003

B. B. B.

Kapitel I: Die Nachtdarstellung in der Antike

1. Der Alte Orient

Die Entfaltung des mythischen
Raumgefühls geht überall von
dem Gegensatz von Tag und Nacht,
von Licht und Dunkel aus.

*E. Cassirer*¹

Methodische Vorbemerkungen

Eine Studie zur Typik der Nachtdarstellung im Abendland muss mit dem Alten Orient und Ägypten beginnen, da sich hier lang nachwirkende Motive, Personifikationen und Ideen gebildet haben, die über Jahrtausende wirksam blieben. Vergleicht man die erste nächtliche Landschaftsdarstellung auf einem frühen Siegel ikonografisch mit miniaturhaft gemalten Landschaften im Mondlicht des 17. Jahrhunderts in Holland, sind die wesentlichen Versatzstücke immer noch die gleichen: ein Boot mit Fischernetzen, (ein) Schilfrohr, die Wasserfläche und am Himmel eine Mondsichel – nach der direkten Beobachtung ist sie im Orient in horizontaler Lage vorgeführt. Die Szenen deuten hier wie dort auch auf den gesellschaftlichen Zusammenhang der Bilder – ein Individuum und ein Land haben mit dem Fischfang zu tun oder der Fahrt auf das Meer mit Booten bei Nacht zum Behufe des Fischfangs.

Auch im Fall der ersten Nachtpersonifikation kann der große zeitliche Bogen gespannt werden: Ein androgynes Wesen mit dunkler Hautfarbe und Maske vor dem Gesicht steht in einem Tor, hinter dem der Sternenhimmel sichtbar wird, und versperrt den Zutritt, möglicherweise ragt es aus einem Wolkenberg, der ihr verhüllt dunkles, geschlechtsunspezifisches Wesen weiter umschreibt. Auch die „Königin der Nacht“ in Schinkels Bühnenbild steht im dunklen Gewand vor der geordneten Sternenkuppel des Nachthimmels im Oran-
tengestus; eine Mondsichel trennt sie von den Wolken unter ihren Füßen. Die Maske der frühen Allegorie aus den Wandmalereien von Mâri in Syrien findet sich als Beiwerk der gemeißelten „Nacht“ Michelangelos am Grab des Giuliano Medici in der Neuen Sakristei

1 E. Cassirer, *Das mythische Denken*, in: *Philosophie der Formen*, Teil II, Darmstadt 1994⁹, S. 119.

von San Lorenzo in Florenz wieder. Der verhüllende Charakter bleibt immer für das Wesen aus der Dunkelheit vorhanden, sei es als Hülle für ein Liebespaar (wie es schon die ägyptische Lyrik beschreibt) oder für das Nachtgefecht – die verdunkelnde, verunklärende Literatur ist dabei Auslöser der nicht immer leicht verständlichen Allegorien und Metaphern.

Schon in Mesopotamien gab es die Nachtarbeit in rituellen Diensten für Gebet und Beschwörung und für den Astronomen, der als Wächter der Gestirne auch die Zeitangabe, den Kalender, entwarf. Auch andere Berufe wurden nachts vollzogen; mit ihnen hängt der Glaube an den Mond als Hüter der Herde zusammen und der formale Vergleich der Mondsichel mit Hörnern, der den Mondgott in die Nähe der Rinderherden rückt. Der Mondgott ist männlich im Alten Orient, aber er hat eine weibliche Braut, ein Pendant, mit der/dem er sich nachts fruchtbar vermählt – die Sterne sind als Kinder aber auch schon früh Zeichen für verstirnte Personen – vor allem den vergöttlichten Herrscher, später für Heroen und Heroinen. In der ägyptischen Spätzeit ist Isis die Mondgöttin – sie ist die ägyptische Selene, die nachts die Keime des Werdens in die Welt streut, die sie mit Osiris zeugt. Tod und Gott der Unterwelt stehen ambivalent dem Zeugungsakt und der Fruchtbarkeit von Anbeginn in der Nacht gegenüber, deshalb das Paar neben der Vorstellung des aus sich selbst zeugenden Mondes. Schon im Alten Orient gibt es auf Siegeln die Tore als Zeichen der Öffnung zur Unterwelt, in der der Mondgott als „nächtliche Sonne“ herrscht. Er kann auch auf den Toren stehen, um seinen Grenzbereich zu verdeutlichen, und auch die Hunde als Wächter tauchen bereits auf – ein bleibendes Motiv. Ein später von Griechen und auch von den Christen bekämpfter Kultbereich an den Stadttoren für den Mondgott unterstreicht diese These.

Isis wurde auch als Engel (daher die Flügel der Nachtpersonifikationen) über die zwölf Nachtstunden angesehen; sie ist oft als schwarz bekleidete Statue gebildet und diese wie die blaue Farbe verweisen schon früh auf das chthonische Wesen der nächtlichen Götter. Sterben ist von Beginn an mit der Vorstellung des Durchgangs durch die Unterwelt und dem späteren möglichen Aufstieg zum Himmel verbunden. Der Mondgott kann (auf Siegeln) auf der liegenden Mondsichel wie in einem Kanu über den Himmel fahren – im Zustand des Vollmonds wird er zum Rundboot –, bei Neumond ist seine Existenz unter die Erde verlegt, weshalb der Neumond oder die Mondfinsternis immer mit dem Tod in Beziehung gebracht wurde. Die im Boot fahrende Luna kehrt Jahrtausende später in einem gotischen Kapitell am Dogenpalast wieder im Verband mit den Planetengöttern und ihren Kindern. Wenngleich Sterne meist auch als Symbole oder wie ein ornamentales Muster eingesetzt werden, stehen sie auf dunkelblauem oder schwarzem Grund, wie in Mâri erstmals in der Malerei überliefert, für die gesamte Eigenschaft des Himmels und damit auch für den gesehenen Nachthimmel. Der Stern kann von Beginn an im Alten Orient als Punkt oder in gezackter Form erscheinen, Sternentrakts sind auch die bestimmter Gruppen, die schon früh anthropomorph gesehen wurden. Die Sicht und die Wirkung der Sterne auf den Menschen – also Astronomie und Astrologie – waren noch nicht getrennte Wissensbereiche, die aber wie die Vorstellung der Verstirnung der Toten Eingang in die der Gestirns-

verehrung feindlich gegenüberstehenden späteren Religionen fanden. Nicht übernommen wurde die ungeheure Vielfalt nächtlicher Vorstellungen, deren Varianten gerade im ägyptischen Totenkult so groß sind: Das Christentum kennt allerdings auch die Vorstellung der Hölle als dunklem Bereich der Unterwelt, verkehrt und voller Qualen in Feuerseen. So zeigt sich, dass einmal erfundene Symbole, Allegorie und Sinndeutungen der Nacht in vielen Fällen bis heute in der Kunst überliefert sind.

Kosmogonie und Astronomie

Die babylonische Schöpfungslegende kennt den Mythos vom Sieg des Tages über die Nacht (die zuerst vorhanden war); von ihr ausgehend wurden alle Kulturen beeinflusst und auch die Sintflutlegende, Abstiege in die Unterwelt mit alten Verbindungen zu einer Erdmuttergottheit, Teilung von Himmel und Erde sowie die mit der Dunkelheit in Zusammenhang stehende Furcht vor Dämonen, die als Plagen auch im Traum erscheinen, und dagegen abgehaltene Opfer, Feiern oder Gebete kommen von hier.² Die nächtlichen Wesen sind zu Beginn wichtiger als der Sonnengott Marduk, der in den kosmologischen Mythen (des in Gedichtform verfassten *Enuma eliš*) die Dunkelheit in Form der Tiamat (die dunkle, schlangenhafte Drachenfrau, aus der die Götter geboren wurden) besiegt. Eine Lunarisierung der anderen Götter geht später zurück, in Palmyra (Syrien) aber bleibt der Mondgott (und seine weibliche Entsprechung) unter aramäischem Einfluss bis in römische Zeit dominant über den Sonnengott. Doch auch die ersten wissenschaftlichen Erkenntnisse über Astronomie und Kalender, die zum Teil bis heute aktuell sind, kommen aus der nächtlichen Beobachtung des Sternenhimmels. Im Zweistromland fixiert schon die erste Hochkultur einer tausende Jahre währenden Geschichte eine Variation von Darstellungsformen für die Nacht in Literatur und bildender Kunst, die dem zu stark auf die Neuzeit fixierten Fach Kunstgeschichte als Präfigurationen aller späteren Möglichkeiten bislang unbekannt sind.

2 H. Wuessing, *Märchen aus Babylon*, Frankfurt – Leipzig 1994, S. 11 f. Ähnlichkeiten zu den Ursprungsmythen des Zweistromlandes finden sich in Ägypten und später in Griechenland, aber auch in den Sagen der Indianer Nordamerikas. Biblische Gestalten wie Noah, Moses oder Hiob sind in Babylon vorgebildet. H. Schwabl, *Weltschöpfung* § 43, *Die Kosmogonie der Babylonier*, in: Paulys RECA, Hrsg. K. Ziegler, Stuttgart 1962, Suppl. IX, Sp. 1502 f. M. Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen I*, Budapest 2002², S. 67 ff.



1 Siegel mit Fischerboot bei Nacht, 3000–2800 v. Chr., Ĝemdet-Nařr-Zeit

Die erste nächtliche Landschaft

Schon das erste, bis jetzt bekannte Bild gewordene „Nachtstück“ – ein Siegel (Abb. 1) aus schwarzgrauem Stein der Ĝemdet Nařr-Zeit (ca. 3000–2800 v. Chr.) – ist keine Personifikation. Letztere gilt vielen Autoren als die einzige Möglichkeit des Ausdrucks für den damit viel zu eng gefassten Begriff der Nacht in der Antike.³ Das nicht größer als 20 mm hohe Bildchen zeigt – wie auch ein ähnliches Beispiel der Sammlung Edward T. Newell – ein Fischerboot mit ausgespanntem Netz auf dem Wasser (angedeutet durch die Wellenlinien darunter) neben einem einzelnen Schilfrohr unter der rechts in den Himmelsstreifen gesetzten liegenden Mondsichel.⁴ In auf das Nötigste abgekürzter Form, die die Kleinheit des Objekts erfordert, wird hier eine Fülle an Informationen gegeben: Das Bild ist ident mit dem daraus sprechenden Text: Fischen bei Nacht, und verrät möglicherweise die Profession seines Besitzers, der 5000 Jahre vor unserer Zeit gelebt hat!

Aber es ist auch die erste vom Mond beherrschte Landschaftsszene in der Kunstgeschichte. Als Angabe der Wirklichkeit lässt sich neben Boot und Schilfrohr auch die horizontale Lage der Mondsichel als für diese Breiten üblich erkennen: Auf vielen Siegeln

3 Es ist schon fast als allgemeine Ansicht zu bezeichnen, dass Autoren und Autorinnen die fehlende Zentralperspektive in den antiken Bildern für das Fehlen einer einheitlichen Beleuchtungs- oder Beschattungssituation verantwortlich machen. Dies ist ebenso eng gesehen wie die Vorstellung, es gäbe kein individuelles Porträt in der Antike, siehe E. Gombrich, G. Boehm, T. Hölscher u. a.

4 Mit freundlicher Genehmigung von Univ.-Prof. Dr. Erika Bleibtreu, in Vorbereitung: E. Bleibtreu u. H. Blessing, Rollsiegel aus Mesopotamien, für das Beiheft zum Archiv für Orientforschung. Der Expertin gilt besonderer Dank in der Beratung in allen Problemen der Kunst des Alten Orients, ohne sie wäre die Auffindung des ersten Nachtstücks in der Kunstgeschichte und die Abfassung dieses ersten Kapitels nicht möglich gewesen. ähnliches Beispiel in: H. H. v. d. Osten, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell*, Chicago 1934, S. 17, Nr. 36, Plate V.

liegt sie am Himmel und kann vor allem in der Frühzeit nicht nur als Symbol für den Mondgott gesehen werden. Erst in neubabylonischer Zeit, ab dem 6. Jahrhundert v. Chr., ist eine solitäre Ansammlung von Symbolen – für Götter – auf Siegelbildchen häufig, wie ein Beispiel des Kunsthistorischen Museums zeigt, das vier Symbole vereint.⁵ Was für die Naturnachahmung spricht, ist die von Anfang an wissenschaftliche Beobachtung der Gestirne im Sinne astronomischer Berechnungen und der Erstellung eines Kalendersystems bei Nacht; darum gab es den Glauben, dass die Sternengötter Astronomen auch beschützen.⁶ Die babylonische Kunst hat in ihrer Malerei, den Reliefs und der Glyptik verschiedene Darstellungsformen für Sterne ausgebildet; auch das ist ein Zeichen für eine frühe Unterscheidung von Naturereignis und Symbol.

Auch das seit frühdynastischer Zeit häufige Motiv des Tierkampfes scheint auf die Nacht als Realzeit der tierischen Auseinandersetzungen unter dem Himmel mit waagrechtlicher Mondsichel zu verweisen. Die winzigen Ausschnitte der beobachteten Wirklichkeit des nächtlichen Himmels in den Siegeln und das wohl auch schon vorgeschichtliche Zählen zur Datumsbestimmung nach Nächten, auch das Teilen dieser in drei Abschnitte wie die Bestimmung als Zeit des Schlafens und die des Schlafs selbst als „Kreatur der Nacht“, lassen im Fall des Fischer-Bilds eine Deutung als kleine Landschaftsdarstellung zu. Auch die sich wandelnde Dauer der Nächte und Tage im Jahreslauf folgte einem Berechnungsschema, das die Ab- und Zunahme des Mondes berücksichtigte.⁷

Mond, Mondgott und Nachtfahrt

Ob eine Auffassung der nächtlichen Hauptlichtquelle als Auge des Sonnengottes – ähnlich der zweiten Sinnschicht des Mondes als Symbol in Ägypten – schon in Erwägung zu ziehen ist, muss offen bleiben, aber Nanna, der eine Name für den Mondgott neben Sin (akkadisch), Saggar (altsyrisch) und Kusuḫ (hurritisch), bedeutet neben Leuchte auch Auge oder Rundboot (im Stadium des Vollmonds), Ningal/Nikkal (akkadisch) ist seine Gattin, die Mutter des Sonnengottes.⁸ Eine Vorwegnahme der ägyptischen Mythen von der Nachtfahrt der Sonne im Totenreich ist zu bemerken, wobei aber wahrscheinlich ist, dass die Götterfigur in den sichelmondförmig dargestellten Booten auf Siegeln zusätzlich den

5 E. Bleibtreu, Stempelsiegel aus dem Vorderen Orient, in: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, Bd. III, München 1991, S. 331, Taf. 249.

6 W. Horowitz, N. Wassermann, Another Old Babylonian Prayer to the Gods of the Night, in: Journal of Cuneiform Studies, Vol. 48, 1996, S. 57 ff.

7 H. Hunger, Nacht, in: Reallex. d. Assyriologie und Vorderasiat. Arch., Berlin – New York 1998, Bd. 9, 1/2, S. 45.

8 M. Krebernik, Mondgott; in: Reallex. d. Assyriologie und Vorderasiat. Arch., Berlin – New York 1993–1997, Bd. 8, S. 360. G. Theuer, Der Mondgott in den Religionen Syrien-Palästinas (Orbis Biblicus et Orientalis), Freiburg (CH) – Göttingen 2000, S. 345 f.

Mond personifiziert, der nächtens über den Himmel fährt. Im Falle des Sonnengotts wäre es die Darstellung einer Unterweltsfahrt. Poetisch wird der Mond als „Juwel der Nacht“ beschrieben. Seine „Hörner“ sind zwischen Neumond und Halbmond in der Nacht gebogen, schon in archaischer Zeit tritt erstmals die Gleichsetzung von Mondsichel und Tierhörnern auf, die uns lange begleiten wird.

Eine weitere Differenzierung in der Zeichensetzung durch die Mondsichel ist von Bedeutung: Ab dem Beginn des 2. Jahrtausends, der 3. Dynastie von Ur, ist das Motiv der Einführung eines Adoranten – die Zuführung zu einem altarartigen Aufbau mit Göttersymbolen oder vor einen thronenden Gott (oder Herrscher) – häufig auf Siegeln zu finden. Die Mondsichel kommt dabei als Emblem auf einer Standarte (oder einer Standarte mit Podest) klar als (horizontal aufgestecktes) Symbol für den Mondgott Sin zum Einsatz. Der personifizierte Gott kann aber jenes Zepter-Emblem mit der Mondsichel auch berühren, sich darauf zu bewegen oder es halten.

Trotzdem gibt es die zusätzliche Möglichkeit des Auftauchens der Mondsichel am Himmel (für sich) über den Adorantenszenen: dann mag dies auf die überlieferte nächtliche Stunde des Gebets, der Feier oder des Opfers hinweisen, denn solche sind bei Neu- und Vollmond durch Schriften belegt.⁹ Es bleibt in diesem Fall aber eine Unsicherheit, ob die Mondsichel über ihre Symbolik hinaus zu deuten ist, da von kultischen Handlungen bei Voll- und Neumond gesprochen wird, nicht aber während zu- oder abnehmendem Mond; in Ugarit aber gab es bei Vollmond keine Opfer. Der Mondgott hat Varianten an Namen, die seine Wandlungsfähigkeit und komplexe Natur offenbar unterstreichen sollen: Nanna und Sin sind die beiden bedeutendsten.¹⁰

Zur Erscheinung der Mondsichel auf der Standarte kommt ab der akkadischen Periode die auf der Krone Sins – ähnlich Hörnern auf einem Helm. Die liturgischen Zeiten im Einklang mit dem Mondzyklus zeigen das Gestirn als Garant der Beständigkeit einer Königsherrschaft. Dabei ist auch eine aufsteigende Position des Gottes auf kleinen Bergformen möglich: die personifizierte Metapher des ab- und aufsteigenden Schattens auf den Bergen in der Dämmerung am Morgen oder Abend. Ein Bein des Gottes kann aus dem geteilten Gewand sichtbar werden; auch das Heraustreten aus den Toren der Unterwelt kommt vor. Die Emanzipation des Symbols auf der Standarte von der Figur ist für die neu-sumerische Periode typisch; erst hier ist das Symbol ohne die Figur bereits Zeichen der Anwesenheit des Mondgottes. Die Ausbildung lokaler Unterschiede bringt einen weiteren Faktor der Vielfalt außer der Beibehaltung alter neben neuen Motiven mit sich. Der

9 Wuessing, *Babylonische Märchen*, siehe Anm. 2, S. 31. E. Reiner, *Nocturnal Rituals*, Kap. VII in: *Astral Magic in Babylonia*, *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 85, Pt. 4, (Philadelphia) 1995, S. 133 ff.

10 G. Colbow, *More Insights into Representations of the Moongod in the Third and Second Millenium B. C.*, in: *Sumerian Gods and their Representations*, Ed. I. L. Finkel u. M. J. Geller, Groningen 1997, S. 19 f. Theuer, *Mondgott*, siehe Anm. 8, S. 7–33.

Mondgott kann auch auf einem Dreifuß stehen, auf einem Löwen oder Drachen oder er kann ein Omegasymbol halten.

Die altbabylonischen Epoche erfindet gekreuzt liegende Stiere, die vor den Mondgott – meist mit Hörnerkrone, auch auf einem Thron sitzend, der im Totenkult wichtig ist, – gelegt sind: dabei ist der Aspekt eines Kultzusammenhangs mit möglichen nächtlichen Opfern zu bedenken. Bekannt ist das Opfern von Lämmern bei den Hethitern.¹¹ Nanna/Sin ist aber eben auch der Beschützer und Hirte der Herden (und aller Tiere) bei Nacht, deshalb kann auch ein Stier mit ihm oder als Opfertier erscheinen; die Kuh gilt als „Magd des Sin“. In einer rezenten Arbeit über den Mondkult an Stadttoren handeln Monika Bernett und Othmar Keel alle mit dem Mondgott in Verbindung stehenden Symbole wie den Stier, die Rosette von vier Kugeln als Zeichen für den Neumond, die viergeteilte Scheibe für den Vollmond, die Plejaden und auch die Schlange als Zeichen der Fruchtbarkeitsmacht des Mondes ab.¹² Durch diese Studie ist der Mondkult an Stadttoren nun sicher verbürgt und für Reisende, in den Krieg ziehende Heere oder als Gedächtniskult für den Grenzgang der Verstorbenen durchaus vorstellbar. Vor einer Stele, die abstrakte, emblematische Elemente wie auf der bekannten Mondstele von Harran (eine Standarte mit der Mondsichel, von der links und rechts Kordeln herabhängen) mit Stierkopf, Schwert und Rosette verbindet, wurden in Betsaida wohl vom 9. bis ins 7. Jahrhundert Gebete und Räucheropfer dargebracht. Der Mondkult von Harran in Nordsyrien war im 2. und 1. Jh. v. Chr. bedeutend und verehrte Sin und Nikkal.

Für den Mondgott gibt es aber die bereits angesprochene Verbindung zu einem Boot und dem Götterkampf des Lichtes gegen die Finsternis.¹³ Die Bootszene weist jene Parallele zur ägyptischen Nachtfahrt der Sonne auf. Die Interpretationen sind für die beiden Figuren, den das Boot als Galionsfigur anführenden und den im Boot sitzenden Gott, sehr unterschiedlich, jedoch ist der Mondgott durch sein Symbol zuweilen gekennzeichnet. Auch hier kann die liegende Mondsichel über den beiden als Zeichen ihrer nächtlichen Fahrt erscheinen. Mit der Ausbildung dieses komplexen Motivs, in dem Sonnen- und Mondgott in eine Barke versetzt werden können, wird die Fruchtbarkeit der Welt (auch – bis heute – Menstruation und Geburt) in Zusammenhang gebracht, da der geordnete Ablauf von Tag und Nacht und der Jahreszeiten, Elemente etc., diese garantiert. Der Mondgott kann aber auch allein in der Barke stehen, in einem mittelassyrischen Siegel sogar auf einem Podest – möglicherweise bereits als Statue im Kultbereich gekennzeichnet –, oder er stellt sein erhobenes Bein, das aus dem Gewand heraustritt, auf einen achtza-

11 V. Haas, D. Prechel, Mondgott, in: *Reallex. d. Assyrologie*, siehe Anm. 7, S. 371.

12 D. Collon, Mondgott in der Bildkunst, in: *Reallex. d. Assyriol.*, siehe Anm. 7, S. 373. M. Bernett u. O. Keel, Mond, Stier und Kult am Stadtor. Die Stele von Betsaida (et-Tell), *Orbis Biblicus et Orientalis* 161, Freiburg (CH) – Göttingen 1998, S. 28 ff.

13 D. Collon, Moon, Boats and Battle, in: *Sumerian Gods and their Representations*, siehe Anm. 10, S. 11 f. Theurer, Mondgott, siehe Anm. 8, S. 254.



2 Oberer Teil eines Reliefs mit dem Mondgott Sin, 8. Jh. v. Chr., Charran, Museum von Aleppo, Syrien

ckigen Stern.¹⁴ Eine weitere Ausnahme bildet die Darstellung eines neuassyrischen Siegels des British Museum (WA 134769), auf dem die Mondbarke mit dem Sonnengott (?) vom Mondgott in halb kniender Stellung gehalten wird.

Der Name Nanna ist, wie schon erwähnt, dem der Leuchte nahe stehend, die etymologische Verwandtschaft zum Wort Bruder ist unsicher, seine Brüder sind Unterwelts- und Wassergötter, seine Gemahlin Ningal und seine Kinder der Sonnengott Schamash und die Göttin des Abendsterns, Ishtar. Der Weg vom Neumond zum Vollmond in astronomischen Texten vollzieht sich auch in drei Phasen: Für den zunehmenden Mond am Beginn steht das Wort Sichel, für den halben das Wort Niere und für den vollen das Wort Krone. Im gesamten lunaren Kontext ist natürlich die Vierzahl (mit dem Neumond) wichtig. Dem

14 Collon, siehe Anm. 12, S. 16, Abb. 10 und Abb. 8.

männlichen Mondgott dienten in Städten wie Ur, Babylon, Nippur u. a. auch weibliche En-Priesterinnen, wobei die Vorstellung der Opfertiere unklar, der Umzug und das Bad das Kultbildes, Salbung von Tür und Geräten aber gesichert sind; nicht sicher ist das Fest einer „Heiligen Hochzeit“ wie später in Griechenland; es gibt aber eine mythische nächtliche Eheschließung schon in ugaritischen Texten.

Sin tritt in mehreren Beispielen über einem Tor auf, was den Kult am Tor unterstreicht, aber auch mögliche Rechtsgeschäfte daselbst; ein Relief in Kalkstein (Detail, Abb. 2) zeigt zusätzlich zu den Mondstandarten, zur Mondkrone mit Stierhorn auf der Stirn, ein Zepter mit einem und ein Schwert mit drei Monden.¹⁵ Der Fund wurde in zwei Teilen in Til Barsip, 70 km von Harran, gemacht – in dieser Stadt ist auch die Verwendung von lunaren Namen (Onomastikon) für Personen überliefert.

Riten und Sternenglaube

Viele Rituale gab es zu auftretender Mondfinsternis, da diese als unheil- und todbringend angesehen wurde (auch der Kindbettdämon hat damit zu tun), aber auch die „Mondhöfe“ (als Tore gesehen) und die Lage der Wolken um den Mond wurden beobachtet und ebenso wichtig genommen wie die Überschneidung mit Sternen – eine Verquickung von Astronomie und Astrologie ist durch diese Fakten auch für den Alten Orient gegeben. Auch in einer Beschwörung gegen Schlangengift kommt der Mondgott vor, da die chthonische Schlange mit der Fruchtbarkeit wie der Unterwelt zusammenhängt. Hermann Hunger hat die logische Dominanz des Mondes in den astrologischen Berichten an die assyrischen Könige festgestellt. Nahezu 67 % der von ihm publizierten Texte haben den Mond zum Inhalt, weniger als die Hälfte davon die Sonne.¹⁶

Die anderen Götter ruhen in der Nacht (allen voran der Sonnengott), Beter wenden sich also an die Nacht und an die Gestirne. Die Erscheinungsform der Sterne und ihre Bedeutung ist in der Kunst des Vorderen Orients ebenso vielfältig: abgekürzt gibt es den gezackten (sechs bis acht Zacken) und den punktförmigen Stern seit vorgeschichtlicher Zeit.¹⁷ Beide entsprechen zwar möglicherweise der Beobachtung der Gestirne, aber es exis-

15 Krebernik, Mondgott, in: Reallexikon, siehe Anm. 7, S. 360–369. Bernett u. Keel, Mond und Kult am Stadttor, siehe Anm. 12, S. 44, Abb. 77. Jutta Börker-Klähn, *Alt Vorderasiatische Bilderstelen und vergleichbare Felsreliefs*, Mainz 1982 (Baghdader Forschungen, Bd. 4), S. 222, Nr. N 240. S. W. Holloway, *Assur is King! Religion in the Exercise of Power in the Neo-Assyrian Empire*, Leiden – Boston – Köln 2002, Fig. 23 zeigt die zusammengestellten Reliefs der Stele von einem Tempel in Harran mit Sin auf dem Tor.

16 H. Hunger, *Astrological Reports to Assyrian Kings*. State Archives of Assyria 8, Helsinki 1992. Weiters: Hunger, *Mondomina*, in: Reallexikon, siehe Anm. 7, S. 376 f. Theuer, *Mondgott*, siehe Anm. 8, S. 98: Nicht nur die Schlange, auch Geburt und Jagd – die Göttin als Jägerin – korrespondieren.

17 In den Stempelsiegeln aus dem Tepe Gaura, siehe: A. J. Tobler, *Excavations at Tepe Gawra II*, London 1950, Taf. CLXIV 103.

tieren auch ornamentale Anordnungen, die natürlich der Funktion einer Zuordnung als Göttersymbole näher stehen würden. Eine wichtige Sternengruppe bilden die Plejaden, das Siebengestirn, das neben Göttern, Herrschern oder der Ansammlung von Dämonen eine wichtige Rolle spielt.¹⁸ Sechs der Sterne sind paarweise angeordnet, gezackt, gepunktet oder als Scheiben angegeben. Auf den Königsstelen rangiert das Siebengestirn mit anderen Symbolen im Umkreis von Sin und Ishtar, häufig ist es in der Glyptik und auf Amuletten. Die Gottheit Sebettu für das Siebengestirn taucht auf den drei beschrifteten Lamaštu-Amuletten auf – in neuassyrischer Zeit ist das Bild der Plejaden als Symbol der gleichnamigen Dämonengruppe sicher, die im Neubabylonischen Gedicht von Erra den martialischen Aspekt von Krieg, Terror und Tod hervorhebt. Die positive Konnotation verbindet sich im Assyrischen mit der astrologischen Bestimmung von Fruchtbarkeit in der Landwirtschaft. Die Sebettu ist aber auch eine semitische Gottheit, die möglicherweise nach Mesopotamien importiert wurde. Unter Hammurabi gab es eine (oder sogar sieben) Statue(n), die dem Siebengestirn gewidmet ist/waren.¹⁹

Eine Verbindung des Sonnengottes Schamash mit sechs Sternen ist auf einem Siegel des Louvre aus der Akkadzeit (23. Jh.) zu finden. Zwischen zwei Türflügeln mit oben sitzenden Löwen steigt oder versinkt er aus oder hinter einem Berg. Auf den von seinen Schultern sonst ausgehenden Strahlen sitzt jeweils ein Stern: Nach neuer Deutung von Erika Bleibtreu handelt es sich um einen Sonnenuntergang, da die aufsteigende Sonne so nie dargestellt wird; die Sterne folgen dem Sonnenuntergang, die Nacht und der Abstieg zu den Toten beginnt.²⁰ Es gibt eine Ähnlichkeit dieses Verschwindens hinter dem Berg zu der später zu besprechenden Personifikation im Zusammenhang mit der atmosphärischen Gestalt der Nacht in Māri.

Beleuchtung

Das Vorkommen einer Lampe in Reliefs, Glyptik und Amuletten wird von Ursula Seidl auch in den symbolischen Bereich verwiesen oder auf die Darstellung als ritueller Gegenstand (bei nicht nur nächtlichen Prozessionen) beschränkt.²¹ Jedoch könnte schon für den Beginn des 2. Jahrtausends die Vermutung gelten, dass die Lampen auf dem Altar auch auf die nächtliche Stunde und damit Realzeit der Feierlichkeiten verweisen und damit wie die

18 U. Seidl, Die Babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole Mesopotamischer Gottheiten, Freiburg – Göttingen 1989, S. 101–103. S. Graziani, Note sui Sibitti, in: *Annali*, Vol. 39, (Neapel) 1979, Fas. 4, S. 673 f.

19 Graziani, *Annali*, siehe Anm. 18, S. 14–18.

20 Die Autorin bedankt sich bei Erika Bleibtreu für diesen noch unpublizierten Hinweis, als aufgehende Sonne deutet: M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit, Berlin 1965, Abb. 393, S. 71. L. Delaporte, *Catalogue des Cylindres orientaux I*, Paris 1920, Abb. 12 (A. 144).

21 Seidl, Kudurru-Reliefs, siehe Anm. 18, S. 128–130.



3 Linker Teil und rechter Teil des Reliefs aus dem Palast des Aššur-našir-pal II, Zeremonie vor dem König mit der Lampe, 885–860 v. Chr., aus dem Palast von Nimrud

Mondsichel am Himmel auch aus der Beobachtung übertragen werden, das gilt auch für die neubabylonisch-assyrische Zeit, wo die Lampe auf einem Ständer in einem Lamaštu-Amulett neben einem Krankenlager auftaucht. Dazu gibt es den literarischen Beleg einer frühen medizinischen Beobachtung, dass sich die Krankheiten zur Nachtzeit verstärken. Die parallele symbolische Deutung eines Lampenständers neben einer Dämonin ist aber ebenso zulässig: Es gelten offenbar beide Ebenen. Auf späten Siegeln taucht die Lampe am Ständer neben anderen Göttersymbolen auf. Doch sie ist auch bei einer Figur der Leibgarde vor dem Thron des Aššur-našir-pal II. (Abb. 3) in der Hand eines Dieners möglicherweise Zeichen für die nächtliche Stunde der Zeremonie im Unterschied zu den anderen Szenen (ohne künstliche Beleuchtung) der Huldigung vor dem König.²²

22 Interpretation von Erika Bleibtreu im Gegensatz zu der Bezeichnung Schöpflöffel (für Wein) in: J. Męczyński, Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalu (Nimrud), Mainz 1981, Taf. 8 und E. A. Wallis Budge, *Assyrian Sculptures in the British Museum*, London 1914, Plate XXX.

Die erste Personifikation der Nacht

Die Personifikation eines „atmosphärischen“ Wesens, das in die Sockelzone der Fresken von Mâri (Abb. 4) in altbabylonischer Zeit gemalt wurde, wird von André Parrot 1958 mit Schamash vor dem nächtlichen Sternenhimmel in Bezug gebracht.²³ Schon 1937 nennt er die Figur einen „Wächter des himmlischen Ozeans“, auch die Sternennacht symbolisierend, im Zusammenhang mit den kosmogonischen Mythen (des Gedichts *Enuma eliš*) erscheinend, die den Kampf des Marduk gegen Tiamat einbezieht.²⁴ Diese Episode zieht auch Ernst Cassirer in seiner „Philosophie der symbolischen Formen“ heran: „Die babylonische Schöpfungslegende läßt die Welt aus dem Kampf hervorgehen, den Marduk, der Gott der Morgensonne und der Frühjahrssonne, gegen das Chaos und das Dunkel führt, das in dem Ungeheuer Tiamat dargestellt ist. Der Sieg des Lichts wird zum Ursprung der Welt und der Weltordnung.“²⁵

Astrid Nunn sieht die am Rand einer Hauptszene mit dem Mondgott Sin verbundene Gestalt wie den Bullen links außen als Hinweise auf den kultischen „Alltag“ – spricht: eigentlich die kultischen Veranstaltungen bei Nacht, und Monika Bernett deutet mit Othmar Keel 1998 direkt auf die Personifikation der Nacht, die uns hier erstmals in der Kunstgeschichte entgegentritt.²⁶ Die beiden Autoren weisen auf die Verbindung zu dem schwarzen – und für sie damit nächtlich gekennzeichneten – Stier hin, der mit dem Mondgott gemeinsam auf einem Felsen – dem nächtlichen Gebirge – auftaucht (Abb. 5). Das Wesen ist geschlechtlich nicht zu definieren, zumal es eine Art Maske trägt, die Arme – das Tor vor dem Sternenhimmel versperrend – ausbreitet und in der zeichnerischen Rekonstruktion von Pierre Hamlin über Wolkenbergen (oder dem Urhügel, wie ihn die ägyptischen Kosmogonien kannten) auftaucht. Bemerkenswert sind die dunkle Masken- und Hautfarbe und die helle Aureole vor dem dunklen Himmel mit punktförmigen Sternen: ohne Zweifel ein gestirnter Nachthimmel. Eine Interpretation als Aufgang der Sonne ist daher weniger wahrscheinlich als die der auftauchenden Nacht, die auch noch in späterer griechischer und byzantinischer Zeit als durch Stoff verhüllte, dunkle (blaue, schwarze) Frau erscheint. Dämonisches Aussehen, Maske und Restlinien, die auf eine Art Brustpanzer hinweisen, lassen auf jene böse Seite der Tiamat schließen, die es durch Opfer und Gebete zu beschwören gilt.

23 A. Parrot, *Mission Archeologique de Mâri, Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, S. 80. Schamash ist Lichtspender, sichtbar möglicherweise im Licht der Sonne und der Sterne.

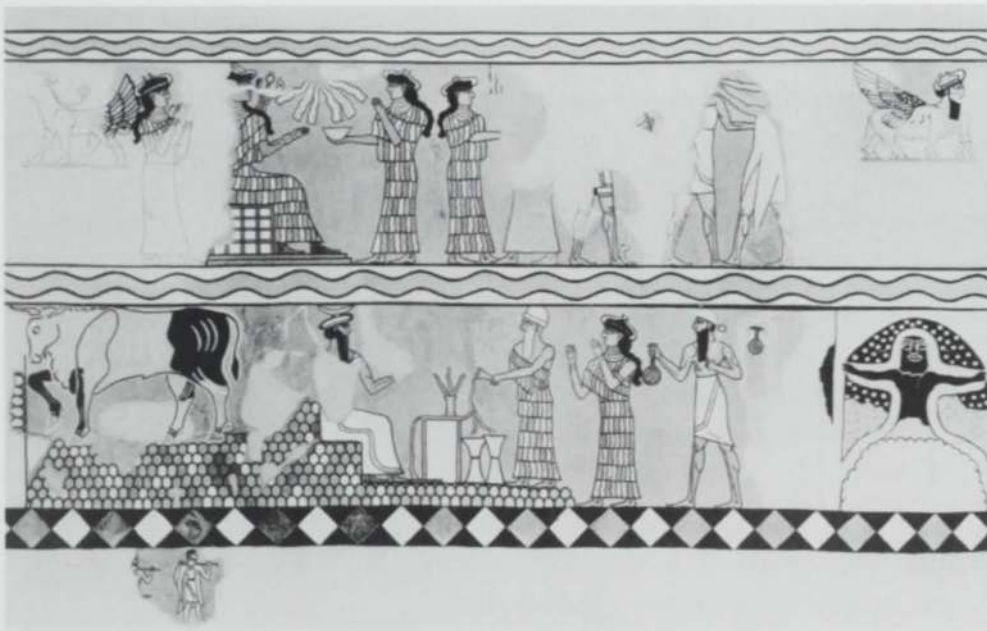
24 A. Parrot, *Les Peintures du Palais de Mâri*, Paris 1937, S. 350–352. Tiamat verkörpert Meer und Salzwasser, es ist ein tierhaftes Unwesen, das zwar mit Apsu, dem Süßwasser, alle Wesen geboren hat, aber auch den negativen Aspekt des Verderbens in sich trägt. Marduk, ehemals Stadtgott Babylons, ist Alleinherrscher des Himmels – Gottvater.

25 Cassirer, *Symbolische Formen*, siehe Anm. 1, S. 119.

26 A. Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient*, in: *Handbuch der Orientalistik* 7. Abt. 1. Bd., Leiden – New York – Kopenhagen – Köln 1988, S. 83. Bernett u. Keel, *Mond und Kult am Stadttor*, siehe Anm. 12, S. 35.



4 Atmosphärisches Wesen der Nacht aus der Wandmalerei des Palastes von Mâri, Raum 132, um 1770/60 v. Chr.?



5 Rekonstruktion der Wandmalerei von Mâri, Raum 132, durch Parrot, mit Personifikation der Nacht rechts unten

Die Dämonenfurcht der Babylonier und Assyrer soll so weit gegangen sein, dass sie – trotz des weniger wissenschaftlichen als magischen Berufs des Astro(nomen)logen – nach Sonnenuntergang Haus und Wohnung nicht mehr gern verließen und Beschwörungspriester, ja sogar Exorzismus einsetzten.²⁷ Eine überlieferte Beschwörungsformel-Sammlung ist jene mit dem Namen Maqlu.²⁸ Die Sprüche der ersten Ritualtafel beginnen mit „... ich habe euch angerufen, ihr Götter der Nacht. Mit euch rief ich die Nacht, die verhüllte Braut. Ich rief die Abenddämmerung, die Mitternacht und das Morgengrauen, weil die Zauberin mich bezaubert hat ...“ Die Götter der Nacht und die drei Nachtwachen werden mehrmals als Verteidiger gegen den bösen Spuk aufgerufen.

Die Metapher des Verhüllens im Zusammenhang mit der bräutlichen Nacht lässt erstmals auf einen Schleier oder ein Sichverbergen hinter einer Maske schließen. Sie passt – auch wenn das direkte Umsetzen einer Metapher von Sprache ins Bild nicht immer gültig ist – auf das atmosphärische Wesen aus den Fresken von Mâri. Am Ende der 1. Tafel der Beschwörungsformel tauchen auch die Begriffe Nachtmännchen, Nachtweibchen und Nachtmagd auf, sie sind aber eindeutig als zu vernichtende Dämonen zu behandeln. Interessant ist auch die Passage, in der von den zwei Toren der Stadt Zabban die Rede ist, die nach Osten und Westen, bzw. Sonnenaufgang und -untergang gerichtet sind. Das Wesen aus den Fresken von Mâri erscheint in einem Tor vor Sternenhimmel – dies könnte daher die Deutung als Sonnenuntergang und aufsteigende Nacht unterstreichen.²⁹ In der Bibel kehrt im Alten Testament die Anlehnung an die altorientalische Bezeichnung der Himmelsrichtungen des Öfteren wieder: Osten ist Morgen, Westen Abend, Süden Mittag und Norden Mitternacht; Tore, Kammern, ja ganze Völker werden als solche von Mitternacht (Norden) bezeichnet (siehe auch im Kapitel über die Nacht in der Heiligen Schrift).

Eine weitere Beschwörungsformel als Gebet für die Zeit, in der der Mond nicht sichtbar ist (also abends vor dem Mondaufgang oder nach diesem bzw. bei Neumond), beginnt mit einem Aufruf an die Nacht, der dann in griechischen Theaterstücken wiederzufinden ist: „Ich rufe dich, o Nacht!“ Horowitz und Wassermann meinen, dass es sich dabei auch um die weibliche Personifikation der Nacht handelt.³⁰ Dann wird die Abwesenheit von Sin und Schamash angesprochen, es folgt die typische Syntax der Sternennamen, wobei Girra und Anu als Mars zu identifizieren sind – zum Gebet in der Nacht nehmen die genannten Autoren eine geheiligte Lampe und einen Umzug unter freiem Himmel an, der Monat allerdings ist aus der Inschrift nicht zu eruieren.

27 Wuessing, Babylonische Märchen, siehe Anm. 2, S. 24. E. Reiner, *Dead of Night*, in: H. G. Güterbock, T. Jacobsen (Hrsg.), *Festschrift B. Landsberger zum 75. Geburtstag*, Chicago 1965, S. 247 ff., schreibt von Ritualen der Stille, möglicherweise in magischen Kreisen.

28 G. Meier, *Die assyrische Beschwörungssammlung Maqlu*, Beihefte zum Afo, Berlin 1937, S. 7 f.

29 Meier, ebenda, S. 8, 42–45.

30 Horowitz, Wassermann, *Prayer to the Night*, siehe Anm. 6, S. 59.

Weitere Literatur und Etymologien zur Nacht

In der Literatur existiert die Nacht im Alten Orient in einem zeitlichen Jahresablauf-Zusammenhang, in einem mythischen und einem, der die Tätigkeiten der Nacht erstellt: Vom ersten war schon zuvor die Rede, zu den Mythen muss noch hinzugefügt werden, dass auch im Zweistromland bereits in den Ursprungslegenden von der Trennung des Tages und der Nacht gesprochen wird, weiters, dass das Warten auf den mit dem Sonnenlicht verbundenen Schamash bei Nacht wie sein Laufen – durch die Nacht – (ähnlich der Nachtfahrt des Sonnengottes Re in Ägypten) in den Schriften durch einige Hinweise auf das Sündigen bei Nacht (durch unsichtbare Dämonen) im Gegensatz zu einer Wunschvorstellung eines Verliebten, der Gott möge den Tag in Nacht verwandeln, stehen. Dies bezieht sich aber möglicherweise auch auf trickreiche nächtliche Tätigkeiten wie Nachtkampf oder Belagerung. Aufmärsche, Kriegszüge, Flucht von Gefangenen und Einnahme von Städten fanden jedenfalls im Zweistromland – im Gegensatz zu Ägypten – häufig nächtlich statt. Zwar ist es auf den Reliefs – außer im Falle einer vorhandenen Lampe – heute nicht mehr ablesbar, wann es sich um eine nächtliche Phase des Kampfes handelt, es ist jedoch anzunehmen, dass die verlorene Bemalung diese Differenzierung bereits vorgenommen hat. Dabei ist ein dunkler (Sternen-)Himmel oder eine dunkle Bemalung der Hautfarbe der nächtlichen Götter (Wasser und Unterwelt eingeschlossen – aber vielleicht auch die Göttin Ba'u, von der das chaotische Nichts, die dunkle Leere, das Tohuwabohu, hergeleitet wird) anzunehmen, wie sie in Ägypten die Götter der Unterwelt zeigen.

Eckhard Unger überliefert zur Symbolik der Farben, dass Dunkelsein (also Schwarz und Blau) immer negativ besetzt sind: Schwarz gilt als ungünstig, ja sogar Böses ankündigend, als Schatten von den Bergen, und war schon damals die Farbe der Trauer.³¹ Aber auch Blau, vom Lapislazuli – auch hier die teure Farbe der Könige – her benannt, ist im Wahrsagen nicht günstig, vermag aber den bösen Blick zu bannen und ist daher auf den Toren, so z. B. dem Ishtar-Tor von Babylon, verwendet worden.³²

Nachtwächter ist ein früh belegter Beruf, der die Frauen (Frauenraub bei Nacht ist überliefert) und die Herden schützen sollte. Das Geben von Feuersignalen kann neben der kriegerischen Funktion auch auf die kultische verweisen, weiters kann die Anordnung, das Dach nachts zu reinigen, wenn Venus (der Stern der Venus) scheint, die Existenz von Dachaltären meinen. Aber auch schon die psychologische Beobachtung der Verstärkung der Gefühle und Krankheiten – Tränenvergießen bei Nacht und die damit verbundene Trauerzeit um einen Toten – reicht in diese frühe Zeit städtischer Zivilisationen zurück.³³ Hermann Hunger und Erica Reiner gehen auf den späten Kult für die nächtlich zu

31 E. Unger, Farben, in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiat. Arch., Berlin – New York 1971, S. 25.

32 Unger, Farben, ebenda, S. 24.

33 Siehe das Wort mušu (Nacht, Nachtzeit) in: M. Civil, I. J. Gelb, A. L. Oppenheim, E. Reiner, The Assyrian Dictionary (Inst. of Chicago), Illinois 1977, S. 291 f. Auch diesen Hinweis verdanke ich Erika Bleibtreu.

betrachtenden Sterne und Planeten des Neujahrstages am Ziqqurrat des Anu in Uruk in hellenistischer Zeit ein: Wahrscheinlich war es immer noch ein Akt astraler Magie, wie er für den Orient typisch ist.³⁴ Dabei spielte auch das Ritual des nächtlichen Mundöffnens oder der Mundwaschung der Kultstatuen (aus Holzkern mit Gold- und Edelsteinüberzug) bei Nacht die Rolle des (magischen) Belebens dieser. Wie in Ägypten ist ihr Transport am Fluss in Prozessionen von künstlichem Licht überliefert. Aber auch das Licht der Sterne in der Nacht sollte auf die Statuen wirken wie der magische Austausch zwischen Sonne und Mond mit den Materialien Gold und Silber. Dies wirkt in Mittelalter und Neuzeit weiter wie die unheilvollen Vorstellungen von Verhexung bei Neumond, die im dementsprechenden Kapitel (IV, 2) zur Sprache kommen.

34 Hunger, *Nacht*, siehe Anm. 7, S. 45. Reiner, *Nocturnal Rituals*, siehe Anm. 9, S. 140 f.

2. Das Alte Ägypten

Mein Vater Allgott in der Finsternis!
Hole mich an deine Seite, damit ich
– zum Stern geworden –
dir ein Lichtlein anzünde und dich hüte.

Begräbnisritual

Kosmogonie

Die ägyptische Kosmogonie hat nur wenig Verbindung zu der mesopotamischen, jedoch zeigt sich der Beginn der Weltschöpfung ähnlich, die Auffassung der Nacht aber als ungeheuer vielschichtig, nicht nur ambivalent. Die Nacht ist voller Dämonen, die Ängste vor dem Nichtsein verursachen, aber ebenso positiv in Verbindung mit dem Tod als „Durchgangsgebiet“ zum ewigen Leben. Die finstere Wassertiefe, vertreten durch den männlichen Gott Nun, ist auch hier der Anfang allen Lebens. Er entspricht dem sumerischen Nammu und dem griechischen Okeanos, auch andere Völker wie die Hebräer und Inder haben ähnliche Vorstellungen. Drei Versionen der Kosmogonie sind aus Ägypten bekannt; sie stammen aus Heliopolis, aus Hermopolis und aus Memphis.³⁵

In Heliopolis zählt der Sonnengott Atum – später Atum-Re – zu den aus sich selbst geschaffenen Göttern, weshalb er neben der Sonnenscheibe auch mit dem Sinnbild des eine Mistkugel rollenden Skarabäus (Atum-Chepre) verbunden wurde. Auf dem Urhügel, der aus der Urflut ragt, beginnt er seine Schöpfung. Deshalb haben so viele Tempel einen heiligen See und sind auf einem mythischen Urhügel gebaut.

Interessanter für die Mitwirkung der (Ur-)Nacht an der Schöpfung ist die Auslegung in Hermopolis: Auf dem Urhügel leben Frösche und Schlangen als aus den Urzuständen von selbst gewachsene Tierwelt. Diese anthropomorphisierte Urmaterie enthält Nun und Nauntet (sozusagen männliches und weibliches Urgewässer), Huh und Hautet (zweigeschlechtliche Unendlichkeit), Kuk und Kauket (Finsternis, Nacht), Amun und Amaunet (Hauch, Verborgtheit – Nebel?). In diesen Urzuständen entsteht das Ei, aus dem der Sonnengott in Gestalt eines Vogels ausschlüpft.

In Memphis ist der Urgott Ptah jener, der alle anderen Urgötter in Hypostasen bildet, und auch hier herrscht die bereits vorgeschichtliche Doppelgeschlechtlichkeit. Wieder ist die Nacht eine der Urpotenzen und hat positive wie negative Kräfte.

³⁵ Schwabl, Schöpfungsmythen, siehe Anm. 2, Sp. 1499 f.

Astronomie und Nachtfahrt

Im Gegensatz zu Mesopotamien steht die astronomische Wissenschaft bei den alten Ägyptern noch enger mit der Theologie in Beziehung; es wurden dabei Unterwelt und Himmel stärker verbunden, da auch die Gestirne in die Nacht der Toten hinabsteigen.³⁶ Seit der Ramessidenzeit gliedert sich die Schau auf die so wichtige nächtliche Sonnenfahrt aber dann deutlich in zwei Teile: jene in den Tiefen der Erde bei den chthonischen Göttern Geb, Aker, Tatanen etc. und in jene am Himmel durch den über das Firmament gebeugten Körper der Nut (im Westen in ihrem Mund verschwindet die Sonne, um im Osten aus ihrem Unterleib wieder aufzugehen) – beide Sphären sind allerdings nur zwei Aspekte des gleichen Jenseitsraumes.³⁷

Es gibt zahlreiche Texte, die auf die nächtliche Fahrt des Sonnengottes zum Zweck der sich immer wiederholenden Schöpfung verweisen, deren Unterscheidung und Bezüge auch für Experten schwer auseinander zu halten sind. Die ältesten sind die Pyramidentexte des 24. und 23. Jahrhunderts v. Chr. aus Sargkammern und anschließenden Räumen der Könige, am Ende der 6. Dynastie kommen mit gleichwertigen Gräbern auch die Königinnen dazu.³⁸ Jünger sind die so genannten Sargtexte ab dem 21. Jahrhundert, mit genauerer, fast topografischer Beschreibung des Jenseits; dazu zählt z. B. das „Zweiwegebuch“. Diese Texte waren nicht nur den Königen vorbehalten, sondern wurden auch von gehobenen Schichten benützt.

Die Unterweltsbücher stammen aus den Jahren 1500–1100, also aus Königsgräbern des Neuen Reiches, die sich nicht mehr in Pyramiden befanden, sondern in Form von in den Fels geschlagenen Räumen gestaltet wurden. Es gibt vier uns bekannte Bücher dieser Gattung: Amduat, Pfortenbuch, Höhlenbuch und Buch von der Erde; verwandte Texte sind „Die Sonnenlitanei“ sowie „Das Buch vom Tage“ und das „Buch von der Nacht“. Letztere behandeln die Fahrt durch den sternbesetzten und schlangenförmigen Leib der Nut am Himmel (Abb. 6).

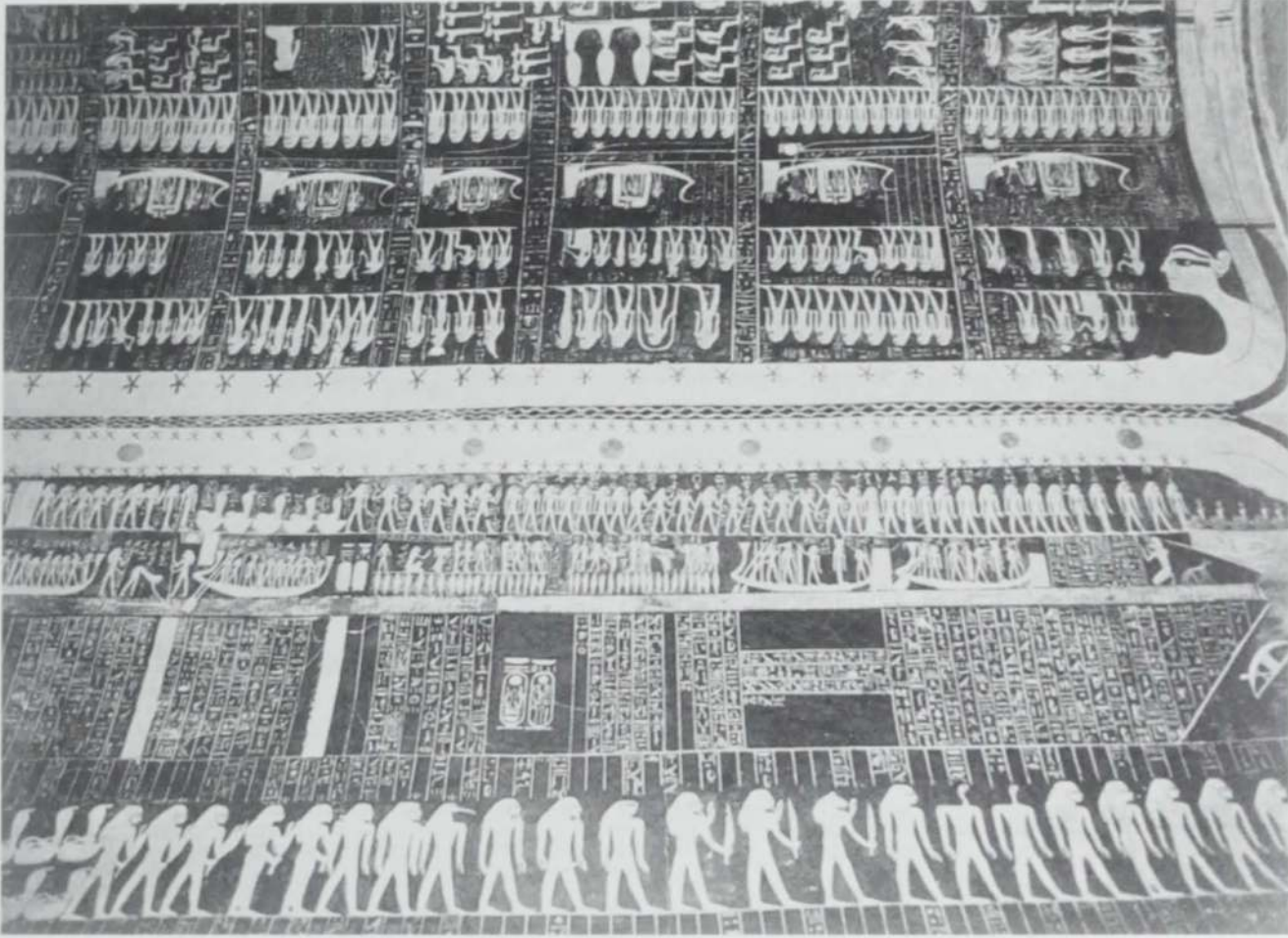
Daneben existieren im Neuen Reich für alle, die sich das Anfertigen solcher Papyri leisten konnten, die Totenbücher.³⁹ Orte und Gestalten in der Unterwelt werden mit fast wissenschaftlicher Akribie genau geschildert, die frühere „magische“ Vorstellung vom Inhalt dieser Bücher ist heute überholt, denn sie beziehen sich ohne Zweifel auf die Realität des Kultes. Es geht – mit den zu berücksichtigenden Unterschieden der Bücher, wie z. B. die Benutzbarkeit der Unterwegswege für den „Normalbürger“ und ein Wegfallen der Anweisungen bei den Königen und Königinnen – vor allem um eine Fahrt mit der Sonnenbarke durch zwölf Nachtstunden (in den späteren Büchern löst sich diese Strenge der Gliederung

36 E. Hornung, *Die Unterweltsbücher der Ägypter*, Düsseldorf – Zürich 1997, S. 11.

37 Hornung, ebenda, S. 24.

38 Hornung, ebenda, S. 13 f., H. Brunner, *Die Unterweltsbücher in den ägyptischen Königsgräbern*, in: *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*, G. Stephenson (Hrsg.), Darmstadt 1980, S. 217 f.

39 E. Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter*, Zürich – München 1990.



6 Buch von der Nacht, Decke der Sargkammer Ramses' VI., Theben, Tal der Könige

auf, es bleibt aber eine Art heilige Geografie im Jenseits), bei der die Bewohner der Unterwelt jeweils eine Stunde vom abgemilderten Nachtlcht der Sonne zu neuem, verjüngtem Leben erweckt oder zu ewigen Strafen und Verdammnis, zum Nichtsein in ewiger Nacht-dunkelheit verdammt werden.⁴⁰

Nachtvorstellung der alten Ägypter

Wie hat sich der Mensch im Alten Ägypten nun die Nacht vorgestellt? Sicher, und nach dieser Einleitung bereits ersichtlich, ist die Unterscheidung von Urnacht der Schöpfung,

⁴⁰ Brunner, Unterweltbücher, siehe Anm. 38, S. 220.

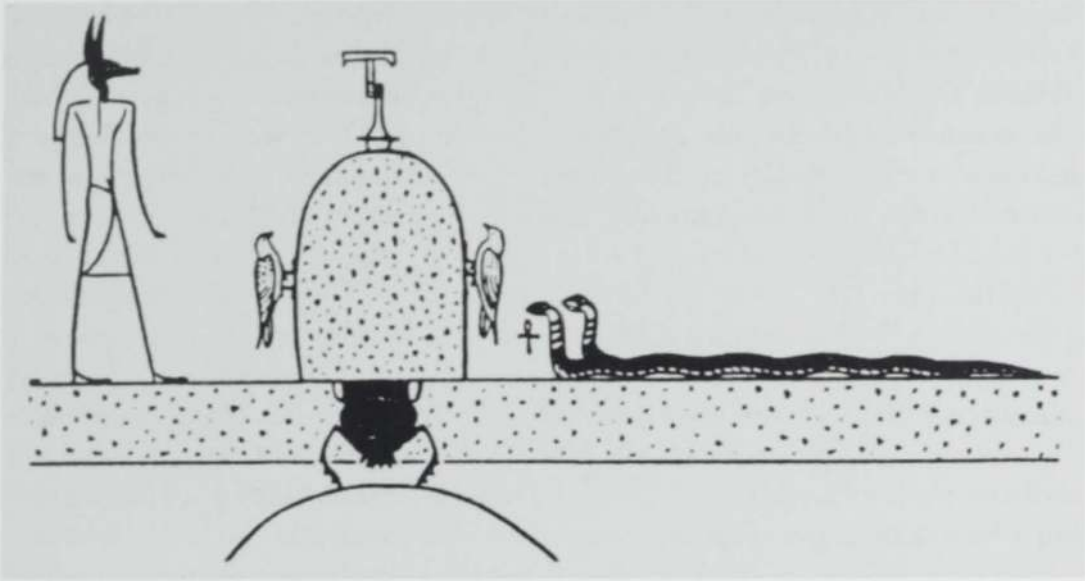
Nacht der Toten (die auch eine kosmische ist) und dem irdischen Wechsel von Tag und Nacht, aber es sind auch zahlreiche übergreifende Möglichkeiten der Vor- und Darstellung ausfindig zu machen. Zum Ersten war die Disposition des Himmels – egal ob als Balken oder Streifen in Abkürzung oder als gesamte Bemalung der Decke von Tempeln, Gräbern und Palasträumen – jene des mit Sternen besetzten Nachthimmels; auch die den Himmel personifizierende Göttin Nut kann mit Sternen an ihrem nächtlich blauen Leib auftreten. Aber auch die tierischen Sternbilder im astronomischen Kontext des Neuen Reichs und der Spätzeit erscheinen vor dunklem Nachthimmel – gemäß der astronomischen Beobachtung. Zum Zweiten kennen die alten Ägypter eine Vielzahl der Gestaltung der einzelnen Stunden der Nacht von Göttinnen, Sternen, Schlangen, Schnüren bis zu komplexen Bildfindungen in den Unterweltbüchern. Bei den Personifikationen gibt es drittens – abgesehen von der schon genannten Nut – einige Göttinnen und Götter, die in engem Bezug zur Nacht stehen: Osiris, Re, Thot, Isis etc. Viertens sind die Farben Dunkelblau und Schwarz für das unterirdische Dasein zu erwähnen – es besteht Grund zur Annahme, dass die dunkle Farbe der Gestalten, die mit der Nacht im Zusammenhang stehen, von Nut u. a. ihren Ausgang nehmen und in der Spätzeit durch Isis über die (heute) verlorene Farbe auf Sarkophage der griechischen und römischen Antike bis in die spätantike Buchmalerei (z. B. Pariser Psalter) wirken. Zuletzt sei fünftens noch die Beleuchtung durch Fackeln und Lampen erwähnt, die schriftlich für liturgische Vorgänge und bildlich an den Wänden der Gräber überliefert sind. Erik Hornung hat seine Dissertation 1957 bereits dem Thema „Nacht“ gewidmet.⁴¹ Dabei beginnt er mit der Sprache und dem Zeichen für Nacht in Hieroglyphen-Schrift. Diese häufig vorkommende und im Laufe der Zeit sich leicht verändernde Hieroglyphe ähnelt, sicher nicht zufällig, dem Zeichen für Schatten und jenem für Westen und ist auch in einem Bildabschnitt des Amduat, im oberen Register der 5. Stunde (im Grab des Thutmosis III., Tal der Könige), zu finden. In der Mitte eines Erdhügels, gleichzeitig Sanddüne und (Grab-)Behälter, ist das Zeichen wie ein Henkel gesetzt. Nach unten durchbricht der Skarabäus Osiris-Chepre das Register in die Mittelzone, um an der Schnur der nächtlichen Sonnenbarke mitzuziehen. Anubis und eine doppelköpfige Schlange bewachen ihn, die Klagevögel links und rechts am Behälter sind Isis und Nephtys, die ihren toten Bruder Osiris beweinen (Abb. 7).⁴² Die Hieroglyphe ist seit der 5. Dynastie bekannt, jedoch gibt es eine sehr differenzierte Schreibweise, bis in Edfu – durch den Einfluss der Griechen – die Nacht als menschliche Figur mit Schlafgestus erläutert wird.⁴³ Diese Fülle von Variationen bezieht sich auch auf die bildliche, sehr genaue Beschreibung von Nacht und Finsternis, die in den folgenden Kulturen nicht mehr zu finden ist.

Eine negative Vorstellung der Nacht musste dabei dem Wunder einer Leben spendenden und erneuernden Kraft, trotz des Wissens um mögliche lauernde Gefahren, weichen,

41 E. Hornung, *Nacht und Finsternis im Weltbild der alten Ägypter*, phil. Diss. Tübingen 1957.

42 E. Hornung, *Die Nachtfahrt der Sonne*, Düsseldorf – Zürich 1998, S. 70 f.

43 E. Hornung, *Nacht*, Diss., siehe Anm. 41, S. 5–11.



7 Amduat, 5. Stunde, oberstes Register, Grab des Osiris mit Hieroglyphe der Nacht, nach E. Hornung

allerdings ist schon hier der Schlaf als erholsame, dem Tode ähnliche Tätigkeit erfasst worden; man sah in der Nacht die Zeit für Empfängnis und Geburt. In der ägyptischen Liebeslyrik zeigte sich ähnlich babylonischen Texten eine besondere Affinität zur (ohne Ende gewünschten) Nacht (in der die Geliebte erschien wie ein Stern).⁴⁴ Die Angst vor der Dunkelheit war vor allem eine vor dem Nichtsein und vor den 42 Totenrichtern, die auch den Namen „Schattenverschlinger“ trugen.⁴⁵ Man kann sich die Ambivalenz der Nacht am besten im Vergleich zu den alljährlichen Überschwemmungen durch den Nilschlamm vorstellen: Auch er brachte beides, Vernichtung und Fruchtbarkeit. Tag und Nacht erschienen nicht nur polar entgegengesetzt, sie wurden auch qualitativ voneinander geschieden, weshalb auch im Totenkult eine andere Barke die Nacht durchfuhr.⁴⁶

Götter und Allegorien der Nacht

Als Besitz des Sonnengottes Re-Atum wird „der schöne Westen“ beschrieben, und das gedämpfte nächtliche Sonnenlicht gilt auch als „mondhaft“; die Sonnenscheibe wurde aber

44 E. Hornung (Hrsg. und Übersetzer), *Gesänge vom Nil. Dichtung am Hofe der Pharaonen*, München – Zürich 1990. Hornung, *Nacht*, Diss., siehe Anm. 41, S. 99 f.

45 Aus dem Totenbuch: E. Hornung (Hrsg.), *Altägyptische Dichtung*, Stuttgart 1996, S. 122. J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt 2000, über Todesriten und Todesbilder.

46 E. Teichmann, *Der Gral des Ostens*, Stuttgart 1986, S. 55.

auch ganz schwarz gemalt (im Totenbuch des Nefer-renpet, 19. Dynastie, Theben, heute Brüssel, Musée Royal, Abb. 8, ist sie neben den Erscheinungsformen des Verstorbenen zu sehen).⁴⁷ Der Sonnengott hat 75 Möglichkeiten des Auftretens, wobei seine nächtliche Gestalt auf der Barke mit Widderkopf auf menschlichem wie mumienhaftem Körper zu erkennen ist. Dabei kann er auch Zepter und Ankh (Lebenszeichen) tragen, sich auf verschiedene Stäbe stützen und auf seinem Kopf die Sonnenscheibe mit oder ohne sie umgebende schützende Uräusschlange tragen etc.⁴⁸ Wichtig ist auch die Hypostase von Re zu Osiris, mit inbegriffen immer auch der Pharao, der in alle Götter schlüpfen kann, die jene große „nächtliche Stadt“, als die das Totenreich auch beschrieben wird, bevölkern. In einem der Sargtexte heißt es, der Allherr habe die Nacht für den „Herzermüden“ (Osiris) geschaffen.⁴⁹ Erst am Ende der Zeiten werde dann der Sonnenbereich des schöpfenden Allherrn mit jenem dunkelnächtlichen Jenseitsraum wieder zusammenfallen. (Dies war vielleicht eine der Anregungen, die in Platons „Phaidros“ auch anklingt und in der Apokalypse des Johannes.) Osiris ist die unsichtbare, gestorbene Sonne der nächtlichen Welt, in der Horus von Isis und Osiris gezeugt wird und ein erneuter Kreislauf gestaltet wird.⁵⁰

Es wäre in der griechischen Mythologie undenkbar, dass ein wandlungsfähiger Sonnengott in den Hades steigt und die Toten durch sein Licht weckt – auch das ist eine Besonderheit Ägyptens durch die Vorstellung, aus der Todesnacht wieder aufzustehen, nachdem Licht den Körper getroffen und er sich mit seinem Schatten, seinem Ba und seinem Ka wiedervereint hat (Abb. 8).⁵¹ Die Dreiheit von Körper – Seele – Geist, die unserer Kultur vertraut ist, zeigt sich hier vielschichtiger und die Erhaltung des Fleisches ist von größerer Bedeutung – deshalb die Mumifizierung und ein danach (erst nach 70 Tagen) stattfindendes Begräbnis.

Die Finsternis (Kuk, Kauket) als Nacht in der Unterwelt tritt in Gestalt einer riesigen Schlange – Apophis – auf. Ihre Überwindung ist ein wichtiger Teil der Unterweltbücher; im Amduat wird sie von Isis in der 7. Stunde getötet. In den Totenbüchern taucht Re in Gestalt einer Katze mit dem Dolch auf, der den Kopf Apophis' abschneidet; es können aber auch andere Götter die Vernichtung vornehmen (Abb. 9).⁵² Doch die Namen der bösen

47 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 39. „Der schöne Westen“ ist im Amduat in der 11. Stunde genannt, Hornung, Nachtfahrt, siehe Anm. 42, S. 73, und Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 109. Die schwarze Scheibe mag auch auf die Beobachtung von Sonnen- und Mondfinsternis zurückgehen.

48 Als Katze schlägt er mit einem Messer seinen Erzfeind, die Schlange Apophis. Als Skarabäus kriecht er aus der Dunkelheit beim Sonnenaufgang, er verschmilzt mit dem Herrn der Unterwelt, Osiris, usw. Siehe: E. Hornung, Tal der Könige, Augsburg 1995, S. 104.

49 Hornung, Altägyptische Dichtung, siehe Anm. 45, S. 118 und 181.

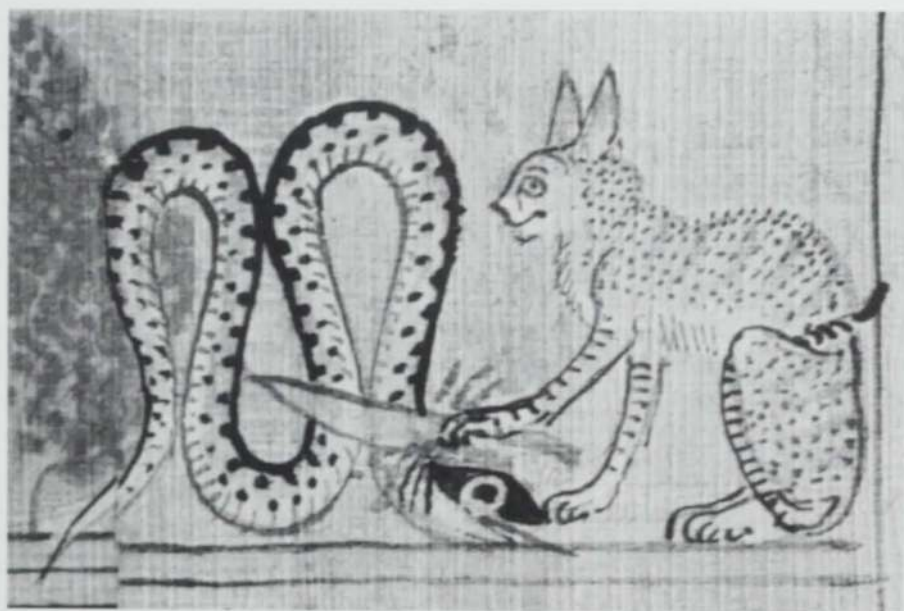
50 Teichmann, Gral, siehe Anm. 46, S. 49.

51 W. Forman u. H. Kischkewitz, Die altägyptische Zeichnung, Hanau 1988, Nr. 21 – das Totenbuch des Nefer-renpet. Zur Notwendigkeit der Erhaltung des Körpers neben Seele und Geist gibt es neue Literatur: A. und J. Assmann, *Membra disiecta. Einbalsamierung und Anatomie in Ägypten und Europa*, in: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung* (Ausst.-Kat. zu Stress, MAK Wien 2000), Ostfildern 2000, S. 44 ff.

52 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 27.



8 Totenbuch des Nefer-ropet, Seele und Schatten des Toten, 19. Dynastie, Theben, 1320–1200 v. Chr.



9 Papyrus des Hunefer, Re als Katze schlägt Apophis, die Schlange der Finsternis, 1300 v. Chr.

Schlangen sind ebenso vielzählig, im Pfortenbuch tauchen Wamemti und „Kinder der Bedschet“ auf.⁵³ Apophis wandelt sich in der jüngeren Literatur zu der weltumringelnden Uroboroschlange, die zwar als personifiziertes Nichtsein bedrohlich ist, in weiterer Bedeutung aber in ihrem Leib auch die Regeneration zu neuem Leben birgt. Deshalb sind die Götter in Ägypten nicht unsterblich, da der Tod nicht das Ende des Lebens, sondern nur einen Durchgang durch eine Form der Nacht darstellt; erst der zweite Tod durch Fallen in die Finsternis ist verhängnisvoll.⁵⁴ Die Uroboroschlange windet sich als Nichtsein um das Sein der Sonnenscheibe wie die Dunkelheit um die Welt. Kosmische Nacht und Unendlichkeit sind daher die weiteren Deutungen dieses alten Zeichens des „Schwanzbeißers“. Die Uräusschlangen erleuchten in den sonnenlosen Passagen des Amduat die Finsternis der Unterwelt mit ihrem Feuerhauch.⁵⁵

Zeitenlauf mit Göttinnen und Göttern

Für die „Stunden der Nacht“ finden sich die meisten Darstellungsversionen in den Unterweltbüchern (nur die anders gegliederten Höhlenbücher haben eigene Bildfindungen): Zwölf Stundengöttinnen personifizieren die Nacht am Ende des ersten Registers der ersten Stunde des Amduat. Eine von ihnen nennt sich die „Mitternächtliche“, eine andere die „Sternige“, auch wenn ihr kein Stern beigegeben ist – die Sternbilder können also auch personifiziert oder später im astronomischen Kontext ab dem Grab Sethos' I. (Abb. 10) als Tiergestalten auftreten.⁵⁶ Zwar sind die Tiergestalten und die Einteilung nach altem babylonischem System konzipiert, noch ist ihre Deutung nicht ganz geklärt. Ab diesem Monument ist die auf den dunkelblauen Himmel mit gelben Sternen eingeschränkte Bemalung der Decke eines Grabes mit neuen astrologischen Inhalten besetzt.

In der vierten Stunde des Pfortenbuchs treten die Göttinnen in zwei Gruppen zu sechst auf den Dreiecken aus Finsternis und Unterweltseen auf, dazwischen erscheint die schier endlos geringelte Schlange der Zeit – sie trägt hier, weiblich determiniert, den Namen „Die Entfernende“ (Abb. 11). Die Vorderseite der Göttinnen wird als der Finsternis zugehörig, die Rückseite als im Licht beschrieben (aber nicht in einer Figur helldunkel geteilt, sondern alternierend eine hell und eine dunkel gemalt).⁵⁷ Zwölf stehende Göttinnen mit Sternen in der siebenten Stunde des Amduat (unteres Register) werden die „Sternstunden“ genannt.⁵⁸ Hier schließt sich – einmal mehr sei es betont – der Wunsch der alten Ägypter

53 Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 282.

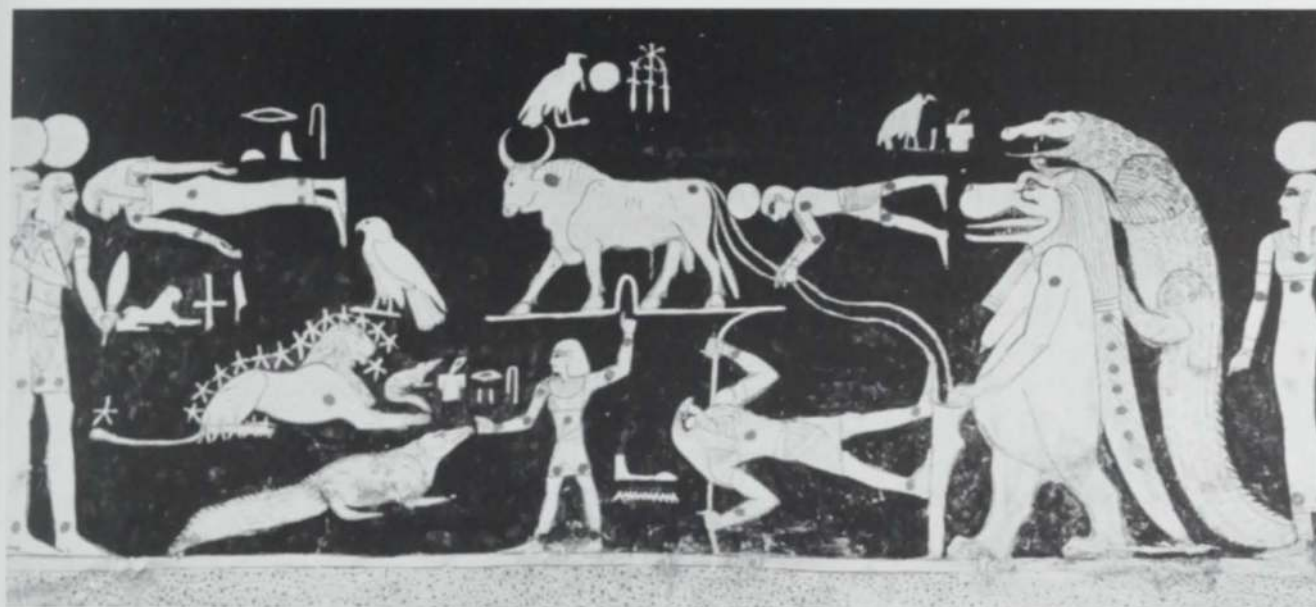
54 Hornung, ebenda und Hornung, *Der Eine und die Vielen. Ägyptische Gottesvorstellungen*, Darmstadt 1971, S. 233 ff.

55 Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 27.

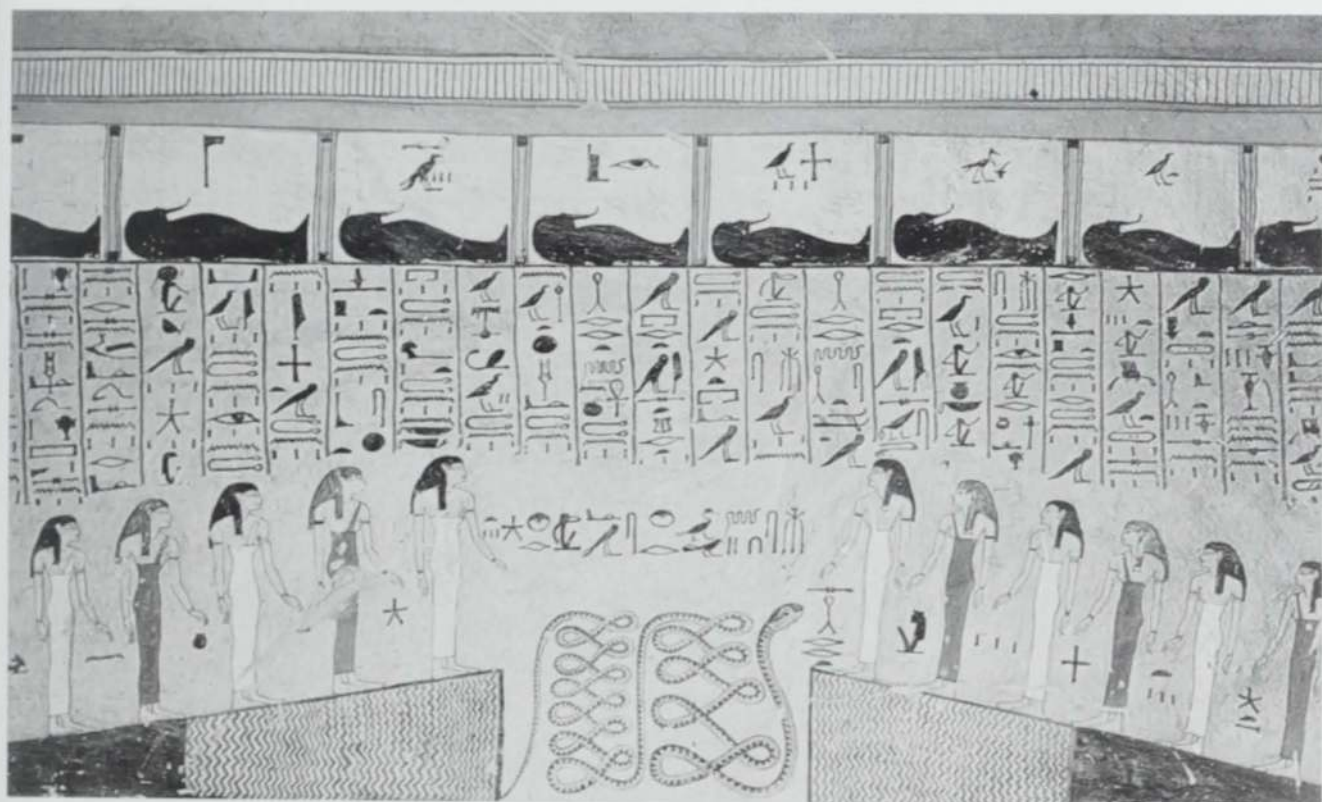
56 Hornung, ebenda, S. 173.

57 Hornung, ebenda, S. 222 ff.

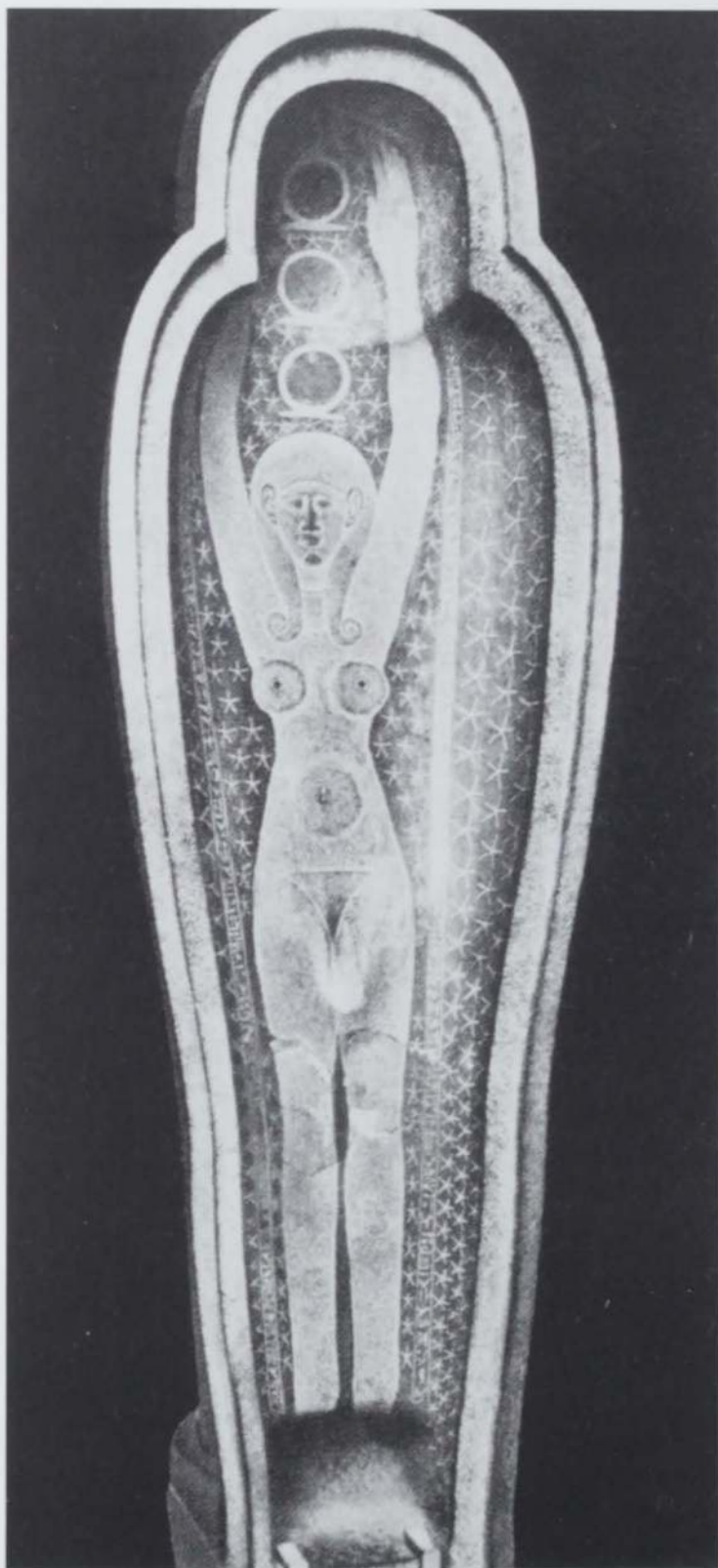
58 Hornung, ebenda, S. 130–138.



10 Sternbilder, Decke des Grabes Sethos' I., 19. Dynastie, Theben, Tal der Könige



11 4. Stunde des Pfortenbuchs, Grab Ramses' I., mittleres Register, Göttinnen der Nachtstunden und Schlange der Zeit, Theben, Tal der Könige



12 Sarkophag der Tent-Api,
Deckelinnenseite mit Nut

an, zu den Unvergänglichen emporzusteigen, die mit den Zirkumpolarsternen und ab dem Mittleren Reich mit den Dekangestirnen identifiziert wurden.⁵⁹ Die Seele des Osiris sah man im Orion verstorbt.⁶⁰ In der achten Stunde des Pfortenbuchs (oberes Register) tauchen die Sterne zwischen zwölf männlichen Göttern, die ein geringeltes Schlangenseil tragen, auf – auch hier als Stunden definiert; der Stern bedeutet also auch jeweils eine Stunde.⁶¹

Göttinnen der Stunde, personifiziert und mit Sternen über ihren Köpfen, zeigt das Pfortenbuch auch im unteren Register der elften Stunde.⁶² Der Körper des Toten bleibt in der Unterwelt – meist als Mumie dargestellt – das Ka, Ba und der Verklärte als Ach können sich zu Sternen als Angehörige himmlischer Sphären wandeln. Diese Hoffnung spricht aus der Gestaltung von Sarkophagen, Deckeln und Deckel-Innenseiten, die den sternensäten Körper der Nut auf blauem Untergrund in Malerei wiedergeben, wie im Sargdeckel der Gattin des Nektanebos I. oder der Tent-Api (Abb. 12).⁶³ Als Pendant diente am Sarkophagboden die Darstellung der Göttin Hathor – auch sie nimmt die Toten zur „Verjüngung“ mit sich in den „Westen“. ⁶⁴ Aber es gibt noch eine Variante im Pfortenbuch, um die Nacht-Stunden darzustellen: Zwölf Götter im oberen Register der 6. Stunde tragen ein doppelt geschlungenes Seil, das von einem mumienförmigen Gott (Aqen) ausgeht – jede Schlinge bedeutet eine Stunde.⁶⁵ Aqen kann – ähnlich den Schlangen und ähnlich dem Krokodilsgott Sobek – die Schlaufen zuletzt wieder verschlingen: Die Nacht vergeht.

Da die Sonne im Laufe ihrer Nachtfahrt auch in die Tiefen des Urozeans hinabsteigt, findet man zahlreiche Darstellungen des Erdgottes und seiner Mitstreiter (oft ragen nur Arme aus der Tiefe oder auch umgekehrt von oben wie im Endbild des Höhlenbuches in der Sargkammer des Merenptha im Tal der Könige), die die Sonnenscheibe aus der Erde hochheben, wie Nun die Sonnenbarke auf seinen Armen aus dem Wasser hochhebt. Eine abgekürzte Variante des nächtlichen Sonnenlaufs ist aber auch jene durch den Leib eines Krokodils. Dieses stellt den bösen Gott Sobek dar, der aber auch Retter und Wächter der Leichenteile des von Seth getöteten Osiris aus dem Wasser sein kann. Auch hier gehen Beobachtung der Tiere und religiöse Interpretation konform. Die Szene des Bewohners im „Wasserloch der Unterweltlichen“ ist in den Gräbern von Ramses VII. und IX. zu finden.⁶⁶

59 Hornung, Tal der Könige, siehe Anm. 48, S. 103.

60 Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 25.

61 Hornung, ebenda, S. 260.

62 Hornung, ebenda, S. 291. Diese Göttinnen folgen zwölf Göttern mit Rudern, die als Gestaltwerdung der Zirkumpolarsterne gelten können, Hornung, ebenda, S. 290.

63 Hornung, Tal der Könige, siehe Anm. 48, S. 105.

64 Hornung, ebenda, S. 88.

65 Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 244.

66 Hornung, ebenda, S. 139. Hornung, Tal der Könige, siehe Anm. 48, S. 116. Brunner, Leben und Tod, siehe Anm. 38, S. 224, sieht in den unterirdischen Schächten vor den eigentlichen Sargkammern jene Orte der Unterweltwasser architektonisch umgesetzt.

Diese nächtliche Wassertiefe ist im Gegensatz zu anderen Kulturen in Ägypten männlich und auch die Erde ist nicht die große Mutter – das weibliche Pendant der männlichen Tiefen ist die Himmelsgöttin Nut. Zu finden sind beide (Geschlechter) und der Vorgang von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang wird im letzten Bild des Pfortenbuchs abgekürzt: Aus dem Urozean hebt Nun die Sonnenbarke, die mit den üblichen Gottheiten besetzt ist – darüber ist der Wandel des Sonnengottes vom morgendlichen Skarabäus zur abendlichen, von Nut und einer Osirisfigur erwarteten Sonnenscheibe in seiner Umkehr zu sehen.⁶⁷ Die Unterwelt ist daher eine „verkehrte Welt“, das heißt eine andere Welt, in der die Leserichtung von rechts nach links laufen kann, die Barken umgedreht vom Schwanz zum Maul der Schlange durchgezogen werden, und die Bestrafung der Verdammten auf dem Kopf gestellt gezeigt wird.⁶⁸

Im Höhlenbuch werden Tag und Nacht auf und unter den Händen der Nut gezeigt, dazu gehören zwei stehende Schlangen und neben ihrem Leib aufsteigende Krokodile mit dunkler Sonnenscheibe, heiligem Auge, Skarabäus und Widderkopf sowie eine absteigende Prozession aus Skarabäus mit Mistkugel, Widder, einer widderköpfigen Figur mit Sonnenscheibe und schließlich ein Sitzender, der von Armen aus der Unterwelt oder dem Urschlamm gehoben wird (Abb. 13). Auf den Händen hält „die Geheime“ rechts den widderköpfigen und anthropomorphen nächtlichen Sonnengott und links die Sonnenscheibe des Tages. Während die Gestalt des Sonnengottes im Laufe des Tages veränderlich ist und auch die Lebensalter (des Mannes) durchläuft, ist seine Gestalt in der Nacht beständig menschlich mit Widderkopf (Sonnenscheibe und Skarabäus gehören auch zum Tag).⁶⁹ Nut ragt über drei Register – ihr Visavis ist der zum Leben erwachende ityphallische Osiris mit seinem Ba-Vogel am Kopf und aufstrebender Schlange.⁷⁰ Die 12. Pforte im Pfortenbuch enthält die Symbole für den abendlichen und den morgendlichen Sonnengott: Zwei Stäbe sind mit den Köpfen der Personifikationen Chepris und Atums bestückt.⁷¹ Sie ragen symbolisch als eine Art „Landepflock“ aus dem Nil mit den Reliquien des Osiris, die sich in Abydos und an anderen Kultstätten befunden haben dürften. Lange vor dem christlichen Reliquienkult gab es dort Prozessionen auf Wegen, wobei wohl die Götterbilder mitgetragen wurden.⁷²

Im Buch von der Erde kommt zum nächtlichen Verlauf der zwölf Stunden wieder ein neues Bild hinzu, das dem der Auferweckung des Osiris sehr ähnlich ist: Doppelarme aus der Erde halten mit Hilfe zweier Feuer speiender Uräusschlangen die Sonnenscheibe, auf

67 Hornung, *Nachtfahrt*, siehe Anm. 42, S. 101–107.

68 Hornung, *Unterweltsbücher*, siehe Anm. 36, S. 31, S. 33, S. 43.

69 Teichmann, *Gral*, siehe Anm. 46, S. 56.

70 Hornung, *Unterweltsbücher*, siehe Anm. 36, S. 372 ff.

71 Hornung, *ebenda*, S. 305.

72 E. Otto, *Osiris und Amun. Kult und heilige Stätten*, München 1966, S. 29.

13 Nut aus dem Höhlenbuch im Grab Ramses' VI., Theben, Tal der Könige



der ein Gott mit weiterer, kleinerer Sonnenscheibe am Kopf steht. In Höhe seines Kopfes geht ein Halbkreis in Richtung Horizont, auf dem zwei schräg stehende Göttinnen den Abschluss bilden; der Halbkreis besteht weiters aus je sechs Sonnenscheiben zwischen Sternen und diese geben auch die Stundenzahl der Nacht wieder. In der Beischrift heißt es, dass der Gott über seinem Horizont die Stunden hütet, aber er ist eben auch der personifizierte Leichnam des Osiris.⁷³ Das Bild im Grab Ramses' III. ist verloren (in Zeichnungen überliefert) und kann auch in dritter Bedeutung als Mitte der Nacht – Mitternacht – gesehen werden, denn es wirkt wie eine im Zenit angehaltene nächtliche Sonnenuhr.⁷⁴

73 Hornung, *Unterweltbücher*, siehe Anm. 36, S. 461 f.

74 Hornung, *Tal der Könige*, siehe Anm. 48, S. 182.

Das „Buch vom Tage“ wird von Jan Assmann als „kosmographischer Begleittext“ einer Liturgie gedeutet, es führt die schon im Grab Ramses' VI., dem Osireion von Abydos und in zwei Papyri des 2. Jahrhunderts n. Chr. vorhandene himmlische und nächtliche Sonnenfahrt durch den Leib der Nut vor.⁷⁵ Am Morgen erfolgt die Geburt der Sonnenscheibe aus dem Unterleib der Nut, darunter befindet sich der abendliche Skarabäus, eine mit dem kindlichen Re schwangere Himmelsgöttin, weiter im vertikalen Sehschritt folgen eine größere Sonnenbarke und in einem geometrischen System des Urwassers zwei weitere Barken: eine für den Tag, die andere für die Nacht. Auch im Totenbuch gibt es Tages- und Nachtbarke, zwischen denen ein Mann steht, dazu lautet die Anleitung, die linke als Tagesbarke, die rechte als Nachtbarke zu benutzen.⁷⁶ Zwischen beiden steht der Verstorbene als Osiris, der Seelenvogel Ba und die Ruder befinden sich an den Schiffen. Im Papyrus des Ani (frühe 19. Dynastie) wird die Differenzierung noch deutlicher: In einem kleinen Bild fährt der falkenköpfige Re – mit kleiner Sonnenscheibe – in ein Tor mit scheinbar nächtlichem Sternenhimmel ein, weiter rechts ist in einem größeren Bild Re in der Tagesbarke mit zweiter (täglicher) Sonnenscheibe dargestellt (Abb. 14).⁷⁷

Erik Hornung bezweifelt, dass unser heutiges analytisches Denken, das dieses Tor als Ankündigung der Einfahrt in die Unterwelt, Nacht der Toten und gleichzeitig dunkle Tageszeit sieht, richtig ist, denn der Sternenhimmel ist für die alten Ägypter auch die Darstellung des (ewigen) Tages, also jenes Tor eher ein Bild des Himmels.⁷⁸ Als „Eben-Bild des Himmels“ ist das Tor auch Anspielung auf die Verstirnung der verklärten Toten, der Achu.⁷⁹ Diese Verstirnung ist – wie schon zuvor erwähnt – seit den Pyramidentexten die größte Hoffnung der Lebenden auf Unsterblichkeit. Auch hier geht es nicht um die Nacht als dunkle Tageszeit, sondern um die ewige Nacht des Todes, die allerdings – im besten Fall – ewiges Leben innerhalb der auch in der irdischen Nacht sichtbaren Sternbilder bedeutet.⁸⁰ Sterne und Mond waren natürlich für die Nachtzeit Stellvertreter der Sonne, und von dieser Argumentation aus betrachtet ist der Übergang zwischen Nacht als dunkler Tageszeit und ewiger Nacht fließend – also ist es durchaus möglich, dass jenes Tor doch auch die irdische Nacht mit ihrem geschauten Sternenhimmel meint.⁸¹

75 J. Assmann, *Der König als Sonnenpriester*, Glücksstadt 1970.

76 Hornung, *Totenbuch*, siehe Anm. 39, S. 254, Spruch 130.

77 M. Drower, *Egyptian Mythology*, London 1972, S. 29.

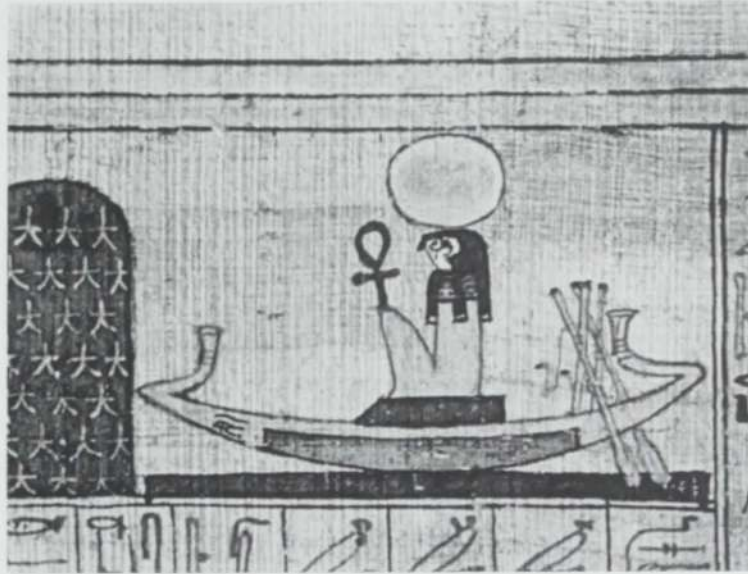
78 Hornung, *Nacht*, Diss., siehe Anm. 41, S. 101.

79 Hornung, *Unterweltbücher*, siehe Anm. 36, S. 37 ff.

80 Hornung, *Tal der Könige*, siehe Anm. 48, S. 105 f.

81 Mond und Sterne als Stellvertreter der Sonne in der Nacht, in: Hornung, *Nacht*, Diss., siehe Anm. 41, S. 53.

14 Papyrus des Ani, Re fährt mit der Sonnenbarke ins Tor der Nacht, um 1420 v. Chr.



Nut und die Astronomie

Die Verbindung Nuts zu den Gestirnen ist klarerweise eng; sie gilt als Gebäerin der Sonne, aber auch als Mutter der Toten. Am Ende des Neuen Reiches verschmilzt Nut mit der Unterweltgöttin Hathor und gilt ab der 21. Dynastie damit auch als „Herrin des Westens“ – als solche übernimmt sie aber auch die Personifikation der Nacht der Toten und vertreibt die Finsternis im Sarg der in mehreren Fällen weiblichen Verstorbenen, da sie auch Schutzheilige der Frauen ist, „mit ihrem Antlitz“ (Abb. 12, S. 40).⁸²

Das Amduat wird noch vor den späten Darstellungen der Nut an den Decken von Tempeln und Gräbern bereits geistig als ein schlangenförmiger Leib (in 12 Abschnitten) gesehen, in dem die Teilung der zwölf Stunden und ihrer Geschehnisse vor sich geht. Das später einheitliche Bild ist daher fast als „Abkürzung“ zu deuten, daneben aber als eine der vielen Bildvarianten. Sterne gelten neben der Angabe von Stunden und der Verstirnung als dekorative Darstellung des Himmels (oder auch nur des Himmelsstreifens), als „Eigenschaft“ (der Stern kann auch in Plastik und Kunstgewerbe sowie als reines Zeichen in der Hieroglyphe auftreten) an den Decken der Gräber und auch der zumeist verlorenen Decken der Tempel wie der Kulträume von Residenzen. Nun (Urgewässer und Finsternis) wurde dementsprechend durch einen dunklen, rundherum laufenden Streifen am Fuß der Wände angegeben. Ein Tor mit Sternen auf einem dunkelblauem Grund, das möglicherweise einem Nachbau der Unterweltbücher im Palast des Pharaos Sethos I. voranstand, befindet sich – bis heute unpubliziert – im Louvre.⁸³

82 Hornung, Nacht, ebenda, S. 88.

83 Die Autorin verdankt die Auskunft über dieses „missing link“ Herrn Univ.-Prof. Dr. Manfred Bietak.

Nacht ist, auch wenn sie dem kultischen Bereich untergeordnet war, für den Beruf des Astronomen im Alten Ägypten Arbeitszeit gewesen. Die Zeiteinteilung im Sinne eines Kalenders folgte dem Stand der Gestirne und ihrer zyklischen Wiederkehr, zumindest bis zur Erfindung der Wasseruhr (in der 18. Dynastie), die etwas mehr Möglichkeiten der Stundenzählung mit sich brachte. Profaner und festlicher Kalender aber richteten sich weiter nach den Gestirnen.⁸⁴ Mit der Astronomie wurde die Nacht dem alleinigen Ur- und damit Un-Sein entrissen – die Beobachtung der Realität mischte sich in die mythischen Formen des Denkens.

Im Alten Reich war der Sonnenuntergang Beginn des neuen Tages, erst später wurde der Tag mit Sonnenaufgang begonnen. Die Farbe der Nacht in den Schriften wird schwarz beschrieben, der blaue Lapislazuli-Himmel spräche daher wieder für die Tagesversion, die Hornung 1957 vertrat – nächtlich geschaute Sterne am Tageshimmel. Allerdings steht das Schwarzblau auch für den schon genannten Urgewässer-Streifen am unteren Rand der Gräber als chthonische Farbe. Ideelles Bild und geschaute Erfahrung wurden in einer uns fremden Weise kombiniert, deshalb ist die Vielzahl der Deutungen möglich.

In späteren Kulturen werden die Sterne als „Augen des Himmels“ bezeichnet – dies ist im Alten Ägypten das Auge des Sonnengottes, der mit Pharao und Osiris verschmilzt: Das rechte Auge ist sein Nacht-Auge und das linke sein Tages-Auge wie Mond und Sonne.⁸⁵ „Schu“ und „Tefnut“, die Augen des Sonnengottes, sind Sonne und Mond auf der Tages- und Nachtbarke.⁸⁶ Die Nacht ist geschaffen „seiner (Re) beiden Augen willen“ und ist daher Teil der geordneten Schöpfung. Der Mond als Auge der Nacht hält sich weiter bis in die römische Vorstellungswelt, allerdings nicht in seiner Vielschichtigkeit, die der polytheistischen Auffassung Ägyptens allein eigen ist.⁸⁷

Mondgott – Mondgöttin

Personifiziert wird der Mond bis auf die Spätzeit als Gott Thot, der „dreimal große Schriftgelehrte“ und damit auch Herr der (nächtlichen?) Schreiber. Er erscheint als Ibis, als Pavian, als Mensch und Mischwesen. Er trägt die Sichel oder Hörner mit der Mond-Scheibe als Krone (Abb. 15), und diese kann als Symbol des Gottes auch in einer Barke des Amduat (2. Stunde, Wernesgefilde, mittleres Register) auf einem Podest stehen.⁸⁸ Der Mond wird als „glänzendes Auge der Nacht“, als „Lampe der Armen“ und als „Seele des Re“

84 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 100–105.

85 A. Siliotti, Ägypten. Götter – Tempel – Pyramiden, Erlangen 1997/98, S. 234.

86 Teichmann, Gral, siehe Anm. 46, S. 55.

87 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 79–82. E. Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens – Aspekte im Alten Ägypten, Darmstadt 1996, S. 115.

88 Hornung, Tal der Könige, siehe Anm. 48, S. 129. E. Brunner-Traut, Frühformen, siehe Anm. 87, S. 117.

beschrieben, die Toten leben in seinem Gefolge, da er – besonders am Neumondtag (wieder kommt die Naturbeobachtung zum Mythos) – in der Unterwelt leuchtet. So steht er in Analogie zu den Gestirnen und der Sonnenscheibe und wird jeden Tag neugeboren wie auch der Pharaos.⁸⁹ Er tritt auch in der 4. Stunde des Amduat (im 1. Register) mit den Pupillen der Gottesaugen in Händen auf und hält in der 10. Stunde (1. Register) Thot als heilige Mumie. In der Spätzeit aber wandelt sich der männliche Gott durch Einfluss der griechischen Selene im Hellenismus zu Isis als Mondgöttin.⁹⁰ Osiris wird in 14 Teile zerstückelt, wie der abnehmende Mond 14 Teile hat. Isis und Osiris machen den Mond mannweiblich, aus ihrer Verbindung gibt Isis – als ägyptische Selene – Keime des Werdens in der Nacht auf die Welt. Vielnamig und vielgestaltig ist auch sie die „Herrin über die Engel der zwölf Nachtstunden, die sie aussendet“.

In den Totenbüchern finden sich mehrere Beispiele von Gebeten an den Mond, wie z. B.: „O du, der du vom Mond her scheinst, der du Licht gibst vom Mond, laß mich hervortreten ins Helle ...“⁹¹ Bildlich findet sich im Totenbuch des Neferrenpet aus Theben (19. Dynastie, Brüssel, Musée Royal) der Tote mit seiner Frau in einem taghellen Abschnitt vor einem dunklen Bild der Nacht mit Mond, sitzenden Schattenfiguren und Sternen ein, um den Spruch an den Mond genau am ersten Monatstag des jungen Mondes zu zelebrieren, denn dieses Gebet soll beiden die herrliche



15 Der Gott Thot, ibisköpfig, Pfeiler im Grab des Königs Ramses VI., Theben, Tal der Könige

89 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 90.

90 Hornung, Unterweltbücher, siehe Anm. 36, S. 51, S. 71, S. 96, S. 165. V. Zingsem, Göttinnen großer Kulturen, München 1995, S. 372. J. Bergman, Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isisretalogen, Lund 1968.

91 E. Rossiter, Die ägyptischen Totenbücher, Freiburg – Genf 1984, S. 57.

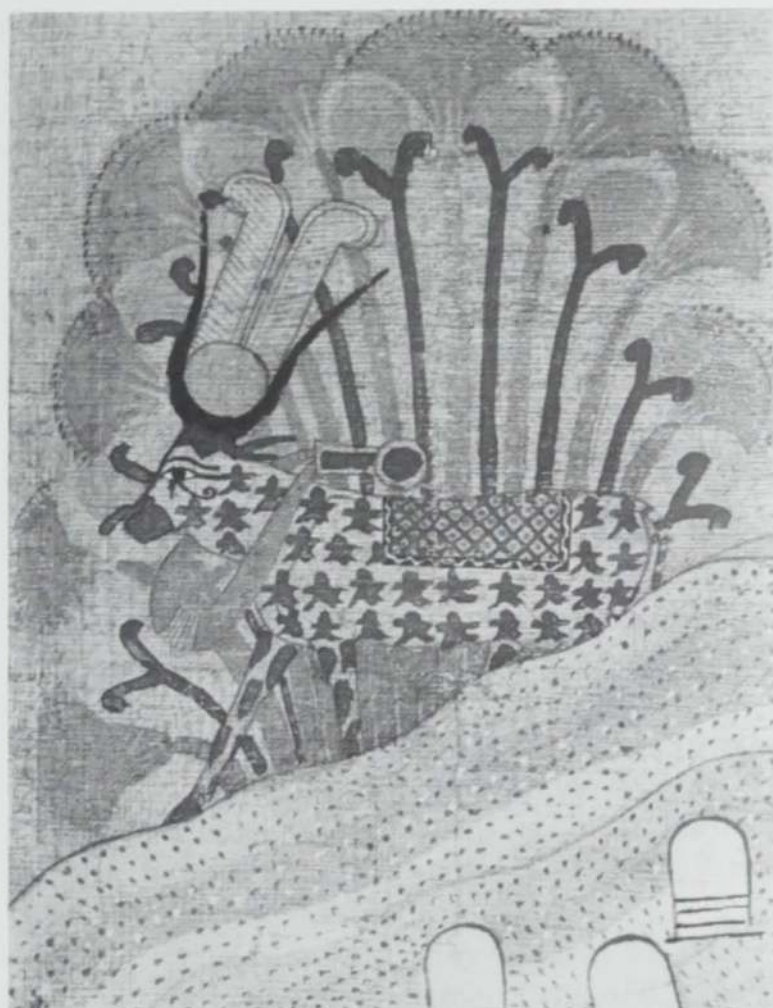


16 Grab des Sen-Nedjem, Der Verstorbene und seine Frau beim Opfer, Theben, Deir-el-Medine, 20. Dynastie, 1186–1170 v. Chr.

Verklärung sichern. Wieder wirkt die Darstellung einerseits real, andererseits symbolisch – es ist also durchaus anzunehmen, dass die kultischen Handlungen auch im Leben an jenem bestimmten Tag (oder sogar bei Nacht vor dem Mond) vollzogen wurden.⁹² Ähnlich ist die Darstellung eines Ehepaares (Sen-Nedjem) in einem Grab in Deir-el-Medine (Abb. 16) durch eine Trennung des dunklen Totenreiches mit Mond oder Nachtsonne, sieben Sternen und (auf Erlösung) Wartenden. Die Haufenanordnung der sieben Sterne weist auf eine Darstellung von Stunden hin, wie sie auch im Amduat (in der 11. Stunde, oberes Register) gegeben ist.

92 Forman, Kischkewitz, Zeichnung, siehe Anm. 51, Nr. 30.

17 Totenbuch des Usheret-
Mose, Hathor steigt als Kuh
aus dem Westberg,
19. Dynastie, 1320–1200
v. Chr.



Hathor und die Himmelskuh

Das Sonnenauge kann aber auch von Hathor gehalten werden, die wiederum zum einen mit Re, als weibliches Pendant, gekoppelt wird, zum anderen mit Nut als Himmelskuh und „Herrin des Westens“. Als solche schützt sie die Toten ebenfalls.⁹³ Hathor ist als Himmelskuh (jene Gestaltung gibt es seit der Zeit Tutanchamuns neben vielen anderen tierischen Sternbildern) im Grab Sethos' I. wiedergegeben. Mit gestirntem Himmelsstreifen am Bauch steht sie unter einem weiteren solchen Streifen über sich. An diesem Himmel fahren Tages- und Nachtbarke (Letztere fährt in sie hinein, Erstere heraus) und sie wird, um

93 Hornung, Nacht, Diss., siehe Anm. 41, S. 87.

ihren Schwindel in Himmelshöhen zu lindern, von Schu (dem Gott des Luftraumes) gestützt. In diesem komplizierten Kombinationsbild (von Naturbeobachtung der Kühe im Wasser und religiösem Erzählgut aus Theben-West) verbirgt sich eine weitere Möglichkeit, die Nacht- und Tagesfahrt des Re darzustellen, nachdem er die Erde verlassen hat, da er der „bösen Menschen müde“ geworden ist. Die Kuh entrückt den Gott in die Ferne, der Himmel gilt insofern als Gewässer, Hathor ist so verbunden mit Nut.⁹⁴ Sternübersät tritt sie im Totenbuch des Usheret-Mose (Abb. 17) als Kuh und Totengöttin aus dem Westberg, sie trägt die Krone der Liebesgöttin (Sonnenscheibe im Gehörn) kombiniert mit dem Straußenfedernschmuck des Osiris.⁹⁵ Als Tor des Westberges und damit Eingang zur Nacht können aber auch zwei Sykomoren (zypressenartige Bäume), zwischen welchen die Sonnenscheibe steht, dienen – ein Beispiel ist im Papyrus des Nefer-renpet zu finden.⁹⁶ Ein zweites Bild der Hathorkuh ist in der Grabkammer des Arinefer (20. Dynastie) in Theben zu finden und wird von Boulanger als „Sonnenaufgang“ beschrieben.⁹⁷ Der Stier wiederum ist als „Stier seiner Mutter“ ein Name des Sonnengottes als Apis-Stier – in ihm ist auch die Wahrheit innewohnend als „Stier der Maat“, und auch der Pharao kann diese Stier-Identität annehmen.⁹⁸

Die Mythologie des Überwindens der Stierkraft, des Besiegens des Drachen und auch des Bezwingens des Löwen (also der Abstieg in die Unterwelt) sind in die griechische Kultur und auch noch in die mithräische und christliche übernommen worden.

Nachtarbeit und Nachtfest

Außer den Astronomen und den Schreibern waren in der Nacht aber auch die Priester und Wahrsager tätig, denn viele Zeremonien und Mysterien wurden wohl nachts abgehalten, wenngleich die Überlieferung auf den Tag (morgens und abends) hinweist.⁹⁹ Im Fall des Osiris in Abydos ist es besonders nahe liegend, dass die Feste für den „Stier des Westens“ zum Teil abends und nachts stattfanden, und auch die „westliche“ Hathor und später Isis als schwarze Nachtgöttin (sie kann auch rosa als Morgenröte auftreten) müssten in Dendera nächtliche Zeremonien bekommen haben.¹⁰⁰ Der Priester legte sich ein Löwen- oder

94 E. Brunner-Traut, Frühformen, siehe Anm. 87, S. 121 f. E. Hornung, Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen, in: *Orbis Biblicus et Orientalis* 46, Freiburg (CH) – Göttingen 1982.

95 Forman, Kischkewitz, Zeichnung, siehe Anm. 51, Nr. 45.

96 Forman, Kischkewitz, ebenda, Nr. 26.

97 R. Boulanger, *Ägyptische und altorientalische Malerei*, Lausanne 1966, S. 28.

98 J. Assmann, *Re und Amun*, Göttingen 1983, S. 34.

99 E. Wallis Budge, *The Book of the Dead*, British Museum, London 1922, S. 36, überliefert Hymnen zu Sonnenauf- und -untergang.

100 Hornung, *Nacht*, Diss., siehe Anm. 41, S. 86 f.

Pantherfell an (Parallele des „nächtlichen“ Dionysos), um damit zu zeigen, dass „im Löwen-Sein“ gleichbedeutend ist mit dem Abstieg ins Totenreich (dies gilt dann auch für Herakles oder bei „Daniel in der Löwengrube“).¹⁰¹ „Abendsuchen“ kann sich auf alle drei Götter beziehen, und da jedes Fest das mythische Geschehen in der Alltagswelt vollzieht, ist die „Trauer um Osiris“ durch Isis, das so genannte „Hakerfest“, oder der „Kampf gegen Seth“ und die Suche nach dem Körper des Osiris wie die Bestattung seiner 14 wiedervereinten Körperteile wahrscheinlich teilweise nächtlich vollzogen worden. Jedoch ist nicht ganz klar, ob das Hakerfest, auch „Fest des Schlafens“ genannt, unbedingt nächtlich war – belegt ist das Ende der Nacht nur an einer Stelle über einen Teil des folgenden Wag-Festes, das Mundöffnungsritual¹⁰². Ebenso ist die Prozession über den Nil zum Grab des Osiris in Abydos mit gesungenen Hymnen und die Kulthandlung „Anzünden der Fackel“ zu Geburtsfeiern (so der Isis in Dendera) nächtlich zu denken.¹⁰³ Die „Nacht des Herzensmüden“ wird am 15. Mondtag (Neumond) im Mondhaus terminisiert.¹⁰⁴ Auch Plutarch überliefert die Suche nach dem Toten und seine Bestattung bei Nacht (hier sei auf die Nähe zu Geburt und Passion Christi hingewiesen, deren entscheidende Szenen nachts handeln).¹⁰⁵ Herodot berichtete bereits von nächtlichen Mysterienspielen für Osiris in Sais, die Ptolemäertempel verweisen auf Ähnliches.¹⁰⁶ Wahrscheinlich waren die großen Feste wie bei den christlichen Feiertagen Weihnachten und Ostern auf mehrere Tage und Nächte ausgedehnt. Das Sokarfest dauerte zwei Tage, damit ist auch die dazwischen liegende Nacht einbezogen, und auch das Neujahrsfest – von uns bis heute nächtlich begangen – stammt aus dem alten Ägypten.¹⁰⁷ Auch das „Talfest“ des Amun-Re über den Nil auf der Westseite von Theben ist mit einer nächtlichen Ruhe im Gedächtnistempel des regierenden Königs überliefert.¹⁰⁸ Abendmähler wurden ab der 5. Dynastie mit Schlachtung von Opfertieren in den Gräbern von Hermopolis verknüpft; sie sind zwar ursprünglich mythisch aufzufassen, wohl aber im Laufe der Zeit in die reale Kultpraxis eingegangen, die von den Familien, in den Gräbern wachend „in der Tiefe der Nacht“ (das kann sich natürlich auch auf die Grabesnacht beziehen) mit als nächtlich überliefertem Absingen von Hymnen, abgehalten wurden.¹⁰⁹

Horusfeste in Edfu sind als Alltags- und Feiertagsfeste überliefert, auch hier bezieht sich das nächtliche Fest natürlich auf die hohen Feiertage, während das tägliche Anzünden von

101 Teichmann, *Gral*, siehe Anm. 46, S. 61, S. 88: Die Löwengrube verbildlicht den nächtlichen Sonnenlauf und die Unterwelt.

102 Hornung, *Nacht, Diss.*, siehe Anm. 41, S. 115. Otto, *Osiris und Amun*, siehe Anm. 55, S. 64.

103 Otto, *Osiris*, ebenda, S. 40.

104 Hornung, *Nacht, Diss.*, siehe Anm. 41, S. 113.

105 Plutarch, *Über Isis und Osiris*, Kap. 12–21, Hornung, ebenda, S. 116.

106 Herodot, *Hist. II*, 170, Hornung, ebenda, S. 114.

107 Hornung, ebenda, S. 118.

108 Hornung, ebenda, S. 119.

109 Hornung, ebenda, S. 109, S. 119.

Lampen und Fackeln wohl nicht an die Nacht gebunden war. Für Gründungszeremonien waren die nächtlich sichtbaren Sterne und ihre Stellung natürlich besonders wichtig, wie der Zodiakus an der Decke von Dendera (heute Louvre) sofort verrät – für Edfu ist der Spruch des Pharaos zu Horus überliefert: „Mein Gesicht ist auf den Gang der Sterne gerichtet ...“ – auch in einigen Zaubersprüchen ist von der „tiefen Nacht“ die Rede.¹¹⁰

Die Jagd war schon im Alten Ägypten eine zum Teil nächtliche Beschäftigung, das ist nicht nur durch Plutarch überliefert, der im Osirismythos eine Jagd bei Mondschein einfügt, bei der Typhon die Leiche des Osiris zerstückelt. Auch im alltäglichen Leben wird die Jagdbeute abends den Göttern durch den Pharaon dargebracht.¹¹¹ Boten wird aufgetragen, weder tags noch nachts zu rasten, bis sie das Ziel erreichen, Wächter sind nachts aufgestellt, Menschen flüchten, auch wenn sie die Finsternis fürchten, in ihrem Schutz, Barbieri arbeiten in die Nacht hinein, auch Blumenbinder, Bauern erzeugen Geräte am Feuer, einige Reisende sind unterwegs und Bildhauer wie Schreiber gehören bereits im Alten Ägypten zu den nächtlichen Arbeitern.¹¹²

Das neuzeitliche Bild des nächtlich fleißigen Künstlers, des Studierenden wie Schreibenden erweist sich als Topos, der später Lukubration (Nachtarbeit) genannt wird; die dunkle und stille Zeit wird zur Inspiration ohne Ablenkung (mit göttlicher Eingebung) genützt. Trotz des Fliehens von Feinden, von Sklaven usw. ist der nächtliche Kriegszug keine Tugend, der die Ägypter nachgehen wie die Bewohner von Assur oder wie die Griechen später als tapfere „Nyktochia“ besingen, nur von der nächtlichen Bewachung der Gefangenen, von Feuerlegen in Gräben zur Verhinderung der Flucht und von der Ordnung der Waffen, Bespannen des Bogens und Schärfen der Messer ist die Rede.¹¹³

Beleuchtung

Es ist nichts über die Beleuchtung der privaten Häuser bekannt, erhalten und bildlich rekonstruierbar sind Prunklampen und Grableuchten (talggefüllte Gefäße mit zwei, drei Dochten).¹¹⁴ Nach der überlieferten nächtlichen Tätigkeit von Schreibern, Barbieren etc. ist es aber sicher, dass eine Art früher Kerzen oder talggefüllte kleine Gefäße mit Docht in Gebrauch waren, dazu Fackeln, die aber eher im Freien zu denken sind, da keine Spuren von Ruß in den Gräbern zu finden sind. Auch die Künstler und Handwerker in den Pyramiden, Felsgräbern etc. können nicht allein mit einem ausgeklügelten System von Spiegeln, das das Tageslicht in die Tiefe brachte, tätig gewesen sein. Angeblich durch Beimen-

110 Hornung, ebenda, S. 72.

111 Hornung, ebenda, S. 92 f.

112 Hornung, ebenda, S. 92–97.

113 Hornung, ebenda, S. 97–99.

114 Hornung, ebenda, S. 94 f.



18 Grab des Paschedu, Paschedu vor Osiris, Theben-West, Deir-el-Medine, 20. Dynastie

gen von Salz konnten sie jene Lampen völlig ohne Entstehung von Ruß verwenden. Dazu trug auch der Gebrauch von tierischem Fett in flachen Gefäßen bei.¹¹⁵

Obwohl die Wachs- und Talglichter erst für die römische Kaiserzeit überliefert sind und das Wort Kerze aus dem Mittelhochdeutschen stammt und mit der „candela“, die vorerst als Öllampe verstanden wurde, nichts zu tun hat, muss den Untersuchungen von Katrin Seidel über die Entstehung eines ähnlichen Gebrauchsgegenstands widersprochen werden.¹¹⁶ Die ägyptischen Malereien und Reliefs zeigen eindeutig, dass eine Frühform gerade für den Grabbereich und die Beigaben verwendet wurde. Sie war in Kegelform, später auch größer, auf einem Stab zu tragen (mit Docht) in Baumform, und selbst die primitive Lampe, auch als Zeichen verwendet, hat eine Halterung, in der eine spitzkegelig geformte Masse einen Docht umfasst. Schon 1924 hat Norman Davies eine Abhandlung über die Kerzen im Neuen Reich veröffentlicht.¹¹⁷ Er sieht die Lichter in Verwendung für die Gräber, Prozessionen und nächtliche Feste, die mit dem „Anzünden der Lampen“ aus rituellen Texten und den Priestern, die ein Kerzenpaar tragen, zu verbinden sind. Das Bild mit

115 Hornung, *Tal der Könige*, siehe Anm. 48, S. 74.

116 K. Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim – Zürich – New York 1996, S. 15 f.

117 N. de Garis Davies, *A Peculiar Form of New Kingdom Lamp*, in: *Journal of Egyptian Archeology* X, 1924, S. 9–14. Den Hinweis und die nötige wissenschaftliche Beratung und Lektorierung meines Textes danke ich Micheala Hüttner.



19 Papyrus des Ani, Vereinigung von Seele und Mumie, um 1420 v. Chr.

dem Westberg, vor dem Osiris sitzt, zeigt dieses rituelle Anzünden. Ihm werden von beiden Seiten Töpfe (Pfannen) mit jeweils zwei Kerzenpaaren gereicht (durch das Horusauge und durch Paschedu vor ihm, Abb. 18). Es handelt sich um das Übertragen einer Kult-handlung auf das Jenseits, welches die nächtlichen Wege erleuchten soll. Paschedu ist Grabherr eines Felsgrabs in Theben-West (Deir-el-Medine) aus der 20. Dynastie. Außerdem wurde im Grab des Tutanchamun ein Kerzenstab gefunden, der bestätigt, wie wichtig diese Lampen als Grabbeigaben waren, sie wurden auch auf Altäre gestellt, wobei die Nähe zu Votivkerzen in christlichen Kirchen bereits hergestellt ist. Daneben existierten Kohlepfannen, die wohl auch während der rituellen Handlungen von Abendmählern und Trauerbekundungen der Frauen wie die Kerzen verwendet wurden, die auch in der Farbe Rot überliefert sind. Auf den meisten Darstellungen (in den Gräbern) sind die Lampen nicht entzündet, es gibt aber auch Ausnahmen von bereits angezündeten Kerzen. Auch im Zusammenhang mit dem Neujahrsfest sprechen Texte von der Opferung eines „Lichts“ und einer „guten Kerze“ für Osiris, die wahrscheinlich ähnlich zu denken ist wie eine Taufkerze im Christentum. Auch Davies meint, dass die nächtlichen Feste aber nur an besonderen Tagen, und das eher im Winter, in dem die Nacht auch in Ägypten länger dauerte, mit Kerzenlichtern zelebriert wurden. Die kegelförmigen Kerzen sind auch in einer Prozession mit Opfern für Hui und seine Frau auf einer reliefierten Stele im Kunsthisto-

rischen Museum im untersten Register zu finden. Die Stele des Hui, Schatzhausvorsteher von Memphis, stammt aus dem Neuen Reich, 1300 v. Chr., und ist nur eines von vielen Beispielen, in denen Lampen, üblicherweise mit Öl gefüllt, zu finden sind (Abb. 19 zeigt den Papyrus des Ani).¹¹⁸

Metapher des Verhüllens

Die Metapher des Verhüllens, schon wichtig für die literarische Überlieferung aus dem Zweistromland, noch wichtiger dann für die griechische und römische Nachtvorstellung, findet sich auch in Ägypten in einem frühen Pyramidentext. „Die Himmelfahrt des Unas“ beginnt mit dem Wortlaut: „Verhüllt ist der Himmel, die Sterne fahren durcheinander ...“¹¹⁹ Die Theophanie des Pharaos Unas (2355–2325 v. Chr.), der zum Himmel auffährt, um noch mächtiger zu sein als Atum, bringt den Vergleich des Königs mit dem „Stier des Westens“. Osiris ist als solcher u. a. im Papyrus des Pa-Shebut-N-Mut, des Musikpriesters vom Amun-Re, in der 21. Dynastie mit Shu zu finden, die die Sonnenscheibe beim Durchgang durch den Westberg hält. Rechts hockt der Osirisstier des Westens am Bergeingang (Abb. 20), und einiges Düsteres über die Aneignung von Fleisch, das heute kannibalistisch anmutet, wird in diesen Texten überliefert.

Echnaton, Gegner der Nacht

Es gab auch einen Nacht- und Finsternisfeind unter den Herrschern im Alten Ägypten, der uns heute oft als Aufklärer dargestellt wird: Echnaton, der mit Nofretete herrschte und dessen „Sonnengesang“ von um 1350 v. Chr. überliefert ist. Für ihn ist die Finsternis der



20 Papyrus des Pa-Shebut-N-Mut (Musikpriester des Amun-Re), Shu hält die Sonnenscheibe nach dem Durchgang durch den Westberg, 21. Dynastie

118 KHM, Ägyptische Sammlung, Nr. 126, siehe: E. Haslauer, H. Satzinger in: Führer durch die Sammlungen, Wien 1988, S. 34.

119 Hornung, Altägypt. Dichtung, siehe Anm. 44, S. 113.

Nacht gleichbedeutend mit dem Grab und ewiger Erstarrung.¹²⁰ Sein Ersatz von Mythos durch Naturerfahrung entleert den Nachtbereich des Osiris seiner Göttlichkeit, die Regeneration des Toten (durch die Nacht) fiel weg, doch diese revolutionäre Verkürzung der Mythen eines frühen Gegners der Dunkelheit hatte keinen Bestand, da er die Priesterschaft wie alle bekannten Riten hätte abschaffen müssen, was zu seinem eigenen Sturz und zur *Damnatio memoriae* seiner Person führte.¹²¹

120 Hornung, ebenda, S. 129 f. E. Hornung, Echnaton. Die Religion des Lichts, Düsseldorf – Zürich 1995.

121 J. Assmann, Akhanyati's Theology of Light and Time, Jerusalem 1992.

3. Das antike Griechenland und das römische Weltreich

Methodische Vorbemerkungen

In der griechischen und römischen Kunst sind neben Übernahmen aus Ägypten und aus dem Alten Orient völlig neue Bildfindungen zur Thematik zu finden, aber auch Modifizierungen alter Errungenschaften unter neuen Gesichtspunkten. Die Nacht ist für die mythisch bestimmte Zeit und für die Vorsokratiker noch wesentlicher als später im Fortschreiten abstrakter Logik des griechischen Denkens. Aber sie ist zu allen Zeiten bildwürdig gewesen, sei es im Zusammenhang mit göttlich-kultischen Vorstellungen, mit nächtlichen Hochzeiten und Banketten oder den Orakeln, bei denen sie als Protomantis auftritt, bei Pythagoras und den Orphikern wie im Zusammenhang mit den späten Mysterienreligionen. Kosmogonien und die aus Babylon übernommenen Astronomie, mit dem Naturgesetz des täglichen Wechsels, dem astronomisch erstellten Kalender laufen in Adaptionen weiter wie die Vorstellung der Nacht der Toten und der Seelenwanderung am nächtlichen Himmel. Außerdem spielt die Nacht eine große Rolle in der Dichtung und im Theater, wobei es Theatertechnik (Beleuchtung) und Bühnenmalerei sind, aus der sich Anregungen für die Landschaftsmalerei und andere „freie“ Entfaltungen der bildenden Kunst ableiteten. Ein eigenes Kapitel ist die zu den Kosmogonien gehörende Vorstellung eines weiblichen Weltenursprungs, wobei die Nacht vom Symbol des „weiblichen Runds“ der Uroboroschlange über die „Große Mutter“ bis zu ihrer Hypostase in die christlichen Gestalten der Schutzmantelmadonna und der Caritas wichtig ist.

Der Entstehungsgeschichte der Welt beizuordnen sind auch die Legende von der Geburt der Malerei und die der Ästhetik an sich aus dem Schatten, damit aus der Nacht. Victor I. Stoichita hat diesem Phänomen die bis jetzt wichtigsten Ausführungen gewidmet, die die Nacht nicht nur als Mutter von Tod und Schlaf, sondern als „Mutter der Ästhetik“ erkennen lassen.¹²² Das Nachtstück als Metamalerei scheint demnach schon in der Antike – ähnlich dem Paragonestreit der Renaissance – ein Beweis für die Besonderheiten der Malerei gegenüber der Skulptur gewesen zu sein, wenn man den Ekphrasen des Philostrat folgt und die Ausführungen Plinius' d. Ä. im XXXV. Buch seiner *Naturalis Historia* richtig interpretiert.

Die nur zu einem geringen Teil erhaltenen Skulpturen und Malereien zeigen eine Entwicklung von der kultgebundenen Bestimmung (Kypseloslade, Parthenon, Pergamonaltar) bis zu einer freien, bukolischen Mondlichtmalerei in Pompeji. Von der Spätantike bis in die byzantinische und mittelalterliche Kunst setzt dann eine Konzentration auf die symbolische Darstellung und die Aufgabe des im Römischen noch vorhandenen Handlungszeit-

122 V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1977.

raums ein: Die Nacht zieht sich auf kleine, oft bogenförmige Himmelssegmente am oberen Rand der Bilder oder als Büste der Luna oder Nox in Höhen einer unsichtbaren Wölbung zurück. Trotzdem bleiben aber die zwei ursprünglichen Möglichkeiten der Darstellung durch Personifikation und atmosphärische Gestaltung partiell erhalten. In der Spätantike ist die dunkelblaue bis schwarze Farbigekeit des Himmels und der Figur (oder Büste im Clipeus) als Rest antiken Illusionismus noch vorhanden, später ist auch das nicht mehr von Bedeutung. Das Zeichen steht für sich, der Nachthimmel wird Teil einer ornamentalen Auffassung, wie er es in der ägyptischen und minoischen Malerei schon gewesen ist.

In der griechischen und römischen Kunst vollzieht sich eine Veränderung der Bildauffassung von der Archaik bis zum Hellenismus, wie sie – unter anderen Voraussetzungen – auch von der Spätantike bis zum Spätmittelalter vor sich ging. Hans Belting hat die Wandlung vom kultgebundenen Werk bis zum Sammler- und Kunststück untersucht; eine ähnliche Studie für die Antike ist noch ausständig.¹²³ Aus dieser Veränderung ergibt sich aber nicht die Notwendigkeit, dass zu Beginn nur die Personifikation auftritt und am Ende nur mehr der dunkle Handlungsspielraum der Nachtzeit: Personale und impersonale Nacht wechseln oder treten miteinander auf. Die Erscheinung der Gestirne ist erst ab der hellenistischen Malerei mit der Abdunklung der Atmosphäre verbunden, jedoch ist diese Tatsache nicht Voraussetzung für das Nachtstück als solches. Weder Zentralperspektive noch illusionistische Lichtführung sind dazu notwendig, denn es reicht schon das Motiv eines künstlichen Beleuchtungskörpers und das Auftreten von Mond und Sternen. Dazu gilt es wie in der Neuzeit zu untersuchen, wann die Mondsichel als Castitassymbol erscheint (Artemis/Diana) oder wann sie allein für die Nachtzeit steht. Weiters sind die künstlichen Lichtquellen (Feuer, Fackel, Kerze, Lampe) im Bild auch nach literarischen Quellen verlorener Werke zu untersuchen. Eine innerbildliche Lichtquelle kann selbst im taghellen Raum auf die Nachtzeit hinweisen. Die bereits früh auftretende dunkle bis schwarze Färbung des Inkarnats der Nyx auf Vasenbildern zeigt, dass ihr dunkles, mit der Unterwelt verbundenes Wesen immer mit einer Kennzeichnung durch Farbe oder wechselnde Attribute (es gibt keinen feststehenden Typus) auftritt sowie mit Metamorphosen hin zu verwandten Wesen wie Selene, Diana, Hekate und Leto. Unter den männlichen Göttern haben Dionysos und Hades „nächtliche“ Eigenschaften. Die Kinder der Nyx sind ebenso farbig festgelegt: Thanatos ist schwarz, Hypnos weiß – seit dem archaischen Beispiel der Kypseloslade in Olympia.

Grundsätzlich wird im Folgenden nach der phänomenologischen Vorgangsweise von Ernst Thomas Reibold vorgegangen, der die große Einteilung nach Urnacht (präkosmischer Allnacht), irdischer Nacht in ihrem täglichen Wechsel und Nacht der Toten und damit zusammenhängenden Vorstellungen der Seelenwanderung über die Milchstraße zum Mond oder höheren Sphären vornimmt.¹²⁴ Diese drei Aspekte haben enge Verbin-

123 H. Belting, *Bild und Kult*, München 1991².

124 E. T. Reibold, *Die Nacht in Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung – Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970.

dung zu Kult, zur Philosophie und zur „Obscuritas“ in der Literatur sowie zur bildenden Kunst, deren Beispiele als Unterkapitel behandelt werden.

Fächerübergreifend ist festzustellen, dass diese Metaordnung das nebulose Thema am besten zu fixieren vermag, wie auch die jüngste philosophisch-ästhetische Studie zur „Geschichte der Nacht“ von Walter Seitter zeigt.¹²⁵ Darin ist von einer Diminuierung der Nacht seit Platon und seinem schatten- und kunstverachtenden Höhlengleichnis die Rede, die bis zu der Bereicherung der Geschichte der Nacht in der Gegenwart nur durch die Mystiker und philosophischen Strömungen seit Hume und Herder unterbrochen wird. Es ist ein weites Feld, das sich schon in der Antike ausbreitet; der Mensch hat sich immer in verschiedenen Bereichen mit der Dunkelheit, positiv und negativ, betroffen vom Gefühl, religiös oder wissenschaftlich gelenkt vom Geistigen, auseinander setzen müssen und dies in die Kunst übertragen.

Lyrik (auch das Epigramm) und Drama setzten in der Antike die Nacht unter geradezu entgegengesetzten Voraussetzungen ein: In den Liebesgedichten ist sie willkommene Zeit der Vereinigung der Liebenden ohne Bedrohung durch das Tageslicht, berührt das „Heimlichste“ und im Drama das „Unheimliche“, in der großen pathetischen Szene bewirkt sie Peripetie, sie wird um Hilfe angefleht, erscheint aber meist negativ bedrohlich oder den Heldenmut im Krieg unterstreichend. Selbst in der Bühnentechnik wird sie mit verschiedenen Mitteln eingesetzt. Möglicherweise ist hier auch die „Metapher des Verhüllens“ von großer Bedeutung, die für die Personifikation in der bildenden Kunst eine Rolle spielt. Auf der Bühne und im Bild wurden die personale und impersonale Nacht angesprochen. In vielen Fällen dient die Quellenliteratur als Ersatz für die verlorenen Werke der bildenden Kunst, neuzeitliche Ekphrasen versuchen die Größe eines Apelles, Antiphilos etc. nachzuempfinden, ja die verlorenen Bilder noch zu übertreffen an Kunstfertigkeit: Dabei ist den Malern das Nachtstück als Kunststück natürlich ein besonderes Anliegen gleich bestimmter Autoren (wie Platon, Aischylos, Demosthenes, Persius, Pindar, Thukydides etc.) der verrätselnde Einsatz dunkler Stilmittel wie Wortprunk, Verschlüsselung durch Metaphern und irrationale Wortkombination in pathetisch-ernster oder artistisch-spielerischer Gestaltung.

a) Die Nacht in den Kosmogonien der Griechen

Im Zusammenhang mit dem Gedanken des Ursprungs der Welt aus der Nacht, der Dunkelheit eines Mutterschoßes, einer Höhle oder der chaotischen und lichtlosen, wässrig-nebeligen Urmaterie als abstrahierter impersonaler Alternative, geben folgende Autoren oder anonyme Mythenkreise Auskunft: Homer und Hesiod, die Philosophen Epimenides, Parmenides, am Rande Heraklit und Platon, die Pythagoräer und später vor allem die

125 W. Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin – Bodenheim 1999.

Orphik. Die ersten Götter der Griechen sind kosmologische Potenzen – wie eben die Nacht –, die im Kult nur wenig in Erscheinung treten (siehe Kapitelteil d). Erst im Laufe der Zeit nimmt der kosmologische Akzent im ontologischen und theologischen Denken ab; aus der Kosmogonie geht die Theogonie hervor, später führt das Nachlassen der Mythologie zu einer immer feineren Differenzierung der Phänomene und zur wissenschaftlichen Erklärung des Ursprungs der Welt. Aus der Frühzeit bleibt der Personifikation der Nacht die variable Erscheinung: mit Wagen, bei Hesiod und Parmenides sogar mit Haus, mit Flügel, Mohnkranz, Eule, mit Velum über dem Kopf, mit ihren Kindern, im Sternkleid oder zumindest in blauer bis schwarzer Kleidung, als ganze oder halbe Figur wie als Büste; ihr Arm kann aufgestützt sein im antiken Schlafgestus, der Wagen kann bergab und bergauf fahren (Nacht endet oder beginnt), von vier wie zwei Rossen gezogen werden (siehe Vor- und Nachsatz dieses Buches mit Typen), sie kann auch begleitet werden von Hesperos, dem Abendstern, und zu anderen Göttinnen wie Selene, Astra, Leto, ja sogar Aphrodite über die Sternkonstellation verwandte Merkmale aufweisen.

Schon bei Homer hat die Nacht eine hervorragende Stellung im Götterhimmel: „Aber die gnädige Nacht, die Götter bändigt und Menschen, nahm den Fliehenden [m. E. Hypnos] auf, und Zeus, wie heftig er grollte, stillte den Zorn, denn er scheute die schnelle Nacht zu betrüben.“¹²⁶ Die Anerkennung als eine der größten Göttinnen bei Homer führt Hans Schwabl zur Annahme, dass sie hier nicht als Urpotenz oder Urnacht wie die Urflut gesehen wird.¹²⁷ Die Vorstellung von einer Muttergottheit am Anfang der Zeiten hat zu den vielen seriösen und unseriösen Auseinandersetzungen um das „Mutterrecht“ Johann Jakob Bachofens geführt, denen im Zusammenhang mit der Nacht als ursprünglicher Göttin der nächste Kapitelteil [b. Die weiblichen Kosmogonien] gewidmet sein wird.

Hesiods Theogonie ist das einzige vollständig erhaltene griechische Werk zur Welterschöpfung. Nach den Urwesen Chaos, Gaia und Eros sind die Entfaltungen des Chaos Erebos (Dunkelheit) und Nyx; ihre Götterdopplung ermöglicht genealogisch die Nachkommen Aither und Henere. Der Tag entsteht aus der Nacht, was die hervorragende Stellung betont: „Chaos gebar das Reich der Finsternis; Erebos und die schwarze Nacht und diese das Himmelsblau und den hellen Tag.“¹²⁸ Diese Auffassung ist in vielen Völkern vorhanden, damit entstehen aus dem Chaos, dem die Urnacht zugehörig ist, durch Teilung auch die Ordnungen. Uranos wird von der Nacht begleitet, als er Gaia liebend umfassen will und durch seinen Sohn Kronos entmannt wird. Für ihn ist die Nacht Unheilbegleiterin. Auch diese nächtlichen Entmannungs-Mythen finden sich in den Sagenkreisen vieler Völker.¹²⁹ Die Kinder der Nyx sind dämonische Gestalten: „Aber die Nacht gebar den ver-

126 Homer, *Illias* XIV, 259 ff.

127 Schwabl, *Weltschöpfung*, siehe Anm. 2, 1438. Schirlitz, *Über die Nacht bei Homer*, in: *Verhandl. der 35. Verslg. dt. Philologen*, Stettin 1880, S. 62–70.

128 Hesiod, *Theogonie* 123–124.

129 Reibold, *Die Nacht*, siehe Anm. 124, S. 58.

hassten Moros, die schwarze Ker und Thanatos, dann den Schlaf (Hypnos) und die Scharen der Träume.“¹³⁰ In diesem Punkt sind die unheilvollen Dämonen des Alten Orients und Ägyptens noch einmal präsent. Nemesis und die Hesperiden zählen zu weiteren Entfaltungen der Nacht, wobei wieder abstrakte Naturgefühle in Personifikationen versammelt werden. Die Zwietracht löst das Schlachtengetümmel aus, das von Cicero als Ausgeburt der Nacht geschildert wird: Der Krieg kommt aus ihr (dazu im Kapitel über die Nacht als Handlungszeitraum).¹³¹ Die Welt wird bei Hesiod mit der Tiefe des Tartaros geschaffen. Jener liegt unter der Erde, am Rand der Welt, wo Atlas das Gewölbe trägt; dort steht auch das Haus der Nacht, in dem Thanatos und Hypnos Mitbewohner sind und an dessen Schwelle sich der Wechsel von Tag und Nacht vollzieht. Auch Hades ist nahe zu finden, bewacht vom Höllenhund Zerberos an den Gestaden des Styx (Kind des in sich selbst zurückfließenden Okeanos als letztes Wesen der Ursprungslegende).¹³² Hesiod ist für die meisten folgenden Welterschöpfungslegenden, auch jene der Philosophen, anregend gewesen. In seiner Schrift „Werke und Tage“ findet sich ein Hinweis auf gute und böse Tage, dabei wird vor bestimmten Nächten gewarnt: „... meide den fünften (Tag) des Mondes“; dies zeigt das in Griechenland nach babylonischen Vorstellungen anhaltende Denken des Zeitablaufs in Nächten.¹³³ Akusilaos und Athenagoras wandeln Hesiod nur gering ab, bei Ersterem ist Nyx eine Urgöttin, die selbstschöpfend aus dem Chaos entstanden ist wie Erebos. Letzterer lässt Kronos durch Nyx aufziehen, diese wiederum berät Zeus, als es um die Vernichtung seines Vaters geht.¹³⁴

Philosophen und Orphiker

Bei Heraklit sind es die dunklen (und hellen) Ausdünstungen der Erde, die die Nacht (und den Tag) erzeugen; sie ist nur mehr Effekt und hat keine Macht mehr. In einer zweiten Überlegung nennt er das Ausbleiben der Sonne als Grund für den Sternenhimmel.¹³⁵ Nach der Nebeldeutung sind die Gegensätze von Tag und Nacht bei Heraklit einander angenähert und bilden noch eine Einheit wie viele andere gegensätzliche Prinzipien.

Aus der Theogonie des Musaios ist die Vorrangstellung von Nyx und Tartaros als Urpotenzen bekannt, wobei es einen männlichen und einen weiblichen Urzustand gibt wie z. B. in der ägyptischen Götterdopplung in Nun und Nauntet. Nyx ist mit Tartaros auch der

130 Hesiod, ebenda 211.

131 Cicero, De nat. deor. 1, 28: Weitere Ausgeburten: Bellum, Discordia, Cupiditas, Oblivio etc.

132 Hesiod, ebenda 744–745: „Dort (am Rande des Tartaros) wohnt die finstre Nacht, dort steht ihr abscheuliches Haus, gehüllt in Wolken aus Schwärze. Atlas ... steht davor, den riesigen Himmel trägt er mit seinem Haupt und nie ermüdenden Händen, unerschütterlich, wo die Nacht und der Tag sich berühren.“

133 Hesiod, Werke und Tage, 802–803.

134 Schwabl, Welterschöpfung, siehe Anm. 2, 1464–1465. Reibold, Nacht, siehe Anm. 124, S. 68.

135 Seitter, Geschichte der Nacht, siehe Anm. 125, S. 62–66.

gleiche Raumbegriff eigen: Sie ist dreifach um den Hals des Tartaros ausgegossen.¹³⁶ Nach Epimenides, der um 600 v. Chr. eine Theogonie entwarf, von der Fragmente überliefert sind, sind Nyx und Aer (Nebeldunkel) erste Prinzipien.¹³⁷

Nur in der orphischen Theogonie gilt die Nacht selbst als alleiniges Urprinzip – ihr chthonischer Charakter stellt einen Bezug zur Vorstellung der Ägypter von Urschlamm, Urflut und feuchten, dunklen Höhlen (Grotten) her.¹³⁸ Die erste orphische Hymne besingt den Raub der Persephone, die dritte orphische Hymne die Nacht. Die ganze Dichtung steht vielleicht mit dem Demeterheiligtum in Pergamon, dem Letoon in Xanthos oder einem anderen kleinasiatischen Heiligtum in Zusammenhang (siehe Kapitelteil d über Kulte), in dem die altgriechisch matriarchalische Auffassung vom Ursprung der Welt weiter gefeiert wurde; die Datierung schwankt von 300 v. Chr. bis zur Zeitenwende. Als zweiter Ort der Verehrung der Nacht galt die Orakelstätte Megara, und auch alle anderen Orakelstätten haben als Kultplatz eine Höhle. Der dritte orphische Hymnus hat die Romantiker – vor allem Novalis, Heine und Herder¹³⁹ – beeinflusst:

Nacht, dich Mutter der Götter, besingen wir, Mutter der Menschen!
Nacht ist des Alls Urquell, sie, die wir auch Kypris benennen
(auch Name der Urnacht nach Hesiod).
Selige Göttin vernimm, blauleuchtende, sternumfunkelt;
Die du der Ruhe dich freuest und der schlummergesegneten Stille;
Wonne dem Geist, reizvoll festliebende Mutter der Träume;
Die du den Gram austilgst, und heilsam linderst die Mühsal;
Schlummergewählerin, Jeglichem hold, auf blinkendem Wagen;
Halbvollendet im Himmel jetzt, dann unter der Erde,
rollenden Laufs, du Gespielin verfolgender Nachtunholde;
Die du das Licht entsendest zum Tartaros, und zu dem Ais
wieder entfleuchst: dem das grausame Schicksal obwaltet in Allem.
Nun denn, o selige Nacht, du Beglückerin, allen ersehnet,
freundliche Göttin, vernimm den fliehenden Laut des Gesangs,
Und nah' huldreich dich, und verzag' erscheinende Nachtgraun!¹⁴⁰

136 Musaios, Theogonie, 726 ff. Auch: Schwabl, Weltschöpfung, siehe Anm. 2, Sp. 1456.

137 Schwabl, Weltschöpfung, siehe Anm. 2, 1458.

138 Reibold, Nacht, siehe Anm. 124, S. 42. Orph. Frag. 24.

139 Novalis, Hymnen an die Nacht; Heine, Buch der Lieder 78; Herder, „An die Nacht“.

140 Übersetzung aus: K. E. Fr. Borberg, Die Dichter des Altertums, Gera 1841, 207. Eine spätere Übersetzung lautet: „Nacht, dich feiert mein Lied, Der Götter und Menschen Gebärerin, Aller Wesen Ursprung ist Nacht, Uns sei sie Kypris benannt. Höre selige Göttin, Bläulich funkelnde, sternenflammende, Du erfreust dich der Ruhe Und schlafspendenden Einsamkeit. Besinnung, Erquickung, im Finstern wachend; Löserin der Sorgen, Mutter der Labung. Du bringst Erquickung gütig der Mühsal. Freundin aller, durch Spendung des Schlags. Leuchte der Nacht in der Rosse Gespann/Halbvollendet, zur Erde gehörig, Und doch wieder himmlischer Art – Kreisend spielend in Lüften/Mit dem schweifenden Wirbeltanz, Sendest du

Dieser Hymnos ist eine breite Informationsquelle zur Personifikation der Nacht, und spätestens hier sind die blaue Farbe der Gestalt und der blinkende (metallene) Wagen als Parallele zur bildenden Kunst anzutreffen; wahrscheinlich geht dies aber schon auf vorhomerische Vorbilder zurück. In weiteren Fragmenten wird die Nacht nach Hesiods Theogonie als dreifache Göttin geschildert (Orph. Frag. 99); Name und Dreizahl bezieht sie von den drei Erscheinungsformen des Mondes (Orph. Frag. 35), nach späten Orphikern (Orph. Frag. 59, 2) wohnt sie mit ihren Kindern in einer Höhle des Himmels an einem vom Mondlicht weiß schimmernden Teich.¹⁴¹ Befruchtet vom Wind legt die Urnacht ein silbernes Ei in den Riesenschloß der Finsternis (Orph. Frag. 70, 2), daraus entstehen Eros und Phanes. Nach einer anderen Version (Orph. Frag. 16, 112) war die Erde unter dem Ei und sie begattet sich mit dem Himmel: Eros wirkt auf die Nacht.¹⁴² In der Parodie des Aristophanes auf die orphische Theogonie zeugt Nyx in ihrer Allmacht das Windei aus dem Lauf der Zeit. Antiphanes bringt in einer weiteren Parodie Nox und Silentium in Verbindung; Aristoteles wiederum verweist darauf, dass die ganze orphische Dichtung von dem Pythagoräer Kekops stammt und Orpheus selbst nie existierte.¹⁴³ Die spätantike orphische Dichtung stellt Nacht- und Ei-Kosmogonie gegenüber, noch komplizierter wird es dann in der wohl kaiserzeitlichen orphischen rhapsodischen Dichtung zur Theogonie, die wieder eine Annäherung an die irdische Welt und die Unterwelt mit sich bringt – also von Nachthimmel und Unterwelt ähnlich den ägyptischen Vorstellungen. In der Höhle als Ort des Ursprungs findet die Verbindung von Nyx und Phanes statt, aus der das weitere Göttergeschlecht hervorgeht. Auch Zeus wird in der rhapsodischen Dichtung von Nyx in der Höhle aufgezogen. Die typologische Entsprechung von Aither und Nyx zu Ei und Höhle ist zu beachten, sie zeigt, wie verschiedene Ursprungsschemata – später auch Pythagoras mit der Geburt der Philosophie aus seiner Höhle als Arbeitsort vor den Toren der Stadt – nach sehr ähnlichen Mustern vorgehen.¹⁴⁴

Parmenides folgt Hesiod und sein Lehrgedicht zeigt Übereinstimmungen mit Ideen der Orphik: Er verbindet das „Haus der Nacht“ (Hesiod) mit der Vorstellung, dass Licht und Nacht Ursprung aller Dinge des Scheins sind – hier klingt der Schein und die Schatten des Höhlengleichnisses aus Platons „Republik“¹⁴⁵ an. Nach Licht und Nacht ist alles

Licht in das Dunkel/Und fliehst selber in den Hades hinab; Grausige Notwendigkeit zwinget uns all. Auf denn heiligste, seligste Nacht, Gnadenvolle, allen Ersehnte, Milde höre die flehenden Worte. Komm und scheuche die Bilder der Angst, Die da schimmern im Dunkel!“, siehe Reibold, Nacht, S. 14.

141 Hesiod, Theogonie 726.

142 Orphische Fragmente siehe auch: K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Nördlingen 1994⁶, Band 1, S. 20 ff.

143 Schwabl, Welschöpfung, siehe Anm. 2, Sp. 1473–74. Kekops statt Orpheus in: Cicero, De natura deorum 1, 107.

144 Ebenda, 1473–1478. Jamblich berichtet über Leben und Werk des Pythagoras, Hrsg. und Übersetzer M. v. Albrecht, M. George u. a., Jamblich, Pythagoras: Legende – Lehre – Lebensgestaltung, Darmstadt 2002, S. 47.

145 Platon, Republik, 517–519.

benannt, da es nichts gibt, was nicht dem einen oder anderen angehört, daher sind sie für Parmenides auch gleich an Wert, was bei Hesiod nicht der Fall ist. Deswegen nennt Walter Seitter das fragmentarisch erhaltene Lehrgedicht des Parmenides die letzte der Nacht positiv gesonnene Idee vor der „Nachtvergessenheit“ der griechischen und folgenden christlichen wie aufklärerischen Philosophen. Die Höhle als Ort der Unwahrheiten (in Form von Schatten) bei Platon ist dabei einer der ersten negativen Höhepunkte.¹⁴⁶ Jedoch bleibt parallel ab dem Hellenismus über das frühe Christentum, Dionysios Areopagita um 500, bis in die Mystik des Mittelalters immer eine Akzeptanz von Nacht und Dunkelheit für eine Minderheit in Theologie und Philosophie von Bedeutung; dies hat auch Auswirkungen auf Dichtung und Malerei. Davon wird noch des Öfteren die Rede sein.

Parmenides schildert ähnlich Hesiod und den Orphikern eine (symbolische) Wagenfahrt: Fernab vom Wege der Menschen, dort, wo Ursprung von Tag und Nacht ist, dort, wo die beiden im Tageszeitenwechsel aneinander vorbeifahren, ist das Lüften des Schleiers durch die Heliaden Zeichen für das Verlassen der Dunkelheit im Haus der Nacht. Dies illustriert die attische schwarzfigurige Lekythos des Metropolitan Museums in New York (Abb. 21), von der im Abschnitt „Personifikation“ gesprochen werden wird. Seit der homerischen Dichtung gibt es jene Metapher des Verhüllens in Bezug auf die Nacht (Kapitelteile Nacht und Theater). Aus beiden Prinzipien (Licht und Nacht als Gegensatz schlechthin) entstehen alle anderen: Sein und Nichtsein ist in der Transzendenzerfahrung des Wissenden eine miteinander verknüpfte Anschauungsebene.¹⁴⁷

Empedokles aus Agrigent, ein Schüler des Parmenides, schrieb um 450 v. Chr. ein weiteres Lehrgedicht über die Nacht in seinen drei Büchern „Die Natur der seienden Dinge“. Außerdem steht in seinen Äußerungen zur Astronomie die Vorstellung von zwei die Welt bewegenden Halbkugeln, wovon die eine feurig und Tag, die andere dunkel und Nacht ist. Die Erde bewirkt diese Nacht, weil sie dem Licht der Sonne widersteht – allegorisch aber räumt er der Figur der Nacht ein, „einsam und blindäugig“ zu sein.¹⁴⁸

Aristoteles beruft sich in seiner „Metaphysik“ auf Hesiod, die Orphiker und Musaios, wenn er bekräftigt: „Und wenn man den Theologen zustimmt, die alles aus der Nacht entstehen lassen ...“¹⁴⁹ Plinius d. Ä. schließt hier mit seiner Kosmogonie an: Die Nacht ist für ihn nichts anderes als der Schatten der Erde; er folgt Aristoteles auch in dem Bericht von einem nächtlichen Regenbogen, der aber nur bei 30 Tage altem Mond möglich ist.¹⁵⁰ Alle Kosmogonien erweisen sich als in Teilen der Theologie, der Philosophie und der Lite-

146 Seitter, Nacht, siehe Anm. 125, S. 68–70.

147 H. Schwabl, Parmenides und Elea, in: Ausstellungskat. Velia, Hrsg. Inst. für Klass. Arch. Uni Wien 1993, S. 7 ff. Parmenides, Die Fragmente, Hrsg. E. Hertsch, München 1974, S. 59 f., 130 f.

148 G. Pochat, Ästhetik von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 27 bzw. 54–61. Empedokles, Astronomie 54, 62, in: Die Vorsokratiker, Bd. II, Stuttgart 1996, S. 97, S. 101.

149 Aristot., Metaphys. XII, 16, 1071 b 26.

150 Plinius, Nat. Hist. II, VII, 47 und LX, 151. Aristoteles, Über die Welt IV, 35 (395 b), Übers. O. Schönberger, Stuttgart 1996, S. 13.

ratur angehörig. Nach den Metamorphosen des Ovid entsteht die Nacht aus dem Meerwasser, in das die Sonne verschwindet, bevor sie hervorsteigt.¹⁵¹ Dies ist wiederum ein Rückgriff auf Thales von Milet, der neben dem Ursprung im Wasser (Ägypten!) auch eine Sonnenfinsternis vorausberechnete, die den Tag zur Nacht wandelt. Darin folgt er Archilochos als Dichter, der jene „rasende Nacht“ von 648 v. Chr. besang.¹⁵² In den „Fasti“ kommt auch die Wertung der Nacht als böse Zeit im Unterschied zum guten Tag zur Sprache, wobei die schuldhafte Tyrannei der römischen Könige anhand der nächtlichen Vergewaltigung von Lucrezia durch Tarquinius als Metapher der bösen Nacht (in malo) im Gegensatz zur Rache und dem Beginn der Demokratie bei Tage (in bono) gebraucht wird.¹⁵³ In der neuzeitlichen Malerei in Renaissance und Barock wird die Göttin (Diana/Artemis), Heroine oder auch Castitasgestalt (Susanna) in Bezug auf die Nacht „in bono“ oder „in malo“ wieder auftauchen, auch die Nächte des Unheils und des Heils im Zusammenhang mit dem Leben und der Passion Christi. Die Wurzeln aber sind in der antiken Literatur festgelegt.

In Tacitus' „Germania“ wird auf die besondere Bedeutung der Nacht in den Kulturen der Germanen und in deren zu



21 Die Nacht, Helios und Herakles auf einer attischen schwarzfigurigen Lekythos, um 500 v. Chr.

151 Ovid, Met., 4, 91.

152 Seitter, Nacht, siehe Anm. 125, S. 60 f. Noch die Sonnenfinsternis des 11. 8. 1999 wurde in den Medien als „rasende Nacht“ bezeichnet. Archilochos, Jamben 74 d, 3, „... seit der Göttervater Zeus Mittagszeit in Nacht verwandelt ...“, 648 v. Chr. fand diese vom Dichter beschriebene Sonnenfinsternis statt. Ausgabe Archilochos, Werke, Hrsg. M. Treu, München 1959, S. 74 f.

153 Ovid, Fasti II, 721–852.

den Römern unterschiedlichem Kalendersystem hingewiesen: auch hier wird die Nacht als „Führerin des Tages“ bezeichnet.¹⁵⁴ Zwei Stellen in der „Aeneis“ Vergils seien stellvertretend für viele nächtliche Situationen herausgegriffen: das „Aufsteigen“ der Nacht aus dem Meer und die „freundliche Stille des Mondes“ während der Einziehung des Trojanischen Pferdes in die belagerte Stadt.¹⁵⁵ Diese Szenen waren für die pompejanische Wandmalerei anregend. Dort findet sich mehrmals die aus dunklem, nebelhaftem Hintergrund auftauchende Nox, aber auch Selene/Luna in ihrer Erscheinung vor Endymion (siehe Kapitelteil h) Nacht und Handlungsraum). Das schon von Franz Wickhoff in seiner „Wiener Genesis“ erwähnte Nachtstück mit dem Trojanischen Pferd (Abb. 39, S. 115) bringt abendliches Streiflicht oder Mondlicht mit Fackelträgern in die Diskussion um die Motive und das Helldunkel in der antiken Malerei ein.

b) Die weiblichen Kosmogonien

Es wäre ohne weiteres möglich, eine Studie über die Nachtdarstellung im Sinne der „gender studies“ allein zu strukturieren, hier sollen aber in methodischer Vielfalt weibliche Ursprungsmythen oder nächtliche Göttinnen und Heroinnen betrachtet werden. Die misogynen ikonografische Konstruktion der Hexe wird jedoch einzelne Kapitelabschnitte in feministischer Betrachtung erfordern.

Der Ursprung der Welt und auch jener der Kunst ist nicht nur in abendländischen Kulturen dem Weiblichen in Umschreibung eines Hervorgehens aus dem Chaos, der Dunkelheit, der Höhle, dem Urschlamm – alle synonym dem Mutterschoß – zugeordnet. Die Existenz weiblicher Muttergottheiten im mediterranen Raum sowie matrilineare Vererbung in einigen wenigen antiken Gesellschaften (in Ägypten, auf Kreta, Santorin und in Lykien) haben bereits im 19. Jahrhundert zu neuen Forschungen geführt. Die populärste ist jene Johann Jakob Bachofens über das „Mutterrecht“ geblieben, da jenes bis heute zu allseitigen Reaktionen herausfordert. Trotz eines für seine Zeit natürlich nicht wegzudenkenden Vorbehaltes gegenüber einem eigenschöpferischen Aspekt der Frau, die für Bachofen nach wie vor nur in der Trias Mutter/Jungfrau/Hetäre (auch die Amazone interessierte ihn) existiert, haben Feministinnen seiner Schrift viele Aspekte entnommen. In seinem Vorwort betont der Autor den wichtigen positiven Umgang von Kulturen mit Matriarchatsmythen mit der Natur: Sie gingen mit dem Stofflichen nicht herrisch, sondern untertänig um.¹⁵⁶ Erst die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts konnte Bachofens Ansätze, die in veränderter Form auch in der Schule Carl Gustav Jungs und in ganzheitlichen Weltanschauungen wie jenen der Anthroposophen fortgeführt wurden, modifiziert anwenden.

154 Tacitus, *Germania*, Kap. 11: „... zählen nicht wie wir nach Nächten“, in der „Edda“ ist von Not(t) und Dellinger, *Nacht und Dämmerung*, die Rede.

155 Vergil, *Aeneis* II, 250, 255.

156 J. J. Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, Stuttgart 1984 (6), S. XXV (Vorwort).

Dabei sind die ablehnende Studie Uwe Wesels und Sonja Distlers differenzierte – vom Psychologischen ausgehende – Sichtweise von besonderer Bedeutung.¹⁵⁷ Wesel kritisiert, dass Bachofen Mythen als Erinnerung an reale Geschichte behandelt – als Beispiel des Kampfes der Geschlechter steht dabei der Sieg der Sonne über den Mond (!), also die Übertragung irdischer Muster auf kosmische. Vor allem aber steht seine Reduktion auf Gesellschaften mit matrilinearvererbter Vererbung – nicht gleichbedeutend mit matriarchalisch – mit den wissenschaftlichen Ergebnissen der letzten Jahrzehnte in Einklang: Es gab also bei manchen Völkern in der Antike annähernde Gleichstellung von Frauen, aber nicht die alleinige, sondern nur vorübergehende Herrschaft von Frauen.

Distler betrachtet alle Modelle des Matriarchats in der Literatur des letzten Jahrhunderts kritisch: von Elisabeth Gould-Davis, Berta Diener-Eckstein (Pseudonym: Sir Galahad) über Mathilde Vaering, Elisabeth Harding bis Ludwig Klages, Ernst Bloch und Erich Fromm.¹⁵⁸ Dabei gelangt sie zur Erkenntnis, dass Sozialutopien wie die des Matriarchats immer als „Übertragungsschirme“ fungieren. Die Autorin nimmt eine Trennung von Bachofens synonym verwendeten Begriffen matriarchal und gynozentrisch vor, wobei sie Letzterem den Vorzug im heutigen Umgang mit dem Problem gibt. Weiters spricht sie weder vom Matriarchat noch wie Wesel von den matrilinearen Kulturen, sondern von einer offenbar anfänglich vorhandenen matrifokalen Dominanz. Gould-Davis' von Bachofen entlehnte Annahme der Frau als Kulturbringerin für den „verwilderten“ Mann, als Wesen, das dem Göttlichen näher steht, mehr Naturerfahrung und auch Gefühl für das Kosmische mit sich bringt, hat sich aber auch noch bis in die heutige Populärkultur erhalten und verbindet sich mit dem Mythos der ebenfalls wilden und weisen, im Sinnlichen haltlosen Weiblichkeit. Die „Wolfsfrau“ – Nachfahrin der „Herrin der Tiere“ (bevor Orpheus sie überlagerte), die „Große Mutter“ oder die „Hüterin der Schwelle“ (ein besonders wichtiger Aspekt für die Nyx als eine Figur des Übergangs für die Toten) haben Hochkonjunktur und dienen leider nach wie vor dem Schüren männlicher Ängste und Gegenwehr (und auch dem Konterkarieren der nötigen Veränderungen einer Gesellschaft). Immer haben diese urwüchsigen Frauengestalten mit der Nachtzeit zu tun; Mond, Wolf, Vampir spielen darin unheilvolle Rollen und müssen nach wie vor als Ausläufer misogynen Denkens von den Hexenprozessen bis ins 19. Jahrhundert betrachtet werden.¹⁵⁹

157 U. Wesel, *Der Mythos vom Matriarchat*, Frankfurt 1980. S. Distler, *Mütter, Amazonen und dreifältige Göttinnen*, Wien 1989. B. Röder, J. Hummel, B. Kunz, *Göttinnendämmerung. Das Matriarchat aus archäologischer Sicht*, München 1996.

158 E. Gould Davis, *Am Anfang war die Frau*, München 1977. R. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Hamburg 1982 (2 Bde.). B. Diener-Eckstein, *Mütter und Amazonen*, Frankfurt 1981. E. Neumann, *Die Große Mutter*, Zürich 1956. M. Vaering, *Frauenstaat – Männerstaat*, Berlin o. J. E. Harding, *Frauenmysterien einst und jetzt*, Zürich 1949. E. Bloch, *Über die Beziehungen des Mutterrechts (Antigone) zum Naturrecht*, in: *Sinn und Form*, Hamburg 1954. E. Fromm, *Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt 1970 u. v. a.

159 Siehe dazu vor allem: K. Theweleit, *Männerphantasien*, München 1995 (2 Bde.). B. Dijkstra, *Idols of Per-*

Die „Wolfsfrau“ wird von Clarissa Pinkola Estés (Schule C. G. Jungs) 1993 als „Mutter Nyx“ bezeichnet. Als Herrscherin über das Dunkle, Schlammige lebt sie nach ihren antiken Vorbildern immer noch am Rande der Welten, wo der Geist der Menschen mit dem der Wölfe verschmilzt.¹⁶⁰ Hier wird propagiert, dass die (hexenhaft) weise Alte in jeder Frau existiert, als Brücke zwischen Mythischem und Rationalem und ihr Erscheinungstermin natürlich die Nacht ist. Der Umgang mit Symbolen wie Mond und Schlange verbindet sie auch mit der im Tridentinischen Konzil veränderten Wertung der Muttergottes (es kommt zum Verbot der beliebten Darstellung der „Schutzmantelmadonna“), aber auch mit der antiken Diana (Artemis).

1791 erschien die „Götterlehre“ von Karl Philipp Moritz mit einem Holzschnitt von Jacob Asmus Carstens als Titelholzschnitt: Er zeigt Mutter Nacht nackt, über ihre beiden Kinder Tod und Schlaf den Mantel breitend, über einer Höhle mit maskenhaften hervorlugenden Träumen.¹⁶¹ Moritz charakterisiert die Nacht als „Mutter des Schönen“; von der „Mutter der Ästhetik“ nimmt auch das künstlerische Schaffen der Menschen seinen Ausgang: Die Kunst kommt aus der Nacht – der Ursprungsmythos aus dem Schattenbild ist Thema des nächsten Kapitelabschnitts.

Die Geburt der Welt aus dem weiblich determinierten chaotischen Dunkel, aus dem Schwarz der „prima materia“, aus der Höhle als „Herz der Welt“, Sitz des Unterbewussten, Eingang in die Unterwelt und Ort der Initiation in esoterisches Wissen, oder dem wässrigen-erdigen Element des Urschlammes und anderen ungeordneten Dingen wie Nebel ist in vielen Kosmogonien weltweit zu finden; eine spätantike mit weiblichen Komponenten (Nebel, Nacht, Ei) ist der (bereits angesprochene) Orphismus.¹⁶² Aber auch weiblich dominierte Kultstätten wie das Demeterheiligtum in Pergamon oder das Artemision von Ephesos, in dem eine archaische Statue der Nyx stand, der wohl an mehreren Orten die Stellung einer Protomantis zukam, haben die Argumente früherer wichtiger weiblicher Kulte nicht verstummen lassen. Im Zusammenhang mit den eleusinischen Mysterien ist die Nacht wichtige Zeit für den Vollzug einiger Kulthandlungen (wie der Einweihung und vielleicht auch dem Ende im Vollzug einer „heiligen Hochzeit“). Durch die gründliche Zerstörung von Eleusis durch Christen und Goten ist dort keine Statue der Nacht überliefert, es ist aber zu erwarten, dass Orte der Mysterien oder Orakel die Verehrung einer dunkeln „Urmutter“ am Eingang der Höhle zur Unterwelt mit einschloss. Diese „Mütterlichkeit“ macht die Verbindung zur Funktion einer Führerin der Seelen nahe liegend. Die Vorstel-

versity: *Fantasies of Feminin Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York 1986. Derselbe, *Das Böse ist eine Frau*, Hamburg 1999.

160 C. Pinkola Estés, *Die Wolfsfrau*, München 1993, S. 34.

161 K. P. Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791. Nachdruck Frankfurt – Leipzig 1999, S. 36, Die Nacht und das Fatum, das über Gott und die Menschen herrscht.

162 D. Fontana, *Symbole*, München 1994, S. 114: Die Nacht als „Amme der Götter“ ist hier nach Hesiods Entwurf abgewandelt.

lung, dass die Seelen Führer im Jenseits haben, ist durch Platon überliefert.¹⁶³ Als eine der Ursprungsgöttinnen konnte die Nacht, Mutter von Tod und Schlaf, schon in archaischer Zeit (auf der Kypseloslade in Olympia) ähnlich Leto mit dem Zwillingsspaar Apoll und Artemis auftreten.

Einen eigenen Typus – außer der Charakterisierung durch dunkle Hautfarbe, die ihren Zusammenhang mit chthonischen Mächten angibt – gibt es dabei noch nicht. Ihre Dreiheit in der Zugehörigkeit zu Allnacht, täglichem Tag- und Nachtwechsel und Nacht der Toten, die schon bei Hesiod anklingt, gewährleistet auch die Bandbreite ihres Aussehens und ihrer Attribute.¹⁶⁴ Tag und Sonne sind Kinder der Nacht – schon die Uroboroschlange umarmt als Wesen der Dunkelheit die Sonnenscheibe und ist auch Zeichen für den Ablauf der Zeit, die nach Nächten berechnet werden konnte, aber auch für die Unendlichkeit, das wässrige Element und die Dunkelheit als Chaos.¹⁶⁵ Nut, die ägyptische Himmelsgöttin, steht für den Tages- und Nachthimmel; sie hält die Toten in bemalten Holzsarkophagen wie eine Mutter umfassen, und deren Unterweltsweg führt durch ihren schlangenförmigen Leib. Die Sterne auf ihrem Körper sind die verstorbenen Seelen. Erich Neumann vergleicht sie auch mit Maria in der Umarmung ihres toten Sohnes in Form des Pietàmotivs. Die Dominanz des Mondkults vor dem späteren Sonnenkult ist für Babylon, Ägypten und Syrien (Palmyra) gesichert – Mond, Unterwelt, Seele und Dunkelheit wurden immer mit Weiblichkeitsmythen verbunden. Plutarch schreibt Selene (Isis, Luna) die Gebärfunktion der Nacht zu, außerdem nennt er sie Vermittlerin zwischen Himmel und Erde – den Erdtrabanten aber als Träger einer Überlagerung der patriarchalen Sonnenreligion über die matriachale Mondreligion des Anfangs zu interpretieren, ist heute wissenschaftlich nicht mehr haltbar.¹⁶⁶

Der ganzheitliche Versuch einer Gleichberechtigung wird auch in der Spätantike und im Mittelalter weiter eine Rolle spielen – so ist ein lange anhaltender „Mythos“ von Christus als Mutter oder als göttliche Sophia bei Anselm von Canterbury, Origines, Irenäus dem Kirchenvater um 200, Synesius von Cryene, Ptolemaios von Libyen, Clemens von Alexandrien, Johannes Crysostomos und später bei Hildegard von Bingen zu finden: Ein Gott ohne Geschlecht, erhaben über die menschliche Gespaltenheit, bleibt Diskussionsthema bis heute.¹⁶⁷

163 Platon, Phaidon 107 d–e.

164 Hesiod, Theogonie 726.

165 E. Neumann, Mutter, siehe Anm. 158, S. 222.

166 F. Baumer, Der Kult der großen Mutter, München 1993. Plutarch, De facie in orbe lunae 26. Im Mittelalter wird diese Stelle von Boethius in seinen „Trost der Philosophie“ übernommen, 1. Buch, Vers 5–9.

167 V. Mollenkott, Gott eine Frau? Vergessene Gottesbilder der Bibel, München 1990.

c) *Die Geburt der Kunst aus dem Schatten*

Plinius d. Ä. sagt über die Entstehung der Malerei, dass sie ungeklärten Ursprungs sei, nach „eitle“ Behauptung der Ägypter in ihrem Land aber schon 6000 Jahre vor der Einführung in Griechenland existierte. Einer anderen Meinung nach sei der Ursprung der Malerei in Sikyon oder Korinth. Beide treffen sich in einem Faktum: Sie entstand, weil der Schatten eines Menschen an einer Mauer in Linien nachgezogen wurde.¹⁶⁸ Eingehender widmet sich der Autor dieser Erfindung im Zusammenhang mit der Entstehung der Plastik: Die Tochter des Töpfers Butades aus Sikyon zeichnete den Schatten des Gesichtes ihres Geliebten, bevor er in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand mit Linien nach. Der Vater füllte diesen Umriss mit Ton und schuf damit ein Abbild.¹⁶⁹ Für Ernst Kris und Otto Kurz enthält die Legende auch das Verständnis von Mimesis als Zauber magischen Bannens.¹⁷⁰

Die Feministinnen sehen in Dibutadis die erste Künstlerin und den Ursprung der Kunst im Weiblichen (das trifft sich auch mit Bachofens Vorstellung der Frau als Kulturbringerin). Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat „die weibliche Kindheit der Zeichenkunst“ einer kritischen Analyse unterzogen und kommt dabei zu der Erkenntnis, dass trotz weiblichen Ursprungs der Kunst der Frau nur der Part der Mimesis, dem Mann aber der der Inventio zukommt, die Legende daher wieder eine typisch männliche Konstruktion zur Minderung weiblicher Eigenständigkeit und Genialität darstellt.¹⁷¹

Es ist der Schatten im dunklen Raum – und damit ein Bestandteil der Wirkungskraft der Nacht als „Mutter der Ästhetik“ –, der mit Hilfe einer Lampe zum ersten künstlerischen Akt führt. Dieses Ziehen der Umrisslinie könnte durchaus als magische Fixierung verstanden werden, die Arnold Hauser auch der Höhlenmalerei der Steinzeitmenschen zuordnet.¹⁷² Der Schatten gilt als Teil der Person, was sich auch noch in der Angst der Indianer Amerikas vor dem Fotografen als „Schattenfänger“ widerspiegelt. Dieser Schatten erzeugt ein Bild, das den Abwesenden (so auch Tote) ersetzt – Bilder werden zu Stellvertretern. Der Mythos von der Verlebendigung eines Bildnisses (der Statue des Pygmalion) ist hier anzuschließen. Auch Quintilian greift die Legende vom Zeichenursprung nach dem Schatten in „primitiver“ Zeit auf.¹⁷³ Von ihm nahmen Alberti, Leonardo und Vasari Anleihen für

168 Plinius d. Ä., Nat. Hist. XXXV, V, 15.

169 Plinius, ebenda, XLIII, 151–152.

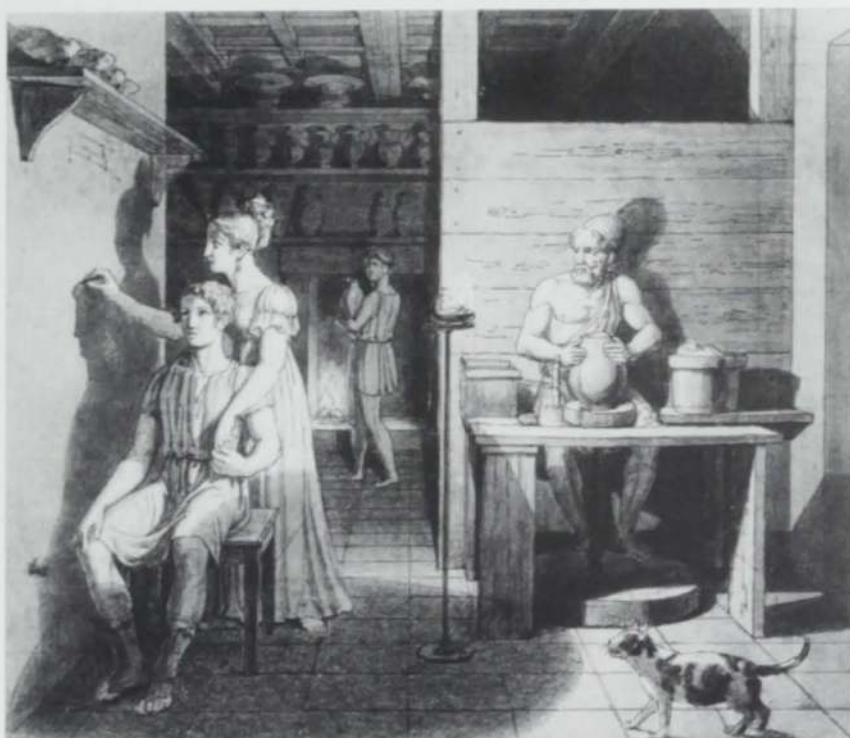
170 E. Kris, O. Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt 1995, S. 100 ff.

171 V. Schmidt-Linsenhoff, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: Krit. Berichte, Jg. 24, 1996, Heft 4, S. 7–20.

172 A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, Bd. 1, S. 6 ff. Eine andere Meinung vertritt A. Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Frankfurt 1988, S. 237 ff., der den Graphismus und das Sprechen allein mit dem Aufrichten des Homo sapiens und der eintretenden Veränderung seines Gehirns sowie dem Freiwerden der Hände in Zusammenhang bringt.

173 Quintilian, De Inst. Orat. X, II, 7.

22 Johann Erdmann Hummel, Die Erfindung der Malerei, Zeichnung um 1834



eine anhaltende Existenz der Schattenlegende (und der Wichtigkeit des Schattens – auch für die Perspektive) in der Renaissance.¹⁷⁴

Hubertus Gaßner widmet der Entstehung der Kunst aus der Nacht 1998 in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog „Nacht“ breiten Raum unter dem Motto: Die Welt und die Malerei entstehen aus dem Dunkel.¹⁷⁵ Das Motiv der den Schatten des Geliebten nachzeichnenden Dibutadis, das aus der Antike nicht bildnerisch überliefert ist, erfreut sich in der Neuzeit – besonders in Klassizismus und Romantik – großer Beliebtheit.¹⁷⁶ Es reizte aber vor allem die Theoretiker unter den Künstlern, so Vasari selbst oder Sandrart, der eine Radierung des Themas für seine „Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ 1675 anfertigte. Johann Erdmann Hummel (Abb. 22) hält sich streng (bis auf das Genremotiv der Katze) an die Angaben des Plinius: Der töpfernde Butades sieht seiner verliebten Tochter beim Nachzeichnen des Schattens des Geliebten zu und wird sichtlich inspiriert

174 L. B. Alberti, *Della Pittura*, in: H. Janitschek, *Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877, S. 93. E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London 1940, S. 61. G. Vasari, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci* (Ed. G. Milanesi), Rom 1890, S. 58.

175 H. Gaßner, „Der Mond ist aufgegangen“, *Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels*, in: *Ausst.-Kat. Nacht*, München 1998/99, S. 16 ff.

176 R. Rosenblum, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, in: *Art Bull* XXXIX, 1957, S. 279–290.

... Mit diesen Überlegungen ist bereits die Verbindung zum Höhlengleichnis Platons zu ziehen. Demnach ist die bildende Kunst nichts als Schein – schattenhaftes Nachzeichnen der sinnlichen Erscheinung der weit darüber stehenden Ideen; die reale Welt sieht nur die Schatten der Ideen.¹⁷⁷

Doch auch das nächtliche Arbeiten der Künstler (und Künstlerinnen), der künstlich beleuchtete Atelierraum, in dem mit Hilfe von Lampen Schatten erzeugt wird, um die Plastizität und die Perspektive begreifbar zu machen, nimmt von der Legende ihren Ausgang. Durch Plinius ist auch überliefert, dass die rein naturwissenschaftliche Betrachtung des Schattens in der Antike, die aus der Astronomie sehr wohl überliefert ist, für Künstler bedeutend war.¹⁷⁸ Der Legende der Dibutadis folgt die Feststellung des Autors, dass die monochrome Malerei am Anfang stand, erst danach folgte eine differenzierte Bearbeitung von Licht und Schatten.¹⁷⁹ Dazu passt die Beeinflussung der perspektivischen Errungenschaften durch die Dekorationskunst im antiken Theater (*skiagraphia*).¹⁸⁰ Für den Maler Nikias von Athen ist die Wichtigkeit von Licht und Schatten zur Erreichung der plastischen Wirkung seiner Werke ebenfalls überliefert.¹⁸¹ Die berühmteste Stelle in Plinius' Naturgeschichte aber ist jene des Wettstreits von Apelles und Protogenes, bei dem die Schattierung von Linien zu illusionistischer Wirkung führt – auch ein erstes akademisches Demonstrationsstück im Abstrakten.¹⁸² Doch war Apelles nicht der Erste, der mit Hilfe des Schattens und des Abdunkelns der Bilder perspektivische Studien betrieb – seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. und vor allem klar belegt durch Platons Kritik an der Kunst der Mimesis gab es diese Bemühungen.¹⁸³ Berühmt aber ist Apelles' dunkler Firnis (oder letzte Lasur), das „atramentum“, mit dem er die besondere Wirkung in seinen Bildern erzielte; es taucht auch an anderer Stelle in Verbindung mit Schwarz auf.¹⁸⁴ Interessant ist weiters der Bericht des Plinius über den Maler Pausias (bei der Gestaltung eines Stiers aus schwarzem Hintergrund): „... er gab dem Schatten Substanz aus dem Schatten selbst ...“¹⁸⁵ Bereits Xenophon berichtet von einem Gespräch zwischen Sokrates und dem Maler Parrhasios über den Gebrauch von Schatten und Licht zur Erzeugung des Reliefs.¹⁸⁶ Der

177 Stoichita, *History of the Shadow*, siehe Anm. 122, S. 23 ff.

178 Plinius d. Ä., *Nat. Hist.* II, LXXVIII, 187: Die Lehre von den Schatten nach Anaximenes. VII, 47: Die Nacht ist nichts anderes als der Schatten der Erde.

179 Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, XI, 29.

180 E. Gombrich, *Licht und Glanz. Das Vermächtnis des Apelles*, in: *Die Entdeckung des Sichtbaren*, Stuttgart 1987, S. 13–32.

181 Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, XL, 131.

182 Plinius, ebenda, XXXVI, 81–83. Das Bild verbrannte in Cäsars Haus auf dem Palatin.

183 J. Borchhardt, *Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung – Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei*, in: *Festschrift Roland Hampe*, Mainz 1980, S. 266 ff.

184 Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, XXXVI, 97 und XXXII, 50.

185 Plinius, ebenda, XL, 127.

186 Xenophon, *Memorabilien (Erinnerungen an Sokrates)*, III, 10.

dunkle Arbeitsraum, in dem nach Leonardo die Kunst des Schattenrisses gepflegt wurde, war Vorbild für Baccio Bandinellis Akademie im Vatikanischen Belvedere 1531. Das Arbeiten während der Nacht versprach aber nicht nur eine wissenschaftliche Beobachtung, sondern eine spezielle (in der Nacht stärker gefühlsbetonte) Gemütsverfassung, die für die Nachempfindung der Affekte von Bedeutung war. Die mitschwingende Traurigkeit und die Einfallskraft der Liebe in der Fixierung der Erinnerung an das geliebte Gesicht, die jene Legende der Dibutadis ausmachen, würden aber dafür sprechen, dass auch die antiken Künstler über die seelische Intensität nächtlicher Einfälle Bescheid wussten. Xenophon jedenfalls spricht im Gespräch des Sokrates mit Parrhasios neben den Schatten auch von der grundsätzlichen Gestaltung der Gefühle oder der Seele durch Ausdruck der Augen, durch Mimik und Gestik sowie durch die Haltung insgesamt.¹⁸⁷ Doch nicht nur das Gemüt, auch der Geist – als nötige Seelenkraft im Sinne Aristoteles' – hat in der Nacht seine vom „Sinnesblick des Tages“ losgelöste Möglichkeit der Konzentration. Das Denken in der Nacht gilt synonym zur Überwindung des Todes (weil die Helden in die Unterwelt hinabsteigen – Herakles, Orpheus, später auch Christus) als ein Streben zum Licht.¹⁸⁸

d) Die Nacht im Kult

Eine einzige Kultstätte der Nachtverehrung ist in der griechischen Antike überliefert: Megara.¹⁸⁹ Plutarch berichtet aber auch von einem dort verehrten Dionysos „nyctelius“, wobei nächtliche Feiern für den Gott des Weins die Personifikation der Göttin Nyx oder nur die Zeit der Feierstunde meinen könnten. Die Stätte bezieht sich wohl auf eine unterirdische Gottheit in einer Höhle und auf die Orakelkündigung von dort aus. Die Zusammenhänge von Nacht und Mantik bestätigt Plutarch auch für Delphi – sie wurde dort als Protomantis bezeichnet.¹⁹⁰ Obwohl die Nacht in vielen Kosmogonien als Ursprung oder eine am Ursprung beteiligten Göttinnen gilt, ist ihr Kult sehr gering, ihre Erscheinung nicht festgelegt, und allein bei den Orphikern scheint ihr eher als personale denn als impersonale Macht intensive Verehrung zuzukommen – der mögliche Rückgriff auf eine altgriechische matriarchalische Auffassung vom Ursprung der Welt wurde schon zuvor betont. Darauf mag sich ein beschrifteter Rundaltar im Demeterheiligtum in Pergamon beziehen.¹⁹¹ Dieses Heiligtum wurde unter eleusinischem Einfluss umgebildet, war

187 Xenophon, ebenda, III, 10.

188 Aristoteles, Nik. Ethik X, 9 (1179 a). F. Teichmann, *Der Gral im Osten*, Stuttgart 1986, S. 46, S. 74, S. 171.

189 Pausanias, *Attica* I, XL, 40, 6 und Pindar 2, 97. Letzterer spricht von einem Manteion der Nyx auf der Akropolis von Megara. Da in Vergils *Aeneis* (6, 247–250) auch von einer nächtlichen Opferung an Hekate die Rede ist, könnte die Kombination von Nacht und Kult sich auch nur auf andere Gottheiten beziehen.

190 Plutarch, *De Seranumeris vindicata* 22.

191 E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiliggrüner der Götter in Pergamon*, Darmstadt 1968, S. 356. W. Dörpfeld, *Die Arbeiten zu Pergamon 1908–1909*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Insti-*

ursprünglich angeblich nur Frauen zugänglich, aber ab hellenistisch-römischer Zeit auch Männern. Der Rundaltar für Nyx und Telete war von einer Hymneteria gestiftet, und in der Inschrift wird weiters behauptet, die Nacht wäre aus sich selbst entstanden; Martin Nilsson sieht darin lediglich einen Hinweis auf die nächtliche Stunde der Feier.¹⁹² Dieser Autor bezweifelt die These von der rein weiblichen Präsenz bei möglicherweise doch dionysischem Schwerpunkt in Pergamon. Erwin Ohlemutz sieht in den fragmentarischen orphischen Hymnen, die Otto Kern 1911 auf Pergamon bezog, eine Parallele zum Schriftentum des Hermes Trismegistos aus Ägypten.¹⁹³

Eine archaische Statue scheint den Brand des Artemisions von Ephesos 357 v. Chr. überstanden zu haben: die Bronzefigur einer Nyx des bekannten Bildhauers Rhoikos. Anton Bammer und Ulrike Muss beziehen die Notiz von Pausanias auf die architektonische Auffassung des Altarbaus im jüngsten Artemision (nach dem Brand): „Von Theodoros habe ich nichts mehr gefunden von Werken aus Bronze; aber im Heiligtum der ephesischen Artemis gegen das Gebäude zu, das die Gemälde enthält, befindet sich eine steinerne Brüstung über dem Altar der Protothronie genannten Artemis; auf der Brüstung steht unter anderen Statuen am Ende auch ein Frauenstandbild, eine Arbeit des Rhoikos, die die Ephesier ‚Nacht‘ nennen. Dieses Standbild ist sowohl nach seinem Aussehen älter als das der Athena in Amphissa ...“¹⁹⁴ Über den Typus der Statue ist nichts bekannt, da aber die Weiblichkeit so betont wird, könnte es sich um einen ähnlichen mütterlichen Typus wie auf der zeitlich vergleichbaren Kypseloslade in Olympia handeln; jedoch ist wohl eher eine sitzende Figur in Art der archaischen Göttermutter mit Zwillingen aus Megara Hyblea (Sizilien) anzunehmen als eine stehende. Diese könnte den mütterlichen Aspekt der Artemis unterstreichen, der in Kleinasien als Typ der Großen Mutter wichtig ist.¹⁹⁵ Ging es aber um die Hervorhebung des nächtlichen Aspekts der Artemis, muss neben einer wohl verschleierte und geflügelte Standfigur auf die Rankengöttin verwiesen werden, die Ludwig Curtius zufolge als ostjionisch-kleinasiatische Prägung der Herrin über Vegetation und Tiere (mit Attributen wie Krone, Kopfbändern, Mohnkapsel, Granatapfel) einem Typus der Nacht der Toten nahe stehen könnte.¹⁹⁶ In archaischer Zeit gibt es außer diesen

ruts, Athenische Abteilung, Band XXXV, 1910, S. 457–459. F. W. Hamdorf, Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenischen Zeit, Mainz 1964, S. 17.

192 M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, München 1967, Band II, S. 356.

193 Ohlemutz, Kulte, siehe Anm. 191, S. 424. Orfeus der Argonaut (Vers 28–31) nennt neben einem „steilen Gebirge“ das „Orakel der Nacht vom herrlichen Bacchus“ und „der Ägyptier Klag“, in: Mythos Orpheus, Hrsg. W. Storch, Leipzig 1998 (2), S. 61. Diese Dichtung bestätigt die These.

194 Pausanias, Hist. X, 38, 6–7. U. Muss, A. Bammer, M. Büyükkolancı, Der Altar des Artemisions von Ephesos, Wien 1999 (Manuskriptfassung), S. 86, S. 208. Cicero verweist in De nat. Deo. 2, 68 auf das Geschichtswerk des Timaios, der die Nacht des Brandes und die Geburtsnacht Alexanders d. Gr. gleich terminisiert.

195 L. Curtius, Die Rankengöttin, in: Torso, Verstreute und nachgelassene Schriften, Heidelberg 1957, S. 192 ff. W. Veit, Die Rankengöttin, in: Pantheon, Jg. XLVIII, 1990, S. 4–27.

196 Curtius, ebenda, S. 192. J. Borchhardt, Myra, Berlin 1975, S. 133.

Typen die Wagen lenkende Nacht auf einer Lekythos in New York, die im Rahmen der Personifikation besprochen wird.

Ein verlorenen Kult oder nur Volksglaube mag sich im Bericht Ovids widerspiegeln, der von der Schlachtung eines Hahns für die Göttin der Nacht spricht, „weil er den warmen Tag aufweckt durch wachsamem Schreien“.¹⁹⁷ Das Tier kommt in der neuzeitlichen Malerei und Grafik (auch in der Ikonografie und Emblemik Cesare Ripas) als Attribut der wachen Studierenden (und Künstler) bei Nacht vor, ist aber meist dem Morgen, also Aurora zugeordnet, während die Nacht mit Eule und Nachtigall auftritt. Der Hahn galt aber in der Antike auch als Begleittier der Persephone, unter deren Thron er oft dargestellt wird. Auch als Opfertier in Eleusis ist er wahrscheinlich, da die Mysteren sich des Genusses seines Fleisches enthalten mussten.¹⁹⁸ In der byzantinischen Buchmalerei taucht dann der Nachtrabe als ihr Begleiter auf. Auch Vergil berichtet von Kulthandlungen für Nyx, Hekate und den stygischen König (Hades) zur Nachtzeit – den Dingen ist dabei, wie der Dichter bildnah entwirft, im Dunkel die Farbe genommen.¹⁹⁹

Die Seltenheit des Kults wird aber vor allem mit dem Auftreten der Nacht im Verband der Gestirnsgottheiten Selene, Helios und Astra begründet sein. Gemeinsam haben sie zwar zu allen Zeiten religiöse Empfindungen als Zeichen einer göttlichen Ordnungsmacht ausgelöst, aber für sich allein erschien die Verehrung der Gestirne den Griechen ein alter, „vorzeitiger“ und „barbarischer“ Kult zu sein. Letzteres überliefert zumindest der „nachtfeindliche“ Platon.²⁰⁰ Feste bei Nacht waren wohl zahlreich; abgesehen von Verbindungen zu Dionysos berichtet Pausanias auch von einer nächtlichen Stunde während der Panathenäen, in der junge Mädchen Kultgegenstände aus Stoff auf die Akropolis für Athena Polias brachten und andere, von der Priesterin der Athena gegebene, durch einen unterirdischen Gang vom Berg hinab in den Garten der Aphrodite trugen.²⁰¹ Die Mädchen sind auf der Schmalseite des Parthenon-Ostfrieses in jenem Moment dargestellt, in dem sie, nach Pausanias, diese stofflichen Kultgegenstände am Kopf heranbringen – in der verlorenen Bemalung müsste dieser Abschnitt des Frieses einen nächtlichen Hintergrund gezeigt haben. Es gibt sogar eine neue Deutung von Burkhardt Wesenberg, die jenen anderen Gegenstand, die das überreichende Mädchen in der freien Hand trägt, als griechische Stablampe identifiziert.²⁰²

197 Ovid, *Fasti* I, 455.

198 H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs*, Mainz 1968, S. 41.

199 Vergil, *Aeneis* 6, 249–272.

200 Platon, *Kratylos*, 397c–d. Aber auch: Lukian, *De Dea Syria* 34: „Sonne und Mond. ... brauchen keine Statuen im Tempel.“

201 Pausanias, *Attika* XXVII, 2–4.

202 B. Wesenberg, *Auf dem Wege zu einem neuen Verständnis des Parthenonfrieses*, in: *Nürnberger Bl. zur Archäologie*, Jg. 1993/94, H. 10, S. 85 ff. H. Rahms, *Wie man unsagbare Dinge trägt und was man dazu sagen kann: Zu einer neuen Deutung des Parthenonfrieses*, in *FAZ* Nr. 86, 14. 4. 1993, S. N 6.

Außerdem kehrt die ägyptische Vorstellung der Verstirnung der Helden und ein starker Unterweltsglaube in hellenistischer Zeit wieder ins Griechische zurück.²⁰³ Die Anregung zur Verehrung der Gestirne kommt aber weiter aus dem Osten, wie der Kult des Mithras beweist. Die Verehrung der Göttin Luna in der vielschichtigen römischen Religion und die Vorstellung der Seelenwanderung über die Milchstraße zum Mond der Pythagoräer sind Zeichen für diese Wiederkehr von Ideen aus dem Alten Orient und aus Ägypten.²⁰⁴ Selene wurde in griechischer Zeit nur in Piräus verehrt.²⁰⁵ Die Überschneidung griechisch-römischer Vorstellungen von der Mondgöttin Selene/Luna macht sie zur „Herrin der Welt“ und „Herrscherin über das kosmische System“.²⁰⁶ Trotzdem gab es in Griechenland, offiziell aus Gründen der Ablehnung von Gestirnskulten, keine ausgesprochenen Voll- und Neumondfeste, und erst bei den Römern finden sich mit Mithras zeitwendende Vorstellungen, wie sie z. B. Tacitus auch für die Germanen überliefert.²⁰⁷ Die Mondmythologien, die ein romantisch anmutendes Elysium auf dem Mond entwickelten, existierten in vielen so genannten „primitiven“ Kulturen, aber auch im Manichäismus.²⁰⁸ Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Erinnerung an die lang währende Dominanz des Mondgottes Sin über den Sonnengott in Babylon.²⁰⁹ Die Römer zeigten große Toleranz gegenüber den Kulturen des Ostens. Viele Kaiser folgten den Eleusinischen Mysterien, und als interessantes Beispiel sei die Taufe des Zwillingspaars von Kleopatra und Antonius auf die Beinamen Helios und Selene genannt. Sie sind auf Münzen als solche dargestellt.²¹⁰ In allen Mysterienreligionen steht die irdische Welt bereits im Schatten des Todes, der Eingeweihte hat aber in der Unterwelt eine bessere Chance, durch Überwindung dieser zurück zum Licht zu gelangen. Das Unheil des Dunkels wird auch zur Kraftsubstanz, denn durch die Finsternis steigt die Seele zum Licht auf. Trotz aller Überlieferungen ist der Mysterien-glaube nicht gut zu fassen, der Anteil des Geheimen spielt dabei eine Rolle; sicher ist, dass bereits die Unterwelt für Gerechte (das Totengericht der Ägypter taucht wieder auf) als ein Ort des Glücks angesehen und das Dunkel daher nicht gefürchtet wird.²¹¹ Schon bei den Pythagoräern leben keine bewusstlosen Schatten mehr im Hades, und durch den Bericht des Herakleides Pontikos ist der Weg der Seelen zu den Sternen über die Milchstraße am südlichen Himmel belegt – die Unterwelt kehrt an den Nachthimmel zurück.²¹² Die orphischen Hymnen und ihr weitergehend ägyptischer Einfluss führten schließlich in Grie-

203 Ohlemutz, *Kulte*, siehe Anm. 191, S. 427.

204 F. W. Hamdorf, *Kultpersonifikationen*, siehe Anm. 191, S. 17.

205 LIMC II, Zürich – München 1984, S. 904 (Selene).

206 D. Ulansey, *Die Ursprünge des Mithraskults*, Darmstadt 1998, S. 75.

207 Tacitus, *Germania*, Kap. 11.

208 Plutarch, *De gen. Socr.* 590 B ff. Nilsson, *Geschichte griech. Religion*, siehe Anm. 192, S. 493.

209 Nilsson, ebenda, S. 508.

210 Nilsson, ebenda, S. 345 u. S. 509. Ich danke J. Gorecki (Frankfurt) für den numismatischen Hinweis.

211 Nilsson, ebenda, S. 238.

212 Nilsson, ebenda, S. 240.

chenland und in Unteritalien zur Verbreitung der Mondmythologie. Der Unsterblichkeitsglaube und seine Spiegelung am Nachthimmel hielt auch die Mysterien aufrecht, ihre Priester oder die nahe stehenden Philosophen waren hoch angesehen, bis Kaiser Valentinian die nächtlichen Opferriten verbot und Alarich 395 n. Chr. die Kultstätten endgültig verwüstete. Der Hass der Kirchenväter tat sein Übriges, doch ganz vergessen wurden sie nie.²¹³

Was wir von den Eleusinischen und anderen Mysterien wissen, ist die Notwendigkeit des Anzündens von Fackeln, nicht allein um die Nacht zu erleuchten, sondern als Teil des Ritus. Die Fackelträger hatten die hohe Funktion eines Amtsträgers (*dadouchos*) in Eleusis. Nach Vorbild des Alten Orients war in altgriechischer Zeit die Fackel einziger Lichtspender im Kult, obwohl Ägypten und der minoischen Kultur auch Lampen und Kerzen bekannt waren. Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist die Lampe im Gräberkult wichtig; sie zeigt sich auf den Darstellungen der Vasenmalerei, denn das Begräbnis selbst war ein nächtliches Ereignis mit Klagefrauen, Totenträgern und Lampen- oder Fackelträgern.²¹⁴ Lampen standen in spätantiker Zeit, aber auch bei Heiligtümern wie Höhlen im Zusammenhang mit der „Großen Mutter“, bei Bäumen und Quellen in Kleinasien wie in Süditalien. Im römischen Hauskult – beispielsweise für das Neujahrsfest – waren sie ebenso wichtig wie im Totenkult; die Kirche hat hier ihr reiches Erbe von der Taufkerze bis zum Totenlicht angetreten. Mysten und später die Asketen konnten durch die Visionstechnik der *Lychnomantie* – das Starren in das Licht einer Lampe – in Trance geraten, in der sie Gott oder seine Symbole sahen.²¹⁵ Für den Kult in Pergamon und jenen in Samothrake zur Zeit der Ptolemäer (Arsinoe I.) sind Funde von Tonlampen für Ölfüllungen belegt, auch Räucheropfer sind in diesem Zusammenhang anzunehmen. Im Zusammenhang mit dem Demetermythos wurde nachts bei der Ankunft der Mysten in Eleusis bei Fackelschein getanzt und gesungen. Die nächsten sieben Nächte (von acht Tagen) galten der symbolischen Suche der Demeter und dem Wiederfinden ihrer Tochter Persephone, den Opfern folgte in den großen Mysterien (im Herbst, denen die kleinen im Frühjahr vorausgingen) die Offenbarung im Licht eines Feuers nach Wandeln durch Finsternis mit gelöschter Fackel.

Durch die späten Sternenreligionen und ihre Verbindung zur Wissenschaft der Astronomen sind Einwirkungen in die Philosophie wahrscheinlich. Für Plotin ist, nach Heraklit und Parmenides, Licht und Dunkel wieder angenähert, da die Schau von beiden die konkreten Umrisse zerstört – den Schritt zur göttlichen Finsternis, der Sichtung Gottes durch

213 Nilsson, ebenda, S. 346–351. D. La Roche vom Grabungsteam im Letoon von Xanthos berichtete 1999 von einer Frau, die heute noch mit einer Lampe zum byzantinischen Altar im Letoon pilgert.

214 Nilsson, ebenda, S. 345 ff. E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles – London 1979, S. 18 ff. Auch die Totengräber haben Fackeln und Lampen auf den Vasen des Sappho- und des Theseusmalers, Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen*, Bd. I, siehe Anm. 2, S. 268 ff.

215 Nilsson, ebenda, S. 530.

das nächtliche Dunkel, tut dann um 500 n. Chr. Dionysios Areopagita (Pseudo-Dionysios Areopagita).²¹⁶ Der Aufstieg zur Lichterkenntnis bei Plotin und zur Schau Gottes in der Finsternis bei Dionysios Areopagita vollzieht sich in geistigen Stufen: von der Reinigung über die Läuterung bis zur Vereinigung im Glanz geistigen Lichts oder der Auflösung der Umriss in der Finsternis.²¹⁷ Es scheint also eine längere Tradition von Mysterienkulten zu geben, die im Gegensatz zum allgemeinen Götterkult in dunklen Höhlen stattfanden und nicht in hellen Tempelräumen. Aber auch eine Kombination von beidem ist innerhalb eines Tempels möglich; das zeigt sich schließlich auch im Christentum noch in der Geburtshöhle der Geburtskirche von Betlehem oder der mittelalterlichen an Höhlen gebundenen Heiligenverehrung von Hieronymus und Magdalena.

Nacht und Mithraskult

Der Mithraskult ist das bislang am besten untersuchte Mysterium und steht durch seine Darstellung einer sich wandelnden Sternkarte als größtes Wunder des neuen Gottes in enger Beziehung zur Nacht: Die in der Spätantike etwas vor dem und parallel zum Christentum auftretende Mysterienreligion des Gottes Mithras, die von jenem schließlich verdrängt wurde, folgt einer von den Orphikern ausgehenden Lichtmystik in dunklen Kult-räumen unter der Erde, in denen wohl durch gezielt eingesetzte Beleuchtung die Ankunft des Gottes – ähnlich der Geburt Christi als Lichtfest im Dunklen – gefeiert wurde. Parallel bleibt der Glaube bestehen, dass der (die) Tote durch die Dunkelheit zum Licht geht, die der Myste durch Initiation in Stufen (einer Leiter) vorwegnimmt. Die durch ihre Lage in der Erde besonders gut erhaltenen Heiligtümer finden sich im gesamten Römischen Reich: Schottland, England, Frankreich, vielen Städten am Rhein und an der Donau, Italien, Ungarn, im ehemaligen Jugoslawien, in Griechenland, der Türkei, ein paar Stätten rund um das Mittelmeer und in Spanien.²¹⁸ Der Mithraskult beschränkte sich allerdings auf männliche Vertreter mit gefährlichen Berufen (Seefahrt, Krieger etc.) und konnte dadurch nicht auf die Dauer ernsthaft mit dem Christentum konkurrieren, das sich weniger exklusiv zeigte und weder auf geschlechtliche Ausgrenzung noch auf nationale Eigentümlichkeiten einließ.²¹⁹

Die Nacht und der Mithraskult sind neben der Tatsache, dass es sich an sich um eine Sternenreligion handelt, im bildlichen Sinne zu beachten. Hinter und unter dem Stiertöter Mithras, der oft schon einen Sternenmantel trägt, erscheint eine ganze kosmische Verknüpfung der Erdzeitalter und des Jahreslaufs der Sterne in Form von Tierkreiszeichen und

216 R. Bultmann, Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: *Phisologus* 97, 1948, S. 31 ff.

217 Bultmann, ebenda, S. 36.

218 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 11.

219 Nilsson, Geschichte griech. Religion, siehe Anm. 192, S. 701.



23 Wandmalerei im Mithraeum von Marino, Mithras als Stiertöter, 2. Jh. n. Chr.

von Tag und Nacht in Form von Sonne und Mond – meist als Büsten von Helios und Selene (Abb. 23).

Durch die 1989 erstmals publizierte Erkenntnisse des Religionshistorikers David Ulansey und die 1999 erschienenen Ergänzungen durch Ingeborg Huld-Zetsche können wir heute die Ursache des Auftauchens eines neuen Gottes Mithras mit der revolutionären Entdeckung der dritten Erdbewegung (von Kopernikus später Präzision genannt, der antike Name ist unbekannt) in Verbindung bringen. Die Veränderung des Himmelsnordpols wie die Berechnung der Sternenzeitalter durch den Astronomen Hipparch von Nikäa (128 v. Chr.) sind hier anzufügen.²²⁰ Die dadurch ausgelöste Beunruhigung in der dama-

220 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm 206. I. Huld-Zetsche, Die Stiertötung als Sternenkarte. Astralmythologische Hintergründe im Mithraskult, in: *Antike Welt*, 30. Jg., 1999, Heft 2, S. 97–104.

ligen Weltsicht äußert sich auch in den weiteren astronomischen Beobachtungen der Stoiker der „Universität“ von Tarsos und dem einhergehenden Glauben an die Göttlichkeit des Kosmos, dessen noch von Aristoteles angenommene Unveränderbarkeit seiner Strukturen erschüttert war. Die Unantastbarkeit der Thesen des großen Philosophen sind für Ulansey ein Grund der Tarnung des Sternbilds Perseus durch den Namen Mithras. Sein Auftreten hängt weiters mit der Verehrung des mythischen Stadtgründers von Tarsos als Sternbild zusammen, ein dritter Auslöser ist die Namensähnlichkeit zu Mithradates VI. Eupator.²²¹

Perseus ist in dem fünften und siebenten Weihegrad als Sohn Perses und Vater (Pater) Perseus für die Eingeweihten erkennbar gewesen – für uns ist dies durch das Mosaik von Ostia mit den Leiterschritten und Graden der Einweihung durch Symbole überliefert.²²²

Das Bild des Stiertöters Mithras ist als eine große Sternenkarte nun mit allen Einzelheiten ablesbar: Das Sternbild des Perseus berührte im Übergang vom Stierzeitalter in das des Widders 2000 v. Chr. zum Frühjahrsäquinoktium das des Stiers, und seine tierischen Begleiter sind die jeweils benachbarten Sternbilder des südlichen Himmels zu jenem Zeitpunkt, an dem sich alljährlich Ekliptik und Himmelsäquator, aber zu dieser Zeitenwende auch die Achse durch die Pole überschneiden.²²³ Auch die Plejaden sind in unmittelbarer Nähe des Perseus-Mithras angesiedelt: Sie erscheinen als Sterne auf seinem Mantel und in der sich zu (siebenteiligen) Kornähren wandelnden Schwanzquaste des Stiers, der selbst die Biegung der Mondsichel in Körper und Hörnern nachvollzieht, durch seine weiße Farbe und den Blick zu Selene aber seine Verwandlung in den Mond anzeigt.²²⁴ Die Jahreszeiten ändern sich: auf den Winter folgt wieder der fruchtbare Frühling. Als weitere Sternbilder treten der Löwe (als eigenes begleitendes Götter- und Kosmosbild) für die Sommer- sonnenwende auf und Crater für Aquarius, den Wassermann der Wintersonnenwende.

Cautes und Cautopates, die begleitenden Fackelträger im persischen Gewand (wie Mithras selbst im Namensbezug der Perser zu Perseus), wurden aufgrund der gehobenen und gesenkten Fackel als Wechsel von Tag und Nacht gesehen, da sie die Sterne Luzifer und Hesperus auf der Mütze tragen und unter Helios und Selene geordnet sind; zu dieser Deutung kommt nun die weitere der durch die überkreuzten Beine und Fackeln angezeigten Personifizierung des Frühjahrs- und Herbstäquinoktiums im Stierzeitalter (denn sie tragen auch die im Zodiakus zugeordneten Tiere Stier und Skorpion mit sich oder befinden sich in deren ihrer unmittelbarer Nähe, z. B. Mithrasrelief aus Londinium, heute London, City Hall Mus.).²²⁵ So blieben die beiden dioskurenhafte Begleiter des Mithras, die nicht auf allen Bildern und Reliefs der Heiligtümer zu sehen sind, die leicht erkenn-

221 Ulansey, ebenda, S. 78.

222 R. Merkelbach, Mithras: Ein persisch-römischer Mysterienkult, Weinheim 1994 (2), S. 295.

223 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 22.

224 Huld-Zetsche, Mithraskult, siehe Anm. 220, S. 100.

225 Merkelbach, Mithras, siehe Anm. 222, S. 78–81. Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 58.

baren Stellvertreter für den Sonnenstand. Für Ingeborg Huld-Zetsche sind sie auch die Eckpunkte der Strecke, die durch die Erdbewegung vollzogen wird.²²⁶

Die Weltzeitaltervorstellung im Zusammenhang mit dem Auftauchen des Mithras wird nicht nur durch die astronomischen Beobachtungen unterstrichen, sondern auch durch die beigeordneten Bildchen oder Reliefs zur Tauroktonie, die in die Kompartimente der planetarisch angelegten Leiter (und Einweihungsgrade) geordnet sind.²²⁷ Darin kommen neben der Felsengrottegeburt des Gottes selbst u. a. der liegende Saturn, die Giganten und Jupiter in Siegerpose vor: wieder eine mythologisch umschriebene Abfolge vom goldenen zum silbernen Erdzeitalter nach Hesiod durch die Ablösung Saturns durch Jupiter. Mithras der Vielnamige – so nennt ihn zumindest Nonnus in der von Huld-Zetsche entdeckten Quellenschrift des 5. Jh.s n. Chr.²²⁸ – inkludiert den babylonischen Helios, Kronos und Phaéton als neuen Pantokrator (worin ihm Christus folgen wird). Ähnlich Atlas trägt er das Universum in Form der Felsengrotte auf seinen Schultern und steigt zu Sol in den Wagen wie Phaéton. Auch tafelt er mit ihm, wobei sich Selene abwendet, da ihr Tier (der Stier) verzehrt werden soll.

Durch das Sternbild Perseus als „Herren der Genesis“ zieht sich auch die Milchstraße, auf welchen nach Vorstellung der Mysterienreligion (und der Pythagoräer) die Seeleninkarnation stattfindet.²²⁹ Noch der Kirchenvater Hippolyt wusste in der ersten Hälfte des 3. Jh.s n. Chr. von Perseus zu berichten, dass er die geflügelte Achse darstelle, die durch den Erdmittelpunkt und durch beide Pole geht und den Kosmos zur Rotation bringt – eine astronomisch-mythologische Mischung wie der Mithrasglaube.²³⁰

Mithras der Stiertöter beendet als Lichtbringer die Dunkelheit, er besiegt das Tier der Selene, das sich zur Mondsichel wandelt und dessen Hörner diese ebenso symbolisieren. Sein Dolchstoß lässt, wie das neue Frühjahrslicht, frische Ähren aus dem Stierleib sprießen. Die langen Winternächte und die chaotischen Nächte des Kosmos sind besiegt und geordnet, der neue „Sol invictus“ (wieder wird Christus Mithras darin nachfolgen) steigt in den Wagen des Helios. Die Verwandlung des Stieres in den Mond steht als Symbolik für Tod und Wiedergeburt im Lauf des Mondzyklus.²³¹ Mithras und Cautes können vom Hahn begleitet werden, denn das Tier des anbrechenden Morgens unterstreicht die Lichtbringertheorie. Der Rabe als Tier der Luft sitzt zuweilen auf seinem Mantel oder zwischen ihm und Sol vermittelnd, wie sein Blick auch meist zu jenem gerichtet ist.²³² Eule und Nachtigall können das nächtliche Gegenüber dieser beiden Vögel bilden und korrespondieren

226 Huld-Zetsche, siehe Anm. 220, S. 101.

227 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 21.

228 Huld-Zetsche, Mithraskult, siehe Anm. 220, S. 102.

229 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 52–56.

230 Hippolyt Haer. 4, 49, 2. Siehe Ulansey, ebenda, S. 82.

231 Merkelbach, Mythraskult, siehe Anm. 222, S. 203.

232 Merkelbach, ebenda, S. 29.

mit Selene (Luna), die als Untergehende den Wagen nach unten lenkt, gleichzeitig aber große Bedeutung für Ebbe und Flut wie den Fruchtbarkeitszyklus der Frauen im Erdkreislauf hat.²³³ Die Tiere befinden sich auch auf verschiedenen Stufen der Einweihung: der Hahn auf der sechsten, die Nachtigall auf der fünften und der Rabe auf der ersten.

Die Sternenkarte eines schon damals vergangenen Weltzeit- und Sternenalters und der enge Zusammenhang von Perseus und Mithras hat nach dem frühen Gegner der Thesen Cumonts, Stark (1869), 1931 auch Fritz Saxl beschäftigt. Der Autor schreibt über das Motiv des Zurückblickens im Zusammenhang mit dem Tod der Medusa.²³⁴ Jedoch wurde bis Ulansey jeglicher klärende Neuansatz der Mithrasforschung von Cumont und seiner Schule verworfen. Die Warburgschule hat weiters das ikonografische Thema der Höhle als „Bild des Kosmos“ aus der Archäologie aufgegriffen.²³⁵ Das Sternbild des Stiers und der Tauroktonie als Hauptbild ist in den Fresken oder Reliefs der Mithrasheiligtümer nicht in Blickrichtung des Menschen auf die Sterne erfasst, sondern umgekehrt vom Kosmos aus gesehen.²³⁶

Die Vorstellung eines in die Dunkelheit der Erde kommenden Lichtbringers hielt in der Spätantike an. Reinhold Merkelbach sieht in der nächtlichen Vision Kaiser Konstantins bzw. dem Sieg über Maxentius eine Metapher für den Sieg des Christentums über den in den Reihen der Soldaten des Maxentius verbreiteten Mithrasglauben.²³⁷ Im Christentum kennt schon Ambrosius von Mailand im 4. Jh. n. Chr. keine Mithrasreligion mehr – bereits in der Kunst des 3. Jh.s n. Chr. hat Christus selbst die Rolle des „Sol invictus“ im Sonnenwagen in dem Mosaik unter der Peterskirche in Rom übernommen. Doch selbst in der lichtdurchfluteten Welt dieser Mosaiken, in die das Gold als neuer bild- und nachtloser Lichtglanz einzog, blieb eine Gegenströmung, die mit der Dunkelheit oder zumindest großen Flächen von tiefem Blau argumentiert. Das offizielle Christentum aber ersetzte die „nox aeterna“ der römischen Vorstellung vom Jenseits durch die „lux aeterna“ und ein himmlisches Jerusalem, in dem keine Nacht mehr existiert.²³⁸ Aber auch von den Orphikern übernahm das Christentum die ab dem 3. Jh. n. Chr. vorbildliche Askese, die Neigung zu Visionen und in Trance (mit und ohne Licht einer Lampe oder Kerze) erlebten Eingebungen – Hieronymus in der Wüste ist die paradigmatische Gestalt für einen Rückblick auf das Höhlenmotiv und die Dunkelheit (allerdings wird sich dies erst in der Kunst der Renaissance und des Barock wirklich bemerkbar machen).

233 Merkelbach, ebenda, S. 109.

234 K. B. Stark, Die Mithrassteine von Domagen, Bonner Jahrbuch (ehemals Jb. d. Vereins für Altertumsfreunde der Rheinlande) 46, 1869, S. 1–25. F. Saxl, Mithras: Typengeschichtliche Untersuchungen, Berlin 1931.

235 Ulansey, Mithraskult, siehe Anm. 206, S. 112.

236 Ulansey, ebenda, S. 113.

237 Merkelbach, Mithraskult, siehe Anm. 222, S. 245.

238 Nilsson, Geschichte griech. Religion, siehe Anm. 192, S. 692.

e) Die Nacht in Theater und Literatur

Die Metapher des Verhüllens

Die Rolle der Nacht im antiken Theater ist vielschichtig: Sie kann als Personifikation in den Stücken auftreten, auch kann die Bühnentechnik (Beleuchtung oder Tragen von Fackeln als Attribut) die Nacht als Handlungszeitraum angeben, nicht zu unterschätzen ist auch nicht die Bühnenmalerei (Skenographia), da sie wohl Ausgang einer antiken Landschaftsmalerei überhaupt ist, und schließlich ist die Nacht im Verband mit Gigantomachie-Friesen als Dekoration der Bühnenhäuser, die ab dem 4. Jahrhundert errichtet wurden, zu finden. Die Literatur behandelt die Nacht mit großen Gegensätzen: Die Lyrik preist sie wie auch schon in Ägypten im Zusammenhang mit der Liebe als intime Zeit, im Drama zeigt sie negative Höhepunkte oder Wendungen an, ist bedrohlich, schicksalhaft. Hier ist wieder der große Unterschied zwischen der hellen Mondnacht und der dunklen Neumondnacht, die als verderblich galt, zu beachten. So freut sich in Homers Ilias ein Hirte nachts über den Chor der Sterne, Pindar besingt die vom Mondlicht hell erleuchtete Nacht.²³⁹ Meist aber sind die Nächte bei Homer und Hesiod Unheil bringend.²⁴⁰ Es gibt also in Literatur und Theater ein Auftreten der Nacht „in bono“ oder „in malo“. Die Metapher nächtlicher Schuld taucht bei Ovid und Livius mit der mythischen Geschichte der Lukretia auf, aber auch die in Pompeji gemalte Schilderung der Einziehung des Trojanischen Pferdes „in der freundlichen Stille des Mondes“ hat einen sarkastischen Unterton.²⁴¹ Dramen wie „Agamemnon“ von Aischylos und die „Wespen“ des Aristophanes beginnen bereits bei Nacht, der Prolog von Plautus' „Amphitrio“ spricht gleichfalls von der Nacht. In der „Elektra“ des Euripides wird von der Protagonistin die Nacht begrüßt.²⁴² Die Nacht wird aber auch als Umkehreffekt der Handlung benützt – so von Menander in seiner nur fragmentarisch überlieferten Komödie „Misoymenos“, in dem die Nacht zu Hilfe gerufen wird, weiters von Sophokles, Aristophanes und Apollonios von Rhodios.²⁴³ Letzterer gilt als Autor eines Stücks, das früher Euripides zugeschrieben wurde: „Rhesos“ dürfte zumindest aus dem frühhellenistischen Umkreis des Apollonios stammen.²⁴⁴ In diesem Stück ist die

239 Homer, Ilias 8, 554 ff. Pindar, Ol. 10, 73 ff.

240 H. Schirlitz, Über die Rolle der Nacht bei Homer, in: Verhandl. der 35. Verslgn. dt. Philol., Stettin 1880, S. 62–70. R. Dyer, The Coming of the Night in Homer, in: Glotta 52, 1974, S. 30–36.

241 Ovid, Fasti II, 721–825. T. Livius, Dekaden, 57, 6–59, 6. Vergil, Aeneis II, 255.

242 Eurip., Elekt., 54 ff.

243 H. J. Brüning, Nacht in der Antike, Köln 1953, S. 8–9. Den Hinweis auf den Namen der Komödie verdanke ich Günter Neumann, zu finden in der Menanderausgabe von F. H. Sandbach (Oxford Classical Texts): „Nur um dies eine bitt' ich dich, o Nacht, o liebe Nacht, du Mutter aller Götter, Ehrwürdige, die über alles wacht, verliebte Schwärmer und betrunck'ne Spötter.“ P. Grimal (Hrsg.), Der Hellenismus und der Aufstieg Roms. Die Mittelmeerwelt im Altertum II, Fischer Weltgeschichte, Bd. 6, Frankfurt 1965, S. 186 ff.

244 Brüning, Nacht in der Antike, siehe Anm. 243, S. 4–5.



24 Lorenzo Lotto,
Lucina Brembate, um 1540/50

Nacht nicht mehr äußerlicher Begleiter, sondern bestimmendes Element der Handlung, also ein selbstständiges Thema.

Von hier aus kann man auch auf die Gattung der Nachtstücke in der Malerei schließen, die spätestens im Frühhellenismus ein eigenes Genre darstellen. Mehrere für Apollonius von Rhodos gesicherte Werke lassen der Nacht Raum in großen Variationen: eine romantische Spiegelung des Mondes auf dem Schild der Argonauten, die Beschreibung der Wirkung nächtlicher Lichteffekte auf dem Körper der schlafenden Geliebten durch Chairemon und eine finstere Sturmnacht auf dem Meer.²⁴⁵ Die Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst zeigt sich im Hellenismus auch in der literarischen Kleinform der Epigramme: Bei Leonidas von Tarent (frühes 3. Jh. v. Chr.) bietet sich das eindrucksvoll geschilderte Bild einer Winternacht mit Schneesturm, Hagel und Frost, in der sich Ziegenhirten um ein Feuer scharen. Ein frierender Löwe schleicht heran, vor dem in Angst zu Zeus gefleht wird – doch das Tier tut nichts und verschwindet wieder.²⁴⁶ Bernhard Herbert hält es für eine Nachdichtung nach einem ländlichen Votivbild für ein Zeus bei einer Eiche gewidmetes

245 Brüning, ebenda, S. 6.

246 Leonidas von Tarent VI, 221.

Heiligtum und wahrscheinlich ein Nachtstück.²⁴⁷ Damit fällt das Thema auch in den Umkreis der Ekphrase, die in der Neuzeit Nachhall antiker literarischer Überlieferung ist, wie auch im Fall der Schattenlegende des Plinius. Der Bezug des Mondes zur Schönheit der Frau ist nicht nur naturwissenschaftliche Spekulation gewesen, die frühe Lyrik der Sappho zeigt eine besondere Beziehung ihrer Gemütsverfassung zu dem Gestirn. In einem Fragment sagt sie: „Untergetaucht sind der Mond und die Plejaden, Mitternacht schwand vorüber. Stund' um Stunde vergeht. Ich aber liege einsam ...“²⁴⁸ Ein Bild des oberitalienischen Renaissancemalers Lotto zeigt eine rätselhafte Dame, die onomatopoetisch in ihrem Vornamen Lucina (Abb. 24) den Mond integriert hat. Dieser Bezug zum Gestirn mag von einem Gedicht der Sappho angeregt sein, in dem das Mondlicht „mit Rosenfingern“ sein Licht über eine Frau ergießt. Aber auch eine Stelle bei Cicero verweist auf die gleiche Bedeutung von Luna und Lucina (von leuchten: *lucere*); sie ist wie Diana eine Lichtbringerin und wird als Kombination von Juno und Lucina während einer Geburt angefleht.²⁴⁹ Cicero erschließt die logische Nähe von Mond und nächtlichen Geburten, so kann die Unbekannte aus Bergamo mit ihren magischen Ringen, Amuletten und dem ausgestopften Tier möglicherweise auch als weise Frau, Astrologin oder Geburtshelferin gesehen werden.

Weitere Handlungen im nächtlichen Zeitraum sind Symposien, Hochzeiten und ihre Feste oder der nächtliche Kampf. Von Catull kennt man den Wettgesang bei einer Hochzeitsfeier, die im Glanz des Abendsterns beginnt.²⁵⁰ Der Besuch von Eros in der Nacht, Thema in Apuleios' „Goldenem Esel“, ist auch schon bei Anakreon von Teos (520 v. Chr.) an die mitternächtlichen Stunden gebunden.²⁵¹ Lyrik, Epigrammatik und römische Elegie feiern die Nacht als intime, die Liebe bewahrende Zeit; Mond und Sterne werden angerufen, Hahn und Morgenstern als verabscheuungswürdige Unterbrechung genannt. Die Römer lieben auch die Thematik des abgewiesenen, nächtens vor der Tür schmachtenden Liebhabers (Asklepiades, Paulus Silentiarius), und dies setzt sich auch in byzantinischer Zeit fort.²⁵² Der Dichter Nonnos hat eine Vorliebe für Selene, aber auch Nyx, Helios und Hesperos, die bei ihm wieder als Personifikationen auftreten, trotz paralleler Schilderung der Nachtruhe. Seine „Dionysiaka“ dürften auch Anregung für die vielen Selene-Endymion-Fresken in Pompeji gewesen sein; Bernhard Andreae verbindet auch den „theaterhaften“ Sarkophag von Velletri und seine Giganten mit dem Werk des Nonnos.²⁵³

247 B. Herbert, *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst*, in: *Grazer Beiträge der Zs. für klass. Altertumswissenschaft.*, Supplementbd. IV, Horn – Graz 1989, S. 64.

248 Aus: F. Braun (Hrsg.), *Die Lyra des Orpheus*, München 1978, S. 134.

249 H. Rüdiger (Hrsg.), *Griechische Gedichte*, Herrsching 1971 (2), S. 45. Brüning, *Nacht in der Antike*, siehe Anm. 243, S. 2–3. Cicero, *De natura deorum*, II. Buch, 68–69.

250 Aus: Braun, *Orpheus*, siehe Anm. 248, S. 189 f.

251 K. F. Borberg (Hrsg.), *Die Dichter des hellenischen Altertums*, Gera 1841, Bd. 1, S. 284.

252 Brüning, *Nacht in der Antike*, siehe Anm. 243, S. 10 ff.

253 B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, in: *Mitt. d. Dt. Arch. Inst. Röm. Abt.*, 9. Ergänzungsheft, Heidelberg 1963, S. 68.

Das Theater entwickelte sich in griechischer Zeit aus dem Kult, dem Mysterienspiel – vor allem für Dionysos. Für diese Spiele und das Theater ist der Einsatz von Lichteffekten und auch der Effekt des Abdunkelns überliefert.²⁵⁴ Deren Wirkung arbeitet an der Katharsis mit: Furcht wird von Erleichterung abgelöst und umgekehrt. Katherina Kanta hat in ihrer Arbeit über Eleusis von großen Theatereffekten für die Mysteren berichtet und bezieht sich dabei auf die Schilderung Plutarchs vom Gehen in Todesangst während nächtlicher Prozessionen, die in einem wunderbaren Licht endeten.²⁵⁵ Es ist hier vor dem Christentum das Sehen von heiligen Erscheinungen eines Lichts in der Dunkelheit (auch von der heiligen Geburt eines Kindes) erwähnt. Das Löschen der Fackeln bei den Mysterienspielen kritisiert der Bischof Asterius von Amasea in Pontus 390 n. Chr. allerdings auch als Aufforderung zum orgiastischen Nachvollzug der „heiligen Hochzeit“ von Persephone und Hades durch die Menge, die, wenn es sie gab, nur der Priesterschaft (weibliche Priesterinnen und Hierophanten inbegriffen) verordnet war.²⁵⁶ Der Einsatz von Lampen und Fackeln zur Erweiterung der realen Wirkung im griechischen Theater ist – auch wenn es sich um eine Vorstellung bei Sonnenschein handelte – das bedeutendste Mittel zur Darstellung einer nächtlichen Szene.²⁵⁷ Es existiert sogar eine Kritik an den Komödien mit Lampenträgern, auch wenn die Nacht als „Genossin“ des Liebeslebens benützt wird wie bei Aristophanes.²⁵⁸ Neben diesen Attributen und tatsächlicher Beleuchtung der Finsternis durch Feuer und Fackeln waren natürlich Bekleidung und Masken, Gesten und – nicht zu vergessen – der Chor (dunkle Chorlyrik) von Bedeutung. Die Bühnenmalerei (Skenographia) tritt dabei am Anfang noch in den Hintergrund, eine Steigerung der Wirkung im Laufe der Entwicklung im 4. Jahrhundert ist aber anzunehmen. Vitruv schreibt diese vorerst monochrome Technik (Skiagraphia) Aischylos zu, Aristoteles nennt Sophokles den Erfinder.²⁵⁹ 460 v. Chr. hat der Maler Agatharchos mittels perspektivischer Schatten bereits einen großen Eindruck auf die Zuschauer gemacht. Der Einsatz von bemalten Tafeln (Pinakes) ist für das auf die höhere Proszeniumsbühne verlegte hellenistische Theaterstück gesichert; dabei spielen auch Türen für Auf- und Abtritt eine große Rolle, aber auch optische Täuschungen, die wahrscheinlich nicht unserer heutigen Vorstellung von Trompe-l'œil der Kulissenmalerei entsprechen und mehr auf das Architektonische der Fassade konzentriert waren. Vitruv beschreibt neben Häuserfassaden für die Satyrspiele Landschaften, auch Meer und Flussläufe neben idyllischen Baumgruppen: Die Malerei der pompejanischen Villa Boscoreale dürfte von der Skenografie angeregt sein.²⁶⁰

254 H. D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978, S. 60 ff.

255 K. Kanta, Eleusis (Übers. R. Fetsch), Athen 1980, S. 21.

256 Baumer, Der Kult der Großen Mutter, siehe Anm. 166, S. 157 f.

257 Blume, Theaterwesen, siehe Anm. 254, S. 63.

258 Brüning, Nacht in der Antike, siehe Anm. 243, S. 6.

259 Blume, Theaterwesen, siehe Anm. 254, S. 61.

260 Vitruv V, 6, 9 (VII, preaf. 11). Blume, ebenda, S. 65. I. Scheibler, Griechische Malerei in der Antike, München 1994, S. 149 f.

In hellenistischer Zeit verbesserte sich auch die Bühnenmaschinerie: Plattformen, Flugapparate und Automaten konnten eingesetzt werden, wodurch auch der Einsatz der Lampen und Laternen verbessert wurde. Sogar der üblich auftretende Erzähler könnte für die Angabe der Nachtzeit eine Lampe gehalten haben. Selbst Blitzschlag wurde mit Hilfe von die Sonne spiegelnden Bronzeplatten erzeugt, gesteigerte Dramatik durch den Einsatz von Licht und Lärm, vielleicht sogar Rauch und Wasserdampf liegen auf der Hand.²⁶¹ 1970 untersuchte Werner Jobst den Einsatz von Höhlen im antiken Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., nachdem Hedwig Kenner bereits in einer bahnbrechenden Arbeit von realistischen Elementen gesprochen hat.²⁶² Im Zusammenhang mit dem Realismus tauchen ähnliche Dichternamen auf wie zum Auftritt der Nacht: Aischylos, Euripides, Aristophanes, Menander – Steigerung von Illusion ist hier wichtig. Ein Bild der „*scaena frons*“ eines griechischen Theaters überliefert der auch im Sinngehalt dazu bedeutende Sarkophag von Velletri, der zwar römisch ist (Mitte 2. Jh. n. Chr.), aber nach griechischem Vorbild von einem Vertreter der „Gebildetenreligion“ in Auftrag gegeben wurde.²⁶³ Die Betrachtung des Lebens als Bühnenspiel und das Auftauchen der Bühne in mehreren Gräbern sprechen für einen Sinngehalt, der auch mit der Jenseitsreligion der Spätantike in Zusammenhang stehen dürfte. Die Vielschichtigkeit des Monuments erklärt jedenfalls gut, dass eine Vorstellung, bezogen auf die mythischen Bilder der Sarkophage, diesem „erlösungsbedürftigen Zeitalter“ nicht mehr genügte – die Einweihung vieler, nicht nur der Kaiser, in orientalische Mysterien betonen jene Hoffnung auf ein glückliches Leben im Jenseits nach Abtritt von der weltlichen Bühne des Lebens.²⁶⁴ Andreaes Vergleich von Literatur und Bild, von Theater und Grabkunst ist der einzige wirklich befriedigende Deutungsversuch in Richtung der Verschmelzung der Sinnggebung in Religion, Theater und bildender Kunst – ausgehend von den Monumenten – in der Archäologie geblieben.

Zur Dekoration der Bühne ist noch eine Stelle aus den Joniern des Euripides zu nennen, die von einem Teppich oder Wandbehang spricht, auf dem die Nacht und der Sternenhimmel dargestellt war.²⁶⁵ Dieser Teppich mag die dunkle Gestalt mit Flügeln gezeigt und mit einem Sternenhimmel auf dunkelblauem Grund kombiniert haben; jedenfalls ist mit dieser Quelle vor allem der Beweis gegeben, dass selbst die Dekoration im griechischen Theater auf das Thema Nacht eingegangen ist. Es muss daher von einigermaßen großer Bedeutung gewesen sein. Einen Schluss von dieser Schriftquelle auf die Bühnenmalerei zu ziehen, ist daher legitim. Die Dekoration Schinkels zu Mozarts „Zauberflöte“

261 Blume, ebenda, S. 72.

262 W. Jobst, Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Wien 1970. H. Kenner, das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst, Wien 1954. Dieselbe, Griechische Theaterlandschaften, in: ÖJH 47, 1964/65, S. 35 ff.

263 Andreae, Römische Grabkunst, siehe Anm. 253, S. 33, Vorwort und S. 76 ff.

264 Andreae, ebenda, S. 162.

265 Eurip., Jon. 1140.

mit dem berühmten Blatt der Königin der Nacht dürfte eine Ekphrase des 19. Jahrhunderts darstellen.

Dieter Bremer ortet in der Verhüllung den „Grundzug des Nachtwesens“. Die Nacht mag aus schwarzen Wolken oder Nebel heraustreten, wie es schon Homer und Hesiod erzählen; sie zeigt jedoch die Verhüllung selbst durch ihr Himation (Velum) an, das sich durch ihre enge Verbindung mit dem Wind über ihrem Kopf bläht wie ein Segel, Schirm oder Heiligenschein und sie damit auch auszeichnet.²⁶⁶ Dieses Velum kann in ihrem Fall mit Sternen besetzt sein, es findet sich aber auch bei Meerwesen (Nereiden), bei Luna, Venus, Tellus etc. Die Verhüllung an sich kann auch Trauer bedeuten wie bei den Niobiden und Kälte verdeutlichen wie bei der Personifikation des Winters (mit seinen langen Nächten).

Die griechische Sprache kennt also die Verhüllung durch die Nacht selbst – in negativem und positivem Zusammenhang wie das Schwarz und Weiß des Wesens ihrer Kinder Schlaf und Tod und in pathetisch-ernster oder artistisch-spielerischer Weise. Die Liebe kann den Menschen (und die Götter) einhüllen wie der Schlaf – mit ihm ist die Nacht auch eine „Bezwingerin“, die, nach Manfred Fuhrmann, durch dunkle Effekte der Sprache eine Verschlüsselung, ein Versteckspiel oder eine Steigerung durch Pathos betreibt.²⁶⁷ Das dunkle Phänomen in der Literatur, das erst in der römischen Kaiserzeit wiederkehrt, nachdem es Heraklit, Platon, Aischylos, Demosthenes, Thukydides, Persius, Horaz, Pindar u. a. nachgesagt wird, kommt aus dem Orakel, der Magie und dem Hermetismus, bevor es intellektuelles Rätselspiel wird und vor allem in der Lyrik, im Epigramm und dem Jambus, nicht aber in der Prosa verbreitet ist. Meisterstücke von Obskurität (die Entsprechungen zum Nachtstück der bildenden Kunst) sind die Verwendung von Metaphern, Dithyramben, von „schrägen“ und fremden Worten und Wortstellungen, Archaismen, Anakoluthen, affektiertem Pathos, gespreizter und gesuchter Pointen und schockierender Wirkung von unklaren, leidenschaftlichen und schroffen Formen. Dunkel und Erhabenheit, von Demetrios, Dionys von Halikarnass, von Quintilian, Livius und Longinus überliefert und zum Teil wegen fehlender Klarheit kritisiert, verweisen auf „verrückte“ Grenz-zonen, die das Nächtliche auch zum semantischen Problem machen. Diese Frage der Auslegung dunkler Orakelsprüche beginnt schon mit Heraklit.

In der negativen Folge mag das Einhüllen auch eines mit Wahnsinn sein – die Verdunklung des Geistes, die Umnachtung, die durch strafende Dämonen und böse Nachkommen der Nacht ausgelöst wird, deshalb warnt Quintilian vor der „obscuritas“.²⁶⁸

266 D. Bremer, Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung, Bonn 1976, S. 181 ff.

267 Homer, Ill., 14, 231–260. M. Fuhrmann, Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike, in: W. Iser, Immanente Ästhetik, (Koll. Köln 1964), München 1966, Bd. 2, S. 47 ff., bes. S. 50, 54, 57 (Quintilian), 66 (Thukydides, Longinus).

268 Hesiod, Theog., 217, 745 ff. Quintilian, De perspicuitate 8, 2. Er warnt dabei vor Archaismen, Provinzialismus und Fachausdrücken, die, wenn unvermeidlich, erklärt werden müssen.

Negative „Ausgeburten“ der Nacht nach Cicero sind Bellum, Discordia, Cupiditas, Oblivio etc.²⁶⁹ In allem zeigt sich die Nacht zweigeteilt wirksam, und neben Menschen und Göttern ist das verhüllend nächtliche Wesen auch mit den Seligen verbunden.²⁷⁰ Liebe, Schlaf und Ruhe stehen Wahnsinn, Krieg, Lüge und Tod gegenüber. Die Amphibolie ist Grundzug der Nacht: das verderblich Unheimliche und das intim Heimliche sind ihr gleichermaßen zugehörig; Verhüllung ist für beides nötig.²⁷¹

Auch der Krieg übernimmt die Macht wie eine Wolke zu verhüllen, und die Darstellung des Nachtkampfes in Literatur und bildender Kunst ist in der Antike zahlreich gewesen (siehe Kapitelteil h).²⁷² Die Gestirne, die in der Nacht beobachtet werden können, trifft die Verhüllung nicht mehr, denn sie gehören schon zu dem aus dem dunklen Chaos hervorgegangenen lichthaften Ordnungen.²⁷³ Die Metapher des Verhüllens der Nacht hat sich aber neben der Literatur auf das Theater und die bildende Kunst ausgewirkt. Die verhüllt erscheinende Gestalt auf dem Prometheussarkophag des Kapitolinischen Museums in Rom (siehe Kapitelteil f) gebietet über den Tod des Wesens, das Prometheus geschaffen und dem die nebenstehende Athena (Minerva) eben erst Leben eingehaucht hat. Der Gegensatz der beiden wichtigen ganzfigurigen Frauengestalten mag schon in Hinblick auf die Betrachterwirkung derart deutlich konzipiert sein.

Die altgriechische Sprache hatte neben einem eigenen Begriff für das Umhüllt- oder Bedecktsein mit Nacht viele Variationen an Ausdrücken für die Nachtwache bzw. das Wachsein bei Nacht. Sie nennt als weitere nächtliche Tätigkeiten das Feiern – z. B. von Hochzeiten –, das Fischen, Schifffahren, Jagen, Marschieren, Wandern, Reisen bei Nacht, den Nachtkampf, das nächtliche geistige Tun und Schreiben, den Nachtpropheten, auch den Nachttempel und die Nachtleuchte. Einige nächtliche Farben, Tiere und Pflanzen werden naturwissenschaftlich wie sprachlich erfasst, aber auch der nächtliche Räuber und zwielichtiges Tun sind mit mehreren Begriffen überliefert.²⁷⁴

f) Die Nacht der Toten

„Und eine Nacht erwartet uns alle“, singt Horaz in einer seiner Oden.²⁷⁵ Wenn Hades (Pluto), der Gott der Unterwelt, erscheint, kriecht Nachtdunkel um die Augen.²⁷⁶ Ein furcht-

269 Cicero, *De nat. deor.* 1, 28.

270 Hesiod, *Werke und Tage* 730.

271 Bremer, *Licht und Dunkel*, siehe Anm. 266, S. 185.

272 Homer, *Ill.*, 17, 243. „Die Wolke des Krieges, die alles umdunkelt“ synonym zum Wesen der Nacht.

273 Bremer, *Licht und Dunkel*, siehe Anm. 266, S. 197.

274 Siehe W. Pape, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*, Braunschweig 1871, S. 260 ff.

275 Horaz, *Oden* I, 28, 15.

276 Euripides, *Alkest.* 205 f.

barer Hund wacht an dem grottenhaften Eingang in die Unterwelt,²⁷⁷ dort, wo auch der Styx fließt und die schwarzblaue Nacht in finsternen Wolken hinter dem Tartaros sitzt.²⁷⁸ Schwarz wie die Nacht ist auch der Tod (Thanatos), das dunkle ihrer beiden Kinder (Hypnos ist weiß).²⁷⁹ Die dunkle Wolke, hinter der sich Nyx verbirgt, kann auch als Nebel erscheinen oder die Verhüllung durch sie selbst mit ihrer Kleidung vorgenommen werden.²⁸⁰ Das Sterben ist bei den Griechen ein Abschied vom Licht – doch offenbar befriedigte die Darstellung des Schattendaseins in ewiger Finsternis allein nicht, deshalb kamen auch die paradiesischen Gefilde des Elysiums für die Gerechten dazu.²⁸¹ Außerdem entwirft die Spätantike in ihrem Rückgriff auf religiöse Vorstellungen aus dem Orient und Ägypten (Mithras, Isis etc.) die Vorstellung einer Seelenwanderung zu den Gestirnen (Katasterismos). Bei Vergil beleuchten einige Gestirne die Gefilde der Seligen.²⁸² Vor allem aber ist immer wieder vom Mond die Rede: Plutarch spricht vom „Wohnen im Mond“ und Kastor von Rhodos vom „Elysium auf dem Mond“.²⁸³ Die Seligen haben daher, ähnlich der Darstellung der Selene, auf den Grabsteinen den Mond am Kopf oder unter ihren Füßen (Abb. 25). Pindar betont, dass die Stätte der Seligen keine Nacht kenne, wie sie auf Erden anzutreffen ist.²⁸⁴ Der ewige Sonnenschein, der schließlich auch im himmlischen Jerusalem herrschen wird, muss offenbar Ideenimport aus dem Orient sein, denn er steht im Gegensatz zur griechischen Vorstellung von der Finsternis des Hades und Tod als Abschied vom Licht. Ptolemaios I. Soter hat durch eine bewusste Steuerung den religiösen Vorstellungen einer Rückkehr aus dem Hades die ägyptischen Mysterienkulte verbreitet.²⁸⁵

Der Hellenismus ist daher die große Zeit dieser Mysterienreligion, die dann in die römische Kultur einwirkt: Eleusis bestand tausende Jahre. Ptolemaios IV. Philopator verfügte die Eintragung aller Anhänger des von ihm geschätzten Dionysoskults in Alexandria. Der alte Osirismythos verschmolz mit Dionysos und Hades zum neuen Gott Serapis – auch er ein Empfänger der Seelen und verbunden mit den Mysterien der Isis.²⁸⁶ Nicht nur die religiöse Politik der Ptolemäer, sondern auch die örtliche Ungebundenheit dieser Kulte und die universelle Ausrichtung auf jede Seele brachten neben dem offiziellen Glauben den Durchbruch dieser neuen Jenseitsvorstellungen. Eine der Mysterienschulen bilden die Pythagoräer – zwar schon an der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. vom Namensgeber in Kroton begründet, aber erst in einer von wechselndem Erfolg gekrönten

277 Hesiod, Theog. 769, Vergil, Aeneis 6, 257.

278 Hesiod, ebenda, 745–775.

279 Hesiod, Werke und Tage 154.

280 Homer, Illias 10, 201.

281 Bultmann, Lichtsymbolik, siehe Anm. 216, S. 5.

282 Vergil, Aeneis 6, 641.

283 Plutarch, De Gen. Socr. 590. Kastor v. Rhodos siehe Nilsson, Gesch. griech. Religion, siehe Anm. 192, S. 92.

284 Pindar, Frag. 129.

285 P. Grimal, Der Hellenismus und der Aufstieg Roms, Frankfurt 1982 (9), S. 207.

286 Grimal, ebenda, S. 208.



25 Grabstein zweier Kinder mit Porträts, Mondsichel und Sternen

Nachfolge durch Herodot als solche bezeugt und von ihm auch auf ägyptische Vorbilder verwiesen.²⁸⁷ Martin Nilsson sieht einen griechischen Ursprung und die Verquickung der physikalischen Ideen des Pythagoras mit volkstümlichen Ideen zur Seelenwanderung, die sich den Orphikern annähern.²⁸⁸ Ähnlich zu den Ägyptern ist lediglich der Glaube an eine Unterwelt im nächtlich sichtbaren Himmelsraum, an Strafen und Sonne und Mond als Inselorte der Seligen. Die Geometrie als göttliche Ordnungsmacht spielt ebenso eine Rolle wie der Sternenglaube, Astrologie und Astronomie treten erstmals getrennt auf. Allerdings ist es nicht ohne Bedeutung, dass – nach Jamblich – Pythagoras selbst zweiundzwanzig Jahre in Ägypten weilte, um Sternenkunde und Geometrie zu lernen.²⁸⁹

Wenn die Seele gerecht gelebt hat (und dabei haben Philosophen und Politiker ebenso Vorrang wie Heroen), kann sie im Kreislauf der Reinkarnation durch den Wind wie ein Staubkorn oder ein Seelenvogel (zuvor nur als Seelenfigürchen dargestellt) direkt zu den Gestirnen aufsteigen. Die meisten (gemeinen) Seelen versammeln sich in der Milchstraße –

287 Herodot, II, 123.

288 Nilsson, *Gesch. griech. Rel.*, siehe Anm. 192, S. 703 f. Nach Jamblich soll sich Pythagoras in seiner Lehre von der Harmonie der Zahlen auf Orpheus bezogen haben: Jamblichos, *Pythagoras*, Hrsg. M. v. Albrecht, Zürich 1963, S. 149.

289 Jamblichos, ebenda, S. 19.

dem neuen Hades –, um dann in Inkarnation wieder auf die Erde herabzusteigen. Erst nach tausenden Jahren haben auch sie die Möglichkeit der Verstirnung. Der Seele, in der sich die Struktur des Geistes wieder entfalten kann, ist es möglich, in der geistigen Welt bewusst wahrzunehmen und zu handeln. Sonne und Mond sind auch die neuen Erkenntnisorgane der Seele, mit denen sie im Reich des Geistes wahrnimmt (die Sonne) und im Reich des Todes und der Dämonen (den Mond) – darüber herrschen die Heroen und die Sphäre der göttlichen Welt.²⁹⁰ Die sterbliche Welt der Sinne ist Nachahmung der Welt des Geistes, in der die Mysten lernen können, zu den „Vortrefflichsten“ Kontakte zu pflegen und die goldenen Regeln des Pythagoras zu befolgen – über Details wie deren Riten und Vegetariendasein macht sich die Mittlere Komödie in Griechenland lustig.²⁹¹ Mircea Eliades Äußerung zum Mond als dem „ersten Gestorbenen“ ist auch von den pythagoräischen Mysterien abzuleiten.²⁹²

Die Akademie Platons und andere Philosophen folgen diesen Spuren, jedoch ist in der platonischen Akademie die irdische Sinneswelt jene der nächtlichen Finsternis, aus der es mit Hilfe des Mysterienweges zum Licht des Geistes aufzusteigen gilt – die Einweihung in die Philosophie ist dabei jenen in die Mysterien ähnlich.²⁹³ Nach den Sophisten ist es dann Ptolemaios I. Soter mit seiner oben genannten Religionspolitik, und das griechische Theater, das die orphische Überlieferung des in die Unterwelt absteigenden Orpheus, Dionysos, Herakles – später Christus – auf der Suche nach Eurydike, Selene etc. aufnehmen.²⁹⁴ Die Offenbarung im Hades (oder der Milchstraße) kann auch im Traum vor sich gehen: Die Umwandlung des mythischen Liebespaares Endymion und Selene (Luna), das auf Sarkophagreliefs wie in der pompejanischen Wandmalerei häufig zu finden ist, muss dabei besonders beachtet werden: Endymion gilt als die idealtypische Figur, die im Traum die Gestirne beobachtet und damit eine philosophische Existenz verkörpert.²⁹⁵

Eine Fortsetzung der Erkenntnisse aus den verschiedenen Mysterienreligionen – vor allem aber aus Platons „Phaidros“ – ist im Macrobiuskommentar zu Ciceros „Traum des Scipio“ zu finden.²⁹⁶ Cicero spricht über den Ort der Seligen, Planetenzonen und Sphärenharmonie – der Einfluss der Pythagoräer ist nicht zu übersehen –, denn auch hier kann nur der Philosoph eine zur Gerechtigkeit führende Lebensform verkörpern. Die Traumerzählung dient als Rahmenhandlung für den Bericht aus dem Jenseits (wie dies schon in hellenistischer Zeit möglich war, um eine Apotheose auszudrücken), jedoch hier mit römischem Kolorit und der Zeitenrechnung nach dem Tod des Romulus. Der Himmel hat zwei

290 K. Dietzfelbinger, *Mysterienreligionen*, München 1997, S. 115.

291 Dietzfelbinger, ebenda, S. 116–118. Nilsson, *Gesch. griech. Rel.*, siehe Anm. 192, S. 703 f.

292 M. Eliade, *Die Religion und das Heilige*, Darmstadt 1966, S. 200.

293 Dietzfelbinger, *Mysterienreligionen*, siehe Anm. 290, S. 132 ff.

294 Grimal, *Hellenismus und Rom*, siehe Anm. 285, S. 207 ff.

295 H. Gaßner, „Der Mond ist aufgegangen ...“, siehe Anm. 175, S. 23. In der Antike vor allem Plinius, *Naturalis Hist.* II (Kosmologie), 43.

296 Cicero, *De Re Publica* VI. ist durch Macrobius überliefert, die Erläuterungen stammen aus H. Schamhorn, M. T. Cicero, *De Re Publica*, Paderborn 1958, S. 240 ff.

Öffnungen zur Erde, durch die die Seelen auf und ab gehen. Diese zwei Seiten des Himmels sind mit dem Licht der Milchstraße verknüpft. Wenn sich die Seele vom Körper löst, hat sie Flügel und nähert sich der Gottgleichheit des Geistes im Jenseits. Dabei mischen sich Vorstellungen von der Gestirnsgottheit, Gestirnsseele und die pythagoräische Zahlenmystik. Die acht Planeten umkreisen in musikalischen Tonintervallen die Erde, die auch von der Himmelsachse durchdrungen ist. Die Seele schaut den Kosmos, vom Körper befreit – und die Sphäre der vergänglich Sterblichen reicht bis zum Mond. Nur die menschliche Seele ist unsterblich in den Sphären des Geistigen – die Himmelssphäre ist eine Oktav zur Mondsphäre in der Tonharmonie. Insgesamt stehen bei Cicero acht Sphären sieben Töne gegenüber. Am Schluss des Traumes Scipios gibt es eine Rückkehr zur Erde, doch während bei Platon nur die Staatsmänner sofort in die Himmelssphäre aufsteigen, sind es bei Cicero auch die Philosophen. Neben bildlichen Vorstellungen der Seele als Staubkorn oder Vogel taucht hier und bei Platon das „Seelengespann“ auf. Der Traum muss – nach der Vorstellung der Spätantike – ein nach Mitternacht geträumter sein, denn nur die galten als wahr und prophetisch.²⁹⁷



26 Relief mit Leichenbegängnis aus Amiternum (L'Aquila) in den Abruzzen, um das Jahr 0

Sarkophagreliefs

Den Gestirns Einfluss demonstriert ein Relief aus Amiternum in den Abruzzen um die Zeitenwende (Abb. 26) mit der Darstellung eines Leichenbegängnisses, das auch Ranuccio Bianchi-Bandinelli mit „Scipios Traum“ in Verbindung bringt.²⁹⁸ Der von neun Trägern getragene, auf einem Liegebett ruhende Tote wird von einem Paravent, der aus einem Stoff

297 Z. B. in: Horaz, Sat. I, 10, 33 heißt es „Post mediam noctem, cum somnia vera“.

298 R. Binachi-Bandinelli, Rom – Das Zentrum der Macht, München 1970, S. 58 f.

voller Sterne und einer Mondsichel besteht, hinterfangen. Diese Astralzeichen deuten auf eine enge Beziehung zu Nigidius Figulus in Amiternium, der als Freund Ciceros in Rom damit zusammenhängende Glaubenslehren verbreitete.

Eine nicht über den Gehalt des Mythos selbst auszudeutende Problematik stellt die Bilderwelt der reliefierten römischen Sarkophage (meist aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.) für die Autoren Hellmut Sichtermann und Guntram Koch dar. Sie stehen den weiteren Sinnschichten, die Franz Cumont, Karl Scheffold, Erwin Panofsky, Bernhard Andreae u. a. entworfen haben, ablehnend gegenüber. Auch wenn es um den grundsätzlichen Wunsch des Menschen nach Unsterblichkeit (der Seele) geht, wird ein Jenseitsglaube in dieser Zeit eher in Abrede gestellt.²⁹⁹ Dies erscheint vielleicht noch wegen der übertriebenen Stellung berechtigt, die Cumont den Pythagoräern einräumte, die doch nur so etwas wie eine Sekte darstellten, nicht aber im Allgemeinen. Der Mysterienglaube, und damit jener an ein Weiterleben der Seele in himmlischen Sphären, ist in der Spätantike weit verbreitet, auch wenn die überlieferten Grabinschriften darüber nur wenig Auskunft erteilen.³⁰⁰ Dass eine Beeinflussung auch von den in Mysterienkulten praktizierenden Kaisern wie Hadrian oder Marc Aurel auf die gehobene Schicht, die sich die Herstellung solcher Sarkophage leisten konnte, ausging, ist sehr wahrscheinlich.³⁰¹

Nicht alle Sinnschichten, die damals zur Wahl eines Themas führten, sind uns heute noch geläufig. Jedoch sollte im Zusammenhang mit der Darstellung der Nacht in Sarkophagreliefs ein neuer Versuch der Interpretation gesucht werden. Die Nacht muss im Zusammenhang mit den Endymion- und Jagdszenen, dem Prometheusthema und den weniger gewählten Erscheinungen der Unterwelt als eine „Hüterin der Schwelle (Pforte)“, aber auch als weibliche Form des Seelengeleiters Hermes (weibliche „Psychopompos“) gesehen werden. Erwin Panofsky bezeichnet sie als Helferin der Verstorbenen (wie die Personifikationen von Wasser, Wind oder die Jahreszeiten) auf dem Weg zur „Insel der Seligen“ oder in die höheren Bereiche der Sphären.³⁰² Aber die kosmischen Mächte, die durch die Präsenz der Nacht angesprochen werden, verheißen auch eine wunderbare Entrückung (jenseits des Flusses der Zeiten): Auch auf den Endymionsarkophagen übernimmt die über dem (ewig) Schlafenden gelagerte Nox diese Funktion. Die Angehörigen des Verstorbenen hoffen, dass seine von ihr behütete Seele ein Weiterleben hat, synonym dem Wiedererwachen nach dem nächtlichen Schlaf. Die Unvergleichbarkeit mit den Fresken des Selene- und Endymionthemas in den Villen von Pompeji, die Sichtermann und Koch konstatieren, ist keineswegs gegeben. Über beiden steht die kosmische Sicht (dazu mehr im Kapitelteil h). Ein weiteres, dem Jenseitsbezug abträgliches Argument der Autoren zum Endymionthema ist die Tatsache, dass auch Frauen in diesen Sarkophagen allein bestattet wurden. Jedoch scheint es müßig, unsere aus-

299 H. Sichtermann, G. Koch, *Römische Sarkophage*, München 1982, S. 583 ff.

300 H. Geist, G. Pfohl, *Römische Grabinschriften*, München 1976.

301 Nilsson, *Gesch. griech. Rel.*, siehe Anm. 192, S. 345.

302 E. Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964, S. 24.

geprägte Geschlechterproblematik auf die römische Zeit zu übertragen; wichtig ist die Gleichheit der Menschen im Tod und der Wunsch, ihn als überwindbaren Schlaf zu sehen. Dieser Jenseitsglaube ist für alle gültig. Für Gläubige und Gelehrte (die sich in Endymion als ersten Vertreter kosmischer Wissenschaft wiederfanden) ist der Mythos Wunsch- und Trostbild (so bemerkte schon Cicero: „... vielleicht schläft er heute noch“).³⁰³ Auch die Schönheit des Königssohnes, Auslöser der Liebe einer Göttin, schwingt in den profanen Grabinschriften noch mit, wenn von der „Süße des Gatten“ und Ähnlichem gesprochen wird.³⁰⁴

In den Beispielen der Endymionsarkophage aus Neapel (Abb. 27), Tarquinia (Museum) und New York (Abb. 28) ist Nyx (Nox) eine geflügelte Halbfigur, mit Mohnkapseln und einem den Schlaf ausgießendem Füllhorn in den Händen – sofern diese erhalten sind. Begleitet wird Nox zuweilen von Fackeln tragenden Eroten, die an Hesperus erinnern und in einer Art Schutzfunktion über den Schlafenden gebeugt erscheinen. Vor der Szene steigt Selene von ihrem Himmelswagen, ihr Kopf und die Gesten ihres Körpers sind bereits dem Geliebten zugeneigt, den sie nächtens besucht. Eine Ausnahme bildet der Endymionsarko-



27 Römischer Endymionsarkophag – Detail

303 Cicero, Tusc. 91.

304 Geist, Pfohl, Grabinschriften, siehe Anm. 300, S. 32. Auch der Trost durch das Monument – ein Bild aus Marmor –, das eine Erinnerung an das teure Gesicht gibt, wird darin besprochen (S. 42) und steht im Zusammenhang mit individuellen Zügen, die Endymion u. a. annehmen können.



28 Römischer
Endymionsarkophag



29 Römischer
Endymionsarkophag
(Ausschnitt mit
Selene, Nyx und
Endymion)

phag aus der römischen Kirche S. Paolo fuori le Mura (Abb. 29), auf dem die Nacht als Ganzfigur dargestellt wird. Sie und Selene – ihre „Verwandte im Mond“ – nähern sich Endymion; die Funktion der Seelenführerin ist für beide wirksam. Die schwebende Selene kommt vom Mond als dem Ort, an dem die Seelen sich aufhalten. Nox trägt das kosmische Velum, über dem auch drei Sterne im Relief erscheinen. Hinter den beiden Frauen und Endymion ist zusätzlich Hypnos zu finden, der auf vielen anderen Sarkophagen zum Thema die Nacht ersetzt (Beispiele in den Museen von Malibu, Paris, Ostia, München, Mantua, des Vatikans, im römischen Palazzo Borghese, Palazzo Giustiniani und der Villa Doria Pamphili).

Das Exemplar aus New York (Abb. 28) mit der jugendlichen Nyx zeigt auf der Rückseite eine Hirtenszene und ist Hülle für eine weibliche Tote – Anina Hilaras –, die seitlich abgebildet und auf einer Inschrift als unvergleichliche Mutter genannt wird. Nach Sichtermann und Koch widerspricht diese Inschrift und Tatsache den erotischen Anspielungen der Reliefs – sie wollen nur das Proserpinathema für weibliche Tote gewählt sehen.³⁰⁵ Daneben gäbe es das Argument einer Wiederverwendung, das aber, meiner Meinung nach, nicht notwendig ist im Bezug zu Themen wie Liebe oder Tod. Der Mythos, mit seiner Liebe der Göttin zu einem Sterblichen, kann ebenso umgemünzt werden auf eine Frau, die sich die Liebe der Göttin im Jenseits erhofft.

Eine weitere ganzfigurige Darstellung der Nacht ist auf dem schon erwähnten Prometheussarkophag des Kapitolinischen Museums in Rom (Abb. 30) zu finden.³⁰⁶ Wie bei den



30 Römischer Prometheussarkophag, Ende 3. Jh. n. Chr.

305 Sichtermann, Koch, Sarkophage, siehe Anm. 299, S. 94.

306 Sichtermann, Koch, ebenda, Nr. 215. Die Erscheinung von Nyx könnte sich auch auf die Prometheussage bei Aischylos (24) beziehen.

Etruskern, die in puncto Jenseitsglaube weiterhin einflussreich waren, liegt der tote Knabe oben am Deckel als lebensgroße Figur mit zwei Mohnkapseln an Stängeln in der Hand – Geschenke von Hypnos oder Nyx. Das Relief zeigt zuerst die Menschenformung durch den Kultur- und Feuerbringer Prometheus und ihre Beseelung durch Athena (Minerva) und in Fortsetzung die Auslöschung des Lebens durch die Nacht und einen sie begleitenden Cupido mit nach unten gedrehter Lebensfackel, unter der das tote Menschlein liegt. Dem rechts davon erscheinenden Seelenfigürchen (weiblich und geflügelt) über trauernder Erdmutter gibt Hermes Geleit. Hier sind er und die Nacht Führer der Seele, doch kommt der verhüllt erscheinenden Nacht eher die Funktion der Todesbotin zu. Damit ist sie Widerpart des Urrebells gegen den Tod, Prometheus, der den Menschen verbotenerweise auch in der Nacht das Feuer gebracht hat. Wird seine Auflehnung parallel zu der des Toten gesetzt oder vielleicht doch mehr zur Auflehnung der Angehörigen gegenüber einem zu frühen Tod des Knaben? Sinn und Aussage des nächtlichen Todesthemas sind hier komplex verwoben.

Weiters kommt die Nacht – schon ab der frühaugusteischen Zeit – im Zusammenhang mit dem Thema der Unterweltsarkophage vor, die zwar nicht zahlreich, aber von der Aussage her spektakulär sind, denn mit ihnen lässt sich klar der Jenseitsglaube verbinden, vor allem im Fall eines Sarkophags im lykischen Kitanaura (Abb. 31) aus dem 2.–4. Jahrhundert n. Chr., dessen Inschrift die Familie eines Hermespriesters mit dem Namen Mas nennt.³⁰⁷ Die Unterweltszene befindet sich an der Schmalseite, die offenbar dem Wanderer auf der damaligen Ausfahrtsstraße in Richtung Korydalla zugewandt war. Erst dann war an der Längsseite die Inschrift zu lesen, die besagt, dass der früh verstorbene Sohn des Priesters Mas und seiner Frau Nanneli(s), mit Namen Hiereus nach dem Großvater, hier mit seinen Eltern und Großeltern bestattet lag. Die religiöse Ausrichtung dieser Familie stellt aber nicht Hermes als Seelenführer auf den Relief dar, sondern die Nacht – als nackte Halbfigur in einem kreisrunden Velum –, die am Ende einer Treppe mit sieben Stufen den herabsteigenden Toten (den toten Sohn?) empfängt. Ihr gegenüber befindet sich unter der Treppe am Ausgang einer Grotte der dreiköpfige Höllenhund Cerberus (Kerberos), der angegurtet aus der Höhle herausdrängt. Vom Toten auf der Mitte der Treppe ist leider nur mehr das Fragment seiner Füße und eines Gewandsaums erhalten – die Stellung der bloßen Füße lässt aber auf ein Sich-Umwenden zum Ausgangspunkt der Treppe schließen. Wer ihn da verabschiedete, bzw. ob ein Hadestor mittig vorhanden war, kann man nicht mehr sagen. Gegenüber dem völlig zerstörten oberen Absatz der Treppe steht eine weibliche Gestalt in Bedeutungsproportion über allem anderen Geschehen. Sie rafft mit einer Hand

307 J. Nollé, Münzen und Geschichte einer kleinen Stadt in den ostlykischen Bergen, in: *Jb. Num. Geldg.* 46, 1996, S. 7 ff., die Lesung des Namens Kitanaura stammt von Sençer Şahin nach dem *Stadiasmus Provinciae Lyciae* von Patara, ihm sei für die am 12. 9. 1999 gegebene Erlaubnis der Publikationen im Zusammenhang gedankt. Die Lesung der Inschrift des Sarkophags und ihre Übersetzung erstellte Günter Neumann vor Ort.



31 Römischer Sarkophag in Kitanaura, Die Seele des Verstorbenen von Nyx empfangen

ihr Gewand, der andere Arm mag angewinkelt verhüllt gewesen sein, jedoch ist auch hier nähere Bestimmung auf Grund des fehlenden Kopfes nicht mehr möglich. In individueller Deutung mag es die genannte Mutter Nanneli(s) sein, wahrscheinlicher ist jedoch die Herrscherin des Totenreichs (zumindest über die meisten Monate im Jahr), Persephone. Ein Hadestor befindet sich auch auf einem weiteren Sarkophagfragment in Lykien im nicht so weit entfernten heutigen Islamlar – hier ist ein Kopffragment im Tor zu sehen –, und als Seitenfront eines Sarkophags mit möglichem Totengericht im antiken Tuminehi (Köybasi). Die Eleganz der weiblichen Gestalten und der leider auch schon ansatzweise zerstörte Kopf der Nacht in Kaitanaura lassen (trotz des lächerlich karikaturhaften Kerberosmotivs) auf einen interessanten Lokalmeister oder einen qualitativ hochstehenden Import des Sarkophags schließen.

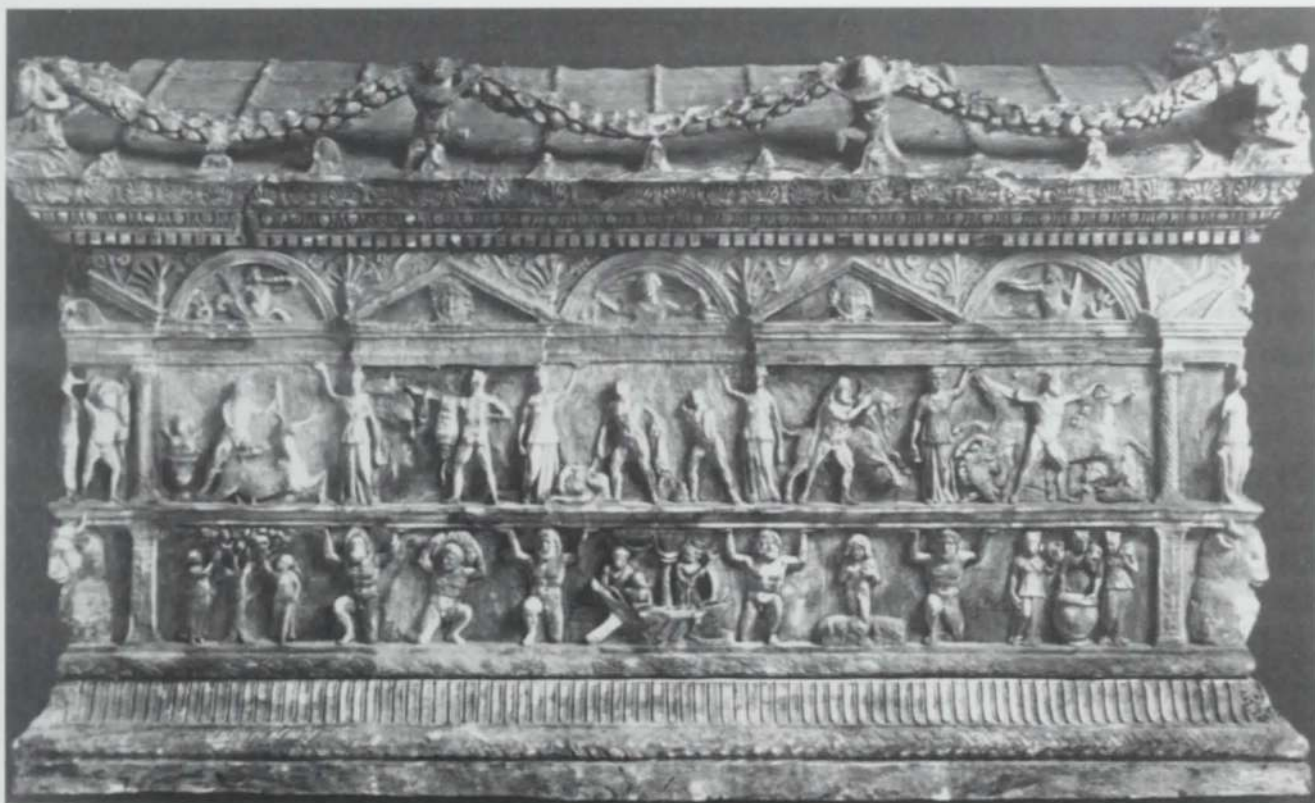
Die Anregungen zur Darstellung der halbfigurigen und nackten Nyx stammen aus Rom und anderen Hauptstädten oder aus alter Tradition in Lykien selbst. In der Sarkophagkunst ist die rechts über einer Szene des Urteils des Paris erscheinende – vom Sinn her kosmologische – Nacht aus Besitz der Villa Medici in Rom (Abb. 32) vergleichbar, obwohl diese heute leider kopflos ist. Ihr Velum bläht sich aber ähnlich kreisförmig um ihre nackte, ebenfalls kurz unter der Brust abgeschnittene Gestalt. Die beiden Nachtallegorien am überdimensionalen und historisch rückblickenden Grabmonument der Trajanssäule sind bekleidet und nur die auf ihre Büste ohne Arme beschränkte Gestalt über den römischen Soldaten, die dakische Gefangene zu einer kleinen Hausarchitektur geleiten, ist durch den Halbkreis ihres über dem Kopf geblähten Velums vergleichbar. Die zweite dargestellte Nacht hält das Velum in ihren Händen und gewinnt dadurch hinter ihrer Terrainlinie über dem nächtlichen Kampf ungeheuer an Raum und Dramatik. Diese Ausdehnung und die Bekleidung teilt sie auch mit der gemalten blauen Büste über dem Durchzug durch das Rote Meer im späteren Pariser Psalter (10. Jh. n. Chr., Byzanz, Hofkunst Konstantinopel, siehe Kap. II), die allerdings beweist, dass der Typus der Büste mit Velum – egal ob bekleidet oder nackt – über mehrere Jahrhunderte gängig war. Die blaue Farbe, die die Nacht in der Buchmalerei charakterisiert, mag auch auf den Sarkophagen früher gemalt gewesen sein; sie spricht noch von der chthonischen Herkunft der dreiteiligen Nacht und ihrer Herkunft aus dem Meerwasser nach Ovids *Metamorphosen* (4, 91).

Einer der wichtigsten Unterweltsarkophage ist aber der schon genannte Sarkophag von Velletri (Abb. 33) mit seinen durch Andreae gedeuteten variablen Sinnschichten.³⁰⁸ Die an prominenter Stelle auf der Rückseite mittig unter einem Bogengiebel angebrachte Nyx-Büste (mit von beiden Händen gehaltenen Velum über dem Kopf – auch in der Breite des Spannbogens der einen Nacht der Trajanssäule vergleichbar) ist für den Autor die dunkle und ewige Seite der Nacht als Unterweltbeherrscherin. Während auf der Vorderseite Sol und Luna die hellen Gestirne verkörpern, sind es auf der Rückseite zwei Gorgonaia, die

308 Andreae, *Römische Grabkunst*, siehe Anm. 253.



32 Römischer Sarkophag mit dem Urteil des Paris



33 Römischer Sarkophag mit Unterweltszenen und Taten des Herakles

die „eigene Sonne“ in den Gefilden der Seligen meinen.³⁰⁹ Die der Nacht zustehende Velificatio teilt sie mit anderen Naturgöttern, die z. B. auch bei den Windgöttern Hilfestellung für die Reise der Toten in jene Gefilde bedeutet.³¹⁰ Natürlich dürfte – auch nach Andreae – wieder eine dunkle Bemalung mitgewirkt haben, die durch die spätantike Buchmalerei überliefert ist. Sonne und Mond treten auf antiken Grabstelen oder Sarkophagen einander gegenübergestellt auf, das ist auch als Hinweis auf eine lange Dauer oder einen Zeitablauf im Sinne des „Weltentages“ an sich zu verstehen. Die Darstellung wiederholt sich auf Schlachtenbildern der Neuzeit (wie z. B. in Altdorfers „Alexanderschlacht“ – möglicherweise eine Ekphrase nach antikem Vorbild) und in barocken Programmen von Palästen in Prag, aber auch auf Bürgerhäusern in Wien und St. Pölten.³¹¹

Als Verbindung der zeitgleichen Literatur zum Jenseitsglauben der Spätantike zieht Andreae die populärphilosophischen Schriften des Axiochos heran, der einen Dialog mit Sokrates entwirft, in welchem er die damals offenbar typische synkretistische Auffassung von stoischen, platonischen, kynischen und pythagoräischen Wurzeln vertritt.³¹² Es geht um die Mühen des irdischen Lebens (im Sarkophag „in bono“ durch die Taten des Herakles vorgeführt) und eine Befreiung aus dem Kerker des Lebens (siehe Christentum). Die Seele tritt einen Gang in die Unterwelt an, wo sie gerichtet wird, um dann in die elysischen Gefilde (in bono) oder in den Tartaros (in malo) geführt zu werden. Deshalb entspricht der Sarkophag mit seiner von Gestirnen beschienen vorderen himmlischen Seite (der einen Halbkugel der Welt) und mit der nachtdunklen Rückseite der zweiten unterirdisch dunklen Welthälfte dieser beliebten Philosophie, die auf den Glauben an ein Weiterleben nach dem Tod gestützt war. Jenseitshoffnungen sprechen daher nicht nur aus der Darstellung der Unterweltsgötter, die euphemistisch als „boni“ bezeichnet wurden wie alle geleitenden Naturgötter (Jahreszeiten), sondern auch aus Jagdbildern, die im Orphismus Entsprechungen finden, aber auch aus allen Meeresfahrten und Hafenszenen (als letzter Hafen des Lebens).³¹³ Die Meerfahrt stellt auch eine Apotheose des Verstorbenen in Form der Entrückung dar, die im Endymionthema, bei den Niobiden, bei Prometheus u. a. zu suchen ist. Die Grenzen zwischen Allegorie und Symbol sind dabei fließend und nicht so deutlich zu trennen, wie die anderen Bearbeiter des Sarkophag-Korpus bis heute dies behaupten. Es ist Andreaes früher Erkenntnis unbedingt Folge zu leisten, dass der Glaube an ein glückliches Dasein im Tod wohl allen reliefierten Sarkophagen der spätantiken Zeit eigen war, auch wenn dies in manchen Themen heute nicht mehr nachvollziehbar scheint.

309 Nach Vergil, Aene. 6, 641. Die von der Sonne abgewandte Seite der Unterwelt kann auch für die in der Grabkunst häufigen Gorgonenhäupter neben apotropäischer eine „antisolare“ und „antilunare“ Bedeutung haben.

310 Andreae, Römische Grabkunst, siehe Anm. 253, S. 70–74.

311 Siehe F. Cumont, *La Lune séjour des Morts*, in: *Recherchés sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, Paris 1966, Kap. III, S. 225 ff.

312 Andreae, Römische Grabkunst, siehe Anm. 253, S. 85 ff.

313 Andreae, ebenda, S. 31, S. 127 und S. 130 ff.

g) Die personifizierte Nacht

Die Häufung von Quellenliteratur ab Homer und Hesiod, die sich auf eine allegorische Gestalt ähnlich den Gestirnspersonifikationen für die Nacht beziehen, haben zu der irri- gen Annahme in verschiedensten archäologischen und kunsthistorischen Texten geführt, es gäbe in der griechischen Kunst bis zur Klassik keine andere Darstellungsweise. Das ist sicher auf die geringe Anzahl erhaltener Funde zurückzuführen. Rückblickend auf die Kunst des Alten Orients oder Ägyptens zeigen sich aber schon in der minoischen Kunst andere Möglichkeiten, nämlich die Verwendung von Sternenmustergrund oder dunkler Farbigkeit. Die Literatur überliefert auch viele nächtlichen Kämpfe, in welchen die Gestirne auftreten. Fackelmotive oder andere Beleuchtungskörper zeigen sich schon früh in der Vasenmalerei. Allen gemeinsam ist die Darstellung der Nacht als Handlungszeitraum.

Einen festgelegten Typus der personifizierten Nacht gibt es nicht. Aus der Literatur wur- den mehrere Merkmale und Attribute übertragen, aus der sich erst spät die Unterschiede zu Selene (fehlende Mondsichel am Haupt, dafür aber zuweilen Flügel) herausbildeten. Aller- dings ist das Auftauchen der Mondgöttin, die selbst auch keinen festen Typus hat – ja nicht einmal einheitlichen Namen –, im Allgemeinen als Zeichen für die irdische Nachtzeit zu verstehen. Selene, Leto (als Mutter der Zwillinge Apoll und Artemis), Astra (die für die Ge- stirne an sich steht), die aus Ägypten importierte Isis, aber auch Hekate als Mondgöttin der dunkeln Neumondnächte (die besondere Beziehung zur Nacht des Jenseits, der Unterwelt aufweist) sind als verwandte Gestalten zu bezeichnen. Im pompejanischen Fresko mit der Einziehung des Trojanischen Pferdes bei Nacht zeigt sich Cassandra als Warnerin mit der Fackel, die sonst bei Nyx, den Todeseroten oder den Begleitern des Mithras zu finden ist.

Die Nacht ist – wie schon erwähnt – bei Hesiod und Homer eine sehr mächtige und dreifaltig erscheinende Gottheit.³¹⁴ Eine finstere Nacht durchfährt den Himmel mit blinkendem Wagen, meist in schwarzem Viergespann.³¹⁵ Sie hat ein Haus an den Randgefild- en der Welt in Hadesnähe, im Westen hinter Atlas; dort fährt sie ein, wenn Helios bei Tage ausfährt.³¹⁶ Sie trägt ein schwarzes oder dunkelblaues, auch ein sternengesetztes Kleid oder einen solchen Mantel.³¹⁷ Sie ist geflügelt – was sie von Selene unterscheidet – und umhüllt mit ihren Flügeln die Erde bei Nachtdunkelheit.³¹⁸ Als Mutter von Hypnos und Thanatos, den Erinnyen und anderen lebensfeindlichen Mächten wie Moros, Ker etc. bleibt sie mit Mohnkranz einsam und „blindäugig“, was ihrem dichten – opak und dun- kel im Bild – chthonischen Charakter entspricht.³¹⁹ Sobald Helios im Ozean versinkt, hebt

314 Homer, *Illias* 14, 258–261. Hesiod, *Theog.*, 725.

315 Vergil, *Aenesis* 5, 721. Hesiod, *Theog.*, 744 f. Aischylos, *Choep.* 660–661. Orph. *Hymne* 3.

316 Hesiod, *Theog.* 744–747, 748–754. Parmenides, *Frag. B* 1, *Testim.* DK 28 B 1.

317 Aischylos, *Prom.* 24. Vergil, *Aenesis* 8, 369. Eurip., *Jon.*, 1150.

318 Vergil, *Aeneis*, 8, 368. In schwärzliche Schwingen gehüllte Nacht, in: Manilius, *Astronomica*, Buch 3, 193.

319 Aischylos, *Eumen.*, 321–322. Mohnkranz: Ovid, *Fasti*, Buch IV. Blindäugig: Empedokles, *Kosmogonie* 62. Cicero, *Nat. deor.*, 3, 44. Parmenides, *Kosmo.* DK 28 B 8, 55–61.

die Nacht ihr Haupt daraus empor.³²⁰ Die oft gezeigte und angesprochene Verhüllung ist eines der wesentlichen Attribute.³²¹ Erscheint die Göttin, heulen die Hunde und die Grotten der Unterwelt öffnen sich.³²²

Diese Beschreibungen wirken in Varianten bis in die Spätantike und Byzanz nach, wenn die Nacht als wässrig blaues Menschlein, ähnlich der Personifikation des Meeres, Thalasso, aber nicht immer mit Velificatio, hinter Bergen und Horizont hervortritt. Wie in den Beschwörungsformeln des Alten Orients und den Gedichten Ägyptens wird die Nacht angerufen in Kult, Theater und als Begleitung der Toten. Sie ist die ambivalente Figur an der Schwelle, sie steht für Übergänge zum Himmel, für nicht definierbare Grenzen, behütend, begleitend und bedrohlich.

Als Grundtypen der Personifikation – siehe Vor- und Nachsatz dieses Buches – gelten in Variationen ihrer Attribute und Kleidung:

1. Die Mutter Nacht mit Schlaf und Tod
2. Die Wagen lenkende Nacht
3. Die Nacht als ganze Figur
4. Die Nacht als Halbfigur oder Büste
5. Verwandte Gestalten

Als Ursprungsgöttin tritt die Nacht schon in der archaischen Kunst mit ihren Kindern Tod und Schlaf als eines der vielen, nur mehr durch Pausanias überlieferten Einlegebilder auf der Kypseloslade auf, einem Weihegeschenk an Hera in Olympia.³²³ In Gold und Elfenbein auf Holz wurden die Kinder farbig und formal im Schwarzweißwechsel mit „verrenkten“ und übereinander geschlagenen Beinchen überliefert. Wilhelm von Massow hat in einem Rekonstruktionsversuch ihren Typus (1) dem der Mutter Leto mit Artemis und Apoll auf einer schwarzfigurigen Amphore des Londoner British Museum angeglichen; allerdings sind hier beide Kinder schwarz.³²⁴ Barocke Künstler wie Ludovico Carracci, Francesco Barbieri (Il Guercino), Jan van den Hoecke, Joachim von Sandrart und Jacob Asmus Carstens in dem Karton von 1795 (Abb. 34) haben sich ebenso wie das 19. Jahrhundert mit dem Relief Berthel Thorvaldsens (Abb. 35) und dem verlorenen Fresko von Peter Cornelius in der Münchener Glyptothek (Abb. 36) in zahlreichen Variationen um Nachempffindungen dieses antiken Typus bemüht. Sie variieren die Attribute und Begleitpersonen, sie lassen Nyx schweben, sitzen, wandeln, mit dem Wagen fahren, aus einem Tor treten u. a.

320 Ovid, *Met.*, 15, 31.

321 Z. B. in Verg., *Aeneis* 8, 368. Bremer, siehe Anm. 266, S. 88.

322 Vergil, *Aeneis* 6, 257.

323 Pausanias, *Hist.* V, 17, 2.

324 W. v. Massow, Rekonstruktion der Kypseloslade in: K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993, S. 190 f. Es gibt zwei Amphoren zum Thema Leto mit ihren Kindern im Londoner Brit. Mus. B 168 und B 213. Brüning, *Nacht*, siehe Anm. 243, S. 17, zählt 11 dieser Typen auf.

34 Jakob Asmus Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern, 18. Jh., Faksimile des Kartons



35 Berthel Thorvaldsen, Die Nacht mit ihren Kindern, Beginn des 19. Jh.s



36 Peter Cornelius, Die Nacht, Verlorene, Verlorene Deckenmalerei der Glyptothek in München, 1819-30

Ein weiteres verlorenes Monument wurde im Zusammenhang mit dem Kult der Artemis von Ephesos bereits erwähnt: die Bronzestatue des archaischen Bildhauers Rhoikos. Sie stellte möglicherweise auch eine Mutter mit ihren Kindern dar oder aber eine dem nächtlichen Aspekt der Artemis zugeordnete Figur auf der Protothronie; es kann auch eine verschleierte, geflügelte ganze Figur oder eine Art Rankengöttin gewesen sein.³²⁵

Das erste erhaltene Bild einer personifizierten Nacht ist der Typus (2) Wagenlenkerin des Sapphomalers aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. auf einer Lekythos im New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 21, S. 65).³²⁶ Ein fragmentierter Wagen wird von zwei Pferden gezogen, Nyx hat die schwarze Färbung des Inkarnats, die ihr als chthonischer Gestalt auch zukommt. Sie tritt mit Herakles und Helios auf, umgarnt wie Letzterer von einem Tuch, einer Flüssigkeit (Fluss) oder den Umrissen einer Höhle. Von der Anspielung auf die Verhüllung (Parmenides) über die Entrückung durch einen Unterweltfluss bis zur Grotte ist jede Deutung möglich, daher muss dieses Attribut ungeklärt bleiben.

Eine spätere Wagenlenkerin ist die auf dem Deckel einer Pyxis des Marleymalers mit Helios und Selene, die ungeflügelt (vielleicht aber nur aus Platzmangel) in Peplos und Hauube ein Zweigespann lenkt.³²⁷ Die Pyxis ist aus zweierlei Gründen interessant, zeigt sie doch neben der Umlaufbahn und dem Zeitlauf der Gestirne und Tages-/Nachtzeiten auf ihrem Bauch einen nächtlichen Hochzeitszug mit Fackeln (siehe auch Nacht als Handlungszeitraum). Geflügelt ist die Wagenlenkerin auf einem Fragment einer klassischen Hydria des Coghillmalers um 420; neben ihr sind Helios und die sinkenden Sterne in Form kleiner, springender Knaben zu sehen.³²⁸ Im Viergespann und geflügelt ist die königliche Gestalt inmitten von kämpfenden Giganten auf einer Amphore des Suessulamalers im Louvre in Paris dargestellt.³²⁹

Auf einer Metope der Nordseite des Parthenons ist eine kopflose, sehr stark zerstörte weibliche Wagenlenkerin in situ vorhanden; Flügel und zwei Pferde sind zu ergänzen. Da sie im Zusammenhang mit der Iliupersis auftritt, die durch starke Zerstörungen durch die Christen nur mehr schwer rekonstruierbar ist, wird sie den kosmischen Zeitlauf am Beginn der Erzählung eingeleitet haben.³³⁰ Auch der Torso einer Liegefigur aus dem Ost-

325 Pausanias, Hist. X, 38, 6–7. Rankengöttin: Borchhardt, Myra, siehe Anm. 196, S. 132 f., Curtius, Rankengöttin, siehe Anm. 195, S. 192 ff. Veit, Rankengöttin, siehe Anm. 195, S. 4 f.

326 New York, Met. Mus. 41.162.29, in C. H. E. Haspels, Attic Black Figured Lekythoi, Paris o. J., Taf. 32. J. Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1980, Abb. 260. Brüning, Nacht, siehe Anm. 243, S. 18 f.

327 London, B. M. 1920.12–21. I. J. Boardman, Athenian Red Figured Vases, Classical Period, London 1995, Abb. 243. Brüning, Nacht, siehe Anm. 243, S. 25.

328 Boardman, ebenda, Abb. 145.

329 Boardman, ebenda, Abb. 329. M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens, Cambridge – New York 1992, Fig. 264.

330 H. Knell, Bildprogramme griechischer Bauskulptur, Darmstadt 1990, S. 103. H. Papastavrou in: LIMC II, 1, München 1984, S. 904 ff.

giebel des Parthenons wird als Nyx oder Selene in Diskussion gestellt.³³¹ Nach dem 5. Jahrhundert wird die Darstellung der Wagen lenkenden geflügelten Nacht etwas geringer, und es setzt eine Konzentration auf die variationsreich dargebotene Ganzfigur in *Velificatio* ein. Die erste Ganzfigur (Typ 3) wäre wieder ein Beispiel der Vasenmalerei um 360/50 v. Chr., wenn man die verhüllte Gestalt über einer Hochzeitsszene von Dionysos und Ariadne (mit Pan, Syrinx und zwei Mänaden) einer Hydria aus dem British Museum in London als solche anerkennt.³³² Die geflügelte und fast vollständig verhüllte Figur – selbst das Gesicht ist zu zwei Dritteln, die Hände ganz, hinter Stoff verschwunden – ist gegenüber den anderen Gestalten verkleinert und sitzt rechts oben im Bildfeld über dem Henkel. Dies spricht für eine Gestirnsgottheit, und auch die Attribute lassen sich sehr gut mit den literarischen Beschreibungen der Nacht verbinden; einer Deutung als Nyx über der Vereinigung von Ariadne mit Dionysos ist seitens des nächtlichen Aspekts des Gottes zuzustimmen. Auch die Verkleinerung gegenüber den Protagonisten ist durchaus nicht unüblich und bis in Beispiele der pompejanischen Malerei zu verfolgen; gemeint ist damit, dass sie ja auch perspektivisch in den Himmel versetzt und daher weit entfernt ist.



37 Pergamon, Großer Altar, Mitte der Nordseite, Nyx und die Giganten

Ohne die Verhüllung und in asianischem Barock begegnet uns die Nacht als Schlangen werfende Furie in der Mitte des Nordfrieses des großen Altars von Pergamon, wahrscheinlich ein Werk des Phrymakhos (Abb. 37). Hier tritt sie als ganze Figur im Typus 3 auf. Sie kämpft mit ungewöhnlichen Mitteln in starker Bewegung gegen die Giganten;

331 F. Brommer, *Die Skulpturen des Parthenon*, Mainz 1979, S. 44 f.

332 Die Hydria des Brit. Mus. E 228 wird von H. Papastavrou im LIMC II, 1, 906, 2, 6 und T. B. L. Webster in *JHSt.* 73, 1953, S. 186 u. a. als Nyx gedeutet. Dagegen spricht sich E. Simon, *Zur Lekythos des Panmalers in Tarent*, in: *ÖJl* XLI, 1954, S. 77 ff., aus.

Erika Simon stellt hier eine nahe liegende Verbindung mit Hesiods Theogonie her.³³³ Als chthonische Gottheit hat die Urnacht die Schlangen auch im Haar und nützt eine makabre Kriegsliste, die offenbar in Pergamon praktischen Gebrauch fand. Sie schleudert Giftschlangen in einem zerbrechlichen Tongefäß auf die Feinde. Ihre Kleidung ist üppig drapiert, allerdings fehlen Flügel und Velum, was lange Zeit zu Zweifeln an ihrer Identität führte, da durch die Schlangen eine Ähnlichkeit zu Artemis gegeben ist.

Die meisten ganzfigurigen Gestalten (3), die auf ein klassisches Vorbild in Griechenland zurückgehen, sind auch in der römischen Kunst vorhanden: so am Parthermonument (Wien, Kunsthistorisches Museum), das als Gegenstück zur Apotheose des Kaisers Lucius Verus in Form des auf den Wagen steigenden Sonnengottes die herabfahrende Selene in einem von Hirschen gezogenen Gespann zeigt. Vor dem Wagen steht die ganzfigurige, verhüllte Nacht, die ihre Schleier mit beiden Händen gehalten hat (die Figur hat einige Fehlstellen).³³⁴ Das Parthermonument bezieht seinen Namen von siegreichen Feldzügen dieses Kaisers, eines Bruders des Marc Aurel und Adoptivsohn Kaiser Hadrians. Es wurde kurz nach seinem Tod 169 n. Chr. von mehreren Meistern einer Werkstatt oder sogar mehreren Werkstätten reliefiert und in Ephesos (an noch nicht gesicherter Stelle) aufgebaut.

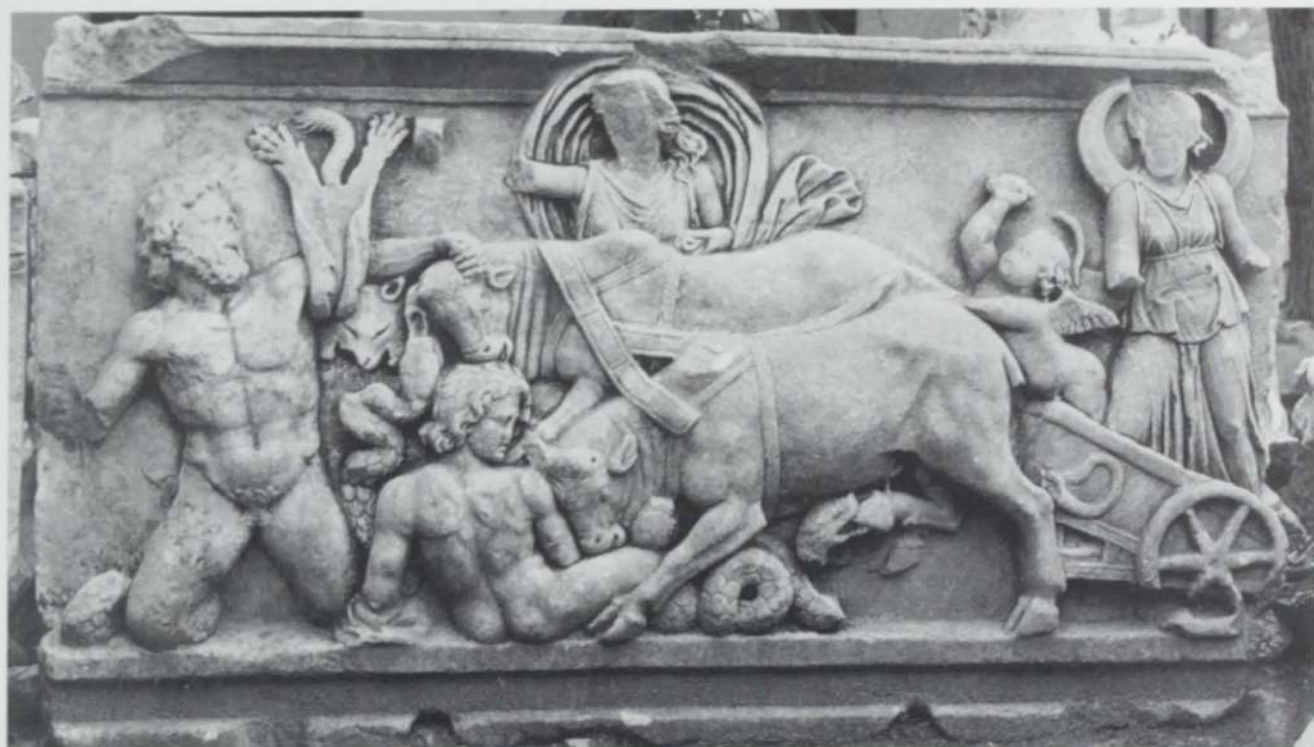
Im Zusammenhang mit Gigantomachien kommt die ganzfigurige personifizierte Nacht auch auf Theaterfriesen aus römischer Zeit in Perge und Aphrodisias vor; Erstere befindet sich heute im Museum von Antalya, ist fragmentiert und vor allem kopflos. Die zweite (Abb. 38) ist besser erhalten und zeigt sich verhüllt (einmal im ärmellosen, einmal im kurzärmeligen Chiton) in Velificatio, einen Giganten vor dem Wagen der Selene bekämpfend, und in Perge, den Stierwagen der Selene geleitend. Huseyin Alanyali deutet dies als eine von mehreren Zeitangaben am Theaterfries von Perge: „Die Nacht kommt, der Abendwind bläst und der Mond geht auf.“³³⁵

Im Zusammenhang mit den Sarkophagen (im Kapitelteil f) sind zuvor zwei ganzfigurige personifizierte Nächte aufgefallen: die verhüllte Gestalt am Prometheussarkophag aus Rom (Abb. 30, S. 97) neben dem Eros, der die Fackel als Zeichen des Todes umgedreht hat, und die Selene zu Endymion geleitende, fast sentimentale Variante in Velificatio unter drei Sternen aus der Sammlung in S. Paolo fuori le Mura (Abb. 29, S. 96). Letztere weist schon auf den Typus (3) der späteren Malerei im Pariser Psalter des 10. Jahrhunderts n. Chr. voraus. Sie greift nicht nur auf ein klassisches griechisches Beispiel zurück, es zeigt sich in diesem frühen Kodex der makedonischen Renaissance, dass die beiden darin aufscheinenden Typen (3 u. 4, eine ganzfigurige Gestalt und eine Büste) die charakteristischen Bei-

333 B. Andreae, Datierung und Bedeutung des Telephosfrieses im Zusammenhang mit den übrigen Stiftungen der Attaliden von Pergamon, in: *Der Pergamonaltar*, Hrsg. W. D. Heilmeyer, Tübingen 1997, S. 90. E. Simon, *Pergamon und Hesiod*, Mainz 1975. Schon in altorientalischer Zeit hat die Unterweltgöttin Ishara mit der Beschwörung gegen Schlangengift zu tun, in: Theuer, *Mondgott*, siehe Anm. 8, S. 98.

334 W. Oberleitner, *Funde aus Ephesos und Samothrake*, Slgskat. des KHM, Wien 1978, S. 74, Kat.-Nr. 83, Abb. 70.

335 H. Alanyali, *Der Theaterfries von Perge*, phil. Diss. Wien 1999, Taf. 84–87, G 10.



38 Römischer Theaterfries in Aphrodisias, Selene und Nyx in der Gigantomachie

spiele antiker Personifikation in der Malerei überliefern.³³⁶ Typus 3, die beschriftete dunkelblaue Schönheit begleitet das „Gebet des Isaias“, gemeinsam mit dem Knaben Orthros (eine Personifikation der Morgenfrühe), auf einem Landschaftsstreifen vor Goldgrund (das neue Zeichen der Entrückung in Byzanz und im Mittelalter). Als Illustration des biblischen Textes: „Aus der Nacht erhebt sich früh mein Geist zu Dir, o Gott“; steht sie hinter Isaias; der Morgen kommt auf ihn zu, Gottes Hand gibt ihm ein (Licht-)Zeichen aus dem Himmel.³³⁷ Walter Seitter sieht in dem Bild nicht nur die Illumination dieses einen Satzes, sondern auch den Rückgriff auf eine heidnische und „fast venerische“ Nacht, die erst später wieder eine „Selbstrevolutionierung“ aus diesen Worten zu vollziehen vermag.³³⁸ In der Schönheitsformel einer Venus hat sie die eine Schulter frei von dem unter der Brust gegürteten Chiton; sie trägt eine Fackel, die abwärts zeigt – ähnlich dem die Nacht begleitenden Erosen am Prometheussarkophag in Rom. Damit ist das lichtlose Zu-Ende-Gehen ange-

336 Pariser Psalter, Paris, Bibliothèque National de France MS gr. 139, fol. 435 v und 419 v. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago und London 1971, S. 177. A. Grünwald, *Zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters*, Brünn 1929. Die ganzfigurige Nacht existiert in vielen Kopien in anderen Handschriften, die im Abschnitt Byzanz und Mittelalter zur Sprache kommen.

337 Jesaias, XXVI/XXVII, 9–20.

338 Seitter, *Nacht*, siehe Anm. 125, S. 134 f.

geben, ein blauer nebeliger Heiligenschein umrahmt ihren Kopf, und mit der einen Hand hält sie das außen darüber geblähte Velum mit weißem Sternenmuster fest. Die Faltenbildung weist noch auf das antike Vorbild und hat noch nicht den Schematismus byzantinischer Chrysografie. Ihr chthonisch dunkles Inkarnat ist erhalten und zeigt damit deutlich, dass die Antike die Personifikation der Nacht in allen Kunstgattungen (Malerei, bemaltem Relief oder bemalter Skulptur) an der dunkelblauen Färbung erkannte. Auch die Zusammenfügung des Haares zu einem Knoten ist auf den meisten erhaltenen Werken zu finden. Die klassische Ponderation und die leichte Gelängtheit weisen auf den schönen Stil um 420–380 v. Chr. oder sogar auf die Spätklassik ab 350/40 v. Chr. (in der Skulptur wäre das der Stil des Lysipp) als Urvorbild hin. Auf die Büste im Pariser Psalter komme ich noch zurück, doch zunächst noch ein Beispiel einer ganzen Figur.

In einer Miniatur eines Kodex aus Smyrna, die sich auf das 4. Kapitel des Physiologus bezieht, zeigen sich Nacht und Tag einmal getrennt in Segmenten als Ganzfiguren (3). In einem anderen Kodex dieses Physiologuskreises (Smyrna B 8 und ein weiteres 1930 verlorenes, von Strzygowski als Cod. grec. A 1 bezeichnetes Oktateuch aus Smyrna, ähnlich den beiden im Vatikan – Vat. grec. 746 und 747, und ein Fragment aus Kloster Vatopedi auf Athos) steht die Nacht auf einem Landschaftsstreifen, wiederum mit einer sie begleitenden Figur, die dem Orthros des Pariser Psalters ähnlich ist. Tag und Nacht erscheinen auch noch einmal zu Noah und der Sintflut und zum Auszug aus Ägypten; das wesentliche Bild mit dem Nachtraben ist im Physiologus, das andere bezieht sich auf die Schöpfungsgeschichte, Fol. 4 v (Abb. 61, S. 163).³³⁹ Aus einem Himmelssegment waltet Gottes Hand mit Strahlen, die Szene darunter ist in eine kleinere schwarze Hälfte links und ein größere blaue rechts gegliedert; darin sitzt links die Nacht in Velificatio, vielleicht auch mit gesenkter Fackel – dies ist nicht mehr auszumachen –, und rechts in breiter Schrittstellung der Tag mit erhobener Fackel zurückblickend, von Gottes Hand bestrahlt. Im Physiologus sitzt sie ähnlich, allerdings mit entblößtem Oberkörper und dem Nachtraben auf dem Schoß, während der Tag und Othros in einem Streifen Landschaft unterwegs sind. In Hinweis auf den Psalm 101, 7 sagt der Physiologus, dass der Nachtrabe die Nacht mehr als den Tag liebe. Erst später wird ihr die Eule als Attribut zugeordnet. Ein Himmelssegment soll ehemals Sonne, Mond und Sterne enthalten haben. Die byzantinische Malerei (siehe Kapitel II) vollzieht in ihren Umwandlungen der antiken Nachtpersonifikation im Detail wahrscheinlich schon eigene Erfindungen. Grundzüge bleiben aber erhalten und lassen auf die verlorene Bandbreite der Erfindungsgabe antiker Malerei schließen.

Wie die Ganzfigur ist auch die Büste der Nyx (Typ 4) im Pariser Psalter, Fol. 419 v. (Abb. 55, S. 159) über dem Durchzug durch das Rote Meer schriftlich gekennzeichnet. Die Nacht wird theatralisch um Hilfe angefleht, ihr Velum flattert hier nicht rund, sondern elliptisch um den Kopf, die eine Schulter bleibt wieder frei von Gewand, die Frisur ist jene mit dem Knoten; sie hält – eine Hand angezogen, die andere ausgestreckt – das Velum fest

339 J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig 1899, S. 14, S. 114 ff. und Taf. 1 und 3.

und auch ihr Nimbus ist geblieben. Die Israeliten ziehen unter ihren Blicken durch die trockene Furt, darunter versinkt das Heer des Pharaos im Wasser, das von einer Personifikation des Roten Meeres mit Ruder abgeschlossen wird.

Dem Typus (4) mit erhobenen Händen, das Velum über dem Kopf haltend und am unteren Ende von nebelhaftem Wolkenterrain überschritten, entspricht die eine Nachtpersonifikation über den Kämpfen der Römer gegen die Daker auf der Trajanssäule, die nach dem Sieg 101/102 n. Chr. 105–113 n. Chr. gebaut und reliefiert wurde und auch als Grab (im Sockel) des Kaisers genützt wurde. Sie ist den Darstellungen auf den Theaterfriesen mit ganzen Figuren ähnlich.³⁴⁰ Die zweite Nox ist noch mehr überschritten, auch die Hände sind hinter dem Terrainbogenabschluss versteckt und das Velum bauscht sich kreis- und nicht mehr bogenförmig. Sie erscheint rechts über einer Szene der Gefangennahme von Barbaren und deren Abführung in ein Gefängnis.³⁴¹

Ein weiteres Beispiel für die Nacht mit erhobenen Händen, die ihr Velum hält und sonst als Büste nicht weiter gekennzeichnet ist, wurde im Zusammenhang mit der Nacht der Toten erwähnt: die im mittleren Rund-Giebelfeld des Unterweltsarkophages von Velletri (Abb. 33, S. 101) erscheinende Göttin.³⁴² Ihre Dominanz in Form und Sinn ist dem Hadesaspekt der Rückseite entsprechend – im Gegensatz zu dem von den Gestirnen beherrschten Himmelsaspekt der Vorderseite. Diese Nacht bedeutet den Durchgang durch ein dunkles Reich der Toten, in dem sie aber auch trostreiche Begleiterin ist und die Gorgonaia links und rechts von ihr dunkle Gestirne meinen.

Bereits in der Abhandlung über die Sarkophagkunst des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. (Nacht der Toten) wurden folgende Beispiele des Typs 4 erwähnt: Auf einigen Endymionsarkophagen zeigt sich die unter der Büste überschrittene Nacht über dem Schlafenden, der von Selene nachts besucht wird. Meist hält sie Mohnkapseln und Füllhorn, aus dem sie das Wasser des Schlafes ausgießt, in den Händen, ist geflügelt und mit einem Chiton (mit oder ohne Ärmeln) bekleidet. Auch die Frisur mit dem Knoten ist allen gleich, leider sind das Beispiel aus Neapel (Abb. 27, S. 95) und das aus Tarquinia stark beschädigt, so dass Hände, Gesicht und Attribute nur mehr schwer rekonstruierbar sind. Das New Yorker Exemplar (Abb. 28, S. 96) ist ergänzt und zeigt einen eigenartigen Anschluss des Kopfes; Mohnkapseln mit Blättern und Stängel sowie das Füllhorn sind aber gut zu sehen. Stängel und das Wasser treffen den zum Schlafgestus erhobenen Arm Endymions, Selene wird von fackeltragenden Erogen herangeleitet. Im Neapeler Exemplar sind Letztere zumindest teilweise durch ein lokales Götterpaar ersetzt, die das Latmosgebirge verkörpern.

340 C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin 1900, Taf. XXXVIII. R. Bode, *der Bilderfries der Trajanssäule*, in: *Bonner Jb.* 192, 1992, S. 123–174. K. R. Krieger, *Sieg und Niederlage*, Wien 1995, Abb. 296.

341 H. A. Groenewegen-Frankfort, B. Ashmole, *Art of the Ancient World*, New York o. J., Abb. 681.

342 Andrae, *Römische Grabkunst*, siehe Anm. 253, S. 71 f. Angleichungen und Gegenüberstellung zu Helios als Mondgesicht Selene sind möglich. Über das Mondgesicht schreibt auch Plutarch, in: *De facie in orbe lunae*.

Ähnlich sind auch zwei Nachtdarstellungen auf sehr weit entfernten römischen Sarkophagen des Typs 4: Das Exemplar der Villa Medici mit dem Urteil des Paris (Abb. 32, S. 101) und den Meeres- und Gestirns-gottheiten zeigt rechts oben eine halbfigurige Nox (auch hier ist der Kopf abgebrochen); die eine Brust ist nackt, die andere drapiert, das Velum bauscht sich kreisförmig über ihrem Kopf; unter ihr befindet sich eine Terrain-angabe oder ein Wolkenstreifen.

Das zweite Exemplar ist jenes auf einem Unterweltsarkophag im türkischen Serayçik (Abb. 31, S. 99) – dem römischen Kitanaura –, auf dem der eine Treppe hinabsteigende Tote von der Nacht in Halbfigur empfangen wird. Sie gibt ihm, der möglicherweise den früh verstorbenen Sohn des Hermespriesters Mas darstellt, Geleitschutz durch die Finsternis, die auch durch die Grotte, aus der Kerberos hervorkommt, angedeutet ist. Nox blickt zu ihm und drückt ihr geblähtes Velum zur Seite, um ihn zu sehen und zu begrüßen. Das Haar ist wieder zum Knoten gefasst, beide Brüste sind zu sehen. Obwohl der unterste Rand der ganzen Szene weggebrochen ist, kann man erkennen, dass die Gestalt auch ursprünglich schon oberhalb des Bauchnabels geendet hat. Über ihr steht, erhöht und in Bedeutungsproportion, wahrscheinlich Persephone an der Schwelle zum Hades; es könnte aber auch die in der Inschrift genannte Mutter Nanneli(s) sein, die ihren Sohn, mit dem sie später im Sarkophag vereint wurde, verabschiedet.

Früher zu datieren, wahrscheinlich in die augusteische bis tiberianische Epoche, ist die leider nicht ganz einwandfrei erhaltene Nox auf dem Triumphbogen von Orange in Südfrankreich.³⁴³ Sie ist auf der Südostfassade der oberen Attika in einem eigens eingekerbten rechteckigen Bildfeld reliefiert. Möglicherweise ist dieser Teil des Bogens später zu datieren (die Autoren argumentieren vom 1. bis ins 3. Jahrhundert n. Chr.) als der sicher augusteische untere Teil. Den unteren Abschnitt bildet wie so oft die wolkenweiche Wellenlinie, oben stößt das fast kreisförmig geblähte Velum an der oberen Bildkante an, umgebene Teile des Stoffes betonen die Plastizität und Bewegung; ein Arm ist wahrscheinlich zum Melancholiegestus erhoben gewesen, das Gesicht stark zerstört. Sie war offenbar bekleidet und entspricht damit dem Typus 4, der uns auch am Trajansbogen begegnet, allerdings ohne die Geste des Arms. In dieser Form ist sie solitär in allen Sammlungen halbfiguriger oder in Büsten gegebener Nachtgestalten. Jedoch gibt es in Pompeji in der Casa delle Caccia Antica zwei sich entsprechende Paare einer sich abwendenden Nacht in Velificatio mit Hesperos und einer Aurora mit Phosphoros in partiell erhaltener Malerei, wobei die zweite Büste en face gegeben ist und ihren linken Arm erhebt, um das gewölbte Velum zu halten, während der andere Arm sich am Flügel der Sternspersonifikation abstützt.³⁴⁴ Vielleicht wird die Nacht am Bogen in Orange deshalb von manchen Autoren als Aura bezeichnet, doch ist ihr Typus eindeutig der einer Nacht. Die Konstellation der Gestirne

343 M. Roehmer, Der Bogen als Staatsmonument. Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbögen des 1. Jh.s n. Chr., München 1997, S. 81–93.

344 Pompeji. Pitture e Mosaici. La Documentazione nell'opera vol. VII, Regio VII, Pre. II, Rom 1997, 33.

ist außerdem durch einen erhaltenen Helios im Flachgiebel über dem Tympanon an der O-Seite, der wahrscheinlich eine Luna an der W-Seite entsprach.³⁴⁵ Außerdem scheint das Programm nach neuesten Erkenntnissen von Marion Roehmer allein um die römischen Abwehrkämpfe gegen die Gallier unter Augustus (und Nachfolger, zuvor möglicherweise auch Germanicus) und nicht um eine Stadtgründung zu kreisen. Dabei ist mit der Tacitusstelle in der *Germania*, in der die hohe Bedeutung der Nyx für die Germanen belegt wird, zu argumentieren. Weiters ist die Textstelle aus den *Annalen* über Germanicus und die Nachtkämpfe zu bedenken. Darin gibt es auch weissagende Träume und Heeresversammlungen bei Nacht, die auch der beschriebenen Bewaffnung ein Hauptthema auf dem Bogen von Orange machen.³⁴⁶ Aus der ersten Bauphase hat sich keine Inschrift erhalten, die erste nachträgliche Weiheinschrift datiert in die Zeit des Tiberius. Auf den Waffen finden sich mehrere Eigennamen, u. a. jener des gallischen Aufständischen Sacrovir. Auch dessen Aufstand ist bei Tacitus überliefert.³⁴⁷ Allein dem Kaiser steht auch die Anspielung auf das kosmische Geschehen eines Weltentages (zwischen Sol und Luna) zu, der auch auf dem Konstantinsbogen in Rom zu sehen ist – in diese Konstellation fügt sich die Nacht besser ein als *Aura*.³⁴⁸ Außerdem gilt die Nacht nach Cicero als Mutter des Krieges³⁴⁹ und der Bogen von Orange zeigt hauptsächlich Gefechte und Waffen.

Zwei Nachtdarstellungen zeigen sich bis unter dem Bauchnabel: Ein Fresko in Pompeji mit Theseus und Peirithoos vor Persephone, auf dem im Hintergrund rechts aus dem Nebel eine Nox auftaucht, die ihren rechten Arm über den Kopf gehoben hat. Sie ist nackt, bis auf einen Mantel, der von diesem Arm herabhängt und vom anderen seitlich gehoben wird.³⁵⁰ Eine ähnliche, allerdings bekleidete Gestalt ist die aus dem Boden steigende Nyx auf dem so genannten Schulmeisterrelief von Rhodos, die Ludwig Curtius im Zusammenhang mit einer neben Philosophengesprächen geordneten Unterweltszene (möglicherweise im Elysium) schon 1951 richtig gedeutet hat.³⁵¹ Die Dunkelheit im Hades wird hier, auf dem Fresko und auch auf dem Sarkophag von Velletri, durch die Figur der Nyx ausgedrückt: am Relief in Rhodos hält die rechts außen, aus dem Boden steigende Nacht mit

345 J. C. Anderson, *The Date of the Arch at Orange*, in: *Bonner Jb.* 187, 1987, S. 159 ff. I. Paar, *der Bogen von Orange und der gallische Aufstand unter Führung des Julius Sacrovir 21 n. Chr.*, in: *Chiron* 9, 1979, S. 215 ff.

346 Roehmer, *Bogen*, ebenda, S. 91–94. Tacitus, *Germania*, Kap. 11, Tacitus, *Annalen* II, 14.

347 Tacitus, *Annalen*, 3, 43. Es scheint sich also um einige historische Schlachten der Römer zu handeln, die auf dem Bogen abgebildet wurden.

348 H. Kähler in der Rezension von R. Amy, P. M. Duval, Ch. Picard u. a. *L'Arc d'Orange*, Paris 1962, in: *Gnomon* 36, 1964, S. 823 ff.

349 Cicero, *Nat. deor.* 3, 44.

350 H. Kenner, *Die römische Wandmalerei des Magdalensbergs*, Klagenfurt 1985, Abb. 9, S. 32. K. Schefold, *Pompejanische Malerei*, Basel 1952, S. 187 und 191.

351 L. Curtius, *Zum sogenannten Relief eines Schulmeisters aus Rhodos und zum Unterweltssarkophag von Ephesos*, in: *Mitt. d. DAI*, Band IV, 1951, S. 20 ff., Taf. 8.

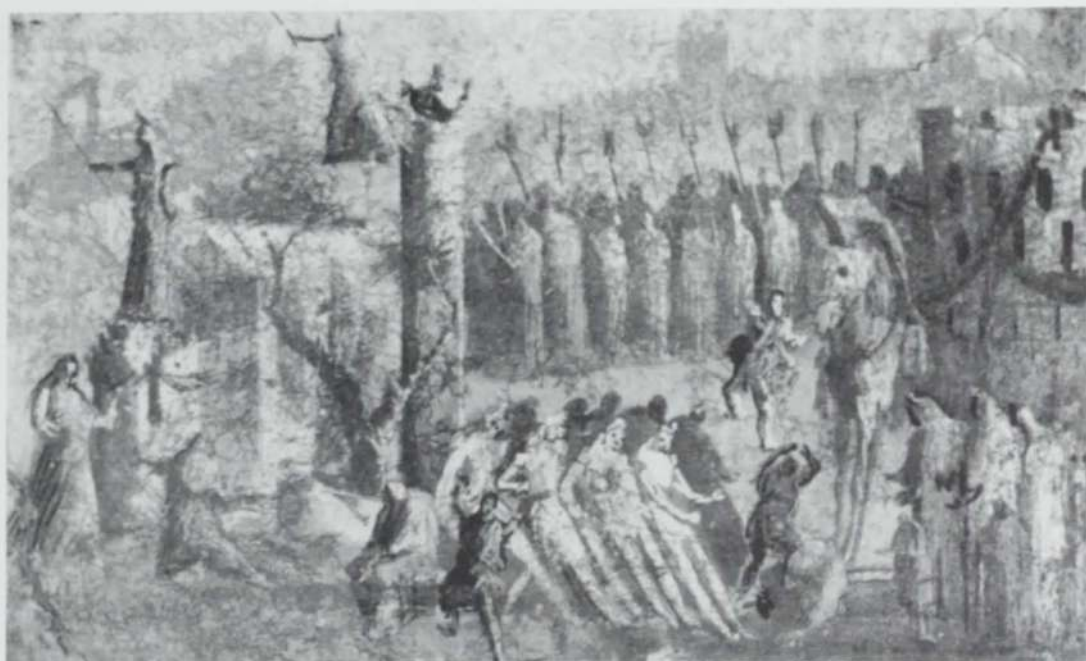
angewinkelten und hochgehobenen Unterarmen ihr Velum, das sich über dem Kopf halbkreisförmig bauscht, fest. Sie trägt einen ärmellosen, unter der Brust gegürteten Chiton und hat wahrscheinlich nach außen oder zu heute verlorenen Figuren geblickt. Sie ist hier mit Hermes, dem zweiten Seelenführer, zusammengeführt und den Unterweltsgöttern und Moiren beige stellt, auch Peirithoos ist zu finden. Interessant ist die ab der Mitte des Reliefs festzustellende Blickrichtung aller Figuren aus dem Bildfeld nach rechts, wohin auch Nyx sich körperlich wendet. Es ist wohl an eine Fortsetzung in einem neuen Bildfeld mit den Gefilden des Elysiums zu denken. Als aus dem Boden der Unterwelt steigende Göttin, noch dazu in Bedeutungsproportion, als „Kniestück“ und schräg aufsteigend, ist sie in diesem Relief solitär, jedoch gut zu identifizieren.

Und schließlich sei noch der sehr unterschiedliche Typus (4) der Ilias Ambrosiana erwähnt. Über der Szene XXXIV mit Odysseus und Diomedes (Abb. 50, S. 151), die den Trojaner Dolon aufgreifen, der als Späher im Wolfsfell ins griechische Lager kommt und der in der weiteren Erzählung grausam bestraft wird, schwebt die Büste der Nacht, als Nyx beschriftet. Sie ist dunkel gefärbt, bis auf das Gesicht, und verhüllt, selbst ihr linker, erhobener Arm ist bedeckt; oberhalb der Brust wird sie von einem Himmelsstreifen überschritten. In der zweiten Szene XXXV mit Odysseus und Diomedes wird das Lager der Thraker überfallen und ein Blutbad angerichtet, darüber entfaltet sich noch einmal, aber kleiner als im Bild davor, die Nacht mit ähnlicher Geste, jedoch ist viel von der dunklen Farbigeit bereits abgeblättert, auch in den Flügeln.³⁵² Sie ist der Typus der Büste ohne Velificatio, aber verhüllt gekleidet, mit Flügeln. Damit zeigen sich in der Halbfigur die Variationen: bekleidet und verhüllt mit Flügeln, annähernd nackt mit Velificatio oder die Vermischung beider Typen. Einen festen Typus der Nacht gab es also nicht einmal in spätrömischer Zeit.

Als verwandte Gestalten (Typ 5) sind vor allem die Gestirns-gottheiten zu nennen, mit welchen die Nacht oft auftritt, und dabei besonders die Mondgöttinnen, allen voran Selene, von der sie sich aber eben durch bestimmte Attribute (Flügel, dunkle Hautfarbe), die Anzahl der Rosse bei der Wagenfahrt und das fehlende Gestirn am Kopf unterscheidet. Aber auch der Typus der Selene bildet sich erst langsam aus und hat später Stiere am Wagen wegen der mondförmigen Hörner. Wenn Selene und Nox beide auf den Reliefs erscheinen, ist wohl Selenes himmlischer und der erdbezogene Faktor der Seelenführerin in der Nacht zu bedenken. Selene bleibt auch über die byzantinische Zeit hinaus bis ins Mittelalter erhalten, als Zeichen für den „Weltentag“ über dem Gekreuzigten neben Helios; dies weist schon auf eine Übernahme im Sinne eines dargestellten Handlungsraumes.

Während Selene, Isis und auch Artemis (Diana) für das Gestirn stehen, ist Hekate die Erscheinung des Neumondes, also eine „Königin der Nacht“. Astra, die Mutter der Hekate, ist eine ähnliche Vertreterin aller Gestirne und Leto ist als Mutter von Artemis (und Apoll) auch mit dem Mond verbunden. Eine derartige Bandbreite von Typen erweist sich

352 Ed. U. Graf, Ilias Ambrosiana (Cod. F. 205 P. Inf. Bibl. Ambrosianae Mediolanensis), Bern 1953, S. LV, Taf. XXXIV und XXXV.



39 Pompejanisches Fresko mit der Einbringung des Trojanischen Pferdes

auch in der Übernahme in byzantinischer Zeit oder gar im Mittelalter dem Nächtlichen sinngemäß verbunden, wobei aber alle drei Variationen der irdischen Nacht, der Nacht der Toten und die Allnacht des Anfangs Hypostasen durchmachen: Die Muttergottes übernimmt von ihnen einiges an ikonografischen Merkmalen.

Einmal tritt im pompejanischen Fresko mit der Einholung des Trojanischen Pferdes in der Casa des Scipius Pamphilus (Abb. 39) Cassandra im Hintergrund auf den Zinnen der Stadt als warnende Ruferin mit leicht gesenkter Fackel als nachtähnliche Figur auf; verstärkt ist dieser Effekt durch die Streiflichtbeleuchtung, die an den späten Abend oder Mondschein denken lässt (das Fresko wird im Kapitelteil h ausführlich besprochen).

h) Die Nacht als Handlungszeitraum

Schon im Zusammenhang mit den Personifikationen der Nacht ist die Zeitangabe und damit ein Handlungsraum möglich. Es gibt dabei dreierlei Zeitmaß: Die Ur- und Allnacht tritt im Zusammenhang mit der Gigantomachie, als Mitstreiterin der Erzählung (Hesiods) auf (Pergamonaltar). Die Nacht der Toten kann in ihrer Funktion als Geleiterin am Hades-tor empfangen (Sarkophag von Kitanaura) oder aber wieder hinausweisen (am Ende des sog. Schulmeisterreliefs in Rhodos); sie zeigt dies mit ihrer Bewegung bereits an. Die irdische Nacht kann in fluchtartiger Bewegung ihren Wagen aus dem oder in das Bildfeld len-



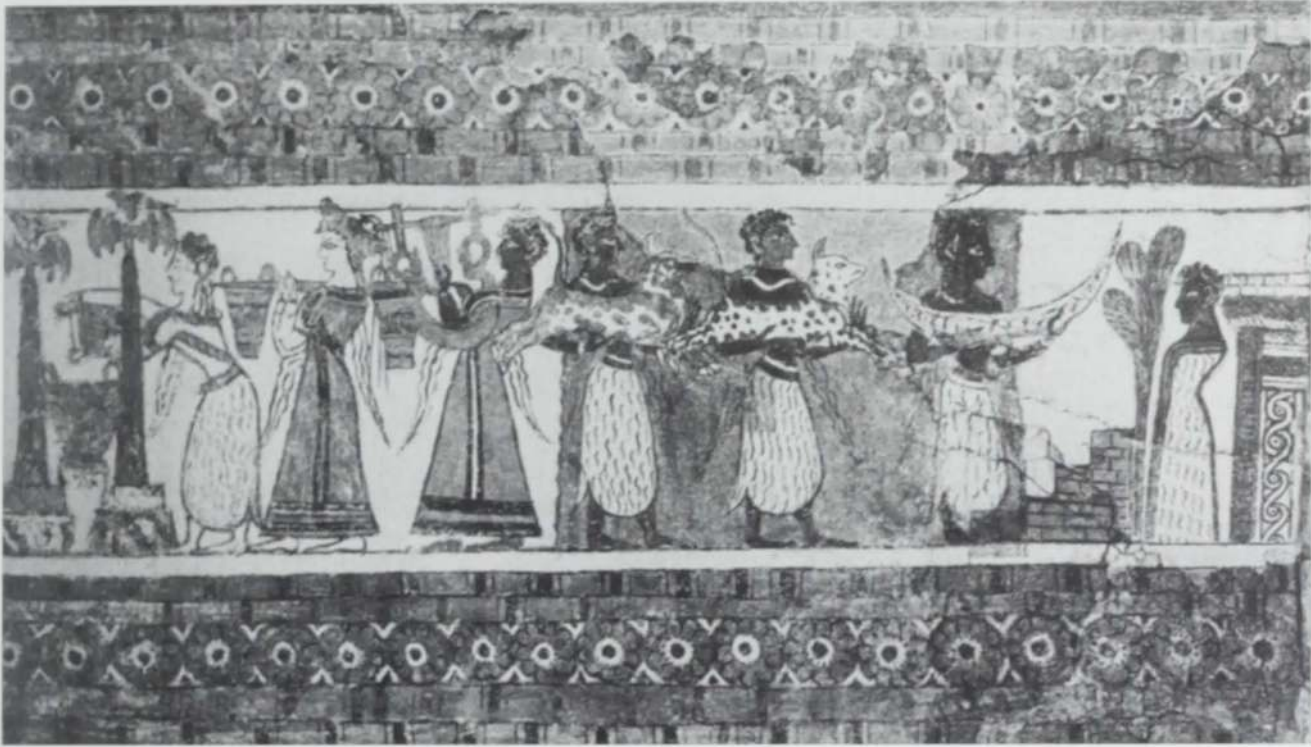
40 Römisches Sarkophagrelief mit Sol, Luna und den Dioskuren

ken; wobei natürlich auch eine kosmische Anspielung auf den „Weltentag“ an sich integriert sein kann. Dies ist sicher der Fall, wenn beide Wagen – von Helios und Luna – am Anfang und Ende einer Erzählung erscheinen. So die Nacht am Beginn der Iliupersis in den Nordmetopen des Parthenons, die sozusagen ins Geschehen lenkt oder auf vielen Sarkophagen mit dem Endymionthema, aber auch dem Thema der Dioskuren (Abb. 40), bei Schlachten u. a. Mit Erscheinen der Gestirne und des Tages- und Nachtwechsels wird an sich schon Dauer vermittelt. Der Bogen, der dabei sichtbar wird, so in den lokrischen Tonreliefs, unsichtbar aber auch am Konstantinsbogen vorhanden ist, wird von beiden befahren. Sol steigt auf, Luna ab (es gibt dies auch umgekehrt); indem ihre Pferde vorne einknicken und der Wagen nach unten weist, meint der entstehende Bogen das Himmelsgewölbe. Dies ist auch der Fall in der Hauptszene der mithräischen Religion mit der Stiertötung, die David Ulansey als vorgeschichtliches Sternbild Perseus zu deuten vermochte.³⁵³ Hier wird der kosmische Auf- und Abstieg mittels Leitern oder seitlich (manchmal auch darüber) übereinander geordneten Begleitszenen der Mithraslegende noch unterstrichen.

Eine andere Möglichkeit der Angabe von Tag und Nacht im Handlungsraum ortet Walter Pötschner in der kretisch-minoischen Malerei und ihren ägyptischen Vorbildern: die der Hintergrundfarbe.³⁵⁴ Der Sarkophag von Hagia Triada (Abb. 41) zeigt mehrere Farbabschnitte im Hintergrund, die der Autor auf den Ablauf des Kults in Tagen und Nächten bezieht: Da auch die Opferszenen eine andere Richtung haben oder andere Handlungen zeigen, erscheinen die Abschnitte wie dunkle und helle Stunden; dies lässt sich aber nicht auf andere Monumente der frühgriechischen Malerei übertragen. Die blauen Nachtabschnitte der etwa gleichzeitigen ägyptischen Malerei (z. B. im Papyrus des Nefer Renpet in der Szene der Mondanbetung durch ihn und seine Frau, Brüssel, Mus. Royaux du Cin-

353 Ulansey, Mithras, siehe Anm. 206.

354 W. Pötschner, Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada, in: *Klio* 79, 1, 1997, S. 19–22. Derselbe, Nochmals: Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada, in: *Klio* 79, 2, 1997, S. 315 f.



41 Minoische Malerei auf dem Sarkophag von Hagia Triada, Opferszenen, 1400 v. Chr.

quantaire) sind nicht übernommen, fehlt doch den minoischen die Darstellung der nächtlich sichtbaren Gestirne, um auf eine naturalistische Beobachtung zu schließen. Pötschner sieht Blau als die Nachtfarbe, Gelb als die des Morgens (oder Abends) und Weiß als die des Tages. Diese Symbolik ist aber unhaltbar, sobald man mit den Fresken von Knossos oder Thera vergleicht. Jedoch schon Arthur Evans, der Ausgräber von Knossos, meinte, im so genannten Rebhuhn-Fresko der Karawanserei des Palastes die hinter den Tieren angebrachten abstrakten Natureindrücke vor einer schwarzen Folie als eine Höhle bezeichnen zu können.³⁵⁵ Fritz Blakholmer lehnt eine so strenge Korrelation zwischen Figurenperspektive und Bildraum für die Zeit der minoischen Kunst jedoch vehement ab: Es ist unser heutiger Blick, der diese Bezüge auf die wahrscheinlich meist kultischen Funktionen der Fresken positivistisch zu übertragen versucht. Die Zuordnung der Farben wie auch der Textilkunst in Beziehung zur Wandmalerei und damit zum Wesen der Dinge im Falle von Himmelssegmenten ist aber ein noch lange nicht abgeschlossenes Kapitel der Wissenschaften.³⁵⁶ Erst in der Zeit klassischer griechischer Malerei kann die Kohärenz zwischen

355 A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London 1928, Bd. II, S. 109 ff.

356 F. Blakholmer, *Konvention und Abstraktion. Farbliches Gestalten in der bronzezeitlichen Ägäis*, phil. Diss. Wien 1999. Derselbe, *Ikonographische Beobachtungen zur Textilkunst und Wandmalerei in der bronze-*



42 Minoische Wandmalerei
im „Raum der Frauen“, 1500 v. Chr.,
Nordwand, Thera

Bildhintergrundfarbe und dargestellten Figuren und ihr Bezug auf das Bildgeschehen angenommen werden. So wahrscheinlich in der verlorenen, partiell dunkel denkbaren Bemalung des Parthenonfrieses hinter den nächtlichen Kultabläufen mit den Mädchen auf der Ostseite vor der Peplosübergabe. Die von ihnen getragenen Kultgegenstände und Stablampen weisen darauf hin. Sie transportierten diese bei ihrem Weg aus den Gärten der Aphrodite aus der Stadt durch einen unterirdischen Gang hinauf auf die Akropolis.³⁵⁷ Der farbige Kontrast hinter Figuren und Dingen diente dabei aber neben dem inhaltlichen

zeitlichen Ägäis, in: Jahreshefte des Österr. Arch. Inst. 63, 1994, Beiblatt, S. 2 ff. Derselbe, Textilkunst und Wandmalerei in der frühen Ägäis: Ikonographische Evidenz aus dem „Haus der Damen“ in Akrotiri, Thera, in: Akten des 6. Österr. Arch.-Tages 1994 in Graz, Graz 1996, S. 27 ff. mit weiterführender Literatur.

³⁵⁷ Wesenberg, Parthenonfries, siehe Anm. 202, S. 86–88.

Bezug zum Nächtlichen auch zur Unterstreichnung der plastischen Form und kann in der Malerei mit dem bereits in der Klassik existierenden Paragonestreit in Zusammenhang gebracht werden.

Die Lösung des Problems der Gestaltung des nächtlichen Himmels in frühgriechischer Zeit lässt sich schon eher über den Rückblick auf den mit weißen Sternenpunkten gekennzeichneten dunklen Hintergrund der atmosphärischen Gestalt im Palast von Mâri lösen. Dieser Sternenhimmel als eine Art Muster ist auch in der ägyptischen Malerei schon früh in Ausstattung von Decken der Grabanlagen – natürlich in anderer Ausführung – zu finden: helle Sterne auf dunkelblauem Grund. Egal ob dies auf die Verstirnung weist oder auf eine spätere Änderung zu real geschauten Sternbildern (Sethos I.), egal ob eine Vermischung von „idealistisch“ und „naturalistisch“ in der ägyptischen Malerei anzunehmen ist, dieser Sternenhimmel kann als Nachthimmel (als Wesen der dreigeteilten Nacht) gesehen werden. Im Haus der Frauen in Thera (Abb. 42) lässt die Form des Raumes mit den Resten von Fresken einer Einkleidungs Szene von Priesterinnen (und einer Göttin?) die Autoren Spyridon und Nanno Marinatos auf einen kultischen Kontext mit zwei weiteren Räumen schließen.³⁵⁸ Über den Frauen befindet sich ein geschlängelttes Band mit drei blauen Streifen, darüber ein Sternenmuster. Die Verbindung blauer Sterne mit rot gepunkteten Linien erzeugt den Eindruck von Textilien, z. B. eines eingehängten Teppichs, als den einer hinter einer Terraingrenze beginnenden anderen Sphäre. Trotzdem wird es sich hier eher um einen ideellen Zusammenhang mit dem Kult rund um Jahreszeiten, Weltentage und damit auch Tag und Nacht gehandelt haben als um reine Dekoration durch Textilien. Die Darstellung der Dinge musste keineswegs in Lokalfarbe gegeben werden, das Wesen der Nacht wurde über die Angabe der blauen Sterne an sich verstanden; dafür spricht auch die Deutung in Richtung Farbschema und nicht in Richtung Beobachtung im frühen Ägypten.³⁵⁹

Ein weiteres minoisches Beispiel, das dazu herangezogen werden kann, allerdings ohne Farbschemavergleich, ist der Himmel auf einem Siegelring nach 1400 v. Chr. aus der Unterburg von Tiryns mit der Darstellung einer Prozession von Dämonen mit Krügen vor einer Göttin mit einem Kelch. Die zwischen den Mischwesen angebrachten Kornähren lassen auch hier auf einen Jahreszeiten-, Vegetations- oder Bewässerungskult schließen.³⁶⁰

Über der Szene ist wieder ein Abschluss in Wellenform und darüber auch Kornähren, aber auch viele kleine Punkte neben Sonnenrad und (umgedrehter) Mondsichel. Dieser segmentierte Himmel mag die Fülle der Sterne und die beiden maßgeblichen Gestirne für den Jahreslauf im Form eines nächtlichen Himmels – allerdings auch mit symbolisch anwesender Sonne und den Ähren – angeben; jedenfalls beweist er einen Wechsel der beiden Sphären. Unten ist die Prozession vor glattem Hintergrund, oben der Himmel mit den

358 N. Marinatos, *Art and Religion in Thera*, Athen 1984, S. 97–105. S. Marinatos, *Excavations at Thera V*, Athen 1972, S. 38–40, Plate G, H.

359 W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart 1957, S. 138 ff.

360 S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, München 1973², S. 178, Abb. 229.

Gestirnen, welcher nun auch auf die Malerei in Thera und Knossos übertragen werden kann. Die Argumentation von Pötschner, die Trennungen der Farbfelder seien auf den Kult und seinen langsamen Ablauf in Etappen abgestimmt, scheint sehr wohl zu stimmen, nur die direkte Verbindung zu den Tages- und Nachtzeiten ist zu sehr vom positivistischen Denken beeinflusst; dieser Himmel zeigt sein ganzes Wesen an sich, jedoch nicht direkt auf den Ablauf der Szene bezogen.

Für uns ist deshalb auch die seltsame Wolken-Schleier-Wasser-Struktur auf der Lekythos um 500 (Abb. 21, S. 65), die Nyx, Helios und Herakles trennt und eine Angabe von Zeit oder Terrain darstellt, schwer zu deuten. Als Schleier der Heliaden nach Parmenides, Fluss oder Höhleneingang wird sie beschrieben – die „Schleierhaftigkeit“ bleibt. Erst die Entdeckung perspektivischer Staffelungen im 5. Jahrhundert verändert auch die Frage des Terrains und Hintergrunds. Nun geht es nicht mehr um das Ritual oder die magische Fixierung der Natur im Kultzusammenhang, sondern um die Beobachtung. Jürgen Borchhardt setzt diese Entdeckung vor Platons Lebenszeit (der sich bereits über die Mimesis beklagt) oder mit Malern wie Polygnot an. Die räumlich atmosphärische Landschaftsmalerei beginnt, begleitet von Agatharchos perspektivischen Versuchen in der Skenographia des Theaters um 450 v. Chr. (wie etwa die axial-perspektivische Scaene Frons aus dem Haus des Augustus am Palatin zeigt).³⁶¹

Die Farbigkeit der Nacht

Was die ägyptische und griechische Malerei aber schon sehr früh kennt, ist die Farbkennzeichnung von chthonischen Figuren durch Blau (Wandmalerei, Papyri) oder Schwarz (Vasenmalerei). Denkt man an Vergils Beschreibung der farblosen Nacht, klingt diese Anregung von Homer schon wie eine Anleitung an die Maler, diesen Figuren dunkle (blaue) Hautfarbe zu geben.³⁶²

In Kizilbel bei Elmali in der Türkei ist aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. die Wandmalerei eines Grabes erhalten, die neben Banketten und meist heroischen Szenen aus dem Leben des Grabinhabers auch zwei blaue Männer einschließt, die nicht befriedigend gedeutet werden können.³⁶³ In Bezug zu den ägyptischen Unterwelt- oder aus dem Sumpf kommenden Gestalten sind die blauen Wesen in der etruskischen Malerei Dämonen, auf jeden Fall aber Wesen, die aus einer anderen Sphäre auf die Menschen auch noch im Tod einzuwirken vermögen. Ihr nächtlicher Aspekt ist insofern gegeben, als auch die Nacht ein solches dunkelblaues bis schwarzes Wesen verkörpert. Außer auf der Lekythos in New York,

361 Borchhardt, Griechische Landschaftsmalerei, siehe Anm. 183, S. 261–267.

362 Vergil, Aeneis 6, 272: „Tief in das Dunkel und Nacht allen Dingen die Farbe genommen“.

363 M. J. Mellink, Kizilbel – An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia, Philadelphia 1998, S. 27 f., S. 44.

die sie als Wagenlenkerin mit schwarzem Inkarnat zeigt, ist dieser Aspekt leider erst aus der späten Buchmalerei der makedonischen Renaissance in Farbe überliefert. Auch auf die kosmische Dimension können geflügelte Luftwesen in Blau hinweisen. Auf jeden Fall aber sind es Wesen, die in unserer realen Welt nicht sichtbar werden, für den antiken Menschen aber im Glauben vorhanden waren. Es könnte sich also auch in Kizilbel, im Kontext der Prozessionsszene von Menschen mit Pferden in Richtung einer sitzenden Frau, um Todesdämonen oder Todesgeleiter vor der Grabinhaberin handeln oder um chthonische Wesen vor einer sitzenden unterirdischen Göttin. Die Genitalien des Dämons sind weiß, die Umrisslinie schwarz, am Kopf oder auf den Schultern hat er möglicherweise einen Gegenstand getragen, und eine rote Linie vor ihm trennte ihn in irgendeiner Form von der Prozession davor.³⁶⁴ Scheut man sich die ägyptische Kunst auf die griechische zu beziehen, dann vermag die Anwesenheit der blauen Gestalten in Form von Dämonen in der Grabmalerei der Etrusker eine Brücke zu schlagen, der die Kontinuität dieser Deutung blauer Wesen als nicht irdische Existenzen im kosmischen Zusammenhang erlaubt.³⁶⁵ Das trifft sich auch mit der im Alten Orient ehemals nicht so positiven Einstellung zu Blau und Schwarz – sie wurden in der Wahrsagesymbolik mit böse und schattenhaft verbunden.³⁶⁶ Lange vor der illusionistischen Vorstellung der blauen Nacht im Sinne des Stimmungsbildes der Romantik verdeutlichten diese blauen Gestalten für den Betrachter, dass sie mit einer unter- oder überirdischen, jenseitigen Szene (vor allem im Grabkult) zu rechnen hatten.

Burghardt Wesenberg deutet die getragenen Gegenstände im Parthenonfries als Stablampen und argumentiert mit dem nächtlichen Ritus der Arrhephorie: „Um im Relief die Arrhephorie als Nachtritus zu kennzeichnen, wäre kaum etwas besser geeignet als eine Lampe.“³⁶⁷ Schon die Vasenmalerei verwendet die Motive der Lampen und Fackeln, um die Feste des Dionysos, der Demeter und auch Hochzeiten und Begräbnisse als nächtliche Handlungen zu charakterisieren. Der im Zusammenhang mit den Personifikationen genannte Hochzeitszug auf einer Pyxis des Marley-Malers (British Museum) – am Deckel kreisen Helios, Selene und Nyx – wird durch zwei Fackeln nächtlich gekennzeichnet. Der schwarze Vasengrund spielt zumindest in unserem heutigen Farbverständnis auch eine Rolle. So auch in einer Satyrspielszene „Nächtlicher Besuch des Herakles“ auf der Vase von Adernó (Sizilien), die ebenfalls die für den nächtlichen Umzug unentbehrlichen Fackeln in den Händen von Mänaden zeigt.³⁶⁸ Thetis als Braut am Wagen des Peleus wird von Hekate begleitet, die den Zug mit zwei brennenden Fackeln beleuchtet. Erika Simon publizierte den Kelchkrater des Museums von Ferrara, den der Peleusmaler um 435 v. Chr. in Athen malte.³⁶⁹ Die Hochzeit von Peleus

364 Melink, Kizilbel, ebenda, S. 28.

365 R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker, Wiesbaden 1965.

366 E. Unger, Farben, in: Reallex. der Assyriologie und Vorderasiat. Archäologie, Berlin – New York 1971, S. 24.

367 Wesenberg, Parthenonfries, siehe Anm. 202, S. 89.

368 O. Benndorf, Griechische und Sicilische Vasenbilder, Berlin 1868, S. 92, Taf. 44.

369 E. Simon, Die griechischen Vasen, München 1981 (2), S. 135 f., Abb. 194/5.

und Thetis stellt die häufigste Mythologisierung des nächtlichen Themas dar. Ausdrucksstark gebrauchen die Mänaden des Dinosbemalers im reichen Stil um 420 v. Chr. ihre Fackeln, halten sie hoch, aber auch zu Boden. Der schwarze Grund dient in heutiger Sicht als Verstärker der Illusion einer Nacht mit einem Ritus um das Idol des Dionysos Lenaios.³⁷⁰ Bei der Entsendung des Triptolemos im Demeterfest von Eleusis leuchten Demeter und Persephone mit ihren Fackeln vor und hinter dem geflügelten Wagen, den der Maler Makron (der mit dem Töpfer Hieron signierte) auf einem Skyphos um 480 v. Chr. schuf.³⁷¹ Die Vasenbilder zeigen neben den Fackeln auch noch einige Typen von Lampen, die zur Vertiefung unserer Kenntnis der Beleuchtungsgegenstände der griechischen Antike beitragen können. Die Kerze, die sich bereits in den Bildern und Reliefs der ägyptischen Gräber findet, scheint in Griechenland keine Bedeutung gehabt zu haben: Neben den Kienfackeln und Leuchtpfannen sind nur die späteren Öllampen in Bild und Literatur überliefert.³⁷²

Raumfindung in der hellenistischen Malerei

Auch wenn der dargestellte Raum in der hellenistischen Malerei für unsere von der Zentralperspektive „verbildeten“ Augen „fehlerhaft“ erscheint, wird in dieser Zeit die räumliche und zeitliche Einheit, die Verknüpfung von Person und Hintergrund in einem psychologischen Sinn verstärkt.³⁷³ Dies führt auch zu Ergebnissen, die das Phänomen Nacht letztlich doppelt vorführen, nämlich sowohl als Personifikation als auch als atmosphärische Umgebung, als schwarzer Nebel und dunkler werdender Bildgrund. In der schon genannten Unterweltszene mit Theseus und Peirithoos vor Persephone in Pompeji herrscht zwar an sich keine düstere Atmosphäre vor, aber im Hintergrund steigt die Nacht halbfigurig aus dem Nebel, ihr Unterkörper versinkt in dieser Art von Luftperspektive, verbunden mit einer Verkleinerung der Figur. Durch diese Entrückung wurde den Betrachtern in der Antike klar gemacht, dass eine Handlung im Hades gemeint war.³⁷⁴ Auch Luna (Selene) tritt nicht ohne Vernebelung auf (ein neues Verständnis für die Metapher des Verhüllens), wenn sie nächtens Endymion am Latmosgebirge besucht. Sie steigt aus dunklen Wolken oder schwebt vom Himmel herab, manchmal hält sie den Fackel tragenden Hesperos – klein wie einen Eros und auch geflügelt – an der Hand, auch ein Nimbus kann um ihren Kopf strahlen. Was für die Sarkophage ein Thema des Todesschlafs, der überwindenden Kraft der Liebe und damit auch des Triumphes über den Tod war, hatte in den zahlreichen mit diesem Thema geschmückten Räumen von Villen in Pompeji und Herculaneum andere

370 Simon, ebenda, S. 145, Abb. 212–215: Stamnos aus dem Arch. Nationalmus. von Neapel. (Dinos=Kessel)

371 Simon, ebenda, S. 121, Abb. 167: Der Skyphos ist im British Museum, E 140.

372 Seidel, Kerze, siehe Anm. 116, S. 16.

373 T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 3. und 4. Jahrhunderts, Würzburg 1973, S. 164 ff.

374 Kenner, Magdalensberg, siehe Anm. 350, S. 113.

Bedeutung. Ein Raum, in dem der Zustand des Todes vorausgesehen wird – und sei es durch die Geschichte einer unsterblichen Liebe –, ist nicht als Schlafgemach denkbar.

Luna und Endymion als Bild des gelehrten Astronomen

Ingeborg Scheibler hat die thematische Gliederung der Freskenprogramme der Villen untersucht und kommt in Bezug auf Philostrat zum Ergebnis einer thematischen Verknüpfung der eingeschnittenen Wandbilder. Dionysische Kreise finden sich neben aphrodisisch-erotischen und heroischen.³⁷⁵ Der „paradigmatische Nutzen“ der Mythenprogramme ist aber im Fall von „Selene und Endymion“ über die erotische Komponente hinauszuhelien. Der Hirte Endymion galt nach Plinius und anderen antiken Autoren als der erste Astronom. Die Schönheit dieses Beobachters der Gestirne lockt die keusche Selene an, ihm aber ist es nicht erlaubt, das Antlitz der ihn allnächtlich kussenden Göttin zu sehen; darum ist er meist mit Schlafgestus auf Felsstufen gelagert, „umnachtet“ mit geschlossenen Augen dargestellt.³⁷⁶ Im Denken über die Wissenschaft als nächtliche Beschäftigung zeigt sich auch die Wandlung vom Mythos zum Logos, den Platon im „Phaidon“ bereits als Paradigma für das Werden und Vergehen im Lebenskreislauf verwendet.³⁷⁷ Nur die Seele als Anteil des Geistigen im Menschen kann daher nach dem Tod auferstehen, ähnlich Endymion, dem ersten Gelehrten. Philosophie und Wissenschaft allgemein sind – nicht nur bei Cicero – die Voraussetzungen für die Unsterblichkeit der Seele. Fresken dieses Themas sind daher in jenen Räumen der Villen zu finden, in denen der Hausherr seinen Studien nachging.³⁷⁸ Die beiden Sinnbezugelien finden sich ebenso im paganen Bereich der Wissenschaft (im Leben) wie in Reliefs von Sarkophagen, die Wissenschaft als Erreichung der Unsterblichkeit ansahen. Die Seele ist nur unsterblich in den Sphären des Geistigen. Der Traum oder die Vision des Endymion kann aber weiters die Liebe zu den Gestirnen für sich bedeuten, da in der Antike alle Träume nach Mitternacht als Sprechen von Wahrheit angesehen wurden – eine weitere Verbindung von Mythos und Logos.³⁷⁹ Im Hellenismus wird die Traumerzahlung schematisiert und auch zur Apotheose gewandelt. Diesem positiven Zustand des Menschen im Schlaf, der im Fall von Endymion endlos ist, kann Cicero einiges abgewinnen: Wenn der Tod dem Schlaf ähnlich ist, muss es ein Gewinn sein zu sterben.³⁸⁰

Das Thema genoss also wahrscheinlich wegen seiner kosmologischen Komponente in den Landvillen so große Beachtung – es ist oft überliefert, aber leider nur mehr zum Teil,

375 Scheibler, Griechische Malerei, siehe Anm. 260, S. 34.

376 Plinius, Hist. Nat. II (Kosmologie), VI, 43.

377 Platon, Phaidon 72 c.

378 Platon, ebenda, 82 c.

379 Horaz, Sat. I, 10, 33: Post mediam noctem, cum somnia vera.

380 Cicero, Tusc. 1, 97.

meist im Nationalmuseum von Neapel, erhalten. Die Casa dell'Ara massima birgt ein solches Fresko des 4. Stils im Tablinium.³⁸¹ Selene kommt von links, fast nackt, nur umflattert von einem Mantel, den sie graziös am Zipfel hält und der sich über ihre Beine im Laufschrift und in Bögen hinter ihrem Oberkörper bläht. Sie hat große Augen, einen Nimbus, trägt eine Kette und wirft einen Schlagschatten. Hinter ihr taucht eine dunkle Nebel- oder Felswand auf. Rechts lagert ein weibischer Endymion in Schlafgestus mit geschlossenen Augen, auf seinen Hirtenstab gestützt, auch er nur ab den Oberschenkeln der gekreuzten Beine von einem Mantel bedeckt; nur sein Hund erblickt die Göttin. Dahinter geben zwei Felsenstücke das Latmosgebirge an. Das Fresko war, wie die meisten anderen auch, in ein dekoratives Architekturschema eingegliedert. In der Villa malte derselbe Maler Dionysos mit der schlafenden Ariadne. Der Dichtermantel, den Dionysos trägt, weist auf die zusätzliche Sinnschicht zur erotischen Deutung des gebildeten Auftraggebers, der Astronomie und Literatur unter seinem Dach pflegte.

In einem Anbau des Hauses (Triclinium) tauchen Luna und Endymion noch einmal auf, von einem anderen Künstler in Braun- und Violetttönen gemalt. Diesmal ist Endymion links sitzend und wach dargestellt, sein Unterkörper ist züchtiger bedeckt; zwei Nymphen stehen hinter ihm, während sein etwa in der Mitte eingestellter Jagdhund zur rechts hereinfliegenden Göttin blickt, die mit erhobenem Arm ihren bogenhaft geblähten Mantel über dem Kopf festhält. Wieder ist sie halbnackt und dürfte aus abgedunkeltem Hintergrund gekommen sein; die Blicke der Protagonisten sind auf die Betrachter gerichtet. Hier schreitet die Verwandlung des Mythos noch weiter fort, und die Wachheit des Hirten lässt noch mehr auf die *Vita activa* des Hausherrn schließen. Zugeordnet wird einmal mehr ein Fresko mit Dionysos und Ariadne. Diesmal ist eine geflügelte Begleitfigur, die als Nemesis bezeichnet wird (es könnte auch Nyx sein), hinter Ariadne gestellt.

Ein Raum der Casa Caccia Antica zeigt ein in architektonische Gliederung eingeschnittenes nur in Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts überliefertes Fresko desselben Themas. Luna fliegt von rechts aus dem Nebel halb nackt heran, ihr rechter Arm ist gehoben für das Halten des Mantels über dem Kopf, auf dem auch die Mondsichel als Attribut prangt; Hesperos mit gesenkt gehaltener Fackel fliegt an ihrer Hand mit, ein Erote im Vordergrund hält den Hirtenhund Endymions fest.³⁸² Dieser, sitzend an einer Felskante, nur mit einem Umhang und Sandalen bekleidet, und hebt die rechte Hand wie zum Gruß. Auch dieses Bild des 4. Stils gab ehemals den wachen und aktiven – vom Mythos zum Logos gewandelten – Endymion wieder.

In der Casa dei Dioscuri arbeitete ein weiterer Freskant des 4. Stils (das Wandbild ist in Neapel im Museum erhalten), der auch das Haus der Vettier ausgestattet hat.³⁸³ In einer oberen Zone zum heroischen Thema der „Entdeckung des Achilleus am Hofe des Lykomedes“, ehemals eingebunden in architektonische Gliederung, sind „Luna und Endymion“

381 Pompeji, *Pittura e Mosaici, Documentazione*, Rom 1994, Vol. V, Reg. VI, Pte. II, S. 896, Nr. 28, 29, 37.

382 Pompeji, ebenda, Rom 1997, Vol. VII, Reg. VII, Pte. II, S. 14, Nr. 223, 226.

383 Pompeji, ebenda, Rom 1993, Vol. IV, Reg. VI, Pte. I, S. 894.

43 Römische Wandmalerei aus Herculaneum, Selene, Endymion und Phosphoros



platziert. Die Komposition folgt jener aus dem Triclinium der vorher genannten Villa dell' Ara massima, jedoch in etwas kursorischer Weise: Zeichen für die Kopiertätigkeit nach früheren Vorbildern. Selene ist hier, von rechts kommend, mit der Geste des Mantelhaltens über dem Kopf üppiger, die Draperie ebenfalls „barocker“. Endymion links ist aktiv zu Selene blickend wiedergegeben, allerdings schauen beide nicht aus dem Bild heraus; sein Jagdhund etwas rechts von der Mitte ist wie immer zu ihr gewendet, die beiden Nymphen im Hintergrund in Umarmung sehen zu jeweils einem der Protagonisten. Auch hier sind andere mythische Liebespaare und das Thema Hochzeit zugeordnet, aber die Aktivität erhebt wieder einen höheren Anspruch als die erotische Komponente.

Nicht erhalten ist das Sujet in der Casa del Forno, Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts überliefern auch dieses.³⁸⁴ Endymion ist schlafend, mit dem rechten Arm hinter dem Kopf fast nackt auf den Felsen gelagert – Mantel und Sandalen stören den Akt nicht. Von links kommt Selene geflogen, die Mondsichel hinter dem Kopf, begleitet von Hesperos; der Mantel umfängt sie – wie auch sonst – unter der Scham. Dieser Konzeption entspricht seitenverkehrt ein erhaltenes Fresko (des Museums in Neapel, Abb. 43) aus Herculaneum mit der heraneilenden Selene, mit einem Nimbus anstelle der Sichel.³⁸⁵ Sie hat nebst der Aureole einen gebauschten bogenförmigen Mantel, der auch ihre Beine umspielt, und wird

384 Pompeji, ebenda, Rom 1994, Vol. V, Reg. VI, Pte. III und Reg. VII, Pte. I, S. 993.

385 G. E. Rizzo, *La Pittura ellenistica*, Milano 1929, Abb. CXXV. Die Mondsichel hinter Kopf und Schulter ist auch schon im Alten Orient als Attribut vorhanden.



44 Nachzeichnung
des römischen Freskos
aus der Casa di Ganimede,
Selene und Endymion

von Hesperos mit gesenkter Fackel begleitet. Endymion ist links auf zwei Stufen gelagert und schlafend dargestellt, mit Hirtenstab und geschlossenen Augen sowie unter die Mitte geglittenem Mantel, aber ohne zur Schlafstellung erhobenem Arm.

Leicht variiert findet sich das Thema in der Casa di Ganimede, das in neuer Rekonstruktion aus den letzten Jahren vorliegt (Abb. 44).³⁸⁶ Hier trägt Selene einen langen Stab, hat die Mondsichel als Attribut hinter dem Kopf und hält über dem Kopf den Mantel, der sich hinter dem Rücken bauscht und die Beine umspielt. In Schrittstellung kommt sie auf den kläffenden Hund Endymions zu, der davor in Liegehaltung mit Schlafgestus, Hirtenstab und wenig bekleidet lagert. Rechts ragt ein überhängender Fels ins Bild und über Selene erscheinen zwei gezackte Sterne. Ähnlich zu dem Fresko aus Herculaneum überliefert eine blasse Zeichnung für die Casa del Centenario in Pompeji das Thema, allerdings ist Hesperos nicht dabei und statt des Nimbus trägt Selene die Mondsichel hinter dem Kopf.³⁸⁷

Abgesehen von der nach links oder rechts verlaufenden Handlung gibt es zwei Grundtypen der Darstellung dieses Sujets im 4. Stil. Inhaltlich entscheidend ist dabei, ob die Haltung Endymions aktiv oder passiv ist – was sicher in Zusammenhang mit der Widmung der Räume steht. Beide greifen wohl auf Vorbilder der hellenistischen Malerei zurück, in der Handlungsraum und Personifikation auch schon verschmolzen waren.

386 Pompeji, *Pitture e Mosaici*, Rom 1997, Vol. VII, Reg. VII, Pte. II, S. 625.

387 Pompeji, *La Documentazione nell'opera di Disegnatori e Pittori dei Secoli XVII e XIX*, Rom 1995, S. 873, Nr. 49.

Nyktomachia

Eine ähnliche Verknüpfung kosmischen Geschehens zwischen Sol und Luna dürfte es auch im Verband von Schlachtendarstellungen oder Belagerungsszenen gegeben haben, doch findet sich in der antiken Kunst auch die nächtliche Schlacht in Begleitung der Personifikation Nyx' (z. B. in der Ilias Ambrosiana) oder einer atmosphärischen Gestaltung (nur durch die Literatur und das Fresko der Kriegslist mit dem Trojanischen Pferd in Pompeji, Abb. 39, S. 115, überliefert) sowie ihre Vermischung. Die Literatur überliefert die eigene Gattung der Nyktomachia häufig. Das heroische Schlachtengeschehen wird bildlich zwischen die Gestirne gespannt, um die lange Dauer des Kampfes und die Wichtigkeit des



45 Nicolas Poussin, Kampf Josuas gegen die Amoriter, 1625

Sieges für das Weltgeschehen zu veranschaulichen. Die Renaissance- und Barockmaler Albrecht Altdorfer und Nicolas Poussin übernehmen das in Ekphrasen, die aber auch im 19. Jahrhundert noch möglich sind: Lichtführung und Ikonografie der Alexanderschlacht überträgt der polnische Maler Jan Matejko 1879 auf die Darstellung der Schlacht von Warana gegen die Türken. Die Mondsichel zeigt sich im Gemälde gegenüber der untergehenden Sonne. Nicolas Poussin kennt beides: die Schlacht zwischen Tag und Nacht (Abb. 45) und die Nyktomachia mit Lichtern in Tontöpfen (Abb. 46); er hält sich dabei an den biblischen Text wie an die antike Erfindung der Gattung.



46 Nicolas Poussin, Kampf Gideons gegen die Madianiter, um 1625

Xenophon überliefert in der Hellenika drei Beispiele von Nachtgefechten, wobei die besondere Tapferkeit und das Geschick der Helden, aber auch die mögliche List von Überfällen wichtig sind.³⁸⁸ Thukydides führt im Buch zum Peloponnesischen Krieg ein Nachtgefecht auf einem Hochfeld gegen die Syrakuser an.³⁸⁹ Dabei wird vom hellen Mond gesprochen, aber auch von der Unsicherheit, Freund und Feind unter den Gepanzerten zu unterscheiden. Dies bringt eine wichtige Anregung für die Malerei: den Einsatz von Fackeln und anderen künstlichen Lichtquellen. Dieser kann nun zeigen, wie sich das Licht des Mondes, der Fackeln und anderer künstlicher Lichtquellen in den metallischen Rüstungsteilen widerspiegelt. Philostrate überliefert in seiner spätantiken Bildergalerie in Neapel ein Kampfbild mit Antigone, die mitten auf dem nächtlichen, verlassenen Schlachtfeld nach ihrem Bruder Polyneikes unter dem „ungewissen Licht“ des Mondes sucht; rundherum nichts als Leichen, Rosse, Waffen und mit Mordblut getränkte Erde nahe einer Mauer.³⁹⁰ Einer der Heerführer, Kapaneus, liegt in seiner gigantischen Größe dampfend,

388 Xenophon, *Hell.* IV, 5. V, 1 und 4.

389 Thukyd., *Pelop.* VII, 43–44.

390 Philostrate, *Ikones* II, 29.

weil vom Blitz getroffen, unter ihnen. Der leidvoll unterdrückte Schrei der Antigone mag an Laokoon erinnern, sie beugt das Knie und blickt auf den Bruder – so weit die Beschreibung, die als eine nach realen Gemälden zu verstehen ist, nicht als rhetorisch-kunsterzieherische Sprachübung für Leser.³⁹¹

Eine Nyktomachia, das Bild der Kriegslist der Griechen gegenüber den Trojanern, ist überliefert: Im Haus des Cippius Pamphilius in Pompeji wurde das Fresko mit der „Einziehung des Trojanischen Pferdes“ gefunden (Abb. 39, S. 115), das schon Franz Wickhoff 1895 als „mondhelles Nachtstück“ bezeichnete.³⁹² Nach Vergils Erzählung findet die Szene unter der „freundlichen Stille des Mondes“ statt.³⁹³ Das konsequent von rechts einfallende Streiflicht, das lange Schlagschatten erzeugt, lässt auf Abend oder schon Nacht schließen, die teilweise im Hintergrund versinkenden Figuren geben dem Fresko den nötigen fahlen Effekt, der eher für Mondlicht spricht. Im Vordergrund ziehen vier hell erleuchtete Figuren das Pferd herein; das Tor rechts und die Architekturabkürzungen links nebst einigen Sockeln mit Götterstandbildern sind als Stadtgebiet zu verstehen. Im Mittelgrund steht eine Menschenmenge mit Fackeln, im Hintergrund agiert in schattenhafter Luftperspektive auf der Höhe der Burg eine Frau mit einer Fackel, die fast wie Nyx erscheint; die Warnerin Cassandra. Erstaunlich sind die vielen Variationen von Schatten, die der römische Maler einsetzt. Die perspektivische Sicht ist durch Staffelung der Figuren, aber auch durch atmosphärische Luftperspektive gegeben – kein Zweifel, ein illusionistisches Nachtstück. In dem Fresko zeigt sich, dass keine konsequente Zentralperspektive für die Nachtdarstellung nötig ist, es genügt die „natürliche“ Raumvorstellung, die seit der Klassik existiert und im Hellenismus eine Weiterentwicklung erfährt.³⁹⁴

Das römische Geschichtswerk des Appian überliefert die Gattung der Nachtstücke für die Malerei bezogen auf einen Triumphzug des Pompejus, in dem große Tafeln seiner Taten mitgeführt wurden: Darauf sind mehrere nächtliche Szenen in Form der kontinuierlichen Erzählung auf einem Bild vereint gewesen – die Belagerung und Flucht des Mithridates, aber auch die Stille der Nacht.³⁹⁵ Tonio Hölscher zeigt sich gegenüber den Ausdrucksformen der Nachtszene skeptisch bezüglich einer illusionistischen Gestaltung durch Lichtquellen in der Dunkelheit; er glaubt eher an die Darstellung einer Personifikation und die statische Bewegungslosigkeit der Figuren als Angabe von Stille.³⁹⁶ Das heißt, für ihn ist kein atmosphärisches Nachtstück im Sinne des Freskos in Pompeji denkbar, obwohl seit

391 O. Schönberger, Die „Bilder“ des Philostrat, in: G. Boehm, H. Pfothenhauer, Beschreibungskunst – Bildbeschreibung, München 1995, S. 157 ff. Dagegen: J. Elsner, Art and the Roman Viewer, Cambridge 1995, S. 24 ff. Er sieht, die Augen auf den Text fixiert, die rhetorische Formel und das kreative Lehrstück dahinter.

392 F. Wickhoff, Die Wiener Genesis, in: Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerh. Kaiserhauses 15 und 16, Graz 1970 (2), S. 76. W. Dorigo, Pittura Tardoromana, Milano 1966, Abb. III.

393 Vergil, Aeneis 255.

394 T. Hölscher, Griechische Historienbilder, siehe Anm. 373, S. 168.

395 Appian von Alexandrien, Röm. Gesch., Bellum Mithridates 117, 575.

396 T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum, in: Xenia 9, 1984, S. 19.

dem Hellenismus die „romantische Mondlichtgestaltung“ möglich, ja fast modisch ist und sich als besonderes „Kunststück“ versteht. Aber es kann natürlich auch eine Personifikation auftreten wie im Fall des Vergilius Vaticanus, der Ilias Ambrosiana oder der Trajanssäule; auch eine Mischform von beiden ist denkbar. Ein weiteres Beispiel einer besonderen neuzeitlichen Ekphrase des antiken Themas ist Giorgio Vasaris Ausstattungsstück für den Palazzo Vecchio in Florenz, eine um 1570 gemalte nächtliche Schlacht der Florentiner gegen die Sienesen oder Marcello Fogiolinos nächtlicher „Triumph Cæsars“ im Palazzo Magno von Trient 1532/33. Aber auch im Mittelalter kennt man die Texte des Thukydides von der nächtlichen Belagerung Syrakus' in lateinischer Übersetzung des Priscianus: Es findet sich in den „Progymnasmata“ des Hermogenes von Taurus.³⁹⁷

Fackel, Span und Atmosphäre

Otto Schönberger und Ernst Kalinka sehen die Gattung des atmosphärischen Nachtstücks zumindest in der Zeit Alexanders des Großen entstanden und natürlich in unmittelbarer Nähe zu den Vorlieben Philostrats für die Nachahmung der Natur im Sinne eines *Trompe l'œil*. Darum stellt der Dichter auch in einer Textstelle klar, dass er keine allegorische Darstellung meint; zum Komosbild heißt es: „Die Nacht ist aber nicht körperlich dargestellt, sondern ist nur aus dem, was geschieht, zu erkennen.“³⁹⁸ Die Fackel, die der Protagonist hält, beleuchtet seinen Körper, die Fackeln der Umstehenden werfen „unsicheres Licht“ (dies passt auf das Streiflicht im „Trojanischen Pferd“ aus Pompeji). An anderer Stelle ist die Personifikation der Nacht eindeutig den Göttern zugeordnet: über Memnon stehen Nyx, Helios und Eos. Die „Verdüsterung“ der Nyx, wohl Nebel, verweist wieder auf ihre atmosphärische Erscheinung.³⁹⁹ Die Gestirne fallen vom Himmel, als Phaeton mit dem Sonnenwagen abstürzt, Horen fliehen ins Dunkel; auch hier ist wohl eine Mischung von Personifikation und Dunkelheit beschrieben.⁴⁰⁰ Das Thema Cassandra – in anderer Form in das pompejanische Fresko mit dem Trojanischen Pferd integriert – hat Philostrat ein weiteres Mal nächtlich überliefert. Der Mord der Klytaimnestra an Agamemnon und Cassandra bei seiner Rückkehr aus Troja, im Verband eines riesigen Gemetzels mit allen möglichen darstellbaren Todesarten, wird auch durch den Gebrauch der künstlichen Beleuchtung der Fackel dramatisiert. Dabei ist weniger mit der Personifikation der Nacht als mit der Atmosphäre zu rechnen.⁴⁰¹ Mit dem oben genannten Schlachtfeld und Antigone ergibt dies ein Überwiegen der atmosphärischen Nachtstücke gegenüber der Personifikation.

397 Den Hinweis auf Hermogenes von Taurus verdanke ich Hans H. Aurenhammer.

398 Philostrat, *Ikones* I, 2, 1.

399 Ebenda, I, 7, 3.

400 Ebenda, I, 11, 2.

401 Ebenda, II, 10, 2.



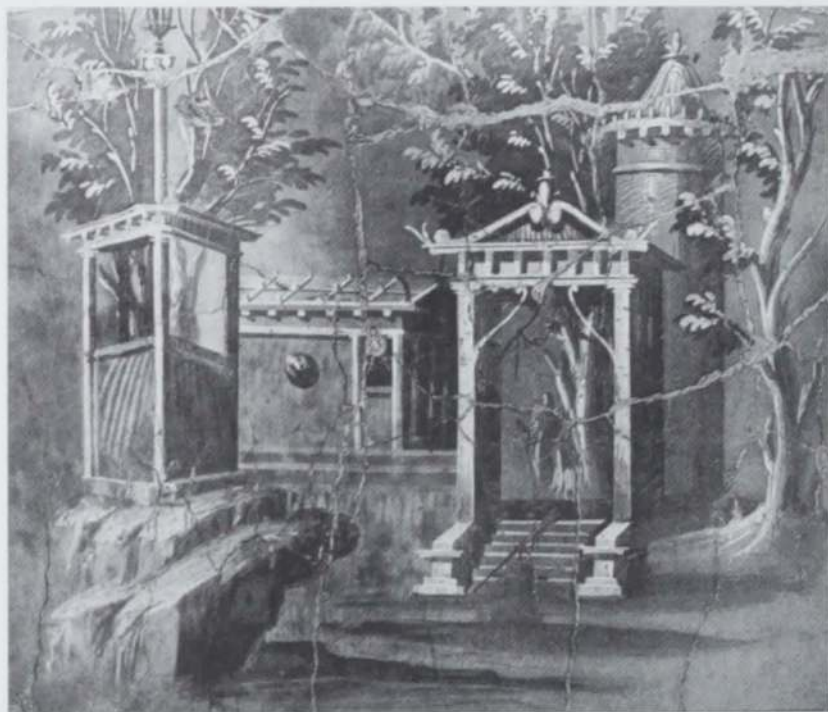
47 El Greco, Knabe mit Span und Kerze, um 1570–76

Aber auch Plinius hat eine berühmte Beschreibung hinterlassen, die eine Schwemme an Ekphrasen ab der Spätrenaissance auslöste und seit der Gegenreformation auch mit religiösen Ideen gekoppelt wurde: den Knaben, der einen glühenden Span anbläst und dessen

Gesicht und die Umgebung seines Kopfes von dem Feuerschein beleuchtet wird.⁴⁰² Der antike Maler Antiphilos wurde für diese Darstellung gerühmt: El Greco hat ihn zwei Mal wiederholt (Abb. 47), Georges de La Tour, Matthias Stomer, Jan Lievens, Godfried Schalcken u. a. haben ihn variiert (siehe Kap. V).

Hirtenidyll bei Mondschein

Die Gattung der Nachtstücke ist aber auch außerhalb der Ekphrasisproblematik zu finden. In Pompeji und Herculaneum war der so genannte „Maestro lunare“ tätig, der für rustikale Landschaftsdarstellungen mit kleinen Veduten Spezialist war und in fast grisaillehafter Reduktion der Farben und expressiv offenem Pinselstrich malte (Abb. 48). Der Meister war ein beliebter Erfinder von Idyllen und eines Stils, der als „alexandrinisches Rokoko“ in die „silberne Latinität“ eingegangen ist.⁴⁰³ Eher als Manierismus zu bezeichnen, geht dieser aus Ägypten überlieferte griechische Stil über den Realismus hinaus und



48 So genannter Maestro Lunare, Architekturveduten bei Mondlicht

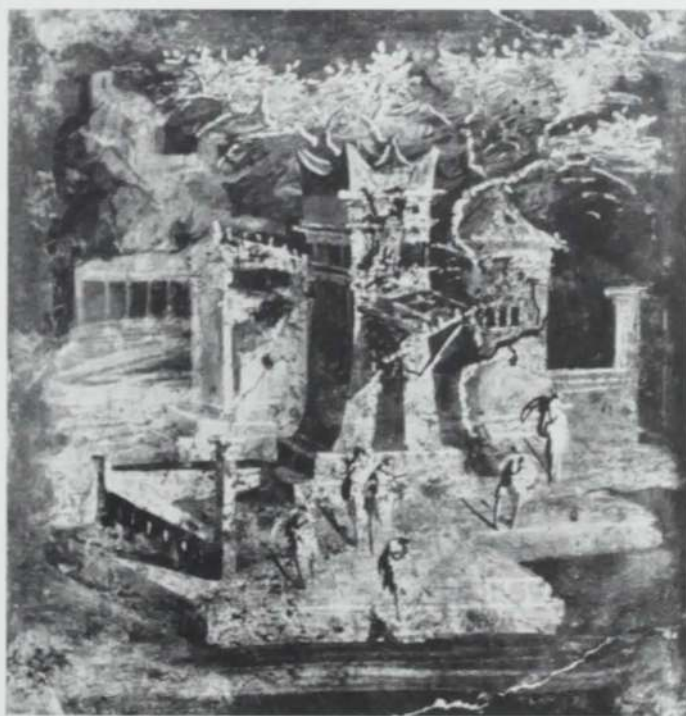
402 Plinius d. Ä., Nat. Hist. XXXV, XL, 138.

403 J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard u. a., Das Hellenistische Griechenland (Universum der Kunst), München 1971, S. 171.

ist charakterisiert durch künstlich-fantastische Elemente und eine Beleuchtung, die mit langen Schlagschatten und Fleckigkeit allen Szenen das Aussehen nächtlicher, vom Vollmond beschienener Landschaft vermittelt. Das Idyll, von Theokrit erfunden, entwickelt sich in Sizilien zu einer Art Pastorale voll Naturgefühl. Die Sonnenuntergänge und Mondaufgänge, die dabei wichtig sind, kommen aber auch in der Poesie des Apollonios Rhodios vor, der die Malerei beflügelte.⁴⁰⁴ Diese starken Licht-Schatten-Kontraste mit Figuren, die kern- und knochenlos wirken, maskenhafte Gesichter haben, von zerklüfteten Felsen und flockig gemalten Bäumen umgeben sind und eine leise Ironie bzw. Groteske vermuten lassen, finden sich noch bis ins 2. Jahrhundert in der römischen Malerei.⁴⁰⁵

In der „Bucolica“ Vergils verdoppelt die Sonne im Sinken wachsende Schatten (III, 67) wie etwa in den Landschaften mit Veduten und Figuren des Maestro lunare (Abb. 49). „Schauernde Schatten der Nacht“ weichen vom Himmel (VIII, 14) und die Nacht kann Regen bringen (IX, 63) – daraus spricht die alte Verbindung der Ursubstanzen Wasser und Dunkelheit.⁴⁰⁶ Die antike Bukolik, in die sich das Nachtstück auch einfügt, sollte keinesfalls mit der modernen Sehnsucht nach antizivilisatorischer Unschuld, einer nostalgischen

49 So genannter Maestro Lunare,
Architekturveduten im Mondschein



404 Grimal, Hellenismus, siehe Anm. 285, S. 192. Die ptolemäische Tradition dieser Malerei des Mondlichts betont auch M. Borda, *La Pittura Romana*, Milano 1958, S. 259.

405 N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1983, S. 57 f.

406 Vergil, *Landleben*, Ed. J. und M. Götte, Darmstadt 1995, S. 37, S. 65, S. 77.

Vorstellung des Naturzustandes eines goldenen Zeitalters, verbunden werden. Es ging dabei um eine politisch befriedete Welt im Jetzt, kein verklärtes, vergangenes Arkadien. Die Eklogen des Vergil sind auf einen kommenden Glückszustand projiziert und entsprachen der Neigung des Römers zum Landleben. Nikolaus Himmelmann zitiert als wichtiges Bild für dieses Genre die nächtliche Szene der Odyssee, in der ein Hirte freudig in die sternklare Nacht über seinem Haupt blickt.⁴⁰⁷ Auch Theokrit unterscheidet atmosphärische und personifizierte Nacht, welche als Synonym zu Selene zu sehen ist: „Lebe mir wohl, Selene, du Leuchtende, ihr auch, ihr Sterne, die ihr den Wagen der schweigenden Nacht so treulich geleitet.“⁴⁰⁸ Eros spielt eine besondere Rolle im Hirtenidyll bei diesem Dichter: „Wer den listigen Eros zu schlagen wähnt, bildet töricht sich ein, das gewaltige, über uns leuchtende Heer der Sterne mit Leichtigkeit zählen zu können.“⁴⁰⁹ Der Zusammenhang von Realismus und Sentimentalität wird in dieser literarischen Gattung entworfen, deren Entsprechung in der Malerei das Nachtstück darstellt. Der volkstümliche Charakter integrierte Hirten, obwohl sie von niedrigem gesellschaftlichem Rang waren, hatte aber auch Wurzeln in religiös motivierten Aufstellungen von Votiven in lieblicher Natur. Zu diesem Genre zählte wohl auch das nur mehr schriftlich überlieferte Bild einer winterlichen Nacht mit Hirten bei Schnee- und Hagelsturm an einem Feuer, dem sich auch ein Löwe nähert. Überliefert wurde es von Leonidas von Tarent und findet seine Entsprechung auch im hellenistischen Epigramm.⁴¹⁰ Das Gemälde, das eine Anrufung an Zeus durch die erschreckten Hirten enthielt, wurde in ein Zeusheiligtum bei einer Eiche gestiftet: Religiosität, sentimentales Thema und Nachtstück bilden eine erste Allianz, wie sie in der Neuzeit noch viele geben wird.

Die Christen übernahmen von der Antike das zweifache Verhältnis zur Kunst: das unmittelbare der Darstellung und das symbolisch-allegorische.⁴¹¹ Die Werke der Spätantike vermögen aber auch noch zu überliefern, was die hellenistisch-römische Malerei an Leistungen bezüglich des Genres der Nachtstücke vollbracht hat.

407 Homer, *Odyssee* VIII, 558. N. Himmelmann, *Über das Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen 1980, S. 43.

408 Theokrit II, 165, weiters: *Simanthia* und *Delphis* (Selene und Nacht, Die Schnitter, Das Hochzeitslied für Helena, Der verschmähte Hirt, Die Fischer, Die Macht des Eros, aus: *Sämtliche Dichtungen*, Frankfurt 1989, II, S. 35; X, S. 82; XVIII, S. 123; XX, S. 127; XXI, S. 130; XXX, S. 180.

409 Ebenda, XXX, 26.

410 Lenodas v. Tarent VI, 221. B. Herbert, *Schriftquellen*, siehe Anm. 247, S. 64.

411 W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Stuttgart 1980, Bd. II, *Mittelalter*, S. 17.

Kapitel II: Die Nachtdarstellung in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter; Byzanz und der Westen

Hoffe und verharre, bis die Nacht
vorübergeht, die Mutter der Gottlosen,
bis vorübergeht der Zorn des Herrn.

Augustinus, Bekenntnisse 13, XIV, 15

Einleitung

Die frühchristliche Zeit und das Mittelalter bringen für die bildende Kunst kein neues Bild der Nacht, sondern nur Abwandlungen dessen, was die Antike erfunden hatte. Spätantike und Christentum kombinieren Motive bereits in einer Art „Renaissance“ (Panofsky). In dieser Zeit vollzieht sich aber ein großer Wandel in der Kunstauffassung. In einem langsamen Prozess von Augustus bis Justinian kommt es zu einer Veränderung des Nachtstücks.¹ Vom Naturalismus geht die Entwicklung in Richtung Abstraktion, verbunden mit verstärktem Einsatz von Symbolik und Allegorie: Der Illusion des atmosphärischen Nachtstücks in Pompeji folgt die Konzentration auf die Personifikation und der allegorischen Darstellung der Gestirne – einem noch anhaltenden Porträt des astronomisch untersuchten Himmels –, die „figurae“. Von den zwei Möglichkeiten antiken Denkens bleibt letztlich nur die allegorische bestehen, und die Himmelsporträts im astronomischen Sinne nehmen mehr und mehr ab. Zuerst ziehen sie sich in Streifen und kleine Segmente an den oberen Bildrand zurück. Im Wandel vom Porträt der Gestirne zur Personifikation kommt es zu zahlreichen Mischformen wie der Luna Clipeata, die die sphärischen Zusammenhänge des Kosmos in einem Kreis zusammenfasst. 1700 Jahre hielt das ptolemäische Weltbild mit der Vorstellung der Erde als Mittelpunkt von zahllosen Kreisen und Epikreisen; es wurde vor allem von der Kirche gestützt und erst mit der kopernikanischen Wende beendet. Aber auch das Rad der Welt in zyklischer Sicht, eine Weiterbildung aus dem ägyptischen Uroboros und der gnostischen Schriftenzusammenfassung „Corpus Hermeticum“, wird von Isidor von Sevilla mit den Lehren der Kirchenväter ins Christliche übernommen. Die Nacht figuriert dabei ab und zu neben den Jahreszeiten und dem Zodiakus. Der spätantike Idealismus erlaubt die Darstellung der Gestirne als „verehrungswürdige sinnliche

1 J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge 1995.

Erscheinungen“ mittlerer Sphären in der Hierarchievorstellung eines Dionysius (Areopagita).²

Das Sinnbild für Luna kann eine im Wagen fahrende Göttin mit Stieren oder Rossen bleiben, jedoch ist sie gefangen im Clipeus. Das Mittelalter bietet auch Variationen der Metapher des Verhüllens durch die personifizierte Luna, durch Nyx, in den Zeitenrädern oder in Form der Zuordnung zur Kreuzigung. Der von Sol und Luna gebildete Halbkreis, der auf den Sarkophagen den Weltentag verdeutlicht, ist jetzt ein christlich bestimmter Heilslauf. Links und rechts vom Kreuzbalken, oder auch darüber, sind die personifizierte Gestirne angesiedelt. Zuweilen ist als Wortübernahme aus dem A.T. ihre Trauer gezeigt: Sie weinen und verhüllen ihr Gesicht mit einem Tuch – in Tradierung der antiken Trauergeste.³ Auch in der byzantinischen Buchmalerei hält sich die personifizierte Nacht bis ins 16. Jahrhundert – oft in drolligen Varianten kleiner blauer Figürchen, die ihr über dem Kopf geblähtes Velum festhalten.

Die Christen haben ihre neue allegorische Vorstellung spiritueller Dinge, mit der sie dem leseunkundigen Betrachter ohne die Eitelkeit irdischen Lebens den Heilsweg polysemantisch vermitteln. Die Sinnbilder haben oft mehrere Bedeutungen, zumindest aber zwei, die ihrer Erscheinung und die ihrer weiteren Auslegung in typologischer Verknüpfung. Die Exegese des biblischen Textes bewirkt eine Allegorienwandlung. Daher wird der Text der Heiligen Schrift in einem Kapitel auf seine Erzählbilder von der Nacht im Alten wie im Neuen Testament zu untersuchen sein. Es sind aber auch die politisch-soziologischen und kulturellen Änderungen einer Gesellschaft zu bedenken: Nicht mehr der vergöttlichte Herrscher, sondern ein überirdischer göttlicher Wille fordert ein absolutes Bild und benötigt keine naturalistische Wiedergabe antiker Herrscherikonografie. Der Bilderstreit steht mit dieser Auffassung im Zusammenhang, die sich bereits als Stürzen von Götzenbildern im A.T. (z. B. bei Ose. 10, 2 und Ose. 11, 15) findet. Der Ikonoklasmus betrifft das Nachtstück nur insofern, als er die Gattung im naturalistischen Sinn ausschließt.

Natürlich ist mit dieser Wandlung des Denkens und der Darstellung des Inhalts eine formale Veränderung verbunden: Die römische zentrale Achsenperspektive geht zugunsten einer Mehransichtigkeit verloren, die Plastizität der Figuren verflacht, die Draperien werden zum Flächenornament, die Geometrisierung bewirkt ein Oben und Unten anstelle eines Vorne und Hinten.⁴ Die Veränderung des Sehens hängt mit dem exegetischen Blick,

2 K. Onasch, *Lichthöhle und Sternenhaus*, Dresden – Basel 1993, S. 85. A. Roob, *Das Hermetische Museum. Alchemie und Mystik*, Köln – New York – London – Paris 1996, S. 644 ff., über Isidor von Sevilla. W. Heitler, *Das byzantinische Weltbild*, in: P. Huber, *Heilige Berge. Sinai. Athos. Golgota. Ikonen Fresken Miniaturen*, Zürich – Einsiedeln – Köln 1980, S. 48 ff. R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium 843–1118*, Cambridge 1995.

3 M. Barasch, *Gestures of Dispair in Medieval und Early Renaissance Art*, New York 1976.

4 F. Württenberger, *Weltbild und Bilderwelt*, Wien – München 1958, S. 17.

dem mystischen Schauen zusammen, angeregt durch neue theologisch-philosophische Texte wie dem des Pseudo-Dionysius (Areopagita), des Augustinus oder des Philon von Alexandrien, die eine Abkehr vom illusionistischen Bild und der narrativen Struktur zugunsten einer Wendung zum metaphorischen Denken und ikonischen Sinnbild einfordern. Der ikonische Stil – die Antithese des Naturalismus – arbeitet mit Allegorien und Metaphern und übernimmt aus der Antike nicht nur die Personifikation von Nacht und Mond, sondern auch eine Liegefigur mit aufgestütztem Arm für den Schlaf. Sie alle sind „Exempla“ im hierarchischen Ordnungsprinzip wie die Beispiele aus dem jüdischen Einflussbereich bzw. aus Syrien, die Gott als mythische Hand aus einem Segment des Himmels herausragen lassen im Sinne von Psalm 8, 4: „Darum schau ich deine Himmel an, das Werk deiner Finger, den Mond und die Sterne, die du gegründet.“⁵ Über einige Jahrhunderte sind die Bilder ohne irdische Sonnen-(Tages-) und Nachtzeit; allein die Emanation des göttlichen Lichts und seine Illumination des Menschen ist Thema, materieller Raum wird intelligibler, Licht ist nicht lokalisierbar. Gleichzeitig wird größerer Wert auf die Farben des Materials in symbolischer Hinsicht gelegt. Allerdings steht für die Nacht nicht das Gold, da es eigentlich die solare Ebene bedeutet, sondern das Silber, das für eine lunare Konstellation gehalten wurde.⁶ Material und Licht gehen hier eine innere Korrespondenz ein. Das Licht wird in einem Akt religiösen Sehens zu farbigen Linien gewandelt: Die Regenbogenfarben der Mandorla oder jene um Sphärenkreise, für sich stehende Strahlen oder Lichtflüsse in gleich bleibendem Gold und Wellenlinien. Für den Aufstieg des Menschen zum Überirdischen (Licht) wird sinnbildlich die Leiter als Zeichen der Initiation in Etappen verwendet. Die Farbe des Himmels, vor allem der Glorie oder des Himmlischen Jerusalem, wird durch Gold gekennzeichnet; bleibt Blau bestehen, so ist es nicht gesehene Erfahrung dessen, wie Himmel für unsere irdischen Augen erscheint, sondern Eigenschaft des überirdischen Himmels. Es steht also nicht für irdische Nacht (auch wenn Sternmuster eingefügt sind), sondern für den Himmel in seiner Ganzheit über den irdischen Ordnungen. Hier zeigt sich eine seit den Ägyptern gängige Darstellungsweise, die auf das Mysterium und nicht auf die Geschichte des Menschen bezogen ist.⁷ Dies gilt auch noch für Giotto's blauen Himmel, aber nicht mehr für die Malerei seiner Nachfolge. Die Farben sind Lichter: Blaulicht, Braunlicht, sogar Schwarzlicht. Es handelt sich um eine Vorstellung von „Eigenlicht“, wie Wolfgang Schöne dies bezeichnet hat – ein Begriff, der allerdings von Autoren wie Hans Sedlmayr als allein in den Glasfenstern erfahrbar kritisiert wird.⁸

5 S. Schroer, T. Staubli, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt 1998, S. 183 ff. H. W. Janson, *Pars pro toto. Hands and Feet as Sculptural Subjects before Rodin*, in: *The Shape of the Past, Studies in Honor of Franklin D. Murphy* (Ed. G. Buccelatti, Ch. Speroni), Los Angeles 1981.

6 Onasch, *Lichthöhle*, siehe Anm. 2, S. 135.

7 E. Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*. München 1999, S. 80 ff.

8 *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen*, München 1993, S. 166: bräunlich. W. Schöne, *Das Licht in*

Die Darstellung des Traums und der Vision gibt es auch in der Spätantike und im Mittelalter, auch die von künstlichen Lichtquellen wie Lampen, Kerzen, Leuchtern, aber nie in nächtlicher Atmosphäre. Die Lichtquelle zeigt sich als Motiv in der gleich bleibenden Helle des himmlischen Tages.⁹ Der Umgang mit der Zeit ist bezogen auf das Heilsgeschehen im Jahreskreislauf. Zeitenräder mit Planetengöttern und Annus in der Mitte integrieren die Nacht als sich verhüllende Personifikation oder dunkles Figürchen. Seit der gnostischen Auffassung ist das irdische Leben die Verbannung an einen finsternen Ort der ewigen Nacht. Diese Theorie hat vor allem durch Origenes und Augustinus Eingang in die Theologie gefunden und soll genauer analysiert werden. Mit den theologischen, philosophischen und literarischen Wandlungen in Spätantike, Byzanz und im spätmittelalterlichen Frankreich oder den Niederlanden muss die Grundsatzfrage nach dem Vorhandensein des Nachtstücks gestellt werden. Außerdem spielt die parallel zur offiziellen Theologie verfasste Mystik in der Nachfolge des Dionysius (Areopagita) eine große Rolle für das Dunkel und seine bleibend positive Rolle der verhüllten Gottheit und der völligen Abgewandtheit von der irdischen Nacht.

Es sind dies teils Vorboten des im 12. und 13. Jahrhundert zu bemerkenden Wandels zurück zu Beobachtung, Illusion, Zentralperspektive, Plastizität der Figuren und Bündelung des Lichts. Die Erde wird zum Schauplatz des biblisch-historischen Heilsgeschehens, die dogmatische überirdische Struktur wird durchbrochen, die Illustration im Wortsinn bezieht sich dann auf den irdischen veränderbaren Zeitbegriff.¹⁰ Beginnend in kleinen Segmenten und mit Grisailen, weiten sich die Himmelsausschnitte in der Spätgotik wieder aus, der Goldgrund verschwindet, der Sternenmusterhimmel wird astronomisch beobachtetes Firmament (erstmalig kommt es bei Giotto zu einem Porträt des Halleyschen Kometen über der „Geburt Christi“, nachdem das Mittelalter ihn im Teppich von Bayeux und im Eadwine-Psalter als Zeichen wiedergab). Das Dunkel und der Schatten treten nun losgelöst vom (Eigen-)Licht der Farbe auf. Mit der Konzentration auf das Bild als eine Art Fenster (Alberti) in eine illusionistische Welt, tauchen Licht und Dunkelheit neben ihrer Integration in den Glanz von Goldgrund und Silber wieder auf. Die Diskussion um das atmosphärische Nachtstück beginnt theoretisch wieder, seit es mit Taddeo Gaddis Fresko „Verkündigung an die Hirten“, etwa 1328, in der florentinischen Baroncellikapelle von S. Croce, tatsächlich in die Kunst zurückkehrt. Die neue Breitenwirkung der Naturwissenschaft, die sich über Byzanz und den arabischen Raum auf die Antike zurück beziehen konnte, spielt dabei eine ebenso große Rolle wie die mystische Literatur. Seit dem 12. Jahrhundert konnte sich neben den reinen Sinnbildern auch das Ereignisbild wieder langsam entfalten, oft laufen beide Strömungen in der Gotik parallel in einer Handschrift. Der Stilpluralismus bringt auch die kontinuierliche Erzählweise der Spätantike noch einmal

der Malerei, Berlin 1959². H. Sedlmayr, Über das Eigenlicht, Bemerkungen zu Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, in: Hefte des kunsthist. Seminars der Uni München, München 1963, S. 33 f.

9 M. E. Wittmer-Butsch, Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter, Krems 1990.

10 Württemberg, Weltbild, siehe Anm. 4, S. 15 ff.

zurück, bevor sich das auf einen „fruchtbaren“ Augenblick bezogene Historienbild durchsetzt. Damit ist dann auch die Illustration eines Textes wieder legitim und nicht nur das eigene polysemantische Arrangement, in dem jedes Szenenbild allein auf die Inkarnation von Christi Leben und Sterben bezogen ist; dies ist der Fall vom 6. Jahrhundert n. Chr. in Byzanz bis ins 12. Jahrhundert im westlichen Abendland. Dass es aber kein Nachtstück in dieser Zeitspanne gibt (da es kein atmosphärisches Bild der Nacht gibt), wäre eine falsche Behauptung.

Eine neuzeitliche Metapher für das frühe Mittelalter selbst als Nacht ist die seit der Aufklärung kursierende Vorstellung von den „dunklen Jahrhunderten“. Sie hängt in erster Linie mit der geringen Klarheit über das Denken und Bilden in dieser Zeit zusammen, natürlich auch mit dem Verlust vieler Kunstwerke und Quellen. Die mystischen Vorstellungen eines Origines oder Augustinus, dass die Weltzeitalter ohnehin durch die sündhafte Menschheit von einer Dominanz der Nacht belegt sind, werden hier deutlich. Die Schöpfung und kurze Anwesenheit Christi auf Erden sind dabei ausgenommen: Licht wird zur Metapher des Heils.¹¹

11 E. Ohly, Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag, in: *Euphorion, Zs. für Literaturgeschichte*, Bd. 85, 1991, S. 235 ff. H. Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt 2001, S. 139 ff.

1. Die Nacht in der Heiligen Schrift

Nicht nur in der nächtlich dominierten Geburts- und Passionsgeschichte Jesu Christi im Neuen Testament, auch in der jüdisch-orientalischen Tradition im Alten Testament, den apokryphen Schriften und der Apostelgeschichte sind entscheidende Passagen nächtlichen Geschehens vorhanden. Egal ob Heil oder Unheil, Wunder, Traumgesicht, Androhung der Finsternis und kriegerischer Nachtkampf; selbst die astronomisch-astrologischen Ordnungsmächte, die Ur- oder Allnacht am Beginn, die Nacht der Toten und das Ende der Nacht am Jüngsten Tag sind in den Büchern der Bibel angesprochen. Einflüsse aus dem Alten Orient vermischen sich mit der jüdischen Tradition, der griechisch-hellenistisch-römischen Antike und es bilden sich auch neue überzeitliche Nachtmetaphern im Christlichen aus. Sie alle lassen sich in eine – nicht starr zu verstehende – Ordnung bringen:

- a) Ur- und Schöpfungsnacht,
- b) Finsternis als positive Verheißung oder Drohung, dabei auch als Nacht der Toten,
- c) Nachtkampf, heroisch oder unrühmlich,
- d) Liebesnacht in positiver und negativer Auslegung,
- e) Schlaf und Traum,
- f) Wunder, Gesichte, Visionen,
- g) Lampen, Feuer und andere Lichtquellen,
- h) Feste, Gastmähler, Gespräche bei Nacht, nächtliche Arbeit und Reisen,
- i) astronomische Motive, Zählungen und Ordnungen.

Zwischen diesen Motiven zeigen sich Zusammenhänge, außerdem sind Übernahmen aus der Antike ablesbar; weniger klar zeichnen sich die neuen, eigenen Bildprägungen frühchristlicher Zeit aus den Textpassagen ab. Erst ihre mittelalterliche Auslegung in typologischer Verbindung des Alten mit dem Neuen Testament führt zum neuen Verständnis. Es handelt sich – wie folgt – nur um eine, wenn auch breite Auswahl.

- a) Am Beginn steht die Schöpfungsgeschichte, die auch Walter Seitter in seiner „Geschichte der Nacht“ vom philosophischen Standpunkt aus analysiert hat.¹² Die Bibel zeigt eine in fast allen Schöpfungsmythen ähnliche Abfolge von der Urnacht, bestehend aus der Finsternis und den Wassern, der die Schöpfung des Lichts und die Trennung von der Finsternis folgen, dann Tag und Nacht und den beigeordneten Gestirnen. Die Dominanz einer positiven Beurteilung des Lichts ist durch die Solarisierung von Anfang an auffallend (Mos. 1, 3–5). Dass in der Abfolge des Tageslaufs am Anfang der Abend steht, auf den der Morgen folgt, ist noch die alte Zeitrechnung des Orients. Trotzdem wird der helle Tag privilegiert. Wasser und Nacht werden als chao-

12 W. Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin 1999.

Das 2002 in Leipzig erschienene Buch von B. Naumann, *Die Nacht. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität* (seitens der evangelischen Kirche) konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

tische Präexistenz und nicht als ausdrückliche Schöpfung des ersten Tages empfunden. Sonne als größeres Licht und die kleineren Mond und Sterne kommen erst am 4. Schöpfungstag hinzu. Seitter unterlässt den Verweis auf die erst in der Barockzeit von Tommaso Campanella gefundene Rechtfertigung der Finsternis als Teil der Schöpfung mit der Textstelle bei Jes. 45, 6–7: „... ich bin der Herr und es ist kein anderer; Der ich das Licht bilde, und die Finsternis schaffe.“ Damit ist die positive Existenz der Dunkelheit an sich in der Bibel festgelegt. Ein geschaffener Zustand kann kein Nichts und nicht negativ sein. Allerdings kommt diese religiöse Neuerkenntnis erst nach der Veränderung des Weltbilds und der Ausweitung des Universums durch Kepler, Bruno und Galilei.

Eine Störung der anfänglichen Ordnung wird von Gott unter Noah verfügt, um die Menschen zu bestrafen: für 40 Tage und 40 Nächte kehren Wasser und Finsternis als Sintflutkatastrophe zurück (Mos. 1, 7, 4 f.). Seitter nennt den Akt „Entschöpfung“.¹³ Nach weiteren regionalen Nachteinbrüchen im Laufe der Erzählungen der Genesis interessiert den Autor aber nur noch der Ausblick auf die Auflösung der dunklen Nacht am Ende in der Geheimen Offenbarung des Johannes (Apok. 22, 5). Die göttliche Ordnung am Ende der Tage macht die Nacht dann überflüssig – durch das Leuchten Gottes werden keine Lampen mehr nötig sein und es wird keine Nacht mehr sein. Die Überwindung in diesem neuen Himmel und der neuen Erde hinterlässt aber eine helle, künstliche, „post- oder koexistierende“ Nacht.¹⁴ Trotz dieser interessanten Ergebnisse erscheint diese Abhandlung biblischer Nächte zu kursorisch, denn es gibt eine Vielfalt wesentlicher Nächte zwischen der Schöpfungsgeschichte und dem Jüngsten Gericht.

- b) Trotz der positiven nächtlichen Heilspassagen sind die negativen Darstellungen, mit der Drohung, Finsternis über die Erde kommen zu lassen, weit häufiger. Doch die Finsternis wird auch benötigt, um das Licht Gottes als Ausweg zu sehen. Die Chronik (2, 6, 1) berichtet: „Der Herr hat verheißen, im Dunkel zu wohnen.“ In zwei Psalmen (87, 13 und 90, 5) wird das Erkennen von Gottes Wunder in der Finsternis vorgeführt und von der Angst abgeraten, die nächtliche Schrecken erzeugen. An diesen Stellen orientiert sich die negative Theologie, ausgehend von Dionysius (Areopagita). Auch bei Amos findet eine andere Bewertung der Finsternis statt (5, 20): „Ist nicht Finsternis der Tag des Herrn und kein Licht? Ist nicht Dunkel an ihm und kein Glanz?“ Michäas (7,8) tröstet: „... wenn ich im Dunkel sitze, wird der Herr mein Licht sein.“

Nach Hiob (1, 3, 9) verfinstern negative Nächte sogar die Sterne und es droht jenen, die vom Licht nichts wissen, nächtlicher Einbruch in ihre Häuser (das Kommen der Diebe in der Nacht, Hiob 1, 24, 16, kehrt häufig wieder). Die Übeltäter können sich aber in keiner Finsternis oder Schatten des Todes verstecken (1. Hiob 34, 20). Die

13 Seitter, ebenda, S. 32.

14 Seitter, ebenda, S. 39.

Psalmen schildern mehrere Situationen, in denen die Menschen negativ von Finsternis bedroht sind (43, 20; 54, 6; 87, 7; 106, 10). Psalm 138, 11 überliefert: „... vielleicht kann Finsternis mich decken, so wäre die Nacht mir Licht in meinen Lüsten“, und als Fortsetzung die Bekräftigung, dass die Finsternis nicht dunkel sei vor Gott, die Nacht hell sei wie der Tag und wie das Licht vor ihm. Gott vermag auch hier Umdrehungen von positiv in negativ zu verursachen. Jesaias droht all jenen, die Finsternis zu Licht machen und Licht in der Finsternis (5, 20), trotzdem sieht er für das Volk, das im Dunkeln wandelt, ein großes Licht – selbst für die Toten, Bewohner der Landschaft des Todesschattens. Bei Jesaias ist die Androhung durch Finsternis voll entfacht – eine Passage, die in Abwandlungen als „Tag des Herrn“ oder „Tag Seines Zorns“ bei anderen Propheten wiederkehrt (Jes. 13, 9–10). An diesem nächtlichen Tag werden die Sterne des Himmels nicht mehr leuchten, die Sonne wird finster sein und der Mond nicht glänzen. Die Menschen sind dann wie die Toten im Dunkel und wie Blinde (Jes. 59, 10 und 60, 2). Die Metapher der Finsternis als die der ewig Toten kehrt auch in den Klageliedern des Jeremias über das zerstörte Jerusalem wieder, das in der Nacht weint (1, 2; 2, 1 u. 3, 6). Joel erklärt den „Tag des Herrn“ als einen mit „Gewölk“ und „Wetter“, in dem der Herr donnert und sich die Gestirne verdunkeln (2, 2 und 2, 10). Michäas nennt die Gründe für die Finsternis eine Strafe (3, 6): „Darum soll Nacht sein für das Gesicht und Finsternis für das Wahrsagen ...“ Als Zeitangabe für den Jüngsten Tag sagt Zacharias (14, 7): „Ein Tag ists, dem Herrn ist er kund, an dem nicht Lichtzeit und nicht Nachtzeit ist, aber zur Abendzeit wird es Licht.“ Es handelt sich also um eine Umkehrung von Tag und Nacht; dabei ist bereits die ewige Helle gemeint, wie sie Johannes in der Offenbarung prophezeit. Im Neuen Testament ist schon davor von der negativen Finsternismetapher beim Evangelisten Johannes die Rede, der betont, dass alle, die sich in der Dunkelheit befinden, böse sind (3, 20): „Jeder der böse, hasset das Licht.“

- c) Wie im Alten Orient und der griechisch-römischen Antike spielt die kriegerische Auseinandersetzung des Nachtkampfes auch in der Bibel eine große Rolle, sei es der Tapferkeit oder der anwendbaren List wegen. Schon Abraham schlägt nachts seine Feinde (1. Mos. 1, 14), Josua schlägt nachts mit den Israeliten Städte, belagert und erobert (2, 3), weiters schlägt er die Amorrhiter (9, 10, 9–13). Gedeon kämpft nachts gegen die Heiden, er zerstört den Altar Baals (Richter 6, 27), schlägt die Maidianiter und Amalekiter (Richter 7, 9, 25). Einen langen Kampf vom Abend des einen Tages bis zum Abend des anderen Tages schlägt David (1. Könige 30, 17), und Salomon verkündet im Hohelied (3, 8): „Alle haben Schwerter und sind der Kriege sehr kundig; ein jeder hat das Schwert an seiner Hüfte, um der nächtlichen Schrecken willen.“ Die Mauern von Moab werden nachts verwüstet und dieser Verwüstung folgen die Räuber (Jes. 15, 1–17, 14). Die Nachtgefechte beschränken sich allerdings auf das Alte Testament; die Kämpfe Christi und der Apostel, auch das allegorische Gefecht in der Apokalypse, dis-

tanzieren sich bereits von der antiken Metapher. Jedoch bleibt bis heute die Verbindung von Nacht und Krieg, es sei nur an Eli Wiesels Bericht aus Auschwitz „Nacht“ (sie steht für den Holocaust) erinnert.

- d) Die Liebesnacht – in positiver wie negativer Deutung – ist natürlich weniger zahlreich, dafür symbolisch und folgenreich: Lot und seine Töchter (1. Mos. 19, 30–38) sorgen auf inzestuöse Weise für Nachwuchs, auch Alkohol ist im Spiel. Samson geht nachts zu einer Hure, bevor er die Tore der Stadt Gaza sprengt und auf den Berg trägt, wo ihm die Philister auflauern (Richter 15, 16, 1). Der Verrat der Delila ist nicht unbedingt nächtlich zu sehen – allein der Hinweis auf Samsons Schlaf, während sie seine Locken schneidet, mag an die Nacht denken lassen (Richter 16, 19–22). Doch auch König David läßt nächtens Schuld auf sich, als er Urias vom Lager lockt, um dessen Frau Bathseba zu erobern (2. Könige 11, 13). Ein gemeinsames nächtliches Mahl und Gespräch führt König Artaxerxes (Ahasver) und Esther zusammen und führt zum Schutz der Juden im Perserreich (Est. 2, 1, 10 und 5, 6, 1).

Im Hohelied fragt Salomon nach der, die wie die emporsteigende Morgenröte kommt, „schön wie der Mond“ (6, 9) wie in der lyrischen Dichtung der Sappho, die jenen Vergleich einer schönen Frau mit dem Mond übernimmt. Diese Metapher wurde später in der Marienverehrung gebraucht.

Die aber wohl bekannteste Geschichte einer nächtlichen Verführung, die zum Tod führt, ist die der Heroine Judith und ihres Opfers, des syrischen Heerführers Holofernes. Der Text ist in der lateinischen Fassung der Bibel nicht vorhanden, er geht auf das griechische Original zurück. Abendmahl und Gespräch spielen wie bei Esther eine große Rolle, die Trunkenheit wie bei Lot und seinen Töchtern. Am 4. Tag ihrer Bekanntheit gehen die Diener im Heerlager nach dem Abendmahl schlafen, es wird „sehr spät“ und Judith bittet den Herrn um Stärke, bevor sie zweimal mit dem Schwert zuschlägt, um Holofernes' Kopf zu erbeuten – sie wird ihn dann in den Sack der Dienerin stecken. Danach machen sich die beiden mit Fackeln auf den Weg zurück, denn freies Geleit haben sie zu jeder Zeit zugesagt bekommen. Judith zeigt das Haupt noch in der Nacht ihrem Volk und befiehlt, es bei Tagesanbruch sichtbar über die Mauern zu hängen (Jud. 12, 8–14, 2).

- e) Schlaf und Traum sind ein häufig vorkommendes Motiv von Weissagung, beginnend mit dem Traum Abrahams (1. Mos. 15, 11), dem Traum Abimelechs (1. Mos. 20, 3), Jakobs berühmtem Traum von der Himmelsleiter (1. Mos. 28, 11) und seinem weiteren in Bethel (1. Mos. 35, 9–15). Joseph träumt von den sich beugenden Gestirnen (1. Mos. 37, 5–8), und danach folgt seine bekannte Traumdeutung für den Pharao (1. Mos. 40, 5 und 41–57), Gedeon träumt (Richter 7, 13) im Lager der Amalekiter. Samsons Schlaf und der Verlust von Locken und Kraft wurden schon zum Motiv Liebesnacht genannt. Das Traummotiv bleibt nicht auf das Alte Testament beschränkt, im

Neuen Testament stehen am Anfang die Träume Josephs, in denen er jeweils von einem Engel angeleitet wird: zuerst Maria zu heiraten (Matt. 1, 20–24), dann mit ihr und dem Jesuskind nächstens nach Ägypten zu fliehen (Matt. 2, 14) und schließlich mit beiden zurückzukehren (Matt. 2, 19).

- f) Eng zusammenhängend sind Wunder, „Gesichte“, heute Visionen genannt. Ein erstes, das sich nachts ereignet, wiederholt bei den Propheten erzählt wird und in der Spätantike oft dargestellt wird, ist der Durchzug des israelitischen Volkes durch das Rote Meer. Das Licht wird von einer Feuersäule gesendet und der Wind teilt das Wasser, in dessen Fluten dann die verfolgenden Ägypter untergehen (2. Mos. 13, 21 – 14, 20) – die Dauer des Durchzugs wird mit „die ganze Nacht“ angegeben. Die Fahrt des Elias im Feuerwagen – im Sturm über den Himmel – ist ein weiteres Wunder, das in Dunkelheit stattfindet (3. Könige 2, 11). Gott erscheint auch Salomon visionär in der Nacht (2. Chronik 1, 7). Hiob hat im Traum ein nächtliches Gesicht, das ihm die Ohren öffnet (Hiob 1, 13, 15). Schon in den Psalmen kehrt der wunderbare nächtliche Durchzug durch das Rote Meer wieder (77, 13–14), aber auch das Wunder des Lichts, „denn den Frommen geht ein Licht auf in der Finsternis“ (Ps. 111, 4), und die nächtliche Wahrheit zeigt Gott, angetan mit Licht wie mit einem Kleid (Ps. 103, 2).

Jeremias weiß von Gott, dass dieser ein Bündnis hat mit dem Tag und auch eines mit der Nacht, die aber einmal zunichte werden, so dass nicht Tag und Nacht ist zu seiner Zeit (33, 20). Der Prophet Ezechiel (8, 2) wird von der ausgestreckten Hand Gottes in einer Vision nach Jerusalem versetzt; als Ortsangabe dient „an der inneren Türe, die gegen Mitternacht liegt, wo das Bild der Eifersucht stand“. Die Türe gegen Mitternacht wird im folgenden Abschnitt über die Ordnungen als Nordtor erläutert, das Bild am Tor deutet auf einen Kult hin.¹⁵ Der Prophet Daniel erzählt vom Aufkommen einer Mahnschrift beim Abendmahl des Belsazaar (Baltassar, König der Chaldäer, Dan. 5, 24–30), dem der Mord an dem König folgt „in derselben Nacht“. Daniel wird vom Nachfolgekönig Darius nachts in die Löwengrube geworfen, aber das bereut der König, fastet und holt ihn frühmorgens unversehrt wieder heraus (Dan. 6, 17–20). Abdias geht auf die alte Verstärkungsvorstellung der Ägypter und des Orients zurück, wenn er von dem Wunder Gottes spricht, dass er als Adler zwischen die Sterne sein Nest für die Menschen setzt (1, 4–5). Die wundersame Geschichte des Jonas, der drei Tage und drei Nächte im dunklen Bauch des Fisches verbringt, diente später der bei Matthäus geäußerten Präfiguration Christi im Limbus (Jonas 2, 1 f. und Matt 12, 40). Habakuk (2, 2) wird befohlen, sein nächtliches Gesicht auf Tafeln aufzuschreiben (die damals gebräuchliche Schreibvorlage neben der Rolle), und Zacharias' Nachtgesicht lässt ihn Christus und die Engel sehen (1, 8).

15 M. Bernett und O. Keel, *Mond, Stier und Kult am Stadttor. Die Stele von Betsaida (el-Tell), Freiburg (CH) – Göttingen 1998.*

Johannes der Täufer vermag als Vorgänger Jesu Wunder zu tun, und man bringt „als es Abend geworden war“, alle zu ihm, die „sich übel befanden“ und von bösen Geistern besessen waren (Mark. 1, 32). Der Engel des Herrn erschien den Hirten während ihrer Nachtwache und sie fürchteten sich vor seiner leuchtenden Herrlichkeit (das malte Taddeo Gaddi nach Luk. 2, 8–9), doch gingen sie los, um das Wunder des Kindes in der Krippe zu sehen (Luk. 2, 16), das „als ein Licht zur Erleuchtung der Heiden“ erschien (Luk. 2, 32). Das Wunder der Lichtmetapher wird weitergesponnen (Luk. 11, 35–36) bei der Aufforderung an die Pharisäer, dass das Licht, so es „in dir ist“, nicht Finsternis sei. „Wenn dein Leib ganz erleuchtet ist, und nichts Finsteres an sich hat, so wird das ganze erleuchtet sein, und dich erhellen wie das Leuchten eines Blitzes.“ Auch im Gleichnis mit der verlorenen Drachme geht es um eine Lichtmetapher, denn die Frau sucht das Geldstück mit ihrer Lampe bei Nacht (Luk. 15, 8). Das wird später von Augustinus bis Hildegard von Bingen eine große Rolle spielen (siehe Kapitel Mystik). Um die vierte Nachtwache kommt Christus zu seinen Jüngern und deren Schiff „daherwandelnd auf dem Meere“ (Matt. 14, 25, Mark. 6, 48, Joh. 6, 16). Ein zweites Meerwunder ist das Anhalten des Sturms auf der Fahrt nach Gerasa (Mark. 4, 35), das dritte der „wunderbare Fischzug“. Er beginnt mit „Aber diese Nacht fingen sie nichts“ (Joh. 21, 3). Das Wunder der Auferstehung zeigt sich Maria Magdalena, die ausgeharrt hatte in der Nacht. Sie wird angehalten, das Wunder an die Jünger zu verkünden (Luk. 24, 1 f., Matt. 28, 1–11, Mark. 16, 2–9, Joh. 20, 1–18). Das Treffen der Jünger mit dem Auferstandenen auf ihrem Weg nach Emmaus, „Bleib bei uns, denn es wird Abend, und der Tag hat sich schon geneigt“, ist bei Lukas (24, 13–31) zu finden.

Die Apostelgeschichte wiederholt mehrmals das Wunder der Befreiung der Apostel aus dem nächtlichen Kerker: „Ein Engel des Herrn aber öffnete in der Nacht die Türen des Gefängnisses“ (5, 19). Saulus-Paulus wird in Damaskus vor den Juden gerettet; die Jünger lassen ihn nachts in einem Korb über die Mauer hinab (9, 23). Paulus hat nächtliche Visionen im Gefängnis (16, 9), nach einem Gebet kommt ein Erdbeben und Sitas geht mit einer Lampe durch das geöffnete Gefängnistor, wäscht „in jener Stunde der Nacht“ die Striemen der Apostel und wird getauft (16, 25–33). Eine weitere Vision sagt Paulus, dass er weitermachen muss in Kleinasien (18, 9). Bei seiner langen Rede in der Troas (bis gegen Mitternacht) fällt ein Junge schlafend aus dem Fenster des dritten Stockwerks – Paulus erweckt ihn wieder zum Leben (20, 7–8). Auch vor Rom hat er in der Nacht eine Vision, in der der Herr ihm zuredet, auch in der Stadt von ihm zu zeugen (23, 11). Als größte Vision muss das Wunder der Offenbarung des Johannes gelten, wengleich hier die Nacht zum Tag gewandelt wird (22, 5).

- g) Künstliche Lichtquellen wie Lampen und Feuer sind häufig ins Geschehen integriert; neben dem ewig brennenden Licht im Tempel (2. Mos. 27, 20) wird auch die Erleuchtung des Gläubigen mit der Lampe als Metapher verbunden: „Erleuchte meine Leuchte, meine Finsternis ...“ (Ps. 17, 27). Die Feuersäule leuchtet den Israelis beim Auszug

aus Ägypten (2. Mos. 13, 21 und Ps. 104, 39). Salomon wünscht sich, dass das Licht der Gerechten erfreue, aber die Leuchte der Gottlosen ausgelöscht wird (Sal. Spr. 13, 9). In Zacharias' Vision taucht ein Leuchter auf, ganz von Gold, darüber ein Ölgefäß und sieben Lampen dran, mit sieben Röhren für die Lampen obendrauf (Zach. 4, 2 – der siebenarmige Leuchter im Tempel). Judith und ihre Magd zünden Lampen an, als sie das Lager der Assyrer verlassen (Jud. 13, 15). Das Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen handelt zum Teil bei Nacht, als die törichten schon ihr Öl verbraucht haben und der Bräutigam Christus kommt (Matt. 25, 1–6). Lukas nennt Leuchten auch als Metaphern für den entzündeten Glauben (8, 16; 12, 35). Auch das Gleichnis mit der verlorenen Drachme hat eine Lampe als wichtigen Begleitfaktor (Luk. 15, 8). Die Lichtmetaphern setzen sich bei Johannes fort, Christus sagt: „Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, der wandelt nicht in Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben“ (Joh. 8, 12). Als Paulus in Troja redet, waren „die Lampen im Obergemache“, wo alle versammelt waren (Apg. 20, 8). Auf dem Weg nach Rom kommt Paulus in einen Sturm, der Sonne und Sterne verdeckt und in der 14. Nacht im Adriatischen Meer das Schiff zerstört. Er und seine Gefährten stranden in Malta und können sich durch Feuer der Einheimischen orientieren (Apg. 27, 20–28).

- h) Feste, abendliche Gastmähler, Gespräche, Arbeiten und Reisen bei Nacht. Das Essen des Linsengerichts, mit dem Jakob Esau das Erstgeburtsrecht abkauft, findet nachts statt (1. Mos. 25, 29). Jephta berät sich nachts mit seinen Leuten (Richt. 11, 12, 1), Samuel diskutiert nachts mit dem Herrn, um dann zu Saul zu gehen und ihn zu tadeln (Kön. 1, 15, 11), Esther speist nachts mit Ahasver (Est. 1, 10 und 7, 1). König Saul sitzt unter dem Neumond beim Mahle (1. Kön. 20, 24). Ezechiel (45, 17) überliefert die schon im Alten Orient gebräuchlichen Neumondfeste. „Blaset mit der Posaune am Neumond, am herrlichen Tage unseres Festes“, heißt es auch in Psalm 80,4. Ein Gespräch zwischen Jonas und dem Herrn handelt über die Nacht, da dieser die Efeulaube in einer Nacht wachsen ließ und in der nächsten wieder vergehen, der Vergleich der Zerstörung Ninives folgt in Topologie (Jon. 3, 10–11). Das Abendmahl des Belsazaar (Dan. 5–31) ist eines der bekanntesten im Alten Testament, im Neuen ist es das Abendmahl des Herrn. „Als sie nun des Nachts aßen, nahm Jesus das Brot, segnete und brach es ...“ (Matt. 26, 16), die Voraussage auf die Verleumdung Petri folgt (Matt. 26, 31; Mark. 14, 17; Joh. 13, 2). Nikodemus kommt des Nachts zu Jesus, um mit ihm zu sprechen (Joh. 3, 2).
- i) Die Nacht als Zeitangabe oder als Zeichen astronomischer Gegebenheiten (Nachtwachen und andere Ordnungen inbegriffen). 40 Tage und 40 Nächte dauerte die Sintflut (1. Mos. 7, 4), Abraham steht nachts auf, um drei Tage zu reisen bis zur Opferung Isaaks (1. Mos. 22, 3). Gebete werden nächtens gesprochen (Ps. 87, 2–3; Ps. 118, 62: „Um Mitternacht stehe ich auf, um dich zu loben“). „Meine Augen wachen zu dir vor der Morgenröte, damit ich deine Worte betrachte“ (Ps. 118, 148). „Erhebet des Nachts

eure Hände zum Heiligtum, und preiset den Herrn“ (Ps. 133, 2), „denn dann wird des Tags die Sonne dich nicht brennen, noch nachts der Mond“ (Ps. 120, 6). Eine besondere Einteilung zeigt sich seit dem Alten Orient von Bedeutung in Bezug auf die Himmelsrichtung: Das Wohnen auf der „Seite gegen Mitternacht“ bedeutet Norden (Jes. 14, 13). Alle Bewohner der „mitternächtlichen Reiche“ nennt Jesias (1, 15) die Menschen aus dem Norden, auch Eisen kommt von dort (Jer. 15, 12). Einmal taucht Ägypten allerdings als Land gegen Mitternacht auf, was von der Himmelsrichtung her falsch ist (Jer. 16, 5). Die Tochter Ägyptens wird „zuschanden“ und hingegeben den Händen des Volkes gegen Mitternacht, korrigiert die Himmelsrichtung Norden (Jer. 46, 24), auch die Wasser kommen von Mitternacht und bedecken das Land (Jer. 7, 2). Die Völker, die sich gegen Babylon erheben, kommen auch aus dem Land gegen Mitternacht (Jer. 50, 9). Ezechiel fordert dazu auf, die Augen gegen Mitternacht zu erheben (8, 5). Dabei taucht das Tor gegen Mitternacht auf, mit dem Bild der Eifersucht am Eingange (siehe Anm. 15 zum Totenkult im Alten Orient am Tor, Ez. 9, 2; 40, 35; 42, 4; 44, 4). Auch Kammern des Tempels liegen auf der mitternächtlichen Seite – sie sind für die Priester (Ez. 40, 46). Diese Mitternachtsseite ist mit 500 Ruten ringsherum vermessbar (Ez. 42, 17), und sogar die Räuber kommen von Mitternacht (Jer. 51, 48); die Grenzen des Landes werden gegen Mitternacht gemessen (Ez. 47, 15), die Grenze von Damaskus hat eine mitternächtliche Seite (Ez. 48, 1). Im Ganzen wird gemessen: Fünfundzwanzigtausend Ellen in die Länge gegen Mitternacht (Norden), gegen Abend (Westen) zehntausend Ellen in die Breite, gegen Mittag (Süden) fünfundzwanzigtausend in die Länge gegen Morgen (Osten, Ez. 48, 10). Die alte Sprachform ist also Mitternacht, die neue Norden. Die Tochter des Königs gegen Mittag (Süden) kommt zum König gegen Mitternacht (Norden, Ez. 11, 16), um Frieden zu stiften. Manchmal werden beide Formen vermischt.

Nahum bezeichnet die Handelsgeschäfte Alexandriens größer als die Zahl der Sterne des Himmels (Na. 3, 16). 40 Tage und 40 Nächte sind wieder Normangabe für die Versuchungen Christi in der Wüste (Matt. 4, 2; Mark. 1, 13), Jonas bleibt drei Tage und drei Nächte im Wal wie Christus unter der Erde (Matt. 12, 40). Die Weissagung über die Zerstörung Jerusalems beinhaltet auch die Verfinsternung der Sonne und den Fall der Sterne (Mark. 13, 24). Bei Tag lehrte Christus im Tempel und bei Nacht war er am Ölberg (Luk. 21,37). Tränen sind Speise des Gäubigen bei Tag und Nacht (Ps. 41, 2). Morgens blüht der Mensch auf, des Abends fällt er ab, erstarret und verdorret wie Gras (Ps. 89, 6); der Herr behütet uns bei Tag und bei Nacht (Jes. 27, 3). Wächter sind bestellt, Jerusalem zu bewachen bei Tag und bei Nacht (Jes. 62, 6 u. 21). Die Tränen bei Tag und Nacht kehren wieder bei Jeremias (14, 17); er droht den Israeliten (16, 13): „Dasselbst werdet ihr Tag und Nacht den fremden Göttern dienen, die euch keine Ruhe lassen.“ Die Diebe kommen und rauben bei Nacht (Jer. 49, 9), auch in den Klage Liedern (1, 2) weint Jerusalem des Nachts ohne Aufhören. Judith nützt den Abend und das Nachtmahl des 4. Tages (Jud. 12, 11). Christus geht abends aus Jerusalem hin-

aus und kommt abends zurück zum Abendmahl (Mar. 11, 19; 14, 17; Matt. 26, 20). Paulus wird von Silas nachts von Philippi nach Berda geschickt (Apg. 17, 10).

Abraham soll Sterne zählen, die wie sein Same sind (1. Mos. 1, 15). Josua erbittet vom Herrn, dass Sonne und Mond sich einen Tag und eine Nacht nicht bewegen in seinem Kampf (Jos. 9, 10, 12–13). Gott ist höher als der Scheitel der Sterne, gibt Hiob (1, 22, 12) an, dem Mond und Sterne nicht hell und rein erscheinen (1, 25, 5). Der Himmel ist Werk der Finger Gottes wie der Mond und die Sterne (Ps. 8, 4). Alles wird bleiben, solange Sonne und Mond währen (Ps. 71, 5). Tag und Nacht sind sein, denn er schuf auch das Morgenrot und die Sonne (Ps. 73, 16). Die Schaffung von Sonne, Mond und Sternen mit Bewegungen des Meeres durch den Mond kehrt wieder bei Jeremias (31, 35). Gottes Thron ist wie die Sonne vor den Augen und wie der Mond so vollkommen (Ps. 88, 38, Anspielung auf die Materialien Gold und Silber). Er hat den Mond gemacht zur Unterscheidung der Zeiten; die Sonne weiß über ihr Untergehen (Ps. 103, 19–20): „Du machst Finsternis und es wird Nacht; darin gehen herum alle Tiere des Waldes.“ Der Morgenstern ist Zeuge nach der Schöpfung (Ps. 109, 3). Auch ist die schädliche Wirkung des Mondlichts durch Gott gebrochen (Ps. 121), damit ist auch die Gestirnsverehrung unsinnig und verboten. Ps. 135, 7–9 gibt noch einmal die Schaffung der großen Lichter an; Mond und Sterne „zur Beherrschung der Nacht“. Die Aufforderung an die Gestirne: „Lobet ihn, Sonne und Mond, lobet ihn alle leuchtenden Sterne“ (Ps. 148, 3), ist passend zur häufigen Erscheinung der Gestirne im Zusammenhang mit der Kreuzigung Christi im Mittelalter. Nach dem Streit der Völker scheint das Licht des Mondes (Jer. 30, 26). Am Tag der Finsternis verdunkeln sich die Gestirne und glänzen nicht mehr, der Herr donnert (Jes. 13, 9). Bei Amos geht die Sonne am Tag unter (Sonnenfinsternis? 8, 9). Auch das Siebengestirn (die Plejaden) ist von Gott geschaffen wie der Orion, auch kann Gott Morgenlicht in Finsternis kehren und Tag in Nacht (Am. 5, 8). Sonne und Mond bleiben in ihrem Zelte (Hab. 3, 11), aber beim Licht seiner Pfeile ziehen sie dahin. Der Komet, der neben vielen Finsternisvorhersagen eintritt, führt die Weisen aus dem Morgenland zu Christus (Matt. 2, 2–9) und steht über dem Ort still, an dem das Kind ist. In der Passion kehrt die für das Jahr 33 n. Chr. berechnete Sonnenfinsternis wieder. Von der 6. bis zur 9. Stunde, als Christus am Kreuz hing, gibt Matthäus (27, 45) an, ward eine große Finsternis auf der Erde. Bei Markus (15, 33) erfasst sie neun Städte in Israel, auch Lukas (23, 44) kennt die 6. Stunde, an der die Sonne verfinstert ward, Johannes erwähnt sie nicht. Doch erzählt Johannes auf Patmos von den Sternen, die vom Himmel fallen nach dem Posaunenstoß des 3. Engels, wie die Fackeln brennend, und auf Flüsse fallen (Joh. Off. 8, 10–12). Aber auch der 3. Teil des Mondes und der 3. Teil der Sterne wird verfinstert und der Tag scheint nicht im 3. Teil und die Nacht desgleichen. Die Sterne fallen weiter (Joh. Off. 9, 1), bis keine Nacht mehr ist (22, 5). Nicht nur die astronomische Bilderzählung setzt zum Teil Vorstellungen der Antike fort, auch die Metapher des Verhüllens durch die Nacht taucht auf; wenn die Finsternis sich über die Erde senkt wie

eine Wolke oder ein Tuch, ein Zelt, das bedeckt (Ps. 43, 20; 54, 6 und Jes. 60, 2). Der Herr wird den Himmel verhüllen (Ez. 32, 7) und die Sterne verfinstern, die Sonne mit einer Wolke bedecken und der Mond soll kein Licht geben. Einst werden die Menschen zum Herrn schreien, er aber wird sie nicht erhören und wird „verhüllen vor ihnen sein Antlitz“ (Mich. 3, 4). Nacht wird es ihnen für das Gesicht (Mich. 3, 6) und alle verhüllen ihr Antlitz vor Angst, weil sie böse sind (Mich. 3, 7). Sonne und Mond bleiben in ihrem Zelte auch bei Habakuk (3, 11). Die allgemeine Gottlosigkeit, die sich durch die hereinbrechende Finsternis und die Verhüllung kundtut, wird aber auch im Bericht des Jammers von Hiob (1, 3, 3) kundgetan: „Verloren ist die Nacht, darin man spricht: Ein Mensch ist empfangen!“

2. Die Nachtdarstellung in der Spätantike

a) Personifikation von Nyx und Gestirnen, Reste von Atmosphäre und zahlreiche Mischformen

Die häufigste Darstellung der Nacht in der nachantiken Epoche bleibt die weibliche Allegorie, die auch ihre variablen Attribute behält. Sie verliert im Mittelalter jedoch immer mehr an Wichtigkeit, stattdessen wird der nächtliche Himmel dann von der Erscheinung personifizierter Gestirne gekennzeichnet. Die atmosphärische Nacht hält sich – bis auf eine Ausnahme im Codex Rossanensis – nur noch in Mischformen mit der Personifikation.

Zu Beginn sei an die spätantike Ilias Ambrosiana (um 500 n. Chr., Mailand, Bibl. Ambrosiana) erinnert, in der ein geflügelter, verschleierter und halbfiguriger Typus auftaucht, der (zweimal in dieser Handschrift, Fol. XXXIV und XXXV, Abb. 50) am illusionistisch teilverdunkelten Himmel erscheint, allerdings ohne Velificatio. Die vatikanischen Vergil-Handschriften aus dem 5. Jahrhundert (Verg. Vatic. Cod. lat. 3225, um 420/30, und Verg. Romanus, Vat. Cod. lat. 3867, 5. Jh. n. Chr.) zeigen den Wandel der Nachtdarstellung innerhalb eines Jahrhunderts: Im Vergilius Vaticanus, Fol. 28 r (Abb. 51) ist Aeneas adäquat dem Textbeginn „Nox erat ...“ träumend auf dem Bett zu finden, behütet von den ihm erscheinenden Penaten. Hinter einem Stoffparavent zwischen zwei Säulen wird durch die Bogenarchitektur des illusionistischen Raumes der Blick auf den dunkelblauen Nachthimmel mit liegender Mondsichel und Sternen freigegeben. Eine weitere Miniatur, „Die Zerstörung Trojas“ (Fol. 19 r), zeigt außerhalb der trojanischen Mauern, in denen die Griechen aus dem Holzpferd steigen und überfallsartig kämpfen, dunkelblauen Himmel mit zwei Sternen und Mondsichel. Im bereits abstrakter gearbeiteten Vergilius Romanus wird der Mond über der Szene „Askanus schießt auf den Hirschen“ (Fol. 163 r) bereits als Büste der Selene (mit Mondsichel auf der Stirn) im Clipeus allegorisiert und an den linken oberen Rand in eine an sich nicht differenzierte Himmelszone gerückt.¹⁶

Die christlichen Inhalte verquicken Antikes mit Neuem, wie sich in der Lösung der Darstellung eines Nachthimmels zum „Traum Josephs“ in der Wiener Genesis zeigt (Wien, N. B., Cod. Vind. theol. grec. 31, Fol. XV, pag. 29, Mitte des 6. Jh. n. Chr. Tafel 1). Über der Rückansicht des mit antikem Schlafgestus ruhenden Joseph auf einem in perspektivisch halbwegs korrekter Ansicht gegebenen Bett erscheint ein Himmelssegment, in dem neben weißen Sternen eine blau und grisailenhaft im Clipeus erscheinende Luna (mit Mondsichel auf der Stirn) die Dunkelheit der Nacht in Resten von Illusionismus widerspiegelt, während Helios größer und ohne Clipeus als rote Büste mit gelber Krone Strahlen aussendet. Franz Wickhoff nannte dieses Nachtbild zu Recht atmosphärisch und leitete

16 D. H. Wright, *Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst*, Graz 1993, S. 32 f., S. 95. K. Weitzmann, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977, Abb. 2, S. 34.



50 Ilias Ambrosiana, Odysseus und Diomedes fangen Dolon, über ihnen Nyx, 5. Jh., Pag. XXXIV



51 Vergilius Vaticanus, Traum des Aeneas, um 400 n. Chr.

es von den „silbernen“ Fresken aus Pompeji ab.¹⁷ Wie die meisten berühmten Codices dieser Zeit stammt auch die Wiener Genesis aus einer der kapitalen Kunststädte des Ostens, Konstantinopel oder Antiochia. Das Thema war nicht auf die Buchmalerei beschränkt, wie durch ein verloren gegangenes Fresko in S. Paolo fuori le Mura in Rom zu beweisen ist, das im Codex Barberini (Vat. Cod. lat. 4406, Fol. 41) überliefert wird. Allerdings ist dieser eine Kopie von 1632 und gibt möglicherweise auch die Eingriffe Pietro Cavallinis im 13. Jahrhundert wieder, jedoch wird die Abschrift schon damals aus denkmalpflegerischem Interesse angefertigt. Allerdings weicht der Inhalt vom biblischen Text ab (es ist eine stehende Figur hinter dem Schläfer gegeben) und wurde zur darüber liegenden Schöpfungsszene und zum Triumphbogen in typologische Beziehung gebracht.¹⁸ Die Darstellung des Nachthimmels beschränkt sich auf ein einbezogenes Segment mit Sonne, Mondsichel und weißen Sternen. Diese Segmente kehrten zur Zeit Cavallinis in der Malerei und Mosaikkunst wieder oder wurden womöglich durch den Einfluss der spätantiken Fresken wieder in der Malerei eingesetzt; sie verdrängten langsam den mittelalterlichen Goldgrund. Ulrike Koenen meint, die Zwiespältigkeit der Kopie könnte auch auf den schlechten Zustand des Freskos im 13. Jahrhundert zurückzuführen sein. Unklarheiten zwischen Zeichner und Aquarellisten lassen sich mit Hilfe mittelalterlicher Beispiele beseitigen, wie einem Detail des so genannten „Konstantinskreuzes“ und einem Elfenbeinrelief der Maximinianskathedra. Dadurch kommt es zur Rekonstruktion des Segments außerhalb der ohnehin fragwürdigen Architektur am rechten oberen Bildrand.¹⁹ Dies ändert allerdings nichts an der Segmentierung des Himmels, dessen musterhafte Anordnung von Sonne, Mond und Sternen auf eine Mischung allegorischer und atmosphärischer Auffassung verweist. Die Autorin sieht auch die Katakombenmalerei unter der Via Latina in Rom im Zusammenhang zum verlorenen Fresko, auf der zu „Josephs Träumen“ proleptisch zwei seiner Träume neben seiner verdoppelten Liegefigur gegeben sind. Darüber erscheinen Luna und Helios personifiziert am Himmel, jedoch ist hier im Gegensatz zur atmosphärischen Mischform die rein allegorische Darstellungsweise schon früher verwendet worden.

Eine andere Variante bietet in Figurentypik und mittelalterlicher Streifeneinteilung das Evangeliarfragment von Rossano aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts (Cod. Purpureus Rossanensis, Mus. Arcivescovado, Rossano), das zum Teil auch auf ältere Vorbilder zurückgeht und dessen Entstehung im syrischen Raum lokalisiert wird. Fol. 4 v (Abb. 52) zeigt Christus links seine Jünger weckend und rechts allein in feierlicher Proskynese kniend am Ölberg (im Garten von Gethsemane). Ciro Santoro beschreibt: „Die Szene findet in einer klaren Nacht statt ...“, und meint damit den obersten dunkelblauen Streifen mit weißen

17 F. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Beilagen zum Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, Bd. 15/16, Graz 1895 (2. Auflage Graz 1970).

18 U. Koenen, Das Bild der Träume Josephs von St. Paul vor den Mauern in Rom, in: Jb. f. Antike und Christentum, 35, 1992, S. 185–194.

19 Koenen, ebenda, S. 193, Abb. 3.



52 Purpurevangeliar aus Rossano, Christus am Ölberg, Fol. 4 v 2. Hälfte 6. Jh. n. Chr.

Sternen und einer weißen Mondsichel.²⁰ Die zwischen der Felslandschaft und diesem oberen Streifen eingesetzte Zone, gleich einem schwarzen Paravent, erwähnt der Autor nicht. Die Leere, die damit angedeutet wird, wurde früher als „Schwäche“ damaliger Künstler ausgelegt und sollte heute auf den theologischen Gehalt bezogen werden, der sich in dieser Szene auf die Zwei-Naturen-Lehre (Christus als Gott und Mensch) beziehen könnte. Damit wäre die Zone der Finsternis die der irdischen Verzweiflung und Einsamkeit und die Himmelszone die göttliche, auf der auch Mond und Sterne erscheinen, die man sich unterhalb der Sphäre Gottvaters außerhalb der irdischen Welten vorstellte. Die schräg stehende Mondsichel hat dazu die Besonderheit genauer kosmischer Beobachtung, bezogen auf die Zeitlichkeit des Geschehens zum Osterfest und die Erscheinung vor dem Morgen.²¹ Außerdem erzeugt dieser Mond Lichtstimmung in der Szene, was im Vergilius Vaticanus und anderen Beispielen nicht der Fall ist. Alfred Roth bringt „Versus de Vectatione sua nocte in Aestate“ des Ennodius (473–521) damit in Zusammenhang, denn der naturgetreue Mond hat die Form seines Alters von 3 bis 4 Tagen vor Neumond und es ist das Lumen cinereum (ein Hauch eines Kreises des vollen Mondes) angedeutet.²² Dieses Phänomen ist sowohl im Alten Orient als auch in Ägypten zuvor beobachtet worden, und Byzanz trat vor allem in seinen Hauptstädten (wie Antiochia) die Nachfolge an. Im Abendland wird dies erst wieder bei Künstlern wie Lorenzetti, dem Maler des Turiner Stundenbuchs, oder Leonardo zu beobachten sein. Christus ist bereits in Gold (Kleidung und Nimbus) gestaltet, was auf ihn als neue Sonne hinweist, nur die weißen Sterne und der Mond sind dem spätantiken Illusionismus verpflichtet.

Auf Fol. 2 v, dem Bildstreifen mit den klugen und törichten Jungfrauen, ist ein eigenes dunkles Himmelssegment mit weißen, punktförmigen Sternen über den klugen Jungfrauen mit ihren erhobenen brennenden, wenig leuchtenden Fackeln eingesetzt. Die Wandlung des Stils innerhalb der Handschrift lässt aber immer noch nachvollziehen, wie die Vorbilder in der spätantiken Wandmalerei ausgesehen haben, die in der Literatur immer angesprochen werden.²³ Einen rein formalistischen Aspekt – ohne die Verweise auf die Monumentalmalerei sehen zu wollen – sprechen Haseloff und Munoz 1907 den Malern des Tetraevangeliums zu, ohne eine genaue Untersuchung der Nachtdarstellung anzustellen.²⁴ Diese antike Wandmalerei kann durch den Codex Rossanensis als eine illusionistisch-atmosphärische belegt werden. Die Handschrift ist überlieferter Beweis für die wahre Existenz der beschriebenen Gemälde Philostrats. Das Nachtstück mit strahlendem Licht von Mond und Sternen kam also vielleicht aus dem östlichen Bereich; Alexandria

20 C. Santoro, *Il Codice Purpureo Rossano*, Rom 1974, S. 93.

21 A. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes*, Bern – Bümpliz 1945, S. 34.

22 Roth, ebenda, S. 53 und 163.

23 P. Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente, Miniaturen und Theologie*, Heidelberg 1990.

G. Cavallo, J. Gribomont, W. Loerke, *Codex Rossanensis*, Graz 1985–1987, 2 Bde.

24 A. Haseloff, A. Munoz, *Il Codice purpureo di Rossano*, Roma 1907, S. 184.



53 Rabula-Evangeliar, Himmelfahrt Christi, 586 in Syrien entstanden

wird immer als Ort besonders hoch entwickelter Kultur der antiken Malerei genannt, und der „syrische“ Maler dieses Blattes der Handschrift (Fol. 4 v.) hatte da nicht weit.

Möglicherweise hat der Purpurkodex ähnlich dem Rabula-Evangeliar (Florenz, Laurenziana, Cod. Plut. I, 586 im Kloster Zagba in Nordsyrien von Mönch Rabula erstellt, Abb. 53) mit wechselnder allegorischer und natürlicher Auffassung zwei weitere Schriften

zum Vorbild. „De Caelesti Hierarchia“ wurde um 500 von einem Syrer geschrieben, der heute den Notnamen Dionysius Areopagita oder Pseudo-Dionysius trägt und auch im Westen nachhaltig wirkte, und die „Meterologia“ des Philiponos (Johannes Grammatikos) reagierte im 5. Jahrhundert auf Aristoteles' gleichnamiges Werk.²⁵ In beiden geht es um die Dunkelheit, aus deren Ewigkeit Gott als „Pater luminum“ und Christus als erstes Leuchten „Claritas“ strahlen. Jedoch anders als in der Vorstellung der Gnostiker ist nicht nur das Licht, sondern auch die Finsternis göttlich. Im Rabula-Evangeliar erscheinen in zwei Vollbildern, zu Kreuzigung und Himmelfahrt, die Gestirne blau und rot am Himmel. Diese „Farbpspektive“ weist noch auf den Gebrauch der Farben von Tag und Nacht im Hellenismus hin, die Büsten in kleinen Zwickeln und Kreisen sind allerdings abgekürzt wiedergegeben. Luna in blauem Inkarnat hat das Mondsicheldiadem auf der Stirn, Helios weist normale Hautfarbe im Gesicht auf, die Krone ist gelb, der Rest der Darstellung rot. Die spätantike Illusionsmalerei ist auch noch in marginalen Szenen neben den Kanontafeln des Eusebius zu finden, so über der Szene der Verkündigung an Maria, in der Christus über dem Engel links der Kanontafel-Architektur mit einem Füllhorn und rechts Josua in römischer Rüstung mit Lanze erscheint. Er bittet Christus, die Gestirne stillstehen zu lassen: Die rote Sonne hat ein Gesicht, der blaue Sichelmond ist ohne personifizierte Luna geblieben. Die Mischung zeigt sich also in ein und derselben Szene; d. h., die zwei Auffassungen wurden nebeneinander benützt und auch verstanden.²⁶

Eine syrische Handschrift des 7. Jahrhunderts (Paris, Bibl. Nat. syr. 341) setzt Fol. 52 v Josua wieder im römischen Panzer mit Schwert in ein relativ hochformatiges Bildfeld. Über ihm zeigt sich der Himmel als halbkreisförmiges Segment mit Sonne und Mond. Hier wie in der späteren Josua-Rolle sind es die gesehenen und nicht die personifizierten Gestirne vor ihrem Stillstand, ein klarer Beweis für den Rückgriff auf die Antike. Auch die Erfindung des Himmelssegments wird von manchen Autoren im Osten angesiedelt; es ist aber erst ab der späten Zeit persischen Einflusses auf das Kunstgewerbe (Silberschalen) im Perm-Gebiet, Russland (heutige GUS-Staaten), zu finden. Die Streifeneinteilung allerdings ist sehr alt und lässt sich bis zur Standarte von Ur (London, B. M., 2600/2500 v. Chr.) zurückverfolgen. Damit wäre nur das bogenförmige, linear abgeschlossene Segment eine Neuerung der Spätantike gegenüber der seit minoischer Zeit gängigen Praxis der Himmeldarstellung mit Wellenlinientrennung vom irdischen Bereich, die in den Handschriften bis ins Mittelalter vorkommt. Beide sind Zeichen einer zunehmenden Geometrisierung und Naturabgewandtheit, was die Thesen zu den Entstehungszeiten unterstützt. Zur antiken mythologisch-anthropologischen Auffassung der Griechen passt das Segment nicht, weil

25 Erwin Panofsky bringt Dionysius mit Abt Suger in Zusammenhang: Abt Suger von St. Denis, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978 (3), S. 144. E. Gombrich, *Iconis Symbolicae*, in: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, S. 181 f. und derselbe: *Das Vermächtnis des Apelles*, in: *Die Entdeckung des Sichtbaren, Zur Kunst der Renaissance III*, Stuttgart 1987, S. 16.

26 C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabula Gospels*, Olten – Lausanne 1959.

es einen Rückzug auch jenes Sternenmusterhimmels darstellt, der in Ägypten oder der minoischen Kunst vorhanden ist. In der illusionistischen Phase der Malerei von der Spätklassik über den Hellenismus bis zu den Römern hat es keinen Platz. Erst mit der allegorischen Auffassung der Sphären des Himmels (als Kreis oder als flacher Streifen) kann es zu dieser „Abkürzung“ und geistigen Gliederung von kosmischen Schichten kommen.

Nach dem letzten atmosphärischen Nachtstück im Codex Rossanensis findet man bis 1328 kein leuchtendes Porträt des Nachthimmels. Der blaue Himmelsstreifen mit rotem Mond und blumenförmigen Sternen taucht nochmals um die Mitte des 11. Jahrhunderts im spanischen *Liébana* im Kommentar des Beatus zur Apokalypse des Johannes in der Miniatur zum Ertönen der fünften Posaune auf.²⁷ Die christliche Bildvorstellung eines Augustinus (gest. 430) war eine Absage an die Sinnesdinge wegen ihrer irdischen Vergänglichkeit. Dem gebildeten Menschen, der sich mit Bildern auseinandersetzte, wurde geraten, die göttliche Vernunft vom Sinnlichen zu reinigen; wegzugehen von allem Körperlichen und den weltlichen Abläufen (von Tag und Nacht). Augustinus formte aus den antiken Bildungskonzepten – etwa der Stoiker – Dogmen, Trinitätslehre, Askese und damit eine Sicht, die schon im Leben nur auf das Jenseits gerichtet ist.²⁸

Die byzantinische Kunst überliefert die schönsten Beispiele der personifizierten Nacht, so die schon für die antike Malerei herangezogene dunkelblaue, ganzfigurige Schönheit aus dem Pariser Psalter (Abb. 54, S. 158). Sie hält das für den Kosmos stehende Himantion über ihrem Kopf und einer gesenkten Fackel als Zeichen für die Dunkelheit noch vor der Morgenstunde, in der das Gebet Jesias' zu Gott stattfindet. Orthros personifiziert diese Stunde.²⁹ Die wiedererstandene Figurenmalerei nach dem Bilderstreit in der makedonischen Renaissance verweist im 10. Jahrhundert n. Chr. noch einmal auf die Qualität griechischer Vorbilder. Der linke Fuß der Nacht reicht illusionistisch über den Rand hinaus, auch Gesicht, Draperie und Faltenbildung sowie der gut nachgeahmte Wechsel von Helldunkel weisen auf die naturalistischen Merkmale dieser Kunst hin. Bis zu dem Terrainstreifen mit Blumen und Bäumen ist der Nachthimmel durch eine gleich bleibende goldene Folie gemalt, was die Frage aufwirft, ob der Vermutung von Lorenz Dittmann zu folgen ist, nach der das Gold für die Mystik der Nacht im Mittelalter steht.³⁰ Es gibt Belege, die mehr das Silber als Farbe und Material der Luna sehen. Auf jeden Fall steht die Goldfolie für die Ewigkeits-Auffassung des Augustinus vom Himmel und nicht mehr für dessen irdische Erscheinung. In der gleichen Handschrift ist in der Szene des Durchzugs durch das Rote

27 R. Dröbner, 2000 Jahre Weltuntergang. Himmelserscheinungen und Weltbilder in apokalyptischer Deutung, Würzburg 1999, S. 50.

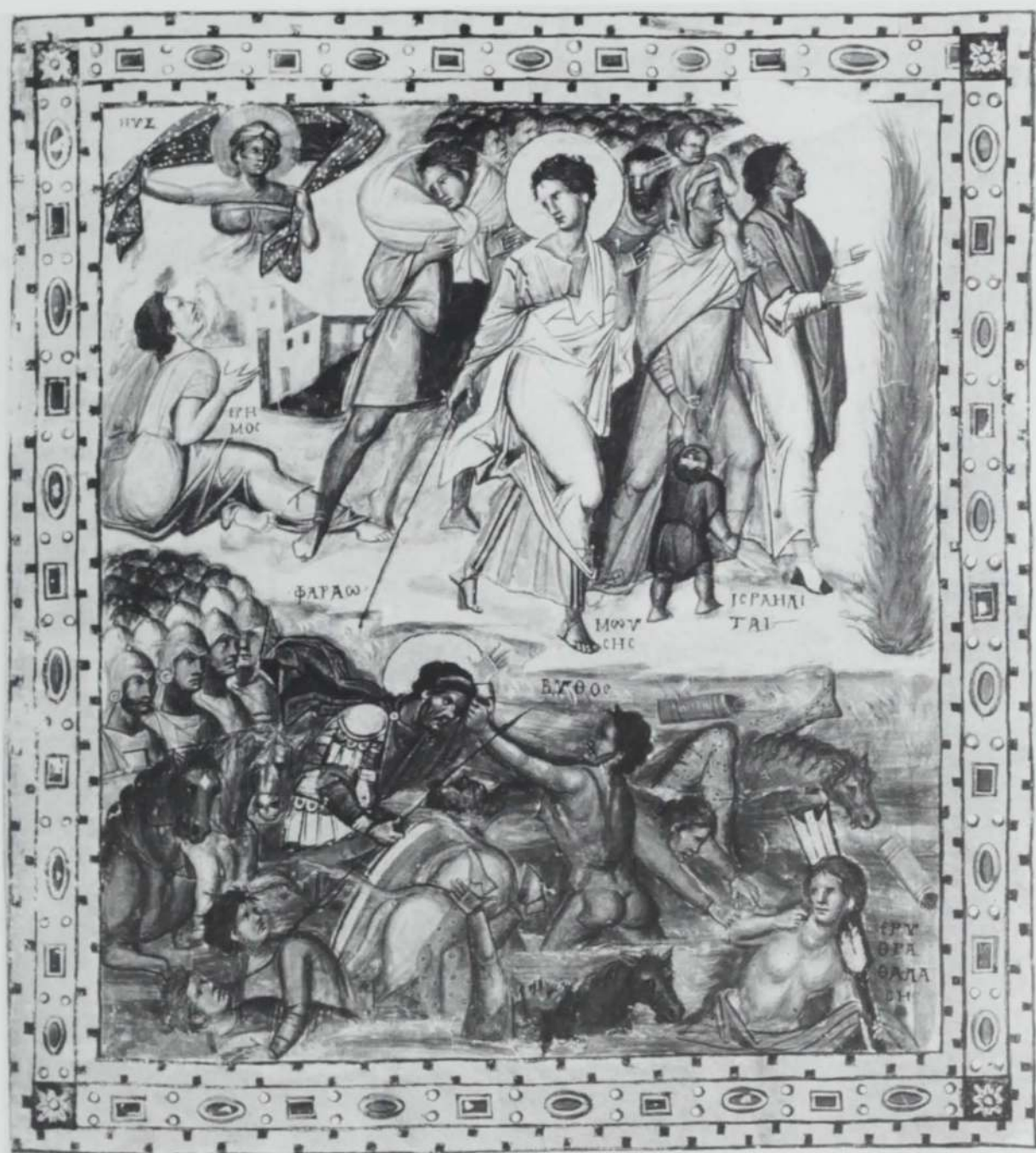
28 K. Flasch, Das Philosophische Denken im Mittelalter, Stuttgart 1988, S. 27 f. Augustinus, Bekenntnisse, Stuttgart 1993². Gott als einziges Licht erlaubt dem Maler nicht, Gestirne oder irdische Szenen mehr leuchten zu lassen.

29 A. Grünwald, Zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters, Byzantinische Studien, Brünn 1912. K. Weitzmann, Studies in Classical Byzantine Manuscript Illumination, Chicago und London 1971.

30 L. Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, S. 160.



54 Pariser Psalter, Gebet des Jesias, Fol. 435 v, 10. Jh. n. Chr.



55 Pariser Psalter, Durchzug durch das Rote Meer, Fol. 419 v, 10. Jh. n. Chr.

Meer – dem Text folgend Fol. 419 v (Abb. 55, S. 159) – eine andere Nyx über der Darstellung links oben zu finden: Sie ist nur mehr Büste, hat aber auch das Velum und den dunklen Nimbus. Sie schwebt in einer luft- und farbperspektivisch illusionistisch gestalteten blauen Himmelszone, die vorne rechts durch die Feuersäule rosa gefärbt ist; der antike Illusionismus ist hier noch vorhanden, während der Himmel im ganzfigurigen Bild durch das Gold schon zur Fläche gewandelt ist.

Kopien nach diesen beiden Bildern sind in der byzantinischen Buchmalerei zahlreich, offenbar ist der Typus der Nacht als ganze Figur wie als Büste Muster für alle weiteren. Das ganze Blatt mit dem Gebet Jesias', der Nacht – diesmal in zartem Violett und Ocker – und dem Knaben Orthros übernimmt, mit deutlich weniger illusionistischen Elementen, der Codex Vat. grec. 755, auf Fol. 107 r. Den drei Gestalten begegnet man vor einer veränderten Hintergrundlandschaft mit Felsen, die etwa die Hälfte des Goldgrunds einnehmen, wieder im Cod. 3, Washington, Dumbarton Oaks, Fol. 77 r. Das Himation ist hier schon fast zu einer Art Regenschirm-Gewölbe angeschwollen, der Knabe etwas ungeschickt rechts außen platziert, in starker Bewegung bildeinwärts. Eine weitere Fassung sei noch erwähnt, die kein Einzelbild, sondern nur die Anordnung der Figuren am unteren Rand als Marginalien vorführt: Wieder sind alle drei, aber ohne Landschaft gegeben – nur das Himmelssegment mit der Gotteshand bezieht sich auf Jesias im Bristol-Psalter des Brit. Mus. London, MS 40731 aus dem 10. Jh. n. Chr. Die Szene mit der Durchquerung des Roten Meeres und der Büste der Nyx im linken oberen Bildfeld gibt es häufig in Kopie, so in St. Petersburg, Publ. Bibl. Cod. grec. 269, Fol. 3 r. Der Codex 3 von Dumbarton Oaks hat sie leicht gewandelt, denn hier läuft die Nacht hinter den Israeliten, die ohnehin nur aus Moses und einer vor ihm gehenden Frau bestehen, als ganze Figur mit Himation am Rande des Meeres. In dynamischer Schrittstellung ist sie beim „Durchzug durch das Rote Meer“ in Cod. A 13 des Klosters Megisti Lavra am Athos, Fol. 245 r. zu finden. Damit sind nur einige wenige Nachahmungen genannt.

Vor den Nachtdarstellungen in den Oktateuchen treten die Gestirne für sich ohne Personifikation in der Josuah-Rolle im 10. Jh. n. Chr. nach antikem (vielleicht auch jüdischem) Vorbild einer früheren Handschrift oder Monumentalmalerei auf (Abb. 56). Josua hält den Lauf der Gestirne auf, allerdings nicht wie im Rabula-Evangeliar oder der syrischen Handschrift für sich isoliert, sondern in eine Landschaft und Stadtvedute mit Stadtpersonifikation zumindest parallelperspektivisch eingebunden. Über dieser und rechts vom sitzenden Josua steht links der Vedute der Mond mit weißer Sichel und blauer Restfläche als Andeutung des Lumen cinereum am Himmel, rechts der Vedute ist die rote Sonne mit acht Strahlen gemalt. Beide zeigen Reste von Plastizität, der Mond wirkt durch den Farbwechsel räumlicher. Auch davon haben die Oktateuche Anregungen empfangen, doch gehen viele Details auf ein heute verschollenes frühchristliches oder jüdisches Vorbild – wahrscheinlich auch eine Rolle – zurück.³¹

31 J. Lowden, *The Octateuch*, Pennsylvania 1992, Kap. 6.



56 Josua-Rotulus, Josua und die Späher aus Gabron (Ausschnitt), Mitte des 10. Jhs n. Chr.

Die vier Handschriften mit den ersten acht Büchern der Bibel, die die personifizierte Nacht zeigen, sind alle im 10. und 11. Jahrhundert entstanden und befinden sich in Rom und Istanbul. Eine weitere befand sich bis zum Anfang des Jahrhunderts in Smyrna (heute Izmir). Die Handschriften von Smyrna sind zum Großteil 1922 im Türkisch-Griechischen Krieg durch Brand zerstört worden – zum Glück hatte Josef Strzygowski (mit Eisler) Fotos erstellt, die heute in der Nationalbibliothek von Wien aufbewahrt werden, deshalb können sie zum Vergleich herangezogen werden.

Die Nacht ist beim „Durchzug durch das Rote Meer“ anders als bei den Kopien nach dem Pariser Psalter gestaltet – wahrscheinlich ist hier das verlorene Vorbild der Josua-Rolle entscheidend, das wahrscheinlich um 630 n. Chr. unter Heraclius entstanden ist. Der zweite Prototyp ist ein blaues „Männchen“ mit Velum (aber auch ohne), das meist neben

dem Wasser sitzt oder hinter den Bergen hervortritt, wie schon Cod. A 13 im Lavra-Kloster am Athos vorführte, allerdings saß die Nacht dort nicht. Vat. Cod. grec. 747, Fol. 89 v zeigt sie nackt und dunkelblau gefärbt, nur der Oberkörper ist noch gut auszunehmen, mit über dem Kopf geblähtem Velum. Dieselbe mit dem dunklen Hintergrund fast verschmelzende Halbfigur taucht in der Handschrift links außen hinter dem Berg auf Fol. 88 v auf; im Vordergrund werden die Knochen Josephs (Ex, 14, 11) getragen. Ein Zipfel ihres Velums reicht über die Bergkuppe als Erinnerung an alte illusionistische Elemente griechischer Malerei, auch die Faltenbildung ist hier noch nicht flach, was wieder auf eine Kopie nach dem verlorenen frühen Vorbild der Josuarolle schließen lässt.

Cod. Vat. grec. 746 ist ähnlich, doch von einem weniger expressiven Künstler gestaltet, der die Lichtphänomene des kommenden Tages in diese Szene am Himmel mit einbaut, also in gewissem Sinne noch illusionistischer denkt. Fol. 190 r zeigt den Transport der Knochen Josephs mit der dunklen Nacht links, hinter dem Berg hervorsteigend. Das tut sie auch hinter dem Durchzug durch das Rote Meer, Fol. 192 v, wobei der Himmel dabei nicht einmal partiell dunkel ist. Eine sehr heitere, stahlblaue Version einer bekleideten Nyx, die hinter dem Berg beim „Durchzug durch das Rote Meer“ noch in altorientalischer Manier des Mondgottes mit schmalen geblähtem Velum über dem Kopf hervorsteigt, hat die Oktateuch-Version in Istanbul, Topkapi Saray Cod. grec. 8, Fol. 197 v. In den letztgenannten Beispielen saß neben der Nyx oft auch Thalasso, die Personifikation des Meeres, in dessen Wasser links die Ägypter versinken, während rechts vorne die Israeliten, geleitet von der Feuersäule, landeinwärts marschieren.

Im verlorenen Evangeliar Schule A 1 von Smyrna ist die Szene (wohl Fol. 80 nach unklarer Reihenfolge) ohne Nachtpersonifikation, möglicherweise stammt der helle Fleck neben Thalasso von einem Wasserschaden, durch den sich die Figur aufgelöst hat. Vielleicht hat der Kopist aber auch vergessen sie einzusetzen. Auf dem Blatt mit dem Transport der Gebeine Josephs ist sie eigenartigerweise links außen hinter dem Berg angebracht, aber diese helle Figur wirkt eher wie Helios als anbrechender Tag. Eine andere Erklärung wäre, dass die Nyx nicht fertig (dunkelblau) ausgemalt wurde oder als Personifikation vom Kopisten nicht verstanden wurde. Die Handschrift besaß weitere, sehr interessante Nachtpersonifikationen. Schon auf Fol. 4 v, der „Schöpfung von Tag und Nacht“ (Abb. 57), ist im linken, schmälern und dunklen Feld, neben einem rechten hellen mit goldenem Hintergrund und der Personifikation des Tages, eine bekleidete Nyx sitzend dargestellt. Sie hat ein Velum über dem Kopf und über beiden ist ein Segment mit der Schöpferhand, die ihre Strahlen in Richtung Tag sendet. Auch im Auszug aus Ägypten (nach Ex. 8, 2: „Lass ziehen mein Volk des Morgens ...“, Abb. 58) tritt Nyx hinter dem Berg hervor; sie ist mit dunkler Farbe ausgemalt, hält ihr Velum und ist mit einem kurzen Gewand bekleidet.³²

32 D. C. Hessling, *Minatures de L'Octateuque Grec de Smyrna*, Leyden 1900. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899.

57 Oktateuch von Smyrna (verloren), Tag und Nacht in der Schöpfung, Fol. 4, ehemals Smyrna, heute Izmir



58 Oktateuch von Smyrna (verloren), Auszug der Israeliten aus Ägypten, ehemals Smyrna, heute Izmir



59 Oktateuch von Smyrna (verloren), Jakob träumt in Béer-Schéba, ehemals Smyrna, heute Izmir

Bei der Vision Jakobs in Béer-Schéba (Gen. 35, 9 f., Abb. 59) tritt Nyx als kleines Figürchen rechts im Vordergrund neben dem auf einem Lager Schlafenden auf. Sie wendet sich zu ihm um, trägt ihr über dem Kopf geblähtes Velum und hat die Größe eines Kindes, was sich auch in späteren Handschriften wiederholt. Der Himmel ist entweder hell oder war ehemals mit Gold gemalt.

Eine besonders ausgefallene Darstellung bot Fol. 21 v. (Abb. 60) mit der Darstellung der Zerstörung der Arche, Noahs Opfer und den Jahreszeiten in einem Bildstreifen von links nach rechts. Rechts ist eine ovale Scheibe zu sehen, die die vier Jahreszeiten als Figuren in vier streng geteilten Segmenten barg. Außen aber wird die Scheibe von einer hellen Figur links und einer dunklen rechts getragen, die unbekleidet erscheinen: Tag und Nacht. Eine frühe Darstellung eines Zeitenrades in einfacher Ausprägung ist wieder nach dem Text von Gen. 8, 9 inspiriert. Bei dem folgenden Bild der Allianz von Gott mit den Menschen ist Noah in einem Halbkreis mit oben vorhandenem Himmelssegment zu sehen, außer-



60 Oktateuch von Smyrna (verloren), Gebet Noahs und die Jahreszeiten, eingerahmt von Tag und Nacht, ehemals Smyrna, heute Izmir

halb tauchen im ewigen Bereich des Himmels die Gestirne Helios und Luna als Büsten im Clipeus auf, links eine noch illusionistisch dunkle Luna, rechts der hellere Helios. Diese Form der Darstellung der Gestirne wird für Jahrhunderte die Norm sein.

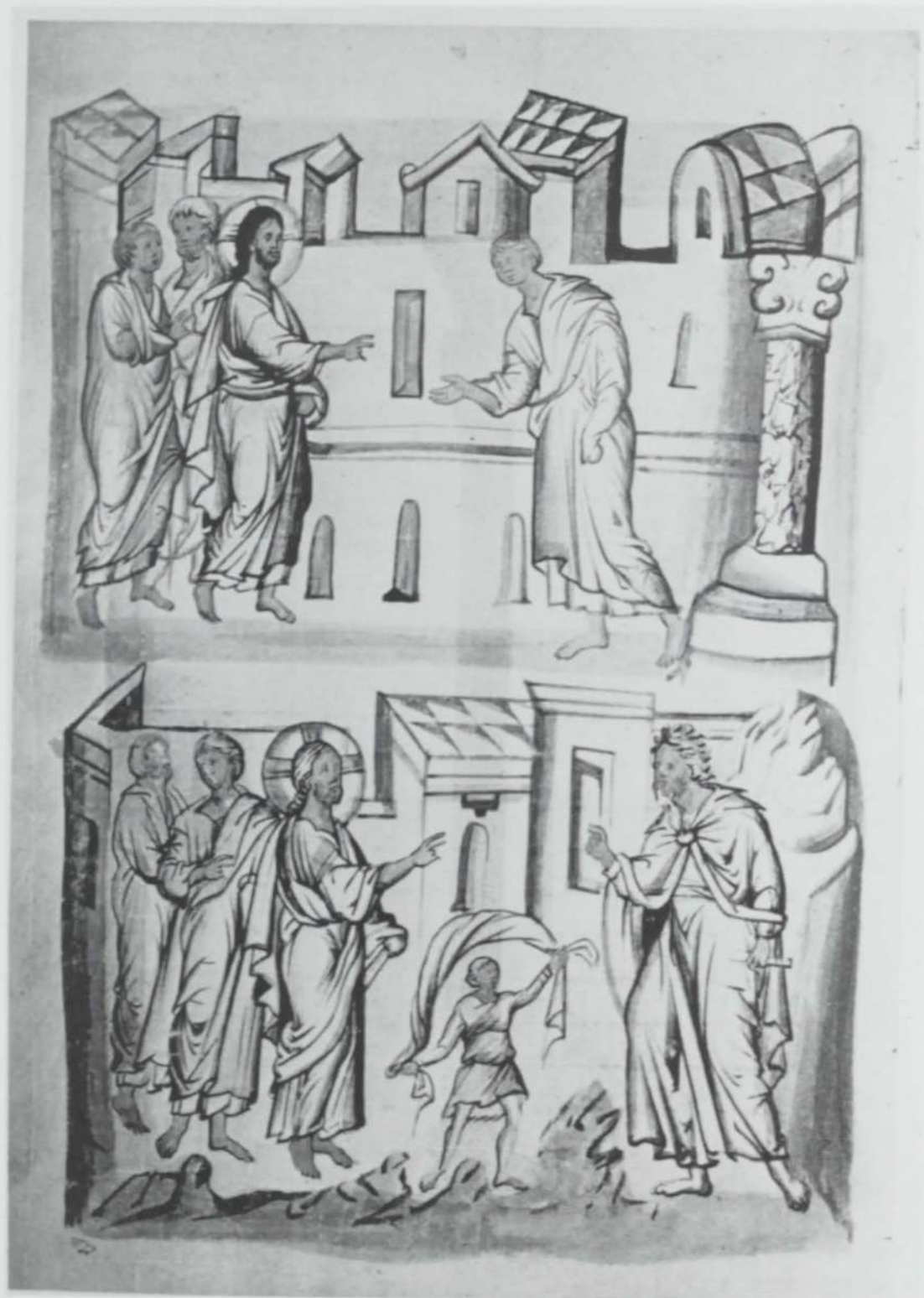
Josef Strzygowski behandelte in seinen Forschungen 1899 auch den Physiologuskreis der Bibliothek von Smyrna mit Cod. grec. B 8 (48); diese Handschrift ist ebenso Anfang des 20. Jahrhunderts verbrannt. Es war der älteste erhaltene griechische Text dieser Art, wahrscheinlich um 1100 n. Chr. in Kara Burun am Golf von Smyrna entstanden. Dabei taucht erstmals der Nachtrabe auf dem Schoß der sitzenden Ganzfigur der Nacht mit nacktem Oberkörper (Abb. 61, Seite 166; es ist nicht mehr gut zu sehen, ob sie nicht doch bekleidet war) und Velum über dem Kopf auf. Sie sitzt einem stehenden Tag gegenüber, in Hinweis auf Psalm 101, 7, in dem es um die Liebe des Nachtraben zur Nacht geht. Die Kleidung des Tages beschreibt der Autor als rot, ihren Rock als blau, und beide haben Nimbus und bogenförmiges Velum. Ähnlich dem Pariser Psalter tritt der Morgenstern mit brennender Fackel auf. Im Halbkreissegment über dem Landschaftsstreifen mit Bäumen waren auch Sonne, Mond und Sterne dargestellt. Die Sinndeutung folgt zwei Bilder weiter in damals verständlicher Typologie: Christus wendet sich von den Juden ab und den in Finsternis sitzenden Heiden zu.

Nach 980 begann mit dem byzantinischen Mittelalter im Hofatelier von Basilio II. ein linearer, strenger Stil; dekorativer, einheitlich flächig, mit grafischen Strukturen und mit



61 Cod. Grec. B 8 (48)
aus Smyrna (verloren), um
1100 n. Chr., Nacht, Tag
und Phosphoros, ehemals
Smyrna, heute Izmir

Gold als Folie. Die Realismen werden nur mehr schematisch nachgeahmt oder reduzieren sich auf kleine blaue Himmelssegmente, die aus dem Gold am oberen Rand geschnitten sind. Pseudoperspektive und Chrysografie ersetzen die antiken Faltenbildungen. Eine späte Personifikation der Nacht (Abb. 62) schließt indirekt an das Oktateuch von Smyrna mit der Jakobsvision und der kindlich kleinen Figur an. In der Nikodemusszene der Handschrift des Megistri-Lavra-Klosters am Athos aus dem 14. Jahrhundert sieht man im unteren von zwei Bildstreifen zwischen der Gruppe Christus mit den Jüngern und dem sich verabschiedenden Nikodemus eine kleine, blaue, sehr bewegte, weibliche Figur mit Velum über dem Kopf. Über vier Jahrhunderte hat sich dieser Typus in der Malerei Byzanz' also erhalten – immer noch ist sie blau gefärbt, nur die alte Größe aus dem Pariser Psalter konnte sie nicht mehr zurückerobern.



62 Bibel des Lavra-Klosters, Christus und Nikodemus bei Nacht, 14. Jh., Berg Athos

b) Frühe Zeitenräder

Es ist offensichtlich, dass der Typus des Zeitenrades wie die Personifikationen der Nacht und der Gestirne im Mittelalter weiter tradiert wird. Es enthält die zyklische Zeitauffassung der Antike.³³ Der Zodiakus aus Dendera in Ägypten – schon unter ptolemäischer Herrschaft (Ptolemaios XII. Neos Dionysos begann den Bau des Hathortempels) entstanden – (die Decke mit dem Tierkreis ist heute im Louvre, Paris) bildet einen ersten Anhaltspunkt. Die Sterne des Nachthimmels sind hier als äußerer Tierkreis neben stehenden Zackensternen gegeben. Tag und Nacht als Personifikationen sind noch nicht integriert oder wie in den Grabmalereien Ägyptens in personifizierter Zwölfstundenzahl präsent. Die Vorbildlichkeit der Ägypter in der höheren Schau der Dinge statt jener trügerischen Wahrnehmung der Sinne – schon von Platon gerühmt – ist in diesen symbolischen Auffassungen der Wirklichkeit von Weltzeit ersichtlich.³⁴

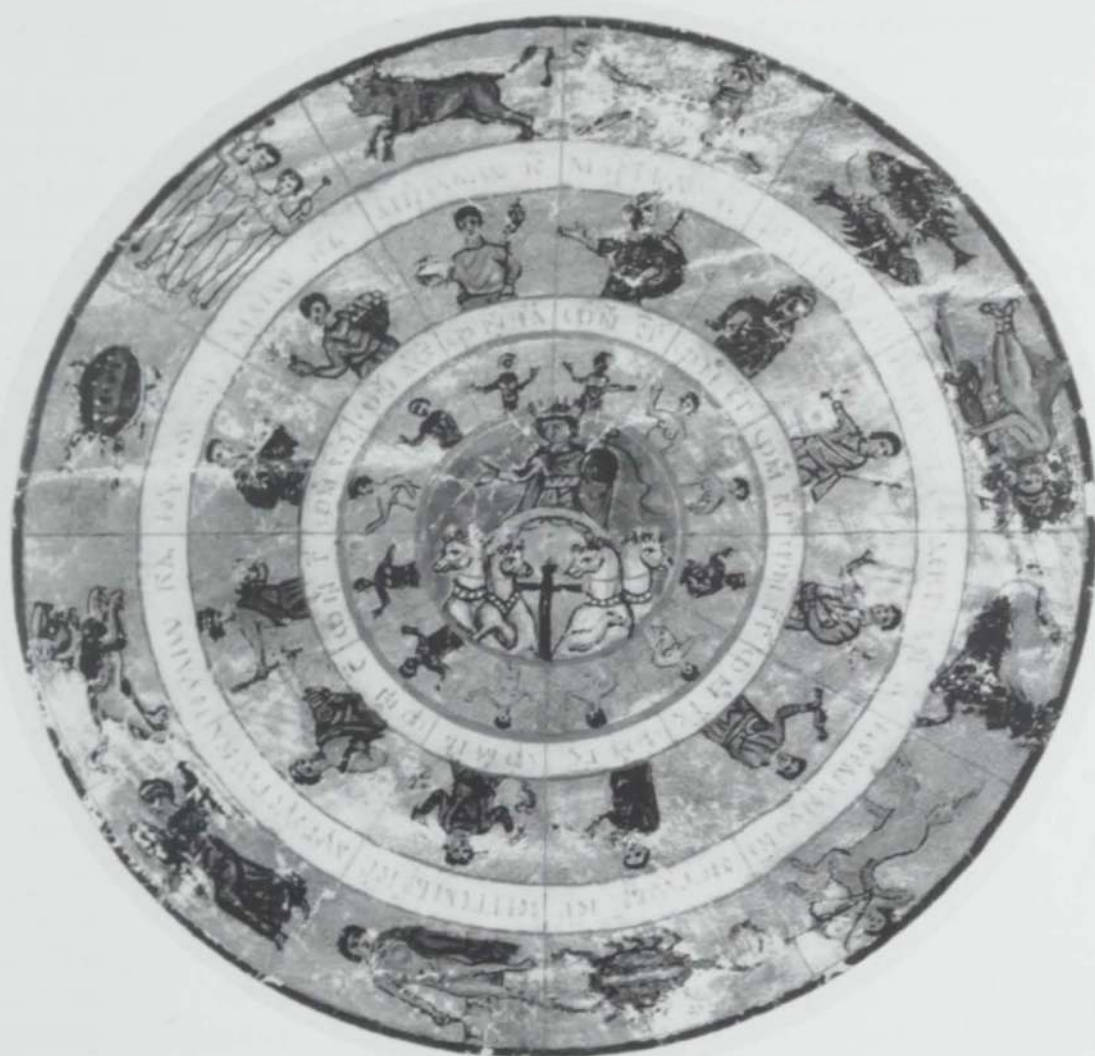
Das ist in einer ptolemäischen Handschrift zu sehen, die heute in der Vatikanischen Bibliothek in Rom beherbergt wird: Vat. grec. 1291 ist wohl in Konstantinopel im 8. oder 9. Jh. n. Chr. entstanden und zeigt astronomische Tabellen („Kanones“) neben ptolemäischen Tafeln. Die „Tavola solare“ (Fol. 9, Abb. 63), mit Helios in ihrer Mitte, führt in Kreisform die Zeit des Jahres vor. Der Zodiakus ist wieder außen, weiter innen, im zweiten Ring, sind die Monate angebracht und im innersten Kreis die Tages- und Nachtstunden, gekennzeichnet durch sechs helle und sechs dunkle Halbfiguren mit verschiedenen Zeigegesten. Die Handschrift muss bedeutend und einflussreich gewesen sein, war sie doch ursprünglich im Besitz von Bartolomeo Malipiero und Fulvio Orsini.³⁵

Zwei Beispiele kosmischer Sonnenkreise in der jüdischen Kunst des 4. und 6. Jh.s n. Chr. belegen die Verbreitung im Osten; ein Bodenmosaik in einer Klosterkirche, früher eine Synagoge in Hamat (Israel), zeigt Helios mittig am Wagen, mit Jahreszeiten und Tierkreis, aber ohne Tages- und Nachtzeiten. Im Beispiel von Beit Shean (Klosterkirche des 6. Jh.s) figurieren zentral Helios und Selene in ihren Gespannen. Die Nachtzeit ist ausgewiesen, die Monate kreisen um die beiden, die auch durch ihre Fackeln gekennzeichnet sind. Mit „Lampenträgern“ (Engel, die Sonne und Mond um die Kreisbahn des Himmels über der Erdscheibe schieben) argumentiert auch ein Gegner des ptolemäischen Weltbilds in Byzanz im 6. Jahrhundert, Kosmas Indikopleustes, der sich ablehnend in die jahrhundertelange Kontroverse um die „Gegenfüßler“ (Antipoden) im kugelförmigen Weltbild

33 H. Bober, An Illustrated Medieval School-Book of Bedā's „De Natura rerum“, in: Journal of the Walters Art Gallery, Vol. XIX–XX, 1956/57, S. 65 ff.

34 E. Gombrich, Icones Symbolicae, in: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance III, Stuttgart 1986, S. 178.

35 Ausst.-Kat. Bibliotheca Apostolica Vaticana. Vedere i Classici l'illustrazione libraria de testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, Rom 1996, S. 161, Fig. 73.



63 Ptolemäische Handschrift, „Tavola solare“ mit Sol und den Tag- und Nachtstunden in der Mitte, 8./9. Jh. n. Chr.

einschaltete.³⁶ Als Anhänger der antiochenischen Schule bezeichnet er die ptolemäische Sicht der Alexandriner als heidnisch, da im kugelförmigen Weltbild „das Auf-dem-Kopf-Stehen“ gegeben sei. Der Streit reichte bis in die Antike zu Pythagoras und Eratosthènes von Kyrene im 3. vorchristlichen Jahrhundert zurück und brachte den Entwurf der im Urmeer schwimmenden Erdscheibe hervor. Dieses „optische“ Weltbild stand zeitgemäß vor dem wissenschaftlich „physikalischen“ der Neuzeit. Kosmas Indikopleustes war daher lange Zeit angesehen und in Byzanz weit verbreitet.

36 B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Berlin 1977, Abb. 179 und Abb. 183. Kosmas Indikopleustes siehe: Huber, *Die Antipoden und das moderne Weltbild*, in: *Heilige Berge*, siehe Anm. 2, S. 94 ff.

Im verlorenen Oktateuch von Smyrna (A 1, Fol 21 v) war anhand der Personifikation von Tag und Nacht schon von dem Oval mit den Jahreszeiten die Rede, die von einem weißen Tag und einer schwarzen Nacht außen gehalten werden; als ikonografische Variation soll das Beispiel des Zeitenrades noch einmal erwähnt werden. Das Nachleben der ptolemäischen Vorbilder eines variablen Zodiakus im Mittelalter ist im nächsten Kapitel (3. Nachtdarstellung im Mittelalter) zu finden.

3. Nachtdarstellung im Mittelalter

a) Von zahlreichen Mischformen über das Verschwinden der Personifikation, die lunare Symbolik, Gestirne und Astronomie

Die karolingische Hofschule beweist mit ihrem Rückgriff auf die Antike, dass von 820 bis 835, dem Entstehungszeitraum des Utrecht-Psalters für Erzbischof Ebo von Reims in Hautvillers (heute Utrecht, Univ.-Bibl., MS 32) noch beide Darstellungen des Nachthimmels lesbar waren: die segmentierten Teile des Himmels voll von Sternen oder die Luna clipeata, personifiziertes Gestirn als weibliche Büste mit Mondhörnern oder -diadem im Clipeus. Diese beiden Möglichkeiten können getrennt und gemischt nebeneinander auftreten und wurden auch noch in den Kopien des 11. Jahrhunderts allgemein verstanden.

Schon in der Illustration zum 1. Psalm zeigt sich der Mischtypus. Der Text spricht vom glücklichen Mann (Beatus Vir), der die Gesetze Gottes befolgt bei „Tag und bei Nacht“. Fol. 1 v. (Abb. 64 – siehe Lukubration, Kap. IV, 1) hat einen hoch angesetzten Himmelsstreifen, mit atmosphärischen Strichlierungen. Zu Sol im Clipeus taucht rechts die Nacht in einem Teilbereich des Streifens als Mondsichel auf, von Sternen umgeben. Trotz des Abdrängens in eine Ecke sind Ähnlichkeiten mit den atmosphärischen Ambitionen der Ölbergsszene des Codex Rossanensis nicht zu leugnen.

Im 8. Psalm geht es um die Gestirne: „Dann schau ich deine Himmel an, das Werk deiner Finger, den Mond und die Sterne ...“; Fol. 4 v bringt in einem illusionistisch lavierten Feld rechts das Symbol der Hand Gottes neben Mond-



64 Utrecht-Psalter, Beatus Vir, Fol. 1 v, 820–835 n. Chr.

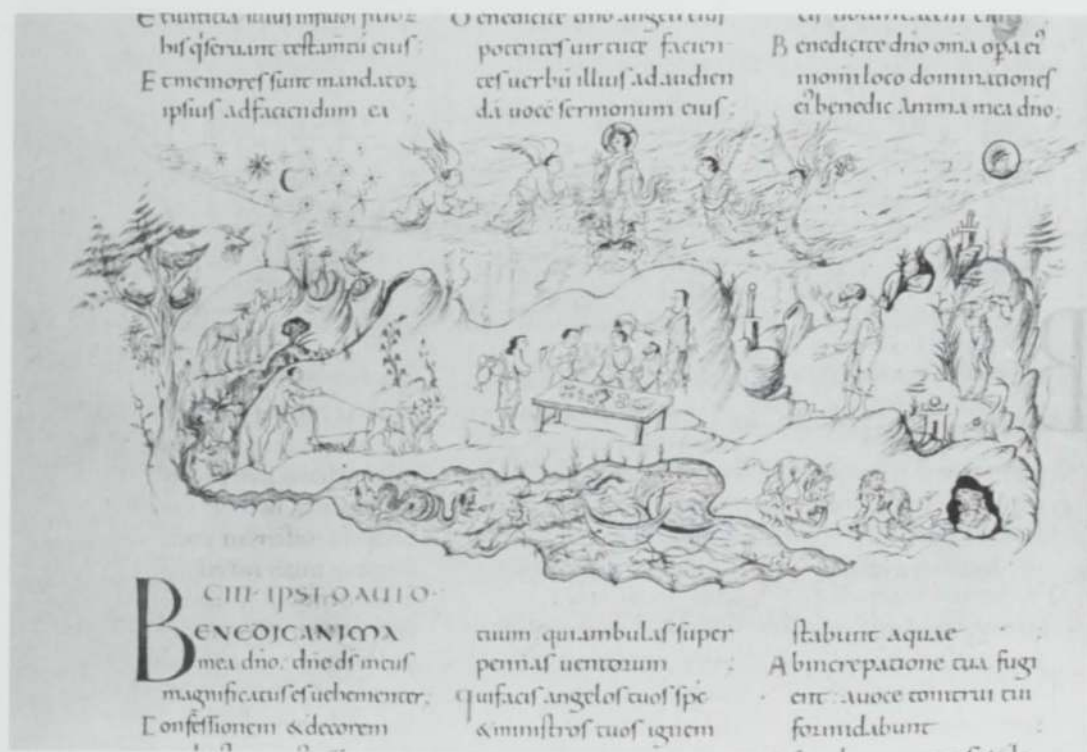


65 Utrecht-Psalter, Psalm XVIII, Fol. 10 v, 820–835 n. Chr.

sichel und Sternen. Die starke Abhängigkeit vom Text der Psalmen in den Illustrationen ist offenkundig; bestes Beispiel ist die wörtliche Übernahme von Psalm 18, in dem die Angaben „von Tag zu Tag“ und „von Nacht zu Nacht“ durch die Verdopplung der Gestirne im Clipeus auf Fol. 10 v (Abb. 65) verdeutlicht werden – noch dazu in der reizvollen Wendung der Gesichter zueinander. Das Symbol des Sichelmonds auf der Stirn ragt über die Kreise hinaus – mit den links von den beiden Lunasymbolen angegebenen drei Sternen ist es ein Hinweis auf antiken Illusionismus. Sol vollzieht das exakt gleiche Manöver etwas weiter rechts (ohne Sterne). Der Text besagt dazu: „Ein Tag bringt dem anderen das Wort hierfür [m. E. die Kunde von der Herrlichkeit Gottes], und eine Nacht meldet der anderen die Kunde ...“

„Dein ist der Tag und dein ist die Nacht; du schufest das Morgenrot und die Sonne ...“ ist der Text von Psalm 73 in Fol. 42 r. Das Blatt bringt die Mischung von atmosphärischem Segment, Symbol der Luna und dazugesellten ganzfigurigen Jahreszeiten, die wörtlich angegeben sind. Eine weitere Möglichkeit antiker Übernahme zeigt sich in der Erscheinung der personifizierten Gestirne links und rechts am Himmel, die mit dem gedanklich zwischen ihnen zu ziehenden Bogen den Ewigkeitsanspruch „vom Aufgang zum Untergang“ einschließen. Psalm 102, Fol. 59 r, ist die Zeichnung nach dem „Weltentag“ auf Sarkophagen oder bei Mithras. „Er hat den Mond gemacht zur Unterscheidung der Zeit; die Sonne weiß ihren Untergang“ ist der Text zu folgendem Psalm 103, Fol. 59 v. Die Zeichnung mischt Sol rechts im Clipeus mit atmosphärischem Nachthimmel links. Als weitere

Personifikationen außer den Gestirnen taucht der Abend auf, daneben die Jahreszeiten, Mitleid, Wahrheit, Terra, das Rote Meer; in Psalm 91, Fol. 53 v., findet sich eine weitere Rezeption der Antike in der Gestaltung des Mondes als Medusa. Da es hierbei um Tod und Hades geht, lässt sich mit diesem Blatt rückwirkend das Medusenhaupt als antilunares oder antisolares Gestirn der Unterwelt nachweisen; offenbar die Allegorie der Griechen nach der schwarzen Unterweltsonne der Ägypter. Die häufige Präsenz des Medusenhaupts auf den antiken Sarkophagen kann daher als Leuchte in der Unterwelt verstanden werden und nicht nur als apotropäisches Zeichen.³⁷



66 Harley-Psalter, Beatus Vir, Fol. 51 v, 1010–1130 n. Chr.

Die zahlreichen antiken Einflüsse hat der Utrecht-Psalter an den Eadwine-Psalter, den Harley-Psalter und den späten Pariser Psalter weitergegeben. Eadwine und Harley sind auch mit Feder gezeichnet, allerdings mit farbigen Tinten, während der Pariser Psalter durch seine großflächige Malerei unterschiedlich erscheint, allerdings gibt es in der Ordnung des Textes und der Ikonografie viele Relationen.³⁸ Die Vermutung liegt nahe, dass der Utrecht-

37 B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst, in: Mitt. des DAI, Röm. Abt., Ergänzungsh. 9, Heidelberg 1963, S. 71 f.

38 K. van der Horst, W. Noel, W. C. M. Wüstefeld, The Utrecht Psalter in Medieval Art, Utrecht 1996.

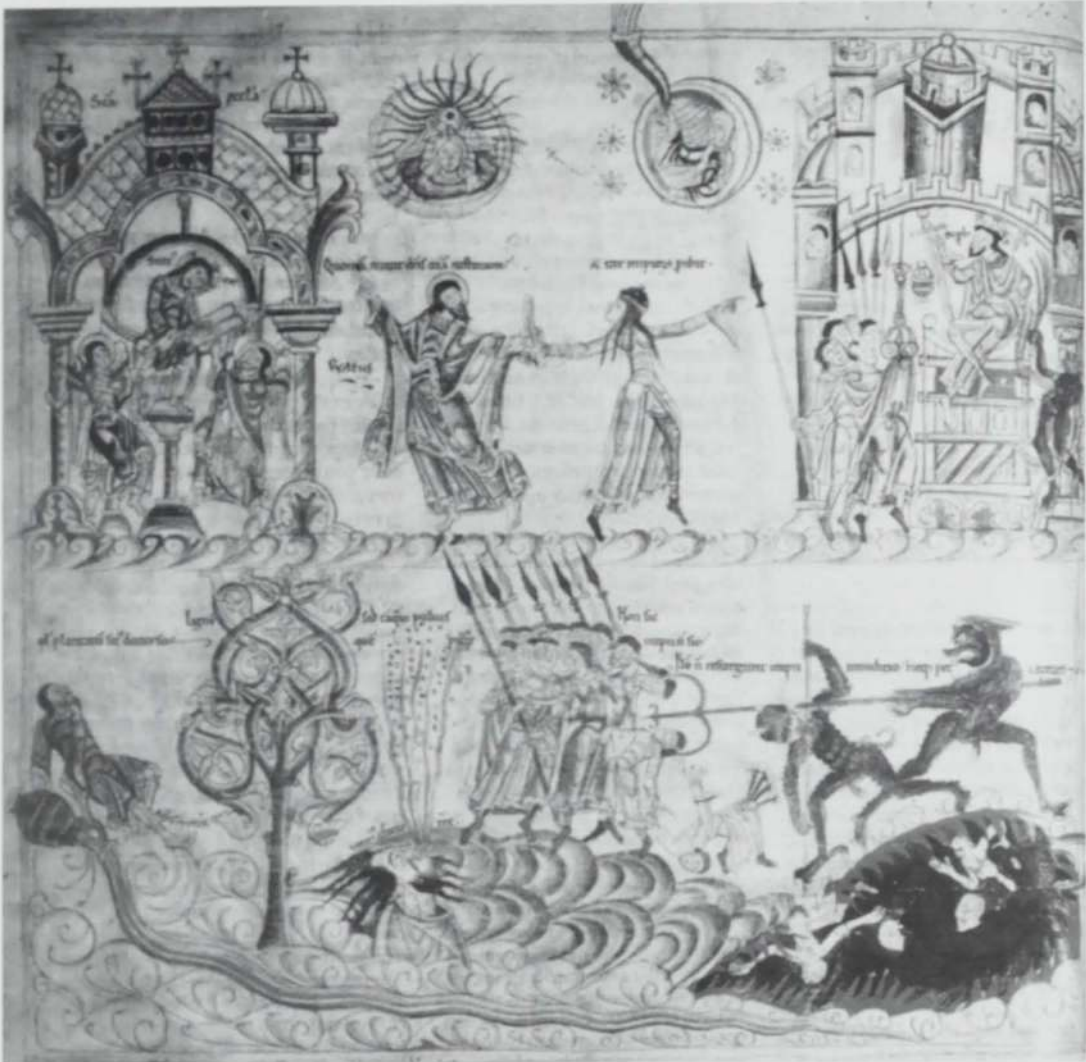
Psalter im 10. und 11. Jahrhundert in Christ Church, Oxford, aufbewahrt wurde. Die erste Kopie, besser gesagt Paraphrase mit bunter Tinte, ist der Harley-Psalter (London, Brit. Lib. Harley, Ms. 603). Um 1010 begonnen, benötigte die Vollendung des angelsächsischen Werks über 100 Jahre und drei Schreiber bis zu seiner Fertigstellung 1130. Viele Illustrationen sind dem Original noch ähnlich – so zeigt z. B. Fol. 18 r, Psalm XXXI: „Denn Tag und Nacht lag schwer auf mir deine Hand ...“ in vergleichbaren Bildern über Seligen und Sündern rechts oben eine atmosphärische Nachtdarstellung mit Mondsichel und Sternen. Oder Psalm 103 (Fol. 51 v, Abb. 66, S. 173), der ident die Mischung von atmosphärischer Nacht und rechts dem Tag durch Heliospersonifikation im Clipeus am Himmel vermittelt.

Im Eadwine-Psalter (Oxford, Trinity College Lib., Ms. R 17. 1) ist die Entfernung von der Vorlage bereits größer. Der anglonormannische Schreiber Eadwine, der vor Ort tätig war und wieder farbige Tinten und Lavierungen für die Variante von 1155–60 verwendete, erweiterte auch den Textapparat; andere, wahrscheinlich fremde Künstler setzten fort.

Es ist nicht nur der Text enzyklopädischer, der im 12. Jahrhundert in den Messen von Christ Church verwendet wurde, er schließt auch einen Kalender ein und die Darstellung der Gestirne ist erweitert. So findet sich in Fol. 5 v, Psalm 1 (Abb. 67), Sol und Luna im Clipeus, allerdings teilweise ornamental aufgelöst. Luna hält ein Füllhorn hoch (schon ein Missverständnis der antiken Überlieferung des Ausschüttens der Träume durch den Schlaf), und rechts und links der Imago Clipeata sind je drei Sterne angeordnet – das wird sich dann im Geschichtswerk des Petrus de Ebulo im 12. Jahrhundert in Italien wiederholen. Der Beatus Vir sitzt in einer versatzstückartigen Cathedralarchitektur. Im Gegensatz zum Utrecht-Psalter, der als Mittelszene den Psalmisten im Gespräch über die Wahl der zwei Wege darstellte, steht hier eine Versuchungsszene (Christi durch einen Teufel in Gestalt einer Frau nach Matt. 4, 1). Unter der personifizierten Luna im burgartigen Architekturversatzstück rechts sitzt der lasterhafte König der Pestilenz. Die Szenen setzen sich nach unten fort in einer Darstellung, auf der rechts die Gottlosen von Teufeln in einem rotblauen Gewässer versenkt werden; links ist der Beatus Vir mit seinem Baum und dem davon ausgehenden Bach zu sehen. Die noch nicht streng geometrische Zweiteilung stammt zwar noch aus dem Utrecht-Psalter, die Gestirne sind aber allegorisch und die Nacht nicht mehr atmosphärisch. Der Eadwine-Psalter enthält als eine interessante Zusatzeintragung auf Fol. 10 r die schematische Zeichnung des Halleyschen Kometen, welche auf das Jahr 1145 verweist. Die Beobachtung des Sternenhimmels wurde demnach in das Heilsgeschehen des Psalters integriert, wie dies auch im gestickten Geschichtswerk des Teppichs von Bayeux der Fall ist.³⁹

Der Pariser Psalter (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 8846), der ebenso anglonormannischer Herkunft (vielleicht Canterbury) ist, wurde 1180–1200 in England begonnen und erst

39 Horst, ebenda, S. 153 und 236. Die Zeichnung des Kometen, die etwa 1160/70 eingefügt wurde, verweist auf das große Interesse des Mittelalters für Kometen und Sternkonstellationen – auch über einen zweiten Kometen 1147 gibt es in Christ Church Überlieferung.

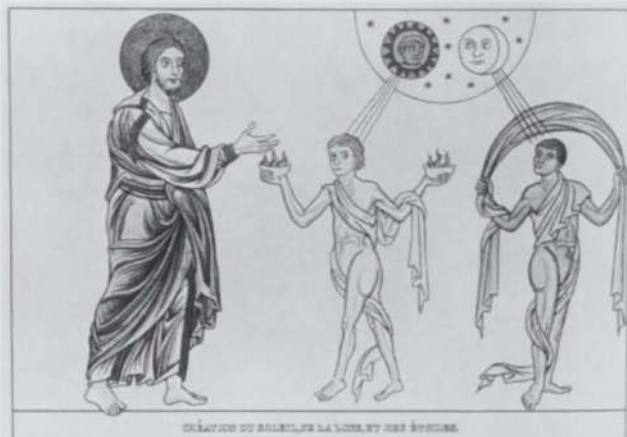


67 Eadwine-Psalter, Beatus Vir, Fol. 5 v, 1155–1160 n. Chr.

1350 in Katalonien fertig gestellt. Die Luxusausführung der Psalmen ist zwar auf Kenntnis des Eadwine-Psalters zurückzuführen, doch sie beruht nur mehr auf der Übernahme der Allegorien, der Stil ist grundsätzlich verschieden. Die Vollfarbigkeit verändert den Eindruck so stark, dass die Ähnlichkeiten nur schwer zu finden sind. Der byzantinische Einfluss ist stärker als der der karolingischen Renaissance. Dies zeigt sich auch in der Gestaltung der Nacht durch die östlichen Himmelssegmente mit der eher musterhaften Integration von Mond und Sternen. Die Überlieferung ist wahrscheinlich über die monumentale Malerei und Mosaikkunst in Sizilien gelaufen (Cefalù, Monreale und Palermo), die den Künstlern im 12. Jahrhundert in Canterbury offensichtlich bekannt war. Landschaft und Himmelsgestaltung sind stark byzantinisch verflacht und der Goldgrund tut das Übrige; Himmelssegmente werden wellenförmig abgeschlossen als Zeichen für Atmosphärisches. Fol. 49 r



68 Pariser Psalter, Beatus Vir, Fol. 5 v, (Ausschnitt), 1180–1350 n. Chr.



69 Herrade von Landsberg (Hohenburg), Hortulus Deliciarum, Erschaffung von Tag und Nacht, Fol. 8 v, letztes Viertel 12. Jh., Nachzeichnung

mit dem Lob-Psaln 29 hat zwei Segmente: links jenes mit der Sonne (wobei ebenfalls Sterne integriert sind) und rechts die Mondsichel mit Sternen. Sie illustrieren folgenden Text: „Am Abend kehret Weinen ein, und am Morgen Freude“. Neben der Verbannung der Nacht in Segmente kommt sie auch als Allegorie des Gestirns Luna in dieser Handschrift vor: Die Szene mit dem Beatus Vir, also Psalm 1, Fol. 5 v (Abb. 68), ist bereits streng in obere und untere Felder geteilt, guter und böser Herrscher sind von der Mittelszene abgeschlossen, wo ein stark an Christus angenäherter Psalmist in Diskussion mit einer schlangenhaft drapierten Rückenfigur gezeigt wird. Darüber, auch durch einen horizontalen Streifen getrennt, sind die Gestirne im goldgerandeten Clipeus wie rote und lila Grisailen gestaltet und vermitteln Pseudo-Illusionismus durch eine helle Aureole, die wie ein Steinschnitt wirkt. Beide sind in Wellenlinien aus Rot, Weiß und Blau integriert und von vier punktförmigen, goldenen Sternen umgeben.

Auch in den unteren Bildfeldern findet eine strenge Trennung zwischen Beatus Vir, Baum und Fluss, mit Flusswesen und den Gottlosen statt: Ein vertikaler blauer Streifen trennt die Szenen, in den von unten ein mas-

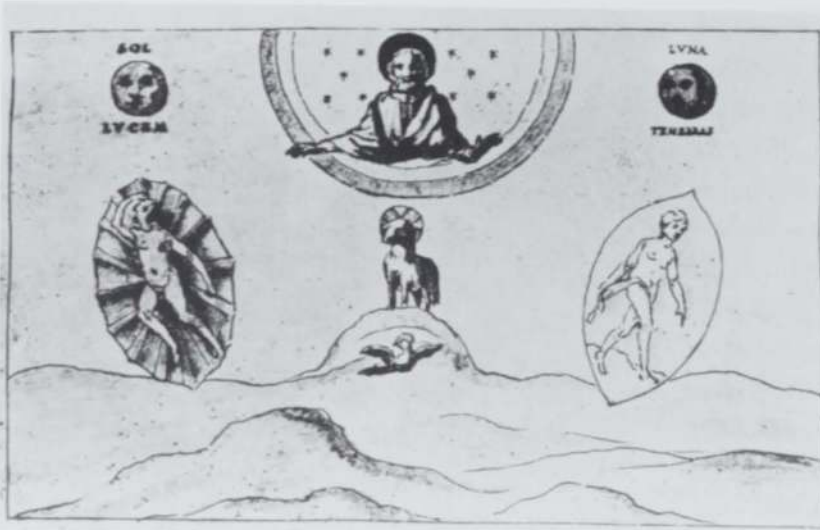
kenhafter Wind weiße Luft einbläst. So verbinden sich hier Reste von Atmosphäre mit strenger Geometrie.

Die personifizierte Nacht als eigene Gestalt neben der Luna ist eigentlich im Mittelalter nur mehr schwer von dieser zu trennen: Tag/Sol steht auch für die Schöpfung des Lichts und Nacht/Luna für die Finsternis. Dies gilt für die Gestalten zur Schöpfung im Hortus Deliciarum der Herrade von Landsberg und auch für die beiden dürftig bekleideten Figuren Tag und Nacht in den Archivolten des Nordportals des Querhauses von Chartres, das skulptural das Programm der Wertschöpfung wiedergibt (Abb. 69 und 70).⁴⁰ Um 1220/25 wird hier eine Amor oder der Synagoge mit Augenbinde ähnliche Frauengestalt mit einer Scheibe, in der die Mondsichel eingeschrieben ist, unter einem Baldachin von einem jungen nackten Mann an der Hand geführt. Nacht, Finsternis und Luna sind eins in dieser wegen ihrer Blindheit geführten Frau. Die Oktateuch-Tradition, die Martin Büchsel für Chartres iko-



70 Chartres, Kathedrale, nördl. Querhaus, Die blinde Nacht vom Tag geführt, um 1220/25

40 V. Pirker-Aurenhammer, *Die Gumbertusbibel, Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte* 7, Regensburg 1998, S. 37. R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, *The Hortus Deliciarum of Herrade of Hohenberg*, London – Leiden 1979, Bildband Abb. 14 (das Original ist nicht überliefert, existiert wie die Vergleichsbeispiele der Fresken in S. Paolo fuori le Mura nur in späten Nachzeichnungen). M. Büchsel, *Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlin 1995, Abb. 245–252, Text S. 142 ff. E. Panofsky, *Der blinde Amor*, in: *Studien zur Ikonologie*, Kap. IV, Köln 1980, S. 161 f. (Abb. 80).



71 Verlorenes Fresko aus Rom, S. Paolo fuori le Mura, Schöpfung von Tag und Nacht, Nachzeichnung aus Cod. Barberini von 1632

nografisch heranzieht, hält mit wenigen Ausnahmen sichtlich bis ins 13. Jahrhundert an. Zwar sind den aus dem verlorenen Oktateuch von Smyrna genannten Tages- und Nachtpersonifikationen zur Schöpfung im Hortus Deliciarum der Herrade von Landsberg im 12. Jahrhundert die antiken Attribute der Fackeln zugunsten zweier Feuerschalen abhanden gekommen, das Velum über dem Kopf bleibt aber. Das Himmelssegment, aus dem Sol und Luna Strahlen auf ihre Figuren Tag und Nacht abgeben, ist übernommen. Als mittelalterliche Interpretation steht der Schöpfer links von beiden und ist nicht mehr nur durch die Hand aus dem Segment angedeutet. Tag und Nacht sind ein hellerer und ein dunklerer, spärlich drapierter Jüngling. Das Verständnis für die antike Personifikation ist auch in Bezug auf das Geschlecht verloren gegangen. Draperie, Segment und Übernahme der blauen Färbung der Nacht sprechen aber für das Wissen um die heute verlorenen Allegorienvorbilder in den Oktateuchen der byzantinischen Buchmalerei und die Weiterführung in den verlorenen Fresken von S. Paolo fuori le Mura als Zwischenglied (Nachzeichnung: Cod. Barberini 1632, Schöpfung: Abb. 71).

Die Darstellung der Gestirne ist nach den Psaltern ikonografisch auf einige wenige Szenen beschränkt: die Zeiteräder, die Weltschöpfung (4. Tag), den thronenden Christus, die Kreuzigung und einige wenige andere Ausnahmen (Marienkrönung, Mariae Verkündigung, Personifikation der Philosophie).

b) Die mittelalterlichen Zeiteräder

Veronika Pirker-Aurenhammer hat das Zeiterad als eine Form der Darstellung des von den Gestirnen gegebenen Jahreszyklus im Mittelalter untersucht.⁴¹ Es gibt dazu aber nur

41 V. Pirker-Aurenhammer, Die Zeit in der mittelalterlichen Kunst, Vortrag am Kunsthistorikertag in Inns-

einige wenige Beispiele, die auch die Nacht integrieren – so die schwäbische Zeichnung im Kapiteloffiziumsbuch von Zwiefalten um 1162, in der Tag und Nacht außen als Strahlenscheiben an die Monatsarbeiten und den Zodiakus angeschlossen werden. Annus sitzt in der Mitte der Achse der Rota, Windköpfe außen scheinen das Rad anzudrehen. Im Gegensatz zu den Gestirnen ist Annus eine neue Kunstfigur des Mittelalters, die anderen personifizierten Zeiten sind geblieben. Sie alle dienen der Darstellung des Kirchenjahres, in dem Tag und Nacht als Zeiten des Gebets und der liturgischen Feiern (vor allem Ostern und Weihnachten) wichtig sind. Sol und Luna rotieren außen am Zodiakus mit, der schon um 835 im Utrecht-Psalter die Himmelfahrt Christi (im Psalm 64) als Reise durch die Sphären in außerirdischen Zonen thematisiert. Die Seltenheit der Zeitenräder, des Windrades oder der Schemata des Zodiakus im Mittelalter beruht einerseits auf den nur wenig bekannten Inhalten dieser pagan-christlichen Vermischung, die durch Beda Venerabilis in die karolingischen Schulen einging, andererseits galten sie als heidnisch. Isidor von Sevilla (560–636 n. Chr.) hat Beda übernommen und mit den Lehren der Kirchenväter vermischt, sein „De Natura Rerum“ heißt deshalb im Mittelalter auch „Liber Rotarum“ und ist in mehreren Handschriften überliefert. Die theologisch neue Sicht der Natur scheint sich aber meist gegen die Reminiszenz antiker mikro-makrokosmischer Harmonienlehre zu verwehren.⁴²

Augustinus hatte durch seinen Genesiskommentar eine neue lineare Zeitauffassung vorgegeben, die ein Analogieprinzip von Himmel und Erde zum Schema machte: Oben die Weltalter und Schöpfungstage, unten die Menschenalter, die Elemente, die Jahres- und Tageszeiten. Sonne und Mond werden zur Schar der Engel integrierend umgeformt. Diese lineare Zeitauffassung löste die zyklische, naturbestimmte der Antike ab, auch wenn sie nicht ganz verschwand. Objektiv messbare Zeit wurde so zu subjektiver, in der auch Zeitausdehnung des Geistes und Dreiheit der Seele (geteilt in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) enthalten waren. Die linearen Zyklen integrieren auch eine Endzeit, die einen dauernd kursierenden Mythos vom apokalyptischen Ende mit sich brachte, wobei der Mönch Adso von Motier-en-Der den Anfang setzte. Die Aktualisierung dieses Gedankens im Mittelalter ging dann von Joachim del Fiore aus.⁴³ Drei Zeitalter der Kirche stehen synonym zu den Zeit-

bruck Sept./Okt. 1999 mit dem Titel: Modelle der Zeit in symbolischer Darstellung des Mittelalters, in: Das Münster Heft 2, 2000, S. 98 ff.

42 Bober, Beda's „De Natura Rerum“, siehe Anm. 33, S. 65 f. Die Sammelhandschriften des Isidor v. Sevilla, z. B. eine in Köln um 800 entstandene, integrieren aus der antiken Naturphilosophie Empedokles' Elemente, Aristoteles' Qualitäten dieser und die Temperamente des Hippokrates in das Kirchenjahr und die Wochentage, Jahreszeiten etc. mit dem Schöpfer oder der neuen Kunstfigur Annus in der Mitte – Roob, Hermetisches Museum, siehe Anm. 2, S. 655.

43 Augustinus, De gen. ad litt. II, 18. Das 13. Jahrhundert lehnte dann die allzu pagane Identifizierung der Sterne mit Göttern ab (bei Augustinus Engel). C. Carozzi, Weltuntergang und Seelenheil. Apokalyptische Visionen im Mittelalter, Frankfurt 1996, S. 130 ff. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind gegeben durch Memoria (Erinnerung), Contuitus (Augenschein) und Expectatio (Erwartung): Die Zeit hat ihren Sitz in der Seele.



72 Homiliar von St.-Vanne, Kosmologische Genesisdarstellung mit Planetengöttern, Tag und Nacht etc., 12. Jh., Verdun, Bibl. Municip.

altern des Heiligen Geistes und einem anhaltenden Reformgedanken innerhalb der Kirche, was jene Bußprediger und auch die Geißlerzüge in der Folge des „Joachimismus“ mit sich brachte. Das Ende war mit dem Auftritt des Antichristen im Jahr 1260 vorausgesagt.

Im Homiliar aus Saint-Vanne (Verdun, Bibl. Munic., Ms. 1, Abb. 72), aus dem frühen 12. Jahrhundert, ist die Nacht auf dem Frontispiz in einer Rota mit dem Schöpfergott im Zentrum enthalten, um den die Tagewerke (auch hier ist Luna als männlicher Wochentag Montag dabei) kreisen. In den Zwickeln sind die Jahreszeiten gemalt, in den Rahmenecken die Winde, in der Mitte oben sind im Clipeus die Personifikation von Tag/Licht und unten die Halbfigur der Nacht mit einem dunklen Tuch über dem Kopf und in den Händen ange-

Tag und Nacht auf Erden sind damit nicht mehr relevant, die irdische Zeit wird durch die überirdische Heilserwartung am Ende der dunklen Erdentage zum ewigen Tag gewandelt. Dazu Weiteres im Mystikkapitel.

73 Schreiber Heinrich Walinge (Walling) in Handschrift aus St. Florian, Annus, Tag und Nacht, um 1310



bracht. Sie ist im Begriff, ihr Gesicht zu verbergen.⁴⁴ Parallelen zu diesem Typus werden später in Luna/Nacht zur Kreuzigung erscheinen. Schließlich ist das Rad aber seit Ramon Lull (1235–1316) wieder neues Symbol einer Loslösung des Denkens aus den hierarchischen Schemata des Mittelalters in Richtung einer Kombinatorik moderner Relativität und eines Umkehrprinzips. Lulls geistiger Nachfolger Nikolaus von Cues bezeichnet es als „kreisförmige Theologie“. Athanasius Kircher, Robert Fludd, Giordano Bruno und Gottfried Wil-

44 Pirker-Aurenhammer, Gumbertusbibel, siehe Anm. 40, S. 41. D. Blume, Regenten des Himmels – Die Geschichte astrologischer Bilder im Mittelalter, in: Der Himmel über der Erde. Kosmosymbolik in mittelalterlicher Kunst, Hrsg. F. Möbius, Leipzig 1995, S. 62 ff. J. Zahlten, Creator Mundi. Darstellung der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgart 1979. A. Esmeijer, Divina Quaternitas. A Preliminary Study of the Methods and Application of Visual Exegesis, Amsterdam 1978.

helm Leibniz schließen auf diesen Pfaden der konkreten Wissenschaft und der Alchemie an Ramon Lull an. Dieser blieb neben neuesten Errungenschaften des Denkens bei alten Vorstellungen wie dem Symbol der Leiter zu Gott, die im 6. Jahrhundert von Johannes Klimakos in einem Traktat am Berg Sinai als dreißigsprossiger Aufstieg für moralisch gefestigte Mönche dargestellt wurde – ein Symbol, das auch schon der Mithraskult als Initiation verwendete.

Ein anderes Bild des Annus bildet kein Rad, aber die geometrische Figur eines ungleichseitigen Achtecks, eingeschrieben in ein Hochrechteck, womit sich die Jahreszeiten auch in den vier Zwickeln rundum anreihen. Dieses ist in einer Handschrift der Stiftsbibliothek von St. Florian erhalten (Cod. SF. III, 221 A, Fol. 1 r, Abb. 73, S. 181).⁴⁵ Sie wird einem Schreiber und Stifter namens Heinrich von Walihlinge (Walling) um 1310 zugeschrieben, der die Allegorie der Jahreszeiten vor einen Kalender stellt. In laviert Federzeichnung ist mittig ein großer Annus gezeichnet, der links Sol und rechts Luna – beide Gestirne mit Gesichtern – hält. Unter diesen sitzen, kleiner und außen mit roten Majuskeln beschriftet, Tag und Nacht. Letztere ist völlig verhüllt, drückt ihr Gesicht in die hochgehobene Draperie und lehnt wie eine Skulptur in einem Knick des Achtecks. Die Personifikationen der Jahreszeiten sind noch kleiner; es ist aber der Herbst und nicht der Winter, der im Zwickel unter der Nox ein Wildschwein schlägt.

c) Die Gestirne bei der Welterschöpfung

Ein Großteil dieses Abschnitts ist bereits unter 3 a abgehandelt worden, so z. B. Chartres Nord, Herrade von Landsberg, die verlorenen Fresken von S. Paolo fuori le Mura. Zur Welterschöpfung in Kombination mit dem thronenden Christus sei hier nach der oben beschriebenen Zeichnung aus Herrade von Landsbergs „Hortus Deliciarum“ nur ein weiteres Beispiel genannt: die interessante Kombination mit einer Majestas Domini im Evangeliar Heinrichs des Löwen (Wölfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod. Guelf. 105 Nov. 2 und München, Bayr. Staatsbibl., Clm. 30055, Fol. 172 r) aus dem 12. Jahrhundert. Christus sitzt vor einer Mandorla mit blauem Sternenmustergrund, aus der links unten ein angeschnittener Kreis ragt, in dem als zwei weitere Segmente die Personifikationen Sol und Luna mit rotem Hintergrund vor blauer Folie mit Sternen erscheinen. Der Nachthimmel ist ähnlich musterhaft wie der Himmel der Ewigkeit in der Mandorla hinter der Majestas. Die großen Sterne beziehen sich möglicherweise auf die Vorgänger Christi im biblischen Text (siehe Kap. Mystik). Sonne und Mond erscheinen auch in dem zuvor erwähnten Skulpturenprogramm des Nordportals im Querhaus von Chartres zum 4. Schöpfungstag über dem Figurenpar von Tag und Nacht, getragen von Engeln; ein weiblicher trägt die Mondscheibe, ein männlicher die Sonne.

45 G. Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian* (Beiträge zur süddeutschen Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts), Graz 1962, S. 60, Abb. 18.

d) Die Darstellung der Gestirne bei der Kreuzigung

In den Evangelientexten findet sich zum Tod Christi am Kreuz die Beschreibung der gleichzeitigen Sonnenfinsternis, die für 30/33 n. Chr. auch astronomisch verbürgt ist: „Die Sonne ward verfinstert, und der Vorhang des Tempels riss entzwei“ (Luk. 23, 45). Vom Auftreten des Mondes über der Kreuzigung ist aber im Bericht der Bibel nichts zu finden. Einzig die Voraussage bei Jesias (24, 23): „Der Mond wird erröten und die Sonne sich schämen (zuschande werden) ...“, kann herangezogen werden. Erwin Panofsky sieht in der Aufnahme der Gestirne als Allegorien eine Erneuerung der Bilder und Inhalte in der karolingischen Renaissance, vorher seien sie in der frühchristlichen Kunst des Westens noch nicht geduldet gewesen.⁴⁶ Hermann Fillitz datiert die Kanonisierung des allegorischen Gestirnsbildes in die Zeit der Hofkunst Karls des Kahlen, da diese viele theologische, ikonografische und stilistische Änderungen mit sich brachte.⁴⁷

Die Gestirne geben die weltgeschichtliche Wende durch den Tod Christi an, sie sind die kosmologischen Symbole für die Heilstat, die der Erlösertod für die schuldige Menschheit bedeutet. Seit der jüngeren Schule von Metz ist die theologische Sinndeutung des Kreuzestodes und nicht mehr die nacherzählende Handlung wichtig. Das heißt auch, die Wende zu einer neuen, rein allegorischen Auffassung fand schon kurze Zeit nach der Entstehung des Utrecht-Psalters statt.⁴⁸ Doch von nun an kamen die ikonografischen Quellen weniger direkt aus der Antike als vielmehr gefiltert durch byzantinische Bildgedanken. Dieser rein kosmologischen Deutung der Darstellung des Weltentages sind noch einige Bibelstellen zur Seite zu stellen, die auf die Sterne zu beziehen sind wie der Lob-Psaln (148, 3): „Lobet ihn, Sonne und Mond ...“ oder Psalm 103 (104), 19: „Er hat den Mond gemacht zur Unterscheidung der Zeiten; die Sonne weiß ihren Untergang.“ 20: „Du machst Finsternis, und es wird Nacht ...“ Auf die trauernd bei der Kreuzigung erscheinenden Gestirnspersonifikationen ist außer der oben genannten Jesiasstelle Jeremias 14, 17 zu beziehen: „Meine Augen fließen von Tränen Tag und Nacht, und hören nicht auf; denn mit einer großen Verwüstung wird die Tochter meines Volkes geschlagen werden ...“ Als weitere Voraussage kann Amos 8, 9 herangezogen werden: „An jenem Tage, spricht Gott der Herr, wird die Sonne untergehen am Mittag, und am hellen Tage lass ich finster werden das Land.“

Die erste Wandmalerei, die Sonne und Mond über der Kreuzigung als Gestirne (noch nicht Personifikationen, die Sonne links verdunkelt, die Mondsichel rechts) überliefert, ist Mitte des 8. Jahrhunderts in der Theodorus-Kapelle von S. Maria Antiqua in Rom in der oberen Wandzone zu finden. Christus trägt ein ganz bedeckendes Colobium, Maria und Longinus stehen links, Johannes und Stephaton rechts. Dies kann als Prototyp (Porträt der

46 E. Panofsky, *Renaissancen der Europäischen Kunst*, Frankfurt 1979, S. 64.

47 H. Fillitz, *Die religiöse Reform und die bildende Kunst der Karolingerzeit; Die Elfenbeine*, in: *Akten des XXIV Congr. Intern. Storia dell Arte Bologna* (1979) 1983, S. 59 ff.

48 Ebenda, S. 62 f.

Gestirne beim Kreuz) gelten. Im Rabula-Evangeliar ist dieser Typus bei der Kreuzigung und ein anderer bei der Auferstehung (Abb. 53, eine personifizierte blaue Luna und ein roter Helios in abgerundeten Eckzwickeln) zu finden. Die Handschrift aus Syrien, entstanden im 6. Jahrhundert, befindet sich in der Bibliotheca Laurenziana in Florenz. Ab dem 9. Jahrhundert tritt der Typus der weinenden personifizierten Gestirne häufiger auf, doch auch die anderen Möglichkeiten bleiben erhalten.⁴⁹ Die Gestirne können im Clipeus am Kreuzbalken wie befestigt wirken, als kleine Büsten darin auftreten oder auch ohne Clipeus ganzfigurig, halbfigurig oder als Büsten erscheinen, wobei ihre Attribute variabel sind. Sie spiegeln, trotz der künstlerischen Änderungen, über den byzantinischen Einfluss die Vielfalt der antiken Möglichkeiten der Gestirnsallegorien wider, zeigen aber auch, dass es keinen festen Typus gab. Die Metapher des Verhüllens, die so wichtig für die Darstellung der Nyx war, aber auch die antike rituelle Geste der verhüllten Hände beim Opfer können von Luna übernommen werden. Dass auch die Vorstellung von Luna als Nacht damit denkbar ist, beweist den fließenden Übergang zu mehrfacher Sinndeutung der Allegorien. Interessanterweise ist kein Schultypus für Metz oder andere Orte großer künstlerischer Entfaltung überliefert, die Künstler konnten in verschiedenen Materialien aus vielen vorhandenen Musterbuchvorlagen wählen.

Hugo Rahner führt die Ergebnisse der karolingischen Renaissance auf die theologischen Wandlungen seit der frühchristlichen Auseinandersetzung mit der Vorliebe der hellenistischen Zeit für die Gestirne zurück.⁵⁰ Einer kurzen Phase der Ablehnung einer Verehrung von Sonne und Mond folgte eine Integration der Gestirne in das christliche Mysterium. So riet schon der Kirchenvater Ambrosius, das Sehen der Sonne mit dem Denken an Christus zu verbinden. Weiters kam er in seinem IV. Hexameron zu einer symbolischen Verbindung von Luna und Maria: „Wahrhaftig selig bist du Luna, die du solcher Ehre gewürdigt warst. Denn Luna hat uns verkündet das Mysterium Christi.“⁵¹ Der Mond wurde schon in den Schriften des Origines – einer wahren Fundstätte für nächtliche Metaphern – durch sein mildes Licht mit der „gnadenreichen“ Ecclesia in Verbindung gebracht.⁵²

Der Kampf gegen die Gestirnmystik der Neuplatoniker ließ schon Paulus im Römerbrief die Gestirne als Geschöpfe Gottes deklarieren. Origines ging noch weiter: Für ihn kann der Christ in den Gestirnen wie in himmlischen Buchstaben lesen – eine Poetik, die sich gerade im Utrecht-Psalter widerspiegelt. Mit der Illuminationstheorie des Augustinus zogen die hellenistisch-neuplatonischen Gedanken in die Theologie ein. Sie sollten in der Lichtmystik eines Scotus Eriugena, eines Meister Eckhart, bei Witelö, Hildegard von Bingen und weiterführend eine große Rolle spielen.⁵³

49 M. Barasch, *The Gesture of Dispear*, siehe Anm. 3.

50 H. Rahner, *Das christliche Mysterium von Sonne und Mond*, in: *Eranos Jb.* X, 1943, S. 305–404.

51 Ambrosius, *Exam.* IV, 8, 32.

52 Origines, *Johanneskommentar* VI, 55.

53 Rahner, *Christliches Mysterium*, siehe Anm. 44, S. 318. H. Liebschütz, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig 1931.

Die karolingische Kunst hatte die alten alexandrinischen Himmelsbilder über der Kreuzigung platziert, die gewaltigste aller Nachtfeiern wurde nach den Mysterien für Dionysos oder für Artemis und andere weibliche Göttinnen die Ostervigilie, bei der die Auferstehung als kommender Sonnenaufgang (und Frühlingsanfang) gefeiert wurde: „Die Nacht zieht sich vor dem Licht zurück“, propagierte Clemens von Alexandrien und zielt auf den alten Menschheitstraum der Überwindung des Todes durch das Leben ab. Die römische Liturgie hat den Aufstieg Christi aus der Unterwelt jenem des Orpheus angenähert: „Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit.“⁵⁴ Das ins Wasser getauchte Licht symbolisiert neben dem Aufstieg der Sonne aus dem Dunkel auch die Feier der Taufe zum ewigen Leben. Zeno von Verona beschreibt die „süße Vigilie der Nacht“ als strahlend durch die eigene Sonne.⁵⁵ Schon unter Kaiser Konstantin brannten deshalb in der Osternacht große Wachssäulen und Fackeln, um die Nacht heller zu machen als den Tag.⁵⁶ Die Taufe, die in der Osternacht früher zahlreich vollzogen wurde, war das Synonym der Überwindung des Todes als Auferstehung zum Leben durch die Zugehörigkeit zum Sakrament. Erst viel später sollte die irdische Nacht auch Thema in den Bildern werden; der theologische Ursprung für die barocke Helldunkelmalerei ist aber schon bei Clemens von Alexandrien, Origenes, Hieronymus, Cyrill von Jerusalem und im Grunde bereits bei Paulus anzusetzen.

Schon Pseudo-Epiphanius hat die Bedeutung der nächtlichen Verbindung der beiden großen Feste der Christenheit, Weihnachten und Ostern, hervorgehoben.⁵⁷ Nächtliche Geburt in Bethlehem und nächtliche Wiedergeburt in Sion verweisen auf die grundlegende Lichtmystik im Christentum, die mit der Gegenreformation neu belebt wurde. In der Malerei zeigt sich die Lichtmetaphysik im nachgeahmten Realitätsraum.

Maria und Ecclesia werden in der karolingischen Theologie des Berengaud von Trier mit der apokalyptischen Frau auf der Mondsichel gleichgesetzt.⁵⁸ Luna Maria gebiert in der längsten Nacht des Jahres die neue Sonne Christus. Das „Mysterium Lunae“ ist sanktioniert und Luna ist in der symbolhaften Theologie des Mittelalters das mütterliche Prinzip aus dem Urgewässer und wird in vielen Weihnachtshymnen besungen. Ein weiterer Faktor ist beim Auftreten der Gestirne über der Kreuzigung in Betracht zu ziehen: Die Gestirne stehen für die zwei Naturen Christi; schon Ambrosius beschreibt den Heiland als „Held der zwei Substanzen“.⁵⁹ Theophilus von Antiochia hatte „diese Lichter, Sonne und Mond“ als Träger und Bild eines großen Mysteriums beschrieben: „Die Sonne ist das Bild

54 Rahner, Christliches Mysterium, siehe Anm. 44, S. 349.

55 Zeno v. Verona, Tractatus II, 38.

56 Eusebius, Vita Constantini IV, 22.

57 Pseudo-Epiphanius, Homilie auf den Großen Sabbat.

58 Berengaud von Trier, Kommentar zur Apokalypse, Vision 4, 6.

59 Ambrosius, Weihnachtshymnus, Strophe 5. Göttliche und menschliche Natur, bei Hildegard von Bingen auch männliche und weibliche Natur Christi – siehe Mystik-Kapitel, Hildegard von Bingen.

Gottes, der Mond ist das Bild des Menschen.⁶⁰ Dies leitet sich von der neuplatonischen Vorstellung des bräutlichen Geschwisterpaares Sol und Luna her – auch die Schwangerschaft der Selene, nach der bei Neumond stattfindenden Vereinigung, von der Macrobius oder Plutarch berichten, wurde auf Maria übertragen. So mutiert Mutter Nacht langsam zum Typus der Schutzmantelmadonna, Selene zur schwangeren wie gebärenden Maria und dem apokalyptischen Weib.⁶¹ Die Liebe von Sol und Luna wurde auf die Liebe Christi zu seiner Kirche übertragen, deshalb ist Ecclesia in einigen karolingischen Kreuzigungsdarstellungen bereits präsent und gilt seit dem 3. Jahrhundert auch als Gebälerin Christi.⁶²

Das Licht der Selene – vergleichbar dem lauwarmen Wasser der Taufe – verweist nicht nur auf das Sakrament, das in der Osternacht vollzogen wurde, sondern auch auf die Wassersymbolik der gemalten Gestirne in mittelalterlichen Kreuzigungsszenen. Für Anastasios Sinaita steigt Christus als Sonne herab in die Nacht des Irdischen, um sein Licht an den Mond zu verschenken: „Nun leuchtet auf Erden Selene, die Kirche.“⁶³ Mit dem Tod Christi am Kreuz geht das Sonnenlicht unter, nur Selenes mildes Licht leuchtet als Symbol der Kirche weiter, aber Luna weint bei der Kreuzigung über den Tod Christi. Ambrosius predigte deshalb zu seinen Gläubigen in Mailand: „Für dich leidet Luna.“⁶⁴ Die irdische Kirche ist für den Kirchenvater die „Luna patiens“. Darum verhüllt der Mond sein Gesicht und trauert oberhalb des Kreuzes.⁶⁵ Die jungfräuliche Luna verbirgt ihre leuchtenden „Hörner“ (das Monddiadem), dazu gesellt sich die trauernde Ecclesia unter dem Kreuz, die das Blut Christi auffängt – sie ist die im Dunkeln nach dem Tod Christi „absterbende Kirche bei Neumond“.⁶⁶ Die mystische Vorstellung des ewigen Neumonds und der ewigen Nacht im Erdendunkel nimmt hier seinen Ausgang.

Das Rot oder Lila der verhüllten Luna resultiert nicht nur aus Jesaias' Spruch, sie werde erröten (24, 23), sondern wird auch mit dem Leiden der Märtyrer von Augustinus in Bezug gebracht.⁶⁷ Auf Erden ist es also beständig finster – auch wenn der mittelalterliche Künstler das nicht mit der Nachahmung der irdischen Nacht vorzeigt –, jenseits des Mondes beginnt aber die Freiheit vom erdverbundenen Zwang der Gestirne in ewigem Licht. Alle Anstrengungen christlicher Umdeutung der Gestirnsymbolik verweisen auch auf eine Absage an die antike Vorliebe für das Horoskop. Die Astrologie konnte aber durch die Theologie nicht abgeschafft werden, sie existiert bis heute.

60 Theophilus von Antiochia, *Ad Antolyeum* II, 15.

61 J. Ströter-Bender, *Die Muttergottes*, Köln 1992, S. 169.

62 Bei Methodius von Philippi (*Auslegung der Apokalypse* 12, 1–6) oder auch bei Hippolyt.

63 Anastasios Sinaita, *Hexameron* V.

64 Ambrosius, *Exameron* IV, 8, 31.

65 Die erste Erzählung von der trauernden Luna nach der Voraussage des Jesaja 24, 23 ist bei Melito von Sardes im 2. Jh. in „*De anima et corpore*“ zu finden.

66 Origenes, *Homilie* 23, 5 zum Buch Numeri.

67 Augustinus, *Errationes in Psalm* 10, 4, ist ein Todeslied auf die sterbende Luna, nach deren Sterben aber das Wachsen steht, ein Wachsen hin zur Auferstehung, das Grünwald auf seinem Isenheimer Altar sogar schriftlich neben den Fingerzeig des Johannes auf Christus am Kreuz gesetzt hat.

Selene, die Kirche, bleibt als Bürgschaft für die Auferstehung nach der Kreuzigung zurück, deshalb ist ihre Erscheinung in der Nacht auf Erden – wie sie die mittelalterliche Theologie sah – der einzige Trost für die Menschen. Die sie begleitenden Sterne mutieren zu den getauften Neugeborenen, die auch die zwölf Sternzeichen ersetzen sollen.⁶⁸ Die Sterne existieren nur durch die Beleuchtung von Christus und Ecclesia. Ihnen und der Verstirnung gilt ausgehend von den Menschen der Antike auch die große Sehnsucht aller Christen, die im irdischen Dunkel wandeln.

Die Gestirne als Büsten in einem Elfenbein mit der Kreuzigung, das im bedeutenden Codex Aureus Epternacensis des 10. Jahrhunderts (Nürnberg, Nat. Mus.) wieder verwendet wurde, trauern: Sol als noch römisch anmutender Porträttypus hebt eine verhüllte Hand vors Gesicht, Luna ist durch zwei verhüllte Arme vor dem Gesicht fast unsichtbar; ihrem Clipeus ist rechts zusätzlich die Mondsichel eingeschrieben. Die liturgischen Bezüge durch Gesten und Tücher sind sicher auch mit der kirchlichen Reform der Zeit in Bezug zu bringen.⁶⁹

Trauernd und mit verhüllten Händen sind die Gestirne auch in der Emailplatte eines Reliquiars dargestellt, die ins späte 12. Jahrhundert datiert wird (Paris, Musée Cluny).⁷⁰ Dabei sind die Blut auffangende Ecclesia links vom Kreuz und die sich, mit verbundenen Augen, abwendende Synagoge zu Maria und Johannes innen angeschlossen, die nicht in dieser Deutlichkeit trauern. Die judenfeindliche Propaganda beginnt für Alfred Raddatz unter Karl dem Kahlen und schließt diese Szene, wie die Darstellung der entthronten Personifikation von Jerusalem, in politischer Sicht der Zeit mit ein.⁷¹

Ein verlorenes Elfenbein aus dem ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zeigte nach dem Entwurf des 9. Jahrhunderts über dem Kreuzbalken ganzfigurige Allegorien in einer Art Mandorla leicht schräg gestellt, jeweils in Trauergeste mit aufgestütztem Arm. Auch ihre labile Stellung mag auf die Trauer hindeuten. Sonnenkrone und Mondhörner reichen über die Mandorla hinaus, beide tragen geschlechtsspezifische Kleidung und nach unten weisende Fackeln als Zeichen der Finsternis. Die Attribute zeigen ihre Herkunft aus dem östlichen Bereich, es sei etwa an den Pariser Psalter und die verlorenen Codices aus Smyrna erinnert. Theologisch ist die Fackel Attribut für die Gestirne in Texten des Melito von Sardes im 2. Jahrhundert und für die Getauften als Zeichen entflammten Erleuchtung bei Theophilus von Antiochien.⁷²

68 Rahner, Christliches Mysterium, siehe Anm. 44, S. 401–403.

69 Vorderseite des Codex Aureus Epternacensis, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. KG 1138, 983–991, der innere Teil des Elfenbeins war vielleicht früher für das Evangeliar des Meisters des Registrum Gregorii vorgesehen.

70 Paris, Musée de Cluny, um 1160/70.

71 A. Raddatz, Die Entstehung des Motivs Ecclesia und Synagoge, theol. Diss. Berlin 1959. Derselbe in: Ausst.-Kat. Judentum im MA, Ecclesia und Synagoge, Halbthurn 1978, S. 109 ff. Derselbe, Ecclesia in throno Synagogae, in: Festschrift F. Zerbst, Wien 1979, S. 290 ff.

72 Theophilus von Antiochien überliefert in Ad Autolyicum II, 36 den Vers der Sibylle des Clemens von Alexandrien, in dem ein getaufter Jüngling mit Fackel dem Sol verglichen wird.

Die Büsten von Sol und Luna können auch aus ihrem Clipeus herausragen bzw. ihre Symbole können den Rand überschneiden wie im Münchener Elfenbein aus St.-Denis, das im 9. Jahrhundert (Nat. Mus.) entstanden ist, und dem Beispiel der Metzzer Schule (Metz, Musée Municipal) für das Evangeliar des Bischofs Adalbert. Außerdem können sie ohne Clipeus erscheinen und ihre Attribute wie Kronen tragen, etwa im Kreuzigungselfenbein des Londoner British Museum von ca. 820; weiters gibt es zusammengerückte und geneigte Köpfe – wie im Beispiel des Londoner Victoria & Albert Museum von ca. 870. Ein zweites Elfenbein des Museums aus dem 11. Jahrhundert zeigt die beiden Büsten in einen Ornamentrand hineinragend und durch diese Überschneidung alte Illusionsräume wachrufend. Dabei sind auch Okeanus und Gaia wie häufig im unteren Bereich der Kreuzigung mit anwesend.⁷³

Das Elfenbein des 12. Jahrhunderts (um 1130/40) für den Einband der Bibel von St.-Gereon in Köln (Abb. 74) bringt die antiken Fackeln als Attribute, aber in einer seltsamen Verdopplung beidhändig von den halbfigurigen Gestirnsallegorien getragen. Luna hält die Mondsichel am Fackelstiel als symbolisches Werkzeug (der Liturgie?) in beiden Händen. Während Maria und Johannes trauernd mit aufgestütztem Arm- und Handgestus gegeben sind, blicken die Gestirne frontal auf die Betrachter.

Ein außergewöhnliches Beispiel ist der Kristall aus St.-Denis mit der Darstellung der Kreuzigung samt Gestirnsallegorien und Begleitfiguren, der um 867 entstand und heute im Londoner British Museum aufbewahrt wird. Die Gestirne trauern nicht wie Maria und Johannes unter dem Kreuz; sie sind halbfigurig gegeben und halten zu Kronen ihre Attribute empor. Der Auftraggeber Lothar II. bestellte in der Hofschule Karls des Kahlen zwischen 865 und 875 diesen Luxusgegenstand, der heute als Teil eines Altarkreuzes oder Reliquiars gesehen wird; vielleicht schon von Abt Suger umfunktioniert.

Eine aufregende Ausnahme bildet auch der Einband des Perikopenbuchs Heinrichs II. (Abb. 75), ein Elfenbein aus der Hofschule Karls des Kahlen. Auch darin sind zur Kreuzigung unten Gaia und Okeanus geordnet, und oben im bekränzten Clipeus fahren Sol und Luna mit ihren Wagen. Selene/Luna erscheint streng antikisch mit ihren Stieren. Obwohl singulär, ist es keine Kopie nach einer Antike, denn nach der Theologie des Zeno von Verona ist der Wagen, der das Viergespann der Jahreszeiten und den Wechsel der zwölf Monate ohne Halten verkörpert, mit Christus als dem „Lenker des ewigen Wagens“ in Richtung Unsterblichkeit unterwegs.⁷⁴ Zwischen den beiden Wagen fahrenden Gestirnen verweist Gottes Hand als wörtliche Illustration zu Psalm 8, 4 auf die Tat der Finger Gottes, die Mond und Sterne erschaffen haben. Die Tafel, die außen um das ältere Elfenbein herum angestückt wurde, stammt aus dem 11. Jahrhundert, das Werk selbst wird der Liuthard-Gruppe zugerechnet. Jene bezieht sich auf einen Schreiber am Hof Karls des Kahlen und weist enge Bezüge zum Utrecht-Psalter auf.⁷⁵

73 Alle Beispiele aus: H. Fillitz, *Das Mittelalter I*, Frankfurt/Main – Berlin 1969.

74 Bei: Rahner, *Christliches Mysterium*, siehe Anm. 44, 42 f.

75 Das alte Innenstück gehörte vielleicht früher zum Codex Aureus aus St. Emmeram in Regensburg. Selbst



74 Elfenbein für Bibel von St.-Gereon in Köln, Kreuzigung mit Sonne und Mond, um 1130/40



75 Perikopenbuch Heinrichs II., Elfenbeinband mit Gold, Edelsteinen, Kreuzigung mit Sol und Luna, drei Marien am Grabe und Auferstehung der Toten, 11. Jh.

Das feuchte, luftige Element, in dem Luna sich aufhält und in das auch Sol hinabsteigt, wird durch Wolken oder Wasserwellen dargestellt; besonders anschaulich ist dies in einem Elfenbein für einen Bibleinband des letzten Viertels des 11. Jahrhunderts (Abb. 76, S. 190). Die halbfigurigen Gestirne ragen aus dem Clipeus und sind von schlangenförmigen oder fast zuckergusshaften Wolkenbergen umgeben. Die Art, in der sie die Arme aufstützen, verrät Trauer, die Fackeln in ihren Händen sind klein und kaum als solche zu erkennen. Dazwischen werden die Gotteshand sowie zwei Engel sichtbar, die den Gekreuzigten krönen; in den unteren Ecken sitzen Gaia und Okeanus, die Gestalten unter dem Kreuz wirken wie die drei Marien und Johannes, obwohl der Linke sich durch den Speer als Longinus kennzeichnet. Die Auferstehung der Toten im untersten Streifen des Reliefs ist ein häufig zugeordnetes eschatologisches Motiv. Auch im Sakramentar von St.-Etienne aus dem 12. Jahrhundert (Paris, Bibl. Nat.) sind zu den Gestirnen die Wasserwellen mit in den Clipeus eingeschrieben.

die Personifikation der Roma ist im unteren Teil integriert, siehe Fillitz, Propyläen S. 161, Abb. 94. Panofsky, Renaissance, siehe Anm. 46, S. 64, Abb. 20.



76 Elfenbein für Einband einer Bibel, Kreuzigung mit Sonne und Mond, 11. Jh.



77 Fresko der Kreuzigung mit Sol und Luna, 12. Jh.

Ein anderer Typus ist die zuvor im verlorenen Elfenbein von Berlin genannte ganze allegorische Figur der Gestirne, die in der Buchmalerei verankert ist (z. B. Winchester Bible) und in der Freskomalerei ebenso häufig vorkommt – so z. B. über einer Kreuzigung in der Kirche St.-Jacques des Guerets von Trôo (Abb. 77). Die gefühlsstarke Trauer steht im Vordergrund, wengleich die Gestalten fast lächelnd erscheinen, was aber möglicherweise auf eine Restaurierung zurückzuführen ist. Auch die Figuren unter der Kreuzigung, Johannes und Maria, unterstützen mit ihrer Mimik den starken Affekt. Sol und Luna verhüllen die hochgehobenen Arme mit ihrer Kleidung, sie sind zum Kreuzbalken hin beschriftet und auf den Außenseiten schräg mit Wellenlinien wässrig-luftiger Herkunft abgeschlossen. Diese noch als romanisch bezeichnete Malerei steht schon an der Wende zu einer neuen lebensnahen, gefühlsbetonten Auffassung in der Gotik.⁷⁶

Ein weiterer, nicht sehr häufiger Typus, bei dem die Gestirnsallegorien und -symbole von Engeln gehalten werden, findet sich im Missale des Henri von Chichester um 1250

76 J. Prichard, Die Malerei der Romanik, Lausanne 1966, S. 52.

(Manchester, John Rylands Libr.) oder davor in den Genesiszenen der Pantheon-Bibel (Cod. Vat. lat. 12958, Fol. 4 v), die in Rom im 1. Drittel des 12. Jahrhunderts entstanden sind. Luna taucht als blaues Mondgesicht in der Sichel auf, im Gegensatz zu einem roten Helios. Auch im bereits angeführten „Hortus Deliciarum“ der Herrade von Landsberg, der in die Kreuzigungsszene Synagoge und Ecclesia mit einschließt, ist das Mondgesicht (nach Plutarchs alter Überlieferung) gezeichnet. Luna war schon dort Vermittlerin zwischen Himmel und Erde für die Menschen und fand darüber hinaus Eingang in Boethius' „Trost der Philosophie“.⁷⁷ Im 15. Jahrhundert wird das Mondgesicht auch von Dürer in der Kreuzigungsszene seiner „Großen Passion“ (1498–1500) verwendet.

Ein mit hängenden Tüchern (der Trauer?) bei der Kreuzigung anwesender Typus ist sehr selten. Sol und Luna halten diese Tücher ähnlich dem Schweißstuch der Veronika, statt des Christusporträts erscheinen aber die abstrahierten Gestirne darauf, so z. B. in einem Reliquiar-Diptychon aus Elfenbein in Orvieto (Domschatz der Kathedrale) und in einem französischen Fresko des 12. Jahrhunderts in Nohant-Vic (Indre). Darin wird der doppelt gerahmte Clipeus vom Kreuzbalken angeschnitten und die Gestirns-personifikationen tragen mit schräg gehaltenem, unbehörntem Trauerkopf das Tuch. Die Bezüge zur Nacht-personifikation im Homiliar von Saint-Vanne (Verdun, oben zu den Zeitenrädern angeführt) sind ohne Zweifel sichtbar. Es ist ein bekannter und immer wieder kopierter Typus der Nachtdarstellung, eng an die Metapher des Verhüllens angelehnt.

Das Erscheinen der Gestirne bei der Kreuzigung beschränkt sich aber nicht nur auf die Malerei und die Kleinkunst der Elfenbeine, sondern ist auch auf Reliefs im Kirchenbereich zu finden – als Beispiel sei hier das Kanzelrelief im Dom von Parma von 1178 von Benedetto „Antelami“ erwähnt. Die sehr breite Kreuzigungsdarstellung bringt links und rechts außen in bekränzten Clipei die Büsten eines männlichen Sol und einer weiblichen Luna; auch Ecclesia und Synagoge finden sich unter den Kreuzarmen wieder.

e) *Sol und Luna in anderen ikonografischen Konstellationen*

Nachdem die frühe Freskenmalerei, die Reliefkunst und die Buchmalerei (Letztere in Syrien) die beiden Gestirne zu verschiedenen Themen einsetzt, um die kosmischen Zusammenhänge der heiligen Szenen zu unterstreichen, sind Auferstehung (im oft genannten Rabula-Evangeliar, Florenz, Laureziana, Cod. Plut. 1), Christus und die Gottesmutter auf himmlischen Thronen (in Kairo, Apollonkloster bei Bawit, koptische Malerei des 5.–7. Jh.s) oder Christus allein auf dem himmlischen Thron zwischen den Gestirnen (Georgien, Tbilissi, Akademie der Wissenschaften, 6. Jh.) vorgegebene Szenen, die wenig Einfluss im Mittelalter zeigen. Allein die „Krönung Mariens“ innerhalb einer Sphaira in

⁷⁷ Plutarch, *De facie in orbe Lunae* 26. Cicero, *De nat. deorum* III, 11. Boethius, *Trost der Philosophie*, 1. Buch, 5 c, Vers 5–9. Artemisausgabe, Zürich – München 1990, S. 79 f.

den Apsis-Mosaiken des Jacopo Torriti in S. Maria Maggiore um 1292/95 zeigt für ihre ikonografische Neuerung in der Palaiologenzeit die Gestirne unter den Figuren. In einem Tympanon der östlichen Stirnwand der Vorhalle der ehemaligen Stiftskirche von Millstatt ist 1166–1177 die Halbfigur Christi reliefiert, links daneben der Stifter, darüber die Sonne und rechts Luna als Kopf auf der Mondsichel neben Sternen. Das Tympanon ist damit als Ort für kosmisch-himmliche Konstellationen gekennzeichnet.⁷⁸

Eine Ausnahme innerhalb des Themenkreises „Gestirne“ bildet ein mit Feder gezeichnetes Einzelblatt aus dem Salzburger Domstift von ca. 1150/55 (New York, Pierpont Morgan. Lib. Ms. 982 r) mit der zentralen Gestalt der Philosophie und den Artes Liberales. Es ist wohl ein Frontispiz eines Boethiustextes oder illustriert die hermetische Literatur zur Hochzeit von Philologie und Merkur. Das Firmament wird durch Sol, Luna und Sterne angegeben; es öffnet sich wie ein Vorhang und gibt den Blick auf die allegorische Figurengruppe frei.

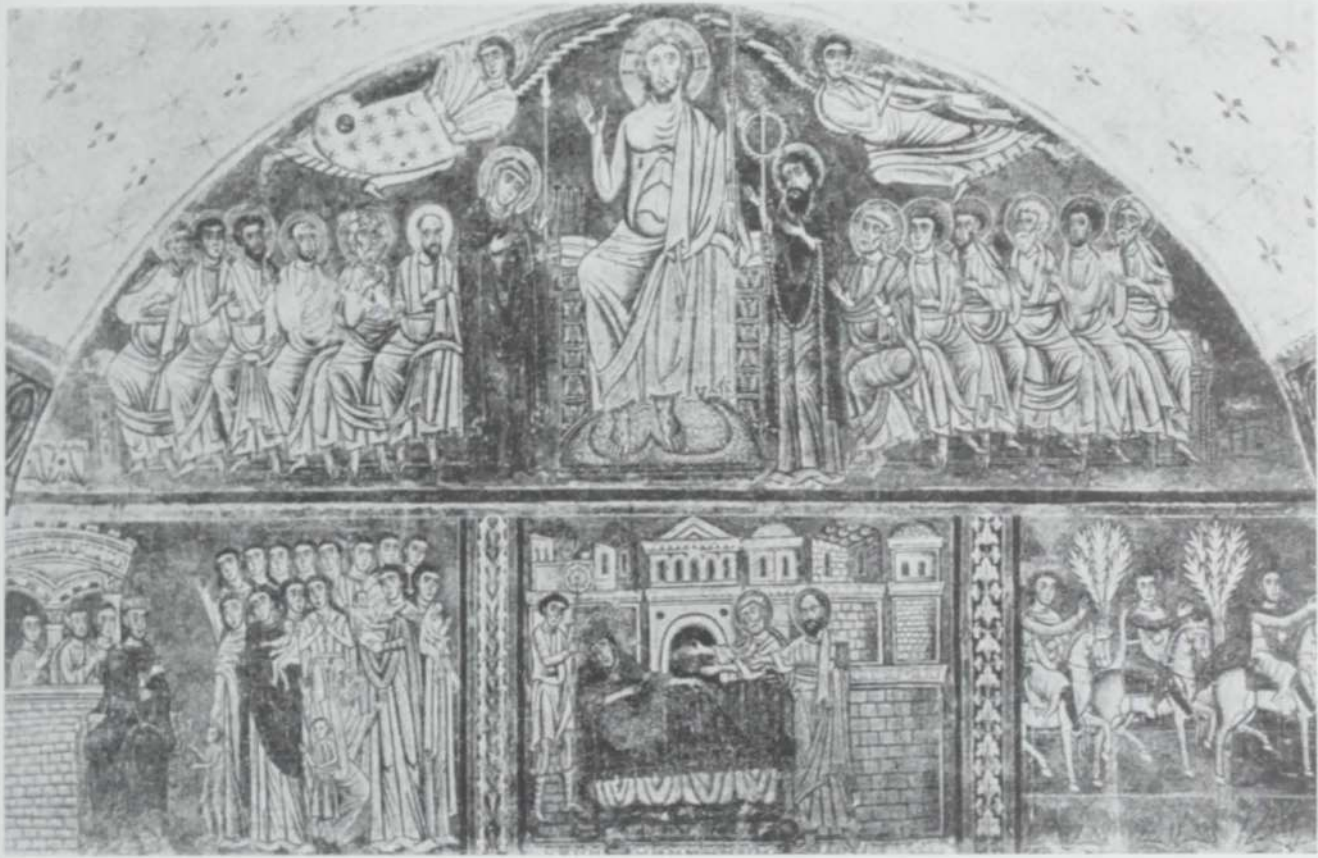
f) Die Darstellung des Himmels und seiner astronomischen Erscheinungen

Der Wandel in der Gestaltung des Himmels von der illusionistischen Auffassung der Spätantike über die byzantinischen Segmente bis zum Goldgrund sowie die Vermischung aller Möglichkeiten z. B. in der karolingischen Renaissance wurde schon angesprochen. Im Mittelalter ergeben sich daher folgende Möglichkeiten, den (Nacht-)Himmel darzustellen:

1. Durch Reste des Illusionismus der Spätantike mit Wolken, Gestirnsporträts, Luft- oder Farbperspektive.
2. Durch die Allegorien von Sol, Luna und andere Sterne.
3. Das „Zurückdrängen“ des Himmels auf ein halbkreisförmiges Segment, meist in der Mitte der Szene oder einen Zwickel in den Ecken im Inneren des Bildrands. Manchmal findet sich auch ein Himmelsstreifen am oberen Rand der Darstellung.
4. Den Sternenmustergrund, der auch wellenförmig abgeschlossen sein kann, gleichsam textilhaft an die Wand gehängt.
5. Die Verwandlung des ganzen Himmels in eine goldene Folie, die durch Punzierung gemustert sein kann.
6. Die Darstellung von Kometen oder jene des Mondes in verschiedenen Phasen der irdischen sichtbaren astronomischen Zeitlichkeit.

Während Punkt 1 im Zuge der Besprechung der Psalter und Punkt 2 ausführlich erläutert wurden, ist als chronologischer Endpunkt z. B. ein so ausgefallenes Beispiel wie der „Englische Gruß“ von Veit Stoss in der St.-Lorenz-Kirche von Nürnberg zu nennen. Am

78 F. Dahm, Die früh- und hochmittelalterliche Skulptur in Österreich, in: H. Fillitz, Früh- und Hochmittelalter, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1, München – New York 1998, S. 349, Abb. 99.



78 Weltgericht mit eingerolltem Nachthimmel über Szenen des hl. Silvester, Wandmalerei um 1246

Außenrand der Mandorla, von der Engel und Maria umrahmt sind, sind auf zwei Scheiben an der Rückseite (oben links und rechts von Gottvater) Luna und Sol als Mischung von Porträt und Allegorie – beide mit Gesichtern – zu finden. Reine Porträts sind die Gestirne bei der Wertschöpfung in der Bibel von Sens im 14. Jahrhundert: Ein dreifaltig wie dreiköpfig die Tiere erschaffender Gottvater wird am Himmel von seinem vierten Tagewerk – Sonne und Mond – begleitet.

Eine Allegorie des ganzen Nachthimmels in Form einer Rolle, die von einem Engel eingezogen wird, ist an der Rückwand von SS. Quattro Coronati in Rom zu finden. Die Malerei ist unter byzantinischem Einfluss zur Zeit Papst Paschalis' II. um 1246 in der Kapelle des hl. Silvester entstanden (Abb. 78). Es handelt sich um eine Darstellung des Weltgerichts, bei dem die Nacht aufhört zu existieren (Apk. 22, 5) und der Himmel eingerollt wird wie ein Buch (Apk. 6, 14) – damit sind zwei Wortillustrationen in ein Fresko gemalt worden. Ein weiteres, wenn auch schematisch in Tag- und Nacht-Bereich geteiltes Beispiel einer von einem Engel eingerollten Darstellung des Himmels gibt es in den Maleien des Exonarthex im Kloster Vatopedi am Berg Athos (Abb. 79, S. 194). „Und der

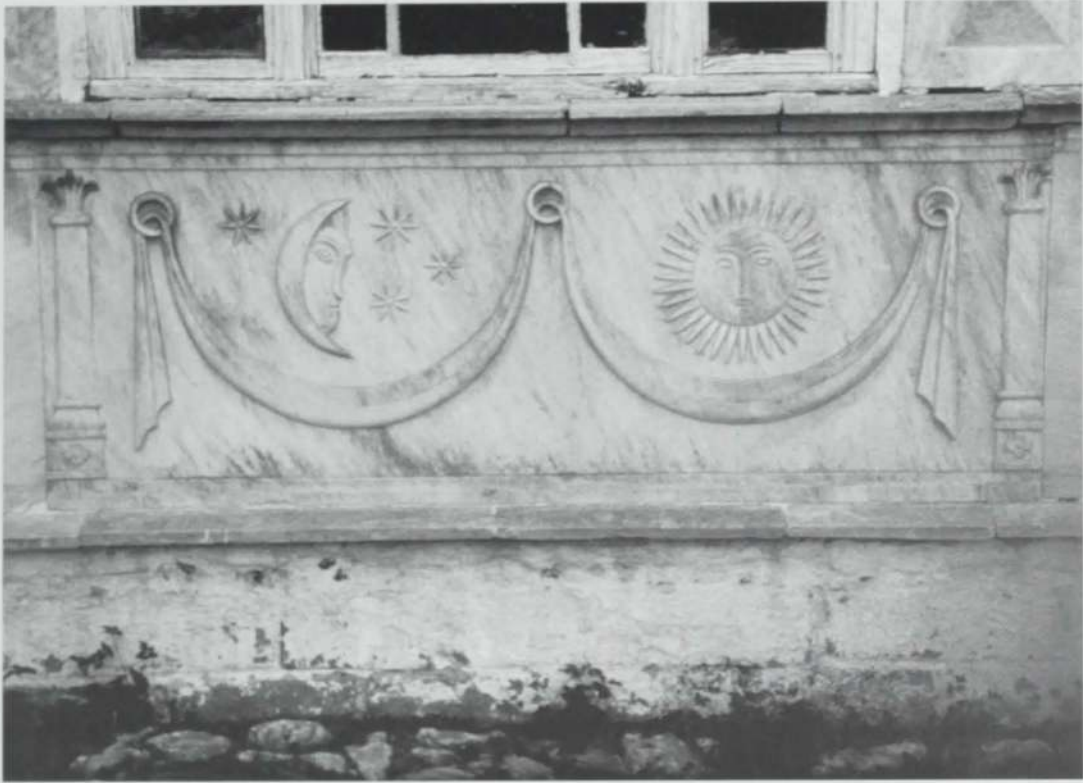


79 Wandmalerei im Exonarthex des Klosters Vatopedi, Der Engel rollt den Himmel wie ein Buch ein, Berg Athos

Himmel wich zurück wie ein Buch, das man zusammenrollt; und alle Berge und Inseln wurden von ihrer Stätte bewegt.“ Das Zitat aus der Apokalypse führt zur Metapher des Himmels als Buch, mit der sich Franz Dornseiff und Hans Blumenberg befasst haben.⁷⁹ Im schönen Beispiel der Kariye Cami in Istanbul wird die Rolle zur weißen Schnecke, die der Engel über seinem Kopf trägt.

Über den Szenen aus dem Leben des hl. Silvester in SS. Quattro Coronati ist im Halbrund Christus am apokalyptischen Thron (Apk. 6, 16) gezeigt, von Maria, Johannes und den zwölf Aposteln begleitet. Etwa in Kopfhöhe fliegen seitlich zwei Engel mit großer

79 G. Graf Vitzthum, W. F. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Potsdam 1924, Abb. 162. G. Spitzing, Athos – Der heilige Berg des östlichen Christentums, Köln 1990, Abb. 60. Den Hinweis verdanke ich Herwig Zens und Wolfgang Hilger, den Athosreisenden. F. Dornseiff, Das Alphabet in Mystik und Magie, Berlin 1925, S. 90. H. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt 1983², Kap. III: „Die himmlische Schriftrolle läßt im geöffneten Zustand die Welt bestehen und ihre Geschichte ablaufen; die eschatologische Umkehrung besteht im Einrollen, nachdem zuvor die Sterne herabgefallen sind und es auf der Schreibfläche nichts Lesbares mehr gibt.“ Das Ende der Nacht bedeutet damit auch das Ende der Geschichte.



80 Reliefplatte im Hof des Klosters Megistri Lavra, Sonne und Mond, Datierung umstritten, Berg Athos

Dynamik; der vom Betrachter aus rechte bläst die Posaune, der linke rollt ein Bild ein, auf dem in einer byzantinischen ikonografischen Bildprägung nach dem Vulgatatext die dunkle Sonne (Apk. 6, 12: „... die Sonne ward schwarz ...“), Mond und Sterne gegeben sind. Das Bild des (Nacht-)Himmels integriert Sonne und Mond als Kugel und Sichel. Im Kloster Vatopedi steht der Engel mit der Himmelsrolle auf Felsen (den durch Erdbeben bewegten Bergen und Inseln nach Apk. 6, 14), das Bild der Sonne ist links von vier Sternen umgeben (die noch nicht vom Himmel gefallen sind), rechts ist die Mondsichel mit Gesicht gemalt. In den Außenreliefs am Exonarthex der Kirche der Megistri Lavra, die allerdings viel später datiert werden, treten Mond mit Sternen und Sonne ohne diese in an Ringen in Bögen gehängten Tüchern als Zeichen für Tag- und Nacht wieder auf; die frühe Rolle ist nun im Zeitalter des Buches offenbar nicht mehr verständlich (Abb. 80). Die Sterne können nicht nur am gesehenen Nachthimmel, sondern auch neben der Sonne als „Wesen“ und „Eigenschaft“ des Himmels vorkommen.

Das Mittelalter hat sich mit der Astronomie außerhalb der Theologie beschäftigt; dazu ist unter Punkt 3 das Blatt mit den drei Astronomen aus dem Psalter der Blanca von Kastilien (?) zu nennen (Paris, Bibl. de l'Arsenal, MS. 1186, um 1220), am Beginn des Kalen-

derabschnitts dieser Handschrift. Die drei Männer mit Büchern und einer Armillarsphäre, das vom mittleren gegen den Nachthimmel gehalten wird, sitzen vor einer goldenen Folie, die allerdings oben von einem gewellt gerahmten größeren Segment unterbrochen ist. Zu den Resten atmosphärischer Andeutung in den Wellenrändern kommt eine musterhafte Verteilung von roten und weißen Sternen; der Mond selbst fehlt. Da die Astronomen nur bei Nacht ihren Beobachtungen nachgehen können, ist das Bild ganz sicher als Nachtstück gemeint. Der Einfluss der arabischen Überlieferung antiker Wissenschaften und auch Instrumente ist zweifellos zu bemerken, auch wenn die genauen Zusammenhänge noch unerforscht waren.⁸⁰

Die Himmelssegmente führen im 13. Jahrhundert zum Verschwinden des Goldgrunds, weil sie immer mehr Platz beanspruchen und danach Albertis Forderung zum Zuge kommt, gelbe Farbe statt Gold zu verwenden.⁸¹ Eine Ikone der Nowgoroder Schule (Moskau, Tretjakow Galerie, Inv. 30.461) überliefert diese halbrunde zentrale Öffnung über einem „Marientod“ als Ort der blau und durchsichtig gemalten, überirdisch gemeinten Engel mit der Seelenfigur für die Kunst des Ostens als typisch. Im Westen zeigt sich Ähnliches z. B. bei Fra Angelico und seinen zwei Darstellungen am Tabernakel aus der Markuskirche in Florenz (heute Museum von S. Marco, Florenz, Abb. 99, S. 237). In der im oberen Streifen angesiedelten „Verkündigung“ öffnet sich nicht nur ein kleines Segment innerhalb der Goldpunzierung; der ganze gotische Zwickel ist schon mystischer Nachthimmel, aus dem ein bartloser Gottvater mit drei Engeln den Hl.Geist auf Maria herabschickt. Die Szene darunter, eine „Anbetung der Hirten“, hat einen welligen Abschluss des punzierten Goldparavents; am dunklen Himmel erscheint der Stern von Bethlehem, allerdings nicht in Form eines Kometen. Schatten gibt es noch keine, aber der Schritt aus der Gotik in die Frührenaissance ist hier bereits vollzogen.

Der Sternenmustergrund (Punkt 4) ist schon bei den Astronomen mit segmentiertem Himmel aus dem Psalter der Blanca von Kastilien angesprochen worden, da das Firmament dort und auch auf der Rolle des Engels in SS. Quattro Coronati wie ein Stoffmuster erscheint. Er ist in seiner dekorativen, rein allegorischen Auffassung der Eigenschaft Himmel im Mittelalter häufig zu finden und muss nicht immer zwingend als Nachthimmel gedeutet werden. Sicher nächtlich ist er aber in dem Bild der Jakobsleiter aus der Bibel von König Wenzel (Abb. 81) als Streifen über dem Goldhintergrund, in dessen Blau die Leiter endet.⁸² Diese Bibel für den böhmischen König Wenzel IV. enthält in den um 1390 entstandenen Malereien auch ein weiteres Bild mit den sich verneigenden Gestirnen aus einem Traum Josephs (Abb. 82). Joseph überragt die an den unteren Rand gerückten Sterne und

80 F. Deuchler, *Französische Malerei*, in O. v. Simson, *Mittelalter II*, Berlin 1972, S. 129. St. C. McCluskey, *Astronomics and Cultures in Early Medieval Europe*, Cambridge 1998. E. Grant, *The Foundation of Modern Science in the Middle Ages*, Cambridge 1997.

81 F. Haeblerlein, *Grundzüge einer nachantiken Farbikonographie*, in: *Jb. f. Kunstge.* III, 1939, S. 83 ff.

82 M. Krieger, *Bildtexte*, in: M. Thomas, G. Schmidt, *Die Bibel des Königs Wenzel*, Graz 1989, S. 44 und S. 53.

auch Sonne und Mond (alle mit Gesichtern). Ihre Drehung ebenso wie das an den unteren Rand Gerücktsein weisen auf die wörtliche Illustration des Verneigens hin. Das Thema „Traum“ ist neben dem der Nacht ein völlig eigenständiges; es werden im Mittelalter einerseits Traumtopoi aus der Antike übernommen, andererseits gibt es neben dieser Tradition seit Hieronymus auch eine Abneigung gegenüber Schlaf und Traum. Wichtig ist nur das nächtliche Gebet ab einer Stunde nach Mitternacht, Vision und Traum werden streng unterschieden. Biblische Träume wie die des Jakob oder Joseph waren ja schon Gegenstand verschiedener Betrachtungen. Schriftquellen von Augustinus, Isidor von Sevilla, Gregor der Große, Abt Suger von St.-Denis, Rupert Deutz, Petrus Venerabilis, Hildegard von Bingen, Albertus Magnus und Thomas von Aquin, die diesen Teilaspekt der Nacht behandeln, fasst Maria Elisabeth Wittmer-Butsch zusammen.⁸³

Auch der Hintergrund einer bewaldeten Felslandschaft mit Geomanten und Astrologen aus einer böhmischen Handschrift des 15. Jahrhunderts greift noch auf die mittelalterliche Form des Ster-



81 Bibel des Königs Wenzel, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, Fol. 27 v, Ende 14. Jh.



82 Bibel des Königs Wenzel, Jakobs Traum von den Gestirnen, Fol. 37 v, Ende 14. Jh.

83 Wittmer-Butsch, *Schlaf und Traum im Mittelalter*, siehe Anm. 9. A. v. Taxis, *Traumdeutung (Überblick vom Alten Ägypten bis Sigmund Freud)*, Wien 1997. Zur byzantinischen Traumbuchtradition nach dem Griechen Artemidoros aus der Zeit Hadrians: Hrsg. K. Brackertz, *Die Volks- und Traumbücher des byzantinischen Mittelalters*, München 1993.

nenmusters auf dunkelblauer Folie zurück. Eine nächtliche Landschaft ist es aber trotzdem, da die genannten Wissenschaften die Untersuchung des ausgestirnten Himmels benötigen.⁸⁴ Punkt 5, die Verwendung des Goldgrundes, ist schon in mehreren Beispielen angesprochen worden. Er diene als geistiger Ersatz für den blauen Himmel der spätantiken illusionistischen Malerei aus Alexandrien und anderen hellenistischen Zentren ab der byzantinischen Epoche und bis ins 13. Jahrhundert auch im Westen.⁸⁵ Selbst die imperiale Triumphfarbe der Byzantiner, das Purpurrot, spielt neben dem Goldgrund immer nur eine zweitrangige Rolle, wie das Beispiel der Mosaiken in S. Maria Maggiore beweist. Die antike griechische Sphärentheorie blieb aber für die Ränder von Mandorla, für Aureolen oder Himmelssegmente als illusionistisches Detail vorhanden. Dieser Rest ist auch im Mittelalter nicht verloren gegangen.⁸⁶ Das Gold ist eine völlig neue, dekorative und am Materiellen der Oberfläche beteiligte Farbsubstanz mit immateriellem Glanz in der Wirkung. Der Ausgang von höfischen Schulen in Konstantinopel (und auch noch Rom) ist dabei von Bedeutung. Das Thema des kostbaren Goldgrundes als Ersatz für den (Nacht-)Himmel wird im Kapitel Mystik seine Fortsetzung finden.

Punkt 6 soll das Interesse des Mittelalters für die meist als negative Vorzeichen gedeuteten Kometen und die anhaltende Zeitmessung durch die Mondphasen unterstreichen. Außer in dem schon erwähnten Beispiel des Eadwine-Psalters, wo die Erscheinung des Halleyschen (oder eines zweiten ungefähr zeitgleich aufgetauchten) Kometen später eingetragen wurde, ist dieser wiederkehrende Himmelsbote in einem sehr bekannten monumentalen Werk zu finden: dem Teppich von Bayeux (Abb. 83). Das profane Werk wurde von einem Kirchenfürsten in Auftrag gegeben.⁸⁷ Die noch wenig porträthafte Gestaltung des Kometen weist über dem späteren Verlierer der Schlacht von Hastings, Harold, als böses Omen auf den bevorstehenden Verlust. Harold wird in labiler Haltung, gleich dem schlechten König der Pestilenz, als Gegenpart des Beatus Vir im Utrecht-Psalter dargestellt, was auf ein gemeinsames Vorbild für beide schließen lässt. In dem oberen, getrennten Himmelsstreifen erscheint neben Tierallegorien (Sternkreiszeichen?), schematisch als eine Art Pfeil mit angehängtem Balken, der gestickte Komet; er ist daneben beschriftet: „Istimirant Stella“. In der Architektur links davon stehen mehrere Männer, die alle auf das Omen am Himmel hinweisen: ein Moment, das auf die astronomischen Beobachtungen in der Nacht schließen lässt.

Der wahrscheinlich von Frauenhänden in einem Kloster ausgeführte Entwurf eines in der Kriegstaktik vertrauten Künstlers, den der Auftraggeber Bischof Odo von Bayeux auswählte, ist wohl jemand aus dem nahen Umfeld seines siegreichen Halbbruders, William

84 A. Roob, *Alchemie und Mystik*, siehe Anm. 2, S. 588 f.

85 Haeberlein, *Nachantike Farbikonographie*, siehe Anm. 81, S. 83 ff.

86 Ebenda, S. 91.

87 U. Kuder, *Der Teppich von Bayeux*, Frankfurt 1991. S. Lewis, *The Retic of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge 1998.

83 Teppich
von Bayeux,
König Harold
und der Komet,
1070–1077



des Eroberers, gewesen. Nach 1066 ist der circa 70 Meter lange Teppich entweder für eine profane Halle oder für die Hängung in der Kathedrale von Bayeux von angelsächsischen Künstlerinnen für den normannischen Auftraggeber im Milieu um Canterbury geschaffen worden, wo auch die Psalter als Vorbild bereitstanden. Die kontinuierliche Erzählweise in drei Streifen weist noch auf die antike Tradition der Josuarolle, der Wiener Genesis oder der Bernwardsäule des Hildesheimer Doms zurück. Trotz des durch die Technik des Sticksens noch naiver wirkenden Stils sind die Bewegungsstudien, das frühchristliche Zeichen der Gotteshand aus einem Segment sowie die Vielfalt von Kleidung und Waffen sogar bis zur Trajanssäule zurückzuverfolgen. Das letzte Stück fehlt heute, ist aber für unsere Thematik sicher nicht mehr von Belang.

Am Ende des Mittelalters wird der Komet bei Giotto in der Arenakapelle im Bildfeld der „Anbetung der Könige“ wiederkehren, zwar noch in Gold ausgeführt, aber schon mehr einem Porträt (fliegende Kugel mit Schweif) angeglichen.

Das Beispiel der genauen Zählung der Osterfesttage nach dem Stand des Mondes und damit nach Nächten ist nicht minder prominent, und auch darin sagt man einem Werk und Meister eine „Sehnsucht nach der Antike“ nach: „Die Einbringung des Osterlammes“ (Abb. 84, S. 200) aus dem Verduner Altar in Klosterneuburg, 1181 von Nikolaus von Verdun geschaffen, der im Rhein-Maas-Gebiet tätig war, bringt einen genau beobachteten,



84 Nicolaus von Verdun, Einbringung des Passahlammes, Verduner Altar, 1181



85 Meister Eckhard aus Worms, Taufkessel für Würzburg, Geburt Christi, 1279

zunehmenden Mond im oberen Zwickel, auf den der Familienvater hindeutet.⁸⁸ In der untersten Reihe des typologisch aufgebauten Werks angebracht, ist es eine Darstellung der Tätigkeit der Juden am 14. Nisan: Bei Abenddämmerung wird das Lamm geschlachtet und dann in den Tempel getragen. Der zunehmende Mond – eine Woche vor Vollmond – wird zur Auferstehung hin wachsen. Der Stil ist nach Helmut Buschhausen ein realistischer, auf Empirie beruhend, dem Verständnis für die Wirklichkeit schließt sich die Kenntnis antiker Werke an.⁸⁹ Damit sind auch die lunaren Bezüge des jüdischen Pessach-Festes zu Frühlingsbeginn aufgezeigt. Meister Nikolaus schuf innerhalb des Email-Altarwerks auch die Nacht der „Anbetung der Könige“, und die Gestirne tauchen einmal mehr als flache, gekürzt zeichenhafte Porträts bei der Kreuzigung im Zentrum auf.⁹⁰

1279 goss Meister Eckhard aus Worms für den Dom von Würzburg ein gotisches Taufbecken aus Bronze mit acht Reliefs: Verkündigung, Geburt Christi, Taufe, Kreuzigung,

88 Ausst.-Kat. Sehnsucht nach der Antike, Klosterneuburg 1992.

89 H. Buschhausen, *Der Verduner Altar*, Wien 1980, S. 108 f. H. Fillitz, M. Pippal, *Schatzkunst*, Wien – Salzburg 1987, S. 203 f. F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg – Wien 1995 (7), S. 67 f.

90 G. Pochat, *Zeit/Los*, Die Kunst der Zeit, Bd. II, Köln 1999, S. 162.

Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und Letztes Gericht. Der Meister stellte sich in der Auferstehungsszene dar, was durch ein beigefügtes Schriftband bestätigt wird. Ebenso revolutionär ist über der „Geburt Christi“ (Abb. 85) in den beiden gotischen Schmuckbögen die Darstellung von Stern und Mondsichel. Diese ist in dieser Zeit zur Geburtsszene völlig ungewöhnlich: Ähnlich der Erscheinung zum Nisanfest im Altar des Nikolaus von Verdun ist der Hinweis auf die nächtliche Zeit in dem Werk nicht zu leugnen.

g) *Die Staufer-Chronik des Petrus von Ebulo als besonderes Beispiel von Nachtvariationen in profaner Dichtung*

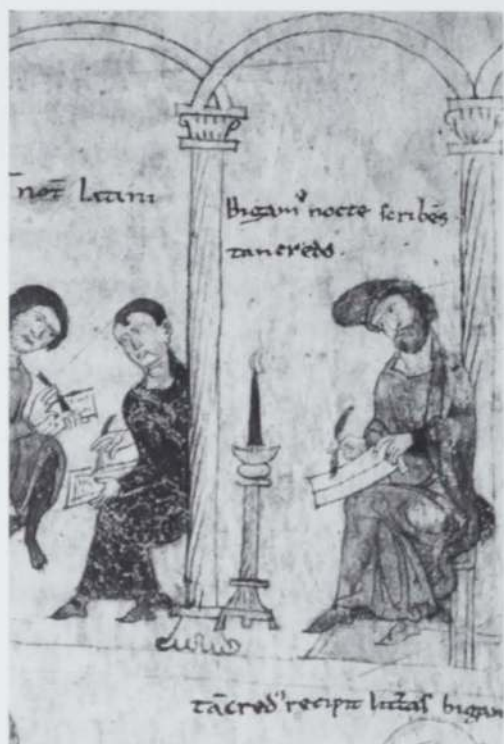
Eine besondere Mischung aus Zeitenrad und anderen Formen der Nachtgestaltung findet sich in einer paganen Geschichtschronik mit religiösem Anhang, dem um 1194 geschaffenen „Liber ad Honorem Augusti, sive de rebus Siculis“ des Petrus von Ebulo (Bern, Bürgerbibliothek, Cod. 120 II).⁹¹ In diesem Werk fließen östliche und westliche Einflüsse zusammen und führen zu einer teils fortschrittlichen Illustration, wobei die über die arabische Welt weitertradierte ptolemäische Kosmosauffassung und ägyptische Reminiszenzen in einem Bild deutlich werden. Ein anderes Bild weist Bezüge zur Tradition der Psalter auf und liefert damit möglicherweise Hinweise auf deren ursprüngliche Vorbilder im Gebiet des östlichen Mittelmeers.

Fol. 100 r (Abb. 86) zeigt Matheus von Ajello, der bei hereinbrechender Nacht in Richtung Palermo auf einem Maulesel reitet, welcher seine negativen Eigenschaften symbolisiert. Die Nacht ist über dem Reiter und seinen Begleitfiguren als Doppelkreis dargestellt, in dem sechs Sterne, der Mond und rechts die im Text genannte untergehende Sonne (sie wirkt eher wie die Allegorie eines antreibenden Windes durch ihre Strahlenbündel aus Mund und Ohren) integriert sind. Die frei bleibende untere Hälfte der Kreise kann nur den schon untergegangenen Tag ver-



86 Petrus von Ebulo, Matheus von Ajello reitet bei Nacht nach Palermo, Liber ad Honorem Augusti

91 Petrus de Ebulo, Liber ad Honorem Augusti, sive de rebus Siculis. Eine Bilderchronik der Stauferzeit aus der Bürgerbibliothek Bern, Hrsg. T. Kölzer, M. Stähli, Sigmaringen 1994. Diesen Hinweis verdanke ich W. Hilger.



87 Petrus von Ebulo, Matheus von Ajello schreibt nachts an Tankred, Liber ad Honorem Augusti



88 . Petrus von Ebulo, Kaiserin Konstanze verlässt Salerno, Liber ad Honorem Augusti

sinnbildlichen. Der gestirnte Teil veranschaulicht die Nacht, ähnlich den Zeitenrädern, ist aber mehr den ägyptischen Vorbildern in den Malereien der Pharaonengräber und ihren griechischen Zodiakus-Nachbildungen verhaftet als den vom Realen entfernten mittelalterlichen Allegorien in der Rota. Der Schreiber des Textes, Petrus von Ebulo, war Arzt, Kleriker, Dichter und Historiker und erhielt 1221 – nach der Abfassung dieses Panegyrikus auf Kaiser Heinrich VI. – von Friedrich II. ein Lehen: die Mühle von Eboli. Allen voran die Profession des Arztes macht seine Kenntnis arabischer Schriften zur Gewissheit.

Auf Fol. 101 r. (Abb. 87) stellt der Autor eine normannische Königskanzlei in Sizilien mit den zahlreichen Übersetzern dar, in deren rechter Kammer Matheus von Ajello sitzt, der nachts – das Motiv der Kerze und der Text weisen ganz nach mittelalterlicher Tradition auf den dunklen Zeitraum hin – einen Brief an Tankred schreibt.

Fol. 119 r (Abb. 88) bietet noch eine dritte Version der Nachtdarstellung zur Szene der Entführung der Königin Konstanze. Die Gemahlin Heinrichs VI. steht mit Dienerinnen und dem Verräter Elias de Gisualdo, der nicht gehfähig ist und von seinen Dienern getragen wird, vor einem Palast. Sie trägt in verhüllter linker Hand eine Mondsichel – wohl als Zeichen ihrer Maria angenäherten Tugendhaftigkeit als „Herrin der Welt“. Über ihrem Kopf erscheint der Mond als Sichel noch einmal in einer vertikalen Reihe mit drei Sternen.⁹² Die Ähnlichkeit der Reihung

92 M. Stähli meint dazu ebenda im Text zu 119 r, dass es aber auch einen lunarförmigen Schmuck seit der Antike gab, der auf der Brust getragen wurde (Lunula). Im Text zur Entführung kommt die Nacht nicht vor – sie mag allegorisch auch die bösen Absichten der Entführer bedeuten.

von Sternen um den Mond lässt an den Eadwine-Psalter mit dem Beatus-Vir-Bild denken – ein gemeinsames früheres Vorbild darf angenommen werden. Am Ende der Handschrift stehen als Legitimation der Stauferherrschaft in Sizilien fünf Szenen aus dem Alten Testament, wobei die Erschaffung der Gestirne (Fol. 143 r) am vierten Schöpfungstag auch nach mittelalterlichen Vorbildern in der Sphaira mit Sonne, Mond und Sternen, links vom Kopf des bartlosen Schöpfers, stattfindet. Stilkritisch unterscheidet man drei Zeichner in diesem Werk, die sichtlich verschiedene Auffassungen im Thema Nacht vereinen. Die vom 12. bis ins 14. Jahrhundert typische Nachtdarstellung ist aber jene des Motivs von Beleuchtungskörpern wie Kerze, Fackel oder Kohlebecken.

b) Kerze oder Fackel als Nachtmotiv – Die Übernahme von der religiösen in die weltliche Dichtung

Vom Bildausschnitt der klugen Jungfrauen im Codex Rossanensis mit ihren symbolisch erleuchteten Fackeln als Zeichen des Glaubens bis zur Schreibstube in der Chronik des Petrus von Ebulo wählen viele schattenlose Bilderfindungen die künstlichen Lichtquellen als Nachtmotive. Dazu muss der Himmel nicht – wie noch im Codex Rossanensis – dunkel sein: das Motiv selbst lässt in der Betrachtung keinen Zweifel über die Zeitangabe. Schon in der Handschrift des Jakobus von Kokkinobaphos (2. Viertel, 12. Jahrhundert, Rom, Vatik. Bibl.) aus dem Hofskriptorium in Konstantinopel der Epoche der Komnenen ist der Weg Mariens zum Tempel auf der rechten Seite durch eine Menschengruppe begleitet, die Fackeln trägt. Über der kleinen Madonna ist ein winziges dunkelblaues Himmelssegment mit der Hand Gottes zu sehen. Diese Art von Nachtmotiv ohne Lichtaureolen hält noch bis ins 14. Jahrhundert an: So trägt in einem illustrierten Lancelotroman des Renaut de Beaujeus (Abb. 89, S. 204) eine von zwei Frauen neben dem schlafenden, verwundeten Helden im Bett eine Fackel als Zeichen für die Nachtstunde, die die goldene Hintergrundfolie keineswegs allein zu verdeutlichen vermag.⁹³ Die im schon um 1170 geschriebenen Vorläufer dieses Artuskreises „Eric et Enide“ des Chrétien de Troyes erwähnen psychologische Stimmungsschilderung über süße Liebesempfindungen angesichts des „Mondscheins“. Doch wird dies weniger genützt für Illustrationen, vielmehr setzt die dramatische Literatur die Nacht zur Spannungssteigerung und Aufkommen von Geheimnisvollem ein. Das gilt für die Dichter Renaut de Beaujeu und Jean Froissart (nach 1360 „Méliador“). Auch antike Übernahmen und solche aus der keltischen Mythologie sind häufig; sie wurden mündlich durch die wandernden Spielleute überliefert.⁹⁴ Dazu gehören auch die gelehrten Studien in den Mönchscentren, die einige Blicke auf antike

93 F. Olef-Krafft, Renaut de Beaujeus. Der schöne Unbekannte, Zürich 1995, Abb. 4.

94 G. Duby, Eva und die Prediger. Frauen im 12. Jahrhundert. 4. Teil. Von der Liebe, Frankfurt 1998, S. 145 ff. Hrsg. K. Langosch, König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters, Stuttgart 1980.



89 Renaut de Beaujeu, Artushandschrift, Lancelot, von Wunden übersät, wird nachts gepflegt

Ekphrasisbeispiele überliefern – allerdings sind sie nicht bildlich belegt: Priscianus übersetzte die Progymnasiata des Hermogenes von Taurus auf der Reichenau, und dadurch waren auch die Nachtgefechte des Thukydidés wieder bekannt. Abt Walahfriedus Strabo (808–849) erwähnt sogar in Briefen die Beobachtung des „nächtlichen Monds“ nach antikem Vorbild.⁹⁵ Natürlich stehen auch im Mittelalter wie schon in der altägyptischen Zeit die lyrischen Poesien – z. B. eines Walther von der Vogelweide – mit dem Lob der Nacht in engem Zusammenhang. Der Dichter bezeichnet den Winter als die Jahreszeit der Liebe, da die Nächte länger dauern.⁹⁶ Doch diese Passagen der Gedichte fanden keine zeitgleichen Illustratoren.

95 Roth, Gestirne, siehe Anm. 21, S. 40. Den Hinweis auf Priscianus und Thukydidés' Nyktomachia verdanke ich H. H. Aurenhammer.

96 W. v. d. Vogelweide, Sämtliche Gedichte, Leipzig 1876, S. 96.

4. Nacht und Mystik

a) Die erste Phase der Mystik

Die „dunkel Nacht“ gilt als *Terminus technicus* der Mystik.⁹⁷ Nach mehreren Textstellen aus der Bibel (Ex. 19, 16; 40, 34–38, 2 Sam. 22, 12, 2 Chro. 5, 13 u. a.) entwickelte Philon von Alexandrien die Vorstellung von einer „Verdunklung des Geistes“, die zur Schau Gottes notwendig ist. Der schon erwähnte Dionysios Pseudo-Areopagita ist einer der neuplatonischen Vertreter dieser Richtung einer „notwendigen Dunkelheit“. Es ist ein bleibender Versuch göttlicher Sicht, der noch nach dem Mittelalter vor allem bei Johannes vom Kreuz (1542–1591) und seiner „Noche oscura del alma“ große Entfaltung erfuhr. Dionysius Areopagita, auch Pseudo-Dionysios genannt, gehört zum Einflussbereich der Ostkirche, aber seine Wirkung auf die abendländische Mystik bleibt ein Jahrtausend lang verfolgbare.⁹⁸ Proklus (um 412–485) hatte bereits von einer Gottheit in undurchsichtigem Mysterien-dunkel gesprochen. Die „Mystische Theologie“ des Dionysius erklärt in fünf Kapiteln die Lehre von der Dunkelheit, die eine des Lichts mit einschließt, denn: „wo die Dunkelheit des Schweigens über alles Licht hinaus die Wahrheit erhellt“, ist „vor lauter Finsternis in strahlendem Licht“ aufglänzendes Schweigen und „die Schönheit selbst“ liegt in diesem Glanz. Möglicherweise besteht eine Beziehung zwischen dem Text des Syrers und dem Nachtbild der Ölbergsszenen des Codex Rossanensis.

Aber auch der Goldgrund als Abglanz des göttlichen (Sonnen-)Lichts hinter der Szene mit der irdischen Nacht als blaue Gestalt im Pariser Psalter könnte sich auf diese Vorstellungen beziehen.⁹⁹ Es geht um ein Sehen durch Nichtsehen – also ein Paradoxon, das für die Mystik typisch ist. Der Aufstieg von Reinigung (via purgativa) über Erleuchtung (via illuminata) zur Vollendung in der Vereinigung mit Gott (unio mystica) ist in der emporführenden Spiritualität einer „Wegemystik“ vorgegeben.¹⁰⁰ Frauen spielen durch die sinnlich bildlich geschauten Seite der Mystik eine nicht unwesentliche Rolle in dieser Strömung, die von Visionen bestimmt ist.¹⁰¹ Das Gebiet am „Grenzland des Glaubens“ ist gefühlstiefer und urtümlicher als die geistesbestimmte Theologie – zuweilen steht die Mystik auch im Gegensatz zu den Dogmen.¹⁰² Sie beruht auf innerer Erfahrung seelischer, weniger

97 Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. VII, Hrsg. J. Höfer, K. Rahner, Freiburg 1962, S. 602.

98 G. Wehr, Europäische Mystik, Hamburg 1995, S. 63 ff. Das Corpus Dionysiacum kann erst kurz vor 533 entstanden sein. Gregor d. Gr., Scotus Eriugena, Hugo v. St. Viktor und Th. v. Aquin verbreiteten es, Bonaventura interpretierte diesen Text.

99 E. Panofsky, Abt Suger von St.-Denis, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978 (3), S. 144. Dittmann, Farbgestaltung, siehe Anm. 30.

100 Neben der Wegemystik gibt es eine Minne- und Brautmystik ab Bernhard von Clairvaux, eine Leidens-, Kreuzes- und Armutsmystik ab Franz von Assisi und Thomas von Kempen.

101 R. Beyer, Die andere Offenbarung – Mystikerinnen des Mittelalters, Wiesbaden 1996, S. 12.

102 W. Nigg, Heimliche Weisheit, Zürich 1992 (2), S. 10.

gedanklich-analytischer Natur und auf dem exzentrischen Gefühlsüberschwang einer „Wesensmystik“, der Ekstase und Vision nicht fremd sind.

Die Nacht ist die bevorzugte Zeit von Visionen. So ist es bereits im St. Trudperter Hohelied um 1160, denn schon hier wird die Phase der Finsternis mit der irdischen Welt und ihren fleischlichen Begierden in die christliche Minne zu Christus umgewandelt.¹⁰³ Die finstere Nacht steht symbolisch als Zeit auf der Erde nach dem Sündenfall, in die Christus als Sonne geboren wird, dem Johannes als Morgenstern vorausging. Maria ist die Morgenröte und nach dem Tod ihres Sohnes auch das Abendrot. Nach ihrem Tod nimmt die völlige Finsternis wieder überhand auf Erden, der Tag war also äußerst kurz.¹⁰⁴ Die liebende Seele findet nachts zu Gott (im Gebet), die Seelen gehen zu ihm wie zuvor in der Antike zu den Gestirnen.

Das symbolische Bild der Welt als nächtliche Zeit auf der Erde ist für das ganze Mittelalter entscheidend. Friedrich Ohly hat in seiner Untersuchung der nächtlich bestimmten Zeitvorstellungen des Mittelalters die historische Epoche zwischen Origines und Hildegard von Bingen ausgewählt.¹⁰⁵ Die Gestirne sind in der jeweiligen Zeitphase zwischen dem 3. und dem 12. Jahrhundert mit verschiedenen Funktionen in die Stunden der Nacht eingebaut. Die Gestirnsmetaphorik geht dabei den weiten Weg von einer seelengeschichtlichen zu einer heilsgeschichtlichen allegorischen Auslegung. Die Tropologese des Origines wandelt Anastasios Sinaita in eine heilsgeschichtliche Allegorese. Origines deutet wie viele vor und nach ihm Christus als Sonne, die Kirche als Mond und die Apostel als Sterne.¹⁰⁶ Aber auch noch bei Hildegard von Bingen sind die Sterne mit den Namen der Apostel und Propheten versehen.

Gregor der Große nennt in seinem Hiobkommentar „Moralia“ die alttestamentarischen Vorbeten Christi (u. a. Hiob, Abel, Moses, Noah ...) Sterne der Verheißung, die nacheinander am Nachthimmel erscheinen; bevor Christus kommt, „um die Nacht des gegenwärtigen Lebens zu erleuchten“.¹⁰⁷ „Nox nostra“ ist bei Origines die Zeit der Menschen. Gregor der Große kennt auch keinen Tag vor dem Erscheinen Christi auf Erden, er ist für ihn der vornehmste aller Sterne am Nachthimmel – seine „Moralia“ bezeichnet der Literaturwissenschaftler Ohly in sich als ein „pures Nachtstück“.¹⁰⁸ Dieses Nachtstück der

103 K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik II*, München 1993, S. 22 ff., zeigt auch die Zusammenhänge mit der Hirsauer Klosterreform und dem St. Trudperter Hohelied.

104 J. Lanczkowski, *Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 35 ff., bes. S. 40.

105 Ohly, *Die Gestirne des Heils*, siehe Anm. 11, S. 235 ff.

106 H. Rahner, *Mysterium Lunae*, in: *Symbole der Kirche*, Salzburg 1964, S. 91. Derselbe, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Münster 1966, S. 89 ff.

107 Ohly, *Gestirne des Heils*, siehe Anm. 11, S. 239 f. R. A. Markus, *Gregory the Great and his World*, Cambridge 1997.

108 Ohly, ebenda, S. 240.

Theologie wirkte ins 11. und 12. Jahrhundert weiter. Anders ist es bei Honorius und Anastasius im Westen, selbst die Einteilung der Weltzeitalter divergiert; beide nennen die Engel geistige Sterne, Johannes ist wieder der Morgenstern, und sie fügen ihm eine ekklesiologische Zodiakusallegorie an. Märtyrer, Bekenner und Kirchenlehrer sind einbezogen. Paulus ist einer der glänzendsten Sterne, doch alle werden am Weltenende vor Anbruch eines ewigen Tages fallen wie die Blätter und dann als Engelschöre ewig leuchten. Das Hervorheben des Morgensterns Johannes (rot und groß) unter den anderen (weißen, kleinen) Sternen in einem blauen Himmelssegment findet sich im obersten vierpassförmigen Ausschnitt einer Initiale für eine Zierseite des Aschaffener Evangeliums (Aschaffenburg, Schlossbibl., Ms. 13, Fol. 79) am Beginn des Johannesevangeliums. Das Werk ist wahrscheinlich um 1250 am Mittelrhein in Mainz (?) entstanden.¹⁰⁹

Petrus Damiani († 1072) vergleicht in seiner Predigt vom Mariä-Himmelfahrts-Tag die Einbrüche der Finsternis nach dem Sündenfall mit dem Tod Christi am Kreuz. Die Jungfrau hat durch ihre Geburt (Morgenröte) die Nacht vertrieben, sie ist auch die Sonne und raubt den Gestirnen und dem Mond ihren Platz.¹¹⁰ Ezzos Gesang aus Bamberg ist der erste umgangssprachliche Hymnus, der die Nacht nach Adams Fall als „nebilvinster naht“ beschreibt.¹¹¹

Die Einteilung der Nacht in vier Vigilien von je drei Stunden erlaubt eine Auslegung auf vier Lebensalter und vier Weltalter der bis zum Weltenende währenden Nacht. Dies findet sich auch um 1120 in der Adventspredigt des Honorius Augustodunensis.¹¹² Christi Ankunft in der Nacht sehen nur die seligen Knechte, die der Herr wach findet (nach Luk. 12, 37). Hier wird die Nacht anhaltend durch die Heilsgeschichte betrachtet – Christus kommt in der Nacht und ist wie bei Gregor dem Großen ein Stern, der heller strahlt. Am Weltenende im 2. Adventus vergeht diese Nacht und Christus kommt als wahre Sonne; der Mond (die Kirche) wird sich aus der Finsternis erheben und in ewigem Glanz leuchten. Alle vorausgegangenen Sterne (auch Christus selbst im 1. Adventus) haben nur in dieser eschatologischen Sicht Vorspann geleistet. Auch das Schöpfungslicht bleibt ausgespart, was dem Neuen Testament und vor allem der Lichttheologie des Johannes stark widerspricht.

Maria wird im mariologischen Hoheliedkommentar des Rupert von Deutz (zwischen 1117 und 1126) Morgenröte, Mond und Sonne in den Stationen ihres Lebens genannt. Maria war schön wie der Mond durch die Empfängnis und Geburt Christi. Wie der Mond ist sie ohne eigenes Licht, ist Abglanz der göttlichen Gnade; weiß wie die Sonne wird sie erst bei ihrer Himmelfahrt.

109 Simson, *Das Mittelalter II*, siehe Anm. 80, S. 270, Abb. XXV.

110 Ohly, *Gestirne des Heils*, siehe Anm. 11, S. 245.

111 Ebenda, S. 245 (zwischen 1060 und 1065 in Bamberg entstanden).

112 Ebenda, S. 247.

Bei Richard von St. Viktor ist Eva der Abendstern, der erlosch. Als Nachtsterne (*stellae noctis*) leuchteten in ihr die alten Väter. Maria ist der Morgenstern und der Mond nach der Zeit Christi, weil sie die Blindheit der Ungläubigen erleuchtet.¹¹³ Die Nacht von Adam bis zu Maria ist eine „stumme“, die nur von wenigen Propheten gleich verkündendem Hahnenschrei unterbrochen wird. Hier gibt es zwischen Christi Geburt und dem Jüngsten Tag keine Nacht mehr. „Die Nacht ist vorüber, der Tag ist uns aufgeleuchtet“, sagt Richard von St. Viktor in seiner Marienpredigt.

Das St. Trudperter Hohelied zeigt einen Autor mit Eigensinn. Mit dem Sündenfall vergeht hier der Tag bis zu Christi Geburt (die Sterne als Vorgänger fehlen wie der Morgenstern Johannes), Christus ist der „*ware tac*“. Die Passion ist der Abend, die Sonne geht unter, Maria bleibt als Abendrot und Mondaufgang, kurz davor auch als das Morgenrot zurück; nach ihrem Tod beginnt wieder die Nacht. Jahrtausende währende Nächte betten einen Tag der Lebenszeit Christi ein. Die Zeit der Nacht ist auch die des Winters, in der der Antichrist als schlimmster Reif auf die Erde fällt. Doch obwohl die Nacht herrscht, ist die Sonne nicht erloschen, denn Dunkelheit herrscht nur für die Ungläubigen. Wo Christus erkannt wird, geht in jedem Leben die Sonne auf – dies ist eine Wiederholung nach Augustinus.¹¹⁴ Für die Gläubigen ist in der Stunde der Auferstehung Sonnenaufgang, die Passionsnacht ist vorbei. Die Kirche ist die wahre Luna, weil sie bei der Kreuzigung am Sonnenuntergang teilnimmt und in ihn hinein verschwindet – für die Juden bedingt dieser Sonnen- und Monduntergang, nach Sicht der Christen, ewige Nacht: Deshalb trägt die Synagoge wie die Nacht ein Band über den Augen. Die über die Nacht gesetzte Selene ist die Kirche, ihr wechselhaftes Geschick ist den Phasen des Mondes vergleichbar.¹¹⁵

Richard von St. Viktor nennt unser Leben verständlicher „*quasi nox*“ und Maria „*velut aurora*“, später „*velut dies*“. Die Gestirnsmetaphorik wechselt wie die Zeit nach Christus als Nacht oder Tag, daher ist die Erfüllung der Funktion der Gestirne zu beiden Zeiten denkbar. Kosmische Zeichen gibt es bei Josuas Sieg über die Amoriter, bei der Passion (Jos. 10, 13 und Luk. 23, 44 ff.); Störungen der Gestirnsbahnen durch den Zorn Gottes finden sich bei den Propheten. Dies hat aber nichts mit den Phasen der Heilsgeschichte von Origenes und Gregor dem Großen zu tun. In deren Sicht verschuldet der Mensch die nächtlichen Zeiten durch Sündenfall und Tötung Christi. Am Ende der Betrachtungen Friedrich Ohlys steht Hildegard von Bingen, der das nächste Kapitel gewidmet ist.

Die Ausdrucksweise in Bildern ist für Mystiker bedeutender als Worte.¹¹⁶ Welche Bilder aber können eindeutig als auf mystischen Texten beruhend beschrieben werden? Und gibt es wirklich eine mystische Ikonografie? Wenn ja, ist die Nacht ein Faktor, denn an sich

113 Ebenda, S. 250 f. Maria hat den Vorrang vor den Sternen, als Sonne überstrahlt sie den Mond der Kirche bei Konrad von Magdeburg in einer mariologischen Variante.

114 Ebenda, S. 257.

115 Rahner, Christliches Mysterium von Sonne und Mond, siehe Anm. 44, S. 9 ff.

116 E. Haas, Das mystische Paradox, in: *Mystik als Aussage*, Frankfurt 1996, S. 110 f.

heißt „myein“ nichts anderes als „Augen, Ohren und Mund schließen“ und sich (in Dunkelheit) der unmittelbaren Erfahrung des intuitiven Kontaktes mit dem Absoluten hinzugeben.¹¹⁷ Ist so eine innere Erfahrung überhaupt vernünftig in Bildern fassbar? Das pure Nichts des Unfassbaren wurde vom mittelalterlichen Künstler vielleicht im Gold dargestellt: materielle Farbmaterie mit immateriellem Glanz. Andere Innerlichkeiten im Sinne unserer heutigen psychologischen Innenschau waren auch darstellungsunwürdig; so ist allein das schon genannte Attribut der Leiter zum Himmel ein allegorisches Attribut der mystischen Erfahrung mit Gott, bevor die Affektdarstellung in neuen Szenen wie der Pietà, des Schmerzensmannes, der Minne des Johannes oder den blutigen Märtyrerszenen und anderen Passionsdetails im 13. Jahrhundert geläufig wurden. Mit Taddeo Gaddi wird die Erleuchtung der „Via illuminativa“ in einer Parallele zur Wiederentdeckung der Natur zur Lichtaureole; das Licht soll die mystischen Phänomene verdeutlichen. Dies geht auch einher mit einer neuen Glaubenspraxis, die eine Abspaltung der Mystik von der Theologie im 13. Jahrhundert zu heilsgeschichtlich ausgerichteter Reflexion mit stark eschatologischen Tendenzen aufkommen lässt.¹¹⁸

Die leidende Luna über dem Kreuz kann auch als Vorläuferin mystischer Bildlichkeit gedeutet werden. Ist das helle Licht der Dunkelheit vielleicht als eine Farbe (ein Schwarzlicht, von dem wir noch den Rest „schwärzlich“ in unserem Vokabular kennen) vorstellbar? Lorenz Dittmann meinte, die Nacht und die Dunkelheit, wie schon erwähnt, im Gold zu entdecken.¹¹⁹ Gold als Abglanz von Gelb und Schwarz, die es beide enthält, oszillierend, undurchsichtig, immateriell glänzend, erfüllt einigermaßen die Gegensätzlichkeit, die der Sprache des Mystikers entgegenkommt. Es scheint das materiell Kostbare des Mikrokosmos in Analogie zum Makrokosmos und seinem immateriellen Glanz der Glorie – der undarstellbaren himmlischen Sphäre – zu sein. Das gilt aber auch für das Farbmateriale Silber, das in alter Planetenkonstellation als Metall der Luna zugeordnet ist – enthält es doch Schwarz und Weiß in seiner Farbsubstanz (seinem Farblicht). Jedoch ist Silber in der Malerei des Westens kaum vertreten, zeigt sich aber passend als Überzug mancher Marien-Ikonen der byzantinischen Kunst.¹²⁰ Es gibt auch die Möglichkeit in der mittelalterlichen Ausmalung der Kirchenbauten, jene andauernde Nacht auf Erden als Sternmusterhimmel der Gewölbe zu zeigen. Die ebenfalls anwesenden Engel zeigen deutlich, dass es um eine überirdische Zone geht, die mit der irdischen Nacht reichlich wenig zu tun hat – es ist immer noch die Eigenschaft Himmel. Das Nichts und die Dunkelheit selbst

117 Wehr, *Europäische Mystik*, siehe Anm. 98, S. 9 ff. P. Dinzelbacher, *Himmel, Hölle, Heilige. Vision und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002.

118 Haas, *Mystik als Suche und Findung von Sinn*, in: *Mystik als Aussage*, siehe Anm. 116, S. 42.

119 Dittmann, *Farbgestaltung*, siehe Anm. 30, S. 26 f., S. 98 ff.

120 Roob, *Alchemie und Mystik*, siehe Anm. 2, S. 664, stellt die Zusammenhänge in der Rota des Ulmannus und seinem „Buch der Heiligen Dreifaltigkeit“ im 15. Jh. her. Auch bei Ramon Lull oder Jakob Böhme gibt es diese alten Planeten- und Metallkonstellationen.

sind aber im Mittelalter nicht darstellungswürdig, es gibt keinen Raum für die Dunkelheit, und noch Alberti warnt davor, jene einzusetzen.¹²¹

Als Beispiel für die Nacht nach dem Sündenfall kann die Bibel von Grandval (Abb. 90) herangezogen werden, die ähnlich dem Codex Rossanensis Streifen als Himmelsdarstellung nützt. Auch die Erzählfolge der Genesis ist in vier Streifen untereinander angeordnet; im untersten zeigt sich nach der Vertreibung des Menschenpaares aus dem Garten Eden über Adam und Eva ein schwarzblauer Himmel, der zuvor noch in zwei oder drei rosa, hellblaue und dunkelblaue Streifen geteilt war. Bei der Ausweisung sind zwei helle horizontale rosa Streifen zu sehen, die von einer wolkenhaften Abtrennung durch das nachthafte Blau abgelöst werden. Über der stillenden Eva und dem arbeitenden Adam ist die Nacht nach dem Sündenfall hereingebrochen. Die Handschrift stammt aus dem berühmten Skriptorium des Klosters von Tours um 840, die Vorbilder reichen aber zurück ins 5. Jahrhundert.¹²²

Den roten Sonnenuntergang bei der „Grablegung Christi“ kombiniert erstmals Simone Martini in seinem Passionsaltar (der heute auf die Museen von Berlin, Tafel 2, Paris und Amsterdam verteilt ist) mit dramatischen Schilderungen der Gebärden, die auf Einflüsse aus der französischen Kathedralplastik zurückgehen. Die Räumlichkeit durch den offenen Hintergrund, ohne Einsatz von Gold des Mittelteils mit Kreuzigung und Kreuzabnahme, findet sich nur auf den Seitenflügeln, die auch eine seitliche Blickführung integrieren.

b) Hildegard von Bingen (1098–1170) und die mystische Nachtvorstellung

Liselotte Saurma-Jeltsch hat die Jahrhundertlegende der Malerin Hildegard von Bingen beendet.¹²³ Die Illustrationen zum Liber Scivias entstanden erst nach dem Tod der Dichterin um 1190, die 1944/45 verschwundene Originalhandschrift ist durch Fotos von Hiltgart Keller aus dem Jahr 1928 und durch eine Kopie aus den zwanziger Jahren erhalten, die vier Benediktinerinnen der Abtei St. Hildegard in Eisingen anfertigten. Das Original stand wohl in Zusammenhang mit der Heiligsprechung Hildegards, die von 1179 bis in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts dauerte.

Es handelt sich nicht um die authentische Version, die die Äbtissin zwischen ihrem 43. und 52. Lebensjahr aufgeschrieben hat, sondern um fünfunddreißig Nachempfindungen des Textes aus einer professionellen Werkstatt am Mittelrhein mit Hilfe bereits bekannter Bildvorlagen. Friedrich Ohly sieht in Hildegards Werk völlig neue Bildmetaphern mit komplexen Hintergründen historischer Erfahrung.¹²⁴ Einflüsse von Pseudo-Dionysius, von Johannes Scotus Eriugena und Hugo von St. Viktor tauchen auf. Die Nächte sind als Dun-

121 Ebenda, S. 27.

122 Fillitz, *Das Mittelalter I*, siehe Anm. 73, S. 139, Abb. 31.

123 L. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im Liber Scivias der Hildegard von Bingen*, Wiesbaden 1998.

124 Ohly, *Gestirne des Heils*, siehe Anm. 11, S. 264.



90 Bibel von Grandval, Genesis, um 840



91 Hildegard von Bingen, unbekannte Illuminatoren, Vierte Vision aus Scivias, verlorener Rupertsberger Kodex des 12. Jh.s, Kopie aus den zwanziger Jahren des 20. Jh.s

kelheitszonen der Mittelabschnitte gegeben; sie meinen auch die heilsgeschichtliche Nacht vom Sündenfall bis zur Geburt Christi. Drei große Sterne gehen in dieser Finsternis im Text der Hildegard von Bingen auf, kleinere folgen, der letzte und hellste ist Johannes der Täufer, es folgen Maria als Morgenröte und ihr Sohn, Sonne und Wort Gottes. Hildegard folgt auch Rupert von Deutz, Gregor dem Großen und Origines. Wie Letzterer sieht sie Sonne, Mond und Sterne für die Gläubigen gleichzeitig leuchten, um die Nacht der Häresie und des Unglaubens zu durchbrechen.

Den Fall der Sterne hatte Christus für die Stunde seiner Wiederkunft prophezeit – auch dieses Bild gibt es im Scivias-Kodex nach Mat. 24, 29: Gold wird im Sturz schwarz – die Nacht übernimmt die Herrschaft zum letzten Mal. Auch die Bezugnahme Gregors des Großen von den fallenden Sternen auf den Engelssturz ist mit berücksichtigt worden. Sie sind Zeichen für einen durch den Menschen zerstörten Gestirnslauf – keine Harmonien existieren zwischen dem weltlichen Lauf und dem des Heils. Der Kosmos nimmt teil an der Heilsgeschichte als Leidens- und Hoffnungsgeschichte. Immer wieder tauchen in den Miniaturen Darstellungen des Kosmos als Sternenmusterhimmel auf und die Illustratoren benützen die Symbolik der Farbe für göttliche Figuren: Gold kommt aber auch als Lichteinfluss vor, der von Gott ausgeht. Die goldenen Sterne stehen für die Patriarchen, Propheten, das Gute im Menschengeschlecht oder die Engel. Blau ist die irdische Gestalt der „Furcht des Herrn“ (zusätzlich mit Augen bedeckt); schwarz sind bis auf schreckliches Feuer die Bereiche Luzifers, in die Adam durch den Sündenfall gelangt – dieses Dunkel ist tödlich und breitet sich über das ganze goldbelichtete Paradies aus: die irdische Nacht beginnt.

„Mit schlechten Werken setzt er [m. E. der Mensch] sich über die Gerechtigkeit hinweg und beschwert und verdunkelt Sonne und Mond.“¹²⁵

Nach alten Vorbildern benützten die Illustratoren in der 4. Vision (Abb. 91) die Eiform für das Weltall, auch wenn die Dichterin das Bild der Rota oder der Kugel vorgezogen hatte. In einer inneren Ellipse ist das Blau des Kosmos mit goldenen und weißen Streifen um die Erde angeordnet. Die schwarzen Zonen weisen immer auf das Versagen des Menschen hin. Interessant ist auch die Betrachtung der Elemente: „Die Luft nimmt auf, was der Mensch in Wort und Tat bewirkt, sie teilt es den Sternen mit und diese offenbaren die Taten des Menschen.“¹²⁶ Gottes Schöpferkraft (zu sehen in einem goldenen Quadrat und der Zone des Morgenrots) steht inmitten eines sternbesäten Kosmos. Auch die aus dem Leib einer Frau ausziehende Seele erscheint noch als blaues, nacktes Figürchen, auf das blau inkarnierte Engel und teuflisch braune Gestalten einstürmen. Auch das Himmlische Jerusalem und die Geretteten im Paradies sind blau, rotorange die verdammten Seelen im Höllenstreifen.

Ungemalt weiß bleibt der Bereich im Inneren der Engelschöre, in dem Gott in unzugänglichem Lichtkreis wohnt oder „im Dunkel wohnen will“ (nach Könige 1, 8, 12).¹²⁷ Traditionell ist die Darstellung der Schöpfung der Gestirne im „Scivias“-Kodex: In einem Kreis mit blauem Grund treten Sonne, Mond und Sterne auf. Die saphirblaue Menschengestalt vor funkeln dem Goldfeuerkreis ist Christus (und nicht Sophia, wie fälschlicherweise nach der Kopie, Abb. 92, angenommen wurde). Mit dem kosmischen Lichtkreis außen ist es auch ein Bild der Trinität. Aber selbst von



92 Hildegard von Bingen, unbekannte Illuminatoren, Allerheiligste Dreifaltigkeit aus dem Scivias-Kodex, um 1165, Kopie aus den zwanziger Jahren des 20. Jh.s

125 C. Bonn, *Im Herzen der Schöpfung. Meditationen zu Miniaturen aus den Werken von Hildegard von Bingen*, Augsburg 1997, S. 23.

126 Ebenda, S. 26 f.

127 Ebenda, S. 38.

der Mutterliebe Gottes durch das Wort spricht die Dichterin. Deutlich ist das Reich Gottes mit Gold hinterfangen, die irdische Welt blau mit Sternen oder Sternenmuster angeben, und die Regionen des Teufels als Schwarz mit roten Flammen gekennzeichnet.

Die gewaltige Frauengestalt der Kirche zeigt sich ikonografisch ähnlich wie die frühe Nacht als Maria auf einem Berg in Gold, die Arme ausgebreitet und erhoben sowie mit einem Mantel bekleidet. Hildegard von Bingen bezeichnet sie als „Schwester der Weisheit“ und weiblich „leuchtenden Urstoff“ am „Urbeginn der Welt“. Die Finsternis am unteren Teil der Frauengestalt, die in der Vision so erschreckend beschrieben wird, wurde in der Illustration nicht deutlich gemacht. Blau, rot oder gelb erscheinen die Menschen in oberster Reihe – es sind die Gläubigen und die Lauen, die das Sakrament am Altar nicht verstehen. Sie sind darunter schemenhaft und dunkel, schmutzig, mit Aussatz behaftet gemalt; rot sind mit Blut Befleckte – doch für alle gibt es Hoffnung, denn das dunkle Ungeheuer wird gefesselt. In der nächsten Miniatur erscheint über den Menschen ein sich zungenhaft ausbreitender Berg aus Gold vor Blau mit weißen Sternen durchsetzt: Es ist der Heilige Geist.

Beim Abwenden des göttlichen Blicks erlöschen die Sterne und werden schwarz; in einem Wirbelwind stürzen sie herab. Luzifer ist der größte schwarze Stern, ihn und den Rest seiner Heerscharen erwartet ganz unten das schwarze Chaos. Der Bau des Heils, eine Stadt auf einem Berg, am Fuß des Thrones Gottes auf dem Felsen, ist auf mehreren Miniaturen vor Goldgrund hell erleuchtet: Die irdische Dunkelheit des Bösen ist verschwunden.

Nach dem Gericht am Ende der Zeiten leuchten alle Himmelskörper und stehen still, es gibt keine Scheidung zwischen Tag und Nacht mehr: „Es ist nicht mehr Nacht, es ist Tag, das Ende ist gekommen ...“ So ist keiner der blauen Sternenhimmel in dieser Buchmalerei ein geschauter, am Ende umgibt er Maria oder die Allegorie der göttlichen Weisheit.

Das 13. Jahrhundert entwarf das Kosmosrad der Hildegard im Lucca-Kodex (Lucca, Bibl. Statale, Lat. MS 1942, Fol. 28 v.) zu „De operatione Dei“ ähnlich der vitruvianischen Figur in einem Kreis, in dem die Welt den rotbraunen innersten Kreis darstellt. Diese ist von einem blauen und roten Rad umgeben und die Figur wird vom Schöpfer mittels der rot gefärbten Liebe der Caritas in Umarmung gehalten. Blau ist der Äther über den inneren Lufthüllen, Windsysteme, Planeten, Sternbahnen, die ein Lichtnetz entfachen, inbegriffen – die Winde treiben die kreisende Bewegung an. Das Weltenrad kehrt noch einmal am Ende der Weltzeit mit der personifizierten göttlichen Liebe in seiner Mitte wieder. Der Kosmos steht in Analogie zum menschlichen Körper als mikro- und makrokosmischer Bezug. Die dreifaltige Gottheit trägt das Weltenrad im Herzen, die Rota ist also Herzwerk und Organ. Die Drehung des Rades ist Sinnbild für die Ordnung im Universum und für die Prozesse der Welt: Jahres-, Tageszeiten, Lebensalter und Naturmächte.¹²⁸

Es ist umstritten, ob Hildegards visionär geschautes Werk der Mystik allein zuordenbar ist.¹²⁹ Kurt Ruh entschloss sich dazu, sie aus der Geschichte der abendländischen Mys-

128 H. Schipperges, Hildegard von Bingen, München 1995, S. 38 f.

129 M. Diers, Hildegard von Bingen, München 1998, S. 32.

tik auszuklammern, denn er nennt es „inspirierte Prophetie“, die im „Unterschied zur mystischen Schau“ zu betrachten ist.¹³⁰ Als „visionäre Theologin“ bezeichnet sie Peter Dinzelbacher.¹³¹ Cettina Militello dagegen sieht sie als Mystikerin, Seherin und Prophetin.¹³² Sie selbst beschrieb ihre innere Erleuchtung als den „Abglanz des lebendigen Lichts, das alles Dunkel durchleuchtet“. Im *Liber Scivias* heißt es dazu: „So wie die Sonne, der Mond und die Sterne sich im Wasser spiegeln, erscheinen mir in ihm die Schriften, Worte, Tugenden und menschliche Taten.“¹³³ Erst im 12. Jahrhundert beginnt sich die religiöse Innerlichkeit zu entwickeln, die mystische Gottesunmittelbarkeit vermittelt. Es ist die Zeit des sich wandelnden Gottesbildes und der Frömmigkeit von einem Herrscher und König des Kosmos zum leidenden Christus. Adelige und reiche Nonnen wie in Hildegards Kloster waren nach der Reform nicht mehr erwünscht. Die Liebesmystik ab dem 12. Jahrhundert ist die Folge der neuen Innerlichkeit – in ihr wurzeln neue nächtliche Visionen.¹³⁴ Die Nähe zu Gott wechselt die Ferne ab, ein menschlicher Aspekt betritt die asketische Härte eines Bernhard von Clairvaux.

Hildegard von Bingen verteidigt ein stark weibliches Element in ihrer Bildersprache – die Weiblichkeit des Gottesbildes ist immer wieder Gegenstand von Überlegungen; sie veränderte das Frauenbild trotz des vorhandenen Hierarchiebewusstseins. Das Mittelalter rückt mit den schriftlich notierten Kommentaren zu Bildern des Gleichnisses mit der verlorenen Drachme (dessen Handlung bei Nacht spielt) erstmals vom rein männlichen Gottesbild ab. Vor Hildegard, die das Gleichnis in „*Scivias*“ (III, 2) und „*De operatione Dei*“ (III, 7) vorbringt, stand Alanus de Insulis: In der Dunkelheit sucht eine Frau die Drachme, die für die „*sancta divinitas*“ steht. Bei Alanus de Insulis ist Christus als *Sapientia Dei* der Finder in weiblicher Gestalt der *Sophia*; bei Hildegard ist es Gott, der durch den Sohn die Menschheit zum Heil zurückführt. Die negativen Frauenbilder sind bei ihr nicht vorhanden, da die Frau für sie selbst Symbol der Heilszeit ist und Zeichen für eine Zeit des Friedens. Sie ist geschaffen aus Fleisch (dem Fleisch Adams, während er aus Lehm gemacht ist), daher ist sie das kunstreichere Werk Gottes.¹³⁵ Mann und Frau sind für sie nach Gottes Bild geschaffen, der Mensch aber nur dort „*Imago Dei*“, wo der „*sexus nullus est*“. Dazu übernahm sie die pythagoräische Tradition eines klingenden Kosmos und der singenden Sphären der Weltenharmonien, allerdings singen bei ihr die Engel und nicht mehr der Kosmos selbst. Zahlen- und Farbsymbolik sind wie die Allegorie Teil ihres Interessenkreises.¹³⁶

130 Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, siehe Anm. 103.

131 P. Dinzelbacher, D. R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985, S. 8.

132 C. Militello, Hildegard von Bingen, in: *Mütter, Geliebte, Nonnen und Rebellinnen*, Graz – Wien – Köln 1997, S. 112 f.

133 Hildegard von Bingen, *Liber Scivias, Wisse die Wege*, Salzburg 1954.

134 Diers, Hildegard von Bingen, siehe Anm. 129, S. 61 f.

135 E. Gössmann, Das Menschenbild der Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau vor dem Hintergrund der fröhscholastischen Anthropologie, in: P. Dinzelbacher, *Frauenmystik*, siehe Anm. 131, S. 29–39.

136 Diers, Hildegard von Bingen, siehe Anm. 129, S. 135. Isidor von Sevilla († 633) stellte bereits das antike

Licht und Ton liegen für sie eng beisammen. Licht kann Ton werden und umgekehrt, deshalb handelt es sich auch um eine Lichtgeburt Christi aus dem Mutterschoß.¹³⁷ Neben drei visionären Werken schrieb die Autorin die „Symphonia“, 73 Gedichte, Hymnen und Gesänge; darin kommt die Nacht so gut wie nicht vor, sieht man vom Licht der Sterne und des Morgenrots aus der Finsternis ab. Letzteres wird mit Christus und Maria verbunden, die als „grünend Reis“ aufsprießt in Adel, „so wie aus der Nacht bricht das Morgenrot“.¹³⁸ Das Licht des Chors der Sterne ist eine Allegorie der Kirche als „strahlende Braut“ – also nicht nur Selene steht für die Gemeinschaft der Gläubigen.

Hildegard von Bingen wurde von Bernhard von Clairvaux selbst als „hellstrahlendes Licht“ bezeichnet, Papst Eugen III. gestattete ihr, die visionären Schriften öffentlich zu machen.¹³⁹ In „Liber vitae meritorum“ (Das Buch der Lebensverdienste) antwortet die himmlische Liebe in einer Vision: „In die finstere Nacht stolperst du, und in das Verlangen des Menschen wühlst du dich ein wie ein Wurm ...“¹⁴⁰ Der Schatten von Nacht und Düsternis ist Metapher für die Kenntnis des Lebens in ausschweifender, negativer Form.¹⁴¹ „In dieser lichten Wolke erscheinen Sonne und Mond. Das weist auf das verborgene Geheimnis der Menschwerdung im blendenden Glanze der Jungfräulichkeit hin. Wie eine Sonne erleuchtet sie die Welt, was auf die Kirche hindeutet, die durch die Wiedergeburt der Taufe Christus nachahmt wie der Mond der Sonne folgt“, sagt Hildegard über Sonne und Mond.¹⁴² Die Entstehung des Menschen aus der Jungfrau ist mit einem Bild der später entstandenen Malereien des Scivias-Kodex in Verbindung gebracht worden. Mit dem von Satan ausgehenden nachtschwarzen Rauch verstärkt die Autorin den Negativaspekt des Nächtlichen.¹⁴³ „Alles nämlich, was in der Ordnung Gottes steht, antwortet einander. Die Sterne funkeln vom Licht des Mondes, und der Mond leuchtet vom Feuer der Sonne.“¹⁴⁴ Gottes Antwort ist eine Frage an die Menschen, ob sie ihn nicht Tag und Nacht sehen können, wenn sie säen und die Saat vom Regen benetzt aufgeht.¹⁴⁵ Die Liebe antwortet, dass sie auch bei Tag und Nacht wirkt, ihren Mantel ausbreitet und nachts die Schmerzen salbt ...¹⁴⁶ Der Gehorsam

Motiv der Sphärenklänge in den Dienst des Christentums. Sterne und Herzen jubeln zum Lobpreis Gottes.

137 Beyer, Die andere Offenbarung, siehe Anm. 101, S. 17 f.

138 Die visionären Hauptwerke sind „Scivias“, „Liber vitae meritorum“ und „Liber divinorum operum“. H. v. Bingen, Symphonia, Gerlingen 1995 (Hrsg. W. Berschin, H. Schipperges), S. 203 (Maria), S. 129 (Chor der Sterne).

139 H. M. Kastinger-Riley, Hildegard von Bingen, Hamburg 1997, S. 35.

140 Hildegard von Bingen, Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste I, 11, Freiburg – Basel – Wien 1994, S. 31.

141 Ebenda (I, 26), S. 37.

142 Ebenda (I, 66), S. 53.

143 Ebenda (I, 76), S. 56.

144 Ebenda (II, 22), S. 94.

145 Ebenda (III, 3), S. 133.

146 Ebenda (III, 8), S. 136.

antwortet: „Denn ich bin Sonne, der Mond und die Sterne, bin das Quillen der Wasser und die Wurzel im Wirken Gottes.“¹⁴⁷ Sonne und Mond werden dem Unglauben kaum eine Antwort geben.¹⁴⁸ Welt besteht, wenn „diese Kräfte aber sind Sonne und Mond wie auch die übrigen Planeten, ferner die Sterne mit den übrigen Gestirnen, die in ihrer Gewalt das Rad des Weltalls halten“.¹⁴⁹ Im Unglauben hält sich der Mensch die Fragen vor: „Was bin ich? Was war ich? Was werde ich einmal sein? Die so daherreden sind blind, da sie weder den Tag noch die Nacht kennen wollen ... da sie Seine Entscheidungen nicht achten, fürchten sie nicht die Nacht.“¹⁵⁰ Der Stumpsinn „hüllt die im Müßiggang ausgehöhlten Menschen in ihre nächtigen und lahmen Finsternisse“.¹⁵¹ „Diese Ungerechtigkeit ist wie die Nacht, in welcher der Mond abnimmt und in der die Sterne nicht leuchten, so daß man in dieser Nacht, die ohne Mond und Sterne so dunkel ist, nicht einmal die Zeiten unterscheiden kann.“¹⁵²

Weitere Belegstellen hat die Autorin in der Bibel (bei Ex. 2, 5) und durch Belege des so genannten „gesunden Menschenverstandes“ gegen die Nacht gesammelt: „Auch der Tod aller Erstgeburten in Ägypten geschah bei Nacht.“ „Der Dieb, der bei Nacht im Hinterhalt liegt, gleicht dem Teufel“ und „der gute Meister aber sei auch für die Schüler, welche auf krummen Wegen gehen, ein waches Auge am Tag und die gute Sorge bei Nacht“.¹⁵³ „So setzte Er für die gefallenen Menschen die Lichter ans Firmament, damit der Mensch, vom Licht getrennt, nicht ganz in der Finsternis verloren gehe.“¹⁵⁴ Vorbilder Hildegard von Bingsens sind die „Psychomachia“ des Prudentius (348–ca. 405) mit dem Kampf der Tugenden gegen die Laster und Ambrosius Autpertus (um 778) mit seinem Werk „*Conflictus virtiorum et vitiorum*“, eine Parallele bildet der Tugend- und Lasterkatalog des Thomas von Aquin, der auch in die Allegorien des Rosenromans mit einfließt.¹⁵⁵

c) Weitere Mystiker(innen) des Mittelalters und die Nacht

Die ekstatischen Offenbarungen der Elisabeth von Schönau (1129–1164) seit dem Pfingstfest des Jahres 1152 wurden von ihrem Bruder Ekbert ab 1155 im Doppelkloster Schönau aufgezeichnet. Sie beinhalten bildliche Visionen von Maria während der Him-

147 Ebenda (III, 14), S. 139.

148 Ebenda (III, 16), S. 140.

149 Ebenda (III, 56), S. 163. Das Rad des Ezechiel, von der Weisheit überliefert, siehe Anm. 13 zu III, 40, S. 149. Friedrich Ohly meint, dass Hildegard von Bingen hier außerhalb der legitimierte Bibelkonzepte steht, siehe Anm. 11, S. 261.

150 Ebenda (III, 78), S. 170.

151 Ebenda (IV, 35), S. 195.

152 Ebenda (IV, 58), S. 209.

153 Ebenda (V, 51), S. 246, (V, 78), S. 256, (V, 91), S. 261.

154 Ebenda (VI, 64), S. 291.

155 A. Dempf, *Die Ethik des Mittelalters*, Berlin 1927.

melfahrt und als Himmelskönigin, ähnlich wie bei Hildegard von Bingen eine androgyne Vision Christi als Jungfrau (Vis. III, 4) und eines Flammenrades der Trinität (Vis. I, 5) sowie eines Berges (Symbol für die Welt) mit drei Wegen (wie es schon Dionysius als Zahl der Mysterienwege angab). Dabei spielt außerdem die Mystik der Farben (Hyazinth, Purpur und Grün) eine große Rolle. Ihre Visionen folgen dem liturgischen Jahr und auch den bevorzugten Stunden der Nacht, wie es schon im St. Trudperter Hohe-Lied um 1150 der Fall ist. Traum, Schlaf und Vision liegen eng beieinander, dazu kommen die Erlebnisse der Messfeier und Gebete, wobei natürlich der Moment der „Wandlung“ die höchste Stellung einnimmt. Der ersten Pfingstmystik der Elisabeth von Schönau geht eine „Verdunklung des Geistes“ voran; die Erzählung über das Flammenrad beginnt mit der Zeitangabe: „Es geschah in der Nacht zum 1. Sonntag nach dem Fest des hl. Jakobus (25. 7.) ...“¹⁵⁶

Die Zisterzienserin Beatrijs von Nazareth (1200–1268) nennt die Nacht sogar „ihre liebste Zeit“ für die Vision und das Freudengefühl der Minne (zu Gott). Diese Minne setzt die flämische Begine Hadewijch fort, von der keine Daten überliefert sind, wie auch die Metapher von der feuerfangenden Kohle als Sinnbild des entflammten Glaubens, das in vielen mystischen Texten (bei Meister Eckhart wie später auch bei Johannes vom Kreuz) vorkommt und in der Barockzeit zu einem eigenen Bildtypus führt. Auch das Rad der Trinität kehrt bei Hadewijch in Verbund mit der dunklen Scheibe Erde wieder (Vis. XII, 10–13).¹⁵⁷ Licht aus dem Dunkel, heller als fassbar, ist ein wesentlicher Faktor der Frauenmystik, aber auch jener der Zisterzienser und Franziskaner. Mechthild von Magdeburg (ca. 1207–1282) war ab 1230 Begine in dieser Stadt und schrieb „Das fließende Licht der Gottheit“, womit ihre persönlichen Revelationes (Offenbarungen), mit welchen sie auch Tauler beeinflusste, gemeint sind.¹⁵⁸ Die Lichterscheinungen betreffen neben Christus und Maria auch die Metapher mit den Lampen der fünf törichten und fünf klugen Jungfrauen, die Braut Christi (Kirche) und das leuchtende Herz. Die minnende Seele wird von diesem Licht angezogen, jedoch ist sie bei Mechthild von Magdeburg auch als Teil Gott eingepflanzt, der selbst verhüllt erscheint; Erkenntnis verlieren heißt bei ihr auch Lichtverlust.¹⁵⁹

Mechthild von Hackeborn (1241/42–1299) diktierte 1290/91 einer Mitschwester ihr „Liber specialis gratiae“. Enthalten sind Farbenmystik, eine Vision der Pietà und eine der Schutzmantelmadonna bzw. eines Schutzmantelchristus. Das Herz Christi erscheint ihr als helle Lampe während einer Messe.¹⁶⁰ Interessant ist ihre Vision vom Thron Christi mit Säulen aus Elektrum – der Legierung aus Gold und Silber, die im Mittelalter offenbar wert-

156 Lanczkowski, Erhebe dich meine Seele, siehe Anm. 104, S. 80.

157 Dinzelbacher, Bauer, Frauenmystik, siehe Anm. 131, S. 87. Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, siehe Anm. 103, S. 137 f., 185 f. u. 184 f.

158 Ruh, ebenda, S. 245 ff.

159 Ebenda, S. 272. Haas, Mechthilds von Magdeburg dichterische *heimlichkeit*, in: Mystik als Aussage, siehe Anm. 116, S. 248 ff.

160 Lanczkowski, Erhebe dich meine Seele, siehe Anm. 104, S. 118–124.

voller war als Gold selbst – neben grünen Saphiren.¹⁶¹ In seiner Brust sieht sie einen durchscheinenden Spiegel, in dem das Gesicht eines Menschen in Form eines Mondes erscheint.

Gertrud die Große von Helfta (1256–1301/02) schrieb in die „Gesandten der göttlichen Liebe“, dass Gottes Licht leuchtender sei als alles Licht. Ihre Vision findet wieder bei Nacht statt, als im Schlafsaal ein sechzehnjähriger Christus mit Wundmalen zu ihrem Bett tritt: „... du hast beschlossen die Nacht meiner Finsternis zu erhellen“, berichtet sie.¹⁶² Jahre später sieht sie aus der rechten Seitenwunde eines gemalten Kruzifixes während der Adventszeit einen Sonnenstrahl wie einen Pfeil dringen.¹⁶³ In der Vision zur „allerheiligsten Nacht“ gibt ihr dann Maria das Kindlein zum Halten, wie es viele Mystikerinnen, Beginen und Klosterfrauen, aber auch Heilige erlebten. Gertrud zeigt sich von nächtlichen Lesungen (zur Matutin) in ihren Visionen bestärkt.¹⁶⁴

Diese Lichtvorstellungen der Mystikerinnen münden im „Seelenfünklein“ des Meisters Eckhart (1260–1327). Auch die Metapher vom entzündeten Holz kehrt in seinen Predigten wieder, so wie der erste vom „Raptus“ des göttlichen Lichts geblendete Bekehrte, Paulus, ein wichtiger Vorläufer dieser Vorstellungen ist. Nach Pseudo-Dionysius dem Areopagiten heißt es auch bei ihm über das Sehen des Gotteslichts: „Wenn das Auge die Farbe erkennen soll, so muß es vorher aller Farbe entblößt sein.“¹⁶⁵ Diese Gleichsetzung von Licht und Farbe zeigt die noch vorhandene Auffassung des Mittelalters: Farbe ist an Licht gebunden – erst die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaft zusammen mit den mystischen Texten von Lichtvisionen werden zu einer neuen Wirklichkeitsauffassung in der Malerei führen, die erstmals in Taddeo Gaddis Fresko „Verkündigung an die Hirten“ (Florenz, S. Croce, Baroncellikapelle) um 1328 vorhanden ist. In Verbindung stehen auch die weltlichen Texte der Troubadourlyrik bis zu Dantes Dichtungen. Die Realitätsauffassung Boccaccios und Petrarcas zeigt diesen großen Wandel ebenso an.

In diese Zeit datieren die nächtlichen Ekstasen der Margarete Ebner (1291–1351), die Christus vom Kreuz zu sich herabsteigen sieht, um ihr sein geöffnetes und blutendes Herz küssen zu lassen.¹⁶⁶ Für Johannes Taulers (1300–1361) ist „die Vernunft des Menschen von Natur aus finster, und gleicht der Nacht, wenn sich die göttliche Sonne entzieht“.¹⁶⁷

Etwas später (1405/06) erscheint in Italien von Giovanni Dominici (1357–1419) das Buch „*Lucula Noctis*“ (Die Nachtleuchte) als Verteidigung christlicher Pädagogik gegen

161 Ebenda, S. 126.

162 Ebenda, S. 134.

163 Ebenda, S. 143 f.

164 Ebenda, S. 145–150.

165 Ebenda, S. 199.

166 Ebenda, S. 249 ff.

167 Ebenda, S. 255 ff. Tauler, Eckhart und später Böhme hielten an der androgynen Gottessicht fest. Meister Eckhart wurde wegen seiner Thesen zur göttlichen Sophia, die er als Lehrer vom Katheder der Universität aus vertrat, 1330 verurteilt und starb kurz danach.

den wiederkehrenden Einfluss von Ovid, Vergil und Cicero. Christus ist das Licht in der Nacht der Vernunft, die erst im 18. Jahrhundert zum Licht der Aufklärung werden sollte, davor ist das übernatürliche Licht nur aus der Theologie deutbar.

Mit Ludolf von Sachsen (um 1300–1378) ist das Licht des christlichen Martyriums Grund für die Nachfolgewünsche der Menschen; Christus erscheint als Leitstern gegen die menschliche „Geneigtheit“. Diesen lichtvollen Weg der Nachfolge beschreitet auch Thomas Hemerken a Kempis (1379/80–1471) mit seinem Buch über die *Imitatio Christi*.¹⁶⁸ Aber auch frühe „Aufklärer“ wie Petrus Abaelardus (1079–1142) verwenden die Nachtmetapher: „Aspiciebam in visu noctis – ...“ beginnt seine Toleranzschrift „*Collationes sive Dialogus inter Philosophum, Iudaeum et Christianum*“.¹⁶⁹

168 Ebenda, S. 303 f. und 343 ff. Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, Stuttgart 1989. Es enthält viele Nachtmetaphern, aber auch zu Licht, Minne etc.

169 P. Abailard, *Gespräch eines Philosophen, eines Juden und eines Christen*, lat./dt., Hrsg. H. W. Krautz, Frankfurt 1995, S. 8 f.

Kapitel III: Atmosphärische Nacht und wiederentdeckter Schein

1. Die Nacht in der internationalen Gotik und der Frührenaissance

Ach, wird mir denn jemals wieder ihr
wunderschöner Körper durch die Nacht
leuchten, weißer noch als Schnee?
Der täuschte meine Augen. Ich glaubte,
es wäre der Glanz des hellen Mondes.

Tagelied des Heinrich von Morungen

a) Italien

Paul Hills hat die Periode von 1250–1428 als jene hervorgehoben, die das Licht im Bild neu überdacht hat.¹ Aus den linearen Schattenmustern, der Chrysografie der Byzantiner, die das Mittelalter übernahm, wächst die Faszination in der Beobachtung der Oberfläche und des handelnden Lichts einer einheitlichen Lichtquelle; als erste konsequente Folge wird mit Schlagschatten und zentraler Perspektive experimentiert. Im 13. Jahrhundert sind die wissenschaftlichen Untersuchungen von John Pecham (1235–1292), Robert Grosseteste (ca. 1168–1253), Witelo (schlesischer Herkunft, 13. Jh.) und Roger Bacon (ca. 1214–1292) zu Schatten und Perspektive entstanden, die sich offenbar zum Großteil auf den arabischen Gelehrten Alhazen (935–1038) und dessen im 12. Jahrhundert in den Westen gelangte „Optik“ und „Perspektive“ bezogen.² Sie beeinflussten in Sachen Lichtführung und ihrer Beobachtung nicht nur die Literaten Dante, Petrarca und Boccaccio, sondern auch die Praxis der Maler. Als erster Spezialist des Lichts ist Taddeo Gaddi (um 1310–1366), der Schüler Giotto, ein Wiederentdecker der Dunkelheit als Element des Schönen.

Witelo erwähnt zur Ästhetik nach Alhazen die Sterne: „Die Dunkelheit bahnt gleichfalls der Schönheit einen Weg, weil die Sterne ebenfalls nur im Dunkeln sichtbar werden.“³

1 P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven – London 1987, S. 4.

2 W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. II, Basel – Stuttgart 1980, S. 295 ff.

3 Witelo, *Optica* IV, 148; Alhazen II, 59. Beide dürften auf Xenophons Äußerungen zu Licht und Schatten in den *Memorabilien* d. Sokrates II, 10, 1 f. zurückgreifen, da der Katalog der Elemente des Schönen in der Paragonediskussion zwischen Parrhasios und Kleiton ähnlich ist.

Diese Passage kann auch ihre Auswirkungen auf Pietro Lorenzetti gehabt haben, von dem nach Gaddi die Rede sein wird. Als einen neuen Zug in der Kunst Gaddis bezeichnet Mária Prokopp das Erscheinen des transzendenten Lichts im Fresko „Verkündigung an die Hirten“ (Florenz, S. Croce, Baroncellikapelle, 1328, Abb. 93).⁴ Es kann aber auch auf Gaddis Tafelbild „Der hl. Franziskus im Feuerwagen“ (Florenz, Gall. della Accademia) bezogen werden.⁵ Es handelt sich um ein neues Studium des Lichts und eine Absage an die Rückgriffe des Mittelalters auf Heraklius’ „De coloribus et artibus Romanorum“ (2. Jh. n. Chr.). Das Beharren auf dem frühchristlichen Credo machte eine Veränderung schwierig und interpretierte Farbe symbolisch bzw. dekorativ mit dem Licht in Verbindung stehend. Das Eigenlicht der Farbe, noch im Mittelhochdeutschen als Blaulicht, Braunlicht, Schwarzlicht bezeichnet, blieb in unserem Sprachgebrauch im Eigenschaftswort bläulich, bräunlich, gelblich bestehen. Neben dem Licht hatte der Schatten und vor allem die Dunkelheit keinen Platz in der mittelalterlichen Maltheorie – dazu führt Hills die Interpretation nach der Bibel (Matt. 6, 22) „Das Licht deines Leibes ist dein Auge“ an.⁶ Die neuen Untersuchungen führten zurück in die Malerei des Hellenismus und was von ihr noch vorhanden bzw. schriftlich überliefert war.

Doch wenn auch die Beleuchtungs- und Schattenfunktion in der einheitlichen Lichtführung begann, eine konsequente Beobachtung von Schlagschatten ist in Gaddis genanntem Fresko und seinem Tafelbild noch nicht zu finden: Allein der Träger der Feldflasche der Hirten ist mit einem solchen Schlagschatten versehen und der Trompe-l’œil-Effekt ist auch durch die Überschneidung des Rahmens durch Rücken und Schwanz des Hundes links unten gegeben.⁷ Diese zaghaften Ansätze sprechen dafür, dass die religiöse Mystik eine noch stärkere Motivation für die Wandlung der Lichtbeobachtung darstellt als die naturwissenschaftliche, haben doch alle diese Schriften die Erleuchtung als zweite Stufe des Mysterienwegs zum Inhalt. Es sind offenbar Beispiele vor der bis jetzt in Bezug gebrachten Schrift der Birgitta von Schweden (1303–1373), die allerdings erst 1492 in Leipzig gedruckt wurde und sich besonders danach verbreitete.⁸ Die Überbetonung des Lichts der Sonne als Vergleich mit Christus nach frühchristlicher Vorstellung ist im St. Trudperter Hohelied (um 1150) wie in den Texten der Hildegard von Bingen (1098–1179) und bei Elisabeth von Schönau (1129–1164) zu finden.⁹ Das bildliche Mysterium der Lichtgeburt Christi aus dem Schoß Mariens im St. Trudperter Hohelied und bei Hildegard von Bingen wirkte besonders auf die Malerei.¹⁰ Elisabeth von Schönau sah im 12. Jahrhundert ein

4 M. Prokopp, *Die Malerei des Trecento*, Budapest 1986, S. 33.

5 G. Bonsanti, *Die Galleria della Accademia*, Florenz 1987, S. 63.

6 Hills, *Light*, siehe Anm. 1, S. 18.

7 Die Beobachtung des einzigen Schlagschattens findet sich bei Hills, ebenda, S. 86.

8 C. Militello, *Mütter, Geliebte, Nonnen und Rebellinnen*, Graz – Wien – Köln 1997, S. 98 f.

9 J. Lanczkowski, *Erhebe dich, meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 35 ff., S. 52 ff., S. 80 ff.

10 Ebenda, S. 49. R. Beyer, *Mystikerinnen des Mittelalters*, Wiesbaden 1996, S. 73.

Flammenrad in ihrer Himmelsvision, das heller schien als alle Lichter – eine Beschreibung, die mit Gaddis Lichtemanation um Franziskus im Feuerwagen vergleichbar ist.¹¹ Eine Anregung durch mystische Schriften ist auch bei den kirchlichen Auftraggebern nicht auszuschließen, denn Franz von Assisi und sein Orden waren die neben Bernhard von Clairvaux am stärksten von der bildlichen Frauenmystik beeinflussten Mönche. Dass Glaube wie Feuer sein kann, der mit künstlichen Lichtquellen wie Kerzen oder dem überirdischen Licht eines Engels vermittelbar ist, vermag ein Umdenken vom symbolischen Motiv der Kerze und der Symbolik der Farbe Weiß zur Unterscheidung von hellen Aureolen in abgedunkelten Bildräumen zu bewirken. Wie lange die Entwicklung des Illusionismus durch das Chiaroscuro und die Perspektive dauerte, kann die anhaltende Kritik an der Dunkelheit in den Traktaten von Cennini und Alberti erläutern.¹² Hatte sich Gaddi also zu früh zu weit vorgewagt?

Direktheit bis zur Schockierung, Darstellung großer Affekte und damit ein gewünschtes Herantreten des Betrachters an die Bilder, um beobachtend genau nachvollziehen zu können, hatten sich schon in der Spätgotik zuerst in der Literatur, dann in der bildenden Kunst entwickelt. Gesten bis zur Ekstase, Wundmale und in der Folge der heiligen Nächte (Nächte des Heils) und der Höllen- oder Passionsdarstellungen (Nächte des Unheils) auch eine Erneuerung der Lichtführung sind Erfüllungen der Kunst im Dienst der religiösen Andacht.



93 Taddeo Gaddi, Verkündigung an die Hirten, Fresko, 1328–30

11 Ebenda, S. 80.

12 L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 26 ff.

Überlegungen psychologischer Art führten zu den Mitteln, mit denen der Gläubige innerlich bewegt werden sollte. Übt sich Giotto in der differenzierten Sprache der Gesten vom Entsetzen bis zur Zuneigung, geht Taddeo Gaddi über die sprechende Geste der Figuren in plastischem Helldunkel noch hinaus, indem er die Dramatik des göttlichen Geschehens bei der „Verkündigung an die Hirten“ durch das außen abgedunkelte Raumlicht verstärkt. Inwieweit dabei die religiösen Sinnspiele und deren nächtliche Passagen an der Verbreitung dieser dramatischen Bildmittel beteiligt sind, haben namhafte Autoren immer wieder diskutiert.¹³ Ihre drastischste Steigerungsform in der Realität waren die Geißlerzüge und die Apokalyptiker in Nachfolge des Joachim de Fiore; beide wurden allerdings im 13. Jahrhundert verboten. Marguerite von Porète (gestorben 1310 am Scheiterhaufen) bringt die mittelalterlich als Metapher gesehene Nacht, in die die Sonne sinkt, in Bezug zu ihrer dunklen Verzweiflung nach den lichterfüllten Visionen ihrer *Unio mystica*. Eine Psychologisierung, die eine positive Wiederentdeckung von Traum und Vision nach der ablehnenden Haltung des Mittelalters mit sich bringt: Geschehnisse, die in die reale Nachtzeit fallen, werden wieder interessant.¹⁴ Mystikerinnen des Spätmittelalters wie Beatrijs von Nazareth (1200–1268) und Mechthild von Hackeborn (1241/42–1299) sprechen von der Nachtzeit als „ihrer liebsten Zeit“, da sie etwa zur Vesperzeit ihre göttlichen Visionen empfangen wie die Hackeborn mit einer Erscheinung der *Pietà*.¹⁵ Eine große Rolle spielen natürlich auch die Heiligenlegenden des 13. und 14. Jahrhunderts, die in elegischer Breite wie in Jacobus de Voragine's „*Legenda Aurea*“ (um 1263/73) oder in Pseudo-Bonaventuras „*Meditationen über das Leben Christi*“ und Thomas von Kempens „*Buch von der Nachfolge Christi*“ die symbolischen *Figurae* des Mittelalters ablösten. Ein Verharren des Blicks bringt die genaue Naturbeobachtung in allen Details der ausgeschmückten Erzählung bis zu Farbe und Licht mit sich.¹⁶ Die Angabe der Stunden der Dauer der Martyrien können als Authentizität der Erzählung herangezogen werden, wobei die Dämmerungen und Nachtzeiten natürlich der dramatischen Steigerung dienen. Erstes Thema der realen Nacht in der bildenden Kunst sind aber nicht die Heiligenlegenden, sondern „Die Verkündigung an die Hirten“ – ein im 13. Jahrhundert eingeführtes *Officium Pastorum* mag dabei eine Rolle spielen.¹⁷

13 Vor allem E. Mâle, *Les Rois Mages et le Drame Liturgique*, in: *Gazette des Beaux Arts* 52, 1910, Nr. 2, S. 44 ff. Derselbe, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1949.

Mehrere Autoren in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, Hrsg. H. Beck, S. Schulze, Berlin 1989.

14 F. J. Schweitzer, *Marguerite von Porète*, in: P. Dinzelbacher, D. R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985, S. 266.

15 H. Vekeman, *Beatrijs von Nazareth*, in: Dinzelbacher, siehe Anm. 14, S. 87 f.

16 Jacobus de Voragine berichtet in seiner *Vita des Laurentius* die Antwort des Heiligen auf Decius, der ihm eine Nacht voller Plagen im Falle eines Nichtopfers an die Götter ansagt: „Meine Nacht hat nichts Dunkles, sondern alles erstrahlt im Licht ...“, *Legenda Aurea*, Hrsg./Übers. E. Jaffé, Berlin 1912, S. 192. Auch Christophoros, Sebastian und Magdalena bringen ausführliche Nachtschilderungen.

17 T. Pérez-Higuera, *Ein Kind ist uns geboren. Weihnachten in der Kunst der alten Meister*, Augsburg 1996, S. 19.

Taddeo Gaddi hält sich im Grunde an die Angaben aus der Bibel: Hirten (es sind zwei) halten Nachtwache bei der Herde, die bis auf ein Mutterschaf mit Jungem auf einer unteren Felsstufe zusammengedrängt liegen, als der Engel Gottes erscheint. Er ist von der Herrlichkeit des göttlichen Lichts in eine Aura getaucht, die Gaddi in Weiß, Gelb und Orange gestaltet. Die beschatteten Stellen sind im Kontrast von Violett angegeben, der Fond des Ganzen ist graubraun. Aus diesem Gegensatz wirkt die Glorie mit dem Engel wie ein glühendes Gebilde. Die Furcht der Hirten kann mit der aposkopischen Geste des einen Hirten verstärkt gezeigt werden; der andere zieht, in einer Auslieferungsgeste, den Kopf in den Nacken und blickt sich um. Der Wachhund im Vordergrund, links von der Herde, ist in eine Stellung des Jammers verfallen; er zeigt Buckel und zum Jaulen gehobenen Schädel. Das himmlische Licht – sakrales Leuchtlicht von Wolfgang Schöne¹⁸ genannt – beleuchtet den Felsen, die Hirten, teilweise auch die Bäume und Tiere. Ein Vierteljahrhundert nach Giotto ist durch seinen Schüler die ganze Baroncellikapelle auf die natürliche Beleuchtung im Raum abgestimmt, wie es die Traktate der Zeit empfehlen. Die Farben werden für malerische Aspekte eingesetzt, und Hills bezeichnet auch weitere Szenen an dieser Altarwand als „annähernd nächtlich.“¹⁹ Der Naturalismus hält sich gegenüber der mystischen Wirkung noch in Grenzen, und trotzdem ist das Fresko „Die Verkündigung an die Hirten“ das erste neuzeitliche Nachtstück im Sinne eines Scheins an Realität, auch wenn es in Erwin Panofskys strengen Kategorienstufen von „nocturne negative“ zu „nocturne positive“ und „nocturne absolute“ nur die erste einnimmt.²⁰ Trotzdem tauchen in der kunsthistorischen Literatur immer wieder andere Nachtstücke als „erste“ auf; so etwa das Turiner Stundenbuch-Blatt „Gefangennahme“ der Brüder van Eyck oder Piero della Francesca „Traum Konstantins“ bzw. Hugo van der Goes' verlorene „Geburt Christi“.

Mit Gaddi beginnen die Lichtsensationen, die für das 14. Jahrhundert (Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano) vorbildlich sein werden. Dass es fast hundert Jahre dauern sollte, bevor die Malerei an diese Neuerung anzuschließen vermochte, liegt wohl nicht nur allein an den wirtschaftlichen Zusammenbrüchen und anderen Folgen, die der Kahlschlag der Pestepidemie mit sich brachte, sondern auch an einer wie auch immer eingesetzten Rückbesinnung auf Ideale der Gotik – schon mit dem Sohn Agnolo Gaddi.²¹ Hatte man den Tod mancher Künstler durch die Pest auch als Bestrafung ihrer Neuerungen im Glauben an eine naturwissenschaftliche Sicht empfunden? Oder sind nur die progressiven Auftraggeber ausgestorben bzw. nur mehr mittelmäßige Künstler am Leben geblieben? Der Verlust war jedenfalls enorm – auch wenn Henk van Os die „Pestthese“ Millard Meiss' abzuschwächen versucht.²² Andrew Ladis will die Szene der „Verkündigung an die Hir-

18 W. Schöne, *Das Licht in der Malerei*, Berlin 1977⁴.

19 Hills, *Light*, siehe Anm. 1, S. 75–85.

20 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953, S. 236 ff.

21 Hills, *Light*, siehe Anm. 1, S. 92. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1952.

22 H. van Os, *The Black Death and Sienese Painting: A Problem of Interpretation*, in: *Art History* vol. 4,

ten“ Gaddis gar nicht als Nachtstück akzeptieren; er nennt das Fresko spirituell und nur „annähernd nächtlich“. ²³ Unter Berücksichtigung der vielen kleinen erzählerischen Details nach der Wirklichkeit (Licht, Gesten, Haltung der Tiere, Feldflasche mit einzigem Schlag Schatten des Riemens, Bestrahlung der Baumpartien) muss Ladis' allzu strenge Befolgung der Kriterien Panofskys vorgeworfen werden, oder noch mehr: ein Irrtum. Nach dessen Dreischritt wäre der Sternenhimmel Lorenzettis im „Abendmahl“ und der „Gefangennahme“ mit taghellen Figuren im Vordergrund als „nocturne negative“ und Gaddis partielle Abdunkelung eigentlich schon als „nocturne positive“ zu bezeichnen.

Etwas anders als in Florenz lagen die Dinge für Künstler in Siena, die sich nur zum Teil den Historismen der byzantinischen Kunst verschrieben hatte. Dort arbeiten Duccio, Simone Martini und die Brüder Lorenzetti.

Pietro Lorenzetti brachte ein anderes Verständnis für das Nachtstück mit, weniger mystisch oder erzählerisch religiös als naturwissenschaftlich astronomisch. Auch dieser Ansatz war mit dem Tod der Maler 1348 während der Pest vorübergehend ausgelöscht. Auf den gesehenen Kometen hatte schon Giotto in seinem Fresko „Anbetung der Könige“ in der Capella Scrovegni in Padua (1303–1306) reagiert. Die astronomischen Berechnungen hatten die stete Wiederkehr des Halleyschen Kometen seit 231 v. Chr. bis zur letzten zu Lebzeiten des Malers (1301) auch als möglichen Stern der Magier erkennen lassen. Giotto geht daher mit seiner Beobachtung auf ein Porträt des Kometen mit dickem Feuerschweif ein und über die symbolischen Schemata des Mittelalters hinaus. ²⁴ Doch wurden die astronomischen Erscheinungen nach wie vor symbolisch als Zeichen des Unheils gedeutet. Wer nicht theologisch, sondern wissenschaftlich argumentierte wie der italienische Astronom Cecco d'Ascoli, wurde hingerichtet. ²⁵ Giotto war mit seinem Kometenporträt das erste Wagnis gelungen, das zweite ist der beobachtete Sternenhimmel über Abendmahl und Gefangennahme im Zyklus der Lorenzetti. Als drittes Wagnis kann die Einführung der realen Finsternis und sichtbaren Nachtstunde in der Malerei an sich gelten. In Gaddis Fresko wird die reale Nacht nach dem Bibelzitat Kunst zu Ehren Gottes. Jean Michel Massig spricht einen Bericht über Taddeus de Fiorentina in der Florentinischen Chronik an, der eine partielle Sonnenfinsternis und ihre Beobachtung mit Erblinden büßen muss. ²⁶ Der

Nr. 3, Sept. 1981, S. 237–249. D. Herlihy, *Der schwarze Tod und die Verwandlung Europas*, Berlin 1998/2000. Für eine wichtige Diskussion zum Thema „Pestthese“ mit den hier angegebenen Ergebnissen danke ich Michael Viktor Schwarz.

23 A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, Columbia – London 1982, S. 31.

24 J. M. Massig, *Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des 13. und 14. Jahrhunderts*, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Hrsg. W. Prinz, A. Beyer, Weinheim 1987, S. 159 ff.

25 Ebenda, S. 170, Cecco d'Ascoli wurde 1327 hingerichtet, als Gaddi sein Fresko malte. Er hatte eine Sonnenfinsternis natürlichen Ursprungs zur Zeit 33 n. Chr. (der Zeit des Todes Christi) errechnet und damit die Göttlichkeit in Frage gestellt.

26 Ebenda, S. 159.

Hochmut der weltlichen Sonnenbeobachter ist Ausdruck einer Kampagne seitens der Kirche in ihrer Polemik gegen die Naturwissenschaft. Es werden zwei Personen mit dem Erblinden durch Beobachtung der Sonne mit freiem Auge in Zusammenhang gebracht: der offenbar schon am Scheiterhaufen ermordete Astronom Cecco d'Ascoli und Taddeo Gaddi. Dass Letzterer mit Taddeus da Fiorentina fälschlich identifiziert wurde, mag der malerische „Frevel“ seiner Lichtsensation in der Baroncellikapelle nach sich gezogen haben.

1339 hatte jener Taddeus seinem Augenlicht zumindest folgenreichen Schaden zugefügt, als er die Sonnenfinsternis betrachtete, worüber er in einem Brief an Fra Simone Fidati von Cascia berichtete. Dieser antwortete ihm, es sei besser, in die ewige Sonne zu schauen, die nicht schwinden kann. Die Schöpfung hätte bei der Kreuzigung mit dem Schöpfer gelitten, nicht der Mond sich zwischen Erde und Sonne geschoben.²⁷ Die „Sinnesart“, mit der Taddeus seine Augen zum Himmel erhoben hat, wird noch wie in der Hochscholastik (bei Thomas von Aquin nach Augustinus) mit dem Laster der Superbia verglichen und die Trübung der Augen als gerechte Strafe empfunden. Es gilt auch als Hinweis, den Blick auf die Wunderwerke des Schöpfers (und nicht auf etwas anderes, was keinerlei Nutzen bringt) zu richten.²⁸ Gaddis Fresko ist also durchaus mit jener Geschichte des Frevels an Gott in Beziehung zu bringen – ein Ereignis wie die Pest von 1348 tat noch das Übrige für den Aberglauben an die von Gott mit Kometen geschickten Strafen. Als symbolische Zutat in Bezug auf die Superbia malte auch Orcagna die Beobachtung der Sonnenfinsternis in Florenz von 1333 im Jahr 1345 in eine kleine Seitenminiatur im Ornamentband seines Freskos „Triumph des Todes“ in S. Croce in Florenz.²⁹ Es ist eine ähnliche Anmerkung illusionistischer Natur, wie sie mehr als sieben Jahre später Paul Limburg neben seine Miniatur des „Todes Christi“ in den *Très Riches Heures de Duc de Berry* malen wird: Dort sitzt ein Astronom neben seinem Lesepult und beobachtet die Finsternis. Auch wenn es bei Orcagna sicher noch die mittelalterlich theologische Auffassung vom Sternenschaun zeigt, ist doch das Interesse der Maler an diesen wissenschaftlichen Details groß.

Der Pesttod der Brüder Lorenzetti mag seitens der (konservativen Kräfte in der) Kirche ähnlich gedeutet worden sein. Pietro Lorenzettis Fresken von „Abendmahl“ und „Gefangennahme“ in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (Abb. 94 u. 95, S. 228 f.) blieben Ausnahmen – schon bei den weiteren Szenen der Passion sind keine Sterne mehr zu finden. Der Zeitablauf vom Abend (beim Abendmahl) zur Nacht (über der Gefangennahme) ist genau mit der Wanderung der Mondsichel hoch am Himmel bis zum Untergang dokumentiert. Die Kometen oder Sternschnuppen unterstreichen die Wissenschaftlichkeit des Himmelsporträts. Damit ist die Hintergrundgestaltung Pietro Lorenzettis eigentlich noch frevelhafter als die Lichtsensation Gaddis. Die Datierung liegt etwa gleich-

27 Ebenda – diese Briefstelle klärt die harte Haltung der Kirche gegenüber jeglicher astronomischer Betätigung.

28 Ebenda, S. 161.

29 Ebenda, Abb. 2.



94 Pietro Lorenzetti, Abendmahl, Fresko um 1320–29

zeitig zwischen 1320 und 1329.³⁰ Alastair Smart konstatiert zum „Abendmahl“: ... „it is a night scene“ und unternimmt zum Glück keine Präzisierung der Stufen Panofskys für das Nachtstück.³¹ Dass weder Perspektive noch nächtliches Licht „richtig“ sind, hindert nicht an detailgetreuen Erkenntnissen ähnlich dem Fresko Gaddis. Auch im „Abendmahl“ gibt es einige Schlagschatten in der Nebenszene bei Hund und Katze in der „kühnen Küche“.³² Erwin Panofsky sagt den Lorenzetti wie Taddeo Gaddi das Studium antiker Stillleben und damit illusionistischer Malerei nach. Auch der sechseckige Pavillon, in dem

30 J. Poeschke, *Die Kirche von S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, S. 112. A. Smart, *The Dawn of Italian Painting 1250–1400*, Oxford 1978, S. 99. C. Frugoni, *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Mailand 1995, S. 16 f.

31 Smart, ebenda, S. 100.

32 So bezeichnete sie E. Panofsky in: *Renaissance der Renaissance*, Frankfurt 1979, Kap. IV, S. 150 f.



95 Pietro Lorenzetti, Gefangennahme Christi, Fresko um 1320–29

Christus und die Jünger speisen, hat für ihn römische Vorbilder.³³ Es kämen also für ihren Werkprozess Naturstudium, Antikenstudium und das analytische Studieren der Inhalte der religiösen Schriften erstmals im akademischen Sinn zusammen, wie es für spätere Renaissancekünstler selbstverständlich ist.

Die Meinung des Augustinus oder die adaptierte Form des Thomas von Aquin über die vergänglichen Sinnesdinge und die Wertschätzung überirdischer Wirklichkeiten war im beginnenden 14. Jahrhundert nur durch wenige Maler getrübt, so wie es auch nur wenige naturwissenschaftliche Erkenntnisse zum Schatten parallel (oder davor) gab (Pecham, Grosseteste, Bacon).³⁴ Aber diese Künstler waren die Ersten, die das religiöse

33 Panofsky, ebenda, S. 151.

34 K. Flasch, Augustinus, in: Das philosophische Denken des Mittelalters, Stuttgart 1988, S. 35. T. V. Aquin, Das Auge des Adlers VI, 399: „Zur Wissenschaft gehört wesentlich das Urteil über die geschaffenen Dinge.

Wort verstanden mit den naturwissenschaftlichen Fakten – so quasi als Bestätigung des wahren Gehalts – zu bereichern. Die Genauigkeit, in der Pecham in seiner „*Perspectiva Communis*“ Kerzenlicht und Sonnenlicht unterscheidet, aber auch Mondlicht oder Feuer verschiedener Situationen und Farbveränderungen erfasst, dürfte ihnen bekannt gewesen sein: „*Lucem igneam ex materia flamma radiantem maiorem nocte quam die et de longe quam de prope apparere. De nocte apparet maior quia tenebris juxta positus in toto suo ambitu libere presentatur.*“³⁵ Die Anregungen über die Wirkung des Lichts auf die Figurenplastik dürfte auch schon Giotto benützt haben, doch blieb dabei die umliegende Landschaft noch unintegriert. An anderer Stelle spricht Pecham über die transparente Wirkung der Milchstraße – Astronomie nach Naturbeobachtung und anatomische Studien, wie über die Beschaffenheit des Auges, waren für ihn selbstverständlich.³⁶

Auch dass Dinge weiter hinten im Bildraum weniger beleuchtet werden, wurde über die Araber (Alhazen) von Platon und Aristoteles übernommen, Roger Bacon orientierte sich an Ptolemaios. Die verschiedenen Ziele von Lichtstrahlen zwischen Auge und Objekt (wobei das Auge nach Platon Strahlen aussendet) führten schließlich zu den Überlegungen der (Zentral-)Perspektivkonstruktion.³⁷ Die Literatur lag mit Dante, Boccaccio und Petrarca in der Berücksichtigung wissenschaftlicher Ergebnisse vor der bildenden Kunst. Das mag mit der an der Antike orientierten höheren Stellung des Dichters vor dem Maler, Bildhauer oder Architekten zusammenhängen, aber auch an der spätmittelalterlichen Vorstellung orientiert sein, dass der Künstler wie die Natur, aber nicht nach der Natur zu schaffen hat.³⁸ Jedoch gab es schon in der Entwicklung der Spätgotik auch die Spaltung von Idealismus und Realismus; die naturalistische Richtung ist zaghaft vorhanden. Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux beweist die Konkretisierung wie die „Nachtstücke“ in Dantes „*Vita Nova*“ und nächtliche Sequenzen in Boccaccios „*Decameron*“.³⁹ Die Wirklichkeitsschilderung hat im Gegensatz zur franziskanischen Mystik (den *Meditationes Vitae Christi* etwa) aber

Die geschaffenen Dinge aber sind den Menschen eine Gelegenheit, sich abzuwenden von Gott, ...“, aus: T. V. Aquin, Hrsg. J. Pieper, Hamburg 1957, S. 79.

35 John Pecham and the Science of Optics, *Perspectiva Communis*, Ed. D. C. Lindberg, Madison – Milwaukee – London 1970, *Proposito I*, 11 (13).

36 Ebenda, *Proposito III*, 22.

37 Hills, *Light*, siehe Anm. 1, S. 67–70.

38 E. Panofsky, *Idea*, Berlin 1982 (4), S. 19–22. Also nur eine quasi Idee, die mit dem göttlichen Schaffen nicht vergleichbar ist. Nur eine Ähnlichkeit und nicht Naturanschauung ist im Spätmittelalter wichtig. Auch: S. Kohl, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977, S. 40.

39 Petrarca, *Dichtungen, Briefe, Schriften*, Hrsg. H. W. Eppelheimer, Frankfurt 1980, S. 88 ff. Brief an Francesco Dionigi. Dante Alighieri, *Vita Nova – das neue Leben*, Übers. A. Coserin, U. Kunkel, München 1988, S. 11, III und S. 65 f., XXIII. Der „*dolce stile nuovo*“ Dantes wird als mit der Sprache der Mystik verwandt beschrieben: Hier schließt sich der Kreis zu Gaddis Fresko; nach Dante hat ein Engel keine Sprache, sondern drückt sich im göttlichen Geist aus – wie malt man göttlichen Geist außer als Licht? Siehe *Vita Nova*, S. 164. G. Boccaccio, *Das Decameron*, Stuttgart – Wien – Gütersloh o. J. Das Nächtliche wird in mehreren Geschichten des *Decameron* als Dramatisierungsmoment gebraucht.

nicht nur Details im Auge, sondern auch die Mysterienspiele mit Passionszyklen sind Beginn empirischer Beobachtung und trugen in manchen Szenen zur Verweltlichung bei.⁴⁰

Pietro Lorenzetti steht am Anfang dieser Veränderung, aber auch er hat vielseitig Information bezogen: aus der Antike, der Astronomie, von Pecham und über die Figurenplastik Giotto. Dazu kommt mit den einander zärtlich zugeneigten Figuren Christus und Johannes die Kenntnis mystischer Schriften, die sich auch in der Nebenszene von Herr und Diener wiederholen. Nach Corra Ferguson O'Meara ist selbst das Verhalten des Hundes vor dem Feuer als theologische Botschaft in Hinweis auf den Opfertod Christi zu verstehen.⁴¹

Lorenzettis Sterne, Kometen und der Mond sind noch keine (gelben) Lichter, sondern in Gold ausgeführt, das alte Verständnis für den göttlichen Lichtglanz durch die symbolisch besetzte, teuerste Farbe wird zur Kontrastwirkung Gold auf Blau gesteigert. Wieder verbindet sich alte Symbolik des Materials mit der naturwissenschaftlichen Beobachtung des Leuchtens. Dieses Fresko müssen die Brüder Limburg durch direkte Anschauung gekannt haben und vom Kontrast des goldenen Sternenhimmels und Lichterglanz im dunkelblauen Himmelsgrund gewusst haben. Zu eng ist der Kontakt, wenngleich Peter und Paul Limburg die Szene der „Gefangennahme“ in gesteigerter Dramatik der Lichteffekte bei totaler Finsternis und in anderer Figurenanordnung ausführen. Eine später in den Niederlanden getätigte Vereinigung beider Innovationen beim Nachtstück – Gaddis und Lorenzetti – ist damit klar zu belegen.⁴² Umso erstaunlicher ist, dass der früheste beobachtete Sternenhimmel anderen zugeschrieben wird – z. B. Lippo Memmi, der einen dunkelblauen Segmentbogen aus dem Goldgrund über der „Himmelfahrt Mariens“ (München, Alte Pinakothek) um 1340 ausgespart hat und mit beobachteten Sternen versieht.⁴³

Die Verbindung der Mysterienspiele und ihren mystischen Vorstellungen mit dem „dolce stil nuovo“ Dantes zeigen sich fast ein Jahrhundert später in der Malerei wieder, als Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano und Fra Angelico an die Errungenschaften Gaddis anschließen konnten.⁴⁴ In Italien gibt es bei allem Detailrealismus schon bald eine Lösung von Einzelbeobachtungen zugunsten einer Gesamtkomposition, die durch eine gebündelte Lichtquelle gekennzeichnet ist. Die einheitliche Lichtführung fand im Anschluss an Taddeo Gaddi vor allem Eingang in die Predellen-Bilder.⁴⁵ Das Eigenlicht der Lokalfarben verschwindet und die Lichtführung wird einigermaßen einheitlich auf

40 Kohl, Realismus, siehe Anm. 38, S. 48.

41 C. F. O'Meara, *In the Hearth of the Virginal Womb: The Iconography of the Holocaust in Last Medieval Art*, in: *Art Bull.* 63, 1981 (März), S. 75–88.

42 O. Pächt hat diese Reise der Limburgs besprochen, in: *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* XIII, 1950, S. 13 ff.

43 I. v. z. Mühlén, in *Ausst.-Kat. Die Nacht. Bilder in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München (N. P.) 1998/99, S. 14 (Ergänzung zur *Ausst. Nacht im Haus der Kunst München 1998/99*).

44 K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, New York 1982, S. 32. M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989.

45 R. Salvini, *I. Traverso, Predelle*, London 1961.



96 Lorenzo Monaco, Geburt Christi mit Verkündigung an die Hirten, um 1413–20, Predella des Verkündigungsaltars, Florenz, Sta. Trinita

große Teile des Bildes konzentriert, wobei anfangs noch einzelne Lichtsensationen aus verschiedenen Quellen ähnlicher Richtung auftreten.

Lorenzo Monaco (um 1370–ca. 1423) stammte aus dem Umfeld des Kamaldulenserklusters in Florenz; seine Ausrichtung auf die Liturgie und religiöse Mystik ist also nahe liegend – die Altartafel „Anbetung der Könige“ (1413, heute Florenz, Uffizien) zeigt im Hintergrund eine „Verkündigung an die Hirten“ vor dem Goldgrund des Himmels – noch ohne Lichtsensation in der Dunkelheit, doch ist hier der formale Einfluss auf Gentile da Fabriano zu beobachten.⁴⁶ Auch in Monacos Predella „Geburt Christi“ aus dem Altar „Krönung der Jungfrau“ (Florenz, Uffizien, vormals S. Maria degli Angeli um 1414) ist der Ausschnitt der Hirtenverkündigung links oben nach Taddeo Gaddis frühem Vorbild gestaltet. Der Engel taucht zwar in einem goldenen Strahlenkranz auf, aber seine helle Ausstrahlung und die aposkopische Geste der beiden Hirten sind ähnlich.⁴⁷ Noch einmal, nun mit gewandelten Figurationen der Hirten (einer wird umgedreht, aber die Schafherde und Feldflasche liegen wieder als Übernahme auf dem Felsen) links über der Geburtsszene in der Predella des „Verkündigungsaltars“ (Abb. 96), ist die mystische Lichtsensation Thema Lorenzo Monacos. Der Engel bleibt in einer ornamentalen Aureole aus Goldstrahlen und auch das Christuskind ist von einer solchen umgeben, leuchtet aber nicht aus sich selbst. Die goldenen Kreuznimben der Limburgs und van Eycks sind hier offenbar bekannt gewe-

46 K. M. Swoboda, Die Frührenaissance (Geschichte der bildenden Kunst, IV. Band), Wien 1979, S. 103.

47 Christiansen, Gentile da Fabriano, siehe Anm. 44, S. 32. Eisenberg, Lorenzo Monaco, siehe Anm. 44, S. 25.

sen. Maria wird vom Engelslicht am Rücken getroffen. Rechts oben ist in der Landschaft auf einem weiteren Felshügel ein Lichtfleck in nächtlicher Dunkelheit zu finden; die Beleuchtung ist also noch uneinheitlich. Maria kniet vor dem Kind – diese neue Ikonografie stammt aus den *Revelationes* der Birgitta von Schweden, die zu der Zeit kursierten. Die erste Anregung dazu stammt aus dem Evangelium des Pseudo-Matthäus.⁴⁸ Die fleckige Lichtführung auf abgedunkelten Bildern ist typisch für den internationalen weichen Stil und seine lyrische Komponente. Auch im Holzschnitt Lorenzo Monacos zur dramatischen Reise der Heiligen Drei Könige zwischen Felsentürmen in Chiaroscuro-Manier kann das aufflackernde Licht (Abb. 97) gut verfolgt werden. Zudem ist neben dieser uneinheitlichen Beleuchtung der Blick aller drei Könige nach oben zum Stern (kein beobachteter Komet) gerichtet. Ein Begleiter zeigt auf ihn, einer der Könige hält die Hand – wohl nicht aposkopisch, sondern um besser zu sehen – an die Augenbrauen. Jacobus de Voragine beschreibt die Situation, in der die Magier auf dem Gipfel eines Berges den Stern erspähen.⁴⁹

Die lyrisch-fantastischen Lichtflecken finden sich außerdem in einem weiteren Teilstück der Predella zur „Marienkrönung“ Lorenzo Monacos (Florenz, Uffizien). Die Bilder „Der hl. Benedikt und der vom Teufel versuchte Klosterbruder“, „Der hl. Nikolaus rettet die Schiffbrüchigen“ (Florenz, Gall. Accademia) und „Szenen aus dem Leben aus dem hl. Onophrius“ (Florenz, Accademia) setzen dies fort.⁵⁰



97 Lorenzo Monaco, Die Heiligen Drei Könige, Chiaroscuro Holzschnitt

48 Pérez-Higuera, Weihnachten, siehe Anm. 17, S. 133.

49 Ebenda, S. 176 f.

50 L. Bellosi, Lorenzo Monaco, Bergisch-Gladbach 1967, Abb. VI, Abb. XVI. G. Bonsanti, Die Galleria Accademia, Florenz 1982, S. 92.



98 Gentile da Fabriano, Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, 1423, Predella des Altars mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige

Konsequenter in der Lichtführung ist Gentile da Fabriano in der Predella der Altartafel „Anbetung der Könige“ (Abb. 98) zum Thema „Hl. Nacht“. Auch hier ist die Mystik Auslöser der Lichtsensationen wie auch der Ikonografie der Höhle, die neben einem Stalltor Ort der Geburt zu sein scheint.⁵¹ In der großen Altartafel sind Einflüsse eines Mysterienspiels der Hl. Drei Könige (mit Pferden) zu finden, das wohl auf reale Umzüge der Dominikaner seit 1336 in Mailand von Sta. Maria delle Grazie zu S. Lorenzo zurückzuführen ist – auch für Padua ist einer ab 1417, in Florenz erst ab 1454 überliefert.⁵² Im großen Bild ist ein Lichtflackern auf dem Felsenrand der Höhle, auf dem auch der Stern als dekoratives goldenes Strahlengebilde fixiert ist, beschränkt. Dafür ist das linke Predellenbild auf zwei Lichtsensationen konzentriert, die nun wesentlich einheitlicher sind als bei Lorenzo Monaco.⁵³ Rechts im Hintergrund sind die zwei Hirten mit ihrer Herde in einer Bergmulde vom goldenen Licht des Engels voll bestrahlt; konsequent ist der Schlagschatten beider (und auch von Hügel und Felsen) geführt. Das Gold des Lichts ist schon zum Teil zu Gelb und damit zu „lume“ gewandelt; der orange glühende Engel schwebt in extremer Verkürzung, eine Aureole mit einem Halbkreis aus Einzelstrahlen umgibt ihn. Die aposkopische Geste des linken Hirten und seine Haltung sind wieder (wenn auch seitenverkehrt) von Taddeo Gaddi übernommen. Der rechte Hirte, mit erstauntem Blick nach hinten und extremer Kopfdrehung, ist eine Erfindung Gentile da Fabrianos. Im Vordergrund ist die Höhle der Mystiker, bewohnt von einem Esel und einem Ochsen, die an den Futtertrog gebunden sind. Davor und vor einem hell bestrahlten Portal eines Hauses kniet Maria vor dem Kind,

51 Pseudo-Matthäus, Meditationen des Pseudo-Bonaventura und Revelationes der hl. Birgitta, in: Pérez-Higuera, Ein Kind, siehe Anm. 17, S. 104. In der Ostkirche bleibt die frühe Ikonografie erhalten.

52 Pérez-Higuera, siehe Anm. 17, S. 163–166.

53 Christianson, Gentile da Fabriano, siehe Anm. 44, S. 96.

das nun gelbes Licht ausstrahlt, das die Eltern, Fels, Tiere, Haus und Höhleneingang, auch den Baum, an den sich Josef schlafend lehnt (wird schon sein Traum vor der Flucht nach Ägypten hier angekündigt?), beleuchtet. Die Schlagschatten sind auch im Vordergrund relativ konsequent geführt. Die Sterne am dunkelblauen Nachthimmel haben als Gegensatz zu dieser Realistik noch eine dekorative Verteilung, keine naturbeobachtete Ordnung.

Der reiche Kaufmann Onofrio di Palla Strozzi war Auftraggeber an den von Venedig in die Oligarchie von Florenz gewanderten Künstler und er besaß zur Anregung für Gentile auch Handschriften mit Aristoteles-Texten wie die Nikomachische Ethik.⁵⁴ Der Weg der Entwicklung der naturalistischen Nachtdarstellung über die Niederlande bis zu Leonardos Helldunkel und die Verminderung des Lichts aus dem „mezzo“ des Grundes mit Hilfe der Technik des „sfumato“ nimmt hier seinen Ausgang. Gentile da Fabriano war von Masaccios (Tommaso di Giovanni) konsequenter Schattenverteilung in der Perspektivkonstruktion und dessen Antikenorientierung beeinflusst, im rechts nächstliegenden Predellenbild, der Reise von Betlehem nach Jerusalem (nicht der „Flucht nach Ägypten“), ist das Tramonto des Morgenrots eingefangen. Eine angedeutete Lichtsensation bietet auch der Seraphim in der „Stigmatisierung des hl. Franziskus“ (1419/20, italienische Privatsammlung).⁵⁵ Der Einfluss von Masaccio macht Gentiles Abwendung vom Ornamentalen und inkonsequent fleckenhaften Licht endgültig. Damit ist die Abwendung vom Eigenlicht vollzogen. Das Bildlicht beruht in der Neuzeit auf dem Dualismus von Licht und Finsternis, in deren innerbildlichem Spannungsfeld die Farbe nun steht.⁵⁶ Das Auftreten der Dunkelheit im Bild mündet in 600 Jahre abendländischer Kunst des „Beleuchtungslichts“.⁵⁷

Fra Angelico (Guido di Piero, gen. Fra Giovanni, posthum Angelico, ca. 1400–1455) übernimmt von Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano in den dreißiger Jahren, als er in Florenz das Dominikanerkloster S. Marco ausmalte; außerdem die Mystizismen der hl. Birgitta von Schweden z. B. mit dem Knien Marias vor dem am Boden liegenden Kind. Josef wird spiegelbildlich angeordnet, der Strahlenkranz um das Kind ist lichthältig und beleuchtet vor allem das Elternpaar. Weiters geht vom Halbkreis der Engel über dem Dach um die Öffnung des Empyreums in Orange und Gold Lichtemanation aus. Die Landschaft im Hintergrund verrät die Lokalisierung der Szene in der Toskana; die altertümlich eingesetzten Schriftbänder beinhalten die üblichen typologischen Gegenüberstellungen von A. T. (Jesaias Ankündigung des Gotteskindes) und der Erfüllung im N. T. bei Lukas. Es ist eine Heilige Nacht, die trotz kleiner Lichtsensationen ohne Dunkelheit auskommt. Manche der Himmel des Malers wie in der „Anbetung der Könige“ (Florenz, S. Marco,

54 Hills, Light, siehe Anm. 1, S. 126.

55 Christianson, Gentile, siehe Anm. 44, Abb. 21.

56 H. Sedlmayr, Über Farbe, Licht und Dunkel, Hefte des Kunsthistor. Seminars der Univ. München, München 1963, S. 33.

57 Schöne, Das Licht in der Malerei, siehe Anm. 18.

unterer Bildstreifen des Tabernakels, Abb. 99) zeigen sogar einen archaisierenden Rückgriff durch die Goldpunzierung unter einem kleinen Streifen realer Nacht, die nur in den Zwickeln erscheint. Das gilt auch für das darüber liegende Bildfeld der „Verkündigung“, in der ein bartloser Gottvater in blauer Grisaille in den goldenen Glanzlichtern des internationalen Stils den Heiligen Geist auf Maria herabsendet. Dazu hat sich der ornamentale Goldparavent hinter der Szene bogenförmig erweitert und auch die drei Engel um Gottvater sind durch nächtliches Licht fragmentiert. Naturalistische Details wie die korrekte Beschattung seiner Figuren von einer Seite wechseln in Angelicos Werken mit der mittelalterlich dekorativen Auffassung, die auf eine Dominanz geistlicher Ziele verweist.⁵⁸ Jedoch gibt es in seinem Franziskuszyklus von 1440, der allerdings nicht als eigenhändig, sondern als Werkstattarbeit gilt, den „Feuerwagen des hl. Franziskus“. Von Taddeo Gaddi ist eine „Erscheinung des hl. Franz vor seinen Brüdern“ in ähnlicher glühender Lichtaureole in Berlin erhalten, die wohl vorbildlich war. Ein weiteres Bild dieses Zyklus ist noch stärker auf diese Wirkung des „lume“ konzentriert: „Die Stigmatisierung des hl. Franziskus“ (Rom, Vatikan). Die Diagonalkomposition mit dem knienden Franziskus links unten und dem Seraph-Kruzifix rechts oben lebt von einer Lichtgasse, die durch einen hell beleuchteten Felsabhang hervorgehoben ist, während die Umgebung mit dem Mitbruder und Häusern am Berg in nächtliches Dunkel getaucht wird. Dabei ist Fra Angelico im frommen Arrangement und im Malerischen weniger von den Italienern als etwa von Petrus Christus angeregt; aber es zeichnet sich auch die neue Auffassung vom Bild als „Schleier des Unsichtbaren“ ab.⁵⁹

Das Bild selbst wird als eine „Schwelle zum Jenseits“ mit jenem kalkulierten Einsatz von Helldunkel konzipiert und von den Betrachtern eine „geschärfte Eindringlichkeit des Blicks“ für diese Erkenntniszuwächse durch Licht- und Finsternismetaphern gefordert. Die unbegreifliche Präsenz der Heiligen wird auf eine andere Art glaubhaft gemacht, indem die verhüllende Finsternis auch auf die Eigenschaften des Bildes hinweist und schattenhaft verbirgt wie durch einen Schleier zwischen Subjekt (Betrachter) und Objekt der Betrachtung. Die Wiederholung der visionären (also eigentlich undarstellbarer Dinge) Lichterscheinungen überirdischer Natur in den franziskanischen Glaubensinhalten (Stigmatisierung, Apotheose und Erscheinung des hl. Franz) bis zu Piero della Francesca würde beweisen, dass die Lichtmystik dieser Mönchsgemeinschaft für das Nachtstück förderlich war. Denn auch das Trompe-l'œil-hafte Christusporträt auf den Veronika-Schweißtüchern ist in jene täuschend fiktive Verhüllung durch eine neue Transparenz des Bildes in dieser Zeit integriert; die Dialektik zwischen Ver- und Enthüllen mit schwindendem Licht gehört zum

58 G. C. Argan, *Fra Angelico und sein Jahrhundert*, Genf 1955. Siehe auch die Predella des Altars von Perugia zu Legenden des hl. Nikolaus, S. 59.

59 E. Morante, U. Baldini, *Fra Angelico (L'opera completa)*, Milano 1970, Abb. 64, Abb. 66. L. Castelfranchi-Vegas, *Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*, Stuttgart 1994 (2), S. 70. K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 113 ff. L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna 1996.

99 Fra Angelico, Verkündigung Mariens und Anbetung der Könige, Tabernakel in Florenz, S. Marco



Darstellen metaphysischer Dimensionen durch optische Gegebenheiten. Die „Obscuritas“ der antiken literarischen Theorie ist hier wieder rezipiert worden.

Am Ende dieser Wandlung des Nächtlichen stehen Paolo Uccello und Piero della Francesca. Beide haben sich erfolgreich mit Albertis Malereitratat, Brunelleschis Perspektive und damit auch mit konsequenter Schattenführung befasst.⁶⁰ Paolo di Dono, genannt Uccello (1397–1475), war in seiner Jugend in der Werkstatt Ghibertis (mit Donatello und Masolino), arbeitete in Venedig an den Mosaiken in S. Marco und sah die Meisterwerke des internationalen „weichen Stils“ wohl in den Niederlanden. 1433 ist er zurück in Flo-

60 M. Baxandall, *Löcher im Licht*, München 1998. E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of the Cast Shadow*, London 1995. V. I. Stoichita, *A short History of the Shadow*, London 1997.

renz und betreibt seine Kunst bereits wissenschaftlich: In Grisailletechnik malte er die Scheinskulptur des John Hawkwood – wahrscheinlich im Sinne des Paragone angelehnt an Donatellos „Gattamelata“. Aber es ist nicht nur die Plastizität allein, die ihn an der Arbeit mit Licht und Farbe fasziniert; er scheint sich nach Albertis Traktat an den zwei Arten der „demonstrationes“ in der Malerei zu orientieren: denen bei Tageslicht (diurnus) und jenen in der Nacht (nocturnus) – siehe dazu Kapitel IV.1.⁶¹

Die nächtlichen „demonstrationes“ führen bei Uccello zu mehreren, sehr unterschiedlichen Nachtstücken. Noch dem „weichen Stil“ und Vorstellungen der Niederlande verpflichtet ist die Darstellung des „Hl. Georg“ in der Londoner Fassung (1439/40 oder 1455/60, Tafel 3). Die Nacht ist nur metaphorisch, denn die morgendliche Mondsichel erscheint genau über dem heiligen Ritter, der gemäß der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine in voller Rüstung vom steigenden weißen Pferd aus auf den Drachen einsticht.⁶² Über dem Waldstück, aus dem er gekommen ist, bildet sich ein Wirbelsturm, der expressiv auf die vergangene Nacht hinweist, die auch eine des Heidentums bedeutet. Die künstlichen Rasenrabatte zwischen den Figuren sparen eine weitere sichelförmige Stelle aus. Die Prinzessin ist mit dem Untier an der Leine ihres gelösten Gürtels aus einer sehr künstlich wirkenden Felsgrotte gekommen. Sie trägt die Kleidung und Schuhe der Spätgotik, auch ihre Profilstellung geht auf ältere Vorbilder (vielleicht aber auch die Brüder Limburg) zurück. Das Bild höfischen Charakters hat Uccello auch in einer zweiten, veränderten Fassung (Paris, Louvre) gestaltet, wobei eine Mondsichel nur mehr schwer rechts oben auszumachen ist und diesmal nicht exakt über dem Ritter am Himmel steht.⁶³ Die Mondsichel verweist als altes Castitassymbol auf die Tugendhaftigkeit des Helden; es steht aber stellvertretend für das Zeichen des Kreuzes, unter dem Georg kämpft und die Königsfamilie bekehrt.⁶⁴

Uccello malte auch schwarze Himmelsfolie vor hellem Bildgeschehen; wohl nach Anregungen durch die Lektüre Plinius' d. Ä., der vor allem für Porträts und Grisailen von den Niederländern vorbildlich war. Das frühe Fresko der „Anbetung der Könige“ (Bologna, S. Martino Maggiore) hat links über dem Stalldach eine abendliche Mondsichel, umgeben von einer feinlinigen Wolkenstimmung. Die Heiligen Drei Könige sind durch das offene Stalldach in höfischer Kleidung bei der Tätigkeit der Sterndeutung (ohne heute noch sichtbaren Kometen), in kontinuierlicher Erzählweise verdoppelt, zu finden.⁶⁵ Auch die

61 R. Fubini, A. M. Gallorini (Studio e ediz.), *L'autobiografia di Leon Battista Alberti*, in: *Rinascimento XII*, 1972, S. 21–78. Den Hinweis auf die relativ unbekanntere Autobiografie des Alberti verdanke ich Hans Aurenhammer.

62 Auf die morgendliche Mondsichel weist hin: G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes*, Bern – Bümpliz 1945, S. 59.

63 F. und S. Borsi, *Paolo Uccello*, Stuttgart – Zürich 1993, S. 256.

64 F. Zöllner, *Zu den Quellen und der Ikonographie von Sandro Botticellis Primavera*, in: *Wiener Jb. für KG.* L, 1997, S. 131 f. M. Davies, *Uccello's St. George in London*, in: *Burlington Mag.* 101, 1959, S. 309 ff. B. Blass-Simmen, *St. Georgs Drachenkampf in der Renaissance*, Berlin 1991.

65 Borsi, *Paolo Uccello*, siehe Anm. 63, S. 239 f.

„Kreuzigung“ der Sammlung Thyssen (Schweiz, Lugano, ca. 1475) hat jenen nächtlich schwarzen Himmel (ohne Gestirne), der die grün schimmernden (nach Borsi schneebedeckten Gipfel des Apennin) Berge beeinträchtigt, sich aber nicht auf die Lichtsituation der Figuren im Vordergrund auswirkt.



100 Paolo Uccello, Das Wunder der Hostie, 1467/68

Das Thema der sechsteiligen Predella „Das Wunder der entweihten Hostie“ zum Altarbild des Justus van Gent 1467/68 (Abb. 100) ist mit seiner antijüdischen Propaganda an sich ein nächtliches Thema der Kirchengeschichte. Es ist in zentralperspektivischer Konstruktion und nächtlicher Hintergrundbeleuchtung in Dämmerlicht getaucht. Nur einmal erscheint die Mondsichel über Papst Bonifaz VIII., der die geschändete Hostie zurückbringt an ihren Altar, um eine neuerliche Weihe vorzunehmen. Der Hinweis ist auch folgendermaßen zu interpretieren: Der schwarze Himmel ohne Gestirne kann auf die Gottlosigkeit hinweisen, wie das auch für alle Höllenbilder gilt. Wieder ist die Landschaft von der Dunkelheit des Himmels beeinträchtigt, nicht aber die Figuren im Vordergrund. Die nächtliche Stimmung ist wie in der Kreuzigung in Lugano auf den Hintergrund beschränkt und auf den Handlungsvorgang vorne symbolisch bezogen.⁶⁶ Über den Bösen bleibt der Himmel dunkel, kein Licht eines Gestirns erscheint.

⁶⁶ Ebenda, S. 259 f. Der Autor nennt es „nächtliche Landstriche“. Roth, Gestirne, siehe Anm. 62, S. 123, spricht von einer abendlichen, zunehmenden Mondsichel.

Am Ende steht das höfische Spalliera-Bild „Die Jagd“ (Oxford, Ashmolean Museum, Taf. 4). Auf Holz gemalt, war es für die Verbauung zwischen Möbelteilen gedacht; in welchem Zusammenhang ist nicht mehr bekannt. Wieder sind die Zentralperspektive und die kräftigen Farben, trotz abendlich blaugrün beschatteten Waldes, wichtig. Im mittleren Zwickel des sichtbaren dunkelblauen Himmels erscheint einmal mehr die morgendliche Mondsichel. Blattgoldreste zeigen Rückgriffe auf Glanzlichter à la Brüder von Limburg. Es handelt sich wohl um eine Jagd der Familien Medici oder Strozzi in den Wäldern bei Pisa; ob sie wirklich als nächtlich anzusehen ist, bleibt widersprüchlich. Zwar gehören die als „keusch“ verstandenen Rehböcke heraldisch zur Diana, aber der Mond kann auch als Tugendssymbol nur auf die Person des Auftraggebers bezogen sein: Seien es die Medici, von denen Lorenzo auch Gedichte zur Jagd verfasst hat, die Strozzi oder Federico da Montefeltre, der ebenso hinter dem Auftrag vermutet wird.⁶⁷ Auch dieses Bild zeigt die starken stilistischen Zusammenhänge zwischen Italien, der Provence und den Niederlanden.

Als erstes Nachtstück im Sinne wissenschaftlicher Kriterien der theoretischen Renaissance-Auffassung, Beleuchtung und Beschattung betreffend, wird Piero della Francescas Fresko „Der Traum des Konstantin“ in S. Francesco in Arezzo (um 1452 nach Ginzburg, um 1454/58 nach Longhi, Abb. 101) angesehen.⁶⁸ Deshalb ist das Fresko an der rechten Seite der Altarrückwand wie bei Taddeo Gaddi auch auf den Lichteinfall aus dem Fenster vor Ort bezogen. Außerdem ist die perspektivische Verkürzung des von vorne links oben herabschwebenden Engels mit dem Kreuz und dem deutlichen Fingerzeig auf den im Zelt schlafenden Konstantin eine extrem räumliche Anspielung auf den in Gaddis „Verkündigung an die Hirten“ 120 bis 130 Jahre vorher von rechts seitlich hereinschwebenden Himmelsboten. Die Erzählung über dieses Wunder im Leben Konstantins ist wieder in der *Legenda Aurea* zu finden, die viele nächtliche Protagonisten zur Steigerung der Dramatik kennt. Eine weitere bildliche Anregungsquelle ist im Zelt und dem rechten Engel zum „Traum des Heraclius“ (Florenz, S. Croce, achtziger Jahre des 14. Jh.s) von Agnolo Gaddi gegeben, allerdings ohne den besonderen Lichteinfall bei Nacht.

Schon Ronald Lightbown hat jene vor allem religiöse, emotionale Analogie zu Gaddis Nachtstück angesprochen und auch auf eine nächtliche wie perspektivische Umkehrung des Werkes von Agnolo Gaddi hingewiesen.⁶⁹ Das Kreuz in der Hand des Engels ist kaum sichtbar, da es nach der Legende ja nur dem schlafenden Konstantin allein vor dem inneren Auge erscheint. Vasari hat die Szene später als Imitation der Dinge, wie sie sind, und

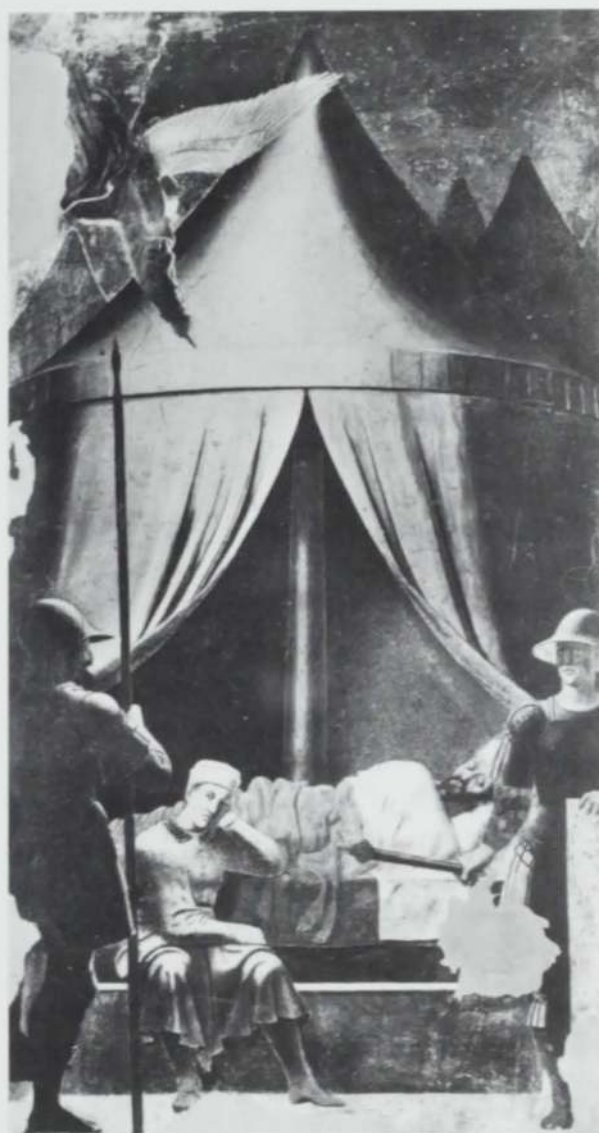
67 Ebenda, S. 276 f., meint Borsi, die Geräte seien zu alt, es sei eine rein ideelle Jagdgesellschaft. M. Kempf, A. Massig, Paolo Uccello's Hunt in the Forest, in: *Burlington Mag.* CXXXIII, 1991, S. 164 ff. J. P. Hennessy, Uccello, London 1969, S. 154–157. Dieser Autor weist auf die Münzen hin, die den Mond heraldisch mit den Strozzi verbinden.

68 R. Longhi, Piero della Francesca, Stuttgart 1949, S. 13. C. Ginzburg, *Erkundigungen über Piero*, Frankfurt 1991.

69 R. Lightbown, *Paolo della Francesca*, London – Paris – New York 1972, S. 150.

als Perfektion der „modernen“ Kunst bezeichnet.⁷⁰ Dies verweist auf die ästhetische Auffassung der späten Renaissance, die das Nachtstück vor allem als Kunststück (nicht nur in der Nachahmung der Wirklichkeit) empfand. Die Wächter und der Höfling am Bett Konstantins scheinen unbeeindruckt, allerdings sind sie in verschiedener Weise Träger der nächtlichen Lichtwirkung – am stärksten der melancholische Page. Der linke Soldat wird von oben und hinten in seinem Umriss hervorgehoben, der rechte wirkt in sich gekehrt, beschattet vom Helm, merkt auch er die seitliche Bestrahlung durch sakrales Leuchtlicht nicht.⁷¹ Der Hintergrund mit den Spitzen der Heereszelte wirkt wie vom nächtlichen Vollmond beschienen, die entfernten sind mehr getroffen, das Zelt hinter dem Konstantins ist im Kontrast dunkel. Die Transparenz der Engelsflügel und die wie glühend aufgehellten Säume der Kleidungen haben „magische“ Qualität.⁷²

Auch Carlo Bertelli stellt fest, dass der Künstler die Darstellung nächtlicher Erscheinungen durch seine Farbgebung grundlegend erneuert hat.⁷³ Die Vorstellung des Autors vom ehemals sternensäten Nachthimmel ist nach Kenntnis vorausgehender Nachtstücke der Limburgs oder Pietro Lorenzettis abzulehnen. Pieros Fresko hat aber offenbar starke Anregungen aus den Niederlanden erfahren.



101 Piero della Francesca, Der Traum Konstantins, 1452–58

70 G. Vasari, *Künstler der Renaissance*, Hrsg. H. Siebenhühner, Köln 1997, S. 173 f.

71 A. Angelini, *Piero della Francesca*, Florenz 1985, S. 20, S. 40.

72 Longhi, *Piero*, siehe Anm. 68, S. 14.

73 C. Bertelli, *Piero della Francesca. Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance*, Köln 1992, S. 160.

Es gibt noch ein unbekanntes kleines Nachtstück von Piero della Francesca: das mittlere Predellenbildchen des Polyptychons des „Hl. Antonius“ (Perugia, Gall. Naz., nach 1460–75) mit der Darstellung der „Stigmatisierung des hl. Franziskus“. ⁷⁴ Sakrale Lichtquelle ist der mit Cherubimflügel erscheinende Kruzifixus rechts oben, der Licht auf Franziskus und seinen Begleiter wirft, welcher in den Franziskuslegenden Bruder Leo heißt. Der darin beschriebene Mond, der die Nacht erhellt, fehlt in Pieros Bild, aber es herrscht nächtliche Dunkelheit. Die Landschaft mit Einsiedlerhöhle im Hintergrund sowie die beleuchteten Felsformationen erinnern einmal mehr an Taddeo Gaddis frühe Hirtenverkündigung.

Lightbown bestreitet – wider besseres Wissen durch die Textstelle – den Status einer Nachtszene, da ähnlich den Bildern Uccellos eine Beschränkung der Dunkelheit auf den Hintergrund vorliegt, aber im Gegensatz zu diesen keine Mondsichel erscheint. ⁷⁵ Die späte Datierung verrät auf jeden Fall eine weniger moderne Auffassung als im „Traum Konstantins“, es kann sich aber auch um eine Arbeit der Werkstatt handeln. Obwohl die Vordergrundfiguren annähernd in Taghelle gegeben sind, spricht auch hier nichts gegen ein Nachtstück.

b) Frankreich und die Niederlande

In der Zeit von 1380–1420 wurde Paris zum neuen Zentrum der Buchmalerei; die Künstler kamen aus den Niederlanden, Italien, Deutschland und Böhmen mit den französischen zusammen. Diese breit gefächerte Kooperation führte zu jenem „Internationalen Stil“ der Spätgotik, der für das Nachtbild von großer Bedeutung ist. ⁷⁶ Ludwig Baldass beschreibt folgende Auffassung: „Die Grundanschauung des Zeitalters ist nach wie vor religiös und kirchlich, aber man preist Gott jetzt durch die Verwirklichung seines großen Werks, der Welt“. ⁷⁷ Am Beginn steht der namentlich unbekannte Meister des Boucicault-Stundenbuchs, der als Inventor eines neuen Naturalismus in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts gilt. Er ist durch die Qualität seiner Werke mit den Limburgs in die erste Reihe zu stellen. ⁷⁸ Mit seiner Werkstatt schuf er um 1413 „Ein Wunder stoppt die Perser bei der Christenverfolgung“ in Tageslichthelle. Allerdings weisen die Erscheinung des Mondes und eine gri-

74 Angelini, Piero, siehe Anm. 71, S. 58. Der „Blütenkranz des Heiligen Franziskus von Assisi“ mit seinem II. Teil mit Betrachtungen über die Wundmale, die am heiligen Berg La Vernia empfangen wurden, ist zu finden in: H. Thode, Franz von Assisi. Leben und Werk, Hrsg. W. v. Seidlitz, Essen o. J., S. 758 ff.

75 Lightbown, Piero, siehe Anm. 69, S. 227.

76 M. Thomas, Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry, München 1979, S. 12.

77 L. Baldass, Die altniederländische Malerei, Wien 1925, S. 5.

78 Thomas, Buchmalerei, siehe Anm. 76, S. 95. M. Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limburgs and their Contemporaries, London – New York 1974, S. 7 ff., S. 131 ff. Meiss verbindet den Boucicault-Meister mit dem Namen Jacques Coene. Der Name Boucicault stammt von Marschall Boucicault, Jean de Meingre, Gouverneur von Genua, mit dem die Bezüge zu Italien auch gesichert sind.

102 Boucicault-Meister, Dialoge:
König Karl VI. unterhält sich mit
dem Verfasser



saillenhaft blaue Visionsszene rechts auf ein Nachtstück hin.⁷⁹ Aus dieser Werkstatt stammt auch die Malerei zu Pierre Salmons politischen Dialogen – ein Auftragswerk König Karls VI. 1409. Die Bilder werden dem Illuminator der Cité des Dames Christine de Pizans zugeschrieben, der sich von der Boucicault-Werkstatt durch „fortgeschrittenen“ Naturalismus unterscheidet. Im Exemplar von 1409 ist Fol. 53 r das Dedikationsblatt „Der Verfasser bringt König Karl VI. sein Buch dar“. Über der leidlich zentralperspektivisch konstruierten Schlossvedute, in der links oben in Bedeutungsproportion vergrößert die Buchübergabe stattfindet, ist ein Sternenmusterhimmel angegeben, vielleicht Zeichen für die Stunde der Übergabe in dem anekdotischen Blatt. „Abends“ ist im Thronsaal auch der Herzog von Berry im Schwanengewand mit zwei anderen Herzögen zugegen. Nachthim-

79 Paris, Bibl. Nat., Cod. fr. 2810, fol. 209 r. M. Meiss, *The Boucicault-Master*, London 1968, Abb. 99.

mel mit Sternen zeigt sich auf der Version von 1412, Fol. 4 r (Abb. 102) „König Karl VI. unterhält sich mit dem Verfasser“, durch das geöffnete Fenster. Die drei Herzöge von Berry, Orléans und Anjou bilden eine Nebenszene, während sich der auf seinem Bett sitzende König dem knienden Autor zuwendet. Der Himmel ist nicht nur in Farbperspektive, von einem Tramontostreifen am Horizont bis oben hin dunkelblau verlaufend gemalt, auch die Sterne wirken nicht mehr dekorativ verstreut, sondern annähernd astronomisch verteilt. Das Blatt wird dem Boucicault-Meister selbst zugeschrieben und ist die erste Innenraumscene bei Nacht, wenngleich die Beleuchtung des Interieurs noch keine innerbildliche Lichtquelle bietet; das wird erst der Cueur-Meister des Königs René von Anjou einbringen. Dass eine höfische Szene die Nachtstunden für den Dialog über die Künste auswählt, verweist auf die Antikenrezeption am französischen Hof: Der Gelehrte arbeitet bei Nacht, und das gilt auch für den König in seiner *Vita passiva*. Zum Nachtstück kommt Porträtähnlichkeit und eine nahezu korrekte Zentralperspektive, die auch auf die italienischen Bezüge des Künstlers schließen lässt. Eine profane Interieurszene bei Nacht hat die italienische Malerei in dieser Zeit allerdings noch nicht zu bieten.

Christine de Pizan (1365 bis ca. 1430) verfasste 1402/03 nach einer Vision das „Buch vom langen Lernen“ als Geschichte einer Reise in außerirdische Räume, die sie selbst – ähnlich Dante – mit der Sibylle von Cumae unternimmt. Darin gibt es nicht nur die Vision von der Himmelsleiter, sondern auf Fol. 189 (Abb. 103) ist Christine mit der Sibylle bei der Betrachtung der Himmelskörper dargestellt. Ihnen ist ein ganzes Kapitel gewidmet, da ihr Vater Astronom war. In den blauen Himmelskreisen, die durch ein stehendes Rüschenornament abgeschlossen sind, ist über Christine die Mondsichel und über der Sibylle die Sonne zu sehen. Dazu häufen sich musterhaft verteilte Sterne in den Kreisen des Firmaments. Die beiden Frauen führen den Dialog im Lehrer-Schülerin-Typus, der an sich Männern vorbehalten war.⁸⁰ Das Bildchen stellt die Allnacht im mittelalterlichen Schema dar – Christines Texte waren jedenfalls dem Stil des Illustrators voraus.

In den Niederlanden ist die Darstellung eines annähernd naturalistischen, atmosphärischen Nachtstücks später als in Frankreich zu finden, aber sie ist differenzierter und wissenschaftlicher angelegt. Die Faszination der neuen Erkenntnisse parallel zu mystischen Vorstellungen darstellbar zu machen, scheint Auftraggeber wie Künstler verstärkt interessiert zu haben. Erwin Panofskys Definition des strengen Dreischritts im Sinne eines naturalistischen Fortschritts gilt heute als überholt, aber sie bringt die notwendige Unterscheidung von abgedunkelter Grisaille über taghelle oder nur partiell dunkle Nächte bis zu den einheitlich abgedunkelten Landschaftsräumen.⁸¹ Eine Dissertation aus den sechziger Jahren folgt dieser Vorstellung, die schon Otto Pächt mit Vorsicht angewendet hat. Panofsky

80 M. Zimmermann, *Wege in die Stadt der Frauen – Texte und Bilder der Christine de Pizan*, Zürich 1996, S. 17, S. 34 f. Auch Christine de Pizan wurde von Herzog Jean de Berry mit Aufträgen versorgt.

81 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, siehe Anm. 20, S. 236 f. Der Dreischritt wird vom Autor als *nocturne négative – nocturne positive – nocturne absolut* terminisiert.



103 Anonymus, Christine de Pizan und die Cumäische Sibylle bei der Betrachtung der Himmelskörper

schreibt den Niederlanden die eigentliche Entwicklung des Nachtstücks zu, die Italiener werden als nicht zu vergleichende Vorstufen abgetan, die religiöse Mystik an den Rand gedrängt. Faszination für die neuen Stufen des Sichtbaren, die sechs Jahrhunderte anhalten sollten, sind auch noch 1966 für Renate Breustedts Dissertation zur Nachtdarstellung ausschlaggebend gewesen.⁸²

82 R. Breustedt, Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden bis ca. 1520/30, phil. Diss. Göttingen 1966.

Otto Pächt hat die Bezüge der Brüder Limburg zu den Lorenzetti und zu Taddeo Gaddi über die Reiseaktivitäten der Niederländer und direkte Kenntnis italienischer Malerei erkannt.⁸³ Die genuine Leistung der Limburgs ist die Verschmelzung verschiedener nächtlicher atmosphärischer Möglichkeiten von der Grisaille bis zur Einführung von künstlicher oder überirdischer Lichtquelle im Bild. Jedoch gilt zu bedenken, dass auch ihr Werk von vor 1416 neunzig Jahre nach Taddeo Gaddi und Pietro Lorenzetti aus anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten schöpfte. Die unvollendet gebliebenen „Très Riches Heures“, ein Stundenbuch für den Herzog Jean de Berry (der 1416 bereits starb), der die 1380 übersetzten Meditationen des Pseudo-Bonaventura schätzte und dessen Hof ein Zentrum der modernen Kunst dieser Zeit war, enthalten neben zwei Nachtstücken auch einen Plan der Sehenswürdigkeiten in Rom. Dieser verrät die Kenntnis der Fresken im Palazzo Publico in Siena und die des Adlerturms in Trient. Der Künftlerausaustausch in der „internationalen Gotik“ ist sicher größer gewesen als bisher angenommen. Dies führte zu einem gesamteuropäischen Stil, in dem Kenntnis der Antike, die über die Araber und über Süditalien zurückkehrte, sich mit den byzantinischen Einflüssen der neuen „maniera greca“ verband, wie es auch das Werk Lorenzo Ghibertis beweist.⁸⁴ Das Folgeblatt der taghellen „Kreuzigung“, „Der Tod Christi“ (Fol. 153 r, Abb. 104), ist einer Nacht angenähert als abgedunkelte Grisaille wiedergegeben. Am grauschwarzen Himmel erscheint links die verdunkelte Sonne und rechts der Mond. In der kreisförmigen Marginalie rechts oben ist ein Astronom zu finden, der sich offensichtlich mit der Sonnenfinsternis befasst, die zur Zeit der Kreuzigung herrschte. Otto Pächt hat ihn mit Cecco d'Ascoli verbunden, der wegen seiner rein wissenschaftlichen Berechnungen zu Kometen 1327 in Florenz auf den Scheiterhaufen der Inquisition endete.⁸⁵ Auch die anderen Marginalszenen sind auf das Geschehen der Kreuzigung bezogen: das Reißen des Tempelvorhangs und die Auferstehung der Toten. Millard Meiss hat die zwischen 1413 und 1416 gemalte Miniatur Jan Limburg zugeschrieben.⁸⁶ Für die Sonne verwendete der Miniaturist Gold und für die Mondsichel milchiges Weiß.

Fritz Winzer sieht die „Kreuzigung“ bei Tage, die allgemein Jean Colombe zugeschrieben wird, als Pendant zum „Tod Christi“.⁸⁷ Tag und Nacht haben offenbar in einem Stundenbuch mit Gebet und Meditation zu tun und mit der Stunde des Gebets und sind daher nicht ausschließlich als Tages- oder Nacht-„demonstrationes“ im Sinne Albertis zu sehen (Kapitel 2 b). Allerdings war Alberti selbst offenbar in seinen theoretischen Überlegungen

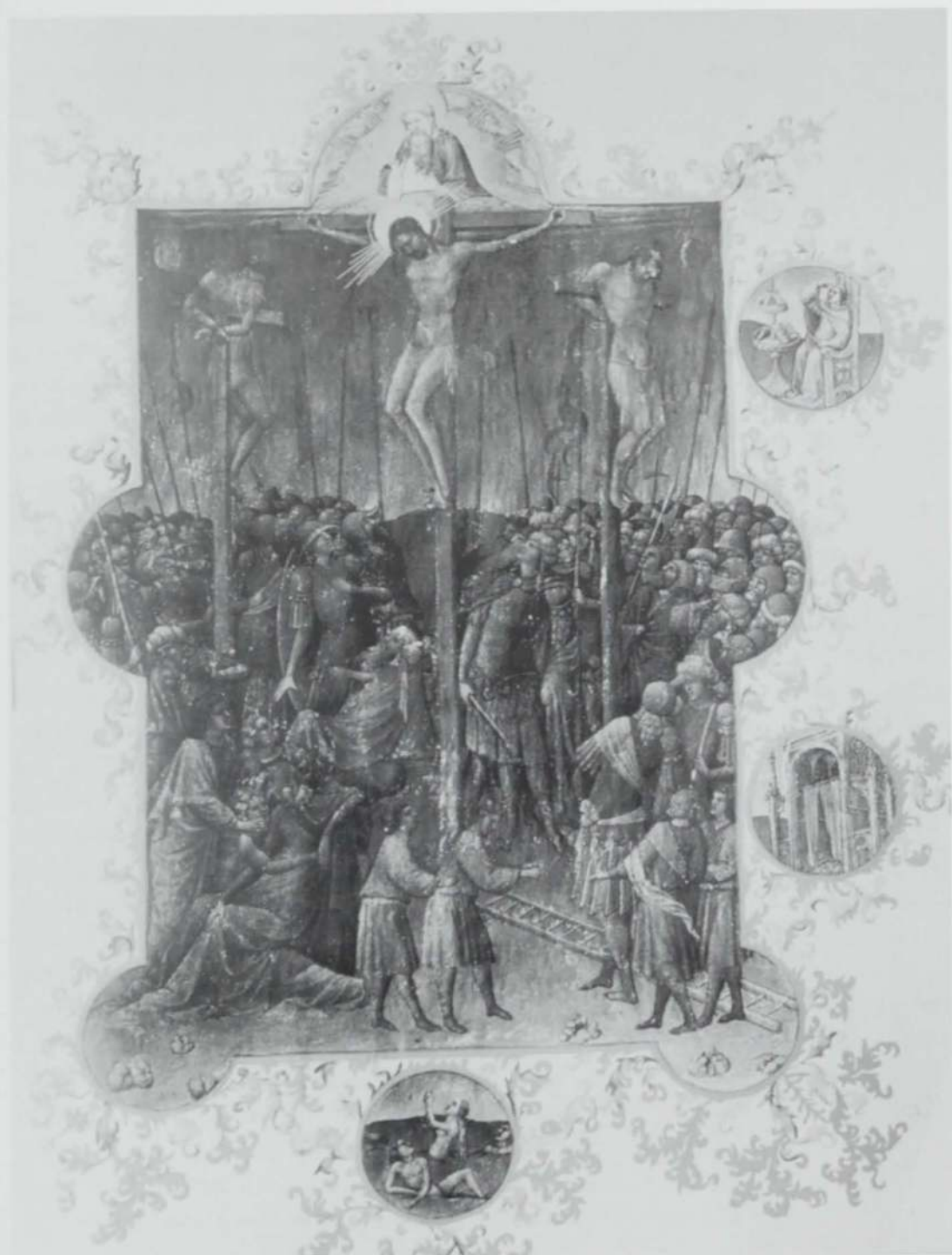
83 O. Pächt, *Early Italian Nature Studies*, siehe Anm. 42 S. 41 ff. Dem widerspricht M. Meiss in: J. Longnon, R. Coszelles, M. Meiss, *Die Très Riches Heures du Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly*, München 1973, S. 106.

84 Pächt, ebenda, S. 13. M. Meiss, E. H. Beatson, *La Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesucrist & La Sainte Vie de Notre Dame*, New York 1977, Introduction, S. IX ff.

85 Pächt, *Early Italian Nature Studies*, siehe Anm. 42, S. 24.

86 M. Meiss, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Freiburg – Genf 1983, S. 92.

87 F. Winzer, *Die Stundenbücher des Duc de Berry*, Dortmund 1982, S. 122 f.



104 Paul Limburg, Kreuzigung, um 1410–13

und seiner Praxis von den niederländischen Künstlern beeinflusst.⁸⁸ Die Finsternis ist lichtdurchlässig, trotzdem erhellt der goldene Nimbus Christi niemanden; Gottvater darüber wirkt nicht nur formal abgesetzt – er hinterlässt gemeinsam mit dem Sohn einen schmalen Streifen von hellem Gewölk am oberen Rand. Alle Menschen tasten sich in graublauer bis blaubrauner Dunkelheit nach den Angaben zur Sonnenfinsternis bei Lukas, Matthäus und Markus vorwärts.

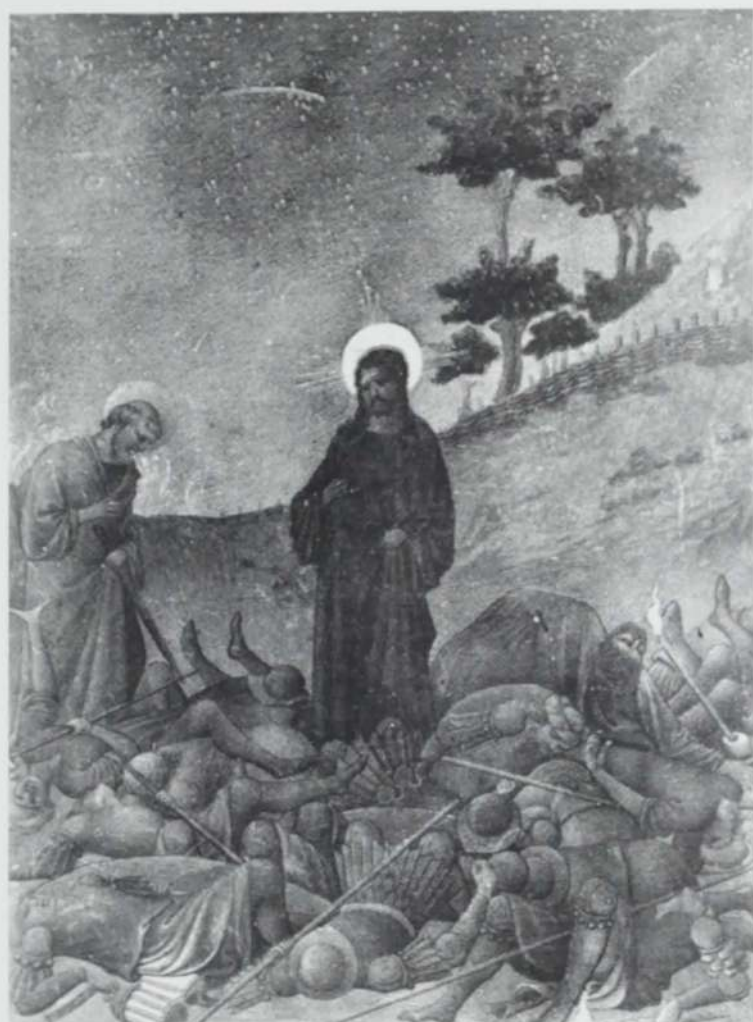
Die bemerkenswerteste Nachtszene Paul Limburgs ist schon davor in das Stundenbuch geordnet, die „Gefangennahme Christi“ (Abb. 105). In ihr wird das Stürzen der Soldaten nach dem Johannesevangelium illustriert.⁸⁹ Matutin und Laudes haben mit der „Gefangennahme“ und der „Ankunft Christi vor dem Palast des Statthalters Pilatus“ am Anfang der Passion wieder ein Nacht- und ein Tagstück gegenübergestellt. Die religiöse Andacht mag durch diesen Wechsel von Hell und Dunkel besondere Gefühle freigesetzt haben. Oder ist am Hof des Herzogs von Berry die Diskussion über Albertis „demonstrationes“ denkbar und bildliche Pendants zur rhetorischen Antithese eine Faszination des Sammlers? In der „Gefangennahme“ sind drei Arten von Lichtquellen zu bemerken: natürliche, mit den Sternen und Kometen, künstliche, mit den Laternen und Fackeln, und überirdische, mit den Nimben von Christus und Petrus. Sie sind in Goldglanz gehöht und selbst die Reflexlichter sind durch Goldbeigaben gekennzeichnet. Das Erstaunliche ist aber die persönliche Neuinterpretation des Nächtlichen durch Paul von Limburg. Zwar sind die Kometen und Sterne in Gold von dem Fresko Lorenzettis in der Unterkirche von Assisi angeregt, der Vordergrund und die Dunkelheit bieten aber eine völlig andere poetische und in Augenblicklichkeit gewandelte Situation.⁹⁰ Zwei gotische Traditionen – die Grisaille und den sternübersäten Himmel – sieht Millard Meiss in dem Blatt vereint; allerdings ist die erwähnte Abdunklung einzig und allein durch die Kenntnis des Freskos von Taddeo Gaddi erklärbar. Das innovative Ergebnis setzt sich also aus der Kombination der „Gefangennahme“ Pietro Lorenzettis und Taddeo Gaddis „Verkündigung an die Hirten“ zusammen, und doch ist etwas völlig Genuines gelungen, das große Nachahmung hervorrief. Das Blatt ist längst keine reine Grisaille mehr; der Himmel ist blaugrün, die Figur Christi die dunkelste (!) im Kontrast zur hellen Goldaureole (Grünblau, Braun und Schwarz sind in seinem Gewand enthalten). Die Soldaten sind einheitlich in hellem Graublau gemalt, Petrus hat einen silberblauen Nimbus, die Erde des Vordergrundes hat Ocker integriert, weiter hinten ist sie braun, die Bäume im Hintergrund sind tannengrün. Die Glanzlichter mit Gold sind sehr differenziert gestaltet: So ist die Aureole Christi durch Lichteinfall von links stärker plastisch, die beiden Fackeln haben Rot, Gelb und Weiß für die Feuerfarbe beige-mengt. Die davon getroffene Umgebung (in Erinnerung an die Icones des Philostrate) ist

88 Castelfranchi-Vegas, Italien und Flandern, siehe Anm. 59, S. 44.

89 Joh. 18, 4–6. R. Cazelles, J. Rathofer, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Luzern 1984, S. 79 (Kommentar zur Faksimile-Edition des Manuskripts).

90 E. Pognon, *Das Stundenbuch des Herzogs von Berry*, Freiburg – Genf 1983, S. 92.

105 Paul Limburg,
Gefangennahme Christi, um
1410–13



mit weniger Goldbeimengung schwächer erhellt. Es ist ohne Zweifel ein Nachtstück, wengleich die natürliche Lichtquelle des Mondes im Gegensatz zu Lorenzetti fehlt. Das Gestirn wird erst wieder im Blatt der „Gefangennahme“ im Turiner Stundenbuch der Brüder van Eyck (ehemals Turin, 1904 daselbst verbrannt) auftauchen.

Das verlorene Blatt, Fol. 24 r, aus dem Turiner Stundenbuch stammte aus einem weiteren Auftrag des Duc de Berry, den „Très Belles Heures de Notre Dame“ (Abb. 106, S. 250). Es wurde von einigen Kunsthistorikern Hubert van Eyck zugeschrieben, Otto Pächt hält sich in der direkten Zuschreibung zurück, Panofsky und Liana Castelfranchi-Vegas verweisen auf die Quellschrift von Summontes, die auf den Maestro Johannes, also Jan van Eyck, hindeutet.⁹¹ Auch die Datierung schwankt hier von 1414–1430, da setzt

91 Castelfranchi-Vegas, *Italien und Flandern*, siehe Anm. 59, S. 15. O. Kerber, *Hubert van Eyck*, Frankfurt 1957, S. 146 f.



106 Jan van Eyck, Gefangennahme Christi, 1414–30

Pächt bereits die nacheyckischen Problemfindungen an. Für ihn ist es die „erste echte Nachtszene der nachantiken Kunstgeschichte“ und er hält sich damit nicht an die Strenge des Panofsky'schen Dreischritts.⁹² Das Blatt ist nur mehr in einer Schwarzweißfotografie erhalten, trotzdem zeigt sich klar, dass es sich um dreierlei Lichtquellen handelt: eine natürliche durch den Mond am Himmel, mehrere künstliche durch Fackeln und Laternen und eine übernatürliche (ornamental aufgelöste) mit dem Kreuznimbus Christi. Hier passiert alles gleichzeitig: Jesus wird vom rechts herantretenden Judas geküsst, Petrus hält das abgeschlagene Ohr des Malchus hoch, die Hand Christi zieht ihn zurück, die Soldaten drängen mit glänzenden und erhobenen Fackeln und Schwertern heran. Teile der Körper werden von der einheitlich wirkenden Finsternis fragmentiert – das ist neu gegenüber den Limburgs. Die Stadt Jerusalem hat zwar ein Modell der Grabeskirche im Zentrum, der Rest aber ist eine spätmittelalterliche Stadt der Niederlande mit Windmühle. Der bewölkte Nachthimmel hat bereits starke Ähnlichkeit mit einem Meister der Nachfolge, Barthe-

92 O. Pächt, *Van Eyck – Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, S. 186.

lemy d'Eyck, dem so genannten Cuer-Meister, der von Eberhard König und Georg Zeman als Maler des Handbuchs für König René d'Anjou „Le Livre du cuer d'amours espris“ nach 1460 identifiziert wird.⁹³

Fackeln aus Holz und Metall sowie eine Laterne werden von den herannahenden Soldaten gehalten, auch die Reflexlichter sind noch um einiges differenzierter als bei Paul Limburg. Die natürliche Beleuchtung bezieht den Mond als innerbildliche Lichtquelle mit ein, um die gesehene Lichtstimmung bei Vollmond am Himmel einzufangen und Gewissheit über die Stunde des Geschehens zu haben. Es handelt sich um Mondauf- oder -untergang. Teile der Miniatur sind, wie schon erwähnt, durch totale Finsternis tiefenräumlich fragmentiert, eine Beobachtung der Wirklichkeit, die ungefähr zehn Jahre nach den Limburgs gesteigert ist, daher ist es für Pächt auch das „erstaunlichste, unerklärlichste Wagnis“ der Brüder van Eyck.⁹⁴ Schon Johan Huizinga hat die Verbindung der gemalten Dunkelheit zu den mystischen Ideen der Zeit gesucht: Er stieß auf Ruusbroec, Meister Eckhart, Seuse, Tauler und Thomas von Kempen, aber damit auch auf die Grenzen bildlichen Denkens im neuplatonischen bildlosen Dunkel.⁹⁵ Realismus und propagierte Bildlosigkeit sind Gegensätze, die diese Zeit prägten wie die Mystik selbst. Die Kirche konnte neben der Predigt die vielen Analphabeten nur über das Bild erreichen – dies ist wohl ein Grund für den besonderen Appell an die Gefühlsebene über das Nachtstück: Allein und einsam im Dunkel findet der Mensch leichter zum Gebet.

Geert Groote gründete in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in den Niederlanden die „Devotio moderna“ als neue Form der Frömmigkeit, deren Einfluss auf die Brüder van Eyck offenbar groß war.⁹⁶ Die Schilderung der göttlichen Kraft über die Lichtsensationen macht die Natur zur visionären Stätte eines anwesenden Schöpfers oder zumindest zu einer Spiegelung seiner Ideen – so wie sich die künstlichen, natürlichen und überirdischen Lichtquellen am Metall der Harnische der Ritter spiegeln. Die Sprache des Lichts ist selbst göttlich und daher umso sichtbarer in der nächtlichen Dunkelheit. Es ist also das Kunstmittel für die meditative Versenkung in die Geschichte des Heils (Geburt, Anbetung der Hirten und Könige, Wunder, Verklärung, Auferstehung) und Unheils (die Passion).

93 E. König, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthelémy d'Eyck*, Graz 1996, Kritische Rezension von G. Zeman, in: *Kunstchronik*, Heft 9/10, Sept./Okt. 1997, S. 520 ff. G. Zeman, *Das Barthelémy d'Eyck-Problem*, phil. Diss. Wien 1998.

94 Pächt, *Van Eyck*, siehe Anm. 92, S. 186.

95 J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1969, S. 319 f.

96 Castelfranchi-Vegas, *Italien und Flandern*, siehe Anm. 59, S. 41.

c) *Nacht und Troubadour-Dichtung: René d'Anjous „Liebentbranntes Herz“ und die Malerfamilie Eyck*

Aufgrund mehrerer Stiluntersuchungen wird das Wiener „Buch vom liebentbrannten Herzen“ (Wien, Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2597), das René d'Anjou 1457 verfasst hat, nach alten provenzalischen Akten dem Maler Barthélemy d'Eyck zugeschrieben, der schon am Turiner Stundenbuch mitgearbeitet haben soll.⁹⁷ Otto Pächt hatte das Wiener Exemplar der sechs illuminierten Handschriften, von denen vier in Paris sind und eine in Rom, noch dem König René selbst als Malerei zugeordnet. Dessen langer Aufenthalt in Geiselhaft soll nicht nur zur Beschäftigung mit Literatur, sondern auch zur bildenden Kunst geführt haben.⁹⁸ Neben den französischen Stileigenheiten sieht der Autor eine völlig eigenmächtige Behandlung nächtlicher Schatten in dem Werk. Statt des starken Helldunkels im Turiner Stundenbuch ist hier eine Farbigkeit der Schatten anzutreffen und keine Fragmentierung der Figuren durch Dunkelheit. Weiß wird nachts zu Grau, Rot zu Violett. Das Licht, oder besser die nächtliche Beleuchtung, hat narrative Funktion, ist episch-dramatisches Element und nie bloßer Stimmungswert einer Farbe von rein lyrischem Charakter. Die Nacht bewirkt für Pächt eine Konzentration auf das Wesentliche; damit entspricht sie auch der zeitgleichen Elementenlehre. Es handelt sich um Allegorien und wenig individualisierte Gesichter und um eine malerische Dichtung, wobei der Roman in alter kontinuierlicher Erzählweise konzentriert ist. Eberhard König weicht von der Nähe des Dichters vom Maler ab, um die Nachtdarstellungen klar in die Nachfolge ihrer Vorbilder Eyck und Limburg zu stellen.⁹⁹ In zwei Miniaturen mit Nachtdarstellungen, „Die Nacht am Brunnen der Fortuna“ (Fol. 12 v, Tafel 5a) und „Die Ankunft bei der Liebesinsel“ (Fol. 55, Tafel 5b), sind mit Gold in den dunkelblauen Nachthimmel Sterne und Kometen eingesetzt, wie das in Paul Limburgs Blatt „Gefangennahme“ der Fall war.

Im Blatt „Bei Sonnenuntergang vor der Klausur des Einsiedlers“ (Fol. 47 v) zeigt sich die Erfahrung der „Gefangennahme“ aus dem Turiner Stundenbuch an der herannahenden Nacht: Ein Gestirn am Horizont (hier die untergehende Sonne, dort der Mond) wird mit kleinem stimmungsvollem Gewölk und golden glühendem Tramonto verbunden, das nach vorne zu abnimmt. Die Figuren selbst sind zwar in Düsternis gegeben, sie werfen aber selbst keine Schlagschatten, die Teile des Geschehens fragmentieren: sogar das Pissen des grauen, hinteren Pferdes ist noch gut zu sehen. Künstliche Lichtquellen sind in genanntem Fol. 55 und in „Amor entnimmt dem schlafenden Autor das Herz“ (Fol. 2 r, Tafel 6)

97 König, *Liebentbranntes Herz*, siehe Anm. 93, Zemann, Diss, siehe Anm. 93.

98 O. Pächt, *René d'Anjou – Studien I*, in: *Jb. d. Kunsthist. Slgn.* 69, 1973, 85 ff. und derselbe, *René d'Anjou – Studien II*, in: *Jb. d. Kunsthist. Slgn.* 73, 1977, S. 7 ff. Die französischen Stileigenheiten des Malers sind das Argument Pächts gegen eine Zuordnung zur Familie Eyck. Pächt datiert sehr früh in die dreißiger Jahre, viele andere in die sechziger Jahre.

99 König, *Liebentbranntes Herz*, siehe Anm. 93, S. 81 und S. 136.

Lampen, die aber nur indirekt in der Hütte oder unter einem Möbel in Strahlen aus Blattgold leuchten. Das Glitzern der Rüstung, von Teilen der Pferddecke und des Helms auf dem Bild Fol. 12 v ist neben antiken Ekphrasen (Philostrat) und zeitgleichen Texten wieder auf das Turiner Stundenbuch zurückzuführen. Ein Argument mehr für König, den Wiener Codex vom liebentbrannten Herzen einem Mitglied der Malerfamilie Eyck zuzuschreiben. Die Nähe von sprachlichem und bildlichem Ausdruck im Mittelalter ist von Johan Huizinga insbesondere auf die detailreiche Naturschilderung bezogen worden.¹⁰⁰ Darin sieht der Autor noch ein mittelalterliches Element, wenngleich die Malerei der Eycks für ihn der Dichtung in der Genauigkeit der Ausschnitte der Natur voraus ist, fehlt ihm das renaissancehafte Gesamtkonzept der Historia und in Bezug auf die Dichtung des 15. Jahrhunderts die Rhetorik.¹⁰¹ Was das Licht und die Nachtdarstellung betrifft, ist für Huizinga die Malerei voraus, aber die Anregungen für die Lichteffekte, speziell künstliche Lichtquellen und Spiegelungen, kommen aus der zeitgenössischen Literatur. Inwieweit dabei schon der direkte Rückgriff auf die Antike einfließt, hat Rudolf Preimesberger hervorgehoben.¹⁰² Das wechselvolle Verhältnis – *Ut pictura poesis* –, auch wenn es sich in der Literatur um einen in die Pastoralen gekleideten Natursinn handelt und die Detailgenauigkeit hinter jener der quantitativen Schilderung zurückfällt, ist aber ohne Zweifel von großer Bedeutung.

So ist in den nächtlichen Lichtvisionen auch die Berührung zwischen den Hofkreisen, in denen die Künstler verkehrten, und den streng gottesfürchtigen Mystikern, inbegriffen die Beziehungen der Herzoginnen zu den Frauenklöstern, ein weiterer Aspekt für breite Schilderungen des Nächtlichen in der flandrischen Malerei.¹⁰³ König René d'Anjou hat neben seinen paganen oder scheinbar paganen Werken 1454/55 einen Dialog über die Eitelkeit alles Irdischen mit „*Le Manifiement de Vaine Plaisance*“ geschrieben.¹⁰⁴ Allegorien wie der Gottesglaube, die Reue, der feste Glauben und die göttliche Gnade führen einen Dialog über die Gottesliebe, durch die sich die Seele von allen irdischen Torheiten reinigen soll. Die Unmittelbarkeit der mystischen Erleuchtungsschriften trifft auf das visuell Expressive in der irdischen Naturschilderung – dies konnte sich noch mehr als in Italien durch die vorbildhafte Wirkung der Predigten und Texte von Ruusbroec, Meister Eckhardt, Dionysius des Karthäusers, Thomas von Kempen und die vielseitige Frauenmystik (von Mechthild von Magdeburg bis Birgitta von Schweden) zu einem pathetischen Naturalismus entfalten. Für Huizinga ist dies noch ein mittelalterlicher Zug parallel dem Detailrealismus der Brüder van Eyck. Er zitiert dazu Francesco de Holandas Traktat (eines

100 Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, siehe Anm. 95, Kap. XX und XXI, S. 331 ff., S. 363 ff.

101 Ebenda, S. 377, S. 333 f., S. 339.

102 R. Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zs. f. Kg.* 54, Heft 4, 1991, S. 459–489.

103 Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, siehe Anm. 95, S. 316–318.

104 F. Unterkircher, *René d'Anjou. Vom Liebentbrannten Herzen*, Graz 1975, S. 9.

fiktiven Gesprächs mit Michelangelo), in dem die Flamen als fromm, weibisch (sentimental), ohne Vernunft, an der Farbigkeit haftend, ohne Symmetrien und Proportionen gegenüber den italienischen humanistischen Tendenzen hingestellt wurden.¹⁰⁵ Jedoch liegt bei allem Verharren in Sentiment, Detailreichtum und sogar Allegorien im „Liebentbrannten Herzen“ auch die beginnende Sprengkraft des Paganen: Amor und andere Götter haben sich nach dem Vorbild des Rosenromans in die Ideale der christlichen Minne eingeschlichen und die Nacht ist bewusstes alltägliches (nächtliches) Erleben.¹⁰⁶ Mit der Herzentnahme Amors und der Übergabe an Desir beginnt die traumhafte Liebesreise zur Dame Douce Mercy (süße Gnade) durch den Wald, in dem Couer und Desir übernachten und ein Gewitter erleben, zur Liebesinsel mit Amitié und Compagnie am Weg zum Ospidal d'amour und weiter zum Schloss Plaisance des Liebesgottes.¹⁰⁷ Vom profanen Amor gibt es zu dieser Zeit schon lange den Bezug zu Christus, den schon Augustinus als „unseren Amor“ bezeichnet hat.¹⁰⁸ Die flämische Mystikerin Hadewijch überliefert dies nicht nur, sie legt es als Parallele zwischen weltlicher und christlicher Minne fest.¹⁰⁹ Das Herz ist das Zentrum des Begehrens und damit auch Antrieb zur süßen Minne hin zur Unio mystica mit Gott. Die Minne selbst ist der Leim zwischen Gott und Mensch, die Ergriffenheit treibt ihn und seine Seele in Sehnsucht (mit Desir) auf „aventure“ in der „minnen lant“. Diese Nähe zwischen weltlicher und geistlicher Dichtung ist verblüffend. Die Symbolik auf den Helmen, Kleidern, Pferddecken, durch Zeichen und Farbigkeit, ist vonnöten, um den Weg zu finden. So geschieht es auch im Rosenroman und der Hypnerotomachia – dazu gibt es das „Rusten“ im Wald des Wartens, den Abgrund am Fluss der Tränen und die Fahrten per Schiff zur Befreiung der Seele mit dem einzigen Ziel der Vereinigung. All dies ist gleich im Text der Hadewijch und des Königs René. Allerdings enden die Miniaturen des Wiener Codex schon vor der Unio mystica, als ahnten sie die Bildlosigkeit dieser.

Untersucht man die provenzalische Troubadour-Dichtung im Vergleich zu den Inhalten des Buchs König René, zeigen sich in den nächtlichen Passagen mehrere Bezugspunkte, die wohl zum Realismus der malerischen Landschaftsschilderung beigetragen haben. Die Nacht kommt in gut der Hälfte der Gedichte und Razos (Novellen) vor. Sie hat zahlreiche Schreibweisen, die sich möglicherweise auf verschiedene Zustände oder Zeitfaktoren (oder auch nur mundartliche Unterschiede) beziehen können: noch, nuech, nueyt, nueitz, nueg.

105 Huizinga, Herbst des Mittelalters, siehe Anm. 95, S. 320 f. Hrsg. J. Vasconcello, F. de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538, Wien 1899.

106 Ebenda, S. 397.

107 E. Trenkler, Das Livre du cuer d'amours espris des Herzogs René von d'Anjou, Wien 1946, S. 16 f. gibt die genaue Inhaltsangabe.

108 Augustinus, Confessiones, 10. Buch, XXIX, 40. Herzausch unter 13. Buch, VII, 8. 2. Buch, IX, 13. Therese von Avila übernimmt das wie Caterina von Siena u. a.

109 Hadewijch, in: E. Heszler, Stufen der Minne bei H., in: Frauenmystik des Mittelalters, Hrsg. Dinzelbacher, Bauer, siehe Anm. 14, S. 99 f.

Zusätzlich steht das Wort *alba* für das Morgenlicht, aber auch für eine bestimmte Gedichtgattung, die den Morgen zum Inhalt hat (aber von der vorangegangenen Nacht spricht).¹¹⁰

Atmosphärische Veränderungen wie Wolken, Licht und Schatten, Regen, Wind, Düsternis (*tenebros*) zwischen Abend (*ser*) und Morgen (*mati*) sind neben dem Liebesthema dramatischer Stimmungsfaktor. Das lässt sich mühelos auf die Bilder nach Versen und Prosateilen übertragen. Sie folgen der neuen naturalistischen Auffassung in einer genauen Wiedergabe der Erzähldetails, wenngleich die handelnden Figuren zuweilen in kontinuierlichem Landschaftsraum mehrere Stationen eines Kapitels auf einmal durchlaufen. Dabei sind sie zwar, nach moderner Auffassung, nur jeweils einmal zu sehen, die Veduten oder die Landschaft sind aber über einen längeren Zeitraum gespannt. Der Nachthimmel in Fol 12 v zeigt links und rechts Sternenhimmel, dazwischen ist es düster und bewölkt: das Gewitter zieht durch. Päch sah auch in Fol 2 v Anfang und Ende des Textes integriert: Das Herz wird zuerst entnommen und kehrt nach der Reise wieder zurück, der König erwacht.

Im provenzalischen Gedicht ist die Antithese ebenso bedeutend wie das Liebesparadox (die unbeantwortete Liebe), deshalb stehen den „*trobarclus*“, den dunklen, schweren, rätselhaften Liedern, die „*trobar leu*“, die leicht verständlichen, gegenüber und den „Nachtigallenliedern“ die ironisch gemeinten „Starenlieder“. In den Tagesliedern, die das Ende der Nacht mit dem Morgenlicht *alba* mit einschließen, steht die Abenddämmerung, *bruna*, gegenüber, die später zum Epitheton für Nacht wird und in den Dichtungen und Malereien des Barock wichtig ist. Das braune Licht der Nacht ist jenes der beobachteten Vollmondnacht. Allerdings schwingt im weltlichen Tagelied immer noch der religiöse Bezug zur Morgenhymne mit, damit steht die Nacht weiter für eine sündige Menschheit mit erotischen Wünschen, das Herz ist damit fast als Antinomie von Körper *cuer-cors* zu sehen. Diese körperliche Liebe hat man vor allem den weltlichen Liedern der weiblichen Sänger, den „*trobairitz*“, nachgesagt. Neben dem Frauendienst der Troubadours gibt es damit auch den Herrendienst.¹¹¹ Tanzlied, Lumpen- und Lügenlyrik können in dieser hochmittelalterlichen Erosdiskussion auch mit Ironie mithalten. Das Setzen von These (*sic*) und Antithese (*non*) wird verwendet, um Wahres vom Falschen zu trennen.¹¹²

Trotz dieser nach wie vor mittelalterlich symbolischen und damit der Dunkelheit negativ gesonnenen Deutung ist die Angst der Liebenden vor dem Ende der Nacht in vielen Gedichten Zeichen einer ambivalenten Haltung zu den vielschichtigen Vorstellungen zwischen Suche, Herztausch, Traum und Tod in der Nacht. Wolfram von Eschenbach spricht von der Nacht, die zu schnell vergangen ist: „Die dunkle Nacht hat uns nun zu meinem Unglück das erste Morgenlicht gebracht ...“¹¹³ Kommt es zu einer Enttäuschung der Liebe

110 Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Trobadors, Hrsg. D. Rieger, Stuttgart 1980. Das Wort *alba* steht dabei auch immer am Ende der Strophen.

111 Ebenda, S. 300.

112 Ebenda, S. 255, 264, 298, 303.

113 M. Backes, A. Wolf, Tageslieder des deutschen Mittelalters, Stuttgart 1999, S. 99 (Es ist jetzt Tag). Ein-

durch höfische Erfahrungen, wird auf die antike Gattung des Hirtengedichts zurückgegriffen: Die Pastourelle (Hirtin) ist die Trösterin für das Versagen der Liebe seitens der hohen Frauen. Die Tradition des nächtlichen Geschehens ist hier aus der Antike vorgegeben.

d) *Absolute Nachtdarstellung: Der einheitliche nächtliche Raum in der Nachfolge Hugo van der Goes' – vornehmlich im Weihnachtsbild*

Eigentlich ist „Die Verkündigung an die Hirten“ die einzige Stelle im Evangelium des Lukas (2, 8–20), die verrät, dass die Geburt Christi nachts stattfand, denn es ist bereits in der griechischen Fassung von τηξ νυκτος (des Nachts, nachts, in der Nacht) die Rede.¹¹⁴ Dies war für Taddeo Gaddi die entscheidende Schriftquelle; dazu kommt die im 13. Jahrhundert aus den liturgischen Schauspielen in die Christmette als Officium Pastorum eingeführte Verkündigung an die Hirten, was offenbar sofort in der bildenden Kunst in die Geburtsszene mit aufgenommen wurde.¹¹⁵ Zu der authentischen Überlieferung reihen sich die im Laufe des 13.–15. Jahrhunderts entstandenen, ausgeschmückten Heiligenlegenden des Jacobus de Voragine, des Pseudo-Bonaventura, der hl. Birgitta von Schweden und anderer Mystikerinnen an.

Während einige Meister der Buchmalerei wie Jean Bourdichon von Poitiers in den Heures d'Anne de Bretagne die „Verkündigung an die Hirten“ allein und damit das Urbild Gaddis versimplifiziert und in besonderer Farbkomposition herausgreifen, ist die nächtliche Komposition des Hugo van der Goes – in der überlieferten Übernahme Geertgen tot Sint Jans' – eine Kombination von „Verkündigung an die Hirten“ und „Geburt Christi“ wie schon bei Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano. Von Letzterem wird allerdings nicht die aus dem Pseudo-Evangelien und den Revelationes stammende Geburtshöhle übernommen, sondern das verfallene Dach des Stalls aus den Legenden des Jacobus de Voragine. Die Beziehung zu Gentile da Fabrianos Malerei ist schon allein durch die Italienreise Rogiers van der Weydens gegeben, dessen Errungenschaften von seinem Schüler Hugo van der Goes besonders weiterentwickelt wurden.¹¹⁶ Die „pietas“ spielte dabei die wesentliche Rolle bei der Übernahme dieser Thematik.

Neben den Glaubensfragen ist die Entwicklung intensiver Untersuchungen des Schattens in Bezug auf Zentralperspektive und Raum an sich in Italien so weit fortgeschritten,

flüsse der arabischen Liebesdichtung kommen hier hinzu; jedoch endet diese mit dem Morgen, ist allein ein Nachtlied ohne Alba-Leitmotiv. Auch die Propaganda für die Kreuzzüge wurden in die Lieder eingeflochten und es gibt eine latent misogyne Haltung.

114 O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948, S. 41, hat darauf hingewiesen. N. T. Griechisch-Deutsche Linearübersetzung von E. Dietzfelbinger, Stuttgart 1987 (2), S. 233.

115 Pérez-Higuera, *Ein Kind ist ...*, siehe Anm. 17, S. 19.

116 Castelfranchi-Vegas, *Italien und Flandern*, siehe Anm. 59, S. 71, S. 127.

dass die Dunkelheit zum übergreifenden, obersten Prinzip werden konnte – erstmals seit der Antike. Das große Vorbild einer ersten „Geburt Christi“ mit „Verkündigung an die Hirten“ als Beiszene war ein heute verlorenes Bild des Hugo van der Goes.¹¹⁷ Es zog in den Niederlanden und in Deutschland eine große Serie solcher in „absolute“ Dunkelheit getauchte Figuren nach sich, die allein vom „lumen mundi“ und dem überirdischen Licht des Engels beleuchtet werden. Das Urbild muss vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, da die heute als nächste Kopie geltende Fassung Geertgens (London, National Gallery, Tafel 7) 1455/65 datiert wird.¹¹⁸ Dass die Literatur wieder vom „ersten Nachtbild der niederländischen Malerei“ spricht, bewirkt die anhaltende Vorstellung eines Fortschritts in der Weise, wie Panofsky in den Stufen negativ, positiv und absolut vorgibt.¹¹⁹

Die anderen Kopien nach Hugo van der Goes stammen von Gerard David (Abb. 107), Michael Sittow (Michel Zittow, 2. Hälfte 16. Jh., Wien, KHM, Abb. 108, S. 257 und St. Anna, Annaberg-Buchholz). Die Bilderfindung Hugos bringt das leuchtende Christuskind als stärkste Lichtquelle in einer gemauerten Krippe ins Bild, die davor in der



107 Michiel Sittow, Geburt Christi, 2. Hälfte 16. Jh.

117 F. Winkler, Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 140 f. L. v. Baldass war der Erste, der dieses Vorbild entdeckte, Mabuses „Hl. Nacht“, eine freie Kopie nach Hugo van der Goes, in: Jb. d. kh. Slgn. 21, 1920, S. 34 ff. P. C. Claussen, Unsichtbares sichtbar machen. Der Marientod des Hugo van der Goes und Raffaels Transfiguration, in: R. M. E. Jacobi u. a., Die Wahrheit der Begegnung. Festschrift D. Janz, Würzburg 2001, S. 491 ff., sieht den Zusammenhang von Hugos Nachtstücken und der strengen Strömung der Devotio moderna, der er als Laienbruder im Kloster Rodendaele angehörte. Allerdings bezeichnet er ihn auch als „Erfinder der nächtlichen Dunkelheit in der Tafelmalerei“.

118 Ebenda, S. 35.

119 Panofsky, Early Netherlandish Painting, siehe Anm. 20, S. 236. Winkler, Hugo van der Goes, siehe Anm. 117, S. 141. E. Gombrich, Kunst und Fortschritt, Köln 1978.



108 Gerard David, Geburt Christi, 1495

niederländischen Malerei nicht zu finden ist, denn das Kind lag meist auf dem bloßen Erdboden. Josef hält nach dem Text Birgittas eine Kerze, die er mit der Hand abschirmt (so bei Sittow und David, nicht bei Geertgen). *Vis à vis* von Maria kniet eine Engelschar, weitere Himmelsboten schweben durch Tor und Fenster herein. Auch sie leuchten nicht aus sich selbst, sondern werden vom Christuskind beleuchtet. Die Hirten im Hintergrund haben ein Feuer, bei Geertgen taucht dazu ein leuchtender Engel am Himmel auf. Bei David rücken die Hirten bereits an die Geburtsszene heran, blicken beim Fenster herein, und bei Sittow ist eine zusätzliche Szene im Hof mit der Lichtquelle einer Laterne beigegeben. Maria kniet in allen

Fassungen vor dem Kind. Sie ist – vor allem im Gesicht – von den heiligen Lichtstrahlen am hellsten getroffen; Ochse und Esel tauchen hinter der Krippe aus dem Halbschatten auf. Bei Geertgen ist Maria rechts, sonst immer links positioniert, was möglicherweise für eine freiere Interpretation (nach Stichen) spricht. Da Geertgen am nächsten gilt, sind alle anderen sozusagen als spiegelverkehrt zu betrachten. Im Hintergrund ist eine ruinöse Architekturkulisse aus Versatzstücken eines brüchigen Gemäuers zu finden. Bei Jan Joest von Calcar (Dunedin, Art Gallery of New Zealand) ist eine Mondsichel links oben über Tramonto zu sehen. Die Gesichtstypen des Hugo van der Goes sind nicht übernommen worden, daher kann man nicht von Kopien, sondern nur von Paraphrasen sprechen. Der Genter Maler kann aber trotzdem als wesentlicher Ideengeber dieser Nachtszene gelten, die bis ins 17. Jahrhundert vorbildliche Wirkung hatte. Dies liegt auch an der Wirkung der

mystischen Schriften bzw. den Ausschmückungen der Beschreibungen bei Luk. (2, 8–20) und Joh. (1, 9–10) vom „Lumen mundi“.

Neben den „Meditationen über das Leben Christi“ des Pseudo-Bonaventura im 14. Jahrhundert oder den Legenden des Jacobus de Voragine im 13. Jahrhundert sind 1492 die „Revelationes der Birgitta von Schweden“ (1303–1373) in Lübeck gedruckt worden (als Manuskripte kursierten sie aber schon davor). Alle drei sind als Einfluss der Literatur auf die Kopien von David, Sittow und Jan Joest nach Hugo van der Goes zu betrachten.

Birgitta bringt die Detailvorstellungen der Krippe, der knienden Maria und der Kerze in der Hand Josephs mit ein. „Ein unvergleichliches Licht ging von ihm aus, ein solcher Glanz, daß man ihn nicht einmal mit der Sonne vergleichen konnte.“¹²⁰ Ochse und Esel werden bei dieser Autorin an die Krippe angebunden. Josefs Hereinbringen einer Kerze geht eigentlich der schmerzlosen Geburt voraus, die Kerze gilt aber auch als weiteres Attribut für das „Licht der Welt“.¹²¹ In der Darstellung ist aber ihr Licht – wie angegeben – schwach gegenüber dem göttlichen. Maria kniet in Ehrerbietung und wie „betrunken von göttlicher Süße“. Die Engel hört Birgitta, sie sieht sie aber nicht, im Gegensatz zum Betrachter. Auch das Liegen des Kindes neben der Krippe wird im Erzählungsverlauf erwähnt, Maria wärmt es in der Folge an der Brust und ihrer Wange. Statt der Geburtshöhle, die Pseudo-Bonaventura und Birgitta nach Byzanz wieder einführen und die Gentile da Fabriano gemalt hatte, kehrt hier das Haus mit dem kaputten Dach von Jacobus de Voragine wieder.¹²² Dieser Autor nennt die brennende Kerze ein Symbol Christi, da sie aus drei Elementen besteht: Wachs, Docht und Flamme, entsprechend Christi Leib-Seele-Göttlichkeit (so wirkt der Glaube wie Wachs verzehrendes Feuer).¹²³ Auch das *Speculum Humanae Salvationis* vergleicht in Kap. 10 die Menschwerdung Jesu aus der Jungfrau mit: „Ipsa enim est candelabrum et ipse est lucerna. Christus Mariae Filius, est candela accensa.“¹²⁴

Die Wandlungen in der zweiten Phase (und einer zweiten Generation von Künstlern) der gegenseitigen Anregungen der Niederlande und Italiens bringt auch eine neue Einstellung zum Nachtstück. Nun sind es nicht mehr die „lustris“ auf den Rüstungen, sondern es ist das italienische „lume“, das vollendet studiert und mit einer fragmentierenden Dunkelheit verbunden wurde, welche die Körper besonders plastisch hervortreten lässt.¹²⁵ Das Nachtstück des Hugo van der Goes ist also auch ein besonders guter Beweis für seine Kenntnis italienischer Kunst und Kunsttheorie, während aber die religiöse Mystik und

120 Pérez-Higuera, Ein Kind ist ..., siehe Anm. 17, S. 132.

121 K. Seidel, Die Kerze, Hildesheim – Zürich – New York 1996, S. 63 ff.

122 Pérez-Higuera, Ein Kind ..., siehe Anm. 17, S. 104.

123 Ebenda, S. 49.

124 Ebenda, S. 48.

125 E. Gombrich, Licht, Form und Oberfläche in der Malerei des 15. Jahrhunderts nördlich und südlich der Alpen, in: Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III, Stuttgart 1987, S. 33 ff.

seine typisch flämische „lyrische Verklärung“ erhalten bleiben.¹²⁶ Es ist sehr verwunderlich, dass die Nachtstücke von Liana Castelfranchi-Vegas nicht als Vergleiche zwischen den beiden Ländern herangezogen wurden (sie werden auch bei vielen anderen Autoren nicht als „missing link“ und besondere Lösung erkannt).

Interessant ist, dass Hugo van der Goes, der als akribischer Schilderer der Blumen und Landschaften galt, durch den Einsatz der Finsternis auf alle Details verzichtet bzw. mit verschiedenen Lichtquellen besonders die Figuren betont. Wir wissen allerdings nicht mehr, wie detailreich sein Original des Weihnachtsbildes war. Die starke Plastizität kann auch über den Einfluss Jean Fouquets gekommen sein, den Panofsky für ein wichtiges Vorbild hält.¹²⁷ Während die Italiener ihre starke Raumgebundenheit an die menschliche Figur durch den niederländischen Einfluss herabsetzen, wird die Konzentration auf die Figur durch das Nachtstück Hugos in die Niederlande gebracht. Die beiden zuerst so unterschiedlichen Stile haben sich in diesem Bild verwoben – in Italien zeigt sich die Durchdringung erstmals bei Piero della Francesca. Die Ergriffenheit und sentimental frömmelnde Stimmung des Weihnachtsbildes ist aber auch durch Verbreitung in der lombardischen Auffassung vermittelt.¹²⁸

Mit diesem Bildtypus ist die zweite Phase des Internationalismus nach der „Internationalen Gotik“ des „weichen Stils“ erreicht. Die Maler Hugo, Geertgen, Gerard David und Michael Sittow greifen auf die Eycktradition mit modernen, aus zeitgleichen italienischen Vorbildern gespeisten Mitteln zurück.

Die Buchmalerei zeigt ebenso ein Nachleben dieses Bildtypus, allerdings mehr nach David als nach Hugo van der Goes, z. B. in den „Grandes Heures d'Anne de Bretagne“ (Paris, Bibl. Nat., Cod. lat. 9474, um 1503–8). Es gibt damit zusammenhängend Zahlungen an Jean Poyet 1497, die allerdings mit dem kleinen Stundenbuch des Malers verbunden werden. Das ruinöse Haus wird hier vom himmlischen Licht durchbrochen, durch ein Fenster schauen die Hirten herein, deren Fackeln wenig leuchtend erscheinen und deren Körper aber möglicherweise vom Stern Licht empfangen. Christus, von Ochs- und Eselskopf eingerahmt, leuchtet weniger stark aus sich; bleibt als Hauptlichtquelle die von Josef gehaltene Laterne. Sie ist offensichtlich Invention des Jean Poyet; der Rest erinnert, stark vereinfacht, an Gerard Davids Variation nach Hugo van der Goes im Kunsthistorischen Museum in Wien.

126 Castelfranchi-Vegas, Italien und Flandern, siehe Anm. 59, S. 232.

127 Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, siehe Anm. 20, S. 334.

128 Castelfranchi-Vegas, Italien und Flandern, siehe Anm. 59, S. 264 f.

e) *Passionsbilder: Die Nächte des Unheils*

Die sensationellen nächtlichen Kompositionen der Brüder Limburg und van Eyck haben in einigen Buchmalereien Nachahmung gefunden. Doch scheint das gewagte Experimentieren mit der Wirklichkeit der Lichtquellen doch für wenige aufgeschlossene Auftraggeber vorbehalten gewesen zu sein. Neben dem Herzog von Berry war das auch Maria von Burgund, Gattin Kaiser Maximilians I., deren „Meister“ Horst Wolf mit Alexander Bening, dem Gründer der Genter und Brüggener Buchmalerschule, einem Verwandten des Hugo van der Goes, identifiziert. Er malte 1480 ein Gebetbuch für sie, das heute in Berlin im Kupferstichkabinett aufbewahrt wird (Ms. 78 B. 12).¹²⁹ Darin sind zwei Nachtstücke erhalten: Der „Ölberg“ (Fol. 45 r), den der Künstler 1485/90 in dem Exemplar der Bodleian Library Oxford (MS Douce 219–220) wiederholte. Die Lichteffekte des Nimbus Christi und der Fackeln der Häscher im Hintergrund sind in Gold gehöht, die Figuren in blaue Grisailen verwandelt, die Schatten aber gering, à la Limburg, und am Horizont zeigt sich das erste, schwache Dämmerlicht. Der Sohn des Malers, Simon Bening, setzte die Tradition fort und verstärkte die Licht-Schatten-Wirkung.

Das zweite Blatt im Gebetbuch der Maria von Burgund ist kunstvoller: „Die Gefangennahme“ (Fol. 56 v) vereint Lichteffekte in Gold und Gelbrot (Feuer der Fackeln und der Laterne). Eine Rückenfigur, wie sie später in einer Passionsszene Luca Cambiasos wiederkehrt, steht im Vordergrund in der Mitte, links von Christus ist Malchus damit beschäftigt wieder aufzustehen, und die Jünger flüchten in den Mittelgrund. Hinter den Bäumen der hügeligen Landschaft zwischen Wolken erscheint der Mond in bleichem Weiß. Das ist der Effekt, den Otto Pächt als *plein-air* gelobt hat.¹³⁰ Schlagschatten der Figuren und Silhouetten wie *Valeurs* in der Beleuchtung von Christus und Judas lassen auf eine Weiterentwicklung der Ideen van Eycks im Turiner Stundenbuch schließen.

Bening und Nachfolge haben mehrere Nachtstücke gemalt, sein Sohn Simon z. B. in einem Gebetbuch für den Kardinal Albrecht von Brandenburg.¹³¹ Auch in den genannten „Grande Heures d'Anne de Bretagne“ gibt es schon einen nächtlichen „Verrat des Judas“ und eine nächtliche „Flucht aus Ägypten“ (mit Tramonto am felsversperrten Horizont), die auch der genannte Meister von Poitiers (Paris, Bibl. Nat., Cod. Rothschild 1534, Fol. 84 v) und Jean Fouquet (Paris, Bibl., Nat. Cod. Lat. 1417, Fol. 60 v) verwendeten.¹³² Alle erinnern noch mehr an die Grisailentechnik und Farbvaleurs der Brüder Limburg in puncto Nachtstücke als an das Stundenbuch der Maria von Burgund. So ist auch die

129 H. Wolf, *Niederländische und flämische Buchmalerei des Spätmittelalters*, Berlin 1978, S. 40 f.

130 O. Pächt, *Master of Mary of Burgundy*, siehe Anm. 114, S. 41. G. Alexander, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1970 (Faksimileausgabe).

131 Breustedt, *Entwicklung des Nachtstücks*, siehe Anm. 82, S. 176 ff.

132 E. König, *Buchmalerei in Frankreich um 1450. Der Jouvenal Maler. Der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982, Abb. 6, 24, 237.



109 Jean Fouquet, Gefangennahme Christi, nach 1450, Fol. 13 r des Stundenbuchs des Charles de France

verwendet, sie wirkt aber wie eine Grisaille. Die Malerei ist von persönlicher Prägung, die Komposition ist einfach, aber für den Künstler charakteristisch. Ein hoher Gartenzaun wird perspektivisch von rechts vorne nach links hinten gezogen, durch eine Türöffnung in ihm treten unzählige Menschen in den Garten hinein. In der zweiten Vordergrundebene stehen Christus und Judas. Ein braun bekleideter Soldat ergreift den violett gekleideten Christus; die mittelalterlich symbolisch negativ gedeutete Farbe findet sich bei Judas wieder. Von hinten empfangen die Figuren das Licht einer Laterne, die von einer Frau hochgehalten wird. Christus legt Malchus vor sich das Ohr an, das der davor stehende Petrus

„Flucht nach Ägypten“ der „Grande Heures d'Anne de Bretagne“ durch das Tramonto mit der Auferstehungsminiatur der „Trés Riches Heures“ (Fol. 182 v) von Paul Limburg mit aufblitzender Sonne hinter der Vedute einer Stadt vergleichbar.

Jean Fouquet (und die Buchmalerei der Schule von Tours in der Nachfolge Jean Colombes) ist eigentlich in seinen hellen Lasuren und dem hohen Interesse an der Plastizität der Figur nicht als typischer Maler von Nachtstücken anzusprechen, trotzdem versucht er sich in blassgrauer Manier in den berühmten antithetischen „demonstrationes“ Albertis. Im Stundenbuch des Charles de France (Abb. 109) ist die eigenhändige Miniatur des Künstlers eine „helle Nacht“ mit Judaskuss und Gefangennahme Christi unter violettem Himmel.¹³³ Für die Szene – abgesehen von dem Engel mit dem Königswappen im Vordergrund – wurden Violett, Grüngrau, Braun, etwas Weiß und Goldhöhungen

133 S. Clancy, Die Werkstatt Fouquets, in: Künstlerwerkstätten der Renaissance, Hrsg. R. Cassanelli, Zürich – Düsseldorf 1998, S. 109 f.

jenem abgeschlagen hat. Malchus, Petrus und das Gebüsch werden von einer weiteren im Gras liegenden Laterne beleuchtet. In der lasierenden Malerei entsprechen die Lichteffekte den „lustris“ der Limburgs und es gibt nur wenige durchsichtige Schlagschatten.

Dunkler war die Szene einer ähnlichen Komposition mit Bäumen vor dem Zaun und mehr Landschaft im Hintergrund aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier um 1450 (Chantilly, Musée Condé, Ms. 71). Im Vordergrund zeigen sich die Apostel in Anlehnung an Giotto und Übereinstimmungen mit Giovanni Bellini (wobei Letzterer von Fouquet übernommen hat). Auch die flüchtende Figur neben der die Laterne haltenden Frau links ist ein italienisches Zitat (wohl aus einer Szene mit Joseph und dem Weib Potiphars). Trotz kompositioneller Unterschiede ähneln einander die Figurendispositionen so weit, dass beide hellen Nächte dem Meister selbst zugeschrieben werden können.¹³⁴ Neben den italienischen Anregungen ist die Nachtdarstellung eher archaisierend und im Grunde ist auch die Lasurtechnik sehr eigenwillig.

Anders als Hugo van der Goes hat Di(e)ric Bouts in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts seine „Gefangennahme“ (München, Alte Pinakothek, Tafel 8) als Nachtstück komponiert. Annäherungen an diese Bildgattung gibt es bei ihm außerdem im rechten Flügel des Kreuz- oder Passionsaltars in Granada (1455, Capilla Real) in einer „Auferstehung“ und dem morgendlichen „Christophorus“ am rechten Flügel des „Dreikönigsaltars“, der den Namen „Perle von Brabant“ trägt (München, Alte Pinak.). Einen dunklen Himmel hat auch die „Mannalese“ als oberes Bild des rechten Flügels zum „Abendmahls-Triptychon“, 1464–68, in Leuven, St. Peter.¹³⁵ Der Maler trennt den Vordergrund der „Gefangennahme“ in tagheller Beleuchtung, in dem nur die Fackel als Motiv angibt, um welche Stunde es sich handelt, und die Hintergrundlandschaft. Dort wird in nächtlicher Atmosphäre und kontinuierlicher Erzählung Christus unter dem Sternenhimmel vor das Praetorium gebracht. Der zunehmende Mond in genauer astronomischer Beobachtung zu Ostern scheint auf die Szene; eine kleine Fackel ist nur schwach an der Lichtwirkung beteiligt. Geschickt wird mit der Fackel im Vordergrund so jongliert, dass ihre brennende Spitze schon in den dunklen Hintergrund hineinragt und daher als künstliche Lichtquelle auffällt. Hinter Hügeln und einem verschlungenen Weg in die Tiefe, wie er in der niederländischen Malerei häufig ist, tauchen mehrere Wachttürme auf. Hinter der Stadtmauer steht das bescheidene gotische Rathaus, dahinter taucht symbolträchtig eine Kirche auf. Im Mittelgrund fliehen zwei der Jünger, sich noch umwendend, in die Dunkelheit, die allerdings ganz am Horizont schon wieder mit Tramonto den Tag ankündigt. Das Bild mit seiner kunstvollen Verbindung von antithetischem Tageslichtbild und Nachtstück stellt einen Sonderfall von Historie dar.

¹³⁴ Ebenda, S. 114.

¹³⁵ Ergänzungsband zum Ausst.-Kat. Nacht, Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg. P. K. Schuster, C. Vitali), München 1998, S. 15. Ausst.-Kat. Dirk Bouts (ca. 1410–1474) een Vlaams primitief te Leuven, Hrsg. M. Smeyers, Leuven 1998. W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Leipzig 1938.

Der Tageslichtmanier einer nächtlichen Begebenheit wie der „Gefangennahme“, die nur durch Fackeln und Mond sowie eine Abdunkelung im Hintergrund mit einer Ölberg-szene gegeben ist, folgt auch Jan Joost von Kalkar, der auch die Nacht der „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes in Variation übernommen hat. In seiner „Gefangennahme“ von ca. 1490 (München, Privatsammlung) – mit kontinuierlich inbegriffener Ölberg-szene – fällt die Nacht aber heller aus als bei Bouts oder in seinen eigenen weihnachtlichen Nachtstücken.¹³⁶

Am Anfang zum 16. Jahrhundert steht dann Jan Gossaerts (gen. Mabuse) „Christus am Ölberg“ (Berlin, Gemäldegalerie, um 1509/10, Tafel 9). Das Bild entstand unmittelbar nach der Italienreise des Künstlers und dürfte Anregungen in der Gestaltung des Mondes verarbeiten. Die Komposition selbst wird von Rainald Grosshans und Ariane Mensger allerdings als typisch niederländisch bezeichnet.¹³⁷ Der Mond zeigt sich mit „lumen cinereum“, und auch die Wolkenstimmung lässt auf einen Bezug zu den heute verlorenen und nur in Kopien oder Paraphrasen erhaltenen Nachtstücken Giorgiones schließen. Er ist – entgegen den niederländischen Beispielen mit dominantem sakralem Leuchtlicht – die hellste Lichtquelle im Bild; er überstrahlt silbern sogar das überirdische Licht, das Christus trifft, doch sein Reflex auf den Rüstungen der Häscher, die rechts aus dem Hintergrund durch ein Stadttor herannahen, geht auf die Schule van Eycks zurück. Die drei Apostel im Vordergrund werden von beiden Lichtern eher schwach und nur partiell getroffen. Das Spiel nächtlicher Lichtquellen natürlichen und übernatürlichen Ursprungs wird um den künstlichen Feuerschein und die Lichtreflexe der Fackeln bereichert – also sind, mit Dominanz des natürlichen Mondlichts, die drei möglichen Varianten eingesetzt.

Diese Nachtstücke sind daher immer auch selbstreflexive Kunst- und Lehrstücke. Die beiden Außenflügel zu diesem Mittelbild eines Triptychons sind Grisailen mit einer „Kreuzigung“ und einem „Hl. Hieronymus“ (heute N. G. Washington, Kress-Stiftung). Für die verlorenen Innenflügel werden trauernde Engel vor nächtlichem Hintergrund vermutet.¹³⁸

Mit dem in gleicher Pose knienden Hieronymus außen bildet der Altar nicht nur den Wechsel von Tages- und Nachtstück, sondern auch ein besonderes Beispiel der *Devotio moderna*, die durch den Hieronymiter-Orden besonders im burgundisch-habsburgischen Adel verbreitet wurde.

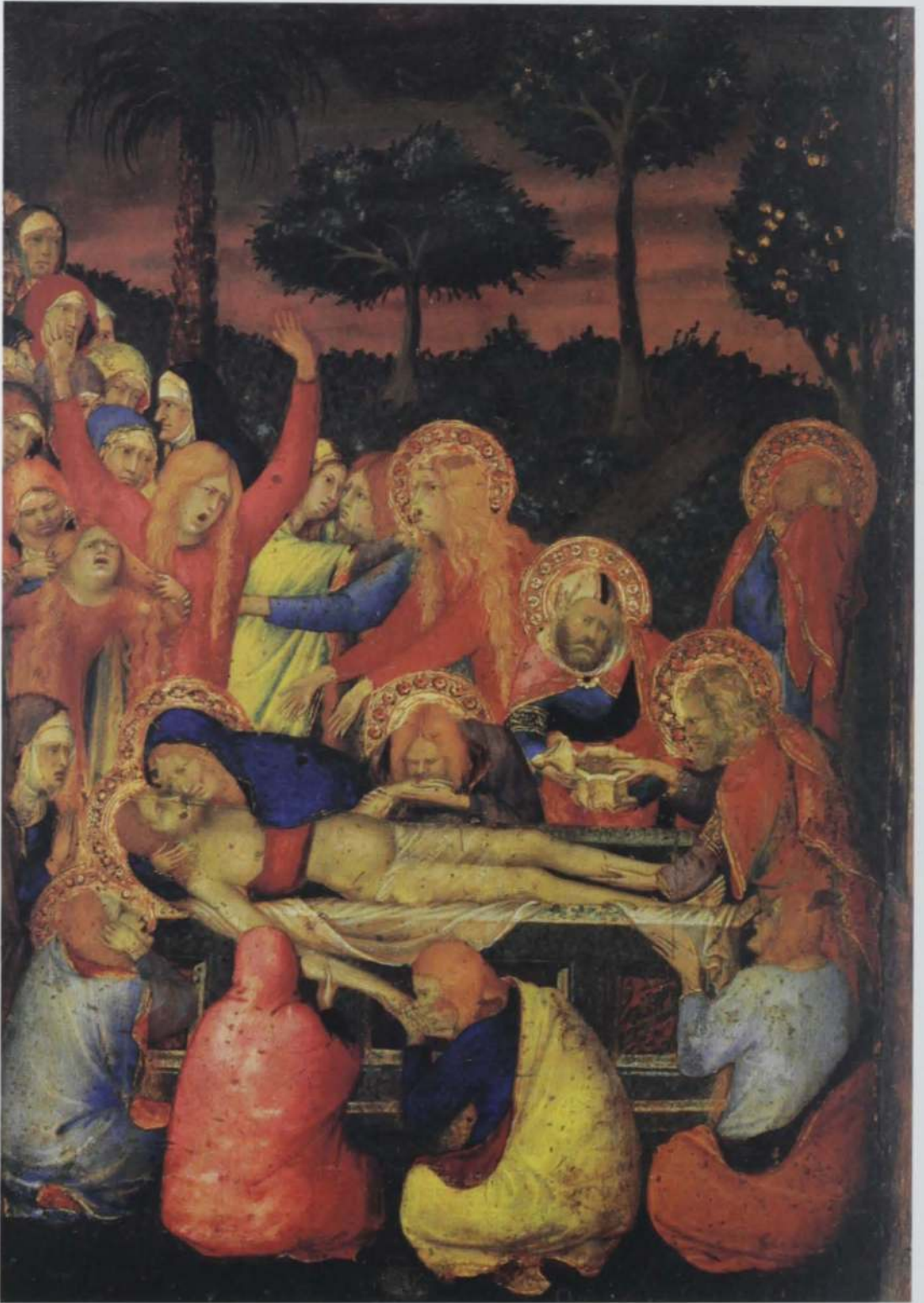
136 Ausst.-Kat. Nacht, München 1998, Kat.-Nr. 29.

137 R. Grosshans, Bildkommentar zu Gossaerts „Ölberg“, in: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998, S. 174. A. Mensger, Jan Gosseart. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002, S. 56 ff.

138 Ebenda, S. 174.



Tafel 1: Wiener Genesis, Josephs Traum von den Gestirnen, Fol. XV, Pag. 29, Mitte 6. Jh. n. Chr., Wien, Nationalbibliothek.



Tafel 2: Simone Martini, Grablegung Christi, um 1340, Berlin, Gemäldegalerie.



Tafel 3: Paolo Uccello, Der hl. Georg, 1439, London, National Gallery.



Tafel 4: Paolo Uccello, Nächtliche Jagd, um 1470, Oxford, Ashmolean Museum.



Tafel 5 a:
René d'Anjou,
Le Livre du un cuer
d'Amours espris,
nach 1460,
Die Nacht am Brunnen
der Fortuna, Fol. 12 v.
Wien, National-
bibliothek.



Tafel 5 b:
René d'Anjou,
Le Livre du un cuer
d'amours espris,
nach 1460,
Die Ankunft bei der
Liebesinsel, Fol. 55,
Wien, National-
bibliothek.





Tafel 6: René d'Anjou, Le Livre du un cuer d'Amours espris, nach 1460, Amor entnimmt dem schlafenden Autor das Herz, Fol.2 r, Wien, Nationalbibliothek.



Tafel 7: Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi nach Hugo van der Goes, um 1455/65, London, National Gallery.



Tafel 8: Dieric Bouts, Gefangennahme Christi, 1450er Jahre, München, Alte Pinakothek.



Tafel 9: Jan Gossaert, gen. Mabuse, Gefangennahme Christi, um 1509/10, Berlin, Gemäldegalerie.



Tafel 10: Lukas van Leyden und Umkreis, Lot und seine Töchter, 1. Viertel 16. Jh., Paris, Louvre.



Tafel 11: Jan Brueghel d. Ä., Die Versuchung des hl. Antonius, um 1603/4, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 12: Raoul de Fèvre, Recueil des Histoires de Troie, Der Mord an Agamemnon, Fol. 282 r, Cod. Guelf. A. 1 August. 2, 2. H. 15. Jh., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.



Tafel 13: Battista Dossi, Der Traum oder Die Nacht, nach 1540, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.



Tafel 14: Tiziano Vecellio, Dornenkrönung, 1570er Jahre, München, Alte Pinakothek.



Tafel 15: Giovanni Gerolamo Savoldo, Maria Magdalena, 1530, London, National Gallery.



Tafel 16: Hans Baldung Grien, Pyramus und Thisbe, um 1530, Berlin, Gemäldegalerie.

Tafel 17 a: Albrecht Altdorfer und Umkreis,
Die Auferstehung Christi, 1527,
Basel, Öffentliche Kunstsammlungen.



Tafel 17 b: Hans Holbein,
Außenseite des Passionsaltars,
um 1525, Basel, Öffentliche
Kunstsammlungen.



Tafel 18: Frans Francken II., Hexenversammlung, 1607, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 19: Correggio, Hl. Nacht, gen. „La Notte“, 1529/30, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.



Tafel 20: Guido Reni, Geburt Christi, 1640/42, London, National Gallery.



Tafel 21: Jacopo Tintoretto, Federico II. Gonzaga nimmt Mailand ein, 1579/80, München, Alte Pinakothek.



Tafel 22: Joachim von Sandrart, Die Nacht und ihre Kinder, um 1650, Zweitfassung Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 23: Jan van den Hoecke, Die Nacht, vor 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 24 a: El Greco und Umkreis, Christus am Ölberg, ca. 1580/1600 London, National Gallery.



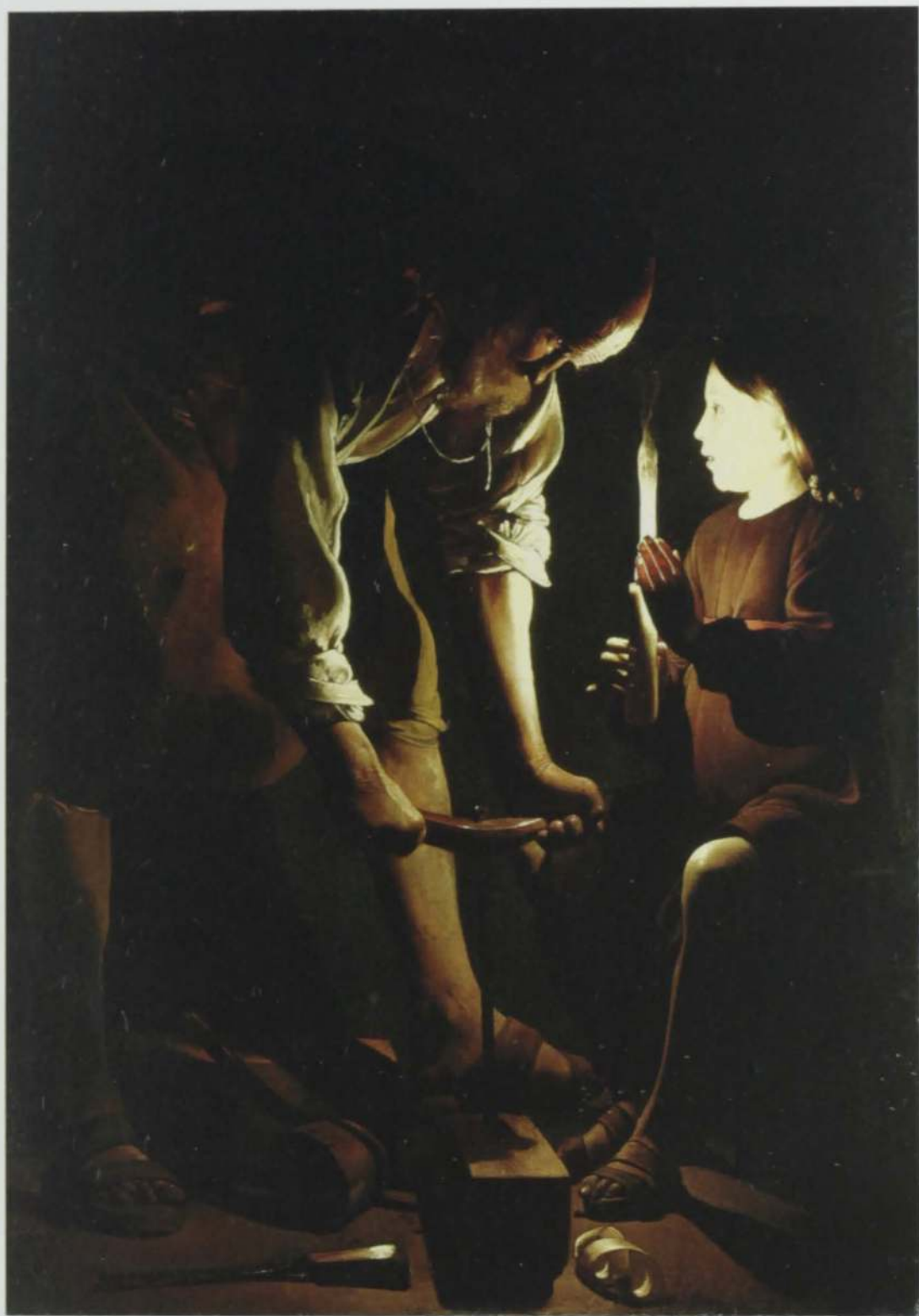
Tafel 24 b: Jacopo da Ponte, gen. Bassano, Die Verkündigung an die Hirten, um 1575, Prag, Narodní gal.



Tafel 25: Jacopo da Ponte, gen. Bassano, Grablegung Christi, um 1585, Wien, Kunsthistorisches Museum.



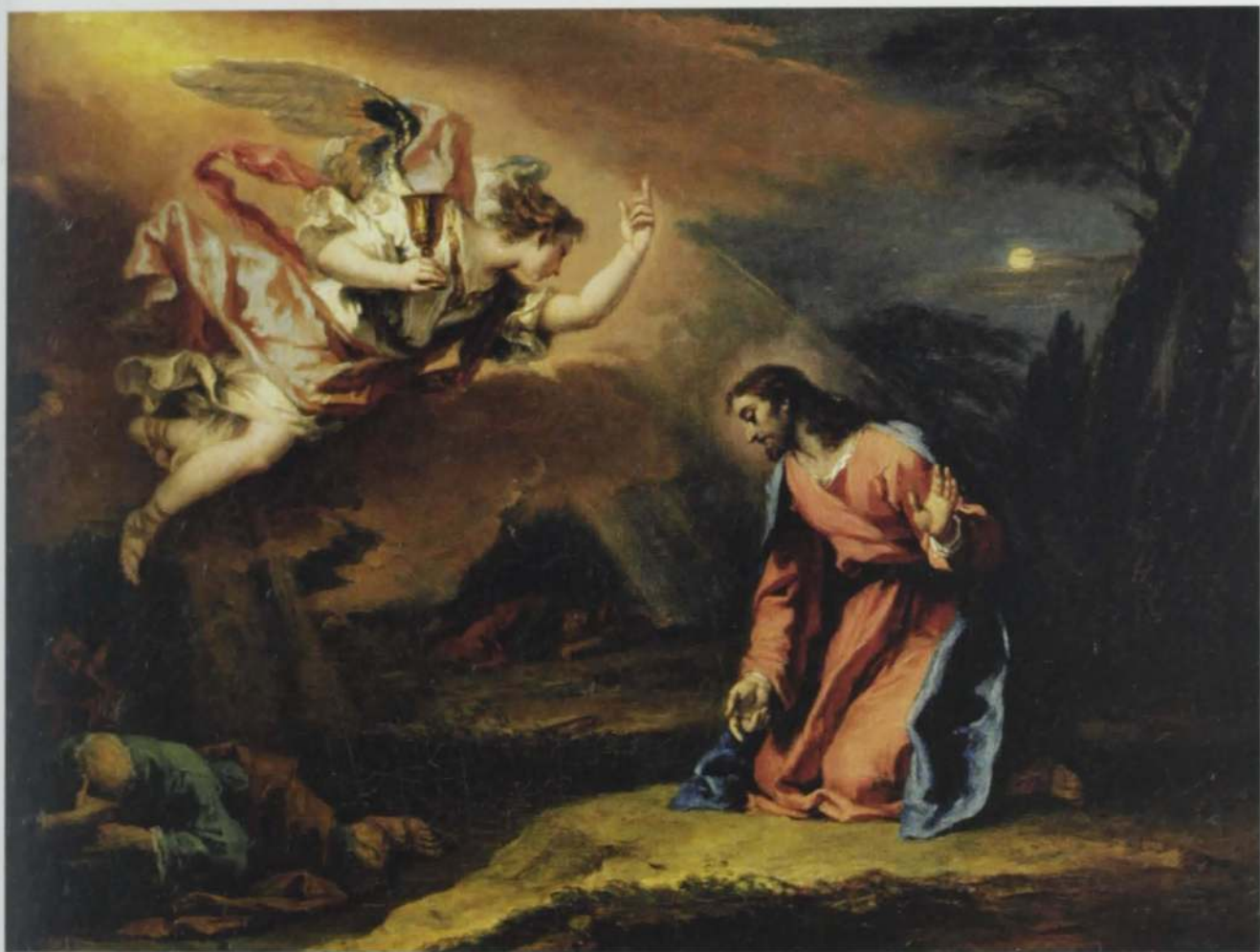
Tafel 26: Gerrit van Honthorst, Christus vor dem Hohepriester, um 1620, London, National Gallery.



Tafel 27: Georges de La Tour, Christus und der hl. Joseph in der Werkstatt, ca. 1635/40, Paris, Louvre.



Tafel 28: Domenico Fetti, Das Gleichnis von der verlorenen Drachme, 1618/22, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.



Tafel 29: Sebastiano Ricci, Christus am Ölberg, um 1730, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 30: Nicolas Poussin, Die Sintflut oder Der Winter, 1660/64, Paris, Louvre.



Tafel 31: Peter Paul Rubens, Hl. Christophorus, 1614, München, Alte Pinakothek.



Tafel 32: Adam Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, vor 1610, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.



Tafel 33: Rembrandt Harmensz van Rijn, Grablegung Christi, 1639, München, Alte Pinakothek.



Tafel 34: Rembrandt Harmensz van Rijn, Der Geldwechsler, 1627, Berlin, Gemäldegalerie.



Tafel 35: Peter Paul Rubens, Der Künstler und seine Freunde in Mantua, um 1610, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Tafel 36: Gerard Dou, Alte Frau, um 1634, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Tafel 37: Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten, 1609, München, Alte Pinakothek.



Tafel 38: Adam Elsheimer, Landschaft im Mondschein, Papierarbeit, vor 1609, Paris, Louvre.



Tafel 39: François de Nomé, Fantastische Architekturruinen mit dem hl. Augustinus, 1623, London, National Gall.



Tafel 40: Antonio Canal, La Vigilia di S. Pietro, 1760, Berlin, Gemäldegalerie.



Tafel 41: Evaristo Baschenis und Umkreis, Stillleben mit Instrumenten bei Nacht, 2. H. 17. Jh., Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Tafel 42: Jan van den Hoecke, Frans Ykens, Christus an der Geißelsäule, nach 1637, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 43: Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768, London, National Gallery.



Tafel 44: Wolfgang Heimbach, Nächtliches Bankett in der Hofburg, 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Tafel 45: Jean le Clerc, Der Verlorene Sohn oder Nächtliches Konzert, 1621/22, München, Bayerische Staatsgemälde-
maldesgn.



Tafel 46: Gerrit van Honthorst, Flohjagd im Kerzenschein, 1620–28, Basel, Kunstmuseum.



Tafel 47: Jan Steen, Nächtliche Serenade, 1670er Jahre, Prag, Národní gal.



Tafel 48: Franz Xaver Palko, Der Leichnam des hl. Johannes Nepomuk auf der Moldau, 2. H. 18. Jh., Prag, Národní gal.

f) *Katastrophen- und Unterweltbilder*

Mit dem Lucas van Leyden zugeschriebenen Gemälde „Lot und seine Töchter“ (Paris, Louvre, Tafel 10) verbindet sich eine eigene Gruppe von nächtlichen Ereignissen, die nicht immer klar als Nacht definiert werden können, da sie auch Verfinsterung der Sonne, Untergang der Welt und die höllischen Gefilde zum Inhalt haben. Sie sind keine Nächte im Sinne des natürlichen Wechsels von Tag und Nacht, aber von der Thematik sind diese Bilder als nächtlich zu bezeichnen. Mit Beispielen wie „Die Versuchungen des hl. Antonius“, „Jüngstes Gericht“, „Christus im Limbus“ oder „Dante in der Unterwelt“ ist ein großer Themenkreis oder sogar eine eigene Gattung angesprochen, in der vor allem Künstler wie Hans Memling, Hieronymus Bosch oder die Bruegels als Spezialisten auftraten. Sie werden als selbstständiger Typus hier nur cursorisch erwähnt, denn über das Höllenthema existiert bereits genügend Literatur.¹³⁹ Ein weiteres Kapitel bilden die in der Renaissance inhaltlich nahen Bilder des Hexengenres.

In Antwerpen oder Leyden wurde um 1509 das Bild „Lot und seine Töchter“ gemalt.¹⁴⁰ Der Stich Lucas van Leydens zum Thema (Amsterdam, Rijksprintenkab. B 26, 1530) ist weder nächtlich noch ähnlich konzipiert, allerdings sind auch zwei Töchter in einer kontinuierlichen Erzählungsauffassung in heroischer Nacktheit gegeben. Das Bild müsste daher als altertümlichere Komposition diesem Stich vorausgehen. In seiner Rezension der Monografie Max Friedländers über Lucas van Leyden hat Julius S. Held eine Zuschreibung an Joachim Patinier aufgrund einer Nennung eines Bildes gleichen Sujets im Tagebuch Dürers von der niederländischen Reise vorgenommen. Oskar Bätschmann hält dagegen, dass kein Bild Patiniers eine derartige Diskontinuität zwischen Vordergrund und Hintergrund wie bei diesem Antwerpener oder Leydener Meister aufweist.¹⁴¹ Im Mittelgrund sieht man Lot mit zwei Töchtern und einem Esel einen Holzsteg entlang den verschlungenen Weg aus der mittelalterlich anmutenden Stadt Sodom heraufkommen. An einer Biegung ist seine Frau, mit Blick zurück, wohl schon erstarrt. Über einem Hafenbecken mit untergehenden Schiffen sprühen Funken aus einer Öffnung im Himmel auf die niederländisch gestaltete Stadtvedute, die allerdings ein Art Modell des Leuchtturms von Alexandria aufweist. Das antike Weltwunder steht für die Sünden der Vergangenheit.

139 Stellvertretend die letzte Schrift zum Thema Hölle: G. Minoi, *Hölle. Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*, Freiburg – Basel – Wien 2000 und ein Ausst.-Kat, *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Schweizerisches Landesmuseum Zürich 1994 (Hrsg. P. Jelzer).

140 O. Bätschmann, „Lot und seine Töchter“ im Louvre, in: *Städel-Jb.*, N. F. Bd. 8, 1982, S. 160 ff. Abb. 1. Der Autor schreibt das Bild wegen des gebrochenen Kontinuums nicht dem ‚Œuvre Lucas‘, sondern seinem Umkreis zu. M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Bd. X, *Lucas van Leyden und andere hölländische Meister seiner Zeit*, Berlin 1932 (2), S. 89, schreibt das Bild dem Meister selbst zu.

141 Bätschmann, ebenda, S. 163. M. J. Friedländer, *Lucas van Leyden*, Hrsg. F. Winkler, Berlin 1963, rezensiert von J. S. Held in: *Art. Bull.* 48, 1966, S. 446 f. A. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, Hrsg. H. Rupprich, Berlin 1956, Bd. 1, S. 167.

Häuser stürzen, Türme fallen, Brücken senken sich gebrochen ins Meer, im Hintergrund sind weitere Inseln, Schiffe und Reste von Versunkenem Hinweis auf eine Katastrophe. Links erhebt sich ein fantastischer Felsen in einer „Weltlandschaft“ à la Patinier, mit Schloss und Steinbrücke, einem Tunnel und darüber einem scheinwerferhaft aufleuchtenden Schwefel- oder Lichtstrahl. Für Bättschmann ist es ein Komet, der durch sein schlechtes Omen in Richtung Stadt weist. Stadt, Wasser und Fels sind von einem Feuerregen aus nächtlichem Himmel erleuchtet.

Im Vordergrund stehen links Zelte neben einem Baum; in der ersten Ebene füllt eine Tochter Wein in einen Krug, in der zweiten ist der betrunkene Lot dabei, die zweite Tochter zu verführen, die eine Trinkschale vor der Brust hält. Eine an der Zeltstange befestigte Kohlenfackel brennt so hell, dass sie die Szene unabhängig von den himmlischen Erscheinungen erleuchtet. Patinier hatte eine Landschaft mit dem Brand von „Sodom und Gomorra“ gemalt (Rotterdam, Mus. Boymans van Beuningen, vor 1514), die jedoch wenig nächtlich ist und formal große Unterschiede aufweist; die Ähnlichkeit des Themas hat aber offenbar die Zuschreibung Helds ausgelöst.

Das Licht des Kohlebeckens im Vordergrund ist rötlich und warm, im Hintergrund wird als Kontrast schwefelgelbes, eher kaltes Licht verwendet, um die Katastrophe zu unterstreichen. Es ist eine Farb- und Lichtwahl, die das Bild mit einer breitformatigen Variante des frühen 16. Jahrhunderts teilt (Rotterdam, Mus. Boymans van Beuningen), in der sich aber Lot und die verführte Tochter unterscheiden. Die Anregung kann vom biblischen Text (Luk. 17, 28–30) „Es regnete Feuer und Schwefel vom Himmel“ ebenso gekommen sein wie aus Augustinus' Beschreibung des Geschehens als einer „Vorprobe des Jüngsten Gerichts“ in „De Civitate Dei“. Das erste (nicht eigenhändige) Bild wurde offenbar früh verbreitet und hatte auch auf ein Werk Cranachs (USA, privat) Auswirkungen; dabei ist eine Reduktion auf die Figuren und die Brände im Hintergrund zu bemerken.

Die Freveltat der Töchter wurde damals als Eingebung des Teufels ausgelegt, vielleicht ist deshalb die Konfrontation von Sexualität und Feuer vorherrschend. Überleben und Verbot des Inzests fallen im Pariser Bild zusammen – deshalb die Deutung Oskar Bättschmanns mit dem Kometen als Unglücksbringer. Der zweite Aberglaube einer Wirkung von Kometen damals klingt im Zusammenhang komisch: sie sollen die Qualität des Weins erhöhen.¹⁴³ Dieser Hinweis auf eine mögliche Satire mag sich auch mit dem Tiergerippe und dem verfaulten Baumstrunk im Vordergrund verbinden, wie das auch ein Stich von Cornelis Cort nach Frans Floris mit einer Inschrift zum Thema Lot beweist. Das hieße, dass die Katastrophenbilder als reine Kunststücke der Maler auch ohne moralischen Hintergrund verständlich waren. Boschs nächtliche Dämonen und tierische Mischwesen, die der Hölle einer dunklen und sündigen Erde entsteigen wie einem Urschlamm, können aber nicht nur für die Sensationsgier einiger Betrachterinnen und Betrachter geschaffen worden

142 Bättschmann, ebenda, S. 176.

143 Ebenda, S. 176.

sein. In seinem Fall ist die Deutung auf eine Mitgliedschaft in einer Reformbruderschaft oder einer geheimen Organisation mit aufkeimenden Ideen der späteren Rosenkreuzer vorzuziehen: Auch Luther deutete die Geschichte Lots als eine Vorwarnung für Tod und Krieg, die auf Inzest folgen. Sternenglaube und Endzeitwahn sind hier integriert; die Realität der grausamen Glaubenskriege mag zuweilen gar nicht weit entfernt von diesen Bildern sein.

Geht man in der Geschichte der Höllendarstellungen zurück, stehen am Anfang niederländische und französische Handschriften. Die Visionen des hl. Paulus aus dem 4. Jahrhundert als literarisches Vorbild wurden im 12. Jahrhundert durch die irischen Autoren Brendan, Owen und Tundal bereichert.¹⁴⁴ Im 15. Jahrhundert gibt es neben den „Vier letzten Dingen“ Dionysius' des Karthäusers auch die ersten Illustrationen vorangegangener Schriften. Ikonografische Motive wie die „sieben Todsünden“ werden nun gerne integriert.

Hieronymus Bosch ist von diesen Vorbildern nicht unabhängig: Daniela Hammer-Tugendhat fand heraus, dass er viele Quellen nutzte, um seine gar nicht solitär stehenden Höllenvariationen zu bereichern.¹⁴⁵ Er schuf für jede Höllenstrafe ein eigenes Ambiente und stellte die dunklen Höllenflügel seiner Altäre auch antithetisch (in malo und in bono) hellen Paradiesestafeln gegenüber, wobei er ab und zu im mittleren Hauptbild Tag und Nacht mischte. Seine Höllen sind öde Landschaften, voller Brände, voll Feuer und schwefeligen Lichtsituationen, die besondere Strafen extra aufblitzen lassen; „satirische Kühnheit“ kann ihm auch nicht abgesprochen werden.¹⁴⁶ Gegenlicht, Fragmentierung und giftig grelle Farbigkeit sind weitere Kunstmittel, die er und Jan Brueghel d. Ä. zu besonderer Fertigkeit weiterentwickelten.

Hammer-Tugendhat hat ferner den „Stammbaum“ der bildnerischen Höllenszenen auf das Diptychon des Meisters des Turiner Stundenbuchs (diese Teile in: New York, Met. Mus.) zurückgeführt. Allerdings steigert Bosch gegenüber diesem Künstler die flimmernde Dunkelheit. Der Turiner selbst greift auf die Kunst um 1400 zurück; Dantes Höllenvorstellung und deren Illustration im italienischen Trecento sind da zu nennen, aber auch spanische und englische Werke, die auf die Qualen des versuchten hl. Antonius spezialisiert sind.¹⁴⁷ Die Feuerlandschaften der Hölle können auch insofern nächtlich bezeichnet werden, da die Dunkelheit ihr Hauptaspekt ist, aus dem sie dramatische Wirkung und unheimliche Stimmung beziehen. Petrus Christus folgt dem Turiner Meister wie der Illuminator des Stundenbuchs der Maria von Burgund in einer Randszene, und es gab auch

144 D. Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch, München 1981, S. 27.

145 Ebenda.

146 Ebenda, S. 28. H. Beltings neue Deutungen ist gegen die Mitgliedschaft in einem Geheimbund etc.: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München 2002, S. 44 und S. 57 behandeln Probleme des Nächtlichen.

147 Ebenda, S. 31.

Höllendarstellungen von Dirk Bouts außer einem erhaltenen Höllenflügel eines Altars in Paris.¹⁴⁸ Die atmosphärische Tradition der nächtlichen Höllen ist also bis zu dem Blatt der „Gefangennahme“ des Turiner Stundenbuchs zurückzufolgen, was die fragmentierende Dunkelheit und Grundstimmung betrifft.¹⁴⁹ Aber – bei allen Ähnlichkeiten zu Nachtstücken von Hugo van der Goes und Geertgen tot Sint Jans – fehlt in den Höllen Boschs die monumentale Tiefenräumlichkeit der Nacht, die Figuren sind weniger plastisch, die Farbe changiert und führt zu vibrierendem Lichtflimmer einer Doppelcharakteristik von Flächen- und Raumkonzept, verstärkt durch offene Malweise und reduzierte Stofflichkeit.¹⁵⁰ Die flächhaftere, opake Dunkelheit ist wichtig für die gegenstandslose Leere, die eine Finsternis vermittelt, in der keine positiven Lichter (wie Sonne und Mond) leuchten. Grelle optische Effekte überwiegen, die Figuren sind nicht nur fragmentiert, sondern auch raum- und orientierungslos verteilt, was die Vorstellungen vom bösen Chaos gegen göttliche Ordnungen vermitteln soll, für uns heutige Betrachter aber modern erscheint. Eine Augenblickswirkung und eine des Zufälligen, Schwankenden, Relativierten, die im Gegensatz zu den nächtlichen monumentalen, überzeitlichen Tiefenwirkungen eines Hugo van der Goes steht.¹⁵¹

Die nordniederländische Stilfindung Boschs in der Höllendarstellung mit Rückblick bis zur Eyck-Schule ist vorbildlich für Jan Brueghel d. Ä., Pieter Brueghel d. Ä. und Jan Mandyn.¹⁵² Letzterer hat 1540/50 eine „Versuchung des hl. Antonius“ (Abb. 110) geschaffen, die rote Höllenbrände nach rechts ordnet und links den Blick in eine blaugrüne Landschaft öffnet. Die nächtlichen Dämonen und Lichter sind scheinbar chaotisch (oder schon als Capriccio) verteilt. Auch Türkenzelte sind in bedrohlich blaugrüner Dunkelheit des Mittelgrundes zu finden.

Die Verwirrung um den Namen „Höllnbrueghel“ gab es schon im 17. Jahrhundert, aber der Titel gebührte in jedem Fall Jan d. Ä. und nicht Pieter d. J., von dem gar kein Höllbild überliefert ist.¹⁵³ In einer „Versuchung des hl. Antonius“ (1603/4, Wien, Kunsthistorisches Museum, Tafel 11) ist das Spukgeschehen in die reale Nacht eingespannt; der Mond erscheint, leicht wolkenverhangen, links oben. Rechts brennt eine Stadt, darunter treiben sich viele Höllendämonen herum und scharen sich links um Antonius und seine Versucherinnen. Das gilt auch für drei weitere Fassungen dieses Themas in Kassel, der Universitätssammlung von New Haven und in Pommersfelden. Das letztgenannte Exemplar zeigt mehrere Feuerherde, künstliche Beleuchtung vor allem bei der Hauptszene rechts vorne; wieder steht der Mond links oben in breitem Lichthof hinter Wolkenfetzen. Die natürliche Nacht ist immer nur Teil der Gattung.

148 W. Schöne, Dieric Bouts, Berlin 1938, Abb. 45 a, Kat. 17.

149 Hammer-Tugendhat, siehe Anm. 144, S. 101 f. Der Lichteinfluss bei Bosch kommt auch vom Utrechter Kunstkreis, siehe S. 104 f.

150 Ebenda, S. 60–63.

151 Ebenda, S. 69 f.

152 Ebenda, S. 81. Ausst.-Kat. Pieter und Jan Brueghel, Kunsthistorisches Museum Wien 1998.

153 K. Ertz, Jan Brueghel d. Ä., in Ausst.-Kat. Brueghel, siehe Anm. 152, S. 24.



110 Jan Mandyn, Versuchungen des hl. Antonius, um 1540/50

Juno und Aeneas in der Unterwelt sind weitere nächtliche Bilder Jan Brueghels gewidmet. Das Gemälde „Juno in der Unterwelt“ (1598, Dresden, Staatl. Kunstsln.) spielt mit dem Effekt rot und gelb changierender Feuerflecken im Hintergrund, während der Vordergrund fast tageslichthafte Beleuchtung der Figuren zeigt. „Aeneas und Sibylle in der Unterwelt“ (1600, Budapest, Szépművészeti Múzeum) ist in genauer Ekphrasis der Vergilschen Schilderung – ähnlich der Dresdner Juno – nur partiell in nächtliche Dunkelheit getaucht. Auch die Bilder des Kunsthistorischen Museums in Wien „Aeneas mit Sibylle in der Unterwelt“ (kurz nach 1600) und die genannten „Versuchungen des hl. Antonius“ schließen zeitlich und stilistisch an die Budapester und Pommersfeldener Fassungen an. Zur Hölle mit Felslandschaft im Antoniusgemälde kommt die links oben (in Leserichtung zu Beginn) beruhigende Erscheinung des Mondes als tröstend natürlicher Kontrast zu den künstlichen Feuerlandschaften mit Dämonen darunter. Die Alte Pinakothek besitzt ein Nachtstück Jans zum Thema „Das brennende Troja“ (um 1595). Es ist ähnlich komponiert wie die vorigen: Links oben öffnet sich der bewölkte Himmel und gibt den nicht ganz vollen Mond frei; von links hinten nach rechts vorne retten sich die Bewohner der Stadt mit Aeneas an der Spitze, in der Mitte ist die Engelsburg mit einer Brücke zu sehen, die klar auf den mythischen Stadtgründer von Rom verweist. Rechts hinten im gelben Flammenschein wird das Trojanische Pferd sichtbar, die Flammen wechseln wieder von roten zu gelben, nach oben züngelnden Lichtflecken.

Neben den frühen niederländischen Vorbildern soll an dieser Stelle auch ein Luxuskodex der Bibliotheca Augusta in Wolfenbüttel genannt werden, der nach 1464 für Herzog Philipp den Guten von Burgund in Brügge hergestellt wurde und die „Histoires de Troie“ Raoul le Fèvres und wohl auch wieder Philostrate (II, 10, 2) illustriert. Auf Fol. 282 r (Tafel 12) ist in einem Haus mit künstlicher Beleuchtung der Mord an Agamemnon durch Ägistheus zu sehen; Klytämnestra hält ihm die Lampe. Die Landschaft im Hintergrund bietet im nächtlichen Ambiente einen Sonnenauf- oder -untergang und ein Wachtfeuer auf einem Felsen, in dessen Licht das Schiff des Königs in Mykene heransegelt. Auch zu „Lot und seine Töchter“ Lucas van Leydens gibt es Bezüge wie zurück zur Familie van Eyck.¹⁵⁴

Nächtlich ist auch das biblische Thema „Sodom und Gomorra“ Jan Brueghels d. Ä. mit Lot und seinen Töchtern links im Vordergrund, wieder aus der Alten Pinakothek in München (um 1595). Auch hier hat der Maler den Mond als Sichel hinter schwarze Gegenlichtsilhouetten eines verästelten Baumes links oben integriert. Daneben sind im Hintergrund wieder die rot-gelben Höllenbrände der beiden Städte als Feuerflecken in der Nacht angegeben, die Lotszene allerdings wird einmal mehr fast taghell beleuchtet, womit auch eine mögliche überirdische Lichtquelle mit ins Spiel kommt. Allegorien des Feuers und das Thema „Schmiede des Vulkan“ schließen sich hier in einer Spätrenaissance-Manier an, die Vorlieben für Abstruses einbringt. Das Spektrum an Höllendarstellungen breitet sich außerdem zum spezifischen Hexenthema des 16. Jahrhunderts aus. In der Renaissance haben Giorgione und Battista Dossi in ihren traumhaften Kompositionen von Bosch übernommen. Es sind schwarze, kriegerische Antithesen der Pastorale im Frieden. Ein feinfühligere Künstler wie Giorgione widmete sich dem Gegensatzpaar sicher nicht ohne Grund (siehe Kapitelteil 2).

154 Ausst.-Kat. Brueghel, siehe Anm. 152, Kat.-Nr. 190 und 191. Ausst.-Kat. Geschichte und Geschichten. Das Mittelalter erzählt, Bibliotheca Augusta Wolfenbüttel 2001, S. 36 f. Nr. 13.

2. Die Nacht in der Renaissance

„... wer die Nacht nicht erlitten hat,
kennt nicht die Kunst Gottes“

Thomas Müntzer

a) Die gewandelte Göttin: Mutter Nacht, Luna, Diana, Maria – Planetenkreise und Sternenhimmel

In den Bildern der Renaissance dominieren Venus, Mars, Amor und Apoll in der Welt als Planetengötter; die Nacht selbst nimmt als Allegorie einen eigenen Platz in der zweigeteilten profanen Welt zwischen Himmel und Erde ein, deren Grenzen allerdings fließend sind.¹⁵⁵ „Mutter Nacht“ wandelt sich in dieser Zeit von der negativen Beurteilung des Augustinus als „Mutter der Ungläubigen“ zur „Mutter alles Schönen“. Eine Loslösung von christlichen Gleichstellungen mit der Dunkelheit der Hölle bringt die Wiederaufnahme antiker Tradition. Die Plinius-Legende über die Erfindung der Malerei aus dem Schattenumriss mag hier von Bedeutung sein. Denn die Götter brachten ihre Kunst mit ein: Hermes die Zeitmessung, Orpheus die Poesie, Bacchus die Weinzubereitung, Merkur das Alphabet und die Kristalle (nach Diodor ist Jupiter Belus für sie zuständig).¹⁵⁶ Die Nacht führt durch ihre Kinder – dem segensreichen Schlaf und dem hassenswerten Tod – zur Erkenntnis von Schönheit und Erinnerung. Mythologische Erbsprüche (von Fürsten oder Völkern) ziehen die Nacht nicht heran – sie galt offenbar weiter als zu gefährlich. In der Barockzeit wird da eine Änderung eintreten.

In der Nacht sind die Sterne als allegorische Gottheiten sichtbar.¹⁵⁷ Der Glaube an die Göttlichkeit der Sterne war vor allem in der Spätantike stark gewesen, deshalb trat das Christentum, wie zuvor die Griechen, streng dagegen auf, übernahm aber Weihnachten oder Ostern nach den alten Jahreszeitenfesten.¹⁵⁸ Die Astrologie beherrschte die damaligen Naturwissenschaften; physikalische Eigenschaften und Elemente wurden mit den Gestirnen verbunden. Schon Thomas von Aquin gesteht ihnen wieder Einfluss auf den menschlichen Charakter zu.¹⁵⁹ Ramon Lull und Alexander Neckam stellten weitreichendere Beziehungen von den Planeten zu Bäumen, Tugenden, Zahlen, Buchstaben und den sieben freien Künsten her; der Mond kam so zur Grammatik.¹⁶⁰ Die Verbreitung der

155 J. Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter*, München 1990, S. 5.

156 Ebenda, S. 23.

157 Cicero, *De Nat. Deo*, II, 39. E. Cumont, *The Oriental Religions in Roman Paganism*, New York 1956, Kap. Astrologie, S. 160.

158 Seznec, *Fortleben antiker Götter*, siehe Anm. 155, S. 35 f.

159 Th. v. Aquin, *Summa I*, 115, 4.

160 Seznec, *Fortleben der antiken Götter*, siehe Anm. 155, S. 45. Pythagoräischer Einfluss klingt bei den beiden mittelalterlichen Forschern an.

Astrologie im 12. bis zum 14. Jahrhundert führte zu neuer Dämonenfurcht, aber auch zu neuen Beschwörungsformeln, die als Gebete an die Gestirne gerichtet waren.¹⁶¹ Krankheiten wurden noch von Marsilio Ficino auf die verderbliche Konjunktion der Sterne zu den Menschen zurückgeführt.¹⁶² Doch traten auch Gegner dieser Theorien auf wie Paracelsus, Nikolaus von Kues und Pico della Mirandola. Diese Autoren meinten, der Geist sei der Materie überlegen, der Mensch beeinflusse die Gestirne. Doch die Sternenfurcht lebt bis heute weiter. Die antiken Götter treten z. B. in den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry als Gestirnspersonifikationen auf; ihre Typik lässt sich zum Teil bis in babylonische Zeit zurückverfolgen.¹⁶³



111 Spätgotisches Kapitell vom Dogenpalast, Die Planeten und ihre Kinder, Beginn 14. Jh.

Die Planetengötter mit ihren Kindern, die über Akanthusblättern in einem spätgotischen Kapitell des Dogenpalastes auftreten, zeigen Luna in einem Boot stehend, das auf Wellen fährt. Sie hält die Mondsichel in der Rechten, ein Ruder in der Linken (Abb. 111). Auch

161 Ebenda, S. 45.

162 Ebenda, S. 49 f. Die Trennung von Astronomie und Astrologie war noch nicht vorhanden.

163 Ebenda, S. 120.

dabei hat sich nur das Geschlecht des Mondgottes zur Göttin gewandelt, ansonsten ist auch die Bootikonografie seit babylonischer Zeit bekannt. Die Nähe der Sichelform zum Kanu oder des Vollmondes zum Rundboot ist immer nahe liegend, aber häufig ist das Mondboot in der neueren Kunst nicht.

Anhand der bemalten Kuppel über dem Altarraum in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz mit nächtlichen Sternen in Tierkreiszeichen hat Fritz Saxl entdeckt, dass es sich um einen antiken Dekorationstyp des Himmels handelt, den auch die Araber verwendeten.¹⁶⁴ Für Aby Warburg ist mit dieser Malerei ein bestimmtes dynastisches Datum der Medici, der 9. Juli 1422, verbunden. Dass ein Nachthimmel verwendet wurde und nicht das übliche dekorative Schema mit taghell beleuchteten Figuren, hängt offenbar mit Albertis Forderungen nach nächtlichen „demonstrationes“ in der Malerei zusammen. Die Konstellation von Horoskop und Grabeskapelle scheint es öfter gegeben zu haben; so auch in der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo, gestaltet von Raffael.¹⁶⁵

Die neue Typik der antiken Götter stammte aus literarischen Quellen.¹⁶⁶ Die Nacht ist dabei – im Gegensatz zu anderen „weitgereisten“ Göttern und Sternbildern – nicht stark verändert, vielleicht, weil sie relativ selten dargestellt wurde. Von der sich das Gesicht halb verhüllenden Luna bei der Kreuzigung oder der die Jahreszeitenkreise antreibenden nächtlichen Begleiterin ausgehend, wird sie wieder Mutter – die Lektüre des wiederentdeckten Pausanias über das Weiheschenk Kypseloslade in Olympia ist dabei sicher von Bedeutung. Die Aufwertung von Traum und Schlaf nach dem



112 Vincenzo Cartari, *Imagines degli Dei*, Die Nacht mit ihren Kindern, 1647 in Venedig gedruckt

164 F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Rom 1934, S. 12 ff. A. Warburg, *Eine astronomische Himmelsdarstellung in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz*, in: *Mitt. d. KHI in Florenz 1912/17*, S. 34 f. Sez nec, ebenda, S. 120.

165 Sez nec, ebenda, S. 61 f., Abb. 28.

166 Ebenda, S. 125.

Mittelalter mag zum Rückgriff auf die göttliche Ableitung beider Kinder der Nyx geführt haben.¹⁶⁷ Nach Boccaccios synkretistischer Genealogie der Götter in der Mitte des 14. Jahrhunderts folgt eine Erneuerung mit Natale Conti und Vincenzo Cartari. In den „*Imagines degli dei*“ des Cartari, 1556 erschienen und auch an antiken Statuen orientiert, sitzt die Nacht im Sternenkleid, schwarz geflügelt, mit ihren Kindern (ein dunkles: Thanatos, ein helles: Hypnos, Abb. 112, S. 273) in einer kargen Landschaft, einen Mohnkranz im Haar. Sie stammt wohl aus literarischer Quelle, die von einem Kunstwerk spricht, und ist damit ein Ergebnis der Ekphrasis.¹⁶⁸ Statt einer Eule begleitet sie ein junger Morpheus, der die Träume aus einem Füllhorn nebeln lässt. Die Zeichnung des Illustrators Bolognino Zaltieri schließt sich an Pausanias (V,18,1) an.¹⁶⁹ Im Text der „*Imagines*“ von Cartari heißt es: „... Gestalt einer Frau mit großen Flügeln an den schwarzen Schultern, ausgebreitet, sodaß sie zu fliegen schien ...“ Und später: „... auf dem linken Arm ein weißes, ... rechten ein schwarzes Kind, ... Tod und Schlaf“.

„Die Poeten sagen, sie habe einen Wagen mit vier Rädern, die nach Boccaccio vier Teile der Nacht bedeuten, wie sie Soldaten erteilen“, ... „Sie ist ganz dunkel, doch ihr Kleid leuchtet ein wenig und ist so gemalt, daß es den Schmuck des Himmels darstellt.“¹⁷⁰ Der Illustrator hat sich in einigen Punkten daran gehalten, in anderen nicht. Vasari und Lomazzo übernehmen von Cartari und Natale Conti – durch Vasari kommen das Haus der Nacht und Morpheus mit Rute und Füllhorn dazu, Lomazzo betont die schwarze Hautfarbe der Nacht und die Farbe des Himmels um sie herum in tiefem Blau.¹⁷¹

1593 erschien in Rom Cesare Ripas „*Iconologia*“¹⁷² mit wenigen Neuigkeiten in puncto Nacht: Sie ist als Frau im blauen Sternengewand, geflügelt und scheinbar fliegend, mit weißem und schwarzem Kind im Ganzen ausführlicher beschrieben.¹⁷³ Als Quellen werden zu Macrobius' vier Teilen der Nacht Hesiod, Pausanias, Vergil, Ovid, Plinius, Lukrez und Boccaccio genannt mit allen Stadien ihres Seins und gewandelten Attributen. Wie ein moderner Wissenschaftler schlachtet Ripa die antiken Quellen aus; auch die christliche Überlieferung wird von diesem Autor als Brücke zum Paganen geschlagen. Die Szene mit dem nächtlichen Besuch des Nikodemus bei Christus (nach Joh. 3, 1–21) ist dazu ausgewählt:¹⁷⁴ Nikodemus besucht Christus nächtens, um das Licht zu sehen und das Wort zu hören. Er war beflissen, Christi Lehre recht zu wissen, sagt der Text, der auf ein neues Kapitel der Kunst verweist: den Lukubranten. Wissenschaftler, Künstler, Kirchenmann und Fürst

167 A. v. Taxis, *Traumdeutung, Nachschlagewerk zum Traum*, Wien 1997, S. 48.

168 Seznec, *Fortleben der antiken Götter*, siehe Anm. 155, S. 172.

169 Ebenda, S. 192.

170 V. Cartari, *Immagines degli dei*, Graz 1963 (Reprint).

171 Lomazzo zitiert Cartari in seinem Teil VII des *Trattato dell'arte della Pittura*, weiters über Einfluss in ganz Europa siehe Seznec, *Fortleben antiker Götter*, siehe Anm. 155, S. 242 f.

172 Verwendete Ausgabe: E. Mandowsky, C. Ripa, *Iconologia*, Hildesheim – New York 1970.

173 Ebenda, S. 360–363.

174 Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, Hrsg. E. A. Maser, New York 1971, 16 (XVI).

sind bei Nacht geistig tätig – zur Ehre Gottes. Auch die akademischen Übungen werden – wegen des Lichtexperiments – bei Nacht gemacht. Göttin, Allegorie und Wissenschaft rücken erstmals eng zusammen. Der Stich (Abb. 113) zeigt eine klassische Villenarchitektur; in einer Nische sitzen Christus und Nikodemus unter einer siebenarmigen Lampe, vor dem Haus ist Nacht. Der Mond (mit *Lumen cinereum*), Sterne und Wolken erscheinen über Bäumen. Auf der Treppe zum Garten ist aber auch die Nacht als weibliche Allegorie zu finden, die sich Feuer von einem Feuerstein holt. Ein nackter Genius hält ihr eine Kerze hin, um sie zu entzünden. Ripa übernimmt die Beschreibung Boccaccios, die Nacht sei die Zeit des Kerzenanzündens, um damit Schatten zu verscheuchen. Die Eule sitzt über der Szene auf einem Gesims der Villa.

Zur Hypostase der Nacht gehört auch ihre Wandlung zur Gottesmutter, ihre Stellung als neue Selene, nahe der Ecclesia auf der Mondsichel, mit der sie das Böse niederdrückt, das als Schlange oder Drache gekennzeichnet ist. In Fresken der spätgotischen Malerei um 1400 an der Außenwand der Kirche von St. Prokulus in Naturns ist das halbe Gesicht der Luna in die Sichel des Mondes integriert, darauf thront die stillende Muttergottes. Im gleichen Zyklus befindet sich auch eine der wichtigsten Wandlungen der Nacht zur Schutzmantelmadonna. Der blaue Himmelmantel kommt als Schutzsymbol aus der römischen Votivikonografie (*Venus protectrix*). Auch im spanischen Herrscherkult ist die Tutela eine „Weltbeschirmung“ durch den Himmelmantel, die byzantinische Blachernenkirche bewahrte eine dementsprechende Mantelreliquie auf; der



113 Cesare Ripa, *Iconologia*, Die Nacht mit Nikodemusszene, 1593 in Rom gedruckt

eigentliche Ursprung und das dunkle Blau für dieses Kleidungsstück ist der Mantel der Nacht.¹⁷⁵ Maria wird bis zum Konzil von Trient (1545–1563) Weltmutter im Sternemantel sein; danach wurde die Darstellung wegen angeblicher Gottgleichheit bekämpft, hielt sich aber in der provinziellen Kunst und Volksfrömmigkeit. Die Sterne auf dem Mantel sind wie in Ägypten auch als Augen zu sehen; der Mystiker Emanuel Swedenborg nennt die Muttergottes davon ausgehend noch im 19. Jahrhundert „Nacht des Lebens“.¹⁷⁶ Der Aspekt der Barmherzigkeit durch den Mantelschutz ist vor Birgitta von Schweden auch bei Johannes von Damaskus (seinen Homilien Nr. 8) und bei Andreas von Kreta (Oratio 14) zu finden.¹⁷⁷

So ist die Göttin auf der Mondbarke Isis und Herrin der Seefahrt, Nut und Allmutter Nacht, später Selene als Ecclesia, Muttergottes und Königin der Nacht geworden.

b) *Die Wissenschaft von den Schatten und die nächtlichen „demonstrationes“ Albertis*

In den theoretischen Werken Albertis und Leonardos entspricht das Maß an Bilddunkelheit noch dem, was in der Malerei ein „taghelles“ Nachtstück oder zumindest partiell – auf die Figuren im Vordergrund bezogen – eine solche Mischung aus Nacht- und Tagstück darstellt. Denn die Abneigung gegenüber den Bilddunkelheiten, die im Mittelalter herrschte, war noch vorhanden.¹⁷⁸ Der Schatten wurde aber in Italien, sofern er Form und Perspektive unterstützte, von den Malern praktisch und den Theoretikern argumentativ eingesetzt – erstmals von Biagio Pelacani in Richtung Nachtstück. Der Goldgrund wurde langsam durch Farbe und Helldunkel verdrängt – die spätere „maniera moderna“ beinhaltet dunklere Farbtöne und eine Bündelung des Lichts zur Steigerung des Körpervolumens.¹⁷⁹ 1390 hat Pelacani Schattenbeobachtungen angestellt, dabei sind vier Illusionsexperimente bei Tageslicht überliefert und die fünfte bei Nacht in einem dunklen Raum (camera de nocte).

175 C. Beltin-Ihm, „Sub matris tutela“ – Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna, Heidelberg 1976, S. 12 ff. G. R. Kaiser Nachwort in: E. T. A. Hoffmann, Nachtstücke, Stuttgart 1990, S. 394. J. Schröter-Bender, Die Muttergottes, Köln 1992, S. 182.

176 E. Swedenborg, Vision und Ekstase III, München 1959, S. 158 f.

177 Schröter-Bender, Maria, siehe Anm. 175, S. 144 ff. R. Bäumer, L. Schefferzyk, Marienlexikon, Regensburg 1992, S. 82 f., S. 564 f.

178 Dittmann, Farbgestaltung, siehe Anm. 12, S. 26. Allerdings beruft sich Cellini auf die Reihe Giotto/Taddeo Gaddi/Agnolo Gaddi (Letzterer war sein Lehrer), siehe: Gombrich, Sichtbares, Kapitel II, siehe Anm., S. 41.

179 „Ich preise das Gold nicht“, sagt Alberti und empfiehlt Licht und Dunkel zu malen: L. B. Alberti, On Painting (Hrsg. J. R. Spencer), London 1967, S. 85 (Übersetzung B. B. B.). M. Gregori, Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio, in Ausst.-Kat. Savoldo, Frankfurt 1990, S. 99 ff. B. Pelacani, Questiones super Perspectivam, in: G. Federici Vescovini, La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze (Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo), Florenz 1980, S. 333 ff. G. Bauer, Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective, in: The Art Bull. LXIX, Nr. 1, 1987, S. 211 ff.

Eine Passage in der Autobiografie Leon Battista Albertis lässt aufhorchen, in der vom Gegensatz der malerischen „demonstrationes“ bei Tageslicht (*diurnus*) und bei Nacht (*nocturnus*) die Rede ist: „*Demonstrationum erat duo genera, unum quod diurnum, alterum quod nocturnum nuncuparet.*“

Nocturnis demonstrationibus vides Arturum, Oriona et istiusmodi signa micantia, illucescitque excelso a rupium et verrucarum vertice luna ardentque antelucana sidera. Diurnis in demonstrationibus splendor passim lateque irradiat immensum terrarum orbem is, qui post irigeniam, uti ait Homerus, Auroram fulget. Quosdam Graecorum proceres quibus mare foret percognitum, in sui admirationem pellexit.“¹⁸⁰

In den nach der Natur geschaffenen Bildern war das Anliegen, dass die Betrachter nicht unterscheiden können, ob sie echt (also Natur) oder gemalt sind. Dazu gehören als Lichtquellen die Sterne und der Mond. Die Sterne glühen – als Zeichen der Zeit vor der Morgenröte, außerdem wird ein nächtliches Gewitter mit Flotte auf dramatisch bewegtem Meer genannt – eine Bildidee, von der es ein verlorenes Bild Giorgiones gegeben haben soll. Dies mag mit einer Passage des Malereitraktats „*De pictura*“ Albertis von 1435/36 in Bezug gesetzt werden, in dem Alberti von den nächtlichen Lichtern spricht: „*Seguita di Lumi, dico de lumi alcuno essere dalle stelle, come dal sole, da la luna et da quell'altra bella stella Venere. Altri lumi sono da; fuochi ma tra questi si vede molta differentia. Il Lume della stelle fa l'ombra pari al corpo ma il fuoco le fa magioni. Rimane ombra dove i razzi de lumo sono interrotti.*“¹⁸¹ Damit bleibt der Autor für die späteren Theoretiker und Maler vorbildlich: Die Gestirne und die Feuer, natürliche und künstliche Lichtquellen, gelten auch weiterhin als im Nachtstück einzusetzende Lichter.

Der Autor verweist in vielen Stellen auf die Kenntnis antiker Literatur – so erwähnt er z. B. auch die „Attischen Nächte“ des Aulus Gellius – und dürfte in der Frage der Lichtführung auf Philostrat und Plinius zurückgreifen, aber auch auf astronomische Gesichtspunkte einer „wissenschaftlichen Betrachtung der Schatten“, wie sie im arabischen Raum durch Al-Hazen (der Euklid, Thales und Ptolemäus überliefert) bewahrt und neu aufbereitet wurden.¹⁸² Es handelt sich um eine stark auf Wissenschaftlichkeit bezogene Studie, deshalb ist die exakte Trennung der Lichter in natürliche, künstliche und das „*Lume divino*“, die später bei Lomazzo auf die Malereipraxis bezogen auftauchen, noch nicht vorhanden. Die zeitlichen Nähe Albertis zu Piero della Francesca „Traum Konstantins“ und einer Berufung

180 R. Fubini, A. M. Gallorini, *L'autobiografia di Leon Battista Alberti*. siehe Anm. 61, S. 21–78. Ich danke Hans Aurenhammer für diesen wichtigen Hinweis. In der neuen Übersetzung von O. Bätschmann u. a., Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, ist in der Einleitung auf S. 69 über die nächtlichen „demonstrationes“ nachzulesen.

181 Alberti, *On Painting* (Spencer), siehe Anm. 179, S. 50.

182 Ebenda, S. 53: Verweis auf Gellius. T. Da Kosta Kaufmann, *The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection*, in: *Yearb. of the Warburg a. Cort. Inst.* XXXVIII, 1975, S. 258 ff. Al-Hazen oder Abu Al-Haitan schrieb ein Werk „Über die Natur der Schatten“, das im Westen im Mittelalter nicht übersetzt wurde und als Neuentdeckung der Renaissance-theoretiker galt.

auf Gaddi im Kommentar Cellinis zu diesem Fresko zeigt aber, dass diese Ideen bereits kursierten.¹⁸³

Ein Beispiel der Praxis der „nocturnes“ stellt das mit Alberti auch als Maler in Verbindung gebrachte Fresko in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz in der kleinen Kuppel über dem Altarraum dar (Abb. 114). Es handelt sich um eine Mischung aus allegorischem und realistischem Sternenhimmel, an dem die nächtlicher Wiedergabe der Figuren mit leuchtenden Sternpunkten einzigartig ist.¹⁸⁴ Der schlechte Erhaltungszustand, die Orientierung an niederländischen Vorbildern im internationalen spätgotischen Stil der Figuren und in den mit Gold gestalteten Sternen und Planetenkreisen lässt James Beck vermuten, dass es sich um den „mittelmäßigen“ Maler Alberti selbst handeln könnte, der bis heute nur in Schriftquellen überliefert ist. Der Zusammenhang ist aber vielleicht anders zu sehen: Es gibt Parallelen in der Entstehungszeit des Freskos und den Schriften Albertis mit den „nächtlichen demonstrationes“. Es handelt sich um eine astronomische Nacht; alle anderen Sternenkarten (in Caprarola oder im Vatikan) haben taghelle Figuren und Tiere auf hellblauem Grund. Zwei Thesen sind zur Zuschreibung Becks zu addieren: Die theoretischen Grundlagen sind Vorbild für das Fresko eines eher altmodischen Malers – wohl eines Spezialisten für solche Sternenkarten. Oder Alberti lieferte selbst das Konzept, da er die Malerei der Niederlande und die Himmel der Brüder Limburg gut kannte. Die astrologische Verbindung zu den Medici (als Horoskop) war bis heute Inhalt der meisten Interpretationen dieser Malerei; nicht aber das Außergewöhnliche daran: die nächtliche Beleuchtung der als grisailenhaft zu Lichtwesen auf Dunkelblau gesteigerten Figuren und Tiere. Sie mögen die Magie der Horoskope unterstrichen haben oder sie stellen die bildliche Antwort auf die Frage nach dem Aussehen der „demonstrationes nocturnus“ Albertis dar. Dann wäre es ein Meister, der im Umkreis des Theoretikers als Spezialist solche Sternenkarten nach dessen wissenschaftlichem Konzept arbeitete.

Ob Michelangelo ein Jahrhundert später (1529–1534) in der Neuen Sakristei, der Grabstätte der späteren Medici, die Antwort des Bildhauers auf diese nächtlich gemalte Sternenkarte gab, ist nicht bekannt. Seine plastische Interpretation des Themas Nacht ist vom astronomischen Aspekt und von Albertis „De pictura“ inhaltlich entfernt und ergeht sich in geistigen Höhenstufen des neuplatonischen Aufstiegs der Seele. Die nackte Schönheit markiert nur die irdische Stufe der vergänglichen Zeit und nicht den Himmel als hellen Ort der Apotheose. Weniger weit entfernt sind die Traktate Leonardos, die alle noch vom frühen

183 C. d'Andrea Cennini, *Il Libro dell'Arte* I, Kap. 1, Sekt 1. Benützte Ausgabe: D. V. Thompson, C. C., *The Craftsman's Handbook*, New York 1960, S. 2. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano 1584, LiB. IV, Kap. VII. M. Barasch, *Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento*, in: *Rinascimento* 11, Jg. 2, 1960, S. 255 f.

184 Warburg, *Astronomische Himmelsdarstellung in der Alten Sakristei*, siehe Anm. 164, S. 34 ff. J. Beck, *Leon Battista Alberti and the Night Sky at San Lorenzo*, in: *Artibus et Historiae* 19 (X), 1989, S. 9 ff. A. Beyer, *Der Himmel in der Kunstgeschichte*, in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 84 f.



114 Anonymus nach Alberti, Sternenhimmel in der Altarkuppel der Alten Sakristei von S. Lorenzo, Florenz um 1430/40

Ansatzpunkt Albertis Abhängigkeit zeigen, wenn das „Nachtstück“ auftaucht. Zwar ist in allen seinen kunsttheoretischen Traktaten, die sich mit dem Schatten befassen, streng zu unterscheiden, ob es sich um die Plastizität und Perspektive unterstützenden Schatten oder um malerische Phänomene handelt, bei denen aus dem Dunkel natürliche, künstliche und überirdische Lichter hervortreten. Für den Arbeitsprozess des Künstlers ist die Nachtmalerei noch mehr mit der Überlieferung des Plinius zu dem antiken Maler Pausias zu vergleichen, bei dem aus der schwarzen Grundierung hell die Formen herausgehoben werden.¹⁸⁵

185 Plinius, Nat. Hist. XXXV, XL, 27.

Nacht als reine Dunkelheit ist als unsichtbar einzustufen, daher gibt Leonardo Ratschläge, den Mond, die Sterne und Feuer oder Fackeln und Kerzen innerbildlich einzusetzen: „Wie man die Nacht darstellen soll: Was durchaus des Lichts entbehrt, das ist gänzliche Finsternis. Nacht ist in diesem Falle ... mit Feuer und anderen Lichtern zu malen.“¹⁸⁶ Es zeigt sich aber, dass diese Nachtstücke weit mehr waren als ein Genre im Bereich der Landschaftsmalerei, denn sie eigneten sich besonders für den Paragonestreit, um die Lorbeeren für die Malerei zu erkämpfen. Auch der Streit zwischen Malerei und Bildhauerei über die bestmögliche Umsetzung eines Sujets stammt aus der Antike; nicht nur Plinius d. Ä. hatte Malerei und Skulptur in seiner *Naturalis Historia* gegenübergestellt, schon Xenophon machte in seinen *Memorabilien* eine Anspielung, in der Schatten und Licht als Vorteile der Malerei hervorgehoben werden.¹⁸⁷

Alberti erwähnt die „Attischen Nächte“ des Aulus Gellius in „*De pictura*“. Die nächtlichen Dialoge über Philosophie, Politik, Kunst und Gesellschaft gelangen über ihn in die Neuzeit: Schon an der Akademie des Cosimo Medici 1440 war das nächtliche Gespräch bedeutend und danach am Hof von Urbino, an dem Baldassare Castiglione um 1500 weilte und sein „*Buch vom Hofmann*“ schrieb.¹⁸⁸ Es gab für den Dialog der Künstler, Dichter und Philosophen mit der Herzogin einen eigenen Raum innerhalb ihrer Gemächer, den „Saal der Nachtwachen“. Sein Anschluss an den Thronsaal betont die Bedeutung, die ihm beigemessen wurde. Raffael, der offenbar einer der Teilnehmer an diesen Nachtgesprächen war, spricht in einem Brief an Guidobaldo da Montefeltre vom Darbringen der „Früchte seiner Nachtwachen“.¹⁸⁹ Der Name des Raumes geht auf die Versammlungen der Elisabetta Gonzaga, Gemahlin des kränkelnden Guidobaldo da Montefeltro, zurück, die Castiglione zu seinen Aufzeichnungen anregten.

Die Gespräche wurden als Wiedergeburt der Antike gefeiert – als Vorbild galt allerdings nicht Gellius, sondern Ciceros Bemerkungen zum Thema in „*De oratore*“. Obwohl die höfische Kultur noch Reminiszenzen des Mittelalters in sich barg, wird der Paragonestreit mit den nächtlichen „*demonstrationes*“ des Alberti verbunden: „Denn obgleich die Statuen rund wie das Lebendige sind, und man die Malerei nur als Oberfläche sieht, fehlen den Statuen doch viele Dinge, die der Malerei nicht fehlen, hauptsächlich Licht und Schat-

186 Leonardo, *Buch von der Malerei*, Bd. II, Teil I, Hrsg. H. Ludwig, Wien 1882, S. 187, 146. Leonardo stellt auch klar, welcher Unterschied zwischen Schatten und Finsternis besteht: Schatten ist eine Abminderung des beleuchtenden Lichts, Finsternis der gänzliche Entzug – siehe Bd. I, Teil V, 546, S. 3.

187 Xenophon, *Memorab. an Sokrates*, III, 10, 1 ff. Der Maler Parrhasios diskutiert mit dem Bildhauer Kleiton.

188 Aulus Gellius notierte Tagebucheintragen über seine Nächte in Athen im 2. Jh. n. Chr., die er mit Spiel, Diskussion etc. verbrachte. 1469 erschien in Rom eine *Editio princeps* (verwendete Ausgabe: Aulus Gellius, *Die Attischen Nächte*, Hrsg. F. Weiss, Darmstadt 1965). B. Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, München 1986, die *Ed. princ.* erschien 1508, erst 1524/28 wurde das Buch breitenwirkend gedruckt.

189 C. Bo, *Der Herzogspalast von Urbino*, Herrsching 1989, S. 41. Raffael an den Herzog Guidobaldo von Urbino, in: *Künstlerbriefe der Renaissance* (Hrsg. H. Uhde-Bernays), Frankfurt 1960, S. 13.

ten; ... Die kann der Bildhauer nicht machen ... Er kann nicht die Farbe des blonden Haares zeigen, nicht das Leuchten der Waffen, eine dunkle Nacht, einen Meeressturm, Blitze und Wetterstrahl, den Brand einer Stadt, die Geburt der rosafarbenen Morgenröte ...¹⁹⁰ Castiglione hat die gleichen Argumente, die Alberti vorgebracht hat: die tiefen Schatten der Nacht, Morgenröte, Gewitter, glänzende Schwerter, eine unruhige Meeresoberfläche ... Er hat offenbar den Katalog der Aufzählungen nur abgeschrieben. Es gefiel ihm, trotz seiner „kunstvollen Kunstlosigkeit“, der „Leichtigkeit“ oder „Lässigkeit“ des Hofmanns, die Nacht als Manifestation der Natur einerseits und des Kunststücks der Malerei andererseits zu empfehlen. Malte doch auch der von ihm höchst geschätzte Raffael zwei berühmte Nachtstücke, ohne sie als Äußerungen des Affektgeladenen oder Exzentrischen zu verstehen. Dies tritt erst mit dem Manierismus und seinen künstlichen Erfindungen ein, wobei sich die „terribilità“ des Michelangelo und der Aspekt der „meraviglia“ aus der Literaturtheorie des G. B. Marino in der englischen Kunsttheorie später zur Kategorie des „Erhabenen“ wandelt.¹⁹¹ Die Bezeichnung „artificioso“ für das Nachtstück ist erst ab dem 16. Jahrhundert zu finden, d. h., der Manierismus übernimmt die nächtliche Nachahmung der Natur als künstlerisch verrätselnd und extravagant: Feuerwerke oder Grotten unterstreichen das.

Giorgio Vasari folgt als Vertreter dieser Zeit wieder dem Vorbild Albertis bezüglich des Nachtstücks. In seinem Proemium zu den Viten sagt er, was die Malerei alles können muss: „... e quasi tremolando nelle sue fiamme rendere in parte luminose le più oscure tenebre della notte.“¹⁹² Er erwähnt das Fresko Raffaels in der Stanza di Eliodoro, die „Befreiung Petri“, in der der Engel als „lucidissimo splendor“ in den „scure tenebre della notte luminosamente“ erscheint. In einem Brief zur Paragonediskussion an Benedetto Vrachi muss selbst der Disegno als Vorgabe neben dem Hauch der Luft, dem Regen, den Wolken, dem Blitz und „der finstren Nacht“ mit „dem Licht des Mondes“ dienen.¹⁹³ Die „diversi lumi della notte“ in diesem Fresko werden aufgezählt und in einer Fußnote dazu sagt Vasari: „La Scarcerazione di San Pietro, dipinta 1514, è uno de' primi effetti a lume di notte tentati da pennello italiano.“ Dabei schwingt immer noch das Wissen um die Nächte der niederländischen Malerei mit, außerdem folgert der Autor daraus die Gründe, warum dieses Nachtstück Raffael besonderen Ruhm eingebracht hat. Es gilt also nicht mehr als Imitation der Natur, sondern als „Kunststück“. Vasari hat auch als Maler einige Nachtstücke hinterlassen, diese werden im Kapitel Spätrenaissance zu besprechen sein.

Lodovico Dolce, Zeitgenosse Tizians und Vasaris, lässt 1557 in seinem „Dialog über die Malerei“ Pietro Aretino und Giovanni Francesco Fabrini nach dem antiken Vorbild

190 Castiglione, Hofmann, siehe Anm. 188, Buch I, Kap. LI.

191 G. Maiorino, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Manierist Grotesque*, Pennsylvania (USA) 1991.

192 Vasari, *Le Vite*, Proemio di tutti l'Opera, ed. G. Milanesi, Firenze 1878, p. 102.

193 Ebenda, Bd. IV, S. 344. Künstlerbriefe der Renaissance, siehe Anm. 189, S. 37.

Platons und Lukians über die Kunst seiner Gegenwart kritisch diskutieren. Dabei tauchen neben Tizian, Raffael und Michelangelo auch kunsttheoretische Fragen über die besondere Auszeichnung der Malerei auf, die als gedankliche Reihe seit Alberti zu erkennen sind.¹⁹⁴ „Wem also diese Kunstfertigkeit eigen ist, der besitzt einen der wichtigsten Requisiten der Malkunst überhaupt ... Ein Gleiches gilt von der Darstellung des Waffenglanzes, der Nachtdunkelheit, der Tageshelle, der Blitze, des Feuers, der Leuchter, der Blätter, ...“¹⁹⁵ Damit kehren auch die Passagen aus dem Cortegiano wieder.

Giovanni Paolo Lomazzo ist der erste Kunsttheoretiker, der nach Leonardos Vorbild die Lichtführung und Beleuchtung des Körpers und des Raumes erweitert hat. Lichtausstrahlung und Lichtquelle werden – nach Plinius – getrennt in *Lume* und *Luce*.¹⁹⁶ *Lume* ist das göttliche, körperlose, immaterielle Licht, das „*lume divino*“, das für die religiöse Malerei im Barock unentbehrlich werden sollte.¹⁹⁷ Die Nachtdarstellung ist „Minderung“ (oder Schwächung) des Lichts, deshalb sind künstliche Lichter wie Feuer oder Fackeln nötig, um die Nacht zu erleuchten und sichtbar zu machen. Diese werden der Malerei durch die Sichtbarmachung des an sich Unsichtbaren erst zum Ruhm verhelfen. Als Meisterschaft dieser Technik preist er Tizians Gemälde „Martyrium des hl. Laurentius“ von 1548.¹⁹⁸

Weitere kunsttheoretische Texte stammen von A. F. Doni und S. Speroni. Dabei ist interessant, dass Doni bereits von einer eigenen Gattung der „... *historie nelle scura notte illuminate dal lume della luna, o vero incendij di fuochi, o d'altra sorte lumi*“ spricht und Speroni von immateriellen Inhalten oder solchen, die dem Immateriellen nahe sind: „... *Quale il lume, il giorno, le cose meterologice, quali sono le comete; e si dipingerà una notte, il che non può far la scoltura.*“¹⁹⁹ Damit kehrt bei Letzterem aber auch das Interesse an der dunklen Sprache der Antike wieder, und das Nachtstück gilt offenbar um die Mitte des 16. Jahrhunderts als eine Möglichkeit – ein dunkler Modus – für das Historienbild, in dem Themen des Universellen wie Tag, Nacht, Wetter, Kometen integriert sind.

Der Reflex Albertis ist auch in der niederländischen Kunstliteratur zu finden. Karel van Mander schreibt im 7. Kapitel seines Lehrgedichts von Spiegelung und Widerschein: „Das Licht der Nacht, der Mond, stellt sein Zeichen oben und unten an Häuser und Kirchen

194 L. Dolce, Aretino oder Dialog über die Malerei, Hrsg. R. Eitelberger v. Edelberg nach C. Cerry 1557, Wien 1871.

195 Ebenda, S. 67 f.

196 M. Z. Cassimatis, Zur Kunsttheorie des Malers G. P. Lomazzo (1538–1600), Frankfurt – Bern – New York 1985, S. 65.

197 G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano 1590, Kap. 29. Benützte Ausgabe: R. Klein, H. Zerner, *Italian Art 1500–1600. Sources and documents. History of Art Series*, New Jersey 1966, S. 111.

198 Cassimatis, *Kunsttheorie Lomazzos*, siehe Anm. 196, S. 69.

199 A. F. Doni, *Disegno*, Venezia 1549, Pte 4, 18. Antonio Francesco Doni ist als Florentiner Anhänger des *Disegno* in der Folge des Werks von Michelangelo. S. Speroni, *Discorso in lode della pittura*, in: *Scritti d'orte del Cinquecento IV*, 2, Turin 1978, S. 1000.

und weil er blass ist, gibt er ihnen einen bleichen Schein, wo er sie erreichen kann, gleich wie der Blitz, des mächtigen Donners Vorläufer, mit einem besonderen blassgefärbten Feuer die Dunkelheit zum Weichen bringt und flüchtend einen Widerschein zeigt.“²⁰⁰

Mander setzt mit dem Verweis auf Plinius fort und beschwört das Beispiel des antiken Malers Antiphilus mit dem Knaben, der den Span anbläst und Feuerreflexe im Gesicht und der nachtdunklen Umgebung empfängt. Weiters zitiert der Autor neben Leonardo wieder Plinius mit Aetons Brautbild bei Nacht, das durch die brennenden Fackeln der Dienerin beleuchtet wird. Dazu bringt er eine Parallele aus der zeitgenössischen Literatur des „Orlando Furioso“ von Ariost²⁰¹: „... je schwärzer und dicker das dunkle Nachtsegel ist, um so heller leben seine mächtigen Flammen auf, die einen gleich gefärbten Widerschein an Häusern, Tempeln und anderen Gebäuden geben und auch im Wasser einen schrecklichen Anblick gewähren.“²⁰² Auch die Vulkane, die dunklen Gefilde des Flusses Styx bzw. die Hölle und schließlich das Kerzenlicht sind im Katalog Manders zu finden. Letzteres sei „... mühsam, will man es kunstgerecht machen ...“, dabei schlägt wieder der Praktiker in Anleitung an die Maler durch.²⁰³ Mander schließt wieder Raffaels „Befreiung Petri“ an, weiters aber auch den „alten Bassano“ (Jacopo), Congnets Brände und Kerzenlicht, Cornelisz van Haarlems Entwurf der „Höhle Platons“ in Bild und Stich.

Joachim von Sandrart nennt das XI. Kapitel seiner „Teutschen Akademie“: „Von dem Licht und Mahlzimmer / auch Nacht-Stucken“.²⁰⁴ Hier taucht erstmals der Begriff Nachtstück (nach van Manders Nacht-Stuck) auf, der in der deutschen und niederländischen Sprache wie das Stilleben (Still-Leven) zu einem eigenen Genre innerhalb der akademischen Gattungen wird. Nach der Aufzählung der natürlichen Lichter, dem Rat, das Atelier nach Norden auszurichten, der Anleitung zum Stellen des Modells, der Höhe der Lichtquelle, folgt schließlich: „Wann man eine Historie bey Nacht vorstellen will, so mache man ein großes hell-brennendes Feuer, dessen Schein weit um sich leuchte und sehe von denen umstehenden Sachen ab wie sie natürlich von der Feuerfarbe, je näher je röthter participiren und sich gestalten. Dann das Feuer ist ganz rötlich ... [es folgen Anweisungen für die zu verwendenden Farbsorten] ... Die Figuren so vor dem Feuer stehen sollen dunkel und schwarz aus dem Lichte herfür spielen: weil sie vom Dunkel der Nacht und nicht vom Feuer ihren Ursprung bekommen. Die Bilder aber, so zur Seite stehen sollen halb dunkel und halb feurig oder rötlich seyn. Welche aber von dem Feuer gesehen werden, die müssen ganz rötlich von der Flamme reflexion oder Gegenspiegelung auf einem braunen dunklen Feld erleuchtet stehen ...“ Auch Sandrart findet vor allem Raffaels „Kunst-Mahlerey“ in der

200 K. v. Mander, Das Lehrgedicht, Hrsg. R. Hoecker, Den Haag 1916, Kap. 7, 26.

201 Ebenda, Kap. 7, 27–30.

202 Ebenda, Kap. 7, 31.

203 Ebenda, Kap. 7, 34.

204 J. v. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg – Frankfurt 1675. 2. Auflage Nürnberg 1768, I. Teil, 3. Buch, Kap. XI. A. Nicopontos, Die Stellung Joachim von Sandrarts in der europäischen Kunsttheorie, phil. Diss. Kiel 1976.

nächtlichen „Befreiung Petri“ preiswürdig, zählt aber auch Bassano (Bassan) und Hont-horst (Hundhorst), Elsheimer, Correggio und zuletzt seine eigenen Nachtstücke auf. Sie beginnen mit dem „Tod des Seneca“, mit „Cato von Utica“ (sein Selbstmord bei Kerzenlicht), gefolgt vom „Abendmahl“ (Linz), dem „Tod Josephs“ bis zum verwundeten „Hl. Sebastian“ mit einem Windlicht in den Altären von Lambach und einen „Hl. Johannes“ im Thum-Stift zu Bamberg (heutiges Dommuseum). Es gibt aber noch mehr an nächtlichen Allegorien, die er, um „Eitelkeit zu vermeiden“, nicht erwähnt.²⁰⁵ Als Maler wird Sandrart im Kapitel Barock behandelt.

Neben der von allen Künstlern (und Kunsttheoretikern) betonten Auswirkung des Schattens und der Abdunklung für „disegno“ und „relievo“ ist die Kontrastwirkung der Lichter aus der nächtlichen Dunkelheit im Paragonestreit malerisches Argument. Die Nachtdarstellung verhilft der Malerei zum Sieg im Wettstreit mit der Bildhauerei, weshalb sich diese Gattung besonders in der Barockzeit zu einem eigenen, weit verbreiteten Genre entwickeln konnte. Was in der Antike begonnen hatte und von Castiglione als gelehrte Abendunterhaltung wiederentdeckt wurde, hat Benedetto Varchi (1503–1565) am florentinischen Hof als Meinungsumfrage 1546 an die Künstler weitergegeben. Davor gab es im venezianischen Raum in den vierziger Jahren mehrere Diskussionen zum Paragone – so z. B. zwischen Lotto und Sansovino. Auch Pontormo, Bronzino, Vasari, Cellini und Michelangelo verteidigten ihre Profession in Bezug auf die bessere Imitation der Natur – Michelangelo sah natürlich die Skulptur der Malerei den Weg leuchten.²⁰⁶ Mit dieser Diskussion konnte sich eine Einteilung in Gattungen an sich erst entwickeln und das Nachtstück erfuhr als eigenständige Version der Landschaftsmalerei eine Steigerung, da die Naturähnlichkeit wie der kunstvolle Effekt besonders gegeben sind.

c) *Michelangelo: „... Ich bin ein Kind der Nacht, der sorgenschweren ...“*²⁰⁷

Zweimal greift Michelangelo die Allegorie der Nacht in seinem Werk auf – dabei war er angeregt von der Antike, wobei wahrscheinlich eine schlafende Leda auf einem Sarkophag-

205 Sandrart, ebenda, I. Teil, III. Buch, Sp.81.

206 K. B. Lepper, *Der „Paragone“*. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480, phil. Diss. Bonn 1987. Der Begriff Paragone ist neuzeitlich, stammt wahrscheinlich von Leonardo, in der Antike ging es um Wettstreit oder Vergleich. Dazu: G. Manzi, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma 1870. L. Mendelsohn, *Paragoni*. Benedetto Varchi's „Due lezioni“ and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor 1982. M. Pardo, Paolo Pino's „Dialogo di Pittura“. A Translation with Commentary. Phil. Diss., Pittsburgh 1984. A. J. Martin, Savoldo's sogenanntes Bildnis des „Gaston de Foix“. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1994.

207 Michelangelo, *Gedichte an Tommaso Cavalieri*, in: P. Pempelfort, *Furcht und Leidenschaft*, Berlin – Königsberg – Leipzig 1940, S. 41.



115 Michelangelo Buonarroti, Nacht (Ausschnitt aus Sintflutfresko), 1508/09

relief im Garten der Medici zu dem literarisch reicheren Thema führte.²⁰⁸ Die Annäherung von Leda und Leto durch Plutarch, orphisch definiert durch den Zustand der Liebe als höchste Blindheit, könnte dabei ebenfalls eine Rolle spielen. In der sixtinischen Deckenmalerei sitzt im Fresko der „Sintflut“ – als malerische Umsetzung vieler Werke der Plastik – eine nackte Frau mit einem blauen Tuch über ihrem Kopf, das sich auch um Bauch und Rücken schlingt. Ein weinendes Kind hat sich an sie gelehnt, es reibt sein linkes Auge mit der Hand und hat ein Stirnband von den Augen gezogen: die Anspielung auf Eros ist nahe liegend. Frau Nacht (Abb. 115) wirkt schlafend oder in sich versunken, sie kann allegorisch wie atmosphärisch auf das Thema der Sintflut als dunkle Begleiterin der Wasserkatastrophe verweisen.²⁰⁹ Der wässrige Aspekt der Nacht macht sie zur Repoussoirfigur der Sintflut, das Tuch auf ihrem Kopf ist aber nach wie vor Attribut des dunklen Nachthimmels. Eros hat die Binde verschoben, er sieht die Zerstörung, die er beweint, eine Verbindung zu der neuplatonischen Bewegung in Florenz ist hier bildlich fixiert.²¹⁰

208 U. Geese, *Skulptur der italienischen Renaissance*, Köln 1994, S. 224.

209 H. Gaßner, „Der Mond ist aufgegangen“, in: *Ausst.-Kat. Nacht*, München 1998/99, S. 13 ff.

210 E. Panofsky, *Die neuplatonische Bewegung und Michelangelo*, in: *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980, Kap. VI, S. 251 ff.

Die Skulptur der „Nacht“, die heute als Pendant des männlichen Tages am Grab Giulianos II. Medici, Herzog von Nemours (gestorben 1516), in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz angebracht ist, hat dem Künstler besonderen Ruhm eingebracht (Abb. 116). Neben der genannten Leda auf einem antiken Sarkophagrelief diente der Typus der liegenden Ariadne mit ihrem Schlafgestus als Vorbild. Außer zu den Vatikanischen Sammlungen in Rom hatte der Künstler in Florenz Zugang in die Gärten mit den Antikensammlungen von Cosimo, Lorenzo und Piero de' Medici bei S. Marco an der Via Larga. Diese Werke und die platonische Akademie Lorenzos (mit Marsilio Ficino, Pico della Mirandola und Angelo Poliziano) sind in das Programm der Neuen Sakristei als Grabmal dieser Familie einzubeziehen und damit untrennbar mit der Ikonografie der Nacht verbunden.

Lorenzo il Magnifico, sein Bruder Giuliano und die Herzöge von Nemours (Giuliano) und Urbino (Lorenzo) sowie der Herzog Alessandro de' Medici (der „Maure“) sind dort begraben; der Auftrag erfolgte durch den Kardinal Giulio de' Medici, Berater Leos X. 1520 begonnen, blieb die Kapellenausgestaltung 1534 unvollendet. Nachdem zuerst ein frei stehendes Grabmal in der Mitte geplant war, ist schließlich der Raum selbst zum „architektonischen“ Grabmal umkonzipiert worden.²¹¹ Michelangelo brachte die Statue der Nacht durch seine Sonette zum Sprechen; sie wurde aber auch von anderen mit Gedichten besungen. In einem seiner Canzoniere ist sie die angenehme Hüterin des Schlafes, angeregt aus der antiken Literatur der Orphiker: „O Nacht, du süße Zeit trotz deiner Schatten, Denn Friede bringt das Ende allen Dingen, Verständig acht ich die, die dich besingen, Die Ehre dir, du Trösterin, erstatten./ Du endest der Gedanken Streit, dem Matten Will deine sanfte Kühlung Ruhe bringen, Und aus der Tiefe hebst auf Traumesschwingen Zum Himmel durch den Geist, den lebenssatten./ Du bist des Todes Schatten, denn der Tod, Die letzte und die beste der Arzneien, Betäubt den Feind, das Leid, durch ew'gen Schlummer./ Du stärkst das schwache Fleisch, du stillst die Not, Du trocknest Tränen und du wirst befrei'n Die reinen Herzens sind von jedem Kummer.“²¹²

Nach der Einweihung der Kapelle schrieb Giovanni Strozzi über die Figur der Nacht: „Die Nacht, die wir in tiefem Schlummer sehen, Ein Engel schuf sie hier aus diesem Stein, Und weil sie schläft, muss sie lebendig sein. Geh, wecke sie, sie wird dir Rede stehen.“²¹³ Darauf antwortete Michelangelo aus dem Mund der Statue: „Schlaf ist mein Glück, solange Schmach und Kummer Auf Erden dauern, besser Stein zu bleiben, Nicht sehen, nicht hören bei so schnödem Treiben. Sprich leise drum, und stör' nicht meinen Schlummer.“²¹⁴ Aber auch ein Dialog beider Figuren, die auf die *Vita contemplativa* (Nacht) und *Vita activa* (Tag) des Herzogs Giuliano und damit auf die ausgleichenden Gegensätze im Charakter

211 R. Chiarelli, *S. Lorenzo und die Medicikapellen*, Florenz 1984. R. Caughlan, *Michelangelo und seine Zeit 1475–1564*, Verona 1971, S. 130 f.

212 Michelangelo, *Nachtlied*, siehe Pempelfort, Anm. 207, S. 40.

213 Strozzi, *Michelangelos Nacht*, siehe Pempelfort ebenda.

214 Michelangelo, ebenda, S. 41.



116 Michelangelo Buonarroti, Die Nacht am Grab Giulianos II. Medici, 1526–34

hinweisen, sind durch eine Beschreibung des Künstlers fixiert: „Der Tag und die Nacht reden: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tod geführt. Es ist nur gerecht, daß er Rache nimmt, wie er es nun tut, und die Rache ist diese: daß er, da wir ihn getötet haben, nun wie er tot ist, uns das Licht geraubt hat, mit seinen geschlossenen Augen, die unseren auch verriegelt hat, daß sie nicht mehr über die Erde hin leuchten. Was würde er aus uns gemacht haben, wäre er am Leben geblieben.“²¹⁵ Ein Nachruf, der wieder auf das komplizierte Gedankengebäude Michelangelos verweist, daß den Raum in mehrere horizontal gestaffelte Ebenen nach oben zu inhaltlich gliedert. Dabei ist der schnelle Lauf der Zeit, die Vergänglichkeit, aber auch die Befreiung der Seele aus dem Kerker des Körpers bis hinauf in die lichtvolle Laterne der Kuppel als Apotheose angesprochen. Sie schwebt im ablesbaren neuplatonischen Konzept von der unterirdischen über die irdische

215 K. M. Swoboda, Die Renaissance (Band 5, Geschichte der bildenden Kunst in 8 Bänden), Wien – München 1979, S. 127.

in die überirdische Zonen.²¹⁶ Auch der Tod und die Schattenseiten der Nacht im zweiten Teil von Michelangelos Gedicht verweisen darauf. Eine geplante Gruppe der Flussgötter (Wasser und Nacht) und Jahreszeiten, wobei der Nacht der Winter und auch der Tränenstrom Kozytus, das Phlegma der Melancholie, zugeordnet sind, ist nicht ausgeführt worden.²¹⁷

Ein Modell der Flussgötter tauchte im 19. Jahrhundert in Florenz auf; eine Zeichnung macht diese auch erkennbar. Es handelt sich wohl um die Hauptflüsse der damals bekannten vier Erdteile, die in der untersten Zone in den Hades („mondo sottoterrano“ nach Pico della Mirandola) münden.²¹⁸ Neben den darüber gelagerten Jahres- und Tageszeiten waren wohl auch die Elemente mit einbezogen. Karl Maria Swoboda verweist auf die frühere Bedeutung von Abend und Morgen als Berggott und Nymphe in den hoch und tief gelegenen landschaftlichen Herrschaftsbereichen der Medici.²¹⁹ Dem überirdischen Bereich gehören die Gottesmutter und Christus an, weiters Cosmas und Damian als Familienheilige, ausgeführt von der Schule Michelangelos, Montorsoli und Raffaele da Montelupo, und die Idealporträts der verstorbenen Herzöge in römischer Gewandung als übergeordnete Ideen oder Personifikationen ihrer Seelen.²²⁰ Wandgemälde und Bronzen sind zu ergänzen; Erwin Panofsky vermutet als Thema der Kuppelmalerei etwa Ganymed, der wie die Seele zu den Göttern schwebt.²²¹ Schon Giorgio Vasari hat die Tageszeiten identifiziert.²²² Weiters verglich der Autor Neue und Alte Sakristei von S. Lorenzo und die neuen Bestimmungen der „ornamentalen“ Gliederung der Wände.²²³ Dabei kann auch die nächtliche Kuppelmalerei des Albertiumkreises über dem Altar der Alten Sakristei einbezogen sein. In einem Gang vor der Neuen Sakristei stehen zwei Tropaia aus Marmor der Michelangelschule, die offenbar als Bekrönungen über den Sitzenden (Herzögen) angebracht werden sollten, was aus einer Zeichnung des British Museum in London hervorgeht.²²⁴ Die Zeichnung verrät auch die geplante Stellung der Flussgötter mit Füßen zueinander, gegengleich den Jahreszeiten, am Fuß des Sarkophagsockels. Links und rechts des Sarkophags sind dann die Sitzfiguren der Elemente anzunehmen; im obersten Wandbereich links und rechts der Tropaia sollten Erogen als einander gegenüberstehende Paare platziert werden. Die Zeichnung von 1521 ist der konkreteste Entwurf zur Grabanlage; geblieben ist davon aber nur die Anordnung der Liegefiguren auf den Sarkophagen.

216 U. Bandini, Michelangelo, Novarra 1965, S. 125.

217 Panofsky, Michelangelo, siehe Anm. 210, S. 275. Der Autor nimmt gegen Swoboda an, dass das aktive Temperament zu Giuliano und das kontemplative zu Lorenzo gehören, ebenda, S. 276.

218 Swoboda, Renaissance, siehe Anm. 215, S. 128 f.

219 Ebenda, S. 128.

220 Caughlan, Michelangelo, siehe Anm. 211, S. 131.

221 Panofsky, Michelangelo, siehe Anm. 210, S. 279.

222 Vasari, Vita des Michelangelo, Ausgabe: Zürich 1980, S. 376.

223 Ebenda, S. 373.

224 Chiarelli, S. Lorenzo und Michelangelo, siehe Anm. 211, S. 36, S. 38.

Michelangelos Nachtallegorie hat einen muskulösen Körper, sie wirkt wie die meisten seiner Frauengestalten sehr männlich; eine Veränderung ist durch den misslungenen Arm passiert, der auf seinem bekannten Temperabild der ähnlichen Leda²²⁵ vor dem Körper zu finden ist, jetzt aber hinter dem Körper verschwindet. Der andere Arm ist im antiken Schlafgestus gestaltet, der für die neuzeitliche Allegorie der Melancholie wichtig ist, die Finger halten einen Feuerstein, um die Notwendigkeit zu verdeutlichen, künstlich Licht erzeugen zu müssen. Ihr Diadem besteht aus Stern und Mondsichel, die Augen sind geschlossen, der Mund lächelt wie im schönen Traum. Unter dem misslungenen Arm ist am Lager eine männliche Maske angebracht. Hubertus Gaßner leitet sie vom antiken Theater ab, in dem die „persona“ auch einer Metapher des Verhüllens durch Verfremdung der Nacht entspricht.²²⁶ Robert Caughlan meint im Vergleich mit Michelangelos Gedichten auch in der Maske eine „schwarze“ des Todes und des „Symbols der Zeit“ zu erkennen.²²⁷ Außerdem ist der Schrecken und die Leere ihrer Augen auch ein Verweis auf den aus dem Mittelalter anhaltenden Dämonenglauben des Inkubus: Dass sich böse Geister im Schlaf vor allem in Frauen schleichen, verweist wieder auf den Tod. Zwischen Ober- und Unterschenkel des angewinkelten Beins schaut die Eule, der Nachtvogel, hervor und der Fuß ruht auf einem Büschel von Mohnkapseln; eine passende Ansammlung von Attributen. Erstaunlich sind Nacktheit und Erotik der Figur, somit ihre nahe Beziehung zum Schlaf als Erosbringer. Doch passt die Realität eines irdischen Amor nicht in das neuplatonische Konzept der Kapelle.

Heinrich Aldegrever hat 1553 aber eine pietistische Paraphrase von Michelangelos Nacht nach Hans Sebald Beham 1548 (Abb. 117, S. 290) gestochen. Mit dem erhobenen Zeigefinger der Moralisten aus dem Norden ist ein Sinnspruch gekoppelt, der vor der Kombination von Nacht, Wein und Erotik warnt. „Nox et Amor, Vinumque, nihil moderrabile suadent“ steht am altdeutschen Betaufsatz des Kopfendes. In dem Fenster des Raumausschnitts ist eine atmosphärische Mond- und Sternennacht dem nackten deutschen Mädchen mit Zopffrisur in lasziver Stellung zugeordnet.

Michelangelo beabsichtigte die antithetische Gegenüberstellung der seelischen Befindlichkeiten des Herzogs mit Hilfe heroisch nackter Figuren von beiderlei Geschlecht. Ihnen haftet nichts Laszives an, die Bedürfnisse des Fleisches liegen gedanklich fern, wenngleich die sinnliche Ausstrahlung der Nacht sogar den lebensbezogenen Rubens zu einer Nachzeichnung inspirierte.²²⁸ Die Kapelle birgt unter der Apsis in einem Kellerraum spät entdeckte Skizzen an den Wänden, die rätselhaften Ursprungs sind und dem Stil des Meisters ähneln. 1530 soll er während der Belagerung von Florenz mit der Werkstatt hier Zuflucht

225 Gaßner, „Der Mond ...“, siehe Anm. 209, S. 18. C. Bos überliefert das verlorene Bild Michelangelos in einer Kopie von 1529/30.

226 Ebenda, S. 18 f.

227 Caughlan, Michelangelo, siehe Anm. 211, S. 133 f.

228 Ebenda, S. 134.



117 Heinrich Aldegrever nach H. S. Beham, Die Nacht, 1553, Stich

freie Petri“, mag ihn dazu angespornt haben. Michelangelos Auffassung macht aber deutlich, dass die neuplatonische Idee der Erscheinungsformen einer naturalistisch nachgebildeten Wirklichkeit mit ihren Lichtquellen nicht bedurfte: Die poetische Allegorie ist auch seine gegensätzliche Position zur naturnachahmenden Malerei Tizians und Raffaels, darum benutzt er sie auch im Fresko „Sintflut“ der Sixtinischen Kapelle. Seine Auffassung des antiken Stoffes und die Demonstration dieses Bildungsgutes in aller Modernität entspricht der gelehrten Medicifamilie, mit der er Philosophie und Weltanschauung teilte.

229 Diesen Akt kenne ich nicht aus direkter Anschauung, er ist auch nicht in Chiarelli, S. Lorenzo und Michelangelo, siehe Anm. 211, S. 69–70 abgebildet, von dem ich den Hinweis beziehe.

230 Zu Fragen des Paragone hielt Rudolf Preimesberger am 15. 5. 2000 einen Vortrag für Artur Rosenauer im Festsaal der Universität Wien, der zwar den Medusenschild Caravaggios zum Hauptinhalt hatte, jedoch Michelangelos „Nacht“ als ein Beispiel angewandten Paragonestreits einbezog.

In einem Gedicht an seinen Freund Cavalieri bezeichnet sich Michelangelo schließlich selbst als Kind seiner eigenen Skulptur, der Mutter Nacht und Mutter der Ästhetik: „Der welcher aus dem Nichts erschuf, dem leeren Die Zeit, die anfangs keinem untertan, Der teilte sie; die Sonne soll fortan Ein Teil, dem Mond der andre Teil gehören./ Und Tag und Nacht, erschaffen kaum, gebären Den Zufall, das Geschick. Die Sonnenbahn Strömt Segen aus, die Nacht nur Leid und Wahn! Ich bin ein Kind der Nacht, der sorgenschweren./ Ihr ahm' ich nach, die selbst sich überbietet, Denn stündlich mehrt die Nacht ihr eigenes Dunkel, So mehr' ich meine Schuld, die oft bereute;/ Doch wird der Schmerz durch einen Trost vergütet: Daß meine Nacht bestimmt ist, das Gefunkel Der Sonne zu erhöh'n, die Dein Geleite.“²³¹ Auch die Arbeit in der Nacht, der Michelangelo nachging, ist hier von ihm als Tun für Gott und höheren Ruhm angesprochen – im Kapitel der „Lukubranten“ wird dies wiederkehren.

Vasari berichtet in seiner Vita des Michelangelo nicht nur von der Technik der Beleuchtung bei nächtlicher Arbeit, sondern betont auch die nächtliche Geburt des Künstlers am 6. 3. 1475. Außerdem fließt eine anekdotische Erzählung über die bei Nacht getätigte Nachsignatur der frühen Pietà (heute Rom, St. Peter) wegen falscher Zuschreibungen ein.²³² Dabei wird auch von einem Licht und dem Meißel gesprochen, mit denen sich der Künstler einschließen ließ. Die Betonung auf das Paragoneproblem kommt schließlich in Bezug auf die Statue der Nacht von Vasari selbst: „Man möge es nur glauben, daß dies die Nacht ist, welche alle diejenigen verdunkelte, die Michelangelo in der Bildhauerei und Zeichenkunst einige Zeit, ich sage nicht, zu übertreffen, doch zu erreichen gedachten. Man gewahrt in solcher Figur jene Schlaftrunkenheit, wie man sie bei den Gesichtern Schlafender sieht.“ Wohl kannte Vasari Michelangelos Brief an Benedetto Varchi, in dem die Skulptur als Laterne der Malerei bezeichnet wird. Zwischen beiden sieht Michelangelo einen Unterschied wie zwischen Sonne und Mond.²³³ Im gleichen Brief beugt sich Michelangelo aber dem philosophischen Wissen Varchis und gesteht ihm zu, dass Malerei und Skulptur gleicher Natur seien und aus derselben Geisteskraft stammen. Für die Künstler damals war es schwer diesen saturnisch nächtlichen Meister zu übertreffen, da er ja in drei Gattungen tätig war, jedoch ist bei Vasari eine Dominanz des Bildhauerischen in der Vita Michelangelos zu spüren.

231 Michelangelo, in Pempelfort, siehe Anm. 207, S. 42.

232 Vasari, Vita des Michelangelo, Ausgabe Hrsg. H. Siebenhühner, Künstler der Renaissance, Köln 1997, S. 482, S. 382, S. 395.

233 Ebenda, S. 429. Künstlerbriefe der Renaissance, siehe Anm. 189, S. 18.

d) *Raffaels „Befreiung Petri“ – das „göttlichste Nachtstück“ – und andere Werke dieser Gattung von ihm und seiner Schule*

„Ein Engel des Herrn öffnete in der Nacht die Tore des Gefängnisses“ ist der Wortlaut aus der Apostelgeschichte (5, 19); Petrus wird mit seinem Retter in Raffaels „Befreiung Petri“ (Abb. 118) zweimal in drei Teilen des Bildes im spätantiken Stil der kontinuierlichen Erzählweise dargestellt. Im Zentrum wird er von einem Engel in gleißender Lichtaureole, die auch die schlafenden geharnischten Lanzenträger trifft, in seinem vorne vergitterten Gefängnisgewölbe geweckt. Rechts ist er mit seinem überirdischen Retter bereits herausgetreten. Die Wände, er selbst und die auf den Stufen vorne schlafenden, wieder teilweise geharnischten Wächter werden vom warmen Licht um die rosa bekleidete Idealfigur des Engels im klassischen Kontrapost beleuchtet. Den linken Zwickel neben dem Gefängnis nützt der Maler für eine natürliche Mondnacht mit drei Soldaten, die weniger vom Licht der silbrig breiten Mondsichel und dem Tramontostreifen als vom Schein einer Fackel angestrahlt werden, die der vorderste Wächter in der Linken hält. Er ist eine Rückenfigur im Gegenlicht, die mit dem anderen Arm auf das Wunder hinweist. Die Harnische mit ihren Lichtreflexen geben Raffael die Möglichkeit, vier Lichtquellen unterschiedlich zu betonen, die nun auch klar als innerbildlich definiert sind: Mond, Morgenröte, Fackellicht und überirdische Strahlen der Mandorla um den Engel.

Es ist nicht bekannt, woher der Künstler seine Anregungen bezog: von Pieros Nachtstück in Arezzo, von den Beispielen der van Eycks und ihrer Nachfolge oder aus der antiken Quellenliteratur, etwa von Philostrat und Plinius und deren Reflex in der Literatur seiner Zeit wie etwa von Castiglione. Die Fensterwand ist bewusst für das Geschehen gewählt, da sie durch Gegenlicht die dunkelste der Stanza del Eliodoro ist. Darauf hat schon Vasari hingewiesen, und von ihm stammt auch der Hinweis auf den Paragone, der sich das Nachtstück als besondere Aufgabe wählte: „Von allen Bildern, die die Nacht darstellen, ähnlicher als das je in der Malerei geschah, gilt dies bei jedermann für das herrlichste und göttlichste ...“²³⁴ Der Autor nützt die Methode Raffaels, um dessen Verdienste für die Gattung Malerei – einmal mehr mit einem Teil des Argumentationskataloges Albertis – zu unterstreichen. Da ist die Rede von den Vorzügen in der „Lieblichkeit der Farben“, der „anmutigen Kleidung“, Bewegtheit der Schlachtenszenen mit ihren Helmen, Waffen, Haaren, aber auch von Wolken, Blitzen, Nacht und Mondschein ist die Rede.²³⁵

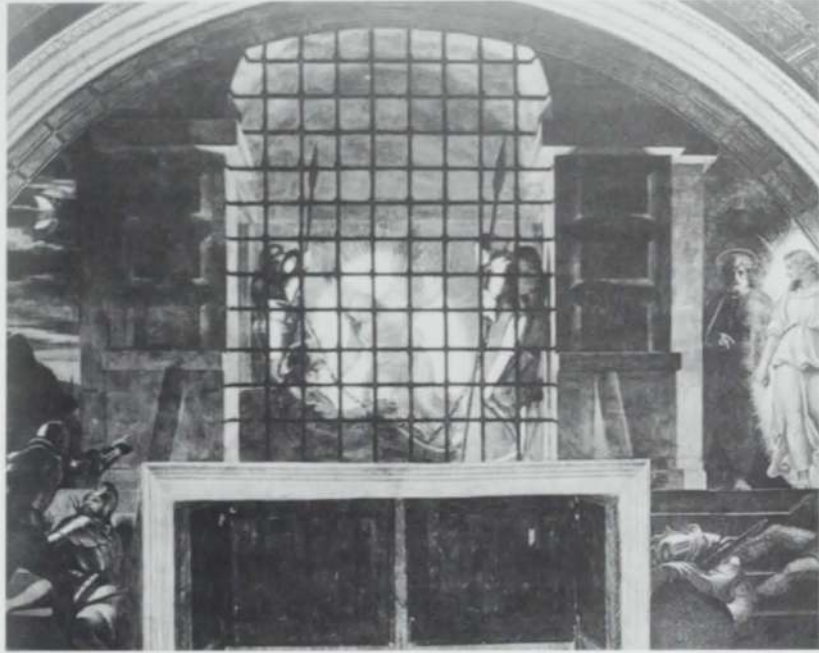
In puncto Nachtstück wird auch auf die Anregungen durch die Venezianer – insbesondere Lotto, der 1509 im Vatikan tätig war und dort ein heute verlorenes Fresko malte – und auf den Michelangelo- und Tizian-Nachfolger Sebastiano del Piombo hingewiesen.²³⁶ Dramatik, Raumlösung, inhaltliche Bezüge zum Tod des Auftraggebers, Papst Julius II., in einer

234 Ebenda, Vita des Raffael, S. 353.

235 Ebenda, S. 372–374.

236 R. Salvini, Die Stenzen und Loggien des Raffael in Rom, Herrsching 1989, S. 12.

118 Raffael, Die Befreiung Petri, 1512–14



Art apotheotischen Auferstehungsmetapher, sind aber geniun Raffaels Lösung. Roberto Salvini nennt Raffaels an die Wand kaschiertes Leinwandbild frei nach Vasari das „schönste Nachtstück der ganzen Renaissancemalerei“ – wobei die Effekte von spektakulärem Gegenlicht und Lichtquellen aller Art natürlich den akademischen Gedanken der großen Vielfalt der Malerei als „Kunststück“ in seiner höchsten Beweiskraft einbringt.²³⁷ Es ist aber auch ein Beispiel, das in Viten und Kunsttheorie wiederkehrt, um den Ruhm Raffaels zu vermehren – wie bei Michelangelos Skulptur der Nacht – als Meisterwerk für alle Zeiten.²³⁸

Die vorbereitende Zeichnung in laviertes Federtechnik (Florenz, Uffizien, um 1512/13) zeigt die Lichtquellen noch nicht detailliert, allerdings ist die Gesamterscheinung, trotz scheinbar außerbildlicher Lichtquelle links, auch nächtlich.²³⁹ Mit dem Kerker Petri hat Nicolaus Penny den Entwurf Raffaels zu „Il Morbetto“ (Florenz Uffizien, „Die Seuche“ oder „Die Pest“, auch um 1515/16) für den Stecher Marcantonio Raimondi verglichen.²⁴⁰ Jedoch unterscheidet sich diese Vorgabe Raffaels durch einen linken nächtlichen Teil, während der rechte Teil in Tageslicht gegeben wird. Die Szene illustriert eine Begebenheit aus Vergils Aeneis (3, 140–162): „Viele verhauchten bereits ihr süßes Leben, und andere schleppeten den siechen Leib ...“ Dazu kommt der folgende Traum des Aeneas, bei

237 H. Wölfflin, Die klassische Kunst, Basel – Stuttgart 1983, S. 124–126.

238 Ebenda, S. 126.

239 N. Penny, R. Jones, Raffael, München 1983, S. 125, Abb. 124 u. 125.

240 Ebenda, S. 129. Weiters geht dieser Innenraum auch auf das Bild des spätantiken Vergilius Vaticanus zurück: D. H. Wright, Der Vergilius Vaticanus, Graz 1993, S. 32 ff. und S. 110.

dem in der Nacht, bei Vollmond, vor dem Fenster die Penaten und Götterbilder erscheinen, die er aus Troja getragen hatte. Sie fordern ihn auf zu fliehen: „Ändern musst du den Ort ...“ (Kreta). Getrennt werden linke und rechte Seite (Tag und Nacht) von einer Herme, auf der am Sockel die Inschrift „Lebenslicht verlosch, oder jammervoll schleppten den Leib sie hin“ zu lesen ist. Das Gewölbe mit dem träumenden Aeneas, die Treppe und die Fackel des jungen Mannes, der Tierkadaver zusammenträgt, sind mit der „Befreiung Petri“ vergleichbar. Die römischen Ruinen auf den anderen Seite sind der Zeichnung „Landschaft mit Ruinen“ (Schloss Windsor, Royal Lib., in weiß gehöhter Kreide auf grünlichem Papier) entnommen. Das Motiv im Vordergrund geht auf Plinius zurück: ein Mann, der sich über einer toten Frau vor Gestank schützt, drückt mit seiner Rechten ein Kind weg, das versucht an der Brust der Mutter zu trinken. Auch dieses Blatt zählt zu einer Gruppe prominenter Entwürfe für Traumbilder, die es von Michelangelo, Raffael und Giorgione gibt – allerdings sind in allen drei Fällen nur Vorzeichnungen vorhanden, andere Künstler folgten diesen Vorgaben, die auffallend viele akademisch lehrreiche Details bieten (dazu siehe Kapitelteil e).

Doch Raffael sollte nicht nur diese beiden Nachtstücke als Wunderwerke hinterlassen. Sein letztes Werk – aufgestellt zu seiner Totenfeier und dem Auftraggeber nach Vasaris Aussage nicht übergeben – ist mit einer besonderen Lichtmystik gestaltet, wobei die Fertigstellung 1522 durch Giulio Romano wohl nichts an diesem nächtlichen Konzept veränderte: die „Transfiguration“ (Rom, Vatikan).²⁴¹ Der Expertenstreit zwischen Konrad Oberhuber und Rudolf Preimesberger muss hier zugunsten des Letzteren entschieden werden. Das Gemälde ist zweigeteilt – wie der Stich „Il Morbetto“, allerdings horizontal und nicht vertikal. Es hat als überirdische Lichtquelle den verklärten Christus im Bild, der von einer kreisförmigen Lichtaureole umgeben ist. Der Himmel dahinter ist dunkelblau und das Tramonto rechts am Horizont verrät nächtliche Stunde, doch es leuchten keine Sterne. Tramonto gibt es auch links unter dem Mond in der „Befreiung Petri“; diese gedanklichen, kompositorischen und malerischen Übereinstimmungen würden primär für ein Nachtstück sprechen.

Die Zeichnung der Raffaelschule – das „modello“ für die Figuren der „Transfiguration“ als Akte (Wien, Albertina) – weist nur im unteren Teil auf eine Beleuchtung des Kompositionsteils durch eine Lichtquelle links außerhalb des Bildes hin, die wegen der starken Beschattung als Mond gedeutet werden könnte. Im oberen Bereich ist die Lichtaureole nach der Matthäusstelle konzipiert: „Und er wurde vor ihnen verwandelt, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, seine Kleider wurden weiß wie das Licht“ (Matt. 17, 1–20). Die „lichte Wolke Gottvater“ findet sich in anderen Skizzen der Schüler im oberen Bildteil, nicht aber in der Ausführung. Oberhuber vergleicht den Text der Festliturgie zur Verklärung aus

241 Vasari, Vita Raffaels, siehe Anm. 232, S. 378.

242 K. Oberhuber, Raphaels „Transfiguration“. Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982, S. 14. 2. Brief des Petrus 1, 19.

dem 2. Petrusbrief: „... ein Licht, das an einem dunklen Orte scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in eurem Herzen.“²⁴² Aber der Autor schließt aus dieser wörtlichen Anregung nicht auf ein Nachtstück. Auch der theologisch integrierte Diskurs über die Doppelnatur Christi, die Thema der „Verklärung“ ist, bezieht den Mond – der im Mittelalter neben der Sonne über dem Kreuzbalken auftrat – mit ein, da er wie die Kirche, die oft mit Selene gleichgesetzt wird, den Abglanz der Sonne zur Erde vermittelt.²⁴³

Rudolf Preimesberger befasste sich 1987 ausführlich mit dem Mond als Spiegelung am kleinen Teich im unteren Bereich des Bildes.²⁴⁴ Die Mondsichel muss, auch durch den Blick des verrückten Knaben erkennbar, der als „Mondsüchtiger“ (diese Zeit sah den Mond als Schuldigen an der Epilepsie) nach links oben starrt, einbezogen werden.²⁴⁵ Das Bild war als Paragone zwischen Raffael und Michelangelo gedacht, die Zeichnung Buonarris führte Sebastiano del Piombo als Gemälde aus. Es ist anzunehmen, dass Raffael sich Zeit ließ und erst nach Sichtung der zweiteiligen Komposition des Gegners auf eine noch kompliziertere Ausführung abzielte.²⁴⁶ Kardinal Giulio de' Medici entschied Sebastianos Bild als Altarblatt nach Narbonne zu schicken und Raffaels „Transfiguration“ zu behalten. Beide Gemälde sind Beispiele besonders gelungener „Historia“ und der Integration von Figur und Landschaft, aber nur Raffael steigerte auch die atmosphärische Helldunkelfrage durch ein Nachtstück in seinem Konzept. Bei Piombo dient die Konzentration auf zwei Lichtspots von rechts außerhalb des Bildes dem „relievo“ der Figuren allein. Preimesberger spricht von der „difficoltà“ im malerischen Aspekt des Nachtstücks zusätzlich zur Entscheidung für die Komposition eines Doppel-Szenen-Bildes.²⁴⁷ Das Verflechten der beiden Erzählstränge und Kompositionsabschnitte findet nicht nur durch die biblischen Bezüge statt, sondern für beide Szenen hat der Mond eine verbindende Qualität: Im oberen Teil steht er für die menschliche Natur Christi, im unteren als Hinweis auf die Krankheit des „lunaticus“. Christus sendet sein Sonnenlicht zum Mond, der es dann auf die Erde gemildert weitergibt. Die Entdeckung der gespiegelten Mondsichel auf dem kleinen Teich links unten im Vordergrund neben dem Apostel Matthäus mit dem Buch geht auf Preimesberger zurück und kann mit einem Kommentar Pius' II. zur Gefahr des Heidentums und der Türken von 1470 in Bezug gebracht werden: „Nocte pluit tota; redierunt tempora nostra. Nox fuit acta hostis; lux

243 Lexikon für Theologie und Kirche (E. Suaser über Verklärung), Freiburg 1965, 10. Bd., Sp. 710 f. Lexikon der Christlichen Ikonographie, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, Bd. 4, Sp. 416 f.

244 R. Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, in: Zs. f. Kunstg. 50, 1987, S. 88 ff.

245 Ebenda, S. 95. Die galiläische Wundergeschichte wird auch in Bezug zum Auftraggeber Giulio de' Medici verbunden, da der Name mit „Medicus“, dabei ist der heilende Christus gemeint, zu verbinden ist.

246 Ebenda, S. 90–97 mit ausführlicher Literaturangabe zu diesem Problem. C. Gould, The Raising of Lazarus by Sebastiano del Piombo, London and Maidstone 1967.

247 Preimesberger, Raffaels „Transfiguration“, siehe Anm. 244, S. 98. Zum Problem des Paragone zwischen den beiden Künstlern: J. Shearman, Mannerism, Harmondsworth 1967, S. 48. K. Weil – Garris Posner, Leonardo and Central Italian Art 1515–1550, New York 1974, S. 13. Il Carteggio di Michelangelo, Hrsg. P. Barocchi, R. Ristori, Florenz 1965–1967, Bd. II, S. 227.

erit ista Dei.²⁴⁸ Als „Luna crescens“ (Mondsichel) im Bild hat diese Anspielung nicht nur mit der Liturgie und der Malerei als Spiegel der Welt zu tun, sondern verweist inhaltlich auch auf den Abwehrkampf Europas gegen den türkischen Halbmond im 16. Jahrhundert. Die Mondsucht wurde negativ als eine des auf dieses Gestirn bezogenen Propheten Mohammed gesehen. Die Wahl des Nachtstücks erweist sich zusätzlich zur Kritik Raffaels an der bildhauerischen Position Michelangelos (und damit auch Piombos) als drohende Nacht der Heiden. Dafür verwendete er das an sich anticlassische und expressive Konzept des Helldunkels und maßigte es in Dämmerlicht.

Wenn die Entscheidung für nächtliche Atmosphäre wie hier stark zur Qualität der Malerei beiträgt, bleibt fraglich, warum der Künstler nicht noch mehr Nachtstücke hinterlassen hat. Das liegt wohl an der anticlassischen Problematik und besonderen „difficoltà“, da eine Steigerung der Dramatik doch wieder in Michelangelos „terribilità“ münden würde (da Nacht doch auch Angst und Gewalt integriert und außerdem, wenn sie nicht male- risch gelöst wird, den „relievo“ der Figuren in besonderer Weise verstärkt, was wiederum einer bildhauerischen Lösung gleichkäme). Obwohl der Bildhauer keine nächtliche Atmo- sphäre erzeugen kann, ist die Nacht doch der Schönheit der Farben und der Grazie der Figuren abträglich.²⁴⁹ Die „Antithesis“ (Nikolaus von Kues nannte sie die „coincidentia oppositorum“) und die damit entstehende Variabilität in Lichtführung und Chiaroscuro forderte von Raffael Beiträge, aber nicht extreme Nächte. Deshalb ist diese spezielle Licht- gestaltung wahrscheinlich – bei aller „inventio“ Raffaels zum Nachtstück vom Inhaltlichen her – so selten und im letzten Bild auch so spitzfindig verdeckt und nur über inhaltliche Analyse erkennbar. Die eigentliche Lichtquelle (Sonne) im Bild ist Christus, der Mond reflektiert sein Licht außerhalb der Komposition zurück zu dem Knaben und als Spiegel- bild in den kleinen Teich links unten. Der gebildete Betrachter (Auftraggeber) mag all die verflochtenen, primär religiösen Anspielungen verstanden haben, die hinter den zwei Natu- ren Christi im Mond, der Spiegelung, Besessenheit und Heilung des Kranken sowie auch einer Kreuzzugs- idee gegen Mohammed und den türkischen Halbmond stecken. Das Bild zeigt eine gesteigerte malerische, inhaltliche und kompositorische Komplexität, wie es kein anderes unter Raffaels Gemälden erreicht hat.

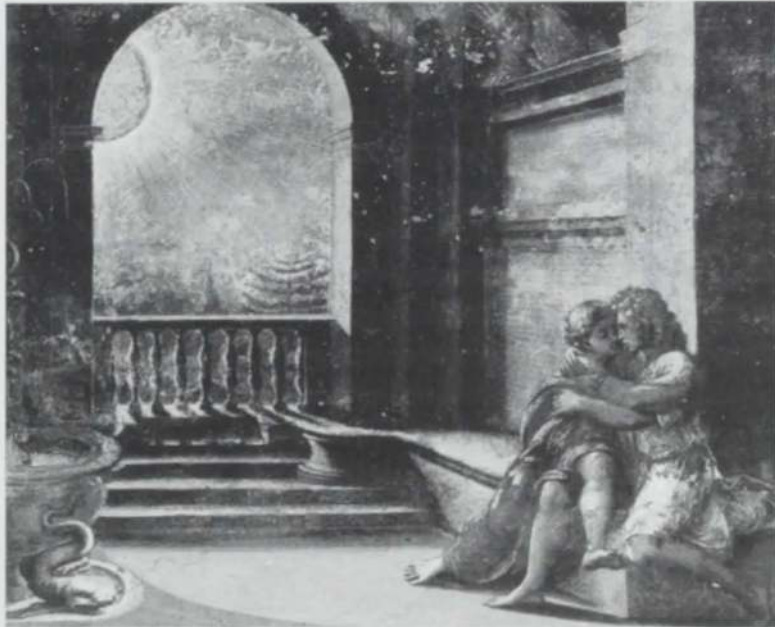
248 Preimesberger, ebenda, S. 97 u. 99. A. v. Heck (Hrsg.), *Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt*, 2 Bde., Città del Vaticano 1984, Bd. 2, S. 477.

249 Hier sollte auch David Summers Studie zum „Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art“, in: *Art Bull.* LIX, 1977, S. 336 ff., nicht vergessen werden. Das Helle und das Dunkle sollte ausgeglichen in den Bildern vertreten sein, wie das schon Xenophon in seinen Memorabilien des Sokrates einforderte. In der Befreiung der Malerei von den Zünften und im Aufstieg zu den freien Künsten ist der neuen Klassik alles abträglich, was ins Extreme geht: und Nacht ist immer auch eine Übersteigerung und Dramatisierung der Lichtverhältnisse. Dem „Spiegel“ der Natur und der „similitudine“ entspricht sie aber auch – so ist die Lösung von beidem, Tag und Nacht in einem Bild, wohl die theoretisch durchdachteste von Raffael in den Vorgaben zum „Morbetto“-Stich. Lotto wird ihm hier mit einer Allegorie folgen.

119 Raffael und Giulio Romano, Jakobs Traum, um 1514



120 Raffael und Giulio Romano, Abimelech belauscht Isaak und Rebekka, um 1514



Unter den Schülern ist vor allem Giulio Romano mit Nachtstücken zu erwähnen: Nicht nur als Vollender der „Transfiguration“, sondern auch als Ausführer nach Zeichnungen des Meisters in Loggien des Vatikans. Zwei Fresken darin sind als absolut nächtlich zu bezeichnen: „Der Traum Jakobs“ und „Abimelech belauscht Rebekka und Isaak“ (beide um 1514, Abb. 119, 120). Die Jakobsleiter gibt es auch in einer eigenhändigen Federzeichnung (braun und weiß gehöht, London, Brit. Mus.), von der Konrad Oberhuber annimmt, dass sie oben beschnitten wurde, da Gottvater und die links oben im Fresko

erscheinende Mondsichel auf dem Blatt nicht zu sehen sind.²⁵⁰ Diese Komposition wird sich auch noch in der Barockzeit erfolgreich erweisen. Die Stellung des Träumenden weist auf die antiken Vorbilder der Endymionsarkophage hin.²⁵¹ Das zweite Fresko der Loggien in nächtlichem Licht hat eine Lichtquelle im Bild, die nicht klar definierbar ist: untergehende Sonne oder Mond. Jedoch spricht das gedämpfte Licht im tonnengewölbten Raum, bei dessen Fenster das Gestirn schwaches Licht hereinsendet, für eine Mondnacht. Die Textstelle in der Bibel (Gen. 26, 8) gibt keine Zeitangabe, die nächtliche Stunde verbindet sich aber mit dem Bericht von der ersten Begegnung zwischen Isaak und Rebekka (Gen. 24, 67). Das Halbrund des Fensters erinnert an die Gewölbe in der „Befreiung Petri“ und im „Morbetto“. Die spezielle Lichtbeobachtung eines an sich dunklen (blaugrauen) Gestirns mit einer schmalen Lichtaureole und den starken Schlagschatten der Gegenlichtbereiche kann aber als eine eigene Lösung Giulio Romanos angesehen werden. Abimelech ist ganz schwach am Gesims über den Liebenden sichtbar; die mit dem Kontrast Grau und Orange arbeitende Lichtstimmung überstrahlt ihn.

Ein Blatt im Louvre in brauner Feder, laviert, mit schwarzer und weißer Kreide gehöht, zeigt eine nächtliche „Anbetung der Hirten“ und wurde vormals Giovanni Francesco Penni zugeschrieben. Durch sein Großformat gilt es seit 1992 durch Oberhuber doch als Original Raffaels, das für eine Teppichserie als Vorbild gedient haben könnte.²⁵² Der Stall ist hier schräg, inmitten einer klassischen Tempelarchitektur und einer Seite eines Sakralraumes platziert, das Licht geht vom göttlichen Kind und von dem oben schwebenden Gottvater aus. Komposition und Lichtführung, aber auch die Figurenbildung zeigen sich als außergewöhnlich qualitativ, was die Zuschreibung erhärtet.

Es gibt ein weiteres Nachtstück, das Raffael für die Ausführung durch seine Schüler bestimmt hat: aus dem berühmten Psyche-Erzählung des Apuleios ist die Schlüsselstelle „Psyche mit der Lampe“ durch den Stich Marcantonio Raimondis überliefert (Abb. 121).²⁵³ Die Komposition ist einfach, die Erzählform kontinuierlich; Psyche ist dreimal, Amor zweimal gegeben. Von rechts kommt sie durch eine Türe mit Vorhang in den Raum, in dem außer einem stark verkürzten Bett mit Baldachin links ein Fenster und vorne rechts eine Falltür im Boden zu sehen sind. Nach der Untersuchung der Waffen des Gottes steigt sie mit der Lampe auf das Bett und begeht die verbotene Besichtigung seines nackten Körpers. Links sieht man ihn mit dem Köcher aus dem Fenster entfliehen, obwohl Psyche versucht, ihn am Bein zurückzuhalten. Natürliches Licht von außen (Morgen?) und der Effekt der Lampe im dunklen Raum sind wesentliche Kunstmittel des dramatischen Moments. In

250 Ausst.-Kat. Raphael und der klassische Stil 1515–1527, Wien 2000 (Albertina, erschienen ist das Kat.-Buch in Mailand 1999), S. 162, Abb. 100. Der Holzschnitt Ugo da Carpi beweist außerdem die Beschneidung der Zeichnung; Abb. 101.

251 K. Oberhuber, Raphaels Zeichnungen (im Vatikan, Abt. IX, 1511–12), Berlin 1972, S. 166 f.

252 Oberhuber, Ausst.-Kat. Raphael, siehe Anm. 250, S. 288, Abb. 99.

253 Illustrated Bartsch, Bd. 26, Marcantonio Raimondi, Pt. 1, 238 (191).

121 Marcantonio Raimondi,
Psyche bestaunt Amor, um
1530, Stich



122 Meister del Dado, Amor
und Psyche, nach 1550



einer gesteigerten Helldunkelwirkung hat dies der Meister del Dado nach 1550 in seiner Sala di Psiche im Palazzo Spada (Abb. 122) übernommen, jedoch ist das Bett von einem Baldachin umfangen und steht auf gedrehten Füßen. Der hier mit hängendem Arm antikisch schlafende Amor (wie ein toter Meleager) ist kein Kind wie in Marcantons Stich. Vor dem Bett ist ein Wasserkrug platziert, die Nebenszenen fehlen. Auch in der Engelsburg ist

die Szene nächtlich, aber wieder stärker nach Raffaels Vorgabe gestaltet, wenngleich als Breitformat im Fresko von P(i)erino del Vaga 1545 im Verband mit anderen Künstlern eines Psychezyklus gemalt. Das Bett ist in die Breite gedreht, Psyche hat mehr Spielraum, sich dem kindlichen Gott (nach dem antiken, von Michelangelo paraphrasierten Amor) zu nähern. Rechts untersucht sie im Dunkel seine Waffen und links entflieht er; sie selbst ist missverständlich auch als kindliche Figur im Dunkel gegeben – hier ist draußen Nacht und das Licht geht allein von der Lampe aus.

Giulio Romano hat „Psyche mit der Lampe“ in der Sala di Psiche im Palazzo del Té in Mantua in die allesamt nächtlichen Szenen der Deckenfelder mit Stuckierung versetzt. Er malte sie mit den Gehilfen Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni da Brescia und Gianfrancesco Penni (1525–1531). Einige der Deckenbilder haben künstliche Lichtquellen wie Fackeln, Kohlebecken und Feuer, der Himmel ist insgesamt als dunkle Folie gestaltet, in der keine Gestirne sichtbar sind. Die Wolkenränder wirken fahl vom Mondlicht beschienen und stehen in krassem Gegensatz zu der frühlingshaften Buntheit aller Szenen an den Wänden.²⁵⁴ Auf die „Mondlichtwirkung“ und „Töne einer Nachtszene“ weisen Gian Maria Erbesato und Frederick Hartt hin. Neben der starken perspektivischen Untersicht (*sotto in sù*) ist zu hinterfragen, welche inhaltliche und malerische Bedeutung solche suggestiven Helldunkelkontraste am Plafond haben.²⁵⁵ Die von den Autoren erläuterte spirituelle Ebene verweist auf die besondere Beziehung der menschlichen Seele und dem Element Luft. Daneben ist die himmlische Sphäre, in die Psyche aufsteigt, schon die „Sternenferne“. Giulio Romano hatte offenbar – wie sich auch in anderen Sälen des Palastes bei dunklen Dispositionen (Sturz des Phaeton im Adler- oder Büstensaal, dem Schlafräum des Herzogs etc.) zeigt eine Vorliebe für visionär erscheinendes Mondlicht, für Reflexe von diesem auf Wolkenrändern oder grundsätzlich für die nächtliche Antithese zur Buntheit seiner Tageslichtbilder. Dies zeigt, dass er die Problematik des Paragone und die kunsttheoretischen Überlegungen zum *Contrapposto* im Nachtstück von seinem Lehrer Raffael übernommen hat. Es sind immer noch die nächtlichen „*demonstrationes*“ Albertis, die auch Raffael wörtlich nahm. Meist verbinden sich mit den dunklen Bildern auch die Prüfungen und negativen Varianten der Geschichten oder ihre Wandlung zum Tragischen (Psyche mit der Lampe) und zur Mühsal. Ein weiterer Aspekt ist jedoch der Einfluss des oberitalienischen Tenebrismus, den man heute als Mischung venezianischer, brescianischer, lombardischer und nördlicher (Deutschland und die Niederlande) Einflüsse charakterisiert. Dieser Antiklassizismus zeigte sich in der Naturnachahmung der Lichter in der Nacht, und es entwickelten sich dabei zwei Richtlinien für Bilder: wie in den meisten Deckenfeldern der Sala di Psiche einerseits ohne innerbildliche Lichtquelle (wie bei Leonardo ist dabei allein das Interesse an der Wirkung von *luce* und *lume* auf die Gestalten

254 E. Verheyen, Die Malereien der Sala di Psiche des Palazzo del Té, in: Jb. d. Berliner Museen XIV, 1972, S. 533 ff. F. Hartt, Giulio Romano, New Haven 1958, S. 126 ff., Sala di Psiche.

255 J. M. Erbesato, Palazzo del Té in Mantua, Herrsching 1989, S. 37.

123 Giacomo Zucchi,
Amor und Psyche, 1589



und Dinge interessant) und andererseits mit innerbildlicher Lichtquelle, angeregt von den deutschen und flämischen Vorbildern. Giulio Romano experimentierte mit beiden Möglichkeiten.

Eine späte Paraphrase von „Amor und Psyche“ mit der typisch gedrehten Figur in gelängter Proportion, wie sie die Spätrenaissance als besonderes Mittel der Grazie einsetzt, ist Giacomo (Jacopo) Zucchis Version von 1589 (Abb. 123). Der Mitarbeiter Vasaris zeigt in der dunklen Hintergrundszene noch stilistische Bezüge zu Giulio Romano; seine Psyche aber ist der überfeinerte Typus einer Heroine, die mit dem Dolch in der Rechten mehr nach Judith aussieht denn nach Liebender. Ihre mit der Linken hochgehaltene Lampe ist die einzige Lichtquelle im nächtlich dunklen Raum. Amor ist ein halb jungenhafter, halb

michelangellesker Akt; das Hündchen im Vordergrund rechts bringt eine stark ironische Note ein. Die Bemerkung von Jan Bialostocki, das Nachtstück „Amor und Psyche“ sei eine der Innovationen der Spätrenaissance, ist nicht ganz korrekt. Die nächtliche Manier unterstützt allerdings den exzentrischen Stil als dramatische Kategorie, die sich zur theaterhaften Modeinszenierung wandelt.²⁵⁶



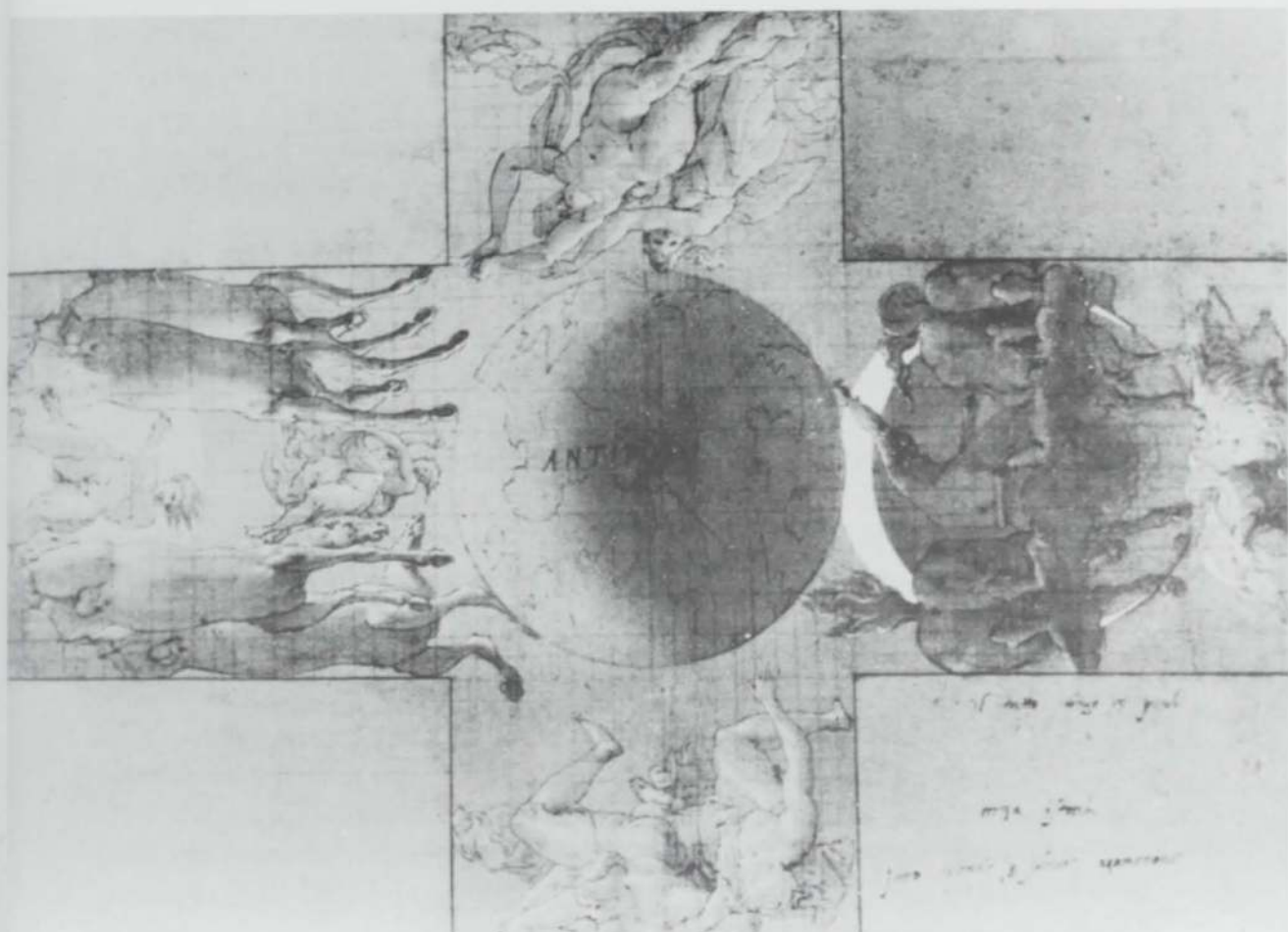
124 Giulio Romano, Apoll und Luna/Diana, um 1530

Giulio Romanos wohl bekanntestes Nachtstück im Palazzo del Té ist der Plafondspiegel der Camera del Sole, Teil der privaten Gemächer der Geliebten Federigo Gonzagas, Isabella Boschetti.²⁵⁷ Das Werk ist auch anderen Künstlern wie Francesco Primaticcio (1526–1531 in Mantua tätig) zugeschrieben worden, erweist sich aber sowohl in seiner extremen Untersicht als auch der nächtlichen Manier als typisches Werk Giulio Romanos (Abb. 124). Die Zuschreibung an den Meister von Fontainebleau bezieht sich auf eine Zeichnung, in der das Thema später paraphrasiert wird als „Les Antipodes“ (Abb. 125).²⁵⁸ Der lange Streifen des Freskos wird dominiert von einem aus dem Bild fahrenden Sonnengott, dessen Pferde nur mehr zu etwa einem Drittel zu sehen sind. Mit fliegendem roten Mantel und Peitsche treibt er sie an, von einer Sonnenaureole über seinem Kopf in dunkelblauem Nachthimmel überstrahlt. Einigermaßen anzüglich ist der Blick unter seinen windgeblähten weißen Chiton. Am anderen Ende kommt die Mondgöttin Selene/Luna/Diana mit ihrem Gespann herein, das schon zur Hälfte den Rand überschneidet. Ihre Pferde steigen

256 J. Bialostocki über Malerei des 16. Jahrhunderts in: G. Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstg., Bd. 8), Berlin 1970, S. 180.

257 Erbesato, Palazzo del Té, siehe Anm. 255, S. 22 f. Hartt, Giulio Romano, siehe Anm. 254, S. 129: „nocturnal“.

258 S. Béguin, Giulio Romano et l'Ecole de Fontainebleau, in: Atti del Convegno Internazionali di Studi su „Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento“, Mantova 1989, S. 55, Fig. 10. Hartt, Giulio Romano, siehe Anm. 254, S. 108, ist aber bereits 1958 auch gegen die Zuschreibung an Primaticcio.



125 Francesco Primaticcio, Les Antipodes, Zeichnung

hier hoch und sie hält die Zügel, gekleidet in graublauer Tunika und violetten Mantel; über ihrem Haupt steht die leuchtend weiße Mondsichel. Im Gegensatz zum goldenen Licht des Sonnenwagens herrscht hier silbrige Fahlheit. Es kann sich nicht um eine Aurora handeln, wie die Literatur zum Teil behauptet, sondern das Mondsymbol weist eindeutig auf Luna hin, auch die absinkende Abfahrt des Sonnengottes lassen trotz seiner dominanten Präsenz auf eine nächtliche Ankunft schließen, was ein eher selten gewähltes Motiv darstellt. Die Widmung des Raumes sollte doch noch einmal untersucht werden, denn er wäre als Schlafzimmer für eine Dame passender als ein Repräsentationsraum.²⁵⁹ Auf diese Funk-

259 Ausst.-Kat. Fürstenthöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Wien 1990, S. 194–197. Damit in Zusammenhang stehen auch die Bilder Correggios, die für Federigo Gonzaga, aber vielleicht auch schon für seine Mutter, Isabella d'Este, entstanden sind. Die Liebschaften des Zeus, siehe: G. D. Wind, Sports for Jove: Correggio's Io and Ganymede, in: *Gaz. des Beaux-Arts* CIX, Jg. 129, Per. VI, März 1987, S. 106 ff. A. Zuccari, Raffaello e le dimore del Rinascimento, Florenz 1972, S. 27, schreibt es

tion weist auch die direkte Umsetzung eines wesentlichen Satzes zur Erkenntnis der Mysterien aus den Metamorphosen des Lucius Apuleius Mauradanus (11. Buch, 23) hin: „Nocte media solem candido coruscantem lumine ...“ (Zur Zeit der Mitternacht sah ich die Sonne in ihrem hellsten Licht ...). Genau das ist auf dem Fresko Giulio Romanos zu sehen: Das Gespann der Nachtgöttin ist halbiert und sie blickt auf die Sonnenaureole des Apoll, der seine Rösser wild antreibt, seinen Körper aber zum Teil zurückwendet. In der bekannten Privatikonografie Federigos, der sich ähnlich seiner Mutter Isabella d'Este mit jeder Menge komplizierter Impresen umgab, die an der Kassettendecke der Sala di Cavalli mit Berg Olymp, Wasser, Eidechse und Sonne vereint sind, tritt er selbst mit den Göttern in Beziehung. So sah er sich in Bezug auf Psyche als Amor²⁶⁰ und hier im Zimmer seiner Geliebten Isabella Boschetti als Sonnengott Apoll (der sich anderswo mit den Musen am Olymp aufhält). Es ist also anzunehmen, dass ihr Blick vom Bett aus in der Nacht, jene miternächtliche Ankunft des Geliebten als Sonnengott ankündigt, indem er zu ihr spricht: „Ich bin deine Sonne um Mitternacht“; das Mysterium wäre hier das der Liebe. Den auftauchenden Bedenken gegenüber allzu hoher Intellektualität des Sohnes von Isabella d'Este ist Vasaris Hinweis auf den geistvollen Maler Giulio Romano entgegenzuhalten, der sehr wohl auf eine Kenntnis des Textes, der dunklen, asianischen Sprache und der Geheimnisse um die Eleusinischen Mysterien in der Psychegeschichte des Apuleius schließen lässt.²⁶¹ Isabella könnte dann sehr gut die Mondgöttin sein, die auf das Licht der Sonne blickt und von ihm erleuchtet wird. Sie wechselt von der Identifizierung mit Psyche, für die Federigo Amor ist, zur Luna oder Diana, für die er als Apoll erscheint.

Die Geliebte mit der Mondikonografie und sich selbst mit der Sonne in Zusammenhang zu bringen, ist auch für Franz I. in Fontainebleau bekannt: Dort arbeitete Francesco Primaticcio, der das Programm in Mantua kannte. Anna Pisseleu – Herzogin von Étampes – muss ebenso wie die spätere Bewohnerin Diane de Poitiers, Geliebte Heinrichs II., mit der Mondgöttin (hier Diana wegen der Namensgleichheit) in Bezug gebracht werden.²⁶² Die Zeichnung des Künstlers war der Entwurf für ein Deckenbild in Kreuzform: Im Scheitel befindet sich die Weltkugel mit den Kontinenten, halb im Licht und etwas mehr noch im Dunkeln; „Antipodes“ ist seitlich geschrieben, und an den dunklen Teil schließt die helle Mondsichel über dem Wagen der nackten Mondgöttin an. Sie hebt ihren rechten Arm, als würde sie die Pferde anpeitschen. Die weiteren begleitenden Gestalten sind schwer zu deuten – Apoll auf der anderen Seite hat kein Zwei-, sondern ein Vier-

* Primaticcio zu und verweist auf das Vorbild des Deckenspiegels in der Villa Madama von G. Romano 1520–23, der jedoch die dekorative Variante des Themas zeigt und daher wenig vergleichbar erscheint.

260 Hartt, Giulio Romano, siehe Anm. 254, S. 139.

261 G. Vasari, *Le Vite ...*, Ed. F. Milanesi, Florenz 1888, Bd. 5, S. 538.

262 C. Cordié, *Das Schloß Fontainebleau bei Paris*, Herrsching 1989, S. 45. Diane de Poitiers hatte durch ihre Namensgleichheit auch den Mond als monogramatisches Symbol – so ist er in der Decke des Salle de Bal mit Heinrichs Monogramm verbunden.

gespannt und wird offenbar von Aurora begleitet. Eine interessante Erweiterung der Ideen Giulio Romanos und offenbar keine Illustration des Apuleiostextes, sondern eine Ikonografie rund um die angestrebte Weltherrschaft eines Adelsgeschlechts.

Die dunklen Seiten der nächtlichen Geschichte in Mantua mögen sich in der „Sala del Sole“ auf die Einweihung in die Mysterien beziehen. Der Name „Sonnensaal“ erscheint damit auch sinnvoller und betrifft die Abfahrt des Sonnengottes: Federigo ist die anwesende Sonne um Mitternacht, streng nach dem Zitat. Apuleius erzählt davor von jenen geheimen Riten der Einweihung in einem Tempel, der mit den Mysterien von Eleusis in Zusammenhang gebracht wird, und einer Wanderung an der „... Grenzscheide zwischen Leben und Tod. Ich betrat Proserpinas Schwelle, und nachdem ich durch alle Elemente gefahren, kehrte ich wieder zurück. Zur Zeit der tiefsten Mitternacht sah ich die Sonne in ihrem hellsten Licht leuchten; ich schaute die unteren und oberen Götter von Angesicht zu Angesicht und betete sie in der Nähe an.“ Der nahe Bezug zur Sala di Psiche ist hier spürbar, in dem sich die Elemente und die Aufgaben des Helden mit dem Apuleius-Thema und seinem wesentlichen Kapitel verbinden.²⁶³ Der Saal muss also, ebenso wie das Sonnentempel, der Geliebten gewidmet gewesen sein. Die Psychegeschichte rechtfertigte durch die Kunst die nicht standesgemäße Liebe, die Federigos Mutter Isabella d'Este so aufbrachte, dass sie 1525 nach Rom abreiste. Die Beziehung der Mutter zur bösen Venus, die die Liebesgeschichte von Amor und Psyche durchkreuzt, hat Hartt erstmals 1958 auf die Sala di Psiche bezogen, Verheyen aber schwächt hier allzu Biografisches ab und deutet auf eine allgemeine Sehnsucht nach der Venusinsel Kythera.²⁶⁴ Der Bau des Palazzo del Té auf einer Insel, dazu die Lage von ganz Mantua an einem See, macht die Wasserikonografie nahe liegend. Die Psychegeschichte ist häufig in der Ausstattung von Herrscherhäusern in dieser Zeit, nirgends aber ist sie jedoch so ausgeschmückt und der Text so wörtlich genommen wie in Mantua. Damit kann die Zuschreibung an Giulio Romano für die Deckenmalerei der Sala del Sole auch inhaltlich begründet werden: Diese Räume waren für den Herzog als persönliche Widmungen an die Geliebte von besonderer Bedeutung. 1491 hatte Niccolò da Correggio für Isabella d'Este die „Fabula di Psiche“ direkt nach Apuleius ohne Exegese erstellt. Mario Equicola hatte am gleichen Hof die enzyklopädischen „Di natura d'amore“ geschrieben (1495–1525), in denen ein Kapitel wieder Amor und Psyche gewidmet ist. Durch diesen Dichter ist die neuplatonische Interpretation des Aufstiegs der Seele für Mantuaner Programme vorgenommen worden.²⁶⁵ Jene Szenen, die sich nicht Apuleius oder den beiden genannten Autoren zuordnen lassen, stammen aus der kurz

263 Verheyen, Sala di Psiche, siehe Anm. 254, S. 64. Die Wiederholung zeigt sich auch in der Untersicht, die selbst in den Bildern Correggios dominiert.

264 Hartt, Giulio Romana, siehe Anm. 254, S. 139. Verheyen, Sala di Psiche, siehe Anm. 254, S. 60 f. Es war eine Venusstatue von Sansovino zur Aufstellung bestellt worden.

265 Ebenda, S. 138. Verheyen, ebenda, S. 38, meint, es kann neuplatonisch interpretiert werden, muss aber nicht.

zuvor erschienenen, prominenten „Hypnerotomachia Polyphili“ des Francesco Colonna.²⁶⁶ Hartt glaubt nicht, dass das Programm der 1528 gemalten Sala di Psiche auf den Humanisten Equicola, den Federigo sogar auf seine Kriegszüge mitnahm, der aber schon 1525 starb, zurückgeht; die moralische Komponente ist für ihn also fraglich.²⁶⁷ Die Liebe der beiden – Federigo Gonzaga und Isabella Boschetti – blieb unerfüllt, passend zur Deutung im Fresko, in dem Sonne und Mond nicht zusammenfinden: Er konnte sie nicht heiraten, und als seine erste, ihm schon als Kind angetraute Ehefrau Maria Paleologa starb, heiratete er deren Schwester Margherita. Die irdische Liebe aber, die ihn mit der Geliebten verband, ist nach Hartt eigentliches Thema der Fresken.

Ein weiteres Nachtstück, das sich in gewisser Weise von „Psyche mit der Lampe“ der genannten Künstler ableiten lässt, ist die bei Marcantonio Raimondi gestochene Komposition Giulio Romanos „Der kleine Herkules in seiner Wiege“²⁶⁸. In einem dunklen Innenraum steht im Winkel von neunzig Grad zu einem Prunkbett eine kleine Holzwiege auf einem Podest, in der ein sitzender Knabe mit seinen Ärmchen zwei Schlangen erdrückt. Er wendet seinen Kopf in Richtung seiner beiden heroisch nackten Eltern am Bett; der Vater lagert wie ein Flussgott an der Kante und hält eine Öllampe hoch, die als einzige Lichtquelle im nächtlichen Ambiente dient. Dahinter steht die Mutter, ebenso muskulös-heroisch, leicht gebeugt, in einem klassischen Kontrapost, mit einer Geste der Verwunderung. Stilistisch zeigt der Entwurf Ähnlichkeiten zu Romanos „Geburt des Bacchus“ im Getty-Museum (Kalifornien, Malibu).

e) Die nächtlichen Traumbilder der großen Renaissancemeister und ihr Nachleben

Die Titel „Traum des Michelangelo“, „Traum des Raffael“ und „Giorgiones Nacht“ geistern quer durch die Kunstliteratur seit der Renaissance. Allen gemeinsam ist ein bewusst gewählter verrätseltes Inhalt nächtlicher Erzählungen, und es machen sich vielfach Einflüsse der Dämonen aus Katastrophenbildern und Höllenvisionen von Hieronymus Bosch und Jan Brueghel d. Ä. mit verschiedenen Traumwesen bemerkbar. Brände und fallende Sterne dienen gemeinsam mit antiken Mythen als Grundlage für eine persönliche Ikonografie von Auftraggebern, die auch christliche Allegorien als moralische Überarbeitung der antiken Literatur mit einbringen. Es ist offensichtlich, dass das Traumthema große Aufmerksamkeit erregte und als malerische Aufwertung seitens der „inventione“ galt, weshalb Schüler und auch nachfolgende kleinere Meister sich den Erfindungen anschlossen und die Verwirrung um die Authentizität der Werke zum Teil auch mit Absicht stifteten. Der Verlust der eigenen Urheberchaft fiel dabei wohl weniger ins Gewicht als der Bekannt-

266 Verheyen, ebenda, S. 55 f.

267 Hartt, Giulio Romano, siehe Anm. 254, S. 139.

268 Illustrated Bartsch 26, Marcantonio Raimondi, Pt. 1, 315 II (236).

heitsgrad einer Komposition mit dem Titel „Traum Raffaels“ (oder Michelangelos, Giorgiones); damit ist der Streit um diese Bilder prolongiert worden. Fest steht, dass alle drei Hauptmeister ein Traumbild offenbar nur konzipiert haben und es nur in Zeichnung, Druckgrafik oder Kopie überliefert ist.

Michelangelos erst spät eigenhändig anerkanntes Blatt „Il sogno“ (London, Cortauld Inst.) wirkt wie eine komprimierte Ideenskizze vieler Erfahrungen und Ideen des Künstlers.²⁶⁹ Es ist kein atmosphärisches Nachtstück, aber eine allegorische Nacht, die durch die schwebenden Laster, den Genius mit der Posaune und die Masken – also die einen nackten jungen Mann umkreisenden Szenen und Attribute – erklärt wird. Sie bezieht sich auf den nächtlichen Geist des Menschen. Die Dedikation Michelangelos an den jungen Freund Tommaso di Cavalieri scheint aber nur ein Aspekt zu sein, der inhaltlich nicht alles erklärt. Die Maske, die die Statue der Nacht dominant begleitet, erscheint hier mit anderen Attributen in einer zum Betrachtterraum hin geöffneten Kiste, auf der die Hauptfigur eine labile Stellung einnimmt. Darauf ist aber auch die Kugel mit einem Äquator gelagert, die in mehreren malerischen Kopien als Globus mit Erdteilen erläutert wird. Der dem Adam in der Sixtinischen Decke oder den männlichen Tageszeiten im Medicigrab nicht unähnliche Akt des Jünglings umfasst diese Welt, als ob er sie vor der kreisenden Wolke mit Lasterszenen beschützen müsste. Von oben nähert sich ein stürzender Genius oder Engel mit Posaune, der ihm Töne direkt ins Ohr trompetet. Die Macht der Musik als heilender Faktor des melancholischen Gemüts ist hier wie bei Giorgione angesprochen, jedoch ist die Musik auch die vergänglichste der Künste, die auf das Ende irdischen Lebens verweist. Ähnlichkeiten mit dem „Ganymed“-Blatt und jenem des „Tityos“ – beide ebenso mit Widmungen an Cavalieri versehen – legen nahe, diese Zeichnung im Kontext zu sehen. Vasari berichtet von einem „großen Karton nach der Natur“, der Tommaso di Cavalieri selbst darstellte, es sei gleichzeitig die einzige Bildnisskizze des Meisters.²⁷⁰ Diese Aussage kann, bei aller Nähe Vasaris zu Michelangelo, nicht stimmen, da im „Jüngsten Gericht“ der Sixtinischen Kapelle nachvollziehbare Porträts (z. B. Selbstbildnis mit Pietro Aretino als Bartholomäus mit der Haut) vorhanden sind, von denen auch der Malerdichter wusste. Der Jüngling im „Traumblatt“ ist wohl eine ideale Überhöhung des realen Modells, auch wenn Vasari von „höchster Schönheit“ des Bildnisses spricht. Sicher ist, dass Cavalieri viele („eine ziemliche Zahl“ an) Zeichnungen des Meisters zugeeignet waren, welche Michelangelo teilweise auch für „Bastiano Veneziano (Sebastiano del Piombo) gearbeitet hatte, damit er sie in Farben ausführe“. Zuletzt betont Vasari: „Herr Tommaso betrachtet sie mit Recht als Reliquien, erlaubt jedoch Künstlern mit großer Gefälligkeit, sie zu benutzen“ (dies bezieht sich auf die Zeit nach dem Tod Michelangelos).²⁷¹

269 Ausst.-Kat. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Hrsg. S. Ferino-Pagden, Wien 1997, S. 331 f.

270 Vasari, Lebensbeschreibungen, Ausgabe Zürich 1980, S. 398 f.

271 Ebenda.

Die Kopien in Farbe, die das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt, ein „Ganymed“ und ein „Il sogno“, sprechen für einen Zusammenhang mit dieser Äußerung Vasaris. Das Wiener Traumbild wirkt zwar nicht wie ein Sebastiano del Piombo, allerdings spricht die verwendete Schiefertafel für dessen Umkreis. Wolfgang Prohaska bringt die vielseitigen neuplatonischen Interpretationen des Blattes von Panofsky, Winner und Summers in Einklang, die alle um das sündhafte Leben, die menschliche Seele und die Natur kreisen; auch die Gedichte an Tommaso Cavalieri werden in Beziehung gebracht.²⁷² Die gemalte Kopie hat im linken unteren Teil des Bildes eine atmosphärische Nachtlandschaft mit antiker Ruine, über der sich der Wolkenkreis mit Figurenszenen entfaltet, als müsse sie Michelangelo rein neuplatonische Interpretation zum besseren Verständnis der Betrachter malerisch durchkreuzen. Die Deutung von Nacht, Traum und Weltkugel spricht von einer Kenntnis der Inhalte des Inventors auch bei diesem Künstler, denn in den allegorischen Gestalten der Todsünden sind einige Details (wieder Masken) dazugekommen. Es sollte aber als freie Paraphrase des Originalblattes gesehen werden. Interessant sind die schemenhaften Gestalten im Nebel, die zum Großteil übernommen wurden. Der Genius ist – von Panofsky als Seele interpretiert – der Einflüsterer des schönen (guten) Menschen, und damit kann er auch ein himmlischer Bote mit den musikalischen Sphärenklängen im Instrument sein.²⁷³ Die Idee des Künstlers, die in musikalischer Metapher eingegeben wird, kann auch als „disegno“ die große Qualität im Ingenium veranschaulichen. Michelangelos Gedicht von der Nacht ist aber hier noch einmal mit seinem zweiten Teil heranzuziehen, in dem sie als schöpferisch im Guten wie im Bösen beschrieben wird: „... ich bin ein Kind der Nacht, der sorgenschweren. Ihr ahm' ich nach, die selbst sich überbietet, Denn stündlich mehrt die Nacht ihr eignes Dunkel, so mehr' ich meine Schuld, die oft bereute; ...“²⁷⁴ Die gehäufte Schuld kreist um den Jüngling, als Erhöhung und Trost bleibt die Kunst; das Resultat der schöpferischen Kräfte könnte dann auch einen Genius des Ruhms mit verkündender Trompete meinen.

Atmosphärisch nächtlicher als das Blatt Michelangelos ist die Folge von Werken zu sehen, die als „Michelangelos Traum“ ausgegeben wurden. Dabei ist Giorgio Ghisis Stich nach dem Raffaelschüler Luca Penni (zu dem später zu kommen sein wird) auch „Raffaels Traum“ bezeichnet worden – nach der Inschrift links unten, die Raffael als Inventor nennt. In der Deutung wurde Michelangelo ins Spiel gebracht, denn das Blatt soll als „Michelangelos Melancholie“ von Raffael von Urbino erfunden worden sein.²⁷⁵

Von Michelangelos Figurenstil angeregt erscheinen die beiden Protagonisten im Gemälde „Der Traum“ oder „Die Nacht“ von Battista Dossi (Dresden, Gemäldegalerie, Tafel 13).

272 W. Prohaska Kat. Nr. IV. 10, in: Ausst.-Kat. Vittoria Colonna, siehe Anm. 268, S. 331 f.

273 E. Panofsky, Die neuplatonische Bewegung und Michelangelo, siehe Anm. 210, S. 286 f.

274 Pempelfort, Furcht und Leidenschaft, siehe Anm. 207, S. 42.

275 Die Literatur zu dem Blatt und die genaueste Deutung sind zu finden bei: H. Bredekamp, Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi, in Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Hrsg. W. Hofmann, Wien 1987, S. 62 ff.

Der nächtliche Landschaftsumraum, vor allem die Monster und die brennende Vedute, hängt aber mit Giorgione zusammen, dessen Nachtstücke auch nur schriftlich oder in Kopien und Stichen überliefert sind. Die liegende Frau in Dossis Gemälde und der dahinter gelagerte Somnus erinnern nicht nur formal an die antike Selene und Endymionsarkophage, sondern sie trägt ihr Kopftuch wie die nackte Nacht im Vordergrund des Freskos „Die Sintflut“ der Sixtinischen Decke. Das Bild wurde bis 1618 von den Este besessen, bevor es König August III. 1746 für Dresden ankaufte.²⁷⁶ Es ist in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts von Battista di Luteri, gen. Dossi, gemalt worden. 1544 bekommt der Maler für drei Bilder, dabei „eine Nacht“, „eine Aurora“ und „ein Tag“, Bezahlung für den Zyklus der Tageszeiten – alle drei Querformate. Letztere wurden später als Werke des Garofalo bezeichnet.

Somnus hält den Wedel mit schlafbringendem Wasser aus dem Fluss Lethe in der Hand. Die Eule ist beiden beige gestellt; der Hahn – etwas überdimensioniert rechts vorne –, kräht noch nicht den Morgen herbei (Ovid, Met. IX, 597 f.). Die Spukgestalten sind alle Kinder des Somnus und der Nacht; die brennende Stadt wird mit einer Stelle bei Statius (Thebais 134 f.) identifiziert, in der von einer Mischung des Wassers mit Flammen die Rede ist (eine Herausforderung für Maler!). Wohl allegorisch sollen sie im Traum als wahr und falsch in „Gesichtern“ erscheinen. Die Monster, die von Boschs Bildern, von denen sich einige wenige auch in Venedig befanden, den Weg in Giorgiones Werke gefunden haben, sind auch hier aufgenommen worden – wahrscheinlich nach der Übertragung eines Giorgione in den Stich von Marcantonio Raimondi (wieder ein „Traum Raffaels“). Die Atmosphäre ist grünlich und nächtlich, der Vollmond rechts oben und die Bekleidung der schlafenden Nacht sind von Battista Dossi selbst abgewandelt – möglicherweise ist die zentrale Figuration aber auch von Dosso Dossis „Venus, von Pandora bedroht“ angeregt.

Raffael selbst dürfte außer dem Nachtbild der Stenzen mit der „Befreiung Petri“, den lavierten Federzeichnungen für die Loggien, die Giulio Romano ausführte, nur die Idee zu „Il Morbetto“ hinterlassen haben; daher muss dieser Stich Marcantonio Raimondis als eigentlicher „Traum Raffaels“ (auch wenn es sich um Aeneas handelt, der träumt, Abb. 126, S. 310) gelten. Er hat die römischen Ruinen im taghellen rechten Teil, die als Colosseum und Pyramide des Cestius in direkt stadtrömischen Anregungen auf Ghisis Stich „Traum Raffaels“ wiederkehren. Giorgiones Invention eines „Traums Raffaels“, die im Stich Marantonio Raimondis von 1506–09 überliefert ist (Abb. 127, S. 311), zeigt viele Bezüge zu den Veduten in Battista Dossis „Die Nacht“ (oder „Der Traum“) und hat offenbar neben Raffaels „Morbetto“-Stich und Michelangelos „Il Sogno“-Zeichnung den „Traumbilderboom“ (vor allem in Oberitalien) erst ausgelöst. In dieser Komposition ist im Vordergrund die Gegenüberstellung von zwei fast gespiegelten Frauenakten zu sehen; die Spiegelung verweist auf die Verdopplung und andere übersinnliche Möglichkeiten des Traums. Außer-

276 G. J. M. Weber, Kat.-Nr. 8 in: Ausst.-Kat. Capriccio, Wien 1997, S. 202 f.

V. I. Stoichita, La ville enflamme dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle (Locki di Foco), in: Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch (Hrsg. D. Daphinoff, F. Marsch), Freiburg (CH) 1988, S. 93 f.



126 Marcantonio Raimondi, Die Pest nach Raffael, Kupferstich

dem treten die kleinen Monster – die Ausgeburten von Nacht und Somnus – wieder auf: sie kommen aus dem Wasser bedrohlich in Richtung Frauen heran und der vordere in Gestalt eines insektenhaften Phallus wirkt fast ironisch. Als erotische Anspielung passt er gut in Giorgiones pantheistische Landschaften und die Anregungen, die sich der Meister von Boschs „Bild der Träume“ („Tela delli sogni“ in der schriftlichen Überlieferung) holen konnte, das 1521 von Marcantonio Michiel noch im Haus des Kardinals Grimani gesichtet wurde.²⁷⁷ Sphärische Erscheinungen am bewölkten und verrauchten Nachthimmel, Blitze, Feuer und ein rätselhaft durch das Bogenfenster links vorne scheinwerferhaft eindringendes Licht verweisen auch hier auf die Statiusstelle (Thebais 134 f.) mit der Verquickung von Feuer und Wasser. Der kometenhafte Blitz lässt aber auch an Lucas van Leydens „Lot und seine Töchter“ zurückdenken. Ein Gestirn tritt nicht auf – außer man will den Mond hinter den Wolken oder vor dem Fenster als Lichterscheinung vermuten. Über dem linken, sehr dunklen Teil der Stadtvedute sieht man einen Streifen Tramonto am Horizont.

277 M. Michiel, *Notizie d'Opere ...*, dt. Ausgabe Ed. T. Frimmel, Wien 1888, S. 86.



127 Marcantonio Raimondi, Der Traum Raffaels (Giorgiones?), Kupferstich

Die Frauen und Monster im Vordergrund sind, unabhängig vom Geschehen dahinter, durch eine eigene Lichtquelle von links oben, außerhalb des Bildes, beleuchtet. Damit herrscht auch hier von der Beleuchtung eine Dichotomie wie im „Morbetto“-Stich. Jenseits des ruhigen und dunklen Wassers, auf dem sich zwei Boote mit vielen Menschen befinden, liegt rechts ein brennender Stadtteil mit einem Turm. Aus den Veduten schlagen Flammen und es fliehen Menschen. Im Turm deutet eine Kugelform möglicherweise auf eine astronomische Aussichtswarte hin.²⁷⁸ Gustav Friedrich Hartlaub brachte die bis heute geschätzte Deutung als „Traum der Hekuba“ ein, nachdem schon Franz Wickhoff die stilistische Nähe zu Giorgione erkannte und das Werk Raffael ab- und Giorgione zuschrieb.²⁷⁹ Die Warnungen der Cassandra vor dem Untergang Trojas, gesehen im Tempelschlaf durch die schwangere Frau des Priamos vor Paris' Geburt am Ufer des Skaman-

278 Das meint auch G. F. Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, München 1925, S. 63 f.

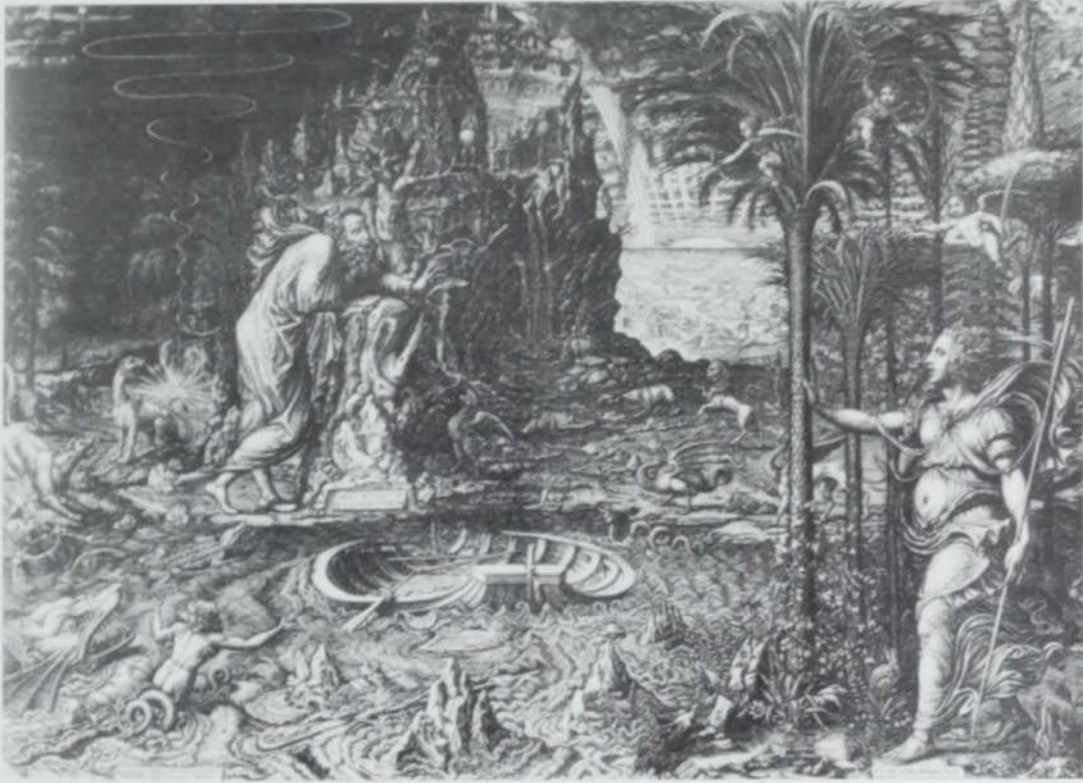
279 Ebenda, S. 63–67. F. Wickhoff, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in: *Preuß. Jb.*, Bd. 34, Berlin 1895, S. 34 ff.

der, sind hier dargestellt und zeigen auch die Verdopplung, die im Text als Sich-selbst-Sehen im Traum angegeben ist. Hekuba erblickt Paris als eine Fackel, die Troja in Brand setzen wird. Eine weitere Deutung neben Ciceros „De divinitate“ ist die aus dem Kommentar der Aeneis von Servius mit der Geschichte der zwei Vestalinnen im Tempel der Penaten bei Nacht. Während eines Unwetters wird die Unkeusche erschlagen, die Keusche überlebt am Fluss Styx – dabei ergeben sich aber mehr Ungereimtheiten als bei der Auslegung Hartlaubs.²⁸⁰ In der Aeneis des Vergil (7, 320) heißt es zu Hekubas Traumfolge: „... gebar das hochzeitliche Feuer, die Tochter des Kisseus, nein, es wird auch der Spross der Venus, ein anderer Paris, wird zum tödlichen Brand dem neu erstandenen Troja.“ In der Folge wird die Trauergöttin Allekto (Hekate) „tief aus den Nächten des Orkus“ geholt, die Krieg, Zorn und Zwiertacht liebt und von Pluto gehasst wird wegen der vielen „Gesichter“, die sich in Larven verwandeln und als „schwärzliche Nattern“ zeigen (Verg., Aeneis, 7, 329). Die Heimsuchung der Schlafenden durch die nächtliche Unterweltgöttin ist hier offenbar auch Thema, deshalb werden die aus dem Wasser kommenden Monster dieser chthonischen Göttin gezeigt. „Kannst zerrütten die Häuser durch Hass, du bringst in die Kammern Geißeln und Todesfackeln ...“ (Verg., Aene., 7, 338). Muss man also gar nicht zum Vergilkommentar greifen, sondern ist es der Stoff aus der Aeneis selbst? Aus einer Bergspalte fährt im Hintergrund der dreiteilige Blitz, Explosionen und Feuersbrünste treiben die kleinen Figuren an, die auch im „Seewunder“ (Palma il Vecchios nach Giorgione) als Art Schattenrisse vorkommen. Der Stil verweist auf eine Übernahme Marcantonio Raimondis und auch Battista Dossis nach einem Bild, das nur von Giorgione selbst gewesen sein kann. Maurizio Calvesi, Christian Hornig und Alessandro Nova (sowie andere Autoren) deuten allerdings den Stich als Wiedergabe jener „Notte“ Giorgiones, die in der Casa des Taddeo Cantarini hing.²⁸¹ Nova verweist dabei aber auch auf ein zweites, möglicherweise auch unvollendetes Nachtbild mit Aeneas und Anchises aus Giorgiones letzten drei Lebensjahren. Für ihn ist das Traumbild eine Interpretation der Kunsttheorie Lomazzos – vor allem von dessen 7. Kapitel im Buch 4 – und er begründet dies mit der narrativen Fülle, die keine Einheit ergibt, aber als Anleitung zu einem „Kunststück“ für Maler besser verständlich wäre. Eine reizvolle Idee, die auch auf die seltsam monströsen Tintenfasschen, ähnlich Boschs Dämonen, in so manchem Studiolo hinweist. Das Bild wäre also für einen erlesenen Sammler gewesen, der die gemalte Kunsttheorie in sein Studiolo integrierte und es für gelehrte Diskussionen heranzog.

Der Vordergrund in seiner Helle deutet auf die Welt der Träumenden hin, die Dämonen aus dem Wasser gehören zum nächtlichen kriegerischen Geschehen im Hintergrund; der Fährmann mag also auch Charon sein, der im Kapitel 37 Lomazzos ebenso genannt

280 Ebenda, S. 63.

281 M. Calvesi, La „Morte di bacio“. Saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'Arte 7–8, 1970, S. 179 ff. Derselbe, Il sogno di Polifilo prenestino, Roma 1980. A. Nova, Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Canterini, in: Ed. L. Ciampitti, S. Settis u. a., Dossos Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy, Los Angeles 1998, S. 41 ff.



128 Giorgio Ghisi nach Luca Penni, Raffaels Traum (Iris und Somnus), Kupferstich

wird. Die Liegende als Rückenfigur ist auf einem Stich Giulio Campagnolas von 1507 als Venus in der Natur übernommen worden, was noch einmal auf das Urbild Giorgiones schließen lässt.²⁸² Die Anregungen nach der Antike, nach Tintoretto oder Michelangelo neben Bosch (bei aller venezianischer Eigenart) sind allerdings nicht zu leugnen.²⁸³

Um 1510 wurde der Traumbegriff völlig neu erläutert, es gab eine Menge aktueller Traumbuchanalysen. Hermetismus, Magie und Alchemie flossen mit hinein. Das „nigredo“ als Zustand der Geistesabwesenheit im Schwarz der Urnacht ist dabei für diese Blätter sicher nicht ohne Wirksamkeit. Die Traumbilder müssen auch im Sinne der kurz vor 1500 erschienenen „Hypnerotomachia Polyphili“, des Francesco Colonna wie von Horst Bredekamp als Gruppe gesehen werden.²⁸⁴ An die besprochenen schließt sich Giorgio Ghisis

282 K. Oberhuber, D. Walker, Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz, Washington 1973, S. 399. The Illustrated Bartsch, The Works of Marcantonio Raimondi and his School, New York 1978, 359 (274), S. 55.

283 G. de Tervarent, Les enigmes de l'art. L'heritage antique, Paris 1946. Ausst.-Kat. Humanismus in Bologna (Hrsg. M. Faietti, K. Oberhuber), Bologna – Wien 1988, S. 158. Zu Bosch passt die Pest und dazu existiert der spätere Ausspruch Pontormos 1555: „... man hörte das Feuer im Wasser braten“, jedoch ist die Interpretation des Stichts als Pestbild auch nicht befriedigend.

284 Bredekamp, Traumbilder, siehe Anm. 275, S. 64 f.

Stich nach Luca Penni, der schon erwähnte weitere „Traum Raffaels“, an (Abb. 128). In diesem Fall konnte Bredekamp die Zusammenhänge Auftraggeber und Inhalt klären. Der an den knorrigen Baum gelehnte Bärtige ist daher keinesfalls der melancholische Michelangelo aus frühen Deutungen, den Raffael ins Bild brachte, sondern der anhand Battista Dossis „Nacht“ leicht zu identifizierende Somnus. Er wird nach der Geschichte der Metamorphosen Ovids (11, 590 ff.) von der Götterbotin Iris besucht, die von ihm als weiteren Boten Morpheus anfordern wird, um Alkyone den Tod ihres Gatten Ceyx bei einem Schiffbruch im Schlaf zu verkünden. Somnus ist von den vielen Traumbildern und Dämonen umgeben; auch das Skelett links zählt dazu, dem ein Vogel ein Auge aushackt. Diese bewegen sich aber nicht konzentrisch auf ihn zu, sondern auf den „aufgeplusterten“ Hahn der Morgenröte, der mit Iris gekommen ist und die ewige Nacht stört. Deshalb springen alle bellenden und fletschenden Wesen in teilweise aufrechtem Gang auf ihn zu, der hier eher nicht das antike Wappentier der Proserpina ist. Über Somnus findet sich dreimal sein Nachtvogel, die Eule, und die Fledermaus (einmal) über einem von der Natur überwucherten Ruinenberg (Cestiuspyramide und Colosseum sind erkennbar). Hinter Somnus regnet es, Sterne fallen, links oben zeigt sich, hinter Wolken, eine große angeschnittene Mondsichel. Über dem Regenbogen im mittleren Hintergrund, der Iris als Weg vom Himmel herab diente, geht die Sonne auf, eine Weltlandschaft breitet sich darunter aus. Sie erinnert wieder an Lucas van Leydens (?) „Lot und seine Töchter“ mit der langen Brücke im Wasser. Auf Iris' Seite herrscht paradiesische Natur, Erosen schwirren durch die Luft, einer zielt zwischen Palmen, Pinien und Zypressen mit seinen Pfeilen auf Somnus; dahinter taucht ein (exotisch anmutender) Elefant auf. Rechts von Iris steht der Pfau als ihr Attribut, einige Tauben sind quer über das Blatt tätig; das Wasser des Vergessens (Lethesfluss) müsste ruhig sein, deutet aber in seiner Aufgewühltheit das vorangegangene Ereignis mit dem Schiffbruch in der Mitte an.

Brekamp konnte die Zusammenhänge des Blatts mit der Fürstentochter Ippolita Gonzaga und dem Tod ihres ersten Gatten herstellen und durch eine Medaille Leone Leonis untermauern, die als Rückseite das Iris-Somnus-Thema verkürzt abbildet.²⁸⁵ Das Motto ihres Vaters Ferrante „Weiche den Übeln nicht“ ist rechts auf Ghisis Stich zu lesen; 1551 war diese Kunst als Reaktion auf das Unglück gefolgt, das wie eine Vorahnung auf die „Toteninsel“ Böcklins einen Art „Trostmilch“-Charakter neben der Würdigung der Fürstentochter aufweist. Der Sieg über die Nacht ist integriertes Thema: Ippolita ist auch selbst die Morgenröte und tritt als Iris/Venus/Diana auf. Wie in Raffaels doppelzeitigem Traum „Il Morbetto“ ist auch Ghisis Stich geteilt, allerdings eher wie in Giorgiones „Hekuba“-Nachtstück diagonal und nicht vertikal. Links ist Somnus' dunkles Reich, rechts bringt die Götterbotin Helligkeit ein. Der Kampf zwischen Nacht und Tag, wie zwischen böse und gut, klingt auch in der Schrifttafel vor Somnus nach der Aeneis (6. Gesang, nur auf der 2. Fassung des Stiches) an: „Hier sitzt und wird ewig sitzen der Unglückselige“, was das Motto

285 Ebenda, S. 68.



129 Lorenzo Lotto, Danae oder Traum eines Mädchens, um 1503

Ferrante Gonzagas unterstreicht. Die Anspielung auf Raffael als „Inventor“ kann neben den bereits angeführten Gründen auch allein auf die Gestalt des Somnus hinweisen, die Ghisi aus der „Schule von Athen“ von einem dortigen Philosophentypus übernahm.

Wasser ist in den Stichen und dem Bild Dossis als gemeinsamer Faktor zu sehen, dazu antike Ruinen, brennende Veduten, Brände am Himmel oder in der Natur. Daher muss es sich um eine gemeinsame Gattung von besonderen Nachtstücken handeln, die jenes große Interesse der Zeit am Traum illustriert. Die Ruine ist dabei als „erkrankter Baukörper“ nach Filaretos Architekturtraktat zu verstehen, die Nachtlandschaft als „paysage moralisé“ nach Panofsky; die „Ruyna“ als 6. Ordnung ist auch eine Todesankündigung – wie die Brüder Schlaf und Tod in der Nacht ähnlich sind.²⁸⁶ Feuer und Skelett in diesen Ruinen unterstreichen das Thema der Vergänglichkeit, das nicht erst in der Barockzeit beginnt.²⁸⁷

In die Reihe der Traumbilder fügt sich auch eine Komposition von Lorenzo Lotto, auf der eine Schlafende in weißem Kleid in einer nächtlichen Landschaft mit Schlafgestus an einen Baum gelehnt ist (Abb. 129, S. 315). Das Bild wird traditionell „Diana“, aber auch neutraler „Traum eines Mädchens“ betitelt und wurde 1985 von Götz Pochat als Laura über die Phase weit verbreiteten Petrarcismus um 1500 identifiziert.²⁸⁸ Für diese Deutung spricht nicht nur das Lorbeerbäumchen, an dem die junge Frau lehnt, sondern auch viele Parallelen in der Literatur. 1481 war Dantes „Divina Commedia“ in Florenz gedruckt worden, 1499 folgte die „Hypnerotomachia“ Colonnas in Venedig. „Imitatio“ der klassischen Kultur der Antike bei Petrarca, Castiglione, Bembo, Sannazaro und anderen Werken dieser Gruppe hatte großen Einfluss auf die Malerei.²⁸⁹ Eine Venus aus dem Lottokreis (Mailand, Privatslg.) nimmt eine sehr ähnliche, aufrecht sitzende Haltung ein wie das Mädchen im weißen Kleid und goldgelben Umhang, jedoch ohne den antiken Schlafgestus.²⁹⁰

Das Urbild dürfte in den Holzschnitten zur „Hypnerotomachia“ zu suchen sein, denn dort ist auch ein Baum von Bedeutung, an dem die schlafende Nymphe gelehnt ist, und eine Satyrfamilie treibt sich nahe herum, wenn auch in anderem Zusammenhang.²⁹¹ Der Teich auf Lottos Gemälde ist so nahe rechts an die Figur herangerückt, dass er als wässriges Element in die Traumsituation einzubeziehen ist (denn niemand würde sich ins Wasser zum Schlafen setzen). Obwohl ein Jugendwerk des Meisters, ist die Qualität so hoch, dass ein Irrtum in der Zuschreibung auszuschließen ist. Es handelt sich um eine „Paysage

286 H. Aurenhammer, Irrgärten und Ruinen zu Filarete, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 420.

287 E. Forssmann, Säule und Ornament, Stockholm 1956, S. 156 ff.

288 G. Pochat, Two Allegories by Lorenzo Lotto and Petrarchism in Venice Around 1500, in: Word and Image, 1, 1985, S. 3 ff. Der Titel „Danae“ taucht in Lord Conways Inventar auf und wird 1893 von Giovanni Morelli vertreten, Coock nannte es 1906 „A Maiden's Dream“. A. Gentili, Le Allegorie di Washington. Le virtù di Bernardo de' Rossi e di Madonna Giovanna, in: Europa delli corti – I Giardini di Contemplazione Lorenzo Lotto 1503–12, Rom 1985, S. 84 ff. R. Longhi, Venezianische Malerei, Berlin 1995 (2), S. 54 f.

289 L. Baldacci, Il Petrarchismo Italiano nel Cinquecento, Milano 1957.

290 Pochat, Lorenzo Lotto Allegories, siehe Anm. 288, Fig. 4.

291 Ebenda, Fig. 5.

moralisè“, die – ähnlich der zweiten Allegorie Lottos aus der Kress Collection – als Rückseite eines Porträts zu deuten ist. Vielleicht ist es die Schwester des Bischofs Bernardo de' Rossi, Giovanna, deren Bildnis heute in Dijon (Mus. des Beaux Arts) zu finden ist.²⁹² Die beiden Porträts und die Allegorien bieten ein Bildpaar, in dem die Nacht eine gewisse Rolle im Zusammenhang mit der moralisch auszulegenden Familienikonografie der Rossi spielt. Der Name „Diana“ wird dem Bild nicht gerecht, da es vom Himmel fallende weiße Blütenblätter sind, die Amor austreut, sodass sie auch in den Schoß der Schlafenden fallen. Seit Berensons genauer Analyse handelt es sich um Rosenblätter.²⁹³ Damit bleibt nur die Interpretation der Figur als Nymphe oder literarische Gestalt. Pochat sieht Petrarca's Canzone 126 darin gespiegelt, in dem von einem klaren, frischen Wasser neben der rastenden Laura auf einer Wiese mit Blumen sowie ihrer hellen Kleidung die Rede ist. Der Dichter spricht vom Reich Amors, der ihm das Herz geöffnet hat. Wort zu Bild gilt auch für den Lorbeerbaum; Canzone 323, Sestina 30, erfindet eine junge Frau, die an einem Lorbeerbaum lehnt, „weißer und kühler als Schnee“, dazu ist vermerkt, die Sonne habe sie für viele Jahre nicht getroffen – könnte das auch eine Anspielung auf die nächtliche Situation sein? Der Autor bringt noch weitere Vergleiche aus Petrarca's Feder, die auf die Nacht hindeuten, wie Canzone 129 mit weiterem Lorbeerbaum: „Jenseits der Alpenkette, wo so licht der Himmelsraum / Wirst du am raschen Bach mich wiedersehn. Wo man ein luftig Wehn fühlt unter frischem, würz'gem Lorbeerbaum: Dort ist mein Herz und die es mir entwunden, dort wird allein mein wahres Bild gefunden“, und er deutet auf die neuplatonische Interpretation, nach der Pulchritudo und Castitas in einer Vision von Brillanz und Licht zusammenkommen.²⁹⁴

Ist es also eine Vision und kein Traumbild? Die von der Schönheit entflammte Liebessehnsucht der neuplatonischen Deutung setzt keine atmosphärische Dunkelheit voraus; diese entspricht wohl mehr der realistischen Welt des Satyrpaares als jener der niedrigsten Liebe (des Amor ferinus). Pochat vergleicht sie auch mit dem „simplen“ Paar in den „Asolani“ Pietro Bembo's.²⁹⁵ Laura als irdische Liebe, als irdische Venus – die Sinnschichten sind allerdings vielfältiger –, so hat der Autor weiters auf Polizian verwiesen und die Ambivalenz der Liebe zwischen bitter und süß (dolce amarum), die jene alte Tradition der Troubadours bei Petrarca wieder anklingen lässt. Es war ja schon im Kapitel Frührenaissance von der dazugehörigen nächtlichen Komponente dieser Dichtungen die Rede. Das Tramonto am Horizont kündigt eine Abend- oder Morgendämmerung an, verweist aber auch auf den schnellen Wechsel der Zeiten. Laura bleibt vom nächtlichen Dunkel fast unberührt; sie empfängt Licht von einer unsichtbaren Lichtquelle links und Amor ist mehr

292 Gentili, Allegorie, siehe Anm. 288, S. 89, Abb. 60.

293 B. Berneson, Lorenzo Lotto, London 1895, S. 4. Der Rosenblätterregen ist bei Petrarca in Canzone 126 zu finden.

294 Pochat, Lorenzo Lottos Allegories, siehe Anm. 288, S. 10 mit Verweis auf E. Wind.

295 Ebenda, S. 11.

vom Tramonto beleuchtet. Aber es scheint hier auch die Tradition der nächtlichen Pastore seit der Malerei und Dichtung des Hellenismus wieder aufzuleben. Die Beziehungen, die Pochat zur nächtlichen Malerei der Donauschule knüpft, indem er die Landschaft als eine „nordische“ beschreibt, gelten als bewiesen.²⁹⁶ Die von Petrarca beschriebene Landschaft von Vaucluse in den Sonetten und Canzoniere mit ihren besonderen Sonnenunter- und -aufgängen (Canzone 127) liegt aber noch näher. In diesen Gedichten sind die Erwähnungen von Nacht und Traum sehr zahlreich; die Affinität zwischen Literatur und Malerei Lottos ist also nicht zu bestreiten: „Die Sonne selbst verlischt in dunkler Nacht“ (12). „In Nacht und Öde, bleibt die Liebe wach ...“ (14), „... und weinen, bis die sanfte [!] Nacht gekommen“ (35). „... versinkt in Nacht, was stolz mit Schönheit prahlt“ (50). „Oh Glück, im Traum, Geliebte, dich zu schaun. Wenn Licht du bringst, in schreckensdunkler Nacht ...“ (66).²⁹⁷ Der genannte Traum des Dichters, der anderenorts als Metapher für Vergänglichkeit von Liebe und Leben aufscheint: „... die Tugend sinkt in Nacht“ – scheint passend für eine Allegorie der Giovanna de' Rossi.²⁹⁸ Nun ist Laura, wie Gabriele Helke zu Giorgiones Laura klären konnte, auch als die Allegorie der Dichtkunst zu deuten; der Lorbeer ist die Anspielung auf die Krönung der Dichter mit dem Kranz aus Lorbeerblättern.²⁹⁹ Dazu passt ihre tugendhafte Kleidung, aber auch das Satyrpaar, die das Quantum Ironie nach Helke gerade im Frauenporträt erlauben. Selbst der Kampf der Malerei gegen den Dichterkult seit Leonardo ist enthalten. Dass einige aus der Generation Lottos ihn für die Malerei entscheiden konnten, liegt auch am Einsatz von Kunststücken mit nächtlicher Atmosphäre.³⁰⁰

Lottos zweite Allegorie aus Washington auf der Rückseite des Porträts Bernardo de' Rossi von 1505 (Neapel, Mus. di Capodimonte) muss hier im Vergleich zu Raffaels „Morbetto“ (der als mögliches Vorbild gilt) genannt werden. Die Teilung in eine linke helle und rechte dunkle Hälfte steht – laut Pochat – mit dem wechselhaften Schicksal der Familie des Bischofs in Zusammenhang.³⁰¹ Dass es ehemals im Palazzo del Giardino in Parma hing, verweist auf die Kultur dieser Stadt im Sinne der Petrarca-Verehrung des beginnenden 16. Jahrhunderts und auf die Vertreibung der Familie. Das Rosenstreuen im Traumbild von Lotto kehrt übrigens in dem Bild „Madonna del Rosario“ (Cingoli, Chiesa di S. Nicoló) später wieder: drei Engel unter dem Thron der Madonna streuen eine ganze Wolke weißer Rosenblätter; daraus ergibt sich eine christliche Deutung der Allegorie der Laura in einer weiteren Sinnschicht.

296 Ebenda, S. 13.

297 Petrarca, Dichtungen. Briefe. Schriften. Hrsg. H. W. Eppelheimer, Frankfurt 1980. F. Petrarca, Sonette an Madonna Laura, Stuttgart 1975. Es finden sich 17 direkte nächtliche Anspielungen.

298 Ebenda, S. 47.

299 G. Helke, Giorgione als Maler des Paragone, in: Jb. des Kunsthist. Museums 1, 1999, S. 11 ff.

300 Ebenda, S. 24–32.

301 Pochat, Lorenzo Lottos Allegories, siehe Anm. 288, S. 5.

f) *Nächtliche Pastorale: Giorgione und die Folgen*

Im letzten Kapitelteil über die Traumbilder war Giorgiones von Franz Wickhoff zugeschriebener „Traum Raffaels“, nachgestochen von Marcantonio Raimondi und teilweise auch von Battista Dossi aufgenommen, schon von Bedeutung.³⁰² Dieses verlorene Bild zählt damit zu einer eigenen Gattung, die flämische Anregungen im oberitalienischen Raum verbreitete. Eine Pastorale mit zwei – vielleicht spiegelbildlichen – Akten und ein Katastrophenbild verbinden sich einerseits zu einer italienisch-flämischen Mischversion des Nachtstücks, andererseits weist es damit auch schon auf die mögliche Selbstreflexion der Malerei hin. Dann bedeutet diese Mischung auch ein Beispiel aus der Kunsttheorie, das für Künstler und ihre akademischen Diskussionen gestaltet wurde.

Auch weitere berühmte und daher schriftlich, in Grafik oder Kopie überlieferte Nachtstücke Giorgiones sind nicht im Original auf uns gekommen. Ein „Hieronymus“ ist nur durch die Aufnahmen bei Tizian oder Lotto annähernd zu rekonstruieren: „El San Hieronymo nudo che sede in un deserto al lume dell a luna“ überliefert Marcantonio Michiel das Gemälde in seinen Beschreibungen des 16. Jahrhunderts.³⁰³ Tizians Komposition von ca. 1530 im Louvre zeigt zwar wenig vom Stil des Lehrers Giorgione, aber eine nächtliche Situation. Mehr noch könnte jedoch Lottos „Hieronymus“ von ca. 1500 (Paris, Louvre) damit in Zusammenhang stehen. Das liegt auch an der dämmrigen Lichtführung und damit möglichem Mondlicht im Hintergrund hinter dem Felsen, vor dem Hieronymus sitzt (denn Tizians Heiliger kniet, aber Marcantonio Michiel überliefert einen Sitzenden). Patinier hatte in den Niederlanden erstmals Hieronymus im Mondlicht gemalt, in Italien scheint Giorgione aber der Erste gewesen zu sein, der das Büsserthema der „vita solitaria“ mit der Nacht verbindet.³⁰⁴ Die Pseudobriefe des Hieronymus, die im 13. Jahrhundert bekannt wurden, sprechen von den ständigen Nachtwachen des Heiligen. Das und Hieronymus' Rolle als Paradedgestalt der Humanisten, da er christliche und philosophische antike Schriften las und diese beiden Bereiche vereinte, mag die Wahl Giorgiones begünstigt haben.³⁰⁵

Ein nächtlicher Seesturm, wie er aus der Werkstatt des Palma Vecchio existiert (Venedig, Bibl. dell'Ospedale Civile), soll auf die Invention Giorgiones zurückgehen. Raue See, Gewitter und Nacht sowie das Auftauchen von schattenhaften Gestalten auf dem Schiff, erinnern an das von Marcantonio Raimondi gestochene Traumbild. Die Zusammenhänge zwischen den Giorgioneerfindungen sind tatsächlich nicht zu übersehen. Dazu kommt, dass der

302 Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, siehe Anm. 279, S. 34 ff.

303 Michiel, Notizie, Ed. Frimmel, siehe Anm. 277, S. 86 f. 1512 war das Bild in der Sammlung Taddeo Cantarinis.

304 G. Tschmelitsch, Giorgione, Wien 1975, S. 264 f. G. M. Richter, Lost and rediscovered works by Giorgione, in: Art in America, 1942, S. 141 ff.

305 C. Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, phil. Diss. Marburg 1985 (publiziert Weinheim 1988). Der Typ des Büssers wurde um 1400 eingeführt.

„Seesturm bei Nacht“ als besondere Herausforderung der Malerei innerhalb der Paragonediskussion gilt und schon aus antiken Quellen für Apelles überliefert ist. Die „Burrasca“ oder das „Markus-Wunder“ am Meer wird von Vasari als „Una tempesta di mare“ beschrieben. In seiner ersten Auflage 1530 will der Autor das Bild noch Giorgione geben, 1568 nennt er den Schöpfer bereits Palma (il Vecchio).³⁰⁶ Es könnte sich also um eine zum Zeitpunkt des frühen Todes des Meisters noch nicht fertige Arbeit handeln, die Palma Vecchio vollendete. Die Legende über die Heiligen Markus, Georg und Nikolaus mit einem Fischer handelt bei Nacht: Ein vor der Stadt kreuzendes Schiff mit Dämonen an Bord, das Venedig vernichten will, wird bei Sturm versenkt. Wahrscheinlich schuf Giorgione selbst aber eine Sturmsituation ohne Geschichte, welche mit weiteren Figuren erst von Palma verändert wurde.³⁰⁷ Das Seeungeheuer erinnert an den Stich Ghisis mit Somnus und Iris und wieder an die Einflüsse, die Boschs Malerei auf Giorgione ausübte. Tizian übernahm die aufgewühlte See und den Meeresdrachen, nicht aber die Nacht, in sein Andromedabild von 1555 (London, National Gallery).

In der Korrespondenz zwischen Isabella d'Este und ihrem Geschäftsführer und Agenten Taddeo Albano bittet sie am 25. 10. 1510, aus der Verlassenschaft des Giorgione eine „Notte“ zu erwerben, da sie hörte, das Bild sei ausgezeichnet: „... una pictura de una nocte, milto bella et singulare ...“ Albano antwortet am 7. 11. 1510, dass er in der Verlassenschaft Giorgiones kein Nachtstück gefunden habe, jedoch Taddeo Canatrini ein Bild besitze, welches unvollendet ist (Meerwunder?), eine zweite Nacht sei aber im Besitz des Vittorio Becaro – keiner der beiden wolle sich aber von seinem Bild trennen.³⁰⁸ Günther Heinz nimmt anhand der Bezeichnung „nocte“ an, dass es sich um eine „Hl. Nacht“ oder eine „Anbetung der Hirten“ handeln müsse; er und Ludwig Baldass identifizieren damit das Gemälde aus der Kress Collection der National Gallery of Art in Washington.³⁰⁹

Giorgiones „Concert Champetre“ (Paris, Louvre) kommt 1627 von Mantua nach England, wo es an Karl I. verkauft wird; Bezüge zu Isabella d'Este als Vorbesitzerin sind nahe liegend.³¹⁰ Jedoch existiert ein zweites, nächtliches Konzert, das durch Kopie im Vendraminschen Skizzenbuch von 1627 überliefert ist (Abb. 130).³¹¹ Diese Komposition fand sich als (kopierte) Gemälde im Palazzo della Provincia in Siena mit der Bezeichnung „Maniera lombarda“ und einer Provenienz aus der Sammlung Ferdinando de' Medici (Abb. 131).³¹² Das Bild weist nicht nur auf mehrere pastorale und musikalische Zusam-

306 Disput der beiden Vasaristellen bei: Tschmelitsch, Giorgione, siehe Anm. 304, S. 396.

307 Ebenda, S. 397.

308 A. Luzio, *Archivio Storico dell'Arte I*, Rom 1888, S. 47.

309 L. Baldass, G. Heinz, *Giorgione*, Wien 1964, S. 116.

310 H. v. Einem, *Giorgione. Der Maler als Dichter*, in: *Abhandl. der Akad. d. Wissensch. Mainz (Geistes- und sozialwiss. Kl.)*, Jg. 1972, S. 25. G. Frings, *Ländliches Konzert*, Berlin 1999.

311 C. Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987, Abb. 118. T. Borenius, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1923. E. Jacobs, *Das Museum Vendramin und die Sammlung Reynst*, in: *Rep. f. Kunstwiss.*, Bd. 46, 1925, S. 15 ff.

312 *Ricerche d'Archivio*, in: *Paragone XLIII*, Nr. 32/33, 1992 (März), S. 96, Abb. 86. L. Martini in M. Ciam-

130 Vendraminsches
Skizzenbuch,
Kopie nach
Giorgione:
Nächtliches
Konzert, 1627



131 Giorgione-
neumkreis,
Nächtliches
Konzert



menhänge mit Giorgione hin, sondern hat auch stilistisch einige Besonderheiten, die sich mit dem Künstler verbinden lassen. Als „notturmo musicale“ wird es bezeichnet mit „un uomo, e due femine, che una suona un' istrumento da arco el'altra tiene in nano un civetto-ne“ – Günther Tschmelitsch verwechselt das Tier nach dem Vendraminskizzenbuch mit einer Katze und bezeichnet es als möglichen Dosso Dossi.³¹³ Als Notturmo zeigt es sich auch im Vendraminschen Skizzenbuch, wobei aber der durch Wolken fragmentierte Vollmond für eine Sichel gehalten wurde und die dunkle Hautfarbe des negroide wirkenden Mädchens (oder Knaben) links aufgehellte und einem italienischen Typus angepasst wurde. Die Sammlung Vendramin vermerkt auch ein verlorenes Familienbild von Giorgione, jedoch könnten beide sogar ident sein.³¹⁴ Das Bild wird von dem Edelmann in Halbfigur mit Barrett (samt Feder und Quaste) dominiert, der etwas links von der Mitte – nach rechts gedreht – sitzt. Er ist offenbar mit dem Auftraggeber ident oder bezieht sich auf ihn. Jedoch auch die ältere Frau rechts, mit schräg zur Schulter geneigtem Kopf und dem Mann zugewandten Körper, die ein Saiteninstrument antikisch zupft (die Antike kannte keinen Bogen), ist auffallend, da ihre Haltung und ihr Gehör dem Mann in der Mitte mit seinen beschatteten Augen gelten. Der Gegenstand, den dieser Mann in Händen hält und mit dem Arm umfasst, wurde (immer nur nach dem Vendraminschen Skizzenbuch) als gemustertes Leder eines Folianten, aber auch als Teil einer Rüstung identifiziert. Es könnte aber auch ein Instrument ähnlich einer Schoßgeige oder Schoßorgel darstellen, die der Mann mit seiner Rechten blasebalgartig betätigt. Sein geöffneter Mund würde dann auf Singen hinweisen, was auch die lauschende Haltung der alten Frau klarer macht. Die beiden Frauen schweigen aber, und so kann das Bild nicht auch mit den drei Singenden aus dem Vendraminschen Inventar von 1569, „Tre Testoni che canta“, gleichgesetzt werden.³¹⁵ Die Alte trägt ein weißes Tuch, welches an das Tuch über den Schultern der nackten, stillenden Frau in der „Tempesta“ (Venedig, Accademia) erinnert, die „Zigeunerin“ genannt wird, und das Bild noch mehr mit Giorgione verbindet. Ihre Haare sind, wie die der dunklen jungen Frau links mit der an einer Schnur gefangenen Eule auf einer Stange, durch ein Tuch gebändigt. Diese Art der Bändigung des Haars findet sich häufig in Allegorien der Melancholie.³¹⁶ Die dunkelhäutige Fremde, die auch ein Page sein könnte, mag in der Herkunft auf den maurischen Zweig der Medici hinweisen, sie ist vom Rücken des Mannes überschritten wie der gezähmte Vogel, der auch als Falke gesehen werden könnte. Das Tier blickt aber zum Betrachter als Nachtvogel, Attribut der Nachtblindheit, und verweist damit auf einen

polini, *Il Palazzo della Provicina in Siena*, Siena 1990, Tav. 86. Tschmelitsch, Giorgione, siehe Anm. 304, S. 242, meinte noch, dieses Werk könne gut eines Tages in England oder Frankreich wieder aus dem Verborgenen auftauchen.

313 Tschmelitsch, Giorgione, siehe Anm. 304, S. 147.

314 Ebenda, S. 198 f.

315 T. Pignatti, *Giorgiones Werkverzeichnis*, Frankfurt 1980, S. 90.

316 G. Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln – Opladen 1960, bes. III, S. 64 ff. Ausst.-Kat. Saturn. Melancholie. Genie (Hrsg. H. Hohl), Hamburg 1992.



132 Kopie von Teniers nach Giorgione, Orpheus

weiteren Faktor im Kreis der Melancholie. Die romantische Stimmung mit Vollmond, Wolken, Bäumen und Wasser ist – von der Naturempfindung der Landschaft her – unbedingt giorgionesk.

Musik, Melancholie und Nacht: Giorgione widmete sich zweimal diesem für ihn nicht untypischen Thema. Sein ebenfalls im Original verlorener „Orpheus“, der in einer Kopie David Teniers' aus der Sammlung William Suida-Manning in New York (Abb. 132, S. 323) und in einem Stich überliefert ist, hat den berühmten Dichtersänger der Antike als Thema. Dessen traurige Liebesgeschichte mit Eurydike lässt das nächtliche Thema der Unterwelt und der Überwindung des Todes wieder auftauchen.³¹⁷ Orpheus ähnelt als Halbfigur mit Saiteninstrument dem Mann im „Nächtlichen Konzert“ (oder Familienbild); sein Kopf und seine Haltung sind hier nur noch labiler in Schräglage versetzt, um die Trauer zu unterstreichen. Im Hintergrund, links durch einen Vorhang als Fensterausblick gekennzeichnet, brennen antike Ruinen – ein Rundbau und ein weiteres Gebäude –, davor trägt eine Gestalt eine andere, weibliche weg (ähnlich einer Raptusszene oder einer nach der Aeneis: Hades holt Eurydike oder die menschliche Seele?), rechts davon ist schemenhaft noch eine weitere Figur gegeben (Fährmann?). Die gehobene Hand der Geraubten wirkt wie das Winken zum Abschied und spielt auf den Tod der Protagonistin an. Orpheus blickt klagend zum Betrachter wie in Vorahnung oder nach abgelaufenem Unglück. Der Mond mit Gesicht scheint die Nacht der Unterwelt wie die diesseitige nächtliche Stimmungslage des Trauernden gut zu unterstreichen. Das Konzert bei Nacht und das Orpheus-Bild sind in ihrer Grundstimmung ident, der Kontext von Melancholie und Musik passt zu Giorgiones Biografie als Doppelbegabter. Die Berühmtheit und möglicherweise Unvollendetheit dieser Nachtstücke mag auch ihre frühe Zerstörung mit sich gebracht haben: zu viele wollten diese Bilder besitzen, und vielleicht wechselten die Originale zu oft die Besitzer, vielleicht existieren sie aber noch irgendwo ohne Wissen über Autor und Zusammenhang.

Das Saiteninstrument der beiden Bilder taucht in Heinrich Aldegrevers Stich (kein Nachtstück) „Orpheus und Eurydike“ von 1528 auch auf, allerdings mit dem Bogen gestrichen (als Kniegeige?). Musik als exemplarische Tätigkeit irdischen Vergnügens galt einerseits als Vertreiber der Melancholie, andererseits als besonderes Zeichen der Vergänglichkeit. Oder soll bei Giorgione die Lebensmacht der Musik nur Todesgedanken und Melancholie vertreiben? Der Verweis in seinen Bildern auf das Goldene Zeitalter, in dem Pan vor Jupiter regierte und die Musik das unentbehrlichste aller begehrten Dinge war, wie Polybius überliefert, ist wohl nicht ohne Bedeutung.³¹⁸ In Gemeinschaft mit der Natur steht der Mensch seit Petrarca und Sannazaro in einem wiederentdeckten Arkadien; dies

317 Ausst.-Kat. Giorgione e i Giorgioneschi, Ed. P. Zampetti, Venezia 1955, Abb. 137. Die Interpretation Morassis als Nero ist von der Hand zu weisen. Das Original befand sich 1650 noch in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, da es im *Theatrum Pictorium* Nr. 15 aufscheint.

318 Polybius, *Hist.* IV, 20. E. Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967.

ist offenbar in Giorgiones Kreis entscheidender Faktor in der Auffassung der Natur. Der elegische Unterton bei Vergil oder Theokrit bringt aber die Vergänglichkeitsproblematik mit ein: Musik vergeht in der Zeit, der Tod ist auch durch die nächtlichen Anspielungen näher gerückt.³¹⁹

g) *Nacht über Märtyrern und Asketen: Magdalena, Laurentius und die anderen im Dienste der Reform des Glaubens*

In einem nicht unerheblichen Gegensatz zur Paragone-Problematik stehen die frühen Nachtstücke Tizians, die sich in gewisser Weise als Vorgänger der katholischen Reform in der Malerei jenen religiösen Tendenzen anschließen, die im Grunde einer humanismusfeindlichen „frömmelnden“ Seite der Theologie vorausgehen, in der die „Dunkelheit des Geistes“ vom göttlichen Licht erhellt wird.³²⁰ Askese, Bedürfnis nach Ordensreformen und Endlichkeitsdemut führten zur besonderen Verehrung von Heiligen wie Hieronymus oder Magdalena. Ersterer wurde aber schon bei Petrarca und Boccaccio auch zu einem Lieblingsheiligen der Humanisten, wengleich der höhere Rang des Studiums der religiösen Texte vor den antiken Quellen von den Dichtern bestätigt wurde.³²¹ Giovanni Dominicis Werk „Nachtleuchte“ wendet sich gegen die Vorstellung der Wissenschaft, im verborgenen, allegorischen Sinn der antiken Schriften Spuren göttlicher Weisheit zu finden und damit auch gegen Lorenzo Vallas Auslegung eines Traums des Hieronymus: In Verteidigung der menschlichen Willensfreiheit sei es legitim, christliche Schriften gegenüber heidnischen zu vernachlässigen. Der gegenteilige Traumbericht stammt aus den Pseudobriefen des Hieronymus, die erst zwischen 1260 und 1290 entstanden sind.³²²

Das 15. Jahrhundert ist bereits von mystischer Frömmigkeit mitgeprägt; aus dem Norden kam die von Johannes Ruysbroeck und Gerhard Groote begründete und von Johannes Gerson in seiner „Mystischen Theologie“ beschriebene „Devotio moderna“. Darin geht es um eine Heiligung täglichen Lebens ohne Weltflucht, die mit ihren Stufen der Andacht und einer geistigen Nachfolge Christi ebenso zu den fantastischen Entwürfen von Andachtsbildern der Künstler passte wie die „Vita solitaria“ der Asketen.³²³ In Italien schrieb Nikolaus von Kues in noch vom Mittelalter geprägter Endlichkeitsdemut 1450 über „De sapientia“, die göttliche Weisheit als Licht, das als Wahrheit in „das Dunkel unse-

319 Bandmann, *Melancholie*, siehe Anm. 316, S. 94. Ausst.-Kat. *Dipingere la Musica*, Cremona – Wien 2000/01.

320 So z. B. bei dem Feind der Humanisten Giovanni (Johannes) Dominici (1375–1419), der 1405/06 das Werk „*Lucula Noctis*“ („Nachtleuchte“) verfasste, in dem christliche Pädagogik gegen die Literatur von Ovid, Vergil, Cicero etc. verteidigt wird. Giovanni de Dominici, in Buda tätiger Kardinal, war als Prediger auch in Venedig aufgetreten und bekannt, Papstberater und Kämpfer gegen die Hussitenwirren.

321 Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*, siehe Anm. 305, S. 69 ff.

322 Ebenda, S. 26 und S. 70.

323 A. Stange, *Malerei der Donauschule*, München 1971 (2), S. 14.

rer Unwissenheit“ leuchtet – die Maler antworteten mit der optischen Beobachtung der aufgehenden Sonne, die jene innere Erleuchtung unserer Nacht durch Christus als Erfahrungsvorgang einkalkuliert. Die Darstellung der Nacht bleibt aber zweideutig: sie kann sich mit der mystischen Frömmigkeit verbinden, aber sie kann auch die Ideen der Entwicklung humanistisch geprägter Wissenschaft meinen – von Künstler zu Künstler wird dies unterschiedlich nach der Prägung und dem Einflussbereich (auch des Auftraggebers) zu beurteilen sein. Die Nacht ist aber für den katholischen wie evangelischen Raum nicht unwesentlicher Teil gefühlstarker Propaganda der Reform in den Bildern.

Tizians hoch gepriesenes Nachtstück „Das Martyrium des hl. Laurentius“ existiert in zwei



133 Tizian, Martyrium des hl. Laurentius, 1559

Fassungen: in Venedig (Chiesa dei Gesuiti, 1548–1559, Abb. 133) und in Spanien (Escorial, Laurentiuskapelle, 1565–1567, Abb. 134). Neben diesen sind zwei annähernd nächtliche Halbfigurendarstellungen der Magdalena und das späte Bild der „Dornenkrönung“ (München, Alte Pinakothek, Tafel 14) aus den siebziger Jahren unserer Gattung zuzuweisen, die sich jedoch unterscheiden.

Im ersten „Martyrium des hl. Laurentius“ bedient sich der Hochrenaissancemeister der Textstelle aus der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, wie es der Frömmigkeit der Zeit entspricht. Er wählt die Passage mit dem Zwiegespräch zwischen Kaiser Decius und dem Heiligen: „Decius: Entweder wirst du den Göttern opfern, oder diese Nacht wird für dich durch Qualen verlängert werden ... Laurentius: Meine Nacht hat nichts Dunkles, sondern alles erstrahlt im Licht ...“³²⁴ Erwin Panofsky

324 J. de Voragine, *Die goldene Legende der Heiligen*, Berlin 1912, S. 191 f. F. Pedrocchi, Tizian, München 2000, Abb. 200 u. 248.

sieht die antiken Details der Stadtvedute und Statuen durch die römische Reise Tizians beeinflusst, speziell nennt er den Tempel des Antonius, der Faustina und den Hadrianstempel auf der Piazza di Pietra, jedoch auch Serlios Architekturtraktate.³²⁵ Allerdings ist auch nicht zu leugnen, dass Tizian Raffaels Nachtstück in den Stanzen („Befreiung Petri“) und Michelangelos Figurentypik studiert hat.³²⁶ Extreme Verkürzung trifft sich mit dramatischer Beleuchtung – wie schon Vasari 1568 beobachtete.³²⁷ Künstliche Lichter wie Feuer und Kohlefackeln treffen auf überirdisches Licht und erzeugen einen expressiven Ausdruck mit den illuminierten Figureationen. Die zweite Fassung ändert die Vedute, belässt aber die Viktoria-Statue. Das überirdische Licht wird zu einem natürlichen, umwölkten Mond. Die veränderten Figuren des Vordergrunds, wie der Heilige selbst, sind in Drehungen und Wendungen manieristischer gegenüber der ersten Fassung, Reiter und Behelmte werden durch die offener Malweise heller und deutlicher. Das künstliche Licht beschränkt sich auf das Feuer unter dem Rost und zwei Kohlefackeln. Das überirdische Licht, das nun Laurentius trifft, kommt aus der Richtung der schwebenden Engel mit Siegeskranz. Die überirdische Aussagekraft hatte sich in der ersten Fassung auf die aus Wolken brechenden Lichtstrahlen beschränkt. Laurentius hebt beide Male seinen Arm in Richtung dieser Erscheinung, um den Text zu verdeutlichen: Der eigentliche Inhalt der Erzählung ist das Licht, das diese schreckliche Folternacht für ihn erhellt.



134 Tizian, Martyrium des hl. Laurentius, 1567

325 E. Panofsky, *Problems on Titian mostly iconographic*, New York 1969, S. 53.

326 Dies konstatiert schon R. Pallucchini in: *Ausst.-Kat. Da Tiziano a El Greco (1540–1590)*, Venezia (Pal. Ducale) 1981, S. 110, Abb. 20.

327 G. Vasari, *Vite*, Mailand 1872 (Ed. Milanesi), VII, S. 453.

Trotz nächtlicher Dunkelheit ist der farbige Kontrast von jenem dunklen (Tizian-)Rot zu grünlichen Blauschleiern ein bedeutender Faktor der Laurentiusbilder, und so wird für den überzeugten Koloristen die Dunkelheit nie Figuren fragmentieren. Die erste Fassung war ein Auftrag des Lorenzo Massolo von 1548 und wurde erst 1559 – zwei Jahre nach dessen Tod – fertig gestellt. Die zweite Fassung ist kleiner und eingedenk der Schlacht von St.-Quentin am Laurentiustag (10. 8. 1557) von Philip II. in den Schwur des Baus einer Kapelle ikonografisch einbezogen worden. 1564–67 malte der Künstler an dem Gemälde unter Einbeziehung der Soldatenausrüstungen seiner Zeit, also ohne archäologische Genauigkeit gegenüber dem Thema und möglicherweise damit politisch und theologisch auf einen neuen Zusammenhang bezogen. Laurentius ist einem der *Ignudi* Michelangelos angeglichen (jenem zur Rechten des Propheten Daniel). Eine dritte Fassung spiegelte beide Ergebnisse wider und ist nur in einem Stich des Cornelis Cort überliefert.³²⁸

Tizians späte „Dornenkrönung“ (München, Alte Pinakothek, siehe Tafel 14) ist völlig anders; das Bild wird von Panofsky als Nachtstück gepriesen, wenngleich der malerische Aspekt durch tonige Erscheinung des lockeren Auftrags eine völlig andere Wirkung erzielt als eine nächtliche.³²⁹ Die fast blumenhafte Ornamentik des Feuers und Rauchs auf dem fünfarmigen Leuchter, der die Szene innerbildlich beleuchtet, widerspricht der optisch nächtlichen Erscheinung. Es ist eine braune Nacht, wie sie erst später in der Barockzeit häufiger sein wird. Die erste „Dornenkrönung“ der dreißiger Jahre war noch kein Nachtstück. Ohne überlieferte Auftragsgeschichte wird das späte Bild heute als eine persönliche Stellungnahme des Malers zu den Türkenkriegen verstanden: Christus steht für das leidende Christentum schlechthin.³³⁰ Auch die späte „Pietà“ (Venedig, Gall. Accademia) ist durch die Fackel des rechts oben schwebenden Engels annähernd nächtlich, wie es dem Thema in epischer Breite zwischen Kreuzabnahme und Grablegung nach den ausgeschmückten Heiligenlegenden auch entspricht. In der Verwendung von Skulpturenvorlagen und Serlios Architekturschemata ähnelt die Komposition den frühen Nachtstücken der Laurentiusmarter, nicht aber im pastosen und dynamischen Pinselstrich, der durch seine stehen bleibenden Farb-Berge und -Täler immer einen hellen Schleier von Lichtreflexen über die nächtliche Gesamtkonzeption legt.

Den großen Andachtsbildern stehen halbfigurige Heiligenporträts von emotionaler Intensität in nächtlich dramatischer Wirkung um nichts nach: Die beiden Magdalenen der Galleria Palatina im Palazzo Pitti in Florenz von ca. 1533 und die spätere von ca. 1550 der Ambrosiana in Mailand strahlen im überirdischen Licht, ausgehend von einer Lichtquelle links außerhalb der Bilder. In den linken oberen Ecken schimmern Lichtaureolen überirdischer oder natürlicher Natur.³³¹ Die erotische Drapierung der Akte durch das lange Haar, wobei der Maler die Brüste wie in erfolglosen Bedeckungsversuchen hervortreten

328 Panofsky, *Problems on Titian*, siehe Anm. 325, S. 56.

329 Ebenda, S. 24.

330 I. v. z. Mühlén, in: *Die Nacht*, siehe Anm. 43, S. 20.

lässt, entwickelt sich zu einem Topos für zahlreiche barocke Beispiele, die ebenso die „himmelnde“ Haltung des Kopfes und die tränenreichen Augen der Entrückung übernehmen. Die oft unerträgliche Spannung zwischen religiöser Askese und sinnlicher Erscheinung ist im Ausdruck dieser beiden Bilder eingeleitet. Doch sollte die Erotik Magdalenas natürlich als Warnung verstanden werden; die zweite Besitzerin des Magdalengemäldes aus Florenz, Vittoria Colonna, engagierte sich für bußfertige Kurtisanen mit der Gründung der Gemeinschaft „Casa delle Convertite“, deren Haupttheilge so „tränenreich und schön“ wie nur irgendwie möglich sein sollte.³³²

Tizians zweifache Nachtstück-Komposition „Martyrium des hl. Laurentius“ wurde von Tintoretto paraphrasiert und von Palma il Giovane übernommen. 1588 wählte Tintoretto ein von vielen Begleitpersonen gereinigtes Breitformat, in dem die eigentliche Hauptszene auf dem Rost stärker betont wird. Die Dunkelheit ist dramatisch fortgeschritten, sie schluckt die Realität des Hintergrunds; das Feuer und eine Fackel beleuchten partiell, eine weitere innerbildliche Lichtquelle taucht nicht auf (Oxford, Christ Church Collection).³³³

Palma il Giovane reflektiert 1612–14 nicht nur im gewählten Hochformat, sondern auch in Figuren, Licht und Bewegung stark Tizians Komposition (Abb. 135, S. 330). Beide haben nur einige wenige Bilder, in welchen nächtliche Beleuchtung zum Tragen kommt, allerdings wirken viele Gemälde Tintoretts durch seine Experimente mit dunklen bis schokoladefarbenen Malgründen und dem Arbeiten aus dem Schatten heraus ohne innerbildliche Lichtquelle nächtlich, auch wenn sie im Grunde nur als „halluzinatorisch“ (Nicolas Penny) oder schlicht visionär erscheinen.³³⁴ Mehr als Tramonto- oder Abendlicht ist die Atmosphäre in den beiden Magdalenenbildern der Scuola di S. Rocco oder der Zyklus der Gemälde zum „Markuswunder“ in der Accademia (bzw. in Mailand, Brera) zu bezeichnen. Der optischen Wirklichkeit entsprechende nächtliche, innerbildliche Beleuchtung gibt es durch die künstliche Lichtquellen im „Abendmahl“ der Chiesa S. Giorgio Maggiore oder in der „Fußwaschung“ (in London, N. G., und in Venedig, Chiesa S. Stefano). Meist herrscht in der tonig abendlichen Atmosphäre aber auch ein Licht mystischen, überirdischen Ursprungs, das die Protagonisten in Tageslichthelle versetzen kann, selbst wenn ikonografisch ein Nachtstück gefordert wäre (so in den Ölbergsszenen der Scuola di S. Rocco oder der Chiesa S. Stefano, dem späteren „Abendmahl“ der Kathedrale von Lucca oder dem „Transport zum Grab“ in S. Giorgio Maggiore).

331 Pedrocco, Tizian, siehe Anm. 324, S. 346, Nr. IV, 12.

332 Ausst.-Kat. Vittoria Colonna, siehe Anm. 269, S. 346. Der Besteller war Federico Gonzaga. G. Heinz, Das Bild der Heiligen Maria Magdalena von Luca Cambiaso in der „Galeria“ des Cavaliere Giambattista Marino, in: *Jb. d. kh. Slgn.* 67, 1971, S. 105 ff. B. A. Aikema, Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti. An ambiguous painting and its critics, in: *Journ. of t. Warburg a. Cort. Ins.* 57, 1994, S. 48 ff.

333 C. Bernari, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano 1970. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, Milano 1984.

334 C. Bohlmann, *Tintoretts Maltechnik*, München 1998. R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982. Als nächtlich bezeichnet diese Bilder D. Howard, *Elsheimer's Flight to Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: *Zs. f. Kunstg.* 56, Heft 2, 1992, S. 219 ff.



135 Palma il Giovane,
Laurentiusmarter, 1612–14

Diese Eigenart gilt auch für viele Werke profanen Inhalts: In „Herkules vertreibt Pan vom Lager der Omphale“ (Budapest Szépművészeti Múzeum, Abb. 136) von 1582–84 ist zwar der Hintergrund durch eine Fackel in der Dunkelheit nächtlich, die Figuren im Vordergrund haben aber taghelle außerbildliche Lichtquellen zur Betonung ihrer plastischen Erscheinung.



136 Jacopo Tintoretto, *Herkules vertreibt Pan vom Lager der Omphale*, 1582–84

Die Nyktomachia für Federico II. Gonzaga und seinen fürstlichen Palast in Mantua „Federico II. Gonzaga nimmt Mailand ein“, 1579/80 (heute München, Alte Pinakothek, Tafel 21), dürfte in seiner fleckigen Lichtführung auch Vasari in seinem Zyklus für Florenz beeinflusst haben.

Die Auflösung des Konturs durch die venezianische und oberitalienische Malkultur, der in der Zeichnung das Höhen und Beschatten aus dem „mezzo“ des getönten Papiers entspricht, spielt in der Thematik des Nachtstücks von der technischen Seite mit wie das „sfumato“ Leonardos. Gemeinsam mit den anderen Errungenschaften, wie der dunklen Grundierung bei Tizian und Tintoretto, hat es teil an der schattenhaften Verhüllung und damit einem Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.³³⁵

Es gibt aber auch Beispiele rein religiöser Askese, die durch den nächtlichen Aspekt in anderer Weise dramatisiert werden: In einem Kniestück des auferstandenen Christus, wie er sich zuerst Magdalena im Morgengrauen zeigte, malte Bramantino in durchscheinend bläulich irrealer Erscheinung ein Bild, das oft als „Schmerzensmann“ bezeichnet wird, auch wenn es ein „Christo risorto“ sein soll (Abb. 137). Jacques Bousquet sieht eine Holzskulptur als Vorbild, wie bei der Andacht der hl. Theresa von Avila vor einer Statue Visionen ausgelöst wurden.³³⁶ Die Oberfläche ist aber lichtdurchlässig und malerisch, vor allem im Gesicht und dem Übergang des Kopfes in der Lichtaureole. Das lunare Licht kann nicht von dem etwas eiförmig dargestellten Gestirn mit Gesichtszügen am Himmel im Hintergrund stammen, es ist eine überirdische Lichtquelle außerhalb des Bildes, die Christus fahl erleuchtet. Das in der biblischen Erzählung erwähnte Morgenlicht müsste wärmer sein. Das Schielen der Pupillen verstärkt die jenseitige und todesähnliche Ausstrahlung des Auferstandenen, der auf seine Wunden hinweist: Noch klaffen diese nicht blutend auf wie später in der Barockzeit, aber der bewegte Mund scheint zu sprechen, gleich wie die Gestik der Hand mitteilhaft ist. Vor diesem Christus steht offenbar Maria Magdalena (mit der sich die Betrachter identifizieren mögen), die Sünderin, die als Erste das Wunder begreift. Die ruinöse und zerklüftete Architektur und zerzauste Naturkulisse weisen auf die Macht der Sprengung des dunklen Grabes hin; bei dem hohen Kreuz im Hintergrund agieren zwei Figuren vor kapellenhaften Häuschen (die vielleicht auf die vielen heiligen Berge für Prozessionen in Oberitalien hinweisen). Ihre Anwesenheit verrät den Zeitfaktor und das Geschehen zusätzlich, wie es aber für die kurze Phase des Manierismus typisch ist. Die Verbindung Oberitaliens zu den Malern im Norden – vor allem jenen der Donaueschule mit ähnlich expressiven und traumhaft visionären Darstellungen – ist hier stark zu spüren.

Rechts S. 333: 137 Bramantino, Schmerzensmann (Auferstandener?), 1490

335 N. Penny, John Ruskin and Tintoretto, in: *Apollo* April 1974, S. 268–273. Bohlmann, Tintoretto, siehe Anm. 334, S. 120 f. M. Barasch, *Light and Color in the Renaissance Theory of Art*, New York 1978.

336 J. Bousquet, *Malerei des Manierismus*, München 1985 (2), S. 63. G. A. dell’Aqua, G. Mulazzani, *L’opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milano 1978, Nr. 3.





138 Sebastiano Luciani, gen. del Piombo, Pietà

Eine andere visionäre Variante eines religiösen Nachtbilds ist die „Pietà“ des Sebastiano Luciani, gen. del Piombo (Abb. 138), die – für die Figur der Maria leicht nachvollziehbar – nach einem verlorenen Karton Michelangelos gestaltet ist.³³⁷ Allerdings ist die Lagerung des schönen Leichnams nach einer bekannten Zeichnung Raffaels wiederholt, die Marcantonio Raimondi nachgestochen hat, wie auch die nächtliche Atmosphäre mit Mond eine Mischung dieser gegenteiligen Aspekte darstellt.³³⁸ In der Landschaft im Hintergrund sind Ruinen, zerzauste und entlaubte Bäume zu finden, und links von der Gottesmutter weist ein Baumstrunk auf gewaltvoll beendetes Leben hin – so ein Natursymbol findet sich auch in Grünewalds „Auferstehung“ des Isenheimer Altars. Anders als in den Pietàdarstellungen der Spätgotik lagert Christus nicht im Schoß, sondern vor seiner Mutter auf einem Leichentuch mit Polster für den Kopf und ist ein schöner, schlafend wirkender, fast nackter Mann. Würste man nicht durch Vasari, dass es eine direkte Übernahme Michelangelos ist, würde man die muskulöse Gottesmutter trotzdem formal in die Reihe der Propheten und Sibyllentypen einordnen.³³⁹ Neu ist die aus dem kleineren Andachtsbild mit den Magdalenen angeregte himmelnde Haltung des Kopfes und die strenge betende Handhaltung; auch das Tuch ist aber schon in Michelangelos früher Skulptur zum Thema zu finden. Maria blickt in eine überirdische Lichtquelle vorne links oben, außerhalb des Bildes. Der Mond hinter Wolkenstreifen beeinflusst nur die nächtliche Atmosphäre des Hintergrunds, es ist also, wie auch in Beispielen Tizians oder Tintoretos, im Vordergrund nicht von absoluter Nacht zu sprechen. Sebastianos „asketische Konzentration“ auf den Inhalt, mit dem dieses Andachtsbild gemalt ist, kann mit den „Luterani“ in Viterbo, Reformern mit religiösen Anregungen aus dem Norden, genauso in Zusammenhang gebracht werden wie mit einer Vorläufergeneration der katholischen Reform.³⁴⁰ Das macht den Baumstrunk neben Christus und die Michelangelo widersprechende Verwendung eines atmosphärischen, malerisch expressiven Nachtstücks als Anregungen aus der Malerei des Nordens noch interessanter.

„Wer mir nachfolgt, der wandelt nicht in Finsternis, spricht der Herr (Joh. 8, 12). Dies sind die Worte aus dem Munde Christi, die uns mahnen, seinem Leben und Verhalten getreu nach zu leben, wenn wir von der Blindheit des Herzens geheilt und von dem wahren Lichte erleuchtet werden wollen. Wir sollten also unsere höchste Aufgabe darin sehen, das Leben Jesu Christi zu erforschen.“³⁴¹ Mit diesen Worten beginnt das erste Buch des Thomas von Kempen zur „Nachfolge Christi“. Es ist belegt, dass diese beschauliche

337 C. Volpe, M. Lucco, *Opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, Nr. 41, S. 104. Ausst.-Kat. Vittoria Colonna, siehe Anm. 269, S. 430. Die Sicherheit trotz verlorenen Michelangelokartons bietet sich durch Vasaris Angaben.

338 M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, S. 44.

339 Vasari, *Lebensbeschreibungen*, Sebastiano del Piombo, Zürich 1980, S. 321.

340 Ausst.-Kat. Vittoria Colonna, siehe Anm. 269, S. 294. F. Zeri, *Pittura e Contrariforma: L'Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Turin 1957, S. 28 f.

341 Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, Stuttgart 1989², S. 9.

Literatur von einigen Künstlern gelesen wurde – sicher ist es für Lorenzo Lotto überliefert.³⁴²

Lotto hat mehrere Nachtstücke geschaffen. Da ist vorerst das Porträt der Lucina Brembate bei Nacht – sie ist, einem Teil ihres Vornamens entsprechend, mit dem Mond dargestellt und auch sonst mit einer Menge von Geheimnissen belegt: Ringe, ausgestopfte Tier Teile wurden in Richtung Magie und Wahrsagerei, aber auch Hebammendienst gedeutet³⁴³ (das Porträt wurde schon zur Ekphrasis in der Antike erwähnt, Abb. 24).

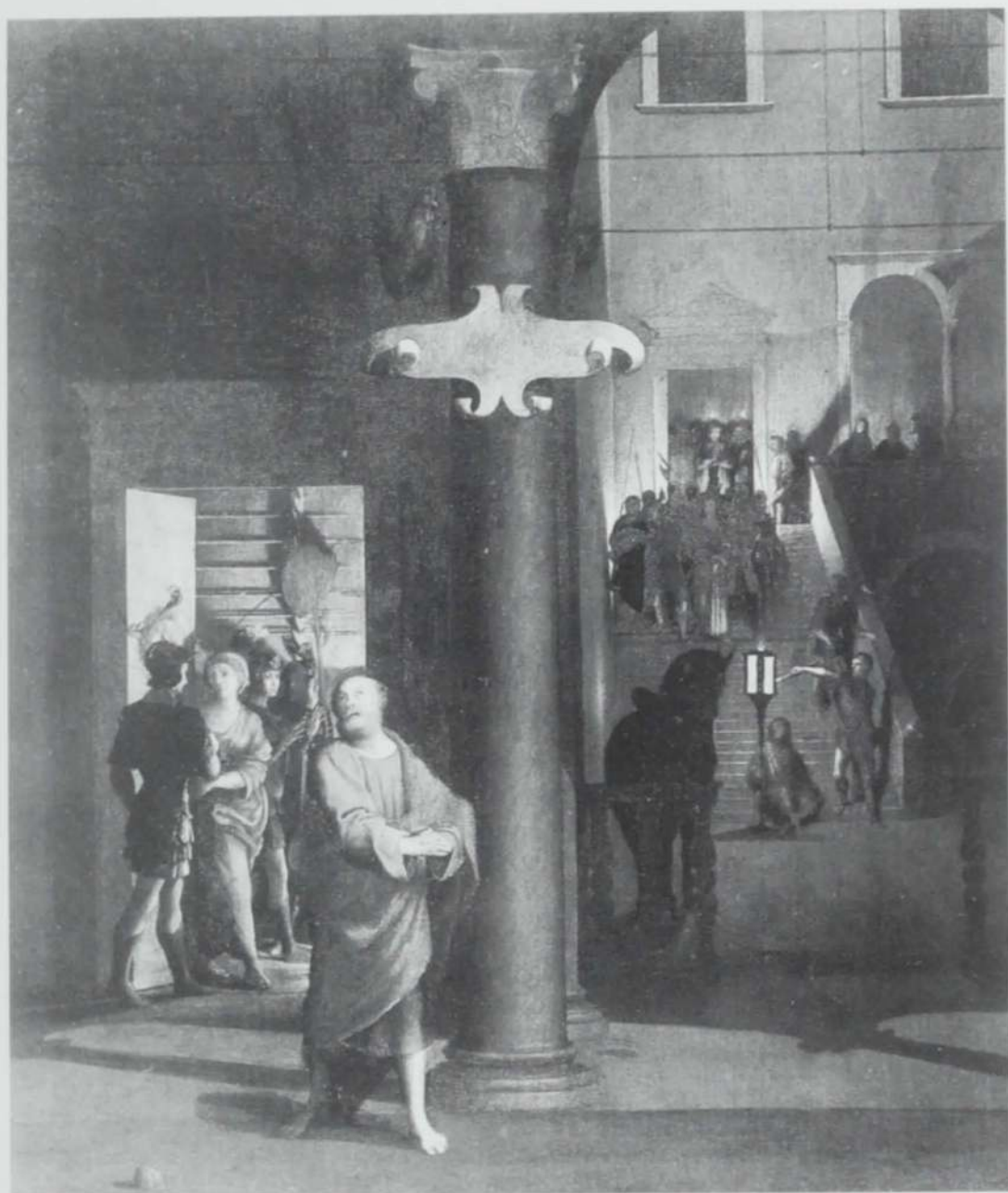
Seine „Laura“ ist im Kapitel „Traumbilder“ (Abb. 132) besprochen worden, eine nächtliche „Geburt Christi“ existiert in der Pinacoteca von Siena und zwei Darstellungen des „Hl. Hieronymus“ umgeben relative Düsternis (Paris, Louvre und Privatslg., siehe Kapitelteil f). Ein besonders interessantes religiöses Nachtstück ist „Christus verlässt das Praetorium“ (Abb. 139). Das Gemälde wird zwischen 1520/23 und 1530/32 datiert.³⁴⁴ Die zweiteilige Komposition mit dem Verrat des hl. Petrus im Vordergrund und der Passionszene rechts weiter im Hintergrund versucht sich in vielen künstlichen Beleuchtungseffekten, zudem scheint von rechts, außerhalb des Bildes, Mondlicht auf die Szenen des Vordergrunds und die Hausmauer im Hintergrund zu fallen. Das nur als Silhouette in extremer Verkürzung wiedergegebene Pferd in der Mitte trägt zu den großartigen Licht- und Schatten-Effekten bei. Die vielen Lichtquellen wirken wie eine das erzählerische Element der Heiligenlegenden bereichernde Illustration, was die Kürze der biblischen Geschichte bei weitem übertrifft. Natürliche Beobachtung des Weges der Lichtstrahlen und geheimnisvolle Atmosphäre der Halbschatten bis zur Dunkelheit hin machen nicht nur die Bildung des Raumes aus, sie unterstützen auch den parallelen Verlauf der Erzählung. Im Vordergrund wird der Moment des ins Mondlicht tretenden Petrus mit Blick auf den krähenden Hahn als Nachterkenntnis wiedergegeben; das Leiden Christi im Hintergrund ist damit eröffnet. Wieweit das Temperament des Künstlers in die emotionale Qualität seiner Bilder einbezogen werden darf, sei hier nur angedeutet. Es ist bei Hugo van der Goes oder Lotto, aber auch im saturnischen Temperament des Michelangelo oft der Hang zu bestimmten malerischen Dispositionen abgeleitet worden: Sicher ist die Vorliebe für nächtliche Themen in die Auseinandersetzungen mit der Schwermut Lottos oder Hugos zu verbinden.

Ähnliche Wege wie Lorenzo Lotto beschritt Giovanni Gerolamo Savoldo, und mit ihm ist auf den Hang zum Nachtstück in der oberitalienischen Malerei allgemein hingewiesen worden. Die frühere Literatur neigte dazu, das Nachtstück als Eigenart der Lombarden und

342 H. H. Aurenhammer, Paragone der Künste und Spiegel des Heils, in Ausst.-Kat. Vittoria Colonna, siehe Anm. 269, S. 299.

343 A. Gentili, Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate, in: Il Ritratto e la Memoria, Rom 1989, S. 155 ff.

344 F. Caroli in: Ausst.-Kat. Savoldo, Frankfurt 1990, S. 278 f. R. Pallucchini, G. Mariani Canova, L'opera completa del Lotto, Milano 1974.



139 Lorenzo Lotto, Christus verlässt das Praetorium (und der weinende Petrus), 1520–30

Brescianer in der Nachfolge des vom „sfumato“ ausgehenden Abdunkeln der Bilder bei und nach Leonardo zu sehen, heute ist der Begriff der „Kunstlandschaft“, wie ihn Harald Keller benützte, umstritten.³⁴⁵ In Oberitalien gab es in mehreren Städten Schulen, in denen der anticlassische Tenebrismus Mode geworden war: Ausgehend von den Errungenschaften Leonardos kamen die seit Jahrhunderten vom Norden – den Niederlanden, Frankreichs, den Donauländern – aufgenommenen Einflüsse. Sie wurden hauptsächlich durch die Reisen der Künstler vermittelt, die auch den religiösen Mystizismus mitbrachten. Giorgiones Neuerungen in Richtung der paganen Untersuchungen von Mensch und Natur stehen da als humanistischer Ansatz mit jenen Fragen des Paragone auf der anderen Seite. Die beiden naturalistischen Tendenzen – die eine im Dienste der wissenschaftlichen Experimente, die andere im Dienste der Theologie – konnten sich jedoch sichtlich verbinden. Zudem haben Künstler wie Lorenzo Lotto oder Giovanni Gerolamo Savoldo ihre subjektive Frömmigkeit mit den Reformvorstellungen im Norden offenbar im Einklang gesehen.³⁴⁶

Im 1540 datierten Bild der „Geburt Christi“ von Savoldo (Brescia, Pinacoteca Civ.) ist die Nacht neben aufflackernden mystischen Lichtern und seltsam stoischen Gesten der anbetenden Hirten höchstens als dämmrig zu bezeichnen. Aber im schon 1535 geschaffenen Gemälde einer Mailänder Privatsammlung (Abb. 140) war das völlig anders konzipiert: Dem mystischen Geschehen entsprechend, gibt das „Licht der Welt“ im Vordergrund die hellste Emanation auf die umstehenden Personen und Gegenstände ab. Eine zweite übernatürliche Lichtquelle zeigt sich rechts oben im Hintergrund mit kaum erkennbarer „Verkündigung an die Hirten“, das gleißende Licht geht von einem nur erahnbaren Engel aus. Links oben ist das natürliche Licht des Mondes nicht so stark, um Reflexe an den Mauern der Ruine zu erzeugen – diese stammen offenbar von dem Feuer, das die drei Personen im Mittelgrund rechts unter einem Kessel entfachen. Mit dem Heben des Betttuches als Zeichen der Menschwerdung hat Savoldo ein ikonografisches Motiv der Birgitta von Schweden eingeführt, das Honthorst, Cambiaso oder die Bassani ebenso verwenden. Als Hinweis auf die göttliche Offenbarung wirft das Kind auch keine Schlagschatten.³⁴⁷ Es gab öffentliche wie private Sammler, die sich auf diese Art von Gemälden spezialisierten – die nächtlichen Lichter waren ein Grund der Wahl Savoldos für die Aufträge, die schon frühe Kunstkritiker wie Vasari, Pino und Ridolfi als Besonderheit des Künstlers anführen. Interessant ist dabei, dass der Sammler Tommaso da Empoli neben einem nächtlichen Savoldo auch ein Nachtstück von Lotto besaß.³⁴⁸ Statt des bei Lotto häufiger anzu-

345 H. Keller, *Kunstlandschaften*, Frankfurt 1983². Aber auch R. Longhi hat in mehreren Publikationen auf dieses Phänomen als einem in einer Gegend typischen hingewiesen.

346 Ausst.-Kat. Savoldo, siehe Anm. 344, S. 23 ff., S. 78 ff., S. 96 ff.

347 Ebenda, S. 336. In einer römischen Privatsammlung existiert eine weitere kleinere nächtliche Geburtsdarstellung, die auch aus Mailand stammt.

348 Ebenda, S. 168.

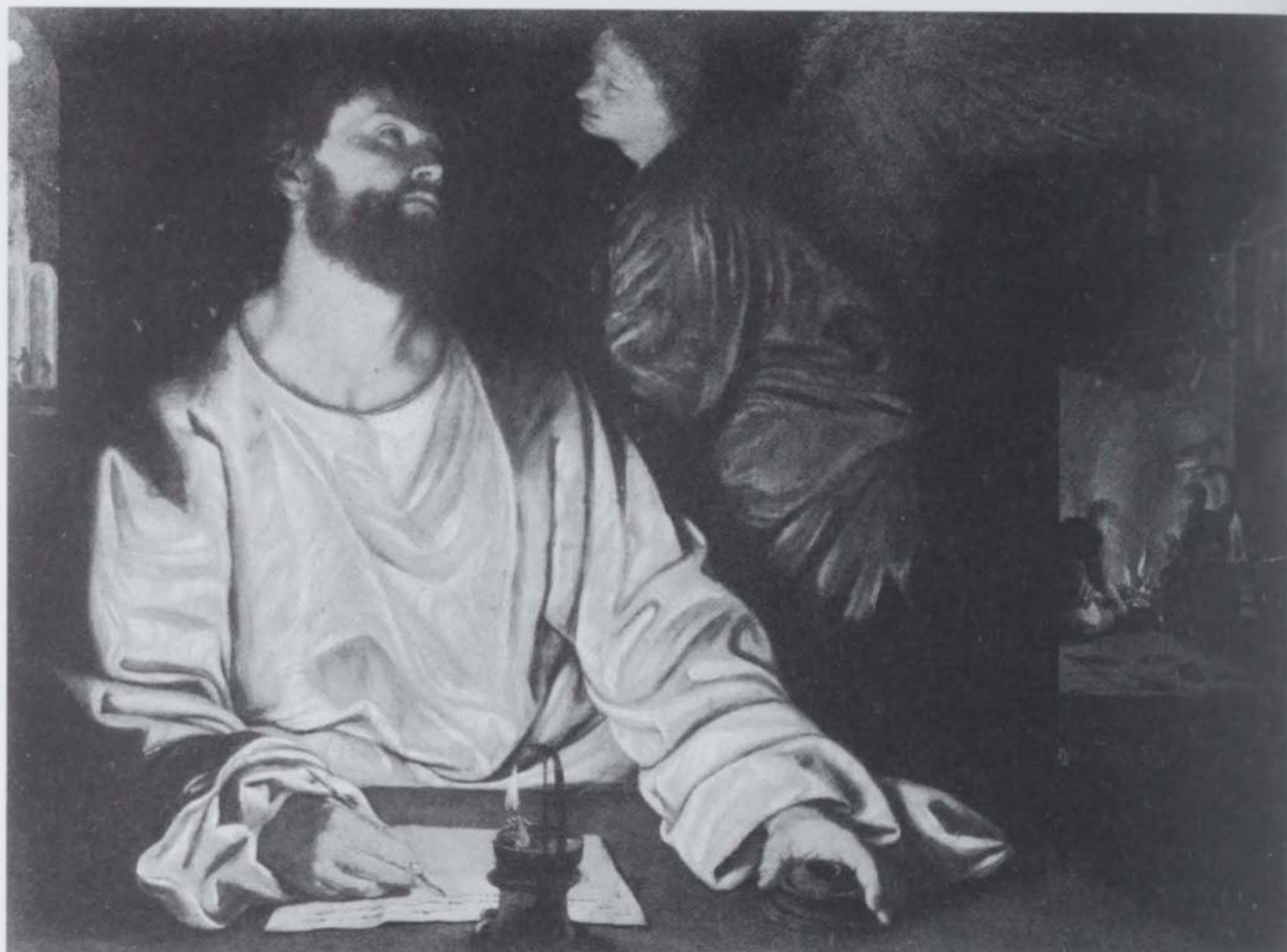


140 Giovanni Gerolamo Savoldo, Geburt Christi, 1535

treffenden nervösen Lichtflackern ist aber bei Savoldo bereits eine meditative Ruhe in diesen Bildern zu finden, weshalb die Nähe zu gegenreformatorischen Lösungen ihn schon als barocken Künstler empfinden lässt.

Ähnlich „modern“ agiert Savoldo in dem Bild des New Yorker Metropolitan Museum aus den dreißiger Jahren „Der hl. Matthäus mit dem Engel“ (Abb. 141, S. 340). Drei Lichtquellen beleuchten die visionäre Szene precaravaggesken Zuschnitts.³⁴⁹ Die nahe Beziehung des Evangelisten zum Engel und dem eingeflüsterten göttlichen Wort wird durch die Dunkelheit eindrücklich vermittelt. Die geheimnisvolle Helle der Lampe auf dem Tisch, die Schriftblatt und Oberkörper des Evangelisten besonders hervorheben, vergisst nicht auf realistische Utensilien des Schreibers wie Federkiel und Tintenfass. Obwohl Übereinstimmungen mit dem 1521–24 ausgeführten Gemälde gleichen Themas von

349 Schon Longhi fand den Bezug zu Caravaggio: R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in: R. L., Gesamtausgabe, Florenz 1956, Vol. I, S. 245 ff.



141 Giovanni Gerolamo Savoldo, Matthäus und der Engel, 1530er Jahre

Romanino (Abb. 142) nicht zu leugnen sind, kann das Breitformat Savoldos die plastischen Effekte besser zur Geltung bringen, und die Variationen der Lichtgestaltung sind durch die seitlichen Szenen mit dem Mondlicht und dem Feuer gesteigert. Hier spricht schon die Experimentierfreude eines am Paragone interessierten Malers mit. Licht in seinen Wirkungsweisen von der religiösen Mystik, der Poesie des Mondlichts und der intimen, warmen und heimeligen Atmosphäre eines Feuers übertrifft aber theologische Kriterien und macht Savoldos Werk zu einem autonomen Demonstrationsstück malerischer Ausdruckskraft.³⁵⁰ Die Schattenzone, aus der der Engel tritt, wird auf den Schultern des Hei-

350 Das Bild wird zu drei Werken gezählt, die in der Münze von Mailand von Vasari gesichtet wurden – ein Auftrag Herzog Francescos II. Sforza ist aber auch insofern anzunehmen, da dieser auch eine Vorliebe für niederländische Bilder mit Bränden hatte. Weiters: Ausst.-Kat. Savoldo, siehe Anm. 344, S. 166.

142 Gerolamo Romanino,
Matthäus mit dem Engel,
1521/30



ligen wirksam und behauptet sich als geheimnisvoller Übergang zum nicht Intelligiblen, wie es später im Fragmentieren der Körper auch bei Caravaggio und bei Rembrandt ausgedrückt werden wird. Das Unsichtbare wird Teil des selbstreflexiblen Bildes. In deren extremen Licht-und-Schatten-Experimenten erweist sich Savoldo als deren Vorläufer.

Das Vorbild Romaninos ist angezweifelt worden: Dessen Bild in Brescia ist ein Hochformat, die Szene ist ausschnitthafter, durch die einzige innerbildliche Lichtquelle einer Kerze intimer beleuchtet, die der diktierende Engel für den Heiligen hält. Bei Romanino sind die Einflüsse von Giorgione und Tizian durch einen venezianischen Aufenthalt mit der Ausbildung in Brescia, Kenntnis von Bramantino und den nordischen Einflüssen zu kombinieren. In der Zusammenarbeit mit Moretto in der Capella del Sacramento in S. Giovanni Evangelista in Brescia verstärkte sich offenbar ein Wettstreit, durch den die Lichtwirkung für dieses Bild besondere Beachtung erfuhr. Der Einfluss auf Savoldo ist nicht nur umstritten, die Datierung des Bildes von Romanino wird neuerdings auch von Ballarin verworfen: Das würde bedeuten, dass Savoldos „Matthäus“ zuerst entstanden ist und jenem als Vorbild diente.³⁵¹

Die „Magdalena“ Savoldos existiert in mehreren Fassungen, die zwischen 1530 und 1540 entstanden sind. Die nächstlichste ist die heute in der National Gallery in London aufbewahrt, da sie einen silberfarbenen Umhang trägt, der die Heilige bis auf Gesicht und linke Hand bedeckt und lunare Bezüge zum untergehenden Mond über der Vedute von Venedig im Hintergrund zulässt (Tafel 15). Es ist (nach Joh. 20, 11–16) das Morgenlicht, das Maria Magdalena nach dem Verlassen des leeren Grabes empfängt, als sie sich zu einem Mann umwendet, der sie anspricht und den sie vorerst nicht erkennt. Das vom Betrachterraum einfallende Licht in die Mondnacht kann als mystisches Licht (von der Gestalt des Auferstandenen) oder als Morgensonne (oder beides zugleich) empfunden werden. Ein Archivfund von Prestini hat den Besitzer mit Fausto Averoldo in Brescia identifiziert, der als zweites Andachtsbild einen Hieronymus in Auftrag gegeben hat.³⁵² 1648 meinte Ridolfi noch Magdalenas Gang zum Grab illustriert, doch dies muss angesichts der Lichtsensation als Irrtum bezeichnet werden. Magdalena weint Tränen der Enttäuschung, weil sie das Grab leer findet. Die Veränderung ihrer Miene zum Lächeln scheint aber auch schon die Erkenntnis über die Identität des vermeintlichen Gärtners und damit der Auferstehung zu enthalten. Die frühe Beschreibung als Zigeunerin geht wohl auf die Verhüllung mit dem kurzen Mantel zurück (so ein Umhang liegt auch auf den Schultern der nackten Mutter in Giorgiones „Tempesta“, die in frühen Quellen als Zigeunerin beschrieben wird).

Die Wiederholungen des Sujets mit Hilfe eines Kartons, aber goldfarbener Kleidung lassen annehmen, dass das Experiment mit Licht und Farbe Savoldo zu ähnlichen Ergebnissen wie Monet mit seinen Kathedralen (oder Heuhaufen) geführt hat. Außerdem

351 Ebenda, S. 285. Francesco Franco gibt einen noch unpublizierten Vortrag A. Ballarins von 1988 in Padua an, nachdem der Romanino in die 1540er Jahre datiert wird.

352 Ebenda, S. 140.

scheint das „sprechende“ Bild bei den Auftraggebern beliebt gewesen zu sein, weil es die moderne private Frömmigkeit unterstützte.³⁵³ Die vergeistigte Sinnlichkeit und nach innen gekehrte Religiosität bei Savoldo steht im Gegensatz zu Tizians erotischen Formulierungen; die nächtliche Atmosphäre ist in allen Fassungen enthalten – nur sie erklärt die Zuschreibungen an den venezianischen Hauptmeister im 19. Jahrhundert. Die silberne Fassung hat aber auch mit Tizians Kolorit nichts zu tun und lässt stärker lunare, traumhafte Wirkung aufkommen, die besonders geeignet ist, Savoldos Eigenständigkeit zu unterstreichen. Mary Pardo meint in Savoldos Gemälde auch die kunsttheoretische Frage des 16. Jahrhunderts begründet, die aus dem in die Bildikonografie integrierten Betrachter Christus selbst macht, um die Anteilnahme am Geschehen zu steigern.³⁵⁴ Ihn oder sie blickt Magdalena an, es geht aber nicht um Erotik, sondern um die geistige Erkenntnis der Frau, die als Erste die Auferstehung begriffen hat. Die venezianische *Vedute* im Hintergrund bringt eine Aktualisierung der Glaubensfragen während der Reform ins Gespräch. Natürlich geht es auch um die Wendung der Kurtisane zur göttlichen Liebe durch die Verklärung in diesem wesentlichen Moment. Damit sind auch die Reform-Oden angesprochen, die sich der Kurtisanen annahmen. Die verhüllte rechte Hand Magdalenas, die unter dem Mantel zum Tränentrocknen erhoben wird, kann auch als ein seit der Antike bekannter Moment der rituellen Bedeckung der Hände während der heiligen Handlung verstanden werden. Es gibt kaum einen Künstler, der wie Savoldo jene Glaubensinhalte und deren Rhetorik mit Hilfe von Komposition und Lichtführung kongenialer ins Bild setzte.

Im Zusammenhang mit Giorgione ist bereits auf den „Paradeheiligen“ der Nacht für die Humanisten hingewiesen worden: Hieronymus. Seine Vita war ebenso geeignet für die religiöse Reformidee. Schon im 15. Jahrhundert hatten sich die Hieronymiten-Orden als Initiative von Laien aus reichem Haus zusammengefunden: Büsser, Geißler und Asketen nach der Augustinerregel gingen daraus hervor.³⁵⁵ Im 13. Jahrhundert waren die Pseudobriefe des Heiligen erschienen, in denen er von seiner Zeit in der Wüste Chalkis berichtet: „Nachdem ich manche Nacht durchgewacht und viele Tränen vergossen hatte, welche die Reue über meine frühen Sünden gelöst, nahm ich den Plautus in die Hand ... Mit meinen blinden Augen sah ich das Licht nicht ...“³⁵⁶ Die Traumvision führt Hieronymus vor den Richterstuhl, wo er getadelt wird für seine Lektüre antiker Autoren und ihm der Auftrag zur Selbstgeißelung erteilt wird. Darin zeigt sich die Doppelgesichtigkeit der Zeit: Das Studium der Antike der Humanisten wurde von Lorenzo Valla verteidigt als eine Suche nach dem verborgenen protoevangelischen Sinn. Die katholischen Reformen aber sahen in

353 Weitere Fassungen mit goldfarbenem Mantel sind in Berlin (Staatl. Museen), in Florenz (Pal. Pitti) und in einer Züricher Privatsammlung.

354 M. Pardo, The subject of Savoldo's Magdalena, in: Art Bulletin 71, 1989, 3 (März), S. 67 ff.

355 Wiebel, Askese und Bild des Hieronymus, siehe Anm. 305, S. 25 f.

356 Ebenda, S. 26.

der brieflich überlieferten Vision des 13. Jahrhunderts ihre Rechtfertigung gegen ebendiese Lektüre, die schon 1405 von Giovanni Dominici in seiner Kontroverse „*Lucula noctis*“ getadelt wurde.³⁵⁷

Der dritte Weg neben *Vita activa* und *contemplativa*, die *Vita solitaria*, brachte die Möglichkeit für die Bilder, Hieronymus in der nächtlichen Landschaft zu zeigen. Beispiele von Tizian, Lotto oder später von El Greco bringen zahlreiche Variationen. Allen Entwürfen gemeinsam ist die Dunkelheit, die Attribute Höhle, Buch, Kruzifix, Totenkopf, Löwe, manchmal auch Eule. Der Heilige selbst ist als alter, fast nackter Mann mit weißem Haar und Bart dargestellt. In der Barockzeit wird von ihm im Zusammenhang mit der Krise des Andachtsbildes und einer „*Vision als Modus*“³⁵⁸ noch einmal die Rede sein. Innerhalb der Malerfamilie Campi aus Brescia zeigt sich die Vorliebe für dieses Sujet bei Giulio Campi, in Verbindung mit einer Mondnacht und dem visionären Zustand des Asketen.³⁵⁹ Mit Anspielung auf die antike Lektüre ist das Bild der Turiner Galleria Sabauda (Abb. 143) zu verstehen: Hieronymus hat sich in eine Ruine zurückgezogen, er schreibt kniend im Licht einer Öllampe, mit schmerzlichem Blick auf den Gekreuzigten gerichtet, die linke Hand an der Brust als Unterstreichung seiner innigen Gefühle. Die hinter ihm auf einem Gesims stehende weibliche Statue, die wie die Ruinen vom Mondlicht rücklings bestrahlt wird, verweist auf das Heidentum. In der verfallenen Klausur findet sich auf einem Parapett der Totenkopf, im Vordergrund der schlafende Löwe, Folianten und Knochen liegen herum; Letztere sind ein Hinweis auf die Vergänglichkeit allen menschlichen Tuns und Strebens. So gesehen sind alle gegenreformatorischen Nachtbilder im Grunde humanistenfeindlich. Als Nachtstück hat das Bild aber Bezüge zur Lukubration der Künstler und Wissenschaftler (siehe Kap. IV, 1) und zeigt sich damit zweideutig.

b) Die deutschen Mystiker und die Nacht: Grünewald, Altdorfer und andere

Die Visionen der Mystikerinnen des Mittelalters zurück bis zu Hildegard von Bingen und das St. Trutperter Hohelied mit seiner Vorliebe für die Nachtzeit, in die das Licht der Sonne Christi einfällt, sind insbesondere in Grünewalds oder Altdorfers Malerei spürbar. In den Schriften Hildegard von Bingens findet die „*Lichtgeburt*“ aus dem Schoß Mariens statt.³⁶⁰ Elisabeth von Schönau sah in nächtlicher Vision ein Flammenrad, dessen Licht strahlender war als alle Lichte.³⁶¹ Beartrij von Nazareth bezeichnete die Nacht wegen der in ihr stattfindenden Visionen als „ihre liebste Zeit“. Marguerite von Porète verglich die Ver-

357 Ebenda, S. 73.

358 V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995.

359 M. Tanzi, *Ipotesi per un perduto „San Girolamo“ di Giulio Campi*, in: *Prospettiva* 67, Juli 1992, S. 79 ff.

360 R. Beyer, *Die andere Offenbarung. Mystikerinnen des Mittelalters*, Wiesbaden 1996, S. 10–12.

361 J. Lanczkowski (Hrsg.), *Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 80.



143 Antonio Campi, Der hl. Hieronymus in der Einöde

zweiflung, die auf die visionären Ekstasen folgte, mit dem Sinken der Sonne in die Nacht.³⁶² Mechthild von Hackeborns bildliche abendliche Vision der Pietà und eines nächtlichen Spaziergangs mit Christus in die Wüste unterstreichen die Dominanz des Bildes gegenüber dem Wort in der Frauenmystik, die auch von männlichen Ordensgründern wie Bernhard von Clairvaux und Franz von Assisi übernommen wurde. Diese Auffassung steht gegen die intellektuelle Wörtlichkeit der Theologie.³⁶³ Die bildliche Seite der mystischen Theologie ist aber notgedrungen für die Maler sehr viel wichtiger, und vor allem die expressiv lichtdurchflutenden fantastischen Bildschöpfungen gewannen immer mehr an Einfluss. Beiden Seiten der Theologie ist die alte Vorstellung der frühchristlichen Zeit gemeinsam, dass Christus das Licht in der Dunkelheit der irdischen Welt ist. Die Künstler lasen auch die Ausführungen Meister Eckharts (1260–1327/29) vom göttlichen Licht als Seelenfunken in jedem Menschen, der sich durch den Glauben an die alljährlich wiederkehrende Gottesgeburt finden lässt.³⁶⁴

In der für die Maler der evangelischen Mystik wichtigen Fortsetzung folgten dem Meister Johannes Tauler aus Straßburg (1300–1361), Heinrich Seuse aus der Gegend von Konstanz (1295–1366) und Thomas Müntzer aus Stolberg, der große Gegenspieler Luthers.³⁶⁵ Das Licht Christi wäre aber an sich für die Maler nicht darstellbar, da es so stark beschrieben wird, dass die Augen vollkommen geblendet werden, und ident mit dem der Weisheit, der göttlichen Sophia.³⁶⁶ Für Johannes Tauler ist die Vernunft des Menschen von Natur aus finster „und sie gleicht der Nacht“.³⁶⁷ Hierin zeigen sich auch im Norden aufflackernde Widerstände gegen den Humanismus. Die Beschreibung der Heiden „Ich sage, all ihr Licht war gleich der Nacht gegenüber dem Licht, zu dem der Christmensch kommt ...“³⁶⁸ spricht von einer nicht gerade toleranten Haltung Taulers. Allerdings fällt es schwer, die nächtlichen Bilder Grünewalds und der Donaueschule gleich einer rückblickend konservativen Glaubenshaltung einer künstlerisch altmodischen Richtung zuzuordnen. Das Nächtliche in ihren Bildern hat einen stark optischen und damit wissenschaftlichen Bezug, der emotional als „Stimmungsrealismus“ in einem fast modernen Sinn mit den aus spätmittelalterlichen Glaubensbezügen genommenen Inhalten verbunden wird.

Im Nachlass Mathis Nithardts oder Gotharts, genannt Grünewald, fanden sich Schriften Martin Luthers; Johannes Tauler hat er wegen der Nähe zu Straßburg sicher gekannt, ob er an den Bauernkriegen 1525 Anteil hatte wie sein Kollege Jörg Ratgeb, ist nicht

362 P. Dinzelbacher u. a., *Frauenmystik des Mittelalters*, Ostfildern 1985, S. 87, S. 266.

363 Beyer, *Offenbarung*, siehe Anm. 360, S. 13. K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik II. Frauenmystik und franziskanische Mystik*, München 1993.

364 W. Nigg, *Das mystische Dreigestirn (Eckhart, Seuse, Tauler)*, Zürich 1988.

365 W. Nigg, *Die heimliche Weisheit*, Zürich 1992 (2). W. J. Goertz, *Thomas Müntzer. Mystiker – Apokalyptiker – Revolutionär*, München 1989.

366 Beyer, *Offenbarung*, siehe Anm. 360, S. 55.

367 Lanczkowski, *Mystische Texte*, siehe Anm. 361, S. 265.

368 Ebenda, S. 265.

bekannt, die Glaubenswirren seiner Zeit sind aber sicher nicht spurlos an ihm vorübergegangen.³⁶⁹ Dies lässt sich nicht nur im allgemein starken Engagement an der Kreuzesmystik im Isenheimer Altar erkennen, die Taulers Vorstellung entsprach, dass alles Licht aus dem Leiden Christi entspringt.³⁷⁰ Wilhelm Fraenger konnte Details aus der „Menschwerdung Christi“ im Isenheimer Altar mit Taulers dreigeteilter Weihnachtspredigt vergleichen. Das sind neben wechselnden Tageszeiten der Berg, der Thron Gottes, die Wandlung von Maria zu Sophia in Tradition seit dem St. Trutperter Hohelied voll Brautmystik und Sphärenklängen eines himmlischen Konzerts.³⁷¹ 1512–15 wird der Isenheimer Altar datiert; als Wandelaltar hat er liturgische wie wundertätige Funktion. Die Antoniter in Isenheim pflegten ihre Schwerkranken – Aussätzige (Antoniusfeuer oder Höllenbrand), Epileptiker und Syphilitiker – vor der Behandlung diesem vierteiligen Bild auszusetzen. Passierte kein Wunder, wurden sie erst danach ärztlichen Maßnahmen bis zur Amputation unterzogen.³⁷²

Die Kreuzigungsszene findet vor schwarzer Folie einer „Nacht des Grauens“ oder „gnadenlos schwarzen Nacht“ im überirdischen Licht des Vordergrunds mit einem überlebensgroßen, schwerst leidenden Christus statt.³⁷³ Der Schmerz sollte und soll sich auf die Meditation der Gläubigen übertragen – die vielen ausführlichen Passionsbeschreibungen von Jacobus de Voragine, den *Meditationes Vitae Christi* bis zu den *Revelationes* der Birgitta von Schweden (Letztere sind kurz vor Fertigstellung des Altars 1502 in Nürnberg erstmals auf Deutsch erscheinen) zeigen sich hier in malerischer Umsetzung. Christus hängt als „Löwe“ am Kreuz; jenes Tier, das schon im Alten Orient eine Wiederkehr aus dem Totenreich möglich machte, darunter steht das Lamm als mittelalterliches Sinnbild für den fortgesetzten Opfertod.³⁷⁴ Die Finsternis des Hintergrunds ist die bei Matthäus (27, 45) beschriebene; im Vordergrund ist sie nicht wirksam, denn die Figuren sollen plastisch hervortreten, um die Variationen ihres Mitleidens klarer ablesbar zu machen wie die Schrift über dem ausgestreckten Zeigefinger Johannes des Täufers: „Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen“ (Joh. 3, 30). Der Appell an die innere Anschauung, an das Herz, in dem die lichterfüllte Theophanie wachsen soll, spielt mit der irdischen Dunkelheit. Johannes kündigt die spätere Sonne der Auferstehung schon an. Die Ranghöhe der Personen stehen konträr zur Intensität des Mitleidens: Die durch braunes Gewand als sündhaft, erniedrigt und arm gekennzeichnete Magdalena ist die erlösungsbedürftigste, sie ringt kniend und gewunden die Hände. Maria und Johannes sind ruhiger, dafür kostbarer und klerikal gekleidet.³⁷⁵ Johannes der Täufer nimmt eine entsprechende Zwischenposition ein.

369 W. Fraenger, Mathias Grünewald, München 1983, S. 146 f.

370 Lanczkowski, *Mystische Texte*, siehe Anm. 361, S. 268.

371 Fraenger, Grünewald, siehe Anm. 369, S. 37 f.

372 M. Vogt, *Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1966, S. 8.

373 Fraenger, Grünewald, siehe Anm. 369, S. 14.

374 Vogt, *Isenheimer Altar*, siehe Anm. 372, S. 10 f.

375 L. Dittmann, *Die Farbe bei Grünewald*, phil. Diss. München 1955.

Die Grablegung in der Predella unter der Menschwerdung Christi ist eine traditionell abendliche Gestaltung. Absolut nächtlich ist die Auferstehung am rechten Flügel neben der Menschwerdung, über der Grablegung, vis-à-vis des linken Flügels der Verkündigung (Abb. 144). Gleich einem Sonnenaufgang gestaltet, verfließt der orange-gelbe Umriss des Hauptes Christi mit der großen Aureole, die außen von einer regenbogenfarbenen Sphaira umgeben ist und dem alten Orantengestus eine räumliche Dimension verleiht. Funken sprühen wie Sterne im dunklen Weltall von dieser Energiezelle des „Sol invictus“ weg. Die Wächter im Harnisch zeigen schwere Anzeichen von unerträglicher Blendung in fantastischen Krümmungen und Stürzen. Christus selbst ist zwar frontalisiert, aber in einer S-Kurve nach oben geschwungen. Wundmale, Lippen und Pupillen des Erlösers treten wie Lichter hervor. Die frühe Blut- und Abendmahlsmystik Martin Luthers scheint damit wörtlich genommen. Rechts unten im Vordergrund ist der Strunk eines gefällten Baums neben dem gebogenen Körper des Soldaten als Abschluss zu finden. Er dient als formaler und ikonografischer Akzent wie in der Pietà Sebastianos (del Piombo) aus Viterbo: das gefällte Leben steht im Gegensatz zum wiedererstandenen. Das Leichentuch changiert von Weiß zum Gelb der Aureole hin und in das Rot des Purpurmantels, von dem die Mystikerinnen oft berichten. Der Sarkophag ist vor dem großen weggerückten Felsbrocken außerhalb einer Grabeshöhle in einen freien Landschaftsraum mit leicht beleuchteter alpiner Gegend im Hintergrund gestellt. Realismus – fiktive Wirklichkeit – und Vision werden in der für den Künstler typischen Art verbunden.³⁷⁶ Die Lichtwirkung dieser nächtlichen Sonne auf die Umgebung und die Soldaten nimmt schon spätere Konzepte vorweg; ob man sie mit Wilhelm Fraenger als barock bezeichnen möchte oder wie Sandrart als deutsche Version von Correggio (wohl angeregt von dessen „Notte“), bleibe dahingestellt.³⁷⁷

Fraenger hat neben Taulers Mystik auch auf die Karsamstagsliturgie als Vorgabe für das Nachtbild hingewiesen: „Haec nox est, de qui scriptum est: Et nox sicut dies illuminatur. Et nox illuminatio mea in deliciis meis.“ Nacht wie der Tag so hell und die „Erfüllung mit Wonne“ kann an der schönen Christusgestalt mit seiner Sonnenaureole, seinen kirschroten Lippen und seinem Lächeln im Detail nachvollzogen werden.³⁷⁸ Die drei weihnachtlichen Messen um Mitternacht, am Morgen und am klaren Tag, von denen Tauler spricht, setzen die österliche Auferstehung zur Geburt in Bezug und spiegeln die wechselnden Tageszeiten auf diesem Altar im Ganzen wider.

„Wer die Nacht nicht erlitten hat, kennt nicht die Kunst Gottes“ ist Thomas Müntzers Beschreibung des Durchbruchs zum Glauben als Weg aus der Finsternis zum Licht.³⁷⁹ In dem Auferstehungsflügel seines Zeitgenossen scheinen die dramatisch expressiven Worte in einer anderen Kunstform von gleicher Intensität illustriert. Luthers Vorliebe für Maler

376 Fraenger, Grünewald, siehe Anm. 369, S. 43.

377 Ebenda, S. 77, S. 82.

378 Ebenda, S. 261.

379 Nigg, Heimliche Weisheit, siehe Anm. 365, S. 46.

wie Cranach, der nur wenige Nachtstücke hinterließ – darunter keines von besonderer Intensität oder Ausgefallenheit –, mag die Sympathie von „Mathis dem Maler“ für die andere Seite andeuten. Die frühen Lutherschriften in seinem Nachlass, auf die bereits hingewiesen wurde, sprechen noch von der Abendmahlsmystik; erst später wandte sich der Reformator völlig vom Fanatismus Müntzers ab.

Warum der Sizilianer Guido Guersi, Auftraggeber und Präzeptor des Antoniterklosters in Isenheim, sich für Mathis von Aschaffenburg, Nithardt oder Gothart, entschied, ist heute schwer nachzuvollziehen, es muss aber mit seinem Konzept für den Altar wie den ständigen Wirren der Glaubenskriege zusammenhängen, denn Grünewald ersetzte einen Altar Schongauers, der nicht wenig prominent und keine vierzig Jahre alt war.³⁸⁰ In seinem Vorentwurf des Mittelbildes, der „Kleinen Kreuzigung“ (Washington, Nat. Gallery of Art), hatte der Künstler die Nacht in tiefes Grünblau getaucht und die Sonnenfinsternis über dem linken Kreuzbalken nach der



144 Mathis Neidhardt, Nithardt, gen. Grünewald, Auferstehung Christi, 1512–15, rechter Innenflügel des Isenheimer Altars

380 Vogt, Isenheimer Altar, siehe Anm. 372, S. 9 f.



145 Gaudenzio
Ferrari, Gefangen-
nahme Christi, 1513

Natur beobachtet eingefügt. Das Aufglühen bestimmter Landschaftskompartimente wie der vorspringenden Felsen hinter Maria in Orange und in Lila hinter Johannes spricht weiters für eine Beobachtung nächtlicher Phänomene an der Natur durch Grünewald.

Einflüsse zwischen Mathis Nithardt und den Italienern sind zwar – bis auf den Baumstamm und die Nacht bei Sebastiano del Piombo – im Isenheimer Altar wenige zu finden, aber in der „Kreuztragung“ der Badischen Kunsthalle von Karlsruhe zeigt sich im Verlauf der Mittelachse im Hintergrund ein Tempietto, der einigen von Bramantino ähnlich ist. Bramantino und Grünewald verbindet aber auch die halluzinatorische Lichterscheinung.

Die Tautologien zwischen erscheinender Wirklichkeit und Bild weisen auf das Paradox einer letztlich ersehnten Auflösung des Mediums hin: Wahrheit wird verhüllt durch die Erfindung und den Trug der Malerei. Parallelen zwischen Norden und Italien liefern weitere Künstler wie Luca Cambiaso und Gaudenzio Ferrari mit Albrecht Altdorfers nächtlichen Kompositionen. Dieser Austausch muss sehr direkt gelaufen sein: Gaudenzio Ferrari malte seinen Zyklus der Passion Christi für S. Maria delle Grazie in Varallo 1513 (Abb. 145), und der Altar für St. Florian von Altdorfer wird 1509–16 datiert. Luca Cambiaso folgt beiden ein halbes Jahrhundert später, und trotz aller Neuerung sind seine Nächte noch voll nächtlicher Anregungen aus dem Werk des Deutschen.

Wie schon erwähnt, sind bei Vorgängern der Donauschule wie Lukas Cranach d. Ä. (1472–1553) wenige Nachtstücke zu finden; es handelt sich um weihnachtliche Geburtsszenen, die letztlich in der Folge Hugo van der Goes' stehen, und eine „Gefangennahme“, in der auch der Mond (wieder nach altem niederländischem Vorbild des Stundenbuchs der Maria von Burgund etwa) erscheint, jedoch fehlt die Expressivität. Möglicherweise waren die Kontakte Cranachs zu den Humanisten Celtes, Cuspinian und Vadian an der Universität Wien hinderlich für mystische Spekulationen. Zwar gibt es in seinen Bildern eine Formauflösung und Verwilderung der Natur neben Wolkenstimmungen, aber noch keine visionäre nächtliche Lichtgestaltung wie bei den ersten „Romantikern“.³⁸¹

Jörg Ratgeb (1480–1527, als Aufständischer im Bauernkrieg hingerichtet) arbeitete expressiv und trotzdem gibt es keine absoluten, sondern nur taghelle Nachtstücke.³⁸² Im Herrenberger Altar von 1519 ist der linke Innenflügel mit Abendmahl und Ölberg nur annähernd nächtlich und auch der rechte Flügel mit der Auferstehung bringt den Regenbogen der Sphaira (als heraldisches Zeichen schmückte dieser die Fahnen Müntzers auf Seiten der Bauern) in beinahe mittelalterlicher Morgenhelle. Polare Lichtgegensätze wie auf dem Isenheimer Altar fehlen. Die Farbigkeit entspricht den apokalyptischen Gedanken einer Vernichtung aller Ungerechten durch die apostolische Wanderschaft und Gründung eines tausendjährigen Friedensreiches: Rot steht bei Müntzer und Ratgeb für Weltenbrand, Blau für Sintflut, Grün für neue Erde usw. Das Licht und die Dunkelheit und damit das Nachtstück spielen in den von revolutionären Vorstellungen der mystischen Wiedertäufer oder Taboriten angeregten Bildern keine Rolle.³⁸³

Auch Albrecht Dürer hat in seinen niederländischen und italienischen Reise- und Lehrjahren kein besonderes Augenmerk auf das Nachtstück gelegt, wie sein Werk und auch seine Schriften beweisen.³⁸⁴ Allerdings interessieren ihn in der Zeichnung das getönte oder dunkel grundierte Papier, das ein Arbeiten aus dem Mittelton mit Licht und Schatten ermöglicht – zu sehen in einem Blatt der Albertina, einer „Gefangennahme“ aus der so

381 Ausst.-Kat. Die Kunst der Donauschule 1490–1540, St. Florian – Linz 1965, S. 12.

382 W. Fraenger, Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972.

383 H. J. Goertz, Die Täufer, München 1980.

384 Dürers schriftlicher Nachlaß, Hrsg. H. Rupprich, Berlin 1956 (3 Bde.)

genannten „Grünen Passion“ von 1505. Eine weiße Mondsichel steht links am Himmel und eine brennende weiße Fackel beleuchtet die Hauptszene.³⁸⁵ Im Kupferstich der Passion von 1508 ist der Mond nicht mehr zu finden, und doch gilt gerade Dürers Apokalypse als besondere Quelle der Anregungen für die Donaueschule.³⁸⁶ Verhindert also ein ausgeglichenes Temperament mit klassischer Schulung in Italien die Wahl des Nachtstücks genauso, wie zuvor besprochen der religiöse Fanatiker Ratgeb aus politischen Motiven keine Finsternis malte?

In der „Donaueschule“³⁸⁷ gibt es eine Konzentration von Künstlern expressiver Form-, Licht- und Farbgestaltung, allen voran steht Albrecht Altdorfer. Seine Vorbilder in puncto Helldunkel waren die 1503/04 in Wien gesichteten Bilder Michael Pachers, Jörg Preus und des Schottenmeisters, aber auch Cranach und Dürers Apokalypse. Der 1469 entstandene Altar des Schottmeisters bietet eine „Flucht nach Ägypten“ mit Nachthimmel samt Komet über der Vedute Wiens – wieder sind die Vordergrundfiguren in Taghelle gegeben. Expressiv ist der rote Lichtstreifen am Horizont unter den dekorativ verteilten Sternen und einer Mondsichel.³⁸⁸ Altdorfer hat auch aus der Zeichnung auf getöntem Papier – nach einer möglichen Lehre als Miniaturist bei Jörg Kölderer für Maximilian I. in Innsbruck – in seiner Malerei besonderen Eigenwillen entwickelt.³⁸⁹

Die apokalyptische Stimmung der Zeit durch die Glaubenskriege wurde durch Weltflucht und Mystik in der „Devotio moderna“ nach Ruysboeck, Groote und Gerson beantwortet. Die italienisch dominierte Entdeckung von Individualität und Naturwissenschaft war aber neben dem religiös motivierten Einsatz von Lichtglanz im Dunkel als göttliche Morgenröte die profane Variante: Besondere Menschen, meist Herrscher, aber auch Künstler können durch eine Lichtquelle aus der Dunkelheit hervorgehoben werden.³⁹⁰

In fast allen Nachtstücken Albrecht Altdorfers spielt die rot aufkeimende Morgenröte eine große Rolle in der relativen Finsternis und der künstlichen Beleuchtung durch Fackeln, Laternen und Feuern, z. B. in der „Hl. Nacht“ des Kunsthistorischen Museums in Wien um 1520/25 (Abb. 146). Eine mystische Lichtaureole öffnet den Himmel genau über der Szene. Aber auch das Kind leuchtet aus sich auf seine nahe Umgebung, wodurch sich flackernde Licht-Schatten-Kontraste ergeben. Im Hintergrund taucht die Sonne hinter hohen Bergen in glühendem Rot auf. Das Bild ist „absolut nächtlich“ in seiner Atmosphäre – im Gegensatz zu der „Anbetung der Könige“ (1520/30 im Frankfurter Stadel) in mystischem Blaulicht über einer Ruinenlandschaft. Eine weitere „Hl. Nacht“ von 1513 (Berlin,

385 Ausst.-Kat. Die Dürerzeichnung der Albertina, Wien 1971, Nr. 56.

386 Ausst.-Kat. Donaueschule, siehe Anm. 381, S. 19.

387 Der Begriff stammt von T. v. Frimmel in: Rez. zu M. Friedländers A. Altdorfer, in: Repertorium f. Kunstwiss. 15, 1892, S. 417. H. Voss verwendet ihn wieder in: Ursprung des Donaustils, o. O. 1907.

388 C. Reiter, Der Wiener Schottenaltar, in: Festschrift zur Eröffnung des Museums im Schottenstift, Wien 1994, S. 173 ff.

389 Ausst.-Kat. Donaueschule, siehe Anm. 381, S. 20.

390 A. Stange, Malerei der Donaueschule, München 1971², S. 10 f.



146 Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 1520/25

Staatl. Mus.) mit Veduten aus deutschen Landen hat neben einer mystischen Aureole am Himmel eine zweite mit einer roten Gottvaterscheinung. Der Horizont ist wieder hell, vom Kind geht Lichtemanation an die Umgebung, aber die eigentliche Lichtführung kommt von außerhalb des Bildes links und nur der Himmel zeigt eine nachtgrünbläuliche Färbung. Die „große hl. Nacht“ in Berlin (Gemäldegalerie) spielt wieder mit flackernden Lichteffekten in einer Ruinenarchitektur. Die Lichtquellen hier sind, neben dem Kind, Josef mit der Kerze und die gelbe Aureole der Himmelsöffnung, diesmal von Engeln umschwirrt. Die früheste Geburtsszene Christi ist 1507 entstanden und befindet sich heute in Bremen; auch hier mischen sich Morgenröte, übernatürliches Licht und eine Mondichel neben Licht der Engel im ruinösen Dach.³⁹¹

Dunkler sind die atmosphärischen, aber ruhigeren Geburtsdarstellungen von Hans Baldung Grien (1484/85–1545), der in Straßburg tätig war und später im Hexengenre von weiterem Interesse sein wird. Doch das mythologische Gemälde des Meisters, „Pyramus und Thisbe“ (Berlin, Gemäldegalerie, Tafel 16), lässt in seiner Eigenart an Cranach und die anderen Meistern der Donaueschule wie auch an Patinier und Lucas van Leyden denken. Um 1530 war dieses Gemälde Teil eines Zyklus von christlich ausgedeuteten Themen der Antike entstanden: Pyramus wurde durch seinen Opfertod mit Christus verglichen und die mystischen Lichter der Nacht sind für diese Deutung verständnisfördernd. Begleitende Szenenausschnitte mit schwacher Beleuchtung im Hintergrund greifen schon auf spätere Lösungen im Barock voraus, während die Protagonisten im Vordergrund keine Abdunklung erfahren, obwohl das Mondlicht hinter Wolken reduziert wird.

Expressiv feuerrote Morgenröte mit leichtem Gewölk am Horizont und mehrere nächtliche Lichtquellen sind auch in den Fragmenten des berühmten Flügelaltars von St. Florian bei Linz (1518, Abb. 147) von Altdorfer zu finden.³⁹² Nur auf den Innenflügeln gibt es drei Nachtstücke: den „Ölberg“, die „Gefangennahme“ und den Innenraum mit „Christus vor Kaiphas“. Während die Ölbergsszene eine vom Horizont bis zum Mittelgrund wachsende glühende Morgenröte des wokenverhangenen Himmels zeigt, weist die „Gefangennahme“ nur einen kleinen rotgelben Streifen am Horizont auf. Die Menschengruppe wird darin links von einer hohen, expressiven Landschaft mit flackernden Lichteffekten hinterfangen. Zwei Laternen und zwei Fackeln leuchten, eine liegt im unmittelbaren Vordergrund neben dem von Petrus niedergestreckten Malchus wie ein strahlender Lampion. Dahinter wird Petrus von einem Geharnischten an der Schulter gepackt und Christus in der nächsten Raumbene von weiteren behelmsen Rittern bedrängt und gefasst. Partiiell leuchten Gesichter und Metallteile auf; Rot, Orange, Gelb und dunkles Grün bilden Farbflecken mit Leuchtkraft in der eher grafisch umrissenen Angabe von Rüstungen und Waffen.

391 L. v. Baldass, Albrecht Altdorfer, Wien 1941, Abb. 232, 240, 280, 282, 296.

392 G. Goldberg, Albrecht Altdorfer, München – Zürich 1988, S. 18 ff.

147 Albrecht Altdorfer,
Gefangennahme
Christi, um 1509–16,
Flügel des Altars
von St. Florian



Der Innenraum mit „Christus vor Kaiphas“ ist der „großen hl. Nacht“ in Berlin von der Beleuchtung her ähnlich, nur handelt es sich nicht um eine Ruine, sondern eine Saalarchitektur aus Altdorfers Zeit. Zwei Fackeln und zwei Kerzenleuchter sind die künstlichen innerbildlichen Lichtquellen; die Figuren zeigen aber auch den Einfluss eines unabhängigen Beleuchtungslichts.

Auch zum Thema „Auferstehung“ hat der Künstler das Naturereignis des Sonnenaufgangs mit eingefangen und zur mystischen Glaubensvorstellung Sonne/Christus in Bezug gesetzt. Die Münchner Alte Pinakothek besitzt eine „Maria mit Kind in der Glorie“ (um 1520/25) mit dem Thema der „Magdalena in der Grabeshöhle“ auf der Rückseite. Neben

zwei Engeln im Mittelgrund schließt sich in kontinuierlicher Erzählung die Geschichte des „Noli me tangere“ an. Zur weiblichen Erkenntnis des Auferstehungsmysteriums geht die goldgelbe Sonne in einem roten Lichtstreifen am Horizont auf.³⁹³

Die „Auferstehung“ der Predella des Altars von St. Florian (1518, Wien, Kunsthistorisches Museum) lässt – wohl angeregt von der Konfiguration des Isenheimer Altars – den Kopf Christi mit der aufgehenden Sonne verschmelzen. Er steht auf seinem Sarkophagdeckel in der Grabeshöhle mit Ausblick auf eine Landschaft im Morgenrot. Das Feuer der Wächter vor der Höhle im Mittelgrund ist eine schwache künstliche Lichtquelle, die zur Vervollständigung der Variationen nächtlicher Lichter dient. Der Himmel in Goldgelb und Rot mit bewegten Wolkenfetzen unterstreicht die ekstatischen Bewegungen der Figuren: Psychische Aufgeladenheit des Geschehens ist wohl auch Auslöser dieses Stils. Das Gegenstück dieses Predellenbildes ist eine abendliche „Grablegung“ von hohem emotionalem Gehalt im Lichtschein des Tramonto.

Die „Auferstehung“ im Kunstmuseum Basel (um 1527, Taf. 17 a) ist eine weitere Manifestation extremer Nachtstimmung bei Altdorfer. Das Gemälde wurde zwar in seiner Eigenhändigkeit angezweifelt, ist aber von der Qualität her außerordentlich.³⁹⁴ Christus ist mit windgeblähtem Mantel und Fahne von einer Lichtaureole umgeben, die so wie in den Geburtsbildern des Künstlers räumlich aus dem Himmel ausgeschnitten scheint. Der Rand dieser Lichtaureole setzt die regenbogenfarbene Sphaira zum Dunkel der Wolken ab, wenn auch stärker als in den heiligen Nächten. Die Wolkenwand, die fast ins Braunschwarz übergeht, ist noch einmal rechts oben unterbrochen und lässt den Nachthimmel vom Mond beschienen wirken. Darunter ist ein dunkles Tor im Hintergrund, von dem ein Weg zu dem Felshöhlengrab vorne führt. Vor allem schwebt Christus aber weit über dieser Grabeshöhle links oben, aus der links unten das Licht des Engels nach außen dringt. Rechts unten sind, um das Raffinement dieses Nachtstücks noch zu steigern, eine Gruppe von Wächtern um ein Feuer beim Spiel gruppiert – doch sie wurden gravierend gestört durch den herausgestürzten Felsblock, der das Grab verschlossen hatte und links von ihnen am Boden wie nach einer Explosion zu liegen kam. Die Wächter bei der Höhle sind lethargisch verharrend gegeben. Im Vordergrund aber liegt ein Gestürzter mit der aposkopischen Geste der Früh- und Hochrenaissancebilder in Italien und schützt sich vor dem unerträglich gleißenden Licht, das von der Aureole mit dem Auferstandenen ausgeht. Er ist durchaus mit dem gestürzten Wächter im Vordergrund des Isenheimer Altarflügels zu vergleichen, das macht die Kenntnis durch Altdorfer wahrscheinlich, liegen hier doch über zehn Jahre dazwischen.

Das Basler Bild ist aus mehreren Gründen als Altdorfers eigenhändiges Werk zu identifizieren: die Rezeption Grünewalds, die Qualität, die Entscheidung für die expressive Nachtlandschaft mit allen möglichen Lichtquellen, zuletzt aber auch die Figurentypik und

393 Ebenda, Abb. 5.

394 Stange, Donauschule, siehe Anm. 390, erwähnt das Bild nicht. Für Baldass, siehe Anm. 391, ist es eigenhändig.

der moosbehangene Tannenbaum links, der bis oben hochgezogen wird und als Silhouette vor der Lichtaureole dient. Diese windzerzausten Nadelbäume Altdorfers sind in seiner Grafik bevorzugte Motive: z. B. in der lavierten Federzeichnung „Landsknecht im Wald“ (Berlin, Kupferstichkab.), der Radierung „Landschaft mit Fichte“ und einem Aquarell „Landschaft bei Sonnenaufgang“ (Erlangen, Bibl.) sowie weiteren Landschaftsstudien der Albertina wie „Landschaft mit Fichten und Weiden“. Selbst die Komposition in ihrem hochgezogenen Landschaftsausschnitt (siehe „Gefangennahme“ im Flügelaltar von St. Florian) ist charakteristisch für Altdorfers eigene Ideen. Außerdem zeigen sich italienische Anregungen aus Giovanni Bellinis „Auferstehung“ von 1479; zwar ist dort eine Morgenstimmung eingefangen – also kein Nachtstück –, aber Christus schwebt wie bei Altdorfer hoch über der Landschaft in einer eigenen, bereits himmlischen Sphäre und hält die Auferstehungsflagge, sein Umhang bläht sich nach rechts, die Haltung ist nahezu ident. Die Grabplatte ist wieder nach vorne gesprengt, das Grab links angeordnet – Altdorfer hat lediglich mit seiner dramatischen Lichtregie eine expressivere Gestaltung gewählt.

Eine weitere „Auferstehung“ (im rechten Flügel des in der Zuschreibung auch umstrittenen Regensburger Altars um 1517 – Werkstattmitarbeit ist hier nicht auszuschließen) bringt in kontinuierlicher Erzählung Christus auf dem Sarkophagdeckel mit Segensgestus und darüber verdoppelt als weitaus bewegtere Gestalt mit flatterndem Mantel am Himmel gleich einer Sonne.³⁹⁵ Das Basler Bild aber ist von extremer Dynamik und starkem Gefühlsgehalt – hier lässt sich die Nacht als „Kunst Gottes“ des Thomas Müntzer nachempfinden. Diese emotionale Bildtheologie durch das Nachtstück ist besonders in der deutschen Kunst nach 1500 zu finden: Wohl weisen die Apokalyptik und die Grausamkeit zurück auf die Glaubenskriege, denn die Tradition aus den Niederlanden mit den ruhigen meditativen Bildern in der Folge des Hugo van der Goes allein kann nicht Einfluss sein – die Mitwirkung der beobachteten Natur ist, wie Wilhelm Pinder schon 1939 feststellte, proromantisch.³⁹⁶

Die „Floriansfolge“ (um 1520/25, Nürnberg, Prag, Florenz und Priv.), von der sieben Tafelbilder erhalten sind, kann man schwer in Geschichte und Eigenhändigkeit nachvollziehen; trotz Altdorfermonogramms auf sechs Tafeln ist es wohl eine Serie der Werkstatt. In ihr trifft plötzlich Tageslichtbeleuchtung der Protagonisten auf ein helles Gestirn am dunklen Himmel im Hintergrund. Besonders in der „Bergung der Leiche des hl. Florian“ (Nürnberg, German. Nat. Mus.) ist die Abendstimmung und die Landschaft mit Weidenbaum aber der Lichtregie des Meisters nahe stehend.

Zuletzt muss Altdorfers „Alexanderschlacht“ von 1529 für die Münchner Residenz des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seine Gemahlin Jacobea (München, Alte Pinako-

395 O. Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien 1943, Abb. 19.

396 W. Pinder, *Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500*, in: *Das Werk des Künstlers I*, 1939/40, S. 3. Vergleichbar ist hier unter den Niederländern nur das Blatt des Eyck'schen Turiner Stundenbuchs bzw. der Meister des Königs René.

thek) angesprochen werden. Das Konzept ging auf den Hofhistoriker Aventin (1477–1534) zurück; Altdorfer übernahm das Thema „Alexander der Große besiegt den Perserkönig Darius bei Issos“ aus dessen Schriften.³⁹⁷ Der Künstler entschied sich als einziger unter acht Beauftragten der Bildserie für eine Mischung aus Tag- und Nachtstück: Die Mondsichel links steht über nächtlichem Himmel, rechts geht die Sonne auf oder unter, die Sicht vom Kosmos aus auf die Landschaften des östlichen Mittelmeers bis zum Nildelta ist in diese Weltumspannung integriert. Die Insel ist Zypern und eine Anspielung auf die Türkenbedrohung Europas klar. Die eigentliche Schlacht über mehrere Raumebenen findet in Tageslichthelle statt und zeigt in ihrer Mitte den Höhepunkt: Darius flieht in die Nacht (der Heiden) zu einer Burg, die nach deutschem Vorbild gemalt ist. Die Tradition der antiken Quellen, lange Dauer einer schweren Schlacht zwischen Abend und Morgen zu spannen, ist von Altdorfer – bezogen auf die kriegerische Gegenwart – übernommen worden. Entweder war es die Quellenkenntnis Aventins oder Altdorfer selbst war genau informiert. Das Gemälde ist nicht nur durch diese humanistische Voraussetzung das qualitativste in diesem Zyklus: Die kosmisch bestimmte Landschaft mit Tag und Nacht ist eine Konzeption, die nur einem so großen Experimentator mit den Effekten von Nachtstücken gelingen konnte. Die Parallelen zu Raffael und Lotto sind dabei nicht von der Hand zu weisen.

Ein weiterer Vertreter des Nachtstücks in Zeichnung und Malerei der Donauschule ist Wolf Huber (um 1480/85–1553). Sein „Ölberg“ (Berlin, Kupferstichkab.) auf getöntem Papier, gezeichnet mit Feder und mit Pinsel laviert, zusätzlich weiß gehöht, zeigt am Himmel (ohne Mond) und den Bergspitzen Phänomene einer natürlichen Beleuchtung. Die Hauptlichtquelle ist das übernatürliche Licht des Engels, das auch den knienden Christus erfasst; im Hintergrund rechts tauchen Judas und die Soldaten mit Laternen auf. Auch bei Huber existiert die Anwendung aller drei Möglichkeiten von Lichtquellen in der Nacht wie bei Altdorfer. Ähnlich auch in den Resten eines Flügelaltars die „Geißelung“ (St. Florian, Augustinerchorherrenstift, um 1525). Hier ist eine Kerze in der Mitte der ersten Ebene des Vordergrunds einzige innerbildliche Beleuchtung in einem Arkadengang einer spätmittelalterlichen Stadt, die dahinter in nächtlicher Dunkelheit sichtbar wird. Figuren und Raum sind ähnlich „Christus vor Kaiphas“ von Altdorfer raffiniert beleuchtet: Bei Huber kommt eine Lenkung des Blicks von unten nach oben dazu. Während die meisten Geburtsdarstellungen des Meisters nicht absolut nächtlich gestaltet sind, ist ein Bild der Sammlung Thyssen-Bornemisza (um 1520, heute Lugano, Meister der Anbetung Thyssen gen.) von Alfred Stange an Huber verwiesen worden, das in der grünlich nächtlichen Erscheinung der Atmosphäre wieder Ähnlichkeiten mit Erfindungen von Altdorfer aufzuweisen hat, während die Figurentypik sich aber stark von Letzterem unterscheidet.³⁹⁸ Wieder ist die mystisch anmutende räumliche Lichtöffnung im Himmel im Zenit zu finden, hier mit einem Stern darin.

397 G. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder Herzog Wilhelms IV.*, München 1983, S. 7 ff.

398 Stange, *Donauschule*, siehe Anm. 390, Abb. 178.

Italienische Einflüsse und die Altdorfers mischen sich in der „Grablegung“ (Klosterneuburg, Stiftsmus., die dem „Ölberg“ Hubers in der Münchner Pinakothek nahe steht) mit Höhle, Sarkophag, hängendem Baummoos und mystischer Lichtführung, die aber bei deutlicher Figurentypik Mantegnas nicht als absolut nächtlich zu bezeichnen ist.

Im Holzschnitt des „Hl. Christophorus“, mit mystischem Strahlenkranz am Himmel, ist die Anregung Hubers durch zahlreiche Grafiken Altdorfers klar ersichtlich; die Typik der Figuren ist wieder zu einer persönlichen Interpretation Hubers gewandelt.³⁹⁹ Der Heilige ist ein besonderes Lieblingsthema der Zeit, und dies hängt möglicherweise auch mit der Nächtlichkeit seiner Geschichte zusammen – von den frühen Niederländern bis zu Adam Elsheimer und Rubens reiht sich eine interessante Gruppe von Bilderfindungen dieses christlichen Riesen aneinander. Man kann ihn damit mit Laurentius, Hieronymus, Sebastian und später dem hl. Nepomuk in Prag zu der Gruppe der nächtlichen Heiligengestalten zählen, die sich auch in der Barockzeit großer Beliebtheit erfreuten. Auch die namenlosen Meister der Donauschule haben die Lichtstimmungen der beiden Maler übernommen, jedoch gehen nur wenige über eine Tramontogestaltung, wie sie auch in Venedig beliebt war wirklich hinaus.

Der Passionsaltar von Hans Holbein d. J. (1497/98–1543) führt einen völlig veränderten Nachhall dieser expressiven Beleuchtungseffekte vor. Er ist in seiner ursprünglichen Form und Funktion nicht mehr rekonstruierbar, auch Auftraggeber und Aufstellungsort sind fraglich; erst ab dem 17. Jahrhundert stand er im Basler Rathaus (nun ist er im Kunstmuseum Basel, Tafel 17 b Außenseite).⁴⁰⁰ Um 1425, vor des Künstlers Reise nach Frankreich entstanden, waren die vier schmalen und hohen Tafeln nicht nur vertikal, sondern auch horizontal durch ein plastisch gemaltes Goldornament geteilt. Im oberen Bereich sind die ersten drei Felder mit der Ölberg-Szene, Gefangennahme und Vorführung bei Pilatus absolut nächtlich. Geißelung und Verspottung Christi sind in hellen Innenräumen ohne künstliche Lichter angesiedelt, in der Kreuztragung beginnen schwarze Wolken aufzusteigen, die sich dann vor allem hinter die Kreuzigung legen. Nur die Grablegung ist von dunkelblauem, scheinbar nächtlichem Himmel überspannt, der Vordergrund, der sich an Mantegna orientiert, ist durchgehend in Tageslichthelle getaucht. Der Nachthimmel in den oberen Feldern und auch die schwarzen Wolken unten wirken eher wie eine dunkle Folie, ein Vorhang, vor dem die Fackeln und Laternen theaterhaft künstlich erscheinen. Die Beleuchtung des Praetoriums ist genauer als nächtliche Lichtsensation beobachtet; weniger aber die Auswirkung auf die Figuren, die im Vordergrund helles (Tages-)Licht erhalten. Weder konsequent auf die nächtlichen Schatten konzentriert, noch von einer expressiven flackernden Lichtführung fasziniert, scheint Holbein kein begeisterter Vertre-

399 Ebenda, S. 106, Abb. 40. R. Riggenbach, *Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber*, phil. Diss. Basel 1907. P. M. Halm, *Zu Wolf Huber und der Kunst des Donau-Stils*, in: *Die christliche Kunst V*, 1908, Heft 3, S. 9 ff.

400 S. Buck, *Hans Holbein d. J. 1497/98–1543*, Köln 1999, S. 41, Abb. 36.

ter des Nachtstücks gewesen zu sein und man fragt sich natürlich, warum dieses Phänomen bei ihm überhaupt auftritt. War es seine genaue Naturbeobachtung oder die italienische Kunsttheorie, nach der jeder Maler ein solches Kunststück vollbringen musste, um als Kenner der „demonstrationes“ Albertis oder des Paragone und von Phänomenen wie dem *Contrapposto* bekannt zu werden?

i) Ein Solitär: Nächtlicher Triumphzug Cäsars im großen Palast von Trient

1532/33 malte Marcello Fogolino (1483/88–1558) vier Felder an der Decke des unteren Turmzimmers im großen Palast des Fürstbischofs von Trient mit antiken Erzählungen, die sich nicht nur nach den Vorbildern der Sarkophagkunst oder anderen römischen Relief-fragmenten orientieren, sondern im Fall eines nächtlichen Triumphzugs Cäsars an schriftlichen Quellen des Altertums wie dem im Kapitel I,3 abgehandelten „Triumphzug des Pompeius“ nach Appians Geschichtswerk über den *Bellum Mithridates*.⁴⁰¹

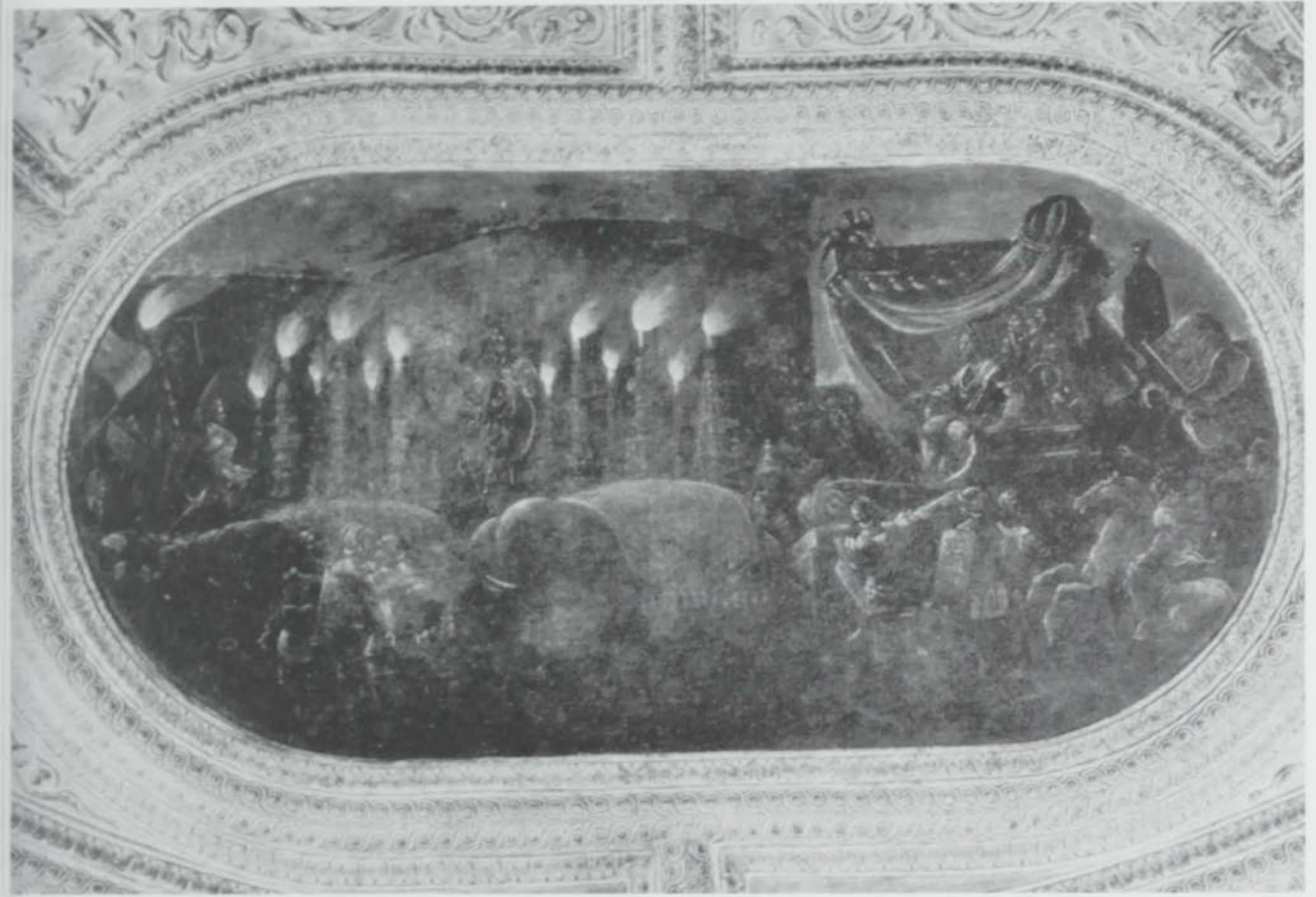
Elefanten ziehen in dem ovalen Bildfeld der stuckierten Decke den mit einem Baldachin überfangenen Triumphwagen Cäsars. Soldatengruppen sind vor dem Gespann zu sehen, eine kleine Gruppe steht links von den Elefanten, rechts neben dem Wagen erscheint außer Soldaten der Fußtruppe auch ein Heerführer zu Pferd. Nicht nur Fackeln werden mitgetragen, auch Standarten, Fahnen und *Tropaia* tauchen schemenhaft aus der Dunkelheit auf. Cäsar ist lorbeerbekrönt und trägt den Feldherrenstab in der Rechten. Alles ist in tiefes Blau getaucht, das noch an die Nächte der Limburgs oder Albertis (?) kleines Kuppelfresko in Florenz, S. Lorenzo, denken lässt. Der Einfluss aus dem Norden liegt jedoch nahe, denn durch Trient sind Künstler am Weg nach Rom durchgezogen. Marcello Fogolino selbst war höchstwahrscheinlich auch in der Hauptstadt und hat dort 1515 Werke Raffaels und seiner Schüler gesehen, allerdings ist auch die Kenntnis von Mantegnas Triumphzügen – wenigstens durch Stiche – Voraussetzung.

Die Nacht mit Apoll und Selene an der Decke der Sala del Sole im Palazzo del Tè hat diesen Grad an Finsternis nicht erreicht, und auch in Fontainebleau gibt es nichts Vergleichbares. Nach dem Abgang von Romanino und Dossi (von denen aber kein solches Nachtstück bekannt ist) aus Trient gelten Marcello Fogolino und sein Bruder Matteo als „Lokalmatadoren“ mit manieristischen Tendenzen.⁴⁰² Marcellos Schulung in Venedig, wahrscheinlich bei Carpaccio, ist allerdings hier nicht spürbar. Auftraggeber für das Deckenbild war Fürstbischof Bernhard Cles, dessen Wappen inmitten der Stuckdecke angebracht ist.⁴⁰³

401 Appian v. Alexandrien, Röm. Geschichte, *Bellum Mithridates* 117, 575.

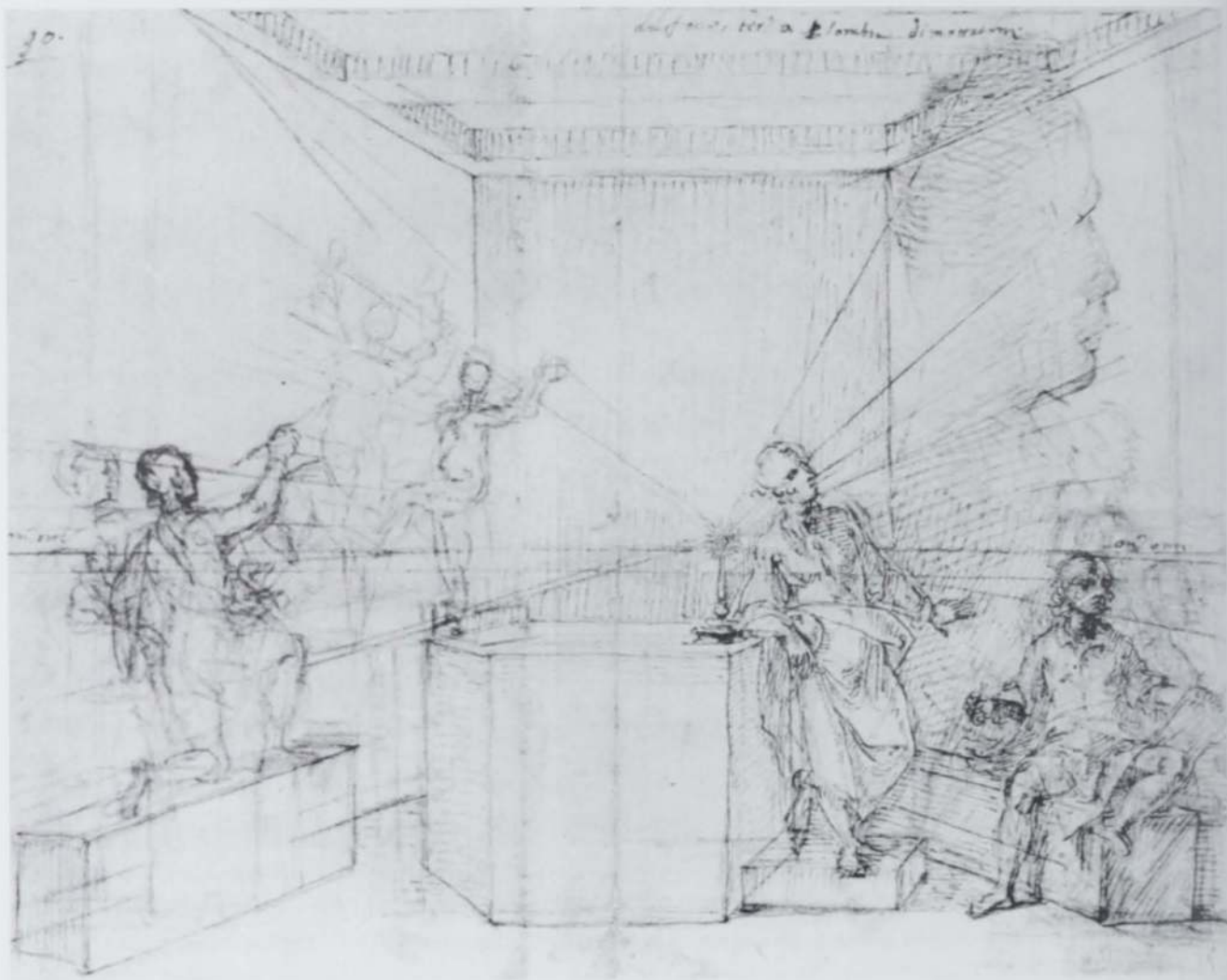
402 K. L. Gallwitz, *Handbuch der italienischen Renaissancemaler*, München – New York 1998, S. 109.

403 F. de Gramatica, E. Chini, *Der „Magno Palazzo“ von Bernhard Cles, Fürstbischof von Trient* (Mus. Provinciale d'arte), Trient 1986, Kat. 46 und 47.



148 Marcello Fogolino, Cäsars Triumphzug bei Nacht, 1532/33

Während der „Triumph Cäsars“ (Abb. 148) absolut nächtlich ist und nur künstliche Lichtquellen in das Bild integriert, zeigen sich die anderen Szenen aus dem Leben des römischen Herrschers („Ptolemäus präsentiert Pompeius Haupt“, „Das Triumvirat“ und „Cäsar und der Senat“) im Tageslicht. „Cäsars Triumphzug“ gekoppelt mit der Wahl einer dunkelblauen Nachtatmosphäre ist sonst nicht bekannt. Schriftliche Anregungen aus der Antike und theoretische Einflüsse aus der Zeit machen es möglich, dass die starken Lichteffekte der Fackeln einer Phase der besonderen Betonung innerbildlicher Lichtquellen – wie später etwa bei Luca Cambiaso – vorausgreifen.



149 Leonardoschule, Studie der Schattenprojektion, nach 1500

Kapitel IV: Nacharbeit, Hexensabbat und alptraumhafte Katastrophen

1. Lukubration:

Der Nachtfleiß der Künstler, Wissenschaftler und Edelleute

Eine Zeichnung der Leonardoschule nach 1500 zeigt die „Studie der Schattenprojektion“ (Abb. 149) an den fensterlosen Wänden eines schmalen Raumes, in dem drei Künstler mit dem Licht einer Kerze experimentieren: Der linke kniet auf einem schmalen Podest und zeichnet den Schattenriss einer Skulptur, die links von der Lichtquelle der Kerze steht (dabei wirft auch er selbst einen Schlagschatten an die Wand, der vom Zeichner genau durchkonstruiert wurde). Der mittlere, in antiker Toga, steht neben einem hohen tischartigen, sechseckigen Podest auf einem niedrigen Kubus und beobachtet die Wirkung der links von ihm aufgestellten Kerze an den vergrößerten Schlagschatten, die die rechte Wand treffen (falls er sie wirklich sehen kann und sie nicht den Betrachtern allein als Studienobjekt dienen). Auch an der rechten Wand sitzt auf einem schmalen Podest ein weiterer Künstler, der auf einem Brett zeichnet; da er die Schatten neben und hinter sich nicht studieren kann, gibt er sich wohl dem Ingenium seiner Fantasie hin. Er blickt zu den Betrachtern aus diesem nicht nur fensterlosen, sondern offenbar bis auf die Kerzenflamme völlig dunklen Raum heraus, dessen Decke aus zwei Kassetten zwischen Balken besteht. „Del foco, terza per l'ombra dimonstrazione“ lautet die erläuternde Beischrift am oberen Rand.¹

Victor Stoichita hat das Blatt als tatsächliches Experiment des Leonardokreises – in Ableitung der Fabel Plinius' d. Ä. von der Erfindung der Zeichenkunst durch die Dibutadis – und für die Akademie als eine Art Legitimation erkannt.² Es ist überliefert, dass dort und in Florenz ab 1567 Mathematik unterrichtet wurde und ab den achtziger Jahren auch die Hilfswissenschaften Perspektive, Proportion, damit Anatomie und (darstellende) Geometrie folgten. Dazu wurde konsequent nach Stichen großer Meister, nach Gipsen oder Originalskulptur und Reliefs bzw. zuletzt mit lebendem Modell gezeichnet. Fixiert ist dieser praktische Dreischritt erst für die römische Accademia di San Luca (in der ein allge-

1 V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, Abb. 14. T. Da Costa Kaufmann, *The Perspective of Shadows*, in: *Jb. of the Warburg and Courtauld Inst.* 38, 1975, S. 258 ff.

2 Stoichita, ebenda, S. 64.

meines Konzept für den akademischen Betrieb verfasst wurde). Die Vorgangsweise von der Vorlage (Zeichnung oder Stich) über das tote (Gips oder Skulptur) zum lebenden Modell hielt bis ins 19. Jahrhundert an.³ Für die Florentiner Accademia del Disegno ist der relativ frei gehaltene Unterricht von Mathematik, Anatomie, Modellzeichnen und in der zweiten Generation auch Stunden in Naturphilosophie überliefert.⁴ Carl Goldstein verweigert den frühen „Künstlerclubs“ den Begriff Akademie (auch wenn eine Radierung jene des Leonardo überliefert). Seine klare Trennung von Schule, Werkstatt oder Club vor 1563 und einem erst für die Accademia del Disegno in Florenz gültigen Begriff der akademischen Lehranstalt zu befolgen, fällt allerdings durch die Existenz der kunsttheoretischen Schriften Leonardos nicht leicht. Dazu existiert Luca Paciolis Traktat über die „Divina Proportione“ als Beispiel aus der Schülergeneration in Mailand, das um 1500 selbstverständlich alle drei Künste zu den mathematischen Fächern mit Musik und Philosophie ordnete.⁵

Leonardo schrieb die seit dem 14. Jahrhundert vorhandene Ateliertradition, die später in akademische Gesetze übernommen wurde, für seine Schüler auf: „Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, der in der Kunst nach der Natur und nicht nach der Manier greift. Darauf zeichne nach dem Runden, im Beisein der Zeichnungen, die nach demselbigen Runden abgezeichnet worden war, und dann nach einem guten Naturvorbild, das du dir erlernen sollst.“⁶ Was hier noch nicht beschrieben wird, sind die Räume, die für die Erarbeitung der zweiten und dritten Stufe benützt wurden und sich auf der Zeichnung mit der Kerze finden. Zimmer ohne Fenster oder mit geschlossenen Fensterläden, um die künstliche Beleuchtung für sich auf Objekt oder Subjekt wirken zu lassen. Das Relief der Gipse und Statuen, aber auch die plastischen Körperformen des Modells zeichnen sich schärfer ab, wenn nur eine künstliche Lichtquelle von einer Seite verwendet wird.

Zudem fanden die Unterrichtsstunden immer gegen Abend statt, da tagsüber eine Künstlerwerkstatt ihren Aufträgen nachging.⁷ An anderer Stelle spricht Leonardo von der adäquaten Beleuchtung, die besonders für die Hilfswissenschaften – insbesondere die Perspektive – von großer Bedeutung war. Er rät, die natürlichen Effekte künstlich nachzu-

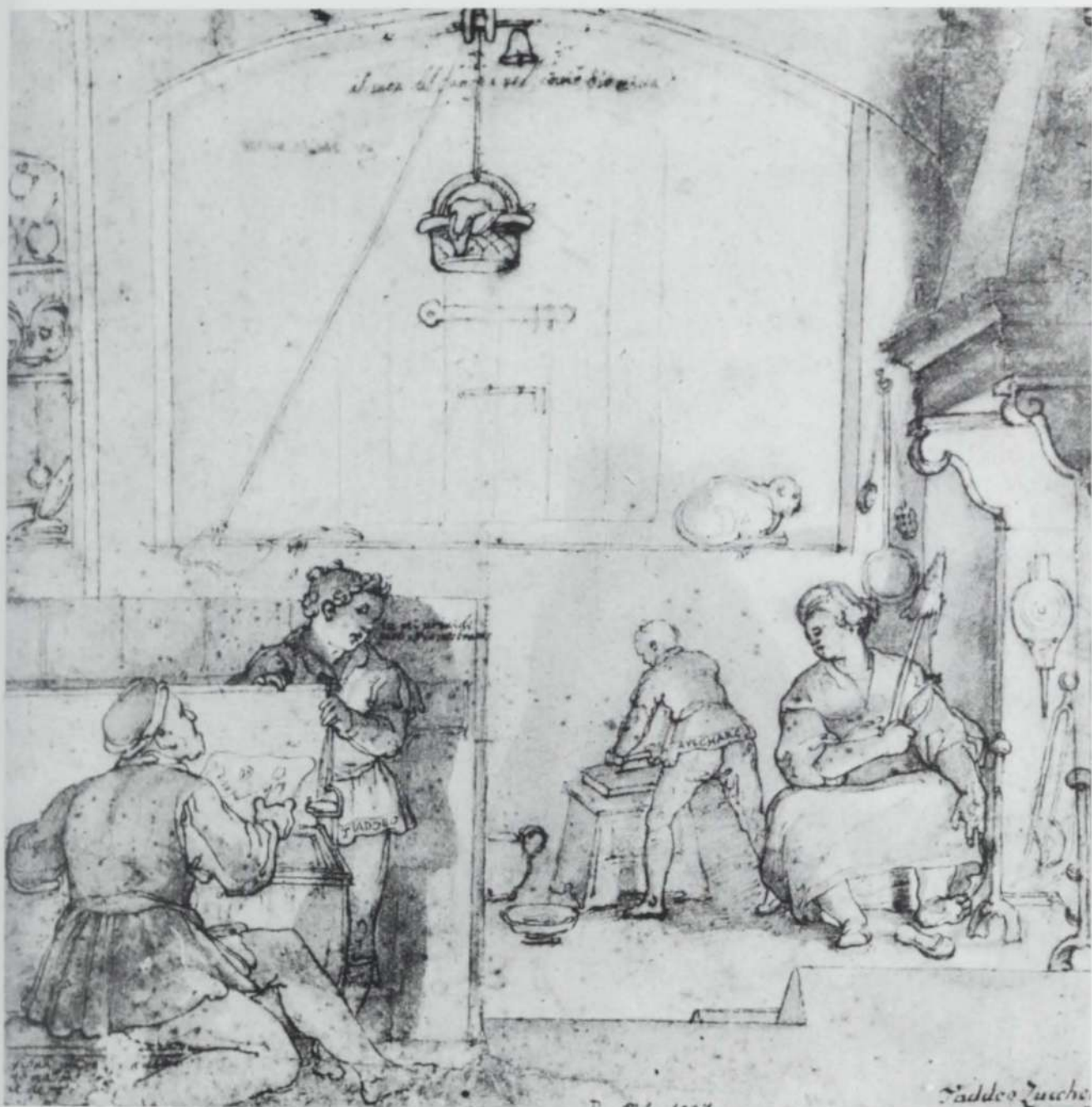
3 W. Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt 1979, S. 121 f., bes. 123.

4 K.-E. Barzmann, The Florentine Accademia del Disegno. Liberal Education and the Renaissance Artist, in: Academies between Renaissance and Romanticism (Hrsg. A. W. A. Boschloo, E. J. Hendrikse u. a.), Gravenhagen 1989, S. 14 ff. C. Dempsey, Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the late Sixteenth Century, in: Art Bull. LXII, 1980, S. 552 ff., Mathematik und Anatomie, S. 556 f.

5 C. Goldstein, Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge (Mass.) 1996, Kap. I, S. 6 ff. L. Pacioli, Divina Proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt, Hrsg. C. Winterberg, Wien 1889 (Neuabdruck nach der Ausgabe Venedig 1509), S. 165. Weiters taucht der Begriff Academia auch für Sammlungen von Privatpersonen auf – so bei Poggio Bracciolini für Terranova bei Arezzo, siehe: W. Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, S. 65.

6 Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei (Hrsg. H. Ludwig), Wien 1882, S. 74.

7 K. Seidel, Die Kerze, Hildesheim – Zürich – New York 1996, S. 161.



150 Federico Zuccaro, Zeichnung des Taddeo Zuccaro in seiner Werkstatt, 2. Hälfte 16. Jh.

ahmen, indem das Fenster mit Leinwand überspannt wird (oder einen Hof mit einem Zelt-dach zu überdecken, damit das Licht diffus wird, um so sein malerisches Hilfsmittel, das „sfumato“, zu erlangen). Für das Studium der Kontraste soll der Maler eine Nacht imitieren: „... e questa é sol da essere usata nella immitatione della notte ...“⁸ Als Lichtquelle wird ein Feuer angegeben, das die Figur beleuchtet (Also Fackel oder Kerze). Um bei Kerzenlicht auch das „sfumato“ zu erreichen, empfiehlt Leonardo, einen Blendrahmen zwischen Objekt und Lichtquelle zu stellen. Das ganze Kapitel übertitelt er mit „Del ritrare l'ombre de corpi al lume di candela o' di lucerna“.⁹

Für die Accademia del Disegno in Florenz ist die Verdeckung der Fenster durch Leinwände aus einem Dokument von 1590 ebenfalls bekannt.¹⁰ Deshalb ist auch die Federzeichnung Federico Zuccaros „Taddeo Zuccaro in der Werkstatt von Calabresi“ (Abb. 150) als aufschlussreiche Einsicht in die Praxis der (lehrenden) Künstler vergleichbar. Im Vordergrund sitzt ein Meister (entweder ist es Taddeo Zuccaro oder er ist der Knabe, da es sich um Jugenderlebnisse handelt, die mit seiner Mitarbeit in der Loggia di Psiche in der Farnesina zusammenhängen) und porträtiert die Figur eines Knaben mit Hilfe einer Lampe, die jener mit einem Blendrahmen davor hält, oder er übt sich im Einfangen von „sfumato“ und „chiaroscuro“ mit starken Schlagschatten. Dahinter sieht man die scheinbar häusliche Szene einer Frau mit Spindel am Kamin neben einem jungen Farbenreißer und fest geschlossenen Fensterläden.¹¹

Doch das Kerzenlicht zieht noch andere Effekte mit sich, außer Plastizität, Perspektive und Imitation einer natürlichen Nacht – es schürt Emotionen, die im religiösen Bild einsetzbar sind, und es ergibt sich ein völlig neues Raumgefühl.¹² Aber nicht nur deshalb war, wie Francisco de Holanda in seinem „Tractato de Pintura antigua“ überliefert, das Zeichnen bei Kerzenlicht im Cinquecento durchaus alltägliche Praxis – auch beim Porträtieren, da der Wechsel von Hell und Dunkel den inneren Ausdruck steigert.¹³ Diese Akademien erweisen

8 Leonardo, Buch der Malerei, siehe Anm. 6, S. 85, S. 120, S. 138.

9 Ebenda, S. 92, S. 102. Durch Pacioli's Traktat wissen wir auch, dass Leonardo selbst die Gipse für seine Lehrtätigkeit herstellte, siehe Anm. 5, S. 181.

10 Barzmann, Accademia del Disegno, siehe Anm. 4, S. 22 und Anm. 74.

11 R. Cassanelli, Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich 1998, Abb. 7. A. Conti, Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen, Berlin 1998, S. 155.

12 Seidel, Kerze, siehe Anm. 7, S. 160. Barzmann, Accademia del Disegno, siehe Anm. 4, S. 22, stellt nach die Praxis die erst ab den achtziger Jahren in der Lehre etablierte Naturphilosophie, in der die Physiognomie u. a. enthalten waren.

13 J. Bury, The use of candlelight for portrait painting in sixteenth century Italy, in: *Burl. Mag.* CXIX, 1977, S. 434 ff. mit Übersetzung des Dialogs von Francisco de Holanda. J. v. Schlosser, *Kunstliteratur*, Wien 1985 (2), S. 246–250 über F. de Holandas vier Dialoge zwischen Michelangelo und Vittoria Colonna, ein Dialog über die Weltflucht des Künstlers und Verteidigung der Malerei als *ars liberalis*, weg von *ars mechanice*. Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538, Hrsg. J. Vasconcellos, Wien 1899, S. 115: Auch die hereinbrechende Nacht wird der Malerei nach Michelangelos Aussage gewidmet. Am Ende des 10. Dialogs ist der Hinweis auf die Kerze bei der Porträtmalerei zu finden.

151 Cesare Ripa, Iconologia,
Studio, Padua 1611



sich als private Kreise mit Werkstätten, die sich am antiken Vorbild eines Sokrates oder Platon orientieren: Ein Lehrer und mehrere Privatschüler bilden eine akademische Gruppe; Fürsten und andere Edelleute, die zu ihrer höheren Bildung und Bestätigung ihrer „Nobilitas“ auch eine Gleichstellung mit Philosophen und Künstlern anstrebten, mit eingeschlossen.

Nun ist aber die Lucubratio ein Topos aus der Antike, der durchaus im Mittelalter bei Theologen, so z. B. bei Thomas von Aquin, aber auch im Osten bei Avicenna noch bekannt war.¹⁴ Von Cesare Ripa wird 1603 zu seiner Personifikation des „Studio“ in der

14 Hinweis G. M. Lechner OSB. E. v. Bosen, C. Gleys, Geheimwissen des Mittelalters, Augsburg 2000, S. 228.

Iconologia in Bild und Text alles Bekannte zu diesem Thema angegeben (Abb. 151). Wann lässt sich der Fleiß des Studiosus besser zeigen als abgeschieden in stiller nächtlicher Zeit? Die Öllampe auf dem Ständer ist daher – wie Ripa vermerkt – ein Symbol der „Vigilanza“, die hier für die nächtliche Aufmerksamkeit steht, neben dem bewegten Hahn, der die Wachheit figuriert.¹⁵ Der antik gekleidete Knabe, der in einem Buch mit Federkiel schreibt, sitzt auf einer Steinbank unter der Lampe.

Von der fünften Satire des Persius, nicht von Juvenal, betont Ripa seinen Hinweis auf einen Spruch des Demosthenes übernommen zu haben: Der fleißige Student braucht mehr Öl für seine Lampe als Wein für sich selbst. Bei Plutarch gibt es einen weiteren Verweis auf die Lampe zum nächtlichen Fleiß im Studium bei Demosthenes.¹⁶ Dies wird 1575 in den Hieroglyphica des Piero Valeriano reflektiert: „... Quod verò pro lucubratione lucerna accipiatur, in causa sunt nocturnae vigiliae, que meditationi maxime commodae sunt, ad excogitandum propter silentium aptissimae ...“¹⁷ Hohe Moral, humanistisches Wissen eines Pictor doctus und Intellektualität sind in der Aufnahme dieser Quellen für die Künstler und Wissenschaftler enthalten: Vor allem beschreibt Plutarch das Selbststudium des Demosthenes als „Exemplum“ und als solches kehrt die Nachtarbeit bei Cicero in den „Gesprächen in Tusculum“ wieder. Zuerst erzählt der Dichter von dem nächtens auf der Straße wandernden Themistokles, eingedenk der Siegeszeichen des Miltiades, dann: „... Und wer kennt nicht die Nachtwachen des Demosthenes? Er erklärte, es mache ihm Kummer, wenn er in der Frühe vor dem Morgen noch durch den Arbeitsfleiß der Handwerker übertroffen werde.“ Cicero erwähnt das Vorbild Demosthenes weiters in seinen „Istitutiones Oratoriae“, wobei auch der stille Platz und die Nacht zur Sprache kommen.¹⁸

Marcus Fabius Quintilian beschreibt es noch ausführlicher: „Richtiger handelte Demosthenes, der sich an einen Platz zurückzog, wo kein Laut zu hören war und keine Aussicht sich bot, damit die Augen den Geist nicht nötigen, sich mit Nebensächlichem zu befassen. Daher mögen die nächtliche Stille, das verschlossene Gemach und eine einzige Lampe die Nachtarbeit gleichsam in ihren besonderen Schutz nehmen ...“¹⁹

Zwei weitere Quellen, die für die Künstler sicher auch wichtig waren, nennt Ripa nicht: In seiner Einleitung der Naturalis Historia, die er Kaiser Vespasian widmet, spricht Plinius d. Ä. von der Nachtarbeit: „Wir sind nämlich auch nur Menschen und werden von unseren Alltagsgeschäften in Anspruch genommen; nur in unseren Mußestunden, d. h. in den Nächten, befassen wir uns damit, und keiner von euch soll glauben, daß diese Stunden auf

15 C. Ripa, Iconologia, Rom 1603, S. 478.

16 Plutarch, Demosthenes 8 f., aus: Fünf Doppelbiographien, Zürich 1994, S. 907.

17 Piero Valeriano, Hieroglyphica, Basiliae 1575, LiB. XLVI, 342.

18 Cicero, Gespräche in Tusculum IV, 44 (Ausgabe: Zürich 1992, S. 279). Cicero, Ist. Orat. LiB. X, 3, 25–27: „Demosthenes melius, qui se in locum, ex quo nulla exaudiri vox et ex quo nihil prospici posset, recondebat, ne aliud agere mentem cogerent oculi. ideoque lucubrantes silentium noctis et clausum cubiculum et lumen unum velut tectos maxime teneat.“

19 Quintilian, Instituto Oratoria X, III, 25–30 (Ausgabe Stuttgart 1974, S. 93 f.).

Kosten meiner Verpflichtungen gehen.“²⁰ Sein Neffe Plinius d. J. bestätigt dies in einem seiner Briefe: „Von den Vulcanaliden an begann er tief in der Nacht bei Licht zu arbeiten, nicht um der guten Vorbedeutung willen, sondern der Studien halber, winters um die siebente oder spätestens achte, oft auch schon um die sechste Nachtstunde. Schlaf stand ihm freilich zu jeder Zeit zu Gebote, befahl und verließ ihn zuweilen sogar beim Studieren. Vor Tagesanbruch ging er zu Kaiser Vespasian, denn auch er war ein Nachtarbeiter, von da zu dem ihm aufgetragenen Dienst.“²¹ Sueton überliefert Ähnliches über die Nachtarbeit des Kaisers Augustus: Jener siegelte seine Briefe, setzte das Datum dazu und die Tages- und Nachtstunde, in denen er sie schrieb; eine weitere Quelle belegt, dass Augustus nachts auf einem Sofa lag und arbeitete: „a coena lucubratoriam se in lectulam recipiebat: ibi, donec diurni actus conficeret, ad multam noctem permanebat.“²²

Giovanni Battista Alberti übernimmt das in seine Schrift „Profugiorum ab aerumna“ (De tranquillità dell'animo) von 1441/42; im Buch III wird über die Mittel gegen den Schmerz die Trauer und Melancholie gesprochen: „Soglio, massime la notte, quando e' miei stimoli d'animo mi tengono sollecito e desto, per disormi da mie acerbe cure triste sollicitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare o statuere cose grandissime e inestimabili ... E con simili conscrizioni occupai me stesso sino che l' sonno occupò me.“²³ Nur das (nächtliche) Studium hilft also, wobei Mathematik und Mechanik wichtig sind – dies mag mit der vorrangigen Praxis des geometrischen Zeichnens und der Perspektive in der Akademie zu tun haben. Alberti übernahm also die antiken Zitate von Plinius d. J. über seinen Onkel und auch Quintilian zur Nachtarbeit.

Es sind nicht nur die Chiaroscuroeffekte, die neuen Raumgefühle und die emotionale Steigerung, sondern es geht ab der Frührenaissance um die Gleichsetzung des Künstlers mit dem Wissenschaftler und beider mit der antiken Nobilitierung des nacharbeitenden Kaisers und Philosophen. Damit ist der Künstler vom niedrigen Handwerk in die hohen Künste neben die Dichtung aufgestiegen. Leonardos Umgang mit den Artes liberales der Wissenschaftler ist dabei ebenso wesentlich wie die Argumente des Architekten, Bildhauers und Malers Michelangelo. Nobilitierung durch die Praxis der Hilfswissenschaften wie Perspektive ist ein besonderes Anliegen Leonardos, aber wohl auch schon von Alberti vor ihm gewesen. Nicht erst Künstler des späten 16. und des 17. Jahrhunderts haben dieses „Exemplum“ ergriffen: Die Zeichnung der Leonardoschule ist der Anfang einer Gattung von grafischen und malerischen Darstellungen, die wohl auch als Anleitungen bzw. als Signets einer Kunstakademie dienten.

20 Plinius d. Ä., Hist. Nat. I, 19 (Ausgabe Nördlingen 1973, S. 16 f.). „... homines enim sumus et occupati officiis subsicivisque temporibus ista curamus, id est nocturnis, ne quis vestrum putet his cessatum horis.“

21 Plinius d. J., Briefe III, 5, 8 (Ausgabe Zürich 1995, S. 139). „Lucubrare Vulcanalibus incipiebat, non auspicandi causa, sed studendi, statim a nocte multa ...“

22 Sueton, Cesarenleben, Augustus 50 und Augustus 78 (Ausgabe Stuttgart 1986, S. 114).

23 G. B. Alberti, Profugiorum ab aerumna (De tranquillità dell'animo), Buch III.



152 Jan Terborch, Die Zeichenstunde, 1634

Einen Vorläufer, bzw. ein „missing link“ zu den Schriftquellen der Antike, stellt der „Beatus vir“ aus dem Utrecht-Psalter (Fol. 1 v, siehe Kap. II, 3 a) der Karolingischen Hofschule dar. Er sitzt, mit einer Schrift beschäftigt, in einem Rundbau im Freien, begleitet von einem (diktierenden?) Engel (als Typus von Muse und Philosoph auf antiken Sarkophagen). Darüber im Clipeus Luna, rechts sind sogar eine Mondsichel und zahlreiche Sterne zu sehen. Es ist also der „glückliche“ nachts Gott dienende Mann, der die Gesetze befolgt und offenbar Erzbischof Ebo von Reims noch als besondere Lebensform des Gelehrten seit der Antike geläufig war. So wird der Typus bildlich in die Renaissance überliefert. Allerdings verstehen alle dem Utrecht-Psalter später folgende Handschriften (wie der Eadwine-, Harley- und Pariser Psalter) den Zusammenhang von Luna und Schreibendem nicht mehr. Damit wird der „Beatus vir“ geistiger Arbeiter bei Tage.

153 Federico Zuccaro, Scientia,
Sala del Disegno, Palazzo Zuccari



Livio Pestilli hat mehrere akademische Nachtarbeitsbilder von Michael Sweerts mit anderen Beispielen verglichen.²⁴ Der das mitternächtliche Öl verbrauchende Student nach Quintilian ist also in der Renaissance zum Idealbild des Künstlers geworden, und besonders die Barockzeit schätzte diese Darstellung. Praxis des Gipszeichnens, wie z. B. bei Jan Terborch in der „Zeichenstunde“ (Abb. 152), ist Arbeiten im dunklen Atelier bei Lampenlicht, um die Schönheit des „disegno“ mit Kunstfleiß zu erreichen. Aber nicht nur der Dornauszieher ist nach dem Gips nachzuzeichnen: Auch der Muskelmann (Ecorgé) ist dabei, er ersetzt die verbotene Anatomie am toten Körper. Die Lucubratio steht synonym zur Metapher vom geschlossenen Fenster der Malerei und dem göttlichen Funken der

24 L. Pestilli, „The Burner of the Midnight Oil”: A Caravaggesque Rendition of a Classic Exemplum. An Unrecognised Selfportrait by Michael Sweerts?, in: Zs. f. Kunstgesch. 56, 1993, S. 119 ff. Sweerts hatte 1646 die römische Akademie abgeschlossen und 1656 eine eigene in Brüssel gegründet.

„Idea“ des „Disegno interno“. Die Laterne oder Lampe erleuchtet den Geist, die modernen Vertreter der Nachtarbeit halten sich auch in der Praxis an das Exemplum des Demosthenes.²⁵ Schon in der römischen Accademia di San Luca wollten sich die Künstler durch Wissenschaftlichkeit perfektionieren.²⁶ Federico Zuccari hat die Nobilitierung durch die Nachtarbeit auch in seinem für die Akademie mitgenützten römischen Privathaus in der Sala del Disegno festgehalten: Die „Scientia“ (Michelangelos Sibyllen nicht unähnlich, Abb. 153, S. 371) hat nicht nur die Beischrift „Sic vera nobilitas“, rechts von ihrem Thron ist ein Kunstwissenschaftler bei Lampenlicht in seinem Studiolo tätig.²⁷

Wenn es schon in der Renaissance eine Gattung von Werken gab, die ohne Auftraggeber entstanden ist, dann kann man die Atelier- und Akademieskulpturen heranziehen. Sie entstanden offenbar, um den Unterricht in den Zeichenschulen erläuternd zu unterstützen und als besondere Beschäftigung über das Handwerkliche hinaus zu erklären. Gut zu sehen ist die Praxis der Künstler beim nächtlichen Arbeiten im Atelier Baccio Bandinellis in den Grafiken von Agostino Veneziano von 1531 und Enea Vico um 1550, wobei es immer noch umstritten ist, ob diese privaten Gesprächsrunden des Meisters im Vatikanischen Belvedere wirklich unserem Verständnis einer Akademie nahe kommen. Nikolaus Pevsner verweist dabei auf Vasari, der zwar Bandinellis Club als Akademie Leos X. bezeichnet hat, aber wohl mit Zuccaro als Begründer der beiden ersten Kunstakademien in Florenz und Rom (im Sinne von Lehranstalten) gelten kann.²⁸ Carl Goldstein folgt 1996 Pevsner trotz stärkerem Praxisbezug: Vor Vasari und Zuccaro soll es keine eigentlichen Akademien gegeben haben.²⁹ Der Autor will auch Vasaris Accademia del Disegno als eine rein praxisbezogene, von der Theorie fast im mittelalterlichen Sinne durch „einen Graben“ getrennte, stur manuell nachzeichnende Clique sehen. Dagegen spricht primär, dass die Erfahrungen, die zuvor da waren, nicht einfach gelöscht werden können und die theoretischen Schriften Leonardos nicht auf einmal ignoriert wurden. Außerdem ist die geradezu naive Sicht der Schlüsselfigur Vasari sehr fragwürdig. Natürlich haben Künstler immer eine mythische Bindung zur manuellen Praxis gehabt, die sie als gottgegeben und damit magisch ansahen, aber sie benützten die in ihrer Zeit vorhandenen streng wissenschaftlichen Theorien, um ihre Kunstausübung und damit auch das „Machen“ zu nobilitieren. Es ist die Überheblichkeit der von Poststrukturalismus und Dekonstruktion beeinflussten Gegenwart der Kunstgeschichte, dieser Zeit und diesen Künstlern Wissenschaftlichkeit einerseits abzuspochen und diese andererseits allein den von der Theorie dominierten „Clubs“ und neuplatoni-

25 Ebenda, S. 123.

26 Darüber berichtet: Romano Alberti, *Origine, Et Progresso dell'Accademia Del Disegno, De Pittori, Scultori & Architetti di Roma*, Pavia 1604.

27 K. Harrmann-Fiore, *Der Palazzo Zuccari als Haus eines römischen Patriziers, Künstler und Akademikers*, in: *Röm. Jb. für Kunstgesch.* XVIII, 1979, S. 77.

28 N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, London 1940, S. 40 f.

29 C. Goldstein, *Academies*, siehe Anm. 5, S. 10 ff.



154 Agostino Veneziano, Die Akademie des Baccio Bandinelli im Belvedere des Vatikans, 1531, Kupferstich

schen Privatvereinigungen von Fürsten oder Päpsten zuzuschreiben. Die Akademie des Künstlers Bandinelli lässt sich nicht fein säuberlich von der künstlerischen Praxis der Accademia del Disegno trennen.

Am Beispiel der beiden Grafiken zu Bandinellis „akademischen Zirkel“ können einige Irrtümer Goldsteins erläutert werden: Die so genannte Diskussionsrunde erweist sich bei näherer Betrachtung als eine von der Werkstatttradition weiterentwickelte Lehrer-Schüler-Situation, wobei die links am Tisch sitzenden, übenden Schüler von dem rechts dargestellten Bandinelli mit der weiblichen Statuette in der Hand dominiert werden. Am Tischsockel steht: „Academia di Bacchio Brandin in Roma in Luogo detto Belvedere MDCXXXI“ (Abb. 154). Brandin hieß der Meister vor seinem Ritterschlag, das Belvedere ist ohne Zweifel jenes des Vatikans, in dem auch heute noch die berühmtesten Antiken stehen und die schon damals für (ausgewähltes) Publikum zugänglich waren. Möglicherweise ist es aber ein davon unabhängiger Raum in diesem Bereich, der sich entweder fensterlos

oder mit geschlossenen Fensterläden bzw. zur abendlichen Stunde als eine Raumecke mit einfacher Kassettendecke präsentiert. Trotz Trennung von den bekannten Statuen des Belvedere ist die Lehre durch Abzeichnen der Antiken (als ein Teil des akademischen Unterrichts hier und später von Bedeutung) anzunehmen. Auf Podesten an der Rückwand stehen weitere drei Statuetten, dazu Gefäße und es liegt auch eine Handschrift, die auf die theoretische Unterweisung verweist. Bei Tisch sitzt rechts des Akademieleiters ein weiterer älterer, sorgsam gekleideter Edelmann; ein Schüler blickt dem Lehrer über die Schulter. Die Bildhauerschule musste am Hervortreten plastischer Qualitäten durch das Kerzenlicht (von einer Seite) interessiert sein. Hier ist durchaus Akademiepraxis zu erkennen. Daneben mag schon die humanistische Vorstellung der Nobilitierung des Künstlers mitschwingen: Die Kerze steht auch als Symbol für die innere Erleuchtung (des „disegno interno“ Zuccaros im Manierismus) der Idee.³⁰

Bezogen auf den zweiten Stich macht Goldstein die Dunkelheit allein zur Zone der Erwartung intellektueller Erleuchtung im neuplatonischen Sinne, die nach seiner Interpretation Bandinellis Privatkreis nicht als Akademie ausweist (obwohl sie in der Inschrift so genannt wird). Weiters vergisst er auf die enge Verbindung zur künstlerischen Praxis durch das Zeichnen im Dunkeln zur Hervorhebung der Plastizität.³¹ Nicht nur die Kassettendecke und die Fensterlosigkeit erinnern an Leonardos Schulblatt mit der wissenschaftlichen Betrachtung der Schatten in den Hilfsfächern Perspektive und Anatomie, sondern auch die Schlagschatten des Kopfes und der Hand heben den Meister in Venezianos Radierung und bei Vico hervor. Auch die linke Schülergruppe hat eine dem Apoll vom Belvedere nicht unähnliche Statuette im Licht in der Arbeit. Einer der Studiosi aber blickt heraus in den Betrachtarraum, um Kontakt aufzunehmen – wie im Blatt der Leonardoschule.

Die Radierung von Enea Vico zeigt die zweite Akademie Bandinellis um 1550 in Florenz, für die Pevsner und Goldstein den Schulbetrieb mit Abendkursen auch bezweifeln.³² „Baccius Bandinellus inven. Enea Vico Parmegiano sculpsit“ (Abb. 155) steht im aufgeschlagenen Folianten rechts oben. Die akademisch zu nützenden Gegenstände am Gesims über einem Kamin sind Handschriften, Statuetten, Muskelmänner und Büsten. Über dem Kamin wird ein Wappen mit Schwertersymbol von zwei Putti gehalten; wohl eine Anspielung auf die Nobilitierung Brandins. Manieristische Vorstellungen spiegeln sich in der Vielfalt der verstreuten Gegenstände im Vordergrund wider – Skeletteile, Totenköpfe, Statuetten und ein schlafender Hund. Sie lassen auf die Praxis von Anatomie und plastische Übungen schließen. Aber auch in der Vielfalt der künstlichen Beleuchtungen, vom Feuer im Kamin, der darüber hängenden Öllampe bis zur Kerze am Tisch, ist eine auf das Zeichnen bezogene Praxis zu sehen.³³ Der Tisch ist an die rechte Seite gerückt, das Licht am

30 Seidel, Kerze, siehe Anm. 7, S. 161.

31 Goldstein, Academies, siehe Anm. 5, S. 13 ff.

32 Pevsner, Academies, siehe Anm. 28, S. 41.

33 Seidel, Kerze, siehe Anm. 7, Abb. 75, Pevsner, Academies, siehe Anm. 28, Fig. 6.



155 Enea Vico, Baccio Bandinellis Akademie in Florenz, um 1550, Radierung

Kandelaber bildet einen großen Strahlenkreis. Die Studiosi sitzen wieder links, fleißig arbeitend, der Meister rechts, diesmal mit erläuterndem Zeigegestus, und neben und hinter ihm stehen zwei ältere Studiosi, dazwischen sind zwei Büsten zu sehen. Wieder liegt die gleiche kleine Tafel zum Abstreifen der Tinte oder Wasserfarbe nebst Tintenfass am Tisch. Vor dem Kamin werden aber andere Seiten der Praxis bzw. der Idea des Disegno interno gezeigt: Ein Mann – am ersten Stich von Kleidung und Erscheinung her jener, der rechts des Meisters sitzt – ist auf einem Stuhl rechts vom Kamin mit seinem Buch sitzend völlig in die Melancholiegeste versunken. Pevsners Bemerkung, hier schlafe ein alter Mann, ist entgegenzuhalten, dass dieser augenscheinlich für sein Gegenüber Modell sitzt.³⁴ Dieses Faktum hat auch Goldstein vollkommen übersehen, der in seiner Begründung, Bandinellis Privatclub sei keine Akademie (obwohl die Begriffe Studio, Akademie und Universität sich offenbar damals sehr nahe waren), gerade das fehlende Zeichnen nach einem nackten oder bekleideten Modell einfordert und vor lauter Eifer übersieht.³⁵ Hinter diesem beson-

34 Pevsner, *Academies*, siehe Anm. 28, S. 40. Der Gestus scheint auf die neuplatonische Neuerung der Ansicht über die Melancholie als teils positive Schöpferkraft – nach Ficino – zu verweisen.

35 Goldstein, *Academies*, siehe Anm. 5, S. 13.

deren Modell steht ein junger Mann und prüft die Oberfläche eines Steins. Im Kamin lodert ein Feuer und darüber erzeugt eine Lampe eine sternförmige bewegte Lichtsituation, die stark in den Raum und auf die Figuren wirkt. Anatomische Studien sind durch die Skelette vorne wie die Muskelmänner angedeutet, die nächtliche Lichtsituation verweist auf Perspektive und die Praxis des Gipsezeichnens. Barzmann hat das nächtliche Anatomiezeichnen für die Accademia del Disegno, eingeschlossen das Arbeiten nach dem menschlichen Kadaver (von Verbrechern) in dem Spital von S. Maria Nuova, in Akten von 1563 belegen können.³⁶ Was aber machen der schlafende Hund und die Katze hier? Noch dazu erweist sich der Hund als seitenverkehrter Protagonist des 1514 von Albrecht Dürer gestochenen Blattes „Melencolia I“, das nach Willibald Pirckheimer auf das Saturn zugeordnete Organ der Milz verweist.³⁷ Auch der Mann mit dem Kontemplationsgestus (Pevsners Schläfer über dem Buch) und die kometenhafte Erscheinung der Lampe im Kamin scheinen Anspielungen auf diese wohl berühmteste Selbstdarstellung der Situation des Künstlers zu sein.³⁸ Zwei Lichtkegel beleuchten die Akademiestunde Bandinellis zur Abendzeit. Hubertus Gaßner und Victor Stoichita haben dieses „Malen im Dunkeln“ neben der tatsächlichen Praxis – vor den Medicigräbern in S. Lorenzo etwa – mit der antiken Fabel der Ursprungslegende der Malerei aus dem Schatten in Zusammenhang gebracht – gemeinsam mit dem Exemplum des Demosthenes vom Nachtfleiß ergibt sich ein humanistischer Anspruch, der den Künstler verstärkt als Wissenschaftler legitimiert.³⁹ Dabei ist noch einmal auf die anleitende Hand Bandinellis hinzuweisen, die einen deutlichen Schatten auf der Tischplatte hinterlässt und die didaktische Verbindung zu Plinius' Legende unterstreicht. Seine akademischen Blätter sind als Werbung für seine pädagogische Tätigkeit zu verstehen, wobei er natürlich auch seine theoretische Bildung unter Beweis stellen musste. Die ersten Akademien waren also Privatkreise von Fürsten, Klerikern (Päpsten), Politikern, Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern, voll von antiken Topoi, die zur Legitimierung dienten. Aber sie pflegten auch die Praxis und waren nicht nur theoretische Diskussionszirkel. Die wenigen Quellenschriften über diese frühen Akademien können die theoretische Basis für die erste Akademie nach Pevsner und Goldstein, die Accademia del Disegno, nicht widerlegen. Dass sich die Unterrichtsstunden in Geometrie und Anatomie in Grenzen hielten oder erst Jahre später oder durch Reformen regelmäßig abgehalten wurden, sagt weniger über die fehlende Wissenschaftlichkeit aus als das vielleicht durch gesellschaftspolitischen Druck erfolgte Stillschweigen über eine in der Gegenreformation verfolgte empirische Wissenschaftlichkeit: Vieles davon musste als ketzerisch gelten und die

36 Barzmann, Accademia del Disegno, siehe Anm. 4, S. 20. In Anm. 37 nennt er die zahlreichen Quellen zum anatomischen Studium ab der Frühzeit.

37 H. Böhme, Albrecht Dürers Melencolia I. Im Labyrinth der Deutungen, Frankfurt 1989, S. 37.

38 E. Panofsky, R. Klibansky, Saturn and Melancholy, Nendeln (Liechtenstein) 1979², S. 284 ff. H. Hohl, Saturn. Melancholie. Genie, Hamburg 1992, S. 47.

39 H. Gaßner, Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: Ausst.-Kat. Nacht, München 1998/99, S. 17 f.

Zurückhaltung hat möglicherweise ein harmloseres und naives Bild der Accademia del Disegno hinterlassen.

Für Leonardo war die Imitation der Nacht mit dem künstlichen Licht der Kerze für den Künstler als Vorbild einer natürlichen Nacht geeignet – dies erstaunt angesichts seiner Einstellung, die sichtbare Natur als einzige Lehrmeisterin anzuerkennen. Im Grunde ist er das Paradebeispiel des Kunstwissenschaftlers und Akademiegründers, für den die Personifikation des nächtlich fleißig arbeitenden Studiosus im Nachhinein wie ein Signet erscheint. Aber auch Michelangelo wird in diesem Sinn durch Vasaris Vita ausgelegt: Denn auch er gab sich nicht nur der Lukubration hin, er signierte seine frühe Pietà (heute St. Peter) mitten in der Nacht am Band um die Brust am Aufstellungsort nach, da das Werk von Passanten in seiner Gegenwart als Christoforo Solari (gen. Il Gobbo) aus Mailand bezeichnet wurde.⁴⁰ Der Bericht beweist Vasaris Vorliebe einer besonderen Nobilitierung Michelangelos; der begeisterte Schüler beschreibt auch die Hilfsmittel, mit denen der Meister nachts arbeiten konnte: Eine Kerze aus Ziegenfett wurde auf einer ringförmigen Kopfbedeckung montiert und ermöglichte so ausgeglichene Beleuchtung.⁴¹ Dass er wenig Schlaf benötigte, wohl durch maßvolles Leben, trifft sich mit dem Bericht seiner nächtlichen Geburt zur 8. Stunde am 6. 3. 1475, einem Sonntag – unter dem Einfluss Saturns.⁴² Weiters ist von Vasari vermerkt, dass er die Einsamkeit liebte und den Umgang mit der Gesellschaft mied, dafür aber den Kontakt mit gelehrten und geistreichen Männern pflegte. Dies ergibt unter dem Strich das Bild des *Pictor doctus*, behaftet mit den positiven Effekten der Melancholie. Hier wandelt sich die nächtliche Ausrichtung bereits in die erhabene Arbeitszeit des Künstlerheros. Wieder ist der wissentliche Bezug zur Antike da: Quintilian meinte bereits, dass für die Nachtarbeit Gesundheit und einfache Lebensweise vonnöten sind und die natürliche Zeit des Schlafs nicht überstrapaziert werden darf: „... nur Vielbeschäftigte treibt der Zwang in die Nacht hinein ... Gleichwohl ist die Nachtarbeit, sooft wir sie frisch und erholt antreten, die beste Form der Zurückgezogenheit“, und auch ein Staatsmann der Renaissance wie Machiavelli übernahm diese Weisungen in seine Auslegungen des Titus Livius wie in seine Briefe.⁴³

Es gibt zwei Auswirkungen der nächtlich auftretenden Melancholie: In Bandinellis Akademie von 1550 nach Dürers Stich von 1514 ist auch nur der positive Effekt dieses Temperaments im Sinne der künstlerischen Schöpferkraft möglich. Dürers Stich wurde aber schon in negativer Hinsicht gedeutet: als Warnung und Infragestellung aller Wissen-

40 Vasari, Vita des Michelangelo, Ausgabe: Siebenhühner, Köln 1997, S. 395.

41 Ebenda, S. 482.

42 Ebenda, S. 382.

43 Quintilian, *Institutio Oratoria*, siehe Anm. 19, X, III, 26–27, S. 93. Machiavelli schreibt 1513 an seinen Freund Vettori: „Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer ... Vier Stunden ... versetze ich mich in sie (die Wissenschaft).“ Aus: C. Schmid, Machiavelli, Frankfurt und Hamburg 1956, S. 13.

schaft und Kunst. Die saturnische Melancholie entsteht in der Vorstellung damaliger Zeit – etwa von Marsilio Ficino – im Zusammenspiel astraler Einflüsse (der auf den Menschen wirkenden Sterne), körperlicher Ursachen (schwarze Galle im Überfluss) und Zurückgezogenheit im Studium bei Nacht.⁴⁴ Ficino wurde von Pirckheimer an Dürer vermittelt; Anlass aber war wohl die legendäre Saturnfürchtigkeit Kaiser Maximilians I., für den es als „Trostblatt“ galt. Kontemplation und Konzentration wirken im nächtlichen Studium zusammen – ihr Negativpol wäre Weltverlust, Einsamkeit und schließlich „Umnachtung“. Hartmut Böhme und Peter Klaus Schuster sehen im Stich Dürers ein „Denkbild“-Paradox und keine Manifestation des Scheiterns unter nächtlichem Himmel mit bevorstehendem apokalyptischem Kometeneinschlag.⁴⁵ Böhme erwähnt aber die Angst Dürers und seiner Zeit vor Kometen, Weltuntergang, Sintflut und anderen Einbrüchen ewiger Nacht. Das Beleuchtungslicht, das von rechts außen in die Szene einfällt, müsste also das natürliche des Mondes sein oder aus einer übernatürlichen Lichtquelle stammen; frei nach der Aussage des Künstlers, dass die Kunst eine „van den oberen eingießungen“ sei.⁴⁶ Die dargestellte Personifikation ist also nicht nur die Melancholie, sondern auch die Kunst – Dürers Muse der Nachtaufmerksamkeit –, die für des Meisters Werk selbst steht. Deshalb sind neben nächtlichem Studium die Werkzeuge wesentlich für die geometrische Berechnung von Maßverhältnissen, die Dürer von Alberti, Leonardo und Jacopo de Barbari übernommen hatte. Er weiß als Kunstwissenschaftler, dass auch die Geometrie (und damit die Perspektive) Saturn zugeordnet ist und daher auch sein eigenes Temperament nur das melancholische sein kann.⁴⁷ Das magische Quadrat (Mensula Jovis) verbindet in seiner Jupiterzuordnung allerdings auch die Übernahme des saturnischen Temperaments und unterstützt die Seite des Verstandes (und nicht seinen Verfall).⁴⁸

Ein Negativbeispiel hat Dürer aber auch geliefert, den Kupferstich „Der Traum des Doktors“ (Berlin, Kupferstichkab.). Er ist nicht durch die Lampe des Nachtfleißes ausgezeichnet, sondern zeigt die niedrigste Form der Melancholie, die mittelalterliche Todsünde der Trägheit und auch die Erotik des niedrigen Amor spielen in der Erscheinung von Frau Venus mit. Als positives Tageslichtpendant kann der Stich des „Hieronymus im Gehäuse“ von 1514 herangezogen werden: Der Löwe als Zeichen der Gelehrsamkeit, das Stundenglas, das Studium die Bücher und nicht zuletzt nun das Innere des Gehäuses, das in der „Melancholia I“ ja immerhin Zuflucht vor der nächtlichen Obdachlosigkeit anbietet, summieren sich zur Auszeichnung. Es gibt also beide Geschlechter für die Personifikation der neuen Kunstwissenschaft der Renaissance: Ripas Studiosus mit der Lampe und Dürers

44 Böhme, *Melencolia*, siehe Anm. 37, S. 67. M. Ficino, *Theologia Platonica*, Paris 1964. F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Stern Glaube und Sterne Deutung*, Darmstadt 1966 (5), S. 37 ff.

45 Böhme, ebenda, S. 37, S. 69. P. K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991.

46 Böhme, ebenda, S. 50.

47 Ebenda, S. 30.

48 Boll, Bezold, Gundel, *Stern Glaube*, siehe Anm. 44, S. 38.

bekränzten weiblichen Genius mit dem so wachen Blick und dem nobelsten Arbeitsgerät, dem Zirkel, in den Händen.

Enea Vico kehrt in dem zweiten Blatt der Bandinelliakademie zurück zu einer männlichen Figur mit Buch und Kontemplationsgestus vor dem Kamin: Ob er damit auch eine ironische Reaktion auf den „Traum des Doktors“ integrieren könnte? Auf Dürers Melancholiestich hält eine flatternde und schreiende Fledermaus die Inschrift in den Nachthimmel. Auch sie gehört zu den unruhigen, in der Nacht aktiven und flatterhaften Wesen, die Saturn zugeordnet werden. Zwei Mal nennt sie Agrippa von Nettesheim, dessen Text über die okkulte Philosophie Dürer durch Pirckheimer geläufig war.⁴⁹ Torheit und Blindheit wird den Nachttieren einerseits nachgesagt, andererseits Zugehörigkeit zur Philosophie (allerdings die zweifelnde Seite), und damit ist die Fledermaus dem nächtlichen Studium zugehörig wie dem Mond.⁵⁰ Auch in Ghisis „Traum des Raffael“ (oder „Iris vor Somnus“) ist dem nächtlichen Forscher die Fledermaus begleitend zugesellt, ob sie wie die dargestellten Dämonen negativ zu deuten ist, bleibe dahingestellt. Möglicherweise überdeckt die Lichtmetapher der abendländischen Aufklärung dieses frühe Beharren auf Wissenschaftlichkeit im Humanismus der Renaissance. War also die erste Reaktion auf die christliche Lichtmetapher jenes Arbeiten über profane Schriften des Altertums im Dunkel der Nacht? Nur im Geheimen konnte Leonardo seinen damals verbotenen analytischen Studien der Anatomie am menschlichen, toten Körper nachgehen und die Lektüre verbotener Schriften passt ebenso in den antiken Topos vom Nachtfleiß. Die Fledermaus begleitet als Zeichen der „Vacatio mentis“ Ficinos (die vom Körper befreite Seele) wie die Eule Mutter Nacht und ihre Kinder von Guercino (Abb. 193, S. 447) über Sandrart (Tafel 22) bis Jan van den Hoecke (Tafel 23). Mutter Nacht trägt bei Guercino einen Turban, den sonst auch die Sibyllen tragen, und sie hält ein aufgeschlagenes Buch; damit ist sie die nächstliegende weibliche Personifikation nächtlichen Studiums als Pendant zu Ripas Student mit der Lampe. Auch ein früheres Beispiel aus der Raimondischule, eine lesende Sibylle mit Fackel tragendem Putto (Abb. 156, S. 380), vermag – wenn auch ohne Turban – auf diese weibliche Form von Nachtfleiß zu verweisen. Doch im Gegensatz zu einigen Personifikationen begleitet die Fledermaus nicht die nächtlichen Heiligen Magdalena, Hieronymus, Christopherus, Sebastian und Irene oder Laurentius – ein auch noch so kleiner Verweis auf die Flatterhaftigkeit des Glaubens wäre nicht angebracht.⁵¹ Ist die Aufmerksamkeit für die Nacht des Studiums im positiven Sinn des Fleißes und der Imagination aus der Melancholie also der die saturnische Flatterhaftigkeit bannende Faktor? Bei

49 Ebenda, S. 114 f. Das Vespertillum erscheint seit den mittelalterlichen Bestiarien auch als Dämon: G. Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln – Opladen 1960, S. 87 f. Auch die Schleiereule gehört zu diesem Kontext von Tieren, die Nacht und Finsternis lieben, stehen aber auch für den Sieg des Christentums über das Judentum (hell und dunkel).

50 Bandmann, ebenda, S. 88.

51 Ebenda, S. 88 f.



156 Anonymus der Raimondschule, Lesende Sibylle, Radierung

dem auffallend wachen Blick von Dürers *Melancholia* möchte man das annehmen.

Eine späte Nachfolgerin in mystischer Dunkelheit ist Domenico Fetti's „Melancholie“ (Abb. 157), jedoch scheint sie nach der Gegenreformation noch viel mehr dem negativen Einfluss und den Vanitasgedanken verfallen, denn sie kniet wie die Büsserin Magdalena über dem Totenschädel versunken. Bücher, die Weltkugel, der saturnische Hund als Zeichen der Gelehrsamkeit und im Vordergrund die Palette, ein Pinselbündel und eine Statuette verweisen wieder auf den Kunstwissenschaftler und damit auch auf Fetti's Selbstverständnis als (Hof-)Künstler. In Adam Elsheimer's Bild „Das Reich der Minerva“ (Cambridge, Fitzwill. Mus.) ist eine weitere Verwandlung der Melancholie in die oberste Göttin der Akademie

zu bemerken. Die Künstler und Wissenschaftler im Hintergrund – treffend in einem Raum vereint – werden von Kerzen und Kohlebecken bei ihrer nächtlichen Tätigkeit unterstützt.

Mit Michelangelo taucht bereits der Verdacht des bewusst „negativen“, weltabgewandten Gesellschaftsbildes des Künstlers auf: Er erweist sich als Außenseiter, als Held und jener, der im Erhabenen der Dunkelheit schöpft und geistig wandert, während die anderen schlafen.⁵² Hier vereinen sich *Nyktomachia* und *Lucubratio*: Die besondere Tapferkeit der Schlachten bei Nacht stehen synonym zum geistigen Kampf des Kunstwissenschaftlers. Auch Pacioli hatte schon 1509 die antiken Quellen von Demosthenes, Cicero und Quintilian im Zusammenhang mit seiner Würdigung des Herzogs Ludovico Maria Sforza herangezogen, um einen „Tag- und Nachtgottesdienst“ für die Wissenschaft ins Gespräch zu brin-

52 Was J. Reynolds in seiner Royal Academy wieder aufgreift, in: Seidel, Kerze, siehe Anm. 7, S. 164.



157 Domenico Fetti, Melancholie, ca. 1620

gen; der Kreis von Leonardos Lehrtätigkeit bis zur Institutionalisierung der Akademien schließt sich also dichter als von Pevsner oder Goldstein angenommen um das Nobilitierungsthema der Lukubration.⁵³ Dabei fällt auf, dass bei den Fehlern, die Pacioli einer neuen, in der Wissenschaft schwachen Generation vorwirft, besonders das im „Schlunde Schlaf“ Versinken – also die Faulheit – kritisiert wird.⁵⁴

Einen weiteren Aspekt in diesem Zusammenhang bieten das Studiolo Francesco I. Medici im Palazzo Vecchio in Florenz und das Studiolo als Rückzugsort von geistlichen und weltlichen Würdenträgern, sogar von Fürstinnen wie Isabella d'Este, aber – seit Petrarca und Boccaccio – auch Poeten und Künstlern. Katrin Seidel hat im Zusammenhang mit dem nächtlichen Licht der Kerze als Attribut die Intarsien des Studiolo in Federigo da Montefeltres Palast von Urbino untersucht. Diese taucht als Arbeitswerkzeug neben anderen, oft wissenschaftlichen Geräten und Büchern, aber auch neben einem Vanitasstillleben auf.⁵⁵ Wieder geht es um nächtliche Arbeit, Abgeschlossenheit und den gelehrten Edelmann, der Demosthenes wie Petrarca als Exempla in seinem Studierzimmer nach den Mühen der Regentschaft am Tage nacheifert.

Im verdunkelten Studiolo ging der melancholische Francesco I. Medici seinen wissenschaftlich-alchemistischen Studien und seiner Sammlerfreude bei künstlichem Licht nach. Er betrachtete es im Sinne von Paolo Cortese als „Lucubratorii cubiculum“.⁵⁶ Er erzeugte sich das Ambiente einer künstlichen Nacht mit geschlossenen Läden, die er auch am Tag vortäuschen konnte, denn seine Regierungsambitionen waren geringer als die Vorliebe für die Wissenschaft und das Bestaunen von Kristallen oder alten Vasen. Seine Mitarbeit bei chemischen wie alchemistischen Versuchen in einem eigenen fabriksartigen „Casino“ passt zu der nächtlichen Atmosphäre des Raums wie auch die manieristische Bilderwelt von etwa zwanzig verschiedenen Künstlern aus der Toskana und den Niederlanden. Ein Kosmos von den Jahreszeiten über die Götterwelt, aber auch der Arbeit in Diamantenminen und Fabriken mit vorgeführter Erzeugung von Glas, Schießpulver oder Goldschmiedeproduktion und eine Alchemistenwerkstatt zeigen den Herzog auf den Bildern des Vasariumkreises nach dem Programm Vincenzo Borghinis inmitten dieser Welt als nächtlichen Experimentator und Lukubranten.⁵⁷

53 Pacioli, *Divina Proportione*, siehe Anm. 5, S. 280.

54 Ebenda, S. 188.

55 Seidel, *Kerze*, siehe Anm. 7, S. 202 f.

56 O. Bernier, *Die Renaissancefürsten*, München 1983, S. 142 f. Liebenwein, *Studiolo*, siehe Anm. 5. Die Medici hatten bei einem der drei „Scrittoii“ genannten Studioli im 1444 errichteten Palazzo Medici in Florenz einen Leuchter außen angebracht – damit das Lesen auch bei geschlossenen Fensterläden oder bei Nacht möglich war, siehe Liebenwein S. 73. Paulus Cortesius (Paolo Cortese), *De Cardinalatu*, Castro Cortese 1510. Weiters Liebenwein, ebenda, S. 128. Nach Leonardos Ansicht, kleine Räume führen den Geist auf den richtigen Weg, ist das auch vom Licht abgeschlossene Studiolo (*lucubratorii cubiculum*) idealer Ort für die Studien (bei Kerzenlicht).

57 J. Bousquet, *Malerei des Manierismus*, München 1985, S. 232. Im Italienischen Tagebuch Montaignes wird von den wissenschaftlichen Handwerkskünsten des Herzogs berichtet: Nachahmen von Steinen, Schmel-

Da Vasari einer der Maler im Studiolo ist, mag der antike Topos vom Nachtfleiß der Künstler hier seine wichtige theoretische Fortsetzung gefunden haben: Cosimo Medici, der Vater Francescos, war 1563 Gründer der Accademia del Disegno in Florenz. Die Vorstände waren Michelangelo (der aber in Rom weilte) und Cosimo selbst sowie als Kunsttheoretiker Vincenzo Borghini. 36 Künstler wurden aufgenommen, davon lebten 32 in der Stadt. In einem Brief aus demselben Jahr an Michelangelo nennt Vasari die Akademie eine Universität.⁵⁸ Der Fürst war bekannt für die naturwissenschaftlichen Interessen seiner Familie und träumte mit Ficino von der Befreiung der Seele aus dem Gefängnis des dunklen Körpers. Die Darstellung des Traums (wieder Iris bei Somnus) im Studiolo des Sohnes Francesco von Giovanni Battista Naldini findet in nahezu nächtlicher Atmosphäre statt. 1570–72 entstanden, greift sie gedanklich auf eine große Inszenierung fürstlicher Macht anlässlich der Hochzeit Francescos I. mit Johanna von Österreich zurück, wobei ein „Trionfo de' Sogni“ Bestandteil eines Umzugs war.⁵⁹ Fünf Maskengruppen personifizierten und symbolisierten die Wünsche und Begierden der Menschen; die Fledermaus begleitete den Schlafgott und, Berichten zufolge, war auf seinem Wagen, der von einem Bären gezogen wurde, ein Haus mit einer Höhle, in der die Gestalt der Nacht saß.⁶⁰ Das Leben als vergänglicher Traum stellt Bezüge zu einem Holzschnitt



158 Hendrick Goltzius, Die Nacht, ca. 1594, Holzschnitt

zen von Kristall, Analysieren von seltenem Porzellan, Aufzucht von Seidenraupen etc. Die Sammelleidenschaft ließ ihn aber das Studiolo schon bald wieder wegen Vergrößerung verlassen, es existierte also nur 1572–1586 in dieser Komplexität.

58 Pevsner, *Academies*, siehe Anm. 28, S. 45 f.

59 M. Zehnpfennig, *Träume und Vision in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, phil. Diss. Tübingen 1979, S. 86 ff. L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I. Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967. Der Bericht stammt von Baldini (*Discorso sopra mascherati della genealogia degli' iddei dei gentili*, Florenz 1565), das Programm von Vicenzo Borghini.

60 Zehnpfennig, ebenda, S. 90.

von Hendrick Goltzius mit der Darstellung einer nackten Nacht von ca. 1594 (Abb. 158) her. Hier wird die Nacht nicht mit Somnus auf ihrem Wagen sitzend dargestellt, sondern unter ihrem Mantel geduckt und als Lenkerin verdoppelt, mit einer Fackel und einem Tuch, gezogen von Fledermäusen. Neben ihrer aktiven Seite sitzt die Eule, und ober der passiven Schläferin am Wagenkorb steht ein krähender Hahn. Hinter dem Wagen tut sich der Tierkreis der Sternzeichen auf, die Anspielung auf die Astronomie ist auch durch den im Wagenkorb hängenden Mond oder einen Granatapfel im Zusammenhang mit Persephone gegeben – die Ratten oder Mäuse, die am Korbgeflecht hochkriechen, unterstützen als waches Nachtgetier den aktiven Aspekt.⁶¹

Es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass eigentlich ein Irrtum zu Leonardos nächtlichen Schattenstudien bei Kerzenlicht führte: Er verglich die, seiner Meinung nach, punktförmige Lichtquelle der Sonne in ihrer Wirkung auf die Gegenstände mit der, seiner Meinung nach, punktförmigen Lichtquelle der Kerze und erstellte danach nicht nur die praktischen Anleitungen für die Künstler in abgedunkelten Räumen, sondern kombinierte auch seine wissenschaftlichen Untersuchungen nach der Natur zu Optik und Astronomie durch diese Konstellation.⁶² Der Irrtum hielt, bei aller Differenzierung der Lichter durch Lomazzo u. a., noch bis ins 18. und 19. Jahrhundert an, denn in der Praxis der Künstler ist diese eigene Konstruktion ja nicht als falsch zu bezeichnen, da die Wahrheit (in der Imitation der Natur) auf Papier und Leinwand ohnehin ihre eigenen künstlichen Gesetze aufweist und keine physikalische ist. Besser wäre es, sie als geometrische Konstruktion und Versuchsbasis zu bezeichnen, die wie die „einäugige“ Zentralperspektive (Panofsky) eine Annäherung an die Wirklichkeit versucht. Leonardo erreichte mit der genauen Untersuchung der Schattenränder zumindest sein besonderes Stilmittel, das *Sfumato*. Die seit 1492 konkreten praktischen Anleitungen der Imitation der Nacht mit Kerze und Blendrahmen, Verhängen der Fenster, in grundsätzlich nur nach Norden ausgerichteten Ateliers, blieb als Praxis bis ins 20. Jahrhundert erhalten.⁶³ Im Kapitel über Poussin wird dies seine Fortsetzung finden. Dürer adaptierte diese Forschungen in der 1525 erschienenen „Unterweisung der Messung“ – auch er arbeitete mit Lichtstrahlen als geraden Linien, fixierter künstlicher Lichtquelle und dem „Fehler“ der punktförmigen Ausstrahlung.⁶⁴

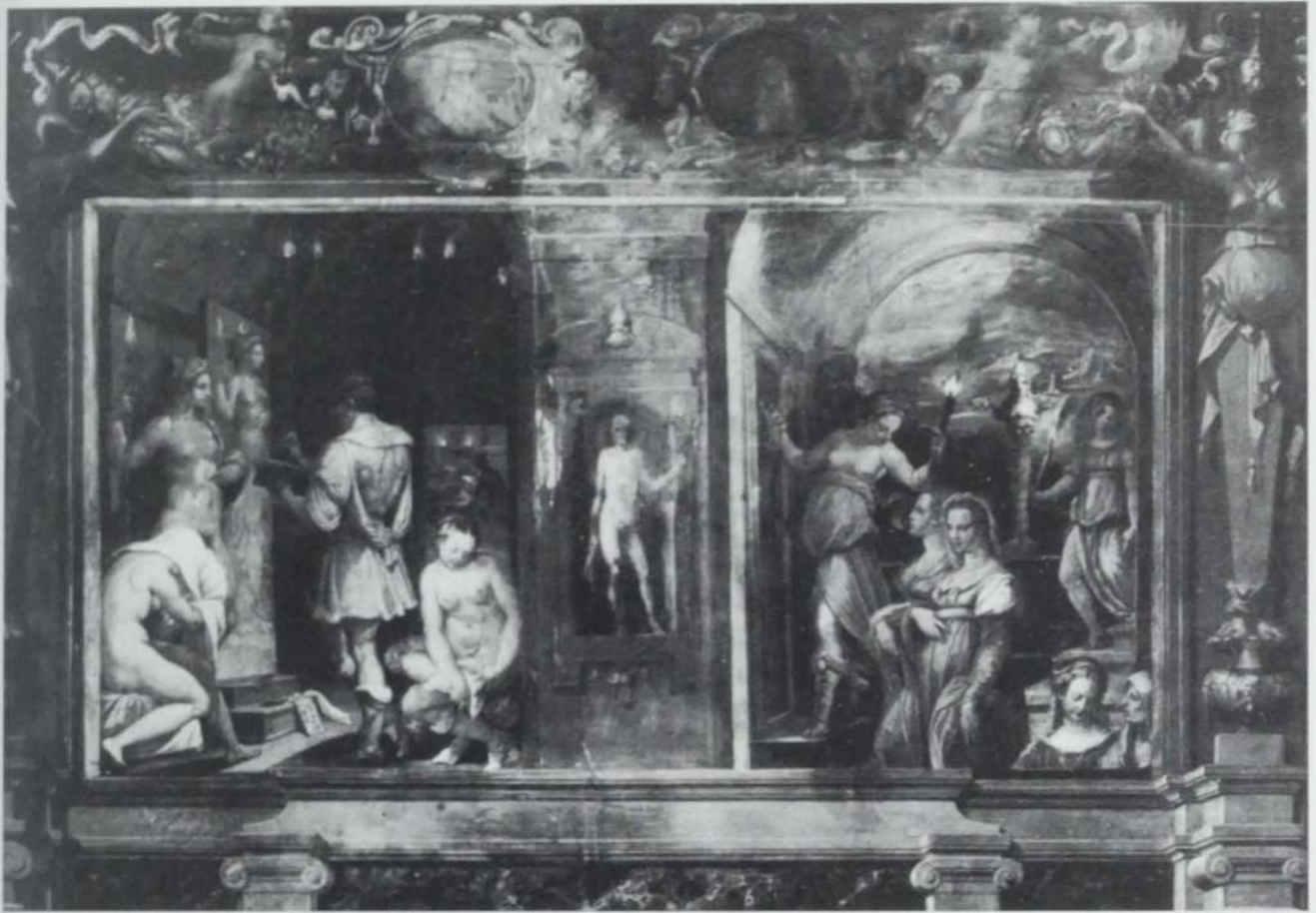
In seinem Haus in Florenz malte Giorgio Vasari seine theoretischen Vorstellungen als Lehrbilder an die Wände – ähnlich Taddeo Zuccaro in Rom. In einem Fresko stellte er die Schattenlegende des Quintilian in einer Scheinarchitektur dar. Ein Künstler mit michelan-

61 H. Goltzius, *Complete Engravings, Etchings, Woodcuts etc.* Ed. W. Strauss, New York 1977, Vol. II, Nr. 420.

62 Da Costa Kaufmann, *Perspective*, siehe Anm. 1, S. 93.

63 Ebenda, S. 272, Seidel, *Kerze*, siehe Anm. 7, S. 159.

64 Dürers Arbeiten mit fädengespanntem Raster oder Glasplatte vor dem Objekt gilt in der Praxis bis heute. Weiters übernahm Giudobaldo del Monte (der Bruder des Kardinals Francesco del Monte) in seinem Traktat über die Perspektive die Punktförmigkeit, wobei hier der Einfluss auf Caravaggio zu untersuchen wäre. Da Costa Kaufmann, *Perspective*, siehe Anm. 1, S. 283, weist darauf hin, dass der „Fehler“ bis zu Samuel Hoogstraten, Girard Desargues und Abraham Bosse – und auch neben der neuen Optik Newtons – anhielt.



159 Giorgio Vasari, Das Atelier des Künstlers, Fresko der Casa Vasari

geleskem Körperbau (Gyges von Lydien) zieht den Schlagschatten seiner selbst nach, der durch die Lichtquelle einer hohen Flamme von einem Kandelaber an die Wand geworfen wird. Eine gelehrte Selbstprojektion wie auch das Porträt seines Ateliers (Abb. 159) als das des Apelles, in dem neben einem Pilaster zwei Aktmodelle sitzen und letzte Kleidungsstücke ausziehen. Der Maler steht als halb ins Profil gedrehte Rückenfigur und malt eine sehr plastisch hervortretende Diana nach einer skulptural wirkenden dritten Gestalt neben der Staffelei: Dabei taucht Plinius' Bericht über einen Topos nach Apelles auf – viele Modelle werden zu einer Idealfigur zusammengesetzt; auch Zeuxis' Schöpfung des Helenabildnisses ist integriert. Der antikisch Gekleidete malt im künstlich beleuchteten Raum, in dessen völligem Dunkel sich hinten eine Tür zum nächsten Scheinraum öffnet, in dem zwei junge Männer bei künstlichen Lichtquellen mit Zeichenbrettern weitere „wissenschaftliche“ Nacharbeit vollbringen, die auf die Praxis des Gips- und Skulpturenkopierens der Schüler (oder der Werkstätte) bezogen ist. Ganz rechts im Vordergrund zeigt sich eine Szene mit sechs Modellen vor dem Atelier in einer Arkade, die durch einen Bogen in der Architektur

den Blick auf eine nächtliche Landschaft freigibt. Die Frauen sind sehr unterschiedlich: während manche wie Bürgerliche der Stadt Florenz wirken, sind die beiden bewegten an der Tür und rechts hinten eher Personifikationen oder Musen durch ihre entblößte Brust und Fackeln ähnlich. Zwischen Landschaft und Architektur steht eine vielbrüstige ephesische Diana als Anspielung auf die Allegorie der fruchtbaren Natur. Im Fries über diesen beiden Fresken der Casa Vasari sind die Porträts von berühmten florentinischen Künstlern in Medaillons zu sehen.

Nach Leonardo, Bandinelli, Zuccaro und ihrer Darstellung der *Lucubratio*, bezogen auf die Praxis des Statuen- und Aktzeichnens, kommt die Fortsetzung mit Vasari und lässt auf die anfangs nicht überlieferte Theorie in „seiner“ *Accademia del Disegno* schließen. Es kann nicht jedes Mal nur die neuplatonische Sicht der inneren Erleuchtung sein, die Goldstein im Zusammenhang mit Bandinelli behauptet, sondern die innere Erleuchtung und die äußere Beleuchtungspraxis bilden in den frühen Akademien eine Einheit. Dazu kommen der Bezug zum antiken *Topos* und die aus der damals stattfindenden Paragonediskussion resultierenden Nachtstücke.



160 C. N. Cochin d. J., Französische Akademie des 18. Jh.s, 1763, Radierung

In der französischen Akademie sind die drei Tätigkeiten nebeneinander schon klarer und analytischer durch C. N. Cochins d. J. Radierung von 1763 (Abb. 160) überliefert: Links zeichnen zwei junge Studiosi, angeleitet von zwei älteren, nach einer Zeichnung. An der Staffelei steht eine Kerze, um das nötige Licht zum Arbeiten zu geben. In der Mitte sind sechs Studenten zeichnend und diskutierend auf eine Statuette bezogen, das Licht einer Öllampe kommt dazu von über dem Gipsmodell. Ganz rechts sind an die sechs junge Männer mit dem lebenden Modell beschäftigt, messen die Proportion mit dem Bleistift in erhobener Hand und das Licht kommt aus einem Luster oder Kohlebecken, der an der



161 Englische Schule, Aktzeichensaal der Royal Academy of Arts, um 1760, London

Decke hängt. Ganz rechts ist noch ein Künstler mit Staffelei, der eine Statue kopiert, vielleicht ein Selbstbildnis Cochins.

Das abendliche Aktzeichnen in dunklen, künstlich beleuchteten Räumen bleibt in allen Akademien gängige Praxis, der neuplatonische Schöngeist dahinter gerät aber langsam in Vergessenheit. Das würde bedeuten, dass die ersten Akademien einen höheren Anspruch und geistvolleren Umgang mit Theorie und Praxis hatten als bekannt. Auch in der Royal Academy in London sind das männliche Aktmodell und die Gipsbüsten zum Üben auf einem Bild mit künstlicher Beleuchtung und geschlossenen Fenstern vereint (Abb. 161). Ähnliche Darstellungen gibt es aus Wien (von M. F. Quadal, der die bekannten Akademiemeister beim Aktzeichnen im Kunstlicht 1750 porträtierte), Berlin und Den Haag.

Zur Nachtarbeit gehört auch die in die Natur versetzte Szene des Wissenschaftlers in der Höhle, wie z. B. durch Jamblich für Pythagoras bekannt ist, oder die auch oft fensterlose Grotte als im Garten befindlicher Rückzugsraum in Art des Studiolo – auch diese Darstellung diente Leonardos Kreis 1480 in einer Zeichnung (London, B. M., Slg. Arundel) als mögliche Selbstprojektion des Künstlers. Hier vereint sich Platons Höhlengleichnis mit der symbolischen Anspielung auf die Verbindung von Wissenschaft und Natur; das Licht

des Denkens in der paganisierten Geburtshöhle Christi, von der schon die hl. Birgitta von Schweden nach den Protoevangelien geschrieben hatte. Eine späte Reflexion auf unser Thema bietet der bekannte englische Mondlichtmaler Joseph Wright of Derby 1771–73. Das Mitglied der so genannten „Lunar Society“ gründete die „Academy of Lamplight“ wohl in Erinnerung an Bandinelli und malte das Bildpaar eines „Alchemisten“ und eines „Eremiten, Anatomie studierend“ (die Abb. 162 zeigt die seitenverkehrte Mezzotinto-Kopie von William Pethers aus dem Derby Mus. & Art Gallery). Den märchenhaften Aspekt der kleinen Beobachter zu dem in der Höhle mit Menschenknochen hantierenden alten Melancholiker und Wissenschaftsriesen neben der Lampe bildet eine Diagonale der Lichter zum Mond links oben. Sie ist auch der religiösen Metapher der Erleuchtung nicht fern. Der lange Titel lautet: „Ein Philosoph beim Schein einer Lampe“ oder „Ein Eremit studiert Anatomie“. Alexander Pope schrieb dazu passend ein Epigramm: „Nature and Nature's Laws lay hid in night. God said, let Newton be: and all was light.“ Damit ist der Wandel des Lichts in der Nacht ins Profane endgültig vollzogen; Werner Busch hat diesen Weg im 18. und 19. Jahrhundert ausführlich untersucht.⁶⁵ Das Signum des Sublimen ist zu dem alten Thema der Lucubratio gekommen, wenn es nicht schon seit Ciceros „atriolum“ so etwas in Art der Abgeschiedenheit einer Vita solitaria im Zusammenhang mit der Natur darstellte – wie für Pythagoras in der Höhle außerhalb der Stadt und bei Nacht.⁶⁶

Hermetisches Wissen war Grundlage der alchemistischen Versuche, in der Kunst entsprechend durch nächtliche Denkbilder wie Dürers „Melancholia I“ mit magischem Inhalt figuriert. Die Problematik saturnischer Nacht gehört zu diesem hermetischen Themenkanon wie die Darstellung der Alchemisten gleich Philosophen. Damit wäre im Bildpaar Wright of Derbys der Alchemist in seinem Labor mit dem Anatomisten in der Höhle ident. Empirische Naturwissenschaft und visionär mystischer Hintergrund können dabei eine alte Einheit eingehen.

Ein Vorfahr von Wright of Derby unter den Alchemistendarstellungen ist der Flame David Ryckaert III. (1612–1661), der ca. 1640 einen Alchemisten in seiner Klausur malte (Abb. 163, S. 390), wobei der nach religiösen Vorstellungen verwerfliche Aspekt durch die deutliche Vaitasallegorie noch überwiegt. Vier innerbildliche Lichtquellen (Mond, zwei Kerzen und ein Feuer im Ofen) erleuchten die einsiedlerische Hütte im Wald. Die labil am Tisch gelagerten Gegenstände (Totenkopf, Sanduhr, Folianten und Schreibwerkzeuge) weisen wie der Globus im Vordergrund und das Skelett im Inneren des Buches, das der Protagonist zum Betrachtterraum richtet, direkt auf die Vergänglichkeit von allem menschlichem Tun hin. Das Gegenstück zum gottlosen Werk des Alchemisten bildet ein weiteres

65 W. Busch, Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe, Frankfurt 1986, insb. S. 72. W. Busch, Das sentimentalische Bild, München 1993. J. Uglow, The Lunar Men. The Friends who made the Future, London 2002.

66 Ausst.-Kat, Das Capriccio als Kunstprinzip, Wien 1997, S. 315. Liebenwein, Studiolo, siehe Anm. 5, S. 47 u. 115. Jamblich, De vita Pythagorica V, 27.



162 William Pether nach Joseph Wright of Derby, Ein Eremit, Anatomie studierend, 1770



163 David Ryckaert III., Alchemist, um 1640

nächtliches Gemälde des Künstlers, das eine alte Frau in einer Speisekammer beim Hantieren an einem Fisch vor einem geschlachteten Lamm neben der Kerze und Blechgeschirr zeigt. Trotz der Vecchiagestalt ist der dreifache Hinweis auf Christus in belehrender Aussage deutlich.

Michael Maier (1568–1622) war im doppelten Sinn (pseudowissenschaftlich alchemistisch und wissenschaftlich im modernen Sinn) Leibarzt bei Kaiser Rudolf II., der nach dem legendären Hermes Trismegistos der „Deutsche Hermes“ genannt wurde und für seine Vorliebe für alchemistische Experimente bekannt ist. Maier verfasste 1618 seine Emblemsammlung „Atalante fugiens“ und verlegte sie in Oppenheim. Matthäus Merian (1593–1650) lieferte die Kupferstichillustrationen, wie z. B. „Deine Führerin sei die Natur“ (Abb. 164), ein Nachtbild, das den künstlerischen Lukubratoren gar nicht so unähnlich ist. Denn auch die Künstler wie die Wissenschaftler galten in Sachen Nachahmung als „Affen“ der Natur; Paracelsus aber hoffte wie Maier durch die Alchemie eine unfertige Natur vollenden zu können.⁶⁷ Der Brillen tragende Forscher mit seiner Laterne versucht hinter der einen Blumenstrauß haltenden Natur in ihre Fußstapfen zu treten. Das Studium

67 A. Roob, *Alchemie und Mystik*, Köln 1996, S. 505.

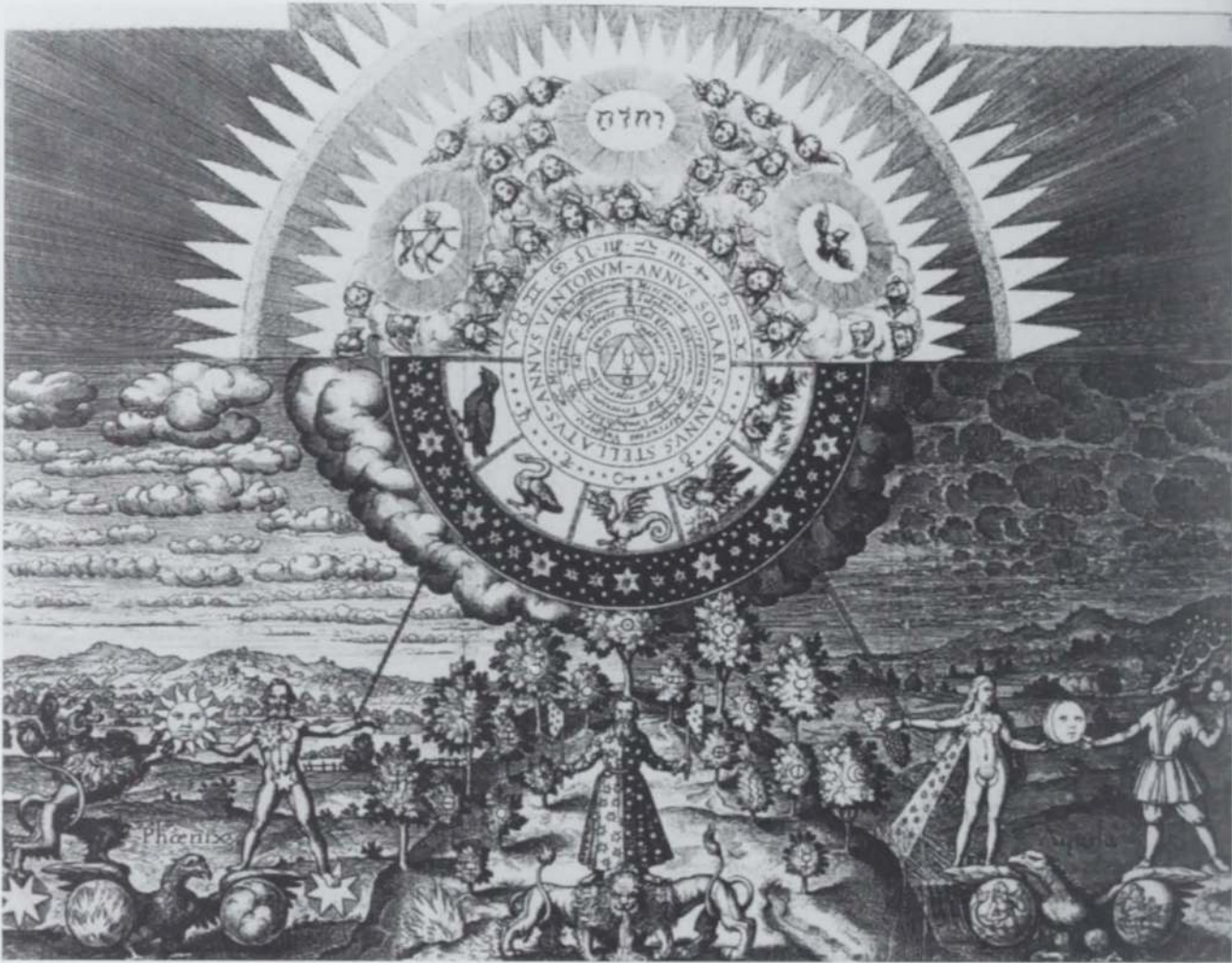


164 Matthäus Merian nach Michael Maier, Deine Führerin ist die Natur, aus *Atalanta Fugiens*, 1618 in Oppenheim erschienen

vieler Fachschriften propagierte Maier für unentbehrlich, deshalb sind seine Inhalte auch kompliziert. Symbolisch sind die Fußstapfen die Wegweiser, der Wanderstock die Vernunft, die Brille die Erfahrung und die Laterne immer noch das (nächtliche) Studium der Schriften, die den Verstand öffnen und dem Leser ein Licht aufgehen lassen.

Der Mond in seiner großen Wirkung auf Erde und Natur ist auch in Michael Maiers „*Septima Philosophica*“ (Frankfurt 1616) bedeutend: Als Abglanz der Sonne wird das Mondlicht erklärt und das Gestirn ist Auffangbecken des lebendigen Wassers wie in der Spätantike, aus der die hermetischen Schriften übernommen wurden.⁶⁸ Ein weiteres Schlüsselbild der Alchemisten ist Matthäus Merians Stich „*Göttliches Rad der Natur*“, der

68 Ebenda, S. 78.



165 Matthäus Merian für J. D. Mylius, Göttliches Rad der Natur, 1678 an das Musaeum Hermeticum angeschlossenes Opus Medico Chymnicum

1678 an das Corpuswerk des „Musaeum Hermeticum“ angeschlossen wurde (Abb. 165). Im „Opus magnum“ der Alchemie sorgt ein mittig stehender Scheidekünstler für Trennung der Synthese einer chaotischen Materie in Tag und Nacht, Sonne und Mond, Sulfur und Merkur, Feuer und Wasser. Die Einigung in der Mitte des Rades stellt den „mercurialen Lapis“, den Wasserstein der Weisen, dar. Als eine weitere Allegorie für den Wissenschaftler steht in der rechten nächtlichen Hälfte Actaion, der die unverhüllte Natur in Diana/Luna erblickt. Gestirn und personifizierte Natur sind auch hier vereint. Der Jäger Actaion gilt daher auch im Werk Giordano Brunos als unerschrockener Wahrheitssucher.⁶⁹

69 Ebenda, S. 465. Giordano Bruno, „De magia“, in: G. B. Ausgewählt und vorgestellt von Elisabeth von Samsonow, Hrsg. Peter Sloterdijk, München 1995, S. 115 ff.

2. Die entzauberte Nacht: Hexenwahn und Holocaust

Es sind die nächtlichen Kapitel der Menschheit: Der Volksaberglaube an den Hexensabbat vereinte sich in der frühen Neuzeit mit Vorurteilen gegenüber Minderheiten. Andersgläubige, Einwanderer und das gesamte weibliche Geschlecht (also zumindest die Hälfte der Menschheit) waren im Europa des Humanismus zum Sündenbock auserkoren.⁷⁰ Die Frauen verfolgte man bis ins 18. Jahrhundert mit tödlichen Folgen, die Juden wurden mit dem Wissen vieler Völker im 20. Jahrhundert von Hitler und seinen nationalsozialistischen Helfern nach bis dahin ständig wiederkehrenden Pogromen systematisch ermordet. Der Nobelpreisträger Elie Wiesel, der die Konzentrationslager Auschwitz und Buchenwald als Einziger seiner Familie überlebte, nannte seine Niederschrift des Unfassbaren „Die Nacht“.⁷¹

Die nächtlichen Bezüge der Frau (aber auch von männlichen Zauberern) zu Magie, Hexerei und Bannritualen gehen bis in babylonische Zeit zurück. Sie hängen mit Beschwörungen in den dunklen Neumondnächten zusammen: In jenen Stunden sollte ein bestimmtes Kraut gegen Verhexung gesammelt werden, ein anderes zur Reinigung des Mannes ins Badewasser gegeben werden, nachdem das Licht der Sterne es berührt hatte.⁷² Andere in dieser Nacht eingesammelte Kräuter legte man in den Nacken der Kranken oder aß sie. Besonders qualitativ volles frisch gebrautes Bier sollte am Neumondtag angesichts der Sonne getrunken werden.

Am Neumondtag wurde auch Haar geschnitten, denn „die Sterne sollten es nicht sehen“, und es wurde ein Abbild (Stellvertreter) in Form einer Puppe für die Verwendung in Ritualen geschaffen.⁷³ Damit konnte Böses in Gutes gewandelt werden, das der wieder erscheinende Sichelmond zu Gesicht bekam. Die Puppen (nicht Figurinen oder Statuetten) waren männlich und weiblich. Der Exorzist konnte sie auch hinter sich in den Fluss werfen, um Böses abzuwehren. Wenn der Vollmond unterging, während die Sonne schon aufgegangen war, mussten Gebete gegen die aktiv die Lebenden verfolgenden Geister der Toten gesprochen werden. Der Aberglaube reichte so weit, dass eine Mondfinsternis, bei der der Erdschatten das Rot des „Blutens“ auslöst (alle zwei Jahre), die Einsetzung eines Ersatzkönigs mit sich brachte, der das Unheil abfangen sollte, während der richtige König sich Sühne- und Opferriten hingab.⁷⁴

70 C. Ginzburg, *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*, Berlin 1990. B. D. Palmer, *Cultures of Darkness. Night Travels in the History of Transgression*, New York 2000.

71 E. Wiesel, *Die Nacht*, Freiburg/Breisgau 1996.

72 E. Reiner, *Nocturnal Rituals*, Kap. VIII, in: *Astral Magic in Babylonia*. *Transactions of the American Philosophic Society*, Vol. 85, Pt. 4 (Philadelphia), 1995, S. 133 ff. C. Pinter, *Blutiger Mond*, in: *Wiener Zeitung Extra*, 29./30. 12. 2000, S. 3.

73 Reiner, ebenda, S. 135.

74 Ebenda, S. 136 f. Am 15. Tag des Mondzyklus können Sonne und Mond gleichzeitig am Himmel anwesend sein. Pinter, ebenda, S. 3.

Auch bei den Griechen standen manche mythische Frauen – so Medea und Erichtho – in magischer Beziehung zum Mond; als Land der Hexen aber galt nach Plato, Lucian u. a. Thessalien.⁷⁵ Seit dem Hellenismus sind auch die magischen Zusammenhänge zwischen Planeten und Metallen aufgezeichnet. Die Vorformen im Fall der lunaren Beziehung zu Silber gehen aber auch auf die babylonische Astrologie zurück, da Opferrituale an die Astralgötter überliefert sind.⁷⁶

Die Hexenbilder des Albrecht Altdorfer und Hans Baldung Grien zeigen nackte Frauen, ältere wie jüngere, bei ihren Zusammenkünften in der Natur, die sich als „verkehrte Welt“ (diese wurde damals auch „Weibermacht“ genannt) präsentiert. Die Frage, ob die beiden Renaissancekünstler nun „hexengläubig“ und „dämonenfürchtig“ waren oder ob sie diese Blätter aus Sensationslust und Sexismus herstellten – im Falle Griens nur für private Weitergabe an Freunde –, ob sie gar selbst an der Verfolgung von Frauen beteiligt waren (Altdorfer ist als Judenverfolger greifbar), konnte die Kunstgeschichte bis heute nicht beantworten.⁷⁷ Die Bezeichnungen der verdächtigten Frauen (und wenigen männlichen Zauberer) war bis zur systematischen Ausrottung ab dem 14. Jahrhundert vielfältig angewachsen; neben Hexen hießen sie: Divinati, Druuten, Galsterweiber, Hagezussae, Lamiae, Magi, Malefici, Nachtfrauen, Negromantici, Sortilegi, Strigae, Unholde, Venefici, Zauberer, Zaunreiterinnen oder Zunrite, in der Einzahl: Diana, Hekate, Berta, Hulda, Perchta, Abundia.⁷⁸ Dabei sind Ketzer wie die Sekte der Waldenser ebenso als Vorläufer integriert worden wie die mit der Magie beschäftigten Wissenschaftler, obwohl die Naturwissenschaften ohnehin noch keine scharfe Trennung zur Geisteswissenschaft aufwiesen; auch Astrologen und Astronomen waren betroffen.

Der nächtliche Paradewissenschaftler, der das Kapitel IV, 1 (Lukubration) mit diesem verbindet, ist Doktor Faustus, der mit Nachtfrauen und dem Teufel – in Gestalt Mephistos – Kontakt hat. Vor Goethes Tragödie war er schon durch Puppenspiel und Volksschaustücke bekannt. Selbst der über Jahrzehnte geschriebene „Faust“ Goethes handelt zumeist nächtens und nimmt den Aberglauben an die Walpurgisnacht (30. 4.), Johannisnacht (Somersonnenwende, 24. 6.) u. a. poetisch auf.⁷⁹ Auch William Shakespeare sparte die Hexen als „secret, black und midnight hags“ negativer Natur in seinen Werken nicht aus. Mit der Verurteilung eines Teils der Gelehrten zeigt sich die dunkle Seite der Aufklärung im Zeitalter des Humanismus. Agrippa von Nettesheim (1486–1535) ist als Schwarzmagier und Hexenmeister Mephisto angeglichen und dem christlichen Faustus als Verführer gegen-

75 Ebenda, S. 133.

76 Ebenda, S. 143.

77 G. v. d. Osten, Hans Baldung Grien, Berlin 1983. G. F. Hartlaub, Hans Baldung Grien. Hexenbilder, Stuttgart 1961. M. Bernhard, Hans Baldung Grien: Handzeichnungen. Druckgrafik, München 1987. Altdorfers Stellung zur Frau ist noch nicht behandelt.

78 A. Hallingen, Die Hex' muss brennen ..., Augsburg 1999, S. 16. Ginzburg, Hexensabbat, siehe Anm. 70, S. 13. D. u. G. Bandini, Kleines Lexikon des Hexenwesens, München 1999, S. 48.

79 J. W. v. Goethe, Faust I und II, Ausgabe (Hrsg. A. Schöne, W. Wiethölter): Darmstadt 1998.

übergestellt worden. Der Jurist und Mediziner aus Köln geriet durch seine Abhandlung über die Geheimwissenschaften, „*De occulta philosophia*“, mit dem Klerus in Konflikt, der ihn „der Eitelkeit der Wissenschaften“ und ihrer nächtlichen Seite zuordnete. Dazu kam sein Einsatz für eine vermeintliche Hexe 1519 und sein dämonisierter schwarzer Hund als Begleiter.⁸⁰ Auch der historische Doktor Faustus, Johann Georg Faust (1480–1540), galt in Frankfurt als Zauberer, er wurde als Mitarbeiter Gutenbergs bezeichnet, und schon im Volksschauspiel war die Abkehr von Gott zur Wissenschaft Grund, zum Tod verurteilt zu werden. Goethe hatte den „Blocksberg“ genannten Brocken im Harz, der als Hexentreffpunkt im Volksglauben galt, mehrmals besichtigt. Er ist Ort der Handlung des „nordischen Treibens“ in der Walpurgisnacht im I. Teil; die klassische Walpurgisnacht im II. Teil verlegte der Dichter in die pharsalinischen Felder Italiens, wo in totaler Finsternis das „Schandfest dieser Nacht“ angesiedelt ist. Einfluss durch die nächtlichen Osterfeiern im Norden, die – im Kern mittelalterlich – besonders in der Barockzeit an Bedeutung gewonnen haben, ist spürbar.

Dem Dichter werden aber auch Vorbilder aus der bildenden Kunst nachgesagt.⁸¹ Dabei kommen vor allem der bekannte breitformatige Stich von Matthäus Merian d. Ä. und Michael Herr (Abb. 166, S. 396) oder der ausschnittthafte Blocksberg auf einem anonymen Holzschnitt von 1669 (Abb. 167, S. 397) in Frage.

In Merians Stich steht wie in Goethes Stück der Mond (mit *Lumen cinereum* rechts) am Himmel oberhalb einer klassischen Ruinenvedute, im Holzschnitt ist der Mond direkt über dem Gipfel, umgeben von Wolken mit Gesicht in der Sichel und einer Strahlengaura. Herr und Merian sind reicher in der Erzählung: Teufel als Musikanten und Fackelträger werden vor einer spiralförmig angeordneten Meute von weiblichen und männlichen Hexen und Hexern umtanzt; ein Feuer im Hintergrund und eines im Vordergrund zeigen die Fantasien von den üblen Machenschaften der Nachtfrauen: Zubereiten von ekstasefördernden Salben und Getränken, Zerlegen von Kinderleibern, Ausleben erotischer Gelüste, Verwandlungen in Tiere und Flugvisionen aller Art. Eulen, Kröten, Schlangen, Fledermäuse, Katzen, Esel, Böcke und teuflische Mischwesen werden neben dem Reiten auf Mistgabel und Besen, auf Bock und Esel, dem Trinken der Zaubersubstanzen, dem Lesen verbotener Geheimschriften, dem Liebeständel, Tanz und Verkehr mit dem Teufel gezeigt. Im Zentrum des Vordergrunds explodiert ein Topf mit Elixier – Tier und Mensch werden in die Luft katapultiert, unter dem Kessel auf Stützen (Pandoratopf) brennt ein Feuer, in das eine junge, nackte Hexe ein wohl abgehäutetes Kind schiebt. In der Glut ist schon ein kleiner Totenkopf zu sehen. Rechts davon werden mit Hilfe von Geheimwissenschaftlern – einer davon mit Turban, ein anderer mit orientalischer Vermummung – Tier und Mensch zerlegt.

80 Ebenda, S. 689. Bandini, *Lex. d. Hexenwesens*, siehe Anm. 78, S. 130.

81 Bandini, ebenda, S. 11 f. Ikonografisch kommt durch Goethe als nächtliches Thema die Hochzeit von Oberon und Titania zu den Nachtstücken; er behandelt aber auch Höhle und Unterwelt als alte Themen der Finsternis.

«Eigentlicher Entwurf und Abbildung des Gottlosen und verfluchten Zauber festes.»



Widererten, Dabelfahren, Unschuldliche, Adlers Klauen
 Zurechtzuthun, Löwenmahn, Teufelsknoten sind zuzuhauen
 Schet wie die Komman, gelben Gift zum fest muß lochen
 Und das alte Deyenvolck zeigt flinn, Kinde, Inocher

Schreckel nicht den Bauersmann, Pauleubt ummen Nordactunmil,
 Zulennagen, Kröten, Nacht, Schlangen, fischen, Würmagewimmel,
 Ofun the tollen Sterblichen, Laßt euch nicht se beethören,
 Wei einmahj, tomt in die, Hell de, lan numme, wiederkehren

166 Michael Herr und Matthäus Merian, Zauberfest auf dem Blocksberg, um 1626, Kupferstich

Dahinter tanzen Mischwesendämonen in einem Kreis von brennenden Kerzen um einen Gekrönten mit gezücktem Schwert; manche Hexen sind schwanger (wohl vom Teufel), der links vorne mit Drachenflügeln flatternd, seine Notdurft in einen Topf verrichtet.

Dieses Motiv ist im Holzschnitt im Vordergrund zentriert, rechts davon liegt eine Hexe mit einem Teufel in Umarmung, links reitet eine auf der Mistgabel. Die Prozession um den im Mittelgrund postierten zentralen Bock auf einem Tisch ist bereichert durch eine Hexe, die am Hinterteil des Bocks riecht. Der Brocken ist an seiner Spitze ein Granitblock, auf dem die teuflischen Musiker Platz genommen haben, die auch im spiralförmigen Festzug neben Teufel-Hexen-Paaren und Fackelträgern dabei sind. Über allem Chaos rechts und links fliegende Hexen und Böcke. Eine bockbeinige, zweigeschlechtliche Gestalt trägt Fackeln mit erhobenen Armen. Böses Getier – Skorpione, Kröten, Krokodile – kriecht in einem weiteren Kreis um ein Feuer rechts des angebeteten Bocks. „Blocks Bergs Verrichtung“ steht links unten.



167 Unbekannter Meister, Hexensabbat auf dem Blocksberg, 1669, Holzschnitt

Der Stich Merians hat einen langen Begleittext: „Bocksreiten, Gabelfahren, Unzucht, Tranke, Adlersklauen, Bärenatzen, Löwenzahn, Teufelslarven sind zu schauen. Sehet wie die Königin (am Pandoratorpf) gelben Gifft zum Fest muß kochen; Und das alte Hexenvolk zeigt kleine Kinderknochen. Schrecket nicht den Bauersmann. Pauckenbrummen, Mordgetrummel, Eulenaugen, Krötenzucht, Schlangenzischen, Würmgwimmel. Bfuy ihr tollten Streblichen! Laßet euch nicht so bethören. Hexenmahl kommt in die Hell der kan nimmer wiederkehren.“ Über dem Stich steht: „Eigentlicher Entwurf und Abbildung des Gottlosen und verfluchten Zauber Festes.“⁸²

Verschiedene Zeiten – Antike und Neuzeit – und verschiedene Kulturen des Ostens und des Westens, Dianakult und die schamanistische Praxis der asiatischen Steppen – werden zum feindlichen Stereotyp des jüdischen Sabbatfests verbunden.⁸³ Besucherinnen sind aber nicht die jüdische Minderheit, sondern Frauen, die mit Hilfe ekstatischer Praktiken Seele und Körper trennen konnten. Die „wilde Jagd“ zu ihren Treffpunkten, die nicht nur am Brocken, sondern auch an anderen Hexenbergen stattgefunden haben soll, ist mit genannten Tieren und Geräten verbunden.⁸⁴ Die „verbrecherischen“ Frauen ließen „in der Stille der Nacht“ die Männer schlafend zurück, um mit den Dämonen zu „reiten“.⁸⁵ Jacobus de Voragine berichtet in seiner Vita des Germanus aber auch von „guten Frauen“, die in der Nacht umgingen oder auf Wagen fahren. In Friaul hießen sie „Madonna Horiente“ und waren auch für die Begleitung in die Welt der Toten zuständig.⁸⁶ Alles mündet im Namen der ältesten Nachtfrauen, die „modranicht“ – Nacht der Mütter oder Mutter Nacht – hießen. Beda Venerabilis bringt sie mit der „heidnischen“ Weihnacht in England in Zusammenhang.⁸⁷

Diana oder Artemis als Göttinnen der Jagd, der Tiere, aber auch der Toten, vollziehen im Norden langsam ihre Hypostase in Perchta, Holda und die Benandanti (in Friaul). Aus diesem Schmelztiegel des Volksglaubens an Göttinnen und medizinkundige Frauen wird schließlich im Auftrag der Kirche und der männlichen Wissenschaftler die zu verfolgende Hexe. Warum die Humanisten sich zu dieser grausamen Praxis herabließen, kann nur mit der Angst der Männer vor der Erotik der Frauen und dem Neid gegenüber ihren damals im Zusammenhang mit Geburt erbrachten medizinischen Leistungen stehen. Zum anderen ist die Verteidigung der neuen, sich entwickelnden logischen Naturwissenschaften

82 W. Michel, *Das Teuflische und Grotleske in der Kunst*, München 1911, Abb. 74. Der Holzschnitt findet sich in: M. Halbey, *66 Hexen. Kult und Verdammung*, Dortmund 1987, S. 79.

83 Ginzburg, *Hexensabbat*, siehe Anm. 70, S. 22–78.

84 Bandini, *Lex. d. Hexenwesens*, siehe Anm. 78, S. 40, S. 82, S. 100. Heuberg in Schwaben, Kandel im Breisgau, Staffelstein in Franken, Butzberg im Samland, Köterberg an der Weser, Schlern in Tirol, Hochstradnerkogel in der Steiermark, Pilatusberg in der Schweiz u. a. „Hexenbuckel“ betitelte Berge.

85 Ginzburg, *Hexensabbat*, siehe Anm. 70, S. 92.

86 Ebenda, S. 100 f.

87 Ebenda, S. 108–114. Hier spielt auch das keltische Elfen- und Feenvolk (Goethes Walpurgisnacht) eine große Rolle.

gegenüber den alten magischen Praktiken zu bedenken. Die Welten und Zeiten überschritten sich, aber es kann keine Grenze zwischen Männern und Frauen anhand der Alchemie und Negromantie gezogen werden. Selbst in der Kirche gab es eine „Unterwelt“, die mit magischem Wissen agierte (Lull, der Kusaner, Bruno ...). Die Angst vor den Frauen und vor den noch schwach beleuchteten Nächten vereinte sich in einer schrecklichen Symbiose zum Hexenwahn.

Schon 908 n. Chr. gibt es einen Passus bei Regino von Prüm über „verbrecherische“ Frauen, die „in der Stille der dunklen Nacht“ zusammenkommen, um Satan, Tiere und Dämonen im Dienst der Göttin zu treffen. Der Bischof Burchard von Worms nimmt diesen Kanon hundert Jahre später wieder auf – die Göttin wurde allgemein Diana genannt, allerdings 1280 auch Bensozia und 1310 am Konzil von Trier auch Herodia. Aus Hera und Diana war die biblische Herodiana geworden, dazu kamen Fortuna, Richella, Frau Habonde, Äbtissin, Matrone, Venus, Frau Holt, Holda, Holle usw. Die Urmutter-Göttin Nacht blieb noch Jahrhunderte neben Christus erhalten. 1419 taucht das Wort „hexerey“ in Luzern in einem Zauberprozess auf, im Konzil von Basel 1431–49 wird die Hexensekte diskutiert.⁸⁸ Mitte des 15. Jahrhunderts eskalierte die Verfolgung im 1487 in Straßburg gedruckten „Hexenhammer“ (Malleus maleficarum) der Professoren und Inquisitoren Heinrich Cramer Inistoris und Jakob Sprenger unter Papst Innozenz VIII. Es ist jener Papst, der am 5. 12. 1484 selbst eine Bulle gegen Hexen und Hexer verfasste. Der dreiteilige „Hexenhammer“ avancierte zum Gesetzbuch in Hexendingen unter dem Vorwand, das „Wohl der Menschheit“ wiederherzustellen; aber erst ab dem 15. Jahrhundert gab es drastische Strafen für die verteufelten Praktiken. Die Erscheinung des Teufels als Frau oder Mann in halber Tiergestalt existiert seit dem 13. Jahrhundert.⁸⁹ Hungersnöte, Lepra und Pestepidemien schürten den Wahn; Remigius, ein Richter in Lothringen, verurteilte allein 800 Hexen zum Tod auf dem Scheiterhaufen.⁹⁰ Vor der Hexe als fliegende Zauberin ab dem 14. Jahrhundert gab es – wie schon erwähnt – die guten Nachtfeen, Geister, Holden. Sie sollen auch von Laternen tragenden Hasen begleitet worden sein.⁹¹ Die Hexen aber sollen im Gegensatz als böse Wesen die Lichter der Kerzen gelöscht haben. Der Zusammenhang Nacht, gelöschte Lichter, Frauen und Sexualität führte die fleischliche Begierde seit Eva in den Lehren der katholischen Kirche als für Männer tödliche Gefahr und Umgang an.

Eva und die Hexen sind sich daher ähnlich: Baldung Griens „Eva mit der Schlange und dem Tod“ von ca. 1525/30 (Abb. 168, S. 400) ist die ikonografische Kulmination der Ängste dieser Zeit.⁹² Der hochnäsige Blick und die schamlose Nacktheit korrespondieren mit der

88 Hallinger, *Die Hexe*, siehe Anm. 78, S. 24. Ginzburg, ebenda, S. 100 ff.

89 Bandini, *Lex. d. Hexenwesens*, siehe Anm. 78, S. 88. O. Wächter, *Hexenprozesse*, Leipzig ca. 2000, Reprint nach Stuttgart 1862, S. 114.

90 Ebenda, S. 102. 1775 wurde die letzte Hexe verbrannt.

91 Ebenda, S. 79.

92 M. Warner, *Der Hexenwahn* Hans Baldung Griens, in: FMR. Magazin für Kunst und Kultur, März/April 1988, S. 107 ff.



168 Hans Baldung Grien, *Eva, die Schlange und der Tod*, um 1525/30

totalen Schwärze hinter dem Waldausschnitt: Den bösen Frauen zeigen sich in der Nacht keine Gestirne und sie gehen besonders während der Mondfinsternis um.

1497 hatte Dürer vier nackte Frauen mit dem Teufel im Hintergrund gestochen: Kein Nachtstück, aber das Blatt erhielt später den Titel „Vier Hexen“ durch die ikonografische Verbindung von Teufelspakt und Hexenwesen. Erika Simon identifiziert sie allerdings als Göttinnen des Parisurteils mit Zwietracht, Eitelkeit und vergänglicher Schönheit.⁹³ Sie sind breiter, aber klarer als Verbündete des Todes in dem Kupferstich von Barthel Beham nach Hans Sebald Beham „Drei Hexen und der Tod“ (nach 1497, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut) als nächtlicher, magischer Kreis zu finden. Der Tod steht nun an der Stelle der Discordia, Lebensalter und Triumph der Gebärfähigen in der Mitte – durch Aufstellen ihres Fußes auf den Totenkopf angezeigt – bilden ein Gegengewicht. Die Phasen der dreigestaltigen Muttergöttin sind irrtümlich nun dem Hexenwahn – wohl im Sinne der männlichen Vorstellungen von der „Weibermacht“ im 16. Jahrhundert – zugeordnet.

Erhaltene Rezeptbücher weisen auf Flugsalben zum Nachtflug hin, Berührungen der Hexen untereinander auf den Darstellungen lassen vermuten, dass es sich um Einreibetechniken mit jenen Salben handelt.⁹⁴ Neben der Huldigung des Satans durch Küssen seines Hinterteils (auch beim Bock) sagte man den Hexen die Schändung von Hostien und Tötung von Kindern nach. Durch magische Kreise mit Lichtern zur Beschwörung sollen sie Schadzauber für Mensch, Tier und Lebensmittel betrieben haben.⁹⁵ Die alten Feuerkulte (Johannesfeuer) bei Nacht waren ab dem späten Mittelalter bereits gegen den Hexenzauber gewendet. Das Springen über das Feuer und das Durchtreiben der Herde sollte den Hexen abwehrenden Rauch wirksam machen. Zur Fastnacht verbrannte man nicht nur den Winter als bekleidete Strohuppe, sondern auch die vermeintlichen Hexen.⁹⁶

Albrecht Altdorfer schuf um 1506 die erste Federzeichnung auf getöntem Papier, weiß gehöht, zur Blocksbergzusammenkunft von fast nackten Hexen, die sich zum Teil zum Ritt in die Lüfte erheben; Hans Baldung Grien folgte mit zahlreichen Hexenblättern in ähnlicher Technik 1514; eines davon ist „Hexensabbat II“ (Abb. 169, S. 402) mit einer entzündeten Kerze im Vordergrund. Windbewegtes Haar der nackten Hexen verschiedenen Alters vor gewittrigem Nachthimmel ohne Gestirne ist neben Einreibetechniken, Reitversuchen auf Stöcken und geöffneten Pandoratöpfen zu sehen. Dazu die Totenköpfe (der geschlachteten Kinder), Böcke, Katzen und anderes Getier. Meist sind die Blätter Privatpersonen gewidmet, dabei sogar Klerikern wie Griens Blatt der Wiener Albertina (datiert und beschriftet: „Der Corcaden ein gut jar HBG 1514“, Abb. 170, S. 403). Der brennende Topf in der Hand einer jungen Nackten und ein Beleuchtungslicht von links außen heben die Körper und das fliegende Haar von drei Hexen, einer alten und zwei jungen, bei

93 Nach mündlicher Auskunft von E. Simon.

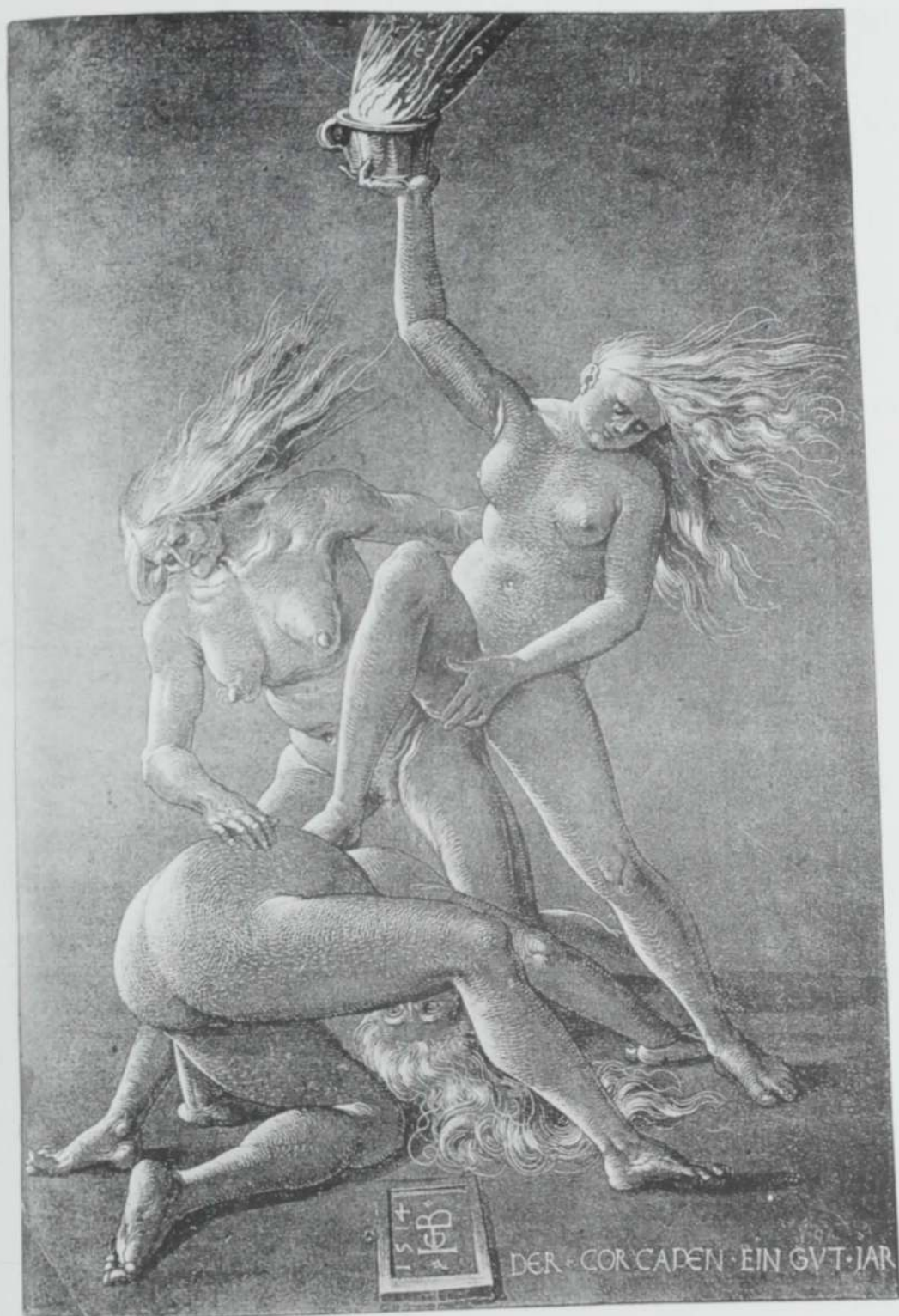
94 Hallinger, *Die Hex*, siehe Anm. 78, S. 79.

95 Ebenda, S. 86. Bosen, Gleys, Geheimwissen des Mittelalters, siehe Anm. 14, S. 70.

96 Bandini, *Lex. des Hexenwesens*, siehe Anm. 78, S. 109.



169 Hans Baldung Grien, Hexensabbat II, 1514



170 Hans Baldung Grien, Hexen-Neujahrsblatt 1514, Federzeichnung



171 Jan van de Velde II., Die Hexe, 1626, Radierung

Flugversuchen hervor. War diese Demonstration von Auswüchsen der „Weibermacht“ ein apotropäisches Wunschbild zum Jahreswechsel für Männergemeinschaften? Außer Wolken zeigen die Zeichnungen alle nur die dunkle Folie des Himmels, eine gestirnte Mondnacht kommt in diesen Themen nicht vor. Trotz nächtlicher Stimmung der weiß gehöhten Federzeichnung Griens „Junge Hexe mit Drachen“ von 1515 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) ist die erotische Begegnung des mittelalterlichen Fabelwesens und der Hexe als Prägung des Aberglaubens in der Renaissance nicht durch das Gestirn im Bild, sondern durch den hell erleuchteten Hintern der jungen Frau eindeutig negativ bestimmt.⁹⁷ Besonders ideenreich sind auch die grafische Darstellung des Hexensabbats von Jan van de Velde II. (Abb. 171) und die Bilder Frans Franckens II. im Kunsthistorischen Museum in Wien (das Ölbild „Hexensabbat“ um 1607 hat ein Gegenstück in der „Hexenküche“ um 1610, Tafel 18 und Abb. 172). Beide sind besonders reich an changierender Farbigkeit, einer Fülle von Geschichten und künstlichen Lichtquellen.

97 Gesammelt sind die vier Zeichnungen und zwei Kopien nach Grien in: M. Bernhard (Hrsg.), Hans Baldung Griens Druckgraphik, München 1987, Abb. 156, 158, 159, 175, 276 u. 277. Die „Junge Hexe mit dem Drachen“, eine Federzeichnung mit Weißhöhung ist in: Halbey, 66 Hexen, siehe Anm. 82, S. 65 zu finden.



172 Frans Francken II., Hexenküche, 1610

Johann Heinrich Schönfelds mit Tusche überarbeiteter Stich „Saul bei der Hexe von Endor“ (Abb. 173, S. 406) zeigt dann im 17. Jahrhundert die Einarbeitung biblischer und literarischer Schriftquellen in das Hexengenre, wie sie später noch von Goya benutzt wurden. König Saul spricht bei der Hexe von Endor mit Samuels Geist (Sam. 28, 1–25), der sich aus dem Grab erhebt. Das Verbot von Prophezeiungen durch Saul richtet sich nun gegen ihn selbst, denn Samuel weissagt ihm aus dem Jenseits, dass er den Philistern in die Hände fallen wird. Die Vanitasallegorie der aus den Sarkophagen steigenden Skelette passt zur schrecklichen Erscheinung. Dabei vermengen sich archäologisches Interesse und magische Elemente mit dem Vanitasgedanken. Die Hexe selbst wird ähnlich negativ als Vecchia mit zottigem Haar geschildert, wie es dann auch bei Rosa in mehreren Werken der Fall ist. Die nächtliche Szene ist vom visionären, hinter Saul flackernden Feuer des magischen Kreises beleuchtet.



173 Johann Heinrich Schönfeld, Saul bei der Hexe von Endor, um 1640, Tusche auf Kupferstich



174 Salvator Rosa, Die Hexen und ihre Beschwörungen

Salvator Rosa war neben Francisco Goya, Antoine Wiertz und Johann Heinrich Füssli einer der späten Vertreter des Hexengenres. Sich selbst stellt er nachts, einen Totenkopf beschriftend, dar. Die „Humana fragilitas“ (1652, Cambridge, Fitzwilliam Mus.) ist ein weiteres nächtliches Thema mit einer jungen Mutter; der Tod als geflügeltes Gerippe fasst das Papier des zeichnenden Kindes. Die mohnbekränzte Frau sitzt auf einer Weltkugel, daneben erscheint der Nachtvogel Eule am Boden; vor ihr ein seifenblasender Putto und einer, der an einem Topfrand sitzt und eine Spindel aufrichtet. Ein bisschen wirkt sie wie Mutter Nacht, vereint mit Vanitas, mondlichhaft bestrahlt von links außen, aber auch am Himmel links oben erscheint ein Lichtstreif auf Wolken. „Die Hexen und ihre Beschwörungen“ (Abb. 174) führen zentral eine kahle Baumruine ein, an der ein Gehängter von zwei Hexen mit Elixier aus einem Topf wiederbelebt wird. Davor machen sich zwei weitere mit Bildzauber (Bildchen und Puppe) zu schaffen, noch weiter im Vordergrund sitzt eine nackte, ältere Hexe neben einem Feuer vor einem Totenkopf und gibt Knochen in einen Topf. Ein Zauberer blickt über ihre Schulter. Links wird im Vordergrund ein Sarg von zwei bekleideten Hexen geöffnet, dahinter trägt eine Verschleierte Lichter und zwei weisen auf den Gehängten hin. Rechts tummeln sich dämonische Mischwesen, ein Vogel- oder Dinosauriergerippe, es wird mit Wickelkindern hantiert und ein Besen geschultert. Wieder von vorne, außerhalb des Bildes, kommt Mondlicht und links im Hintergrund über Mauern bleibt eine weitere nächtliche Lichtquelle rätselhaft. Fantastische Beleuchtung und Farb-

keit korrespondieren mit ungezügelter Fantasie in der Handlung. Dem Bild ist wie den Nyktomachien Rosas eine gewisse Freude am Schrecklichen, Grotesken, am Erhabenen und an erotischer Sensationsgier im Sinne einer neuen, nach wie vor misogynen Betrachterklientel nicht abzusprechen. Sind diese Bilder zwischen 1750 und 1900 also grundsätzlich sexistisch und spekulativ auf männlichen Voyeurismus abgestimmt?

Nur im Zusammenhang mit Francisco Goya hat die Kunstgeschichte bis jetzt diese Frage angeschnitten. Die Ergebnisse von Werner Hofmann und Gerlinde Volland sind allerdings weithin gegensätzlich.⁹⁸ Während die Feministin Sexismus und Hexenaberglauben Goyas und seiner Zeit aufs Korn nimmt und Frauenhass als selbstverständliche Auffassung des Malers durch Zeitgeist und eigene enttäuschende Erfahrungen erklärt, ist der Künstler für Hofmann der größte Seher und Humanist, Kritiker seiner Zeit; vor allem Kritiker der Kriege, der Inquisition und des Hexenwahns. Die negative Ikonografie erscheint dem Autor als Aufschrei gegen die Ungerechtigkeiten, da Goya auch die Verbrechen der Kirche aufzeichnete und die fatalen Auswirkungen der Stierkämpfe ähnlich seinen Kriegskolosse (davon die Mezzotinto-Skizze mit Mondsichel bei Nacht, Paris, Bibl. Nat., Abb. 175) aufzeigte. Da er dabei die Aristokratie nicht ungeschoren ließ, wurde er später zum exemplarischen Vertreter der plebejischen Revolution erhoben.⁹⁹ Klingender, der diese Ansichten einbrachte, sieht Goyas mystische Lichtführung als Begleiterscheinung eines frühen „sozialen“ Realismus: Die Leidenschaft durch das Helldunkel ist damit für den Autor kein barockes Kunstmittel, sondern eine politische Agitation zum Aufzeigen der Unterdrückung des Volkes durch die Herrscher. Viele der Bilder zeigen nächtliche Inquisitionsgerichte und schwarzen Hexenspuk. Stellt man die Esel als Aristokraten, Ärzte und andere Wissenschaftler wie Exorzisten den Hexen gegenüber, stellen sich die Frauen als Opfer und Täter dar. Ähnlich Bosch zeigt der Künstler eine zum Schlechten tendierende Menschheit voll von Aberglauben und Eitelkeiten, grundsätzlich Tieren vergleichbar. Diese Ironie findet sich auch in einer symbiotischen Begegnung Hexe und Pferd (Nachtmahr – Mähre)¹⁰⁰ vor Nachthimmel, die natürlich all die Reste alten Aberglaubens und Angst der Männer vor den Frauen, aber auch vor den neuen Wissenschaftlern und Ärzten gnadenlos aufspürt. Auch die Eitelkeiten sind auf beide Geschlechter verteilt und selbst in den Kriegsgräueln lässt Goya falschen Patriotismus für die gesamte Menschheit zu. Aber Gerlinde Volland konnte neue literarische Quellen für Goya ausfindig machen, die seine dichotomische Stellung zwischen Aufklärung und altem Glauben beleuchtet und die Warnung vor dem Bösen auch mit der unheilvollen Auswirkung der „Weibermacht“ in Zusammenhang

98 W. Hofmann (mit M. Warnke u. E. Helman), *Goya, Alle werden fallen*, Frankfurt 1981, S. 15 ff. G. Volland, *Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya*, Berlin 1994.

99 F. D. Klingender, *Goya in der demokratischen Tradition Spaniens*, Berlin 1978 (Erstdruck London 1948), S. 42 ff.

100 Bandini, *Lex. d. Hexenwesens*, siehe Anm. 78, S. 150, S. 131.



175 Francisco de Goya, Riese – Koloss, 1810–18, Mezzotinto-Radierung

bringt.¹⁰¹ Dabei unterzieht die Autorin auch Edmund Burkes Ästhetik des Erhabenen einer eingehenden Analyse mit dem Ergebnis der Sichtung eines auch für das 19. (und sogar 20.) Jahrhundert weiter geltenden sadomasochistischen Konzepts: Das Erhabene erweist sich als Täterfunktion gegenüber dem Schönen als Opfer. Die expressive Dunkelheit im alten barocken Konzept des religiösen Bildes entspricht dabei natürlich der Frau als „andere Seite der Vernunft“. Bezüge zur „schwarzen Romantik“, der neben den genannten Rosa, Wiertz, Füssli und eben Goya in der Literatur E. A. Poe oder Marquis de Sade angehören, sind zielführende Vergleiche.

Goyas Lichtmetaphorik wird von André Stoll auch mit der „Illuminatio“ in der barocken Dichtung Francisco de Quevedo y Villegas zeitlich rückläufig fixiert.¹⁰² Als Opfer und Erleuchteten, aber auch als Spötter stellt der Autor den Maler in die gesplante Situation der aufkeimenden Moderne, in der auch Werner Hofmann ihn so oft beschwört.¹⁰³ Von Quevedo angeregt war Goyas berühmtes nächtliches Capricho 43, das erst in der zweiten Fassung „El sueño de la razón produce monstruos“ hieß. Dabei hängen in der Vorzeichnung wie in der Ausführung die Brüste der Fledermaus über dem schlafenden Mann auch als weibliche Bedrohung durch die Hexenbegleiter aus dem Dunkel herab.¹⁰⁴ Der links erscheinende Lichtkreis der Vernunft verschwindet im ausgeführten Blatt in der weiblich dominierten Nacht. Im ersten Entwurf taucht im sprühenden Chaos der Dunkelheit über dem Schlafenden auch ein Selbstbildnis des Künstlers auf, das jenes Blatt auf die Lucubratio beziehen lässt. Das Werk ist damit dem Hexenggenre durch die Luftwesen sowie dem Nacharbeiter durch den anwesenden Künstler und dem großen Themenkomplex Traum und Vision gleichrangig zugehörig.

Parallel zu den „Caprichos“ malte Goya eine Serie von Hexenbildern im Auftrag der Herzogin von Osuna, die für ihr Arbeitszimmer im Landsitz La Alameda gedacht waren.¹⁰⁵ Das Hexenthema war 1797/98 schon Teil von Komödien (so bei Antonio de Zamora) und manche Sujets sind bereits Übertragungen aus Theaterstücken. Nächtliche Beleuchtung – teils sogar mit Mondsichel – findet sich in „Fliegende Hexen“ (Madrid, Min. de la Gober-

101 Volland, Männermacht, siehe Anm. 98, S. 41 ff. Die Autorin bringt auch erstmals das Bildthema des Fremden in ihren Kontext einer feministischen Kritik. Dabei ergeben sich bei Goya mit dem Anderen der Frau vergleichbare Bezüge antizivilisatorischer Vorstellungen in der Aufklärung als einer männlich dominierten Epoche. B. Dijkstra, Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität, Hamburg 1999. B. Dijkstra, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, Oxford 1986, bes. Kap. VIII.

102 C. Strosetzki, A. Stoll, Spanische Bildwelten: Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog, Frankfurt 1993.

103 W. Hofmann, Das entzweite Jahrhundert. Kunst von 1750–1830, München 1995, Kap. 19.

104 Das Capricho 43 ist eines der Hauptargumente Gerlinde Vollands für den Weiberhass Goyas und seiner Zeit. Volland, Männermacht, siehe Anm. 98, S. 50 f.

105 P. Gassier, J. Wilson, F. Lachenal, Goya, Köln 1994, S. 188.



176 Francisco Goya, Hexensabbat, 1797/98

nación), „Hexensabbat“ (Abb. 176, S. 411), „Die Verzauberung“ (Madrid, S. Lázaro), „Hexenküche“ (Mexiko, Privatbesitz), „Verhext“ (London, Nat. Gall.) und „Don Juan und der Kommandeur“ (Aufenthaltsort unbekannt).

Im „Hexensabbat“ wird der stiergroße Ziegenbock von einem Kreis lagernder, verschieden alter Frauen umgeben. Zwei Hexen halten dem bekränzten Leittier Kinder hin; das der Alten im Vordergrund rechts ist schon fast skelettiert, ein verhungertes Kind liegt links unbeachtet zwischen den Sitzenden. Eine weitere Hexe hält an einem Stab drei Puppen zum Schad- und Bildzauber bereit. Von oben fliegen Fledermäuse heran, doch zeigt sich der Mond links am Himmel geviertelt, die gespenstische Beleuchtung kommt aber aus einer übernatürlichen Lichtquelle von links außerhalb des Bildes.

Ein schwarz gekleideter, androgyn wirkender „Verhexter“ mit Doktorhut (?) gießt im Londoner Bild aus einer Kanne „Öl ins Feuer“ einer Lampe, die ihm ein teuflisches Bockswesen – wieder mit hängenden Brüsten (!) – hinhält. Er hält erschrocken die Hand vor den Mund als Zeichen, über das Schreckliche schweigen zu müssen oder um seine ungeheuren Machenschaften für die Betrachter aufzuzeigen. Hinter ihm tanzen Esel auf zwei Beinen im Kreis, um die Dummheit aller Wissenschaft (fast noch wie in den Propagandabildern der Gegenreformation) zu unterstreichen. Die weiblich gekennzeichnete teuflische Wissenschaft kann aber auch eine Art Geheimlehre (Alchemie) meinen, die es dem aufgeklärt agierenden Goya als verdammenswert anzuprangern galt.

3. Der Notturnismo der Spätrenaissance

Nach dem „alexandrinischen Rokoko“ der griechischen und der „silbernen Latinität“ der römischen Kunst sind für Gustav René Hocke das späte Mittelalter und der so genannte Manierismus (für ihn ein Zeitraum von 1520 bis 1650, im Allgemeinen wird nur die erste Phase bis vor 1600 gerechnet) jene Phasen, die mit dem Nächtlichen vorzugsweise und facettenreich agieren.¹⁰⁶ Es ist der eigentliche Beginn einer vielfältigen Verwendung des Nachtstücks und im Gegensatz zur Frührenaissance und zum Barock nicht auf das religiöse Geschehen konzentriert. Schatten, Nacht und Finsternis in der Umgebung von Liebesmetaphern waren schon in der Nachfolge Raffaels (G. Romano), aber auch bei Giorgione und Tintoretto angesprochen worden. Der Concettismus in der Literatur ist Inbegriff von allem, was mit Pointe, Witz, geistreichem Einfall, dunklen und bizarren Anspielungen bis zum Blasphemischen und Sadistischen gehen kann und wie das Capriccio eine paradoxe Verbindung von Gegensätzen einzugehen vermag. Ein berühmter Concettismus des G. B. Marino ist seine Umschreibung der Nacht als Tinte des Himmels; das wäre auch eine Selbstreflexion in der Malerei. Interessant ist auch die religiöse und historische Betrachtung innerhalb einer bildbeschreibenden Poesie über das Phänomen Nacht von Marino: „In einer Weihnachtsnacht: O Nacht der Seligkeit, die uns den Tag geboren, wie wir ihn heller seither nie gesehen, o Nacht, die du mit deiner schreckensvollen Düsternis die Sonne schützt, die selbst den Sonnenball beschämt! O glücklich ihr in eurem armen Stall, du faules Eselchen, du sanfter Ochse: ihr dürft dem Gotteskind die zarten Glieder mit eurem lauen Odem ringsum wärmen! Ihr Glücklichen, du kahles Feld, du Bauernhütte, erweist euch der großen Ehre würdig, daß ihr im Winter alle Blumen blühen seht! – So sprachen bei dem Klange ihrer plumpen Flöten die Hirten, die dem hohen Kind auf Knien dienten, und Pinie und immergrüne Eiche schwitzten Nektar aus und Manna.“¹⁰⁷ Als weitere literarische Beispiele dienen Arnold Hauser William Shakespeare und John Donne mit ihren vielen nächtlichen Anspielungen und Handlungen. Donne findet in der Lyrik auch eine Schiene zurück zu Formeln der Troubadours, die schon im Kapitel Frührenaissance behandelt wurden.¹⁰⁸ Der „dolce stile nuovo“ Dantes hatte die französische Tradition in Italien (mit Auswirkungen auf Tasso oder Marino) fortgesetzt. Mit dem Manierismus kam ein neuer „Aristokratisierungsprozess“ wieder voll in Gang. Die Antithese (Contrapposto) ist hier ein Hauptfaktor für die Gegenüberstellung von Tag und Nacht; das Nächtliche kann sich aber auch psychologisierend auf

106 G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manierismus in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, S. 44, S. 73, S. 144 (Alexandrien des Kalimachos 350–150 v. Chr. und Rom Hadrians 14–138 n. Chr.), S. 225.

107 A. Hauser, *Der Manierismus in Kunst und Literatur*: in: *Der Ursprung der Modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1979 (2), S. 295. Bousquet, *Malerei des Manierismus*, siehe Anm. 57, S. 267.

108 Hauser, ebenda, S. 297.

das melancholische Temperament des Menschen und damit auf seine innere Finsternis beziehen. Auch die bereits behandelten Verse Michelangelos werden von Arnold Hauser hier zugeordnet.¹⁰⁹

John Donne wünscht in einem Hymnus an Christus „... To see God only I go out of sight, And to 'scape stormy days I choose An everlasting night.“¹¹⁰ Die „winterkalte Sommernacht“ ist eine seiner besonderen Wort-Antithesen.¹¹¹ Melancholie, Tod und Selbstmordschilderung sind in die psychologisierend schwarze Seite des Menschen integriert: Die Nacht des Todes findet ihre Fortsetzung in den barocken Vanitasallegorien. In der Malerei wären Concettismo und Antithese am besten in Giuseppe Arcimboldos Serie der Elemente und Jahreszeitenbilder (die ersten 1563 und 1566, eine weitere 1569) fassbar.¹¹² Jedoch ist keine dieser besonderen Inventionen, trotz der folienhaft schwarzen Hintergründe, als ausschließlich nächtlich zu bezeichnen. „Das Feuer“ (Abb. 177), kriegerische Manifestation der Stärke der männlichen Mitglieder der Familie Habsburg, durch das Goldene Vlies auch deutlich als einer von ihnen ausgezeichnet, zeigt jedoch kleine Lichtsensationen der verschiedenen künstlichen Lichtquellen.¹¹³ Statt Haar brennt ein Feuer aus verkohlten Holzscheiten, eine Öllampenflamme bildet die Zunge (oder die typische Unterlippe der Habsburger), eine große brennende Fackel bildet die Halsmuskulatur; das Feuer der Lunte in den Augenhöhlen ist seltsamerweise erloschen. Neben dem Aspekt der Antikenrezeption, den schon der Mailänder Dichter Giovanni Battista Fonteo aus Plinius' Beschreibung so genannter „grilli“ des Malers Antiphilus in seinem Text über die Werke Arcimboldos nennt, ist die Laune (bizarrie oder scherzi genannt) stärker als die dramatische Steigerung durch die Lichtführung. Deshalb kann weder das Feuer als absolutes Nachtstück noch die anderen Elemente als Tageslichtbilder bezeichnet werden.¹¹⁴

Nach Gustav René Hocke, Arnold Hauser, Walter Friedländer, John Shearman, Jacques Bousquet, Mario Praz, Werner Hofmann u. v. a. hat sich 1991 Giancarlo Maiorino mit dem nächtlichen Konzept der manieristischen Kunst bis in den Grotten und Gärten auseinander gesetzt.¹¹⁵ Was in der Sprache der Antike das „Asianische“, die „Obscuritas“ – das Dunkle und Blumige – war, bei Cicero der „reiche Stil“ genannt wurde (wobei auch Apuleios' „Goldener Esel“ immer als Beispiel genannt wird), war das „artificioso“ und die „meraviglia“ eines Marino im 16. Jahrhundert.¹¹⁶ Die Nacht gehört zu den dramatischen

109 Ebenda, S. 300.

110 J. Donne, Alchemie der Liebe (Gedichte zweisprachig), Zürich 1996, S. 132 f.

111 Ebenda, S. 121.

112 A. Beyer, Arcimboldos Figurinen, Frankfurt 1983, S. 93, S. 114 f.

113 F. Klauner, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Salzburg 1978, S. 245.

114 T. Da Costa Kaufmann, Arcimboldo's Imperial Allegories, in: Zeitschrift f. Kunstgesch. 39, 1976, S. 275 ff. Derselbe, Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II, phil. Diss. New York 1978.

115 G. Maiorino, The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Manierist Grotesque, Pennsylvania Univ. Press 1991, S. 148 f.

116 Ebenda, S. 24 ff. J. und B. Borchhardt, Zum Kult der Heroen, Herrscher und Kaiser in Lykien, in: Antike



177 Giuseppe Arcimboldo, *Das Feuer*, 1563/66

und durch die Gabe künstlicher Lichter in einer nachempfundenen Natur speziellen Kunst-Effekten und wird daher in Literatur und bildender Kunst dieser Zeit häufig reflektiert. Die Malerei entdeckt die Nacht abseits des Andachtsbildes für nächtliche Gelage, Feste, Liebesakte, Veduten, Brände und Feuerwerke; aber auch Hölle und Traumdarstellung existieren weiter.

Als Pendant zum Studiolo im Haus erweist sich die Grotte im Garten.¹¹⁷ Sie wurde für die Mußestunden, Feste und Diskussionsrunden mit Freunden von den Fürsten benützt: Das ist schon für Cosimo de' Medici in seiner Villa Careggi mit Marsilio Ficino, Pico della Mirandola und Christoforo Landino bekannt. Hier ging es auch um die wiederbelebte Antike und die „vita conteplativa“.¹¹⁸ Die dunkle Grotte unter dem Haus, oder in einem künstlichen Berg daneben, ist als archetypischer Schoß der Mutter Erde eins mit der dunklen Natur der Mutter Nacht als Ort des Ursprungs allen Lebens. Verbunden mit dem Wasser und der reinen Natur in künstlich arrangierten Grotteskenmalereien wie im Haus des Nero in Rom, collagenhaft mit Stuck, Steinen, Korallen, Muscheln, Schnecken, Glas und Spiegeln besetzt, ist die Grotte mit ihrer künstlichen Beleuchtung auch ein Sinnbild der domestizierten Natur. Gegensätzlichkeit, Vielschichtigkeit und Überraschungseffekt (durch spritzende Wasserdüsen, Automaten, Statuen, Naturabgüsse von Kröten, Schlangen etc.) verlangten die künstliche Nacht in ihrem Bereich, um die Überraschung zu steigern. Gerade das Eintreten in die Kühle aus der Sonne und dem Licht, das Dunkle und Rätselhafte, liebten die Fürsten ihren Besucherinnen und Besuchern vorzuführen. Nicht nur die Mischung von Feuer und Wasser, auch die Antithese vor dunklem Hintergrund bewies die Domestizierung der Erde durch den Fürsten in einem traumhaften und theatralischen Bereich.¹¹⁹ Eine der ersten Grotten dieser Art – noch neben dem Palast – war jene des Palazzo del Té in Mantua.

Besonders Vicino Orsini, Fürst von Bomarzo, legte großen Wert auf diese „Nachterkenntnis“ im Traum; er besaß das Traumbuch des antiken Dichters Artemidoros „*Jonica Hypnomenata*“ aus der 2. Hälfte des 2. Jh.s n. Chr., als er seinen „Heiligen Wald“ anlegte. Im Tal unter dem Ort Bomarzo sind weniger die manieristischen Grotten als die nächtlichen Traummonster des Zeitalters bis heute zu bewundern. Francesco Sansovino hat den

Welt, 23. Jg., 1992, Heft 2, S. 99 ff. und bes. S. 114 f. Hauser, Ursprung der modernen Kunst, siehe Anm. 107, S. 199 ff. M. Fuhrmann, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarischen Theorie der Antike*, in: W. Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik. Poetik und Hermeneutik II*, München 1966, S. 47 ff.

117 Liebenwein, siehe Anm. 5, S. 47. B. Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, München 1987.

118 G. C. Sciolla, *Die Medicivillen in der Toskana*, Herrsching 1989, S. 7. B. Borchhardt-Birbaumer, *Wasser und Wein – Element und Elixier. Ein kunsthistorischer Traumpfad durch Villen und Gärten in Renaissance und Barock*, in: *Ausst.-Kat. Wasser und Wein*, Hrsg. W. Hofmann, Krems 1995, S. 150 ff.

119 H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin 1993.

Ort 1565 besucht, auch Sannazaro hat seine „Arcadia“ Vicino Orsini gewidmet.¹²⁰ Doch mehr als eine Schäferidylle und einige Ähnlichkeiten zur Hypnerotomachia des Francesco Colonna sind hier nicht zu finden: Überflutbare Gefilde um das „Schiefe Haus“, in dem das Gleichgewicht ins Wanken gerät, ein offenes Maul eines Monsters, in dem man an einem Tisch und Steinbänken tafeln kann, Sirenen, ein Elefant, schlafende Nymphen, ein rasender Roland (?), eine Schildkröte und ein Tempel, den der Fürst seiner verstorbenen Gattin widmete, lassen eher das Gefühl zu, dass hier nächtliche Gelage stattfanden. Als Vorbild der Anlage wird zwar auch die Diokletiansvilla in Spalato (Split) genannt, es dürften aber auch Reiseberichte aus exotischen Ländern mitgewirkt haben. Die Düsternis liegt vor allem in der Rätselhaftigkeit, die als gelehrter Anspruch an die Besucherinnen und Besucher verschlüsselte Anspielungen und literarische Topoi vermittelte, wahrscheinlich aber auch biografische Details (der Bär als Wappentier) einbrachte.¹²¹ Das „Schauerarkadien“ greift voraus in die Romantik, den Bauern der Umgebung galt es lange als „Teufelslandschaft“ und wurde mit perversen erotischen Fantasien belegt. So gesehen kann der heilige Wald von Bomarzo aber wie ein zu Stein gewordener Traum verstanden werden und lässt noch einmal auf die großen Traumbilder und Grafikblätter der Hauptmeister der Renaissance zurückblicken: auf Michelangelos „Sogno“-Blatt und Giorgiones Rätselbild, das Marcantonio Raimondi im Stich und Battista Dossi im Dresdner Bild überliefert haben. Nicht nur diese Traumnächte waren in gewisser Weise der Thematik und exaltierten Proportion der Spätrenaissance zuordenbar; auch die Höllenbilder Brueghels und Jan Mandyns sind wie die unterwelthaften Teile der Kompositionen Domenico Beccafumis zum Notturismo der Spätrenaissance zu zählen. Schon abgehandelt wurden auch einige Nachfolger Raffaels – Giulio Romano, Zucchi und Sebastiano del Piombo, der Michelangelo rezipiert.

Mit Banketten, Ballett- und Intermezzivorführungen, aus denen die Oper u. a. hervorging, sowie Maskenbällen und Feuerwerken ist die nächtliche Seite von Festivitäten angesprochen. Sie verwandelten die Nacht in einen künstlichen Tag und ließen sogar „die Sterne erleichen“.¹²² „Favola in Musica“ nannte sich die Festuntermalung des Hofkapellmeisters in Mantua, Claudio Monteverdi, durch die auch die Oper „L'Orfeo“ aus dem Stoff des antiken Mythos von Orpheus und Eurydike entstand.¹²³ Eurydike meint aber in der Auffassung dieser Zeit nicht etwa die reale Braut, sondern die höfische Vorstellung der Metawissenschaft – damit alle schöngeistigen männlichen Tätigkeiten. Klaus Theweleit hat dazu beobachtet, dass Orpheus im Textbuch seiner Geliebten im Hades nicht die Sonne

120 H. Bredekamp, Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst und Anarchist, Worms 1985, S. 42.

121 Ebenda, S. 10–27. Hocke, Labyrinth, siehe Anm. 106, S. 86.

122 R. Alewyn, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1985 (2), S. 70.

123 K. Theweleit, Buch der Könige I, Frankfurt 1988, S. 514. Die Oper wurde 1607 – anlässlich von Hochzeitsfeierlichkeiten im Karneval – vom Fürsten bestellt.

oder das Tageslicht wieder zu sehen verspricht, sondern sie „zum Angesicht der Sterne zu führen“. Die erste Oper war also auch primär durch ein Nachtstück bestimmt.¹²⁴

Aber auch auf den moralisch zu wertenden nächtlichen Bankettbildern wie Bartholomäus Strobels d. J. „Gastmahl des Herodes“ (München, Alte Pinakothek) oder Joos van Winghes „Nächtlichem Fest“ (Brüssel, Musée d'Art Ancien) lässt sich die höfische Atmosphäre der Spätrenaissance einfangen. Dabei ist erstere Komposition vom Kupferstich „Gastmahl des Belsazar“ des Joannes Muller oder einem gemeinsamen Vorbild angeregt.¹²⁵ Musik, Tanz, Maskentreiben, Essen, Trinken und Liebeswerbung werden in von Kerzen und Fackeln beleuchteten Innenräumen in teils leuchtenden Farben dem Dunkel gegenüber abgesetzt.

Aus dem Mittelalter übernahm man die Turniere, nach denen abends Musik, Ball, Gelage etc. folgten.¹²⁶ Ein Bild aus einer holländischen Kalenderillustration des Februar vom Anfang des 16. Jahrhunderts (London, Brit. Lib. Add. MS 24098, F. 19 v) zeigt einen Saal, der von Kerzen und Fackeln beleuchtet wird. Unter einem Baldachin sitzt ein Fürstenpaar bei Tisch, auf dem Essen und zwei Kerzen stehen, dahinter brennt das Feuer im Kamin. Davor reihen sich Tänzerpaare, Fackelträger, Musiker, ein Hofnarr und die Geistlichkeit – durch Türen hinten kommen weitere Besucher. Die Illustration überliefert den „Fackeltanz“ zur abendlichen Belustigung. Einen Teil der Festlichkeiten bildeten auch Impresen und Allegorien, Gestalten, die aus Lilio Gregorio Giraldis „De Deis gentium varia et multiplex historia“ (1548), Natale Contis „Mythologiae“ (1551), Vincenzo Cartaris „Le Imagine colla sposizione degli dei antichi“ (1556) und aus Cesare Ripas „Iconologia“ (1593) entnommen waren, um das Fest mit Gelehrsamkeit und Rätseln zu bereichern. Es ist daher auch möglich, dass die Nacht (mit ihren Kindern und Morpheus) auftrat, wie für die eine Medicihochzeit überliefert ist.¹²⁷ Das Feuer spielte als Element in den Festen eine große Rolle und vermochte als Feuerwerk überzeugend nur bei Nacht eingesetzt zu werden.¹²⁸

Mit Hilfe von Personifikationen und Lichtern wurden auch kosmologische Zusammenhänge verdeutlicht, Fackeln konnten jedoch auch bei Umzügen nach antikem Vorbild wie bei Begräbnissen und Hochzeiten selbst am Tage eingesetzt werden.¹²⁹ Zur Theaterdekoration zählten auch Gestirne, deren Auf- und Absteigen am Himmel vorgeführt wurde. So sagt Sebastiano Serlio in seiner 1545 veröffentlichten „Architectura“ zu den Bühnenbildern, dass die variablen Gebäude mit einer Vielzahl von Lichtern ge-

124 Ebenda, S. 552 und 565.

125 Bousquet, Malerei des Manierismus, siehe Anm. 57, S. 22, 37. E. Magnaguagno-Korazija, Hendrik Goltzius. Eros und Gewalt, Dortmund 1983, S. 141.

126 R. Strong, Feste der Renaissance, Freiburg – Würzburg 1991, S. 31.

127 Ebenda, S. 47.

128 Ebenda, S. 57.

129 Ebenda, S. 63, 67. Umzug und Begräbnis von Kaiser Karl V., Cosimo I. Medici mit Tausenden von Kerzen auf Pyramiden siehe S. 122 f. und S. 168.

schmückt wurden und hinter den Häusern könne man „den hellen Mond als Sichel aufsteigen sehen“.¹³⁰

Ein Maler solcher Feste war der für die Dynastie der Valois in Frankreich tätige Antoine Caron de Beauvais (1527–1599), ein Meister der manieristischen Variante nächtlicher Mythen und Herrscherdokumentation in der Nachfolge Primaticcios. Der Staat und der Fürst werden dabei als Aspekt magischer Kosmologie betrachtet – Utopisten wie Giordano Bruno und Tommaso Campanella schlossen in ihre Schriften solche Vorstellungen ein.¹³¹ Neben dem nächtlichen Fest um 1585 mit einem „Elefantenkarussell“ (Abb. 178) hat sich Caron mythologischen Darstellungen verschrieben, die ihrerseits aber durch die Zuschauer wie Theaterdonner wirken. Dabei ist die „Apotheose der Semele“ (Abb. 179, S. 420) das sensationellste Nachtstück, da neben den künstlichen Lichtquellen auch der Vollmond im Hintergrund am Himmel leuchtet. Die rechts hereinziehenden Elefanten deuten einmal mehr auf die exotischen Begleiter von Nachtfesten hin. Der zufliegende Adler ist ebenfalls für eine der Festivitäten von Theatermaschinen angetrieben überliefert.¹³²

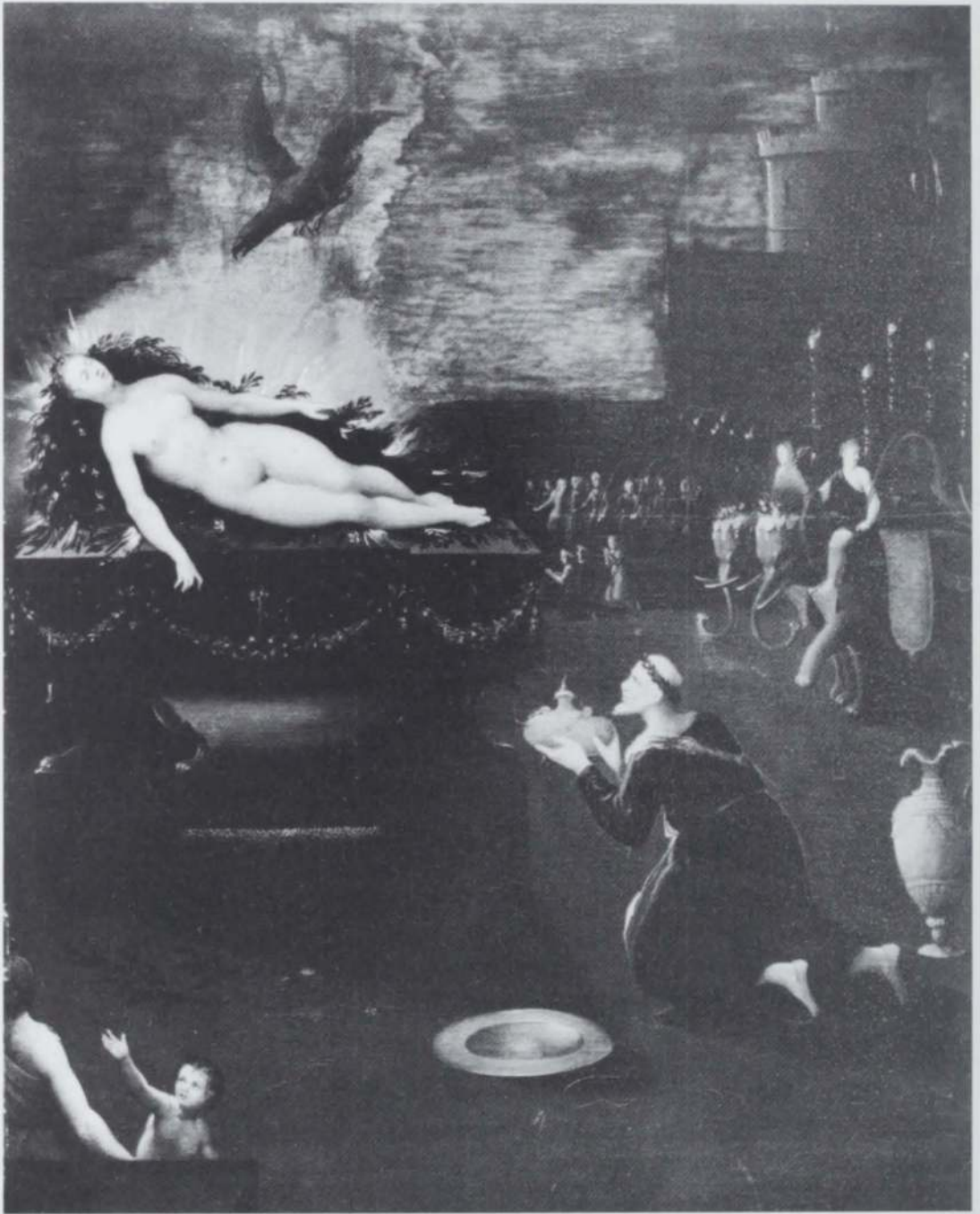


178 Antoine Caron, Das Karussell des Elefanten, um 1598 (Ausschnitt)

130 S. Serlio, *The First Book of Architecture*, London 1611, S. 24.

131 Strong, *Feste*, siehe Anm. 126, S. 132. 6 Zeichnungen der Feste von 1565 werden ebenfalls Caron zugeschrieben.

132 Ebenda, S. 162 f.



179 Antoine Caron, Die Apotheose der Semele, um 1585 (Ausschnitt)

Hofball und Theater konnten sich verbinden – so der Bericht über einen Abend im Palast von Binche am Hof der Königin Maria von Ungarn: Es kommen wilde Männer in den Ballsaal und entführten die Damen als Gefangene in eine Festung, die „am nächsten Tag“ gestürmt wurde – danach fand ein Bankett in einem „verzauberten Raum“ mit Sternen und Planeten an der Decke und einem versenkbaren Tisch statt.¹³³ Unter dem Titel „Das Abenteuer des verzauberten Schwertes und das Château Ténébreux“ sind Feste in Binche vom 25. und 26. 8. 1549 bekannt, die auch „Ritter des Mondes“ als Teilnehmer nennen. Frankreich nützte die Feste zu politischen Zwecken, doch der Versuch, damit friedlichen Ausgleich zwischen den religiösen Parteien zu schaffen, führte 1572 zur Katastrophe der Bartholomäusnacht und überschattete die Ausgleichspolitik der Katherina Medici und die Regentschaft Margaretes von Valois und Heinrichs von Navarra, deren Feste Caron festgehalten hat.¹³⁴

Bankette und Theateraufführungen fanden meist am Abend statt: Im Februar 1564 gab der Herzog von Orléans ein komplexes Fest mit Ähnlichkeiten zu jenem Château Ténébreux, wobei bei der Befreiung der Damen durch die Ritter ein Turm in Brand gesetzt wurde, aber auch Musik, Umzüge mit Triumphwagen, Gelage und Tanz wichtig waren.¹³⁵ Ein spätes Bild von Claude Deruet 1642 vermag den Übergang dieser Ritterspiele während eines Feuerwerks in die Nächte der Barockzeit zu illustrieren. „Das Feuer“ (Orléans, Musée des Beaux Arts) zeigt ein Hoffest der Herzöge von Lothringen in Form der Perspektivstaffelung einer Architekturstaffage Serlios mit endlosen kleinen Lichtquellen in den Händen der Besucher neben sonstigen Fackeln und Feuern. „Feux de joie“ hießen diese Feuerwerke in der Nachfolge archaischer Freudenfeuer zur Sonnenwende.¹³⁶

Innerhalb der Friedensverhandlungen zwischen Frankreich und England mit integrierten Heiratsverhandlungen zwischen Heinrich von Navarra und Margarete von Valois fand in Whitehall ein Mitternachtsturnier statt. Reden in französischer Sprache und eine Wagenfahrt mit Allegorien des gewünschten Friedens zwischen Katholiken und Protestanten folgten; am Ende des Fests stand wieder ein Feuerwerk.¹³⁷ Bei der Hochzeit Heinrichs III. mit Margarete von Lothringen gab es eines der „Magnificences“ in Paris mit Theater, Turnier, Ballett und Maskerade, bei dem Le Jeune die Musik und Antoine Caron die Festdekoration schufen.¹³⁸

In Italien arbeiteten Vasari und Borghini, die Gründer der Akademie, für die Medici an solchen Festivitäten, die das Teatro Mediceo bevölkerten.¹³⁹ Eigene Arbeiterkolonnen

133 Ebenda, S. 162.

134 Ebenda, S. 178.

135 Ebenda, S. 184 f.

136 G. Schmid, in: Ausst.-Kat. Nacht, München 1998, S. 289.

137 Strong, Feste, siehe Anm. 126, S. 194 f.

138 Ebenda, S. 201. Solche Feste konnten sich über zwei Wochen erstrecken.

139 Ebenda, S. 220.

waren für das Schneiden der Dochte und zum Entzünden und Nachfüllen der Lampen zuständig, die von Jacopo de' Corsi dirigiert wurden.¹⁴⁰ 1582 wurde „La Pellegrina“ von Girolamo Bargagli im Teatro Mediceo aufgeführt mit Sirenen, Planeten und einem ganzen Kosmos wie einströmendem Sonnenlicht und „oben hereinbrechender Nacht“ samt Wolken.¹⁴¹ Neben Vasari, Borghini und Serlio war der Architekt Buontalenti, der auch die Grotten von Pratolino mit Automaten bestückte, für die manieristischen Theaterwunder zuständig.¹⁴² Auch bei Turnieren wie der „sbarra“ oder bei Naumachien kamen 1589 im Palazzo Pitti zahlreiche Lampen zum Einsatz.

Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten Alessandro Medicis mit Margarete von Österreich, der Tochter Karls V., und der Francesco Medicis gab es 1589 dreiwöchige Festlichkeiten mit zahlreichen Banketten, Prozessionen, „mascherata“ (Maskenball) – begleitet von Francesco Cinis Werk „Notte di Amore“, einem Tanz in allegorischer Form, der durch die Stationen einer Nacht führte, einschließlich Visionen fantastischer Träume. Es dauerte bis zur Morgendämmerung samt Rossballett und Flussfest Argonautica im Arno in Anlehnung an die Antike.¹⁴³ Das nächtliche Maskenspiel – 1565 von Vasari arrangiert – hat eine Tradition vom Spätmittelalter über die Renaissance bis ins Barock, als es zu einer besonderen Entfaltung fand. Die Maske, als neuplatonisches Zeichen mit der Nacht verbunden (Michelangelos Skulptur!), wurde von den englischen Fürsten übernommen und in das Bühnenbild von Inigo Jones integriert, der dabei nicht selten mit dem Effekt völliger Dunkelheit arbeitete.¹⁴⁴ Anregungen von der Bühnen- und Festarchitektur hat wohl der aus Lothringen (Metz) stammende François de Nomé (gen. Monsu Desiderio, 1593–1640) in seine nächtlichen Veduten aufgenommen, die er ab 1602 in Neapel schuf. Dazu kommen Einflüsse aus der Antike oder von Elsheimer.

In den heiligen Nächten oder zu den im nächtlichen Licht auftretenden Heiligen waren Tintoretto, Savoldo, Lotto und Antonio Campis „Hieronymus“ schon als Übergang von der Renaissance zum Barock in Themenkreise eingebunden. Eine Zwischenstellung nimmt der nächtliche grisaillehafte „Tod Mariens“ (Abb. 180) von Pieter Bruegel (in Zusammenarbeit mit Jan Bruegel) ein. Der Auftraggeber war ein Wissenschaftler, der Geograf Abraham Ortelius (1522–1598). Philips Galle fertigte einen Stich danach an, dem ein erläuternder Text beigegeben war.¹⁴⁵ Dadurch verbreitete sich das Sujet besonders rasch. Maria wird die Totenkerze gereicht, doch das künstliche Licht ist schwächer als das Lume divino hinter ihrem Kopf. Zwei weitere künstliche Lichter stehen links hinten auf einem Bord, um den Raum mit den vielen anwesenden Personen schwach zu erleuchten. Links

140 Ebenda, S. 228.

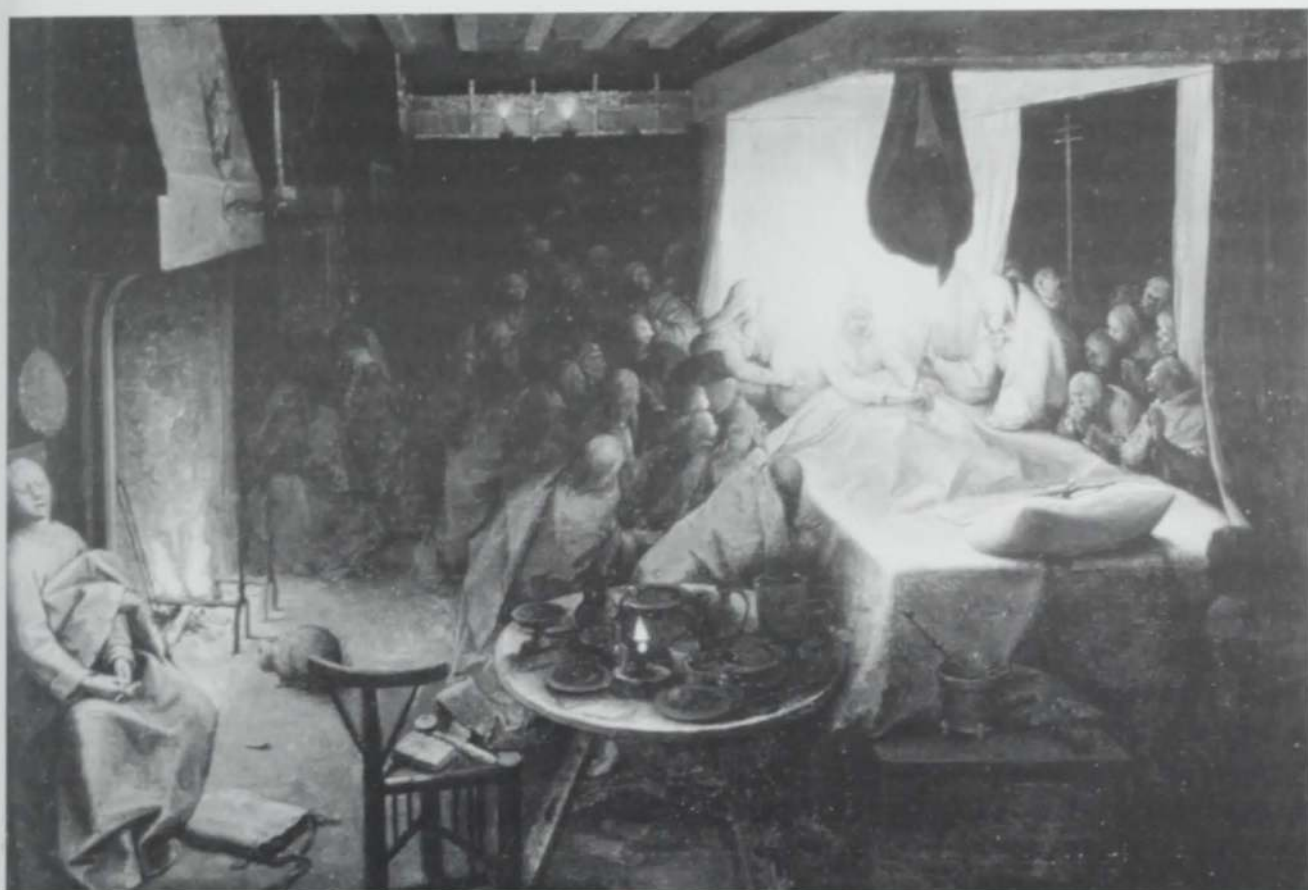
141 Ebenda, S. 229.

142 Ebenda, S. 238.

143 Ebenda, S. 253.

144 Ebenda, S. 253, 263, 267, 285.

145 G. Glück, Das Bruegel-Buch, Wien 1936, Kat.-Nr. 18.



180 Pieter Bruegel d. Ä., Jan Bruegel, Der Tod Mariens, vor 1598

ist ein Feuer im Kamin entfacht worden, im Vordergrund brennt auf einem von chaotisch verstreuten Gegenständen bedeckten Tisch eine weitere Kerze. Gespenstisch sind nicht nur die Todesszene, sondern die kleinen Details links mit dem Schlafenden (Johannes der Evangelist?) und einer lauernnden Katze vor dem Feuer des Kamins. Ironie und allgemein menschliches Schicksal, in seinem Ausgeliefertsein gegenüber dem unausweichlichen Tod, ist als nächtliche Kehrseite der Welt, aber auch in der grünlichen Farbwahl thematisch enthalten.¹⁴⁶ Die Brueghels sind Spezialisten dieser Todesthemen als nächtliche, schattenhafte Rätsel bis hin zum Triumph des Todes und der Höllensituationen. Dass die Nacht dabei die geeignetste Zeit für ein Bild ist, das den Tod als enigmatische Figur schildert, bleibt bis in die Moderne – vor allem aber im Barock – wesentliche Ikonografie.¹⁴⁷

Antonio Campis Interpretation der „Anbetung der Hirten“ (Abb. 181, S. 424) sollen die religiösen Bilder der Spätrenaissance fortsetzen. Zum alten Thema mit zwei Lichtquel-

146 Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 274.

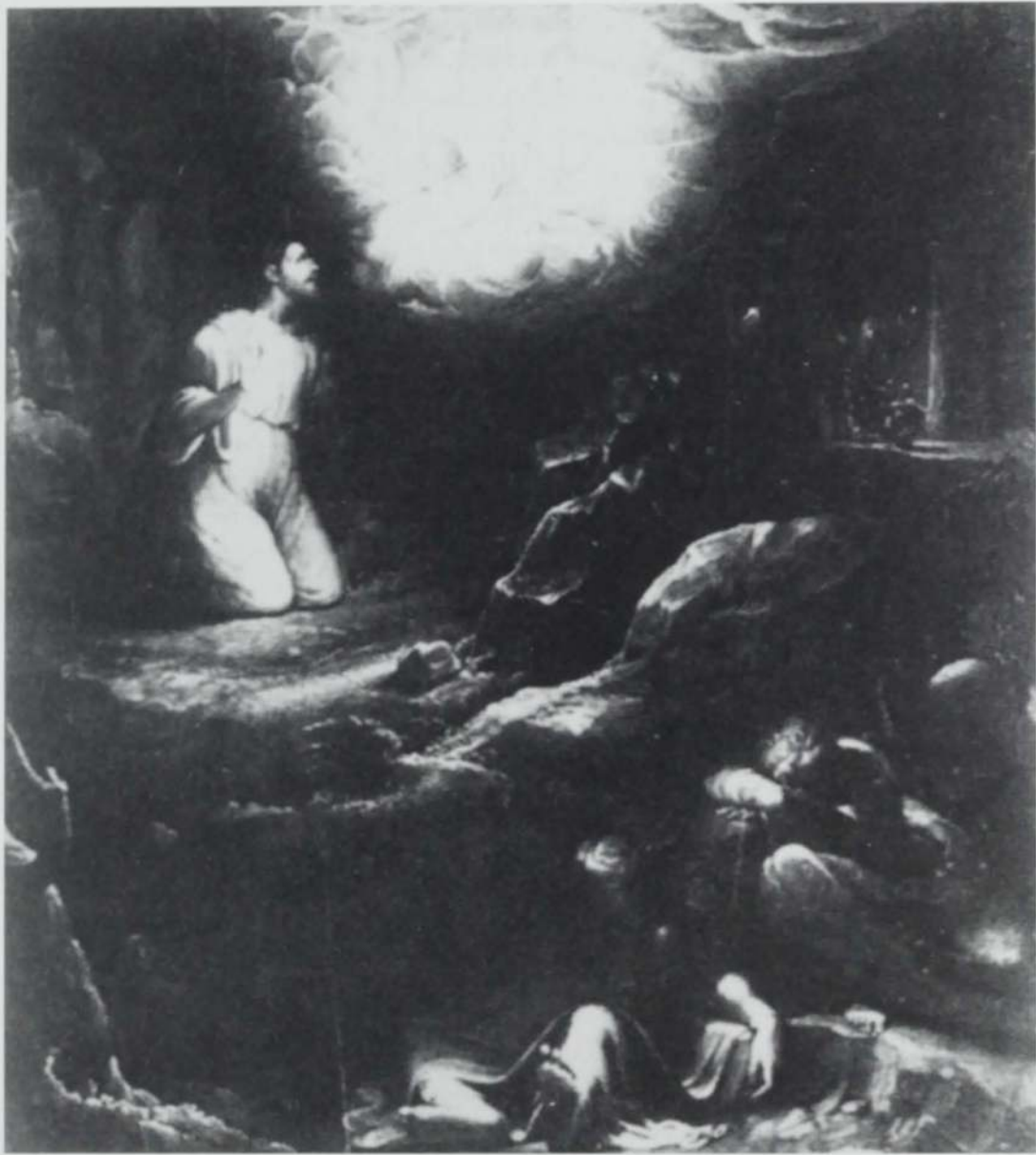
147 Hocke, Labyrinth, siehe Anm. 106, S. 63.



181 Antonio Campi,
Anbetung der Hirten,
1575-77

S. 425:
182 Giovanni Paolo Lomazzo,
Christus am Ölberg,
vor 1571

len – der überirdischen des Kindes und dem den Hirten im Hintergrund verkündenden Engel, also dem Lume divino – kommen verschiedene künstliche, innerbildliche: Laternen und Fackeln. Der spiralförmige Bildaufbau, die vom Rand überschrittenen, stark bewegten Figuren, aber auch die aus dem Dunkel aufglühende kontrastreiche Farbigeit zeigen Merkmale, durch die der Manierismus definiert wird. Zum Leuchten des Kindes addiert sich die links von den Hirtenkindern hochgehaltene Laterne als Lichtquelle. Die Lichtvision des Hirten hinten auf dem Berg von einem zum Himmel ziehenden Engelschwarm wirkt wie eine Vorankündigung der Einsamkeit Christi am Ölberg. Spiegelbild-



lich ziehen darunter auf dem in den Hügel eingeschnittenen Weg viele Hirten mit ihren Familien und der Schafherde nach rechts unten, um dann im Mittelgrund durch ein Stadttor zu treten. Die Spiralform dreht hier nach links – auf das Hauptgeschehen im Vordergrund zu. Diese Hirten tragen Fackeln und eine Laterne, auch Ochs und Esel treten mit einem Fackelträger und zwei Begleitern aus diesem Tor. Die Malerfamilie Campi hatte sich in der Nachfolge der oberitalienischen Nachtmalerei der Renaissance intensiv mit der Weiterentwicklung nächtlicher Lichtquellen einen Namen gemacht. Sie waren beeinflusst von Correggios „Notte“ von 1529/30, von Savoldo und wohl weniger von Luca Cambia-

so eigenwilligen Kerzenlichtgemälden. Cremona ist also – wie schon erwähnt – im späten 16. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum der illusionistischen Nachtmalerei.

Antonio Allegri, gen. Correggio (1489–1534), steht mit seinem Bild „Die Heilige Nacht“, die als „La Notte“ schlechthin bezeichnet wird (1529/30, Dresden, Gemäldegalerie, Tafel 19), in ähnlicher Schlüsselposition wie die frühe „Verkündigung an die Hirten“ von Taddeo Gaddi. Die Nachfolge dieser Komposition und ihrer Lichtführung ist noch über das Jahrhundert hinaus bis zu Rubens und zu Guido Renis „Anbetung der Hirten“ (um 1640/42, London, National Gallery, Tafel 20) spürbar, wenngleich sich dieser an den Carracci orientierte. Eine ähnliche Antithese wie das Stundenbuch der Limburgs mit „Kreuzigung“ und „Tod Christi“ als Tag- und Nachtstück einnahmen, wurde für Correggios Bild von der Forschung vermutet. Das Altarbild „Madonna des hl. Hieronymus“ (1523, Nationalgal. Parma) wird auch „Der Tag“ bezeichnet (obwohl es eine Dämmerung zeigt) und als Gegenstück zur „Notte“ gesehen. Da das Nachtstück schon 1522 von Alberto Pratoneri aus Reggio Emilia in Auftrag gegeben wurde, liegen die Werke zeitlich nahe.

Auch zu diesem Schlüsselbild taucht in der Literatur immer wieder die Beurteilung als „erste monumantale Nachtszene in der europäischen Malerei“ auf.¹⁴⁸ Anlehnungen an die venezianische und oberitalienische Tramonto- und Sfumatotradition mit ihrer Abdunklung der Bilder sind in diesem Andachtsbild vereint. Auch wenn es fälschlicherweise zu den „Kerzenlicht“-Bildern gezählt wird, lebt seine Mystik aus dem Einsatz des Lume divino, das vom Kind ausgeht und selbst die Engel und die Hirten, am stärksten aber Maria bestrahlt. Lomazzo hatte das theoretisch in seinen Schriften und auch praktisch in seinem Gemälde „Christus am Ölberg“ der Mailänder Ambrosiana 1571 (Abb. 182, S. 425) mit der Lichtfigur des Engels auch noch später für das religiöse Bild hervorgehoben. Eine weitere, sehr schwache Lichtquelle ist der nicht nur für Correggio typische Morgen- oder Abendlichtstreifen am Horizont. Die anbetenden Hirten und die sie begleitende Frau an der Säule links von der Mitte zeigen bereits hohe Stufen von Affekten, die – schon von Alberti vorge-schrieben – dann in die Barockmalerei eingingen. Damit ist das Bild Einleitung dessen, was an Nachtmalerei durch die Bassani, Carracci, Reni, Cambiaso, die Lombarden und die Niederländer als Nachempfindung religiöser Schriften und Praktiken wie der des Hirtenoffiziums noch folgen wird und vom „Notturnismo“ des Manierismus weggeführt.

Ob die Antithese der beiden Bilder nicht eher ein späteres akademisches Konstrukt ist, bleibe dahingestellt. Im ganzen Œuvre des Malers ist, abgesehen von der „Notte“, meist mystisches, göttliches Licht in einer Dämmerlichtatmosphäre gewählt, die künstlichen Lichtquellen im Bild wie Feuer, Fackeln und Laternen bleiben beim Meister aus Parma aus. Ausnahme ist in der Reihe der Porträts vielleicht jenes mit Lottos „Lucina Brembate“ zu vergleichende „Bildnis einer Edelfrau“ (St. Petersburg, Eremitage); hier taucht zum Beleuch-

148 L. Fornari-Schianchi, Correggio, Mailand 1997, S. 64. A. Bevilacqua, L'opera completa del Correggio, Mailand 1970. B. Kloppenburg, G. J. M. Weber, La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte, Dresden 2000.

tungslicht vorne der Mond rechts oben auf und die Silberschüssel am Schoß der eigentümlich Lächelnden trägt die griechische Inschrift „ohne Trauer leidstillend“. Auch die umgebenden Bäume – Lorbeer und Efeu – weisen auf den Beruf einer Zauberin, vielleicht im Umkreis des nächtlichen Dionysos, denn weitere Buchstaben am Rand lauten „Dyon ...“

Die Beschreibung Correggios als Kerzenlichtmaler geht wahrscheinlich auf ein nicht eigenhändiges Bild zurück, auf „Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes“ der Straßburger Galerie.¹⁴⁹ Die Komposition von etwa 1513 wird dem Künstler zugeschrieben und gilt als Mantegna entlehnt (was schwer nachzuvollziehen ist), aber auch als erste Ankündigung des „Luminismo“ im Frühwerk. Die Halbfiguren, eine grazile Judith im Profil und eine hässliche Magd mit gesenktem Kopf en face, werden nur von einer Kerze, die Letztere hält, beleuchtet. Die Magd blickt entsetzt auf den abgeschlagenen Kopf hinter, der in den Sack gesteckt wird. Ein Vorhang schließt links die Szene in einer Diagonalen ab, der Raum wird allein durch die Lichteffekte auf den Protagonistinnen gebildet.

Als Nachtstück ist das Bild erstaunlich, da es eine frühe innerbildliche Kerzenlichtmalerei darstellt, die deshalb später in Richtung Luca Cambiaso gerückt wurde, dessen Stil es aber auch nicht ganz entspricht. Das Bild ist in seiner lockeren Malweise und seiner Oberflächenwirkung solitär. Cambiaso und Camillo Procaccini verbinden jedoch den Einfluss Correggios mit weiteren Bildern der „Hl. Nacht“ in den fünfziger und sechziger Jahren. Die Vordergrundfigur des stark manieristisch anmutenden Hirten wird dabei in Varianten der Bewegung und der starken Überschneidungen durch den Rand in allen Gemälden (neben dem *Lume divino* und den oben schwebenden Engeln) sogar bis 1608 bei Rubens beibehalten.

Als „Kerzenlichtmaler“ – eigentlich ist es Fackellicht – können mehrere Künstler der Spätrenaissance gelten: Rosso il Fiorentino hat seine „Engelspietà“ (Boston, Mus. of Fine Arts) als vom *Lume divino* und nicht von den beiden großen, brennenden Fackeln beleuchtete Darstellung eines schönen männlichen Christuskörpers, flankiert von mehreren Engeln, herausmodelliert, und auch bei Palma il Giovane nehmen die künstlichen Beleuchtungseffekte im Bild schon eine wichtige, aber noch nicht die allein lichtwirksame Rolle ein. Dieser Künstler kann mit zahlreichen Beispielen, besonders „Christus und der Pharisäer“ (Sant' Elena d'Este bei Padua, Coll. M. de Cumani, ca. 1602–12), eine „Gefangennahme mit Mondlicht“ (Univ. of Kansas, Mus. of Art) oder „Tarquinius und Lucretia“ (Kassel, Gemäldeg., 1595–1600), als Experimentator des Nachtsücks in der Spätrenaissance gelten. Gelängtes Figurenideal, elegante Posen selbst im Abwehreffekt der Vergewaltigung und viele Fackeln weisen den Künstler als Vertreter des manieristischen Stils aus. Die Atmosphäre ist in seinen Werken zwar nächtlich, aber der Helldunkelkontrast selten so stark wie in Beispielen der deutschen Kunst oder bei Luca Cambiaso.¹⁵⁰

Im Gemälde „Magdalena in Ekstase“ von Jacques Bellange (1602–16, als er Hofmaler in Nancy war, Abb. 183, S. 428) zeigen sich ähnliche Merkmale der Spätrenaissance. Aber

149 Ausst.-Kat. Correggio, Parma (Pal. della Pilotta) 1935, S. 39, Nr. 27.

150 St. Mason-Rinaldi, Palma il Giovane, Mailand 1984.



183 Jacques Bellange,
Maria Magdalena
in Ekstase, 1611/16

der Affekt des Gesichts mit „himmelndem Blick“, die züchtige Bedeckung und der Vanitasaspekt mit Totenkopf, der Hinweis auf das Mitleiden durch die Dornenkrone und das Kreuz im Vordergrund weisen schon voraus auf weitere Resultate der Gegenreformation. Die wechselnden Schatten- und Lichtflecken, wie die schwache Wirksamkeit des Lichts der Kerze, sind aber noch in die frühe Phase innerbildlicher Lichtquellen zu verweisen. Bellange wurde etwas nach 1900 im Künstlerlexikon Thieme-Beckers noch als einer der „ärgersten Manieristen“ bezeichnet; er war zu Lebzeiten allerdings sehr geschätzt, beeinflusste Georges de La Tour und wurde im Zuge der Wiederentdeckung der Maniera in den fünfziger Jahren bekannt.¹⁵¹

151 Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, siehe Anm. 146, S. 630.



184 Giorgio Vasari, Geburt Christi, 1538

Giorgio Vasari nimmt eine Rolle ein, die stilistisch an sich widersprüchlich sein muss: Er ist Akademiker und als solcher auch Vertreter einer klassischen Kunsttheorie, die sich vor allem in seiner Themenwahl bemerkbar macht. Seine Kompositionen, Proportionen, aber auch Gesten erweisen sich aber als anticlassisch und künstlich. Für Hocke existiert nach Curtius' These des zu allen Zeiten wiederkehrenden Manierismus zu jedem Stil eine Gegenströmung, die sich durch einen Anti- bzw. „Überrationalismus“ äußert.¹⁵² Vasaris Werkresultate machen nicht immer glücklich, die eklektisch aus Bildern und Zeichnungen der großen Meister entlehnten Figuren fügen sich selten zu einer harmonischen Einheit zusammen; dadurch hat seine Malerei nie den Bekanntheitsgrad seiner kunsttheoretischen Schriften erreicht. Zweimal widmete sich der Florentiner Akademiegründer dem althergebrachten Thema der „Hl. Nacht“ mit „Anbetung der Hirten“. Die lavierte Federstudie in Chiaroscuro-Manier (Paris, Louvre, Cab. d. Dessins) zeigt sich dabei als virtuoser Entwurf, der in den Gemälden (Abb. 184, S. 429) nicht eingelöst wird. Ähnlich der Komposition Pellegrino Tibaldis zum gleichen Thema (Rom, Galleria Borghese) ist der michelangelleske Zug mancher Begleitfiguren so stark, dass das eigentlich kontemplative Thema in eine Art „Gigantensturz“ oder Treffen heroischer Geschlechter zu münden scheint – ein typischer Widerspruch in Kompositionen dieser Zeit.¹⁵³ Im Bild Vasaris aus Camaldoli ist die Hauptlichtquelle noch wie in Correggios „Notte“ im Strahlenkranz des bewegten Kindes zu finden.¹⁵⁴ Der Vordergrund und damit vor allem Maria, Joseph und der heroenhaft sitzende Hirt sind davon getroffen. Joseph verschränkt seine Arme, ein weiterer Anbeter der zweiten Reihe zeigt sich als Denker – alle sind Idealfiguren Michelangelos aus der Sixtina oder vom Karton der „Schlacht von Cascina“ übernommen. Das Dach des Stalls ist zwar baldachinartig über die Hauptpersonen gespannt, die beiden rohen Baumstämme der „Urhütte“ vor einem klassischen Palasteingang mit Brückenbogen befinden sich etwas unlogisch hinter der Szene. Zwei seltsam kleine und zarte Engel schweben unter der einfachen Bretterdecke ohne eigene Lichtaura; eine solche (wie bei Grien oder Altdorfer) hat allein der an die Hirten verkündigende Engel im Hintergrund. Auf der Brüstung der Brücke lehnen zwei neugierige Zuschauer, die von der Seite durch die Fackel einer aus dem Tor eilenden Gestalt beleuchtet werden wie auch eine Statue vor ihnen.

Die wohl spätere Fassung dieses Themas aus den fünfziger oder sechziger Jahren (Rom, Galleria Borghese) war für Pierantonio Bandini gemalt und galt lange als Honthorst, da man „una natività di Christo col lume della notte e con varia invenzione“ Vasari offenbar nicht zutraute. Hermann Voss sieht diese Beleuchtungseffekte 1913 „kühner als man es dem ein-

152 Hocke, Labyrinth, siehe Anm. 106, S. 84. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1953.

153 Hauser, Ursprung der Modernen Kunst, siehe Anm. 107, Abb. 122. Die „Anbetung der Hirten“ in Form eines „Gigantensturzes“ ist einer mündlichen Aussage Günther Heinz' in seiner Manierismusvorlesung 1984 entlehnt.

154 P. Barocchi, Vasari Pittore, Firenze 1964, Abb. 5 und Abb. 46.

förmigen Künstler zutrauen würde".¹⁵⁵ Das Licht in der Nacht als besondere „invenzione“ ist aber nun als akademisches „Exemplum“ besonders geeignet, die Qualitäten eines Künstlers vorzuführen und daher von Vasari (im akademischen Sinn) in besonderem Maß genutzt worden. Die Figuren des Vordergrunds kehren zum Teil auch in den Federzeichnungen „Das goldene Zeitalter“ und „Liebesjagd“ (beide um 1567, Paris, Louvre, Cab. d. Dessins) wieder, was die zeitliche Nähe des Gemäldes verrät. Wenn die Hirten vorne einander in Verrenkungen von Athleten auf Knien vor- und zurückgebeugt auftreten, ist der Effekt mehr auf die akademische Beherrschung als auf den religiösen Inhalt hin gerichtet. Gegenüber der lavierten Federzeichnung mit der „Anbetung der Hirten“ des Louvre ist die Ausführung mit reduzierter Figurenanzahl vor sich gegangen, auch das deutliche Stallgebäude im Hintergrund mit einem Fackelträger, der heranstürmt, ist weggelassen. Geblieben ist eine Engelsgruppe (ohne Stern) über dem Kind und der knienden Maria im Lichtgewölk einer eigenen himmlischen Lichtquelle und das Heben der elegant durchsichtigen Windeltücher durch die Mutter nach den Vorgaben der Mystikerin Birgitta von Schweden.

Das Apuleios-Thema „Amor und Psyche“ des Raffaekreises führte auch zu einer Paraphrase Vasaris, in der er bemüht ist, die „invenzione“ mit Michelangelo in Einklang zu bringen. Das Bild der Berliner Gemäldegalerie hat den Typus des Ganymed von Michelangelo und die Psyche Giulio Romanos vereint. Der breit gelagerte Amor mit zwischen die Schultern eingezogenem Kopf wirkt allerdings etwas plump.¹⁵⁶ Als Nachtstück mit innerbildlicher Lichtquelle – einer römisch anmutenden Öllampe – ist die Komposition allerdings von der Lichtbeobachtung her qualitativvoller. Das Bild ist sicher nicht ident mit dem schriftlich vermerkten „Luna und Endymion“-Gemälde Vasaris, das „hanno il lume della chiarezza della luna, che fa nell'oschuro della notte una veduta assai proprie e naturale“.¹⁵⁷

Alle Themen zusammen zeigen den hohen Anspruch Vasaris: Neben den religiösen Nachtstücken sind es die beiden wichtigsten Mythen, es ist eine Nyktomachia, „Die Einnahme der Festung beim Stadttor Porta Camollia in Siena“ (Abb. 185, S. 432), und die beiden auf die Akademie und die Lukubratio bezogenen Atelierfresken der Casa Vasari, wovon das „Das Atelier des Künstlers“ hier noch einmal zur Sprache kommt. Damit ist das Nachtstück als akademische Gattung sofort in die Aufgaben der dort Lernenden einbezogen und erweist sich als dramatischer „Modus“ der Historie (auch der Geschichte der Malerei); Porträts, Landschaft und Stillleben werden in der französischen Akademie folgen.

Das Schlachtenbild im Palazzo Vecchio ist daher nicht nur eine Huldigung an das Haus Medici, insbesondere Cosimos I. Nachtkampf und Sieg gegen Siena, es ist die Manifestation klassischer Bildung und akademischen Lehrguts. Der Hintergrund – eine Landschaft

155 H. Voss, Über Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos, in: Jb. d. Preuß. Kunstsgln. 1913, Abb. 11, S. 313.

156 Ebenda, S. 312, Abb. 10.

157 Ebenda, S. 306.



185 Giorgio Vasari und Werkstatt, Die Einnahme der Festung bei der Porta Camollia in Siena, 1554/55

und Stadtvedute mit Sienas charakteristischen Geschlechtertürmen und weit vorgelagerten Verteidigungsmauern – wurde vom Historiotopografen Francesco Giuccardini übernommen. Die Mittel- und Vordergrundstaffage mit den Kämpfenden, Kanonenträgern, Laternen- und Fackelträgern bzw. den zwei maßgeblichen Feldherren sind nach Beschreibungen heroischer Schlachten und ihrer Protagonisten aus den historischen Büchern des Titus Livius angeregt. 1531 hatte Machiavelli diese Schriften bearbeitet, und 1570/71 setzte Vasari die Bearbeitung und die antiken Quellen in seinem Fresko ins Bild um.¹⁵⁸ Die Nacht mit bewölktem Himmel wird von vielen Laternen und Fackeln erhellt, außerdem ist die Lichtsensation des Mondes mit Lumen cinereum links am Himmel und ein kleiner Streifen Dämmerung am Horizont rechts zu sehen. Wieder sind heroische Gestalten Michelangelos aus der „Schlacht von Cascina“ eingebaut, aber auch Leonardos verlorene „Anghiarischlacht“ bewusst an diesen Wänden angebracht, die ehemals Träger des gescheiterten maltechnischen Experiments des Meisters gewesen waren. Vasari bereichert um viele Figuren, vor allem mit dem Bogen von in das eroberte Stadttor einmarschierenden Soldaten, über dem die Fahne der Eroberer bereits aufgestellt ist.

158 E. Liskar-Goldarbeiter, Die Fresken im Salone Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz, Manuskript einer Oberseminararbeit im SS 1978 am Institut für Kunstgeschichte in Wien.



Caroli V Caesaris, et Cosmi Medici florentinis ducis muros praecipue circum-
ad Castrum S. Martini portam, a Galis invasionem noctu evasit, et praesidio tenuit.

186 Philips Galle, Schlacht bei Cambray mit Karl V. und Cosimo Medici, aus Stradanus' Geschichte der Medici, Kupferstich

Der sich umwendende reitende Feldherr links vorne (mit Feldherrnstab als Befehlshaber zu erkennen) ist von Kanonen- und Pulverfasstransporteurern umgeben, und vor seinem Pferd schreitet ein Hofzwerg mit Laterne. Der rechte Offizier mit abgewendeter Pose zu Pferd trägt eine Schärpe und dominiert durch stark rhetorische Geste; dazwischen geht ein Musketenträger mit einer Fackel. Er und sein Nachbar dahinter tragen die hellsten künstlichen Lichter (ca. zehn Fackeln werden über die Komposition verteilt, ca. zwanzig Laterne zugeordnet). Von rechts kommen zwei Kanonenträger und Leitertransporteure heran, mit welchen die Stadtmauer erklommen wird, auf der die Verteidiger noch zu sehen sind.

Die eigentlichen Kampfhandlungen konzentrieren sich auf diese mittlere Zone. Ausladende Gesten, stürmende und stürzende Soldaten, mit oder ohne Laternen oder Fackeln, sind da zu finden. Die Übermacht der Florentiner ist schon klar, auch wenn noch eine Bastion von schießenden Verteidigern gehalten wird – das Feuer aus den Gewehren bildet eine weitere, wenn auch schwache Lichtquelle. Im Hintergrund beleuchtet der Mond teilweise die Stadt wie die Landschaft, und es kommen von rechts und links weitere angreifende Heere mit Fackeln herbei. Ob der alte Topos von der Dauer der Schlacht vom Abend durch die Nacht bis zum Morgen durch den Streifen Dämmerung auch von Vasari intendiert ist, bleibe dahingestellt, ist bei diesem intellektuellen Künstler jedoch wahrscheinlich. Schulbildend war das Fresko sofort: Tintoretto malte 1579/80 für Federico II. Gonzaga die

„Einnahme von Mailand“ (München, Alte Pinakothek, Tafel 21) – eine sehr freie und von der Masse der Figuren befreite Variante zwar, die einige Anregungen von dem Fresko Vasaris im Palazzo Vecchio übernommen hat. Die im Hintergrund teilweise brennende Vedute mit Zinnen an den Mauern kehrt auch im Stich Philips Galles nach Johannes Stradanus' „Schlacht von Camolia“ (Abb. 186, S. 433) wieder.¹⁵⁹ Im Stich ist der Hintergrund homogener, die Stadtvedute von Florenz ist jedoch auch durch ein breites Feld von Mittelgrund und Vordergrund getrennt. Die Laternen sind variabler, das Geschehen ist nicht heroisch, sondern nur ein Transport von Wagenrädern und anderen Gegenständen von einem Hügel herab. Lichtflecken lassen die Heerführer im Mittelgrund zu Pferd hervortreten, wichtiger aber ist der Nachschub durch verhüllte Knappen mit Laternen vorne. Auf einem beleuchteten Stein ist der abgekürzte Name *Joha. Strada.* zu finden, davor signierte Galle.

Nun noch einmal zu dem (Abb. 159, S. 385) bereits angesprochenen Fresko der Casa Vasari „Das Atelier des Künstlers“. Die in nächtlicher *Lucubratio* verherrlichte Kunst des *Disegno* mit der Antikenrezeption des malenden Apelles zeigt auf, dass die „unsichtbaren Dinge“ mit „*Chiari*“ und „*Scuri*“ gestaltet werden. Die Nacht unterstreicht die künstlerische Praxis, aber auch den Intellekt und sie weist auch auf die Nachahmung der Natur wie zuletzt auf Michelangelos dunkle Größen „*Difficultà*“ und „*Terrabilità*“ hin. Alle theoretischen Aspekte der Akademie: *ritrarre*, *imitazione*, *giudizio* und *disegno*, sind angesprochen in dem Freskenprogramm. Apelles hatte wie Vasari ein Traktat geschrieben, aber es ist auch die Praxis, die ihn hier mit einbezieht. Die Artemiskulptur vor dem Atelier soll auf die Fruchtbarkeit des künstlerischen Gedanken allegorisch hindeuten.¹⁶⁰

Vasari hat ein weiteres nächtliches Akademiebild gemalt, das nahezu unbekannt ist, obwohl es eigentlich qualitätvoller als das Fresko in seinem Haus ist. „*Ingenium et Ars*“ (Abb. 187) ist der allegorische Bildkommentar zur Gründung der „*Accademia del disegno*“ 1565 und dem Stil der *Studiolo*-Gemälde ähnlich. Der Maler übernahm das Konzept von Vincenzo Borghini, dem Ikonologen und Mitbegründer der Akademie.¹⁶¹ Im Hintergrund rechts schmieden die Mitarbeiter Vulkans Waffen, im Vordergrund steht Minerva, den Schild hält Vulkan (mit Hammer), er hat Schaf und Steinbock wie die *Imprese Cosimo Medicis* als Zeichen, hinten links arbeiten die Künstler, ihre Statuen stehen – ähnlich *Bandinellis* Stichvorgaben – links oben auf einer Brüstung. Im Mittelgrund sind Perspektivzeichner und Lastenträger tätig. Zwei Putti bringen rechts auch einen Helm heran, von oben kommt ein bekränzender Genius geflogen, um Vulkan – oder ist der alte, heroisch

159 Ausst.-Kat. Nacht in Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bonn 1998, Nr. 12, S. 21. P. Galle in: *The Illustrated Bartsch* 56 (Hrsg. A. Dolders), New York 1987, S. 388, 5601.

160 E. H. Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescos in the Casa Vasari, Florence*, in: *Art Bull.* LXVI, 1984, Nr. 1, S. 399 ff. P. Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven – London 1995, S. 282, meint in der *Imitation* der Natur auch jene der Nacht zu sehen, die sich Vasari bereits mit Pieros „Traum Konstantins“ in Arezzo zum Vorbild machte.

161 M. Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition*, in: *Jb. d. Berliner Museen* IV, 1962, S. 158 f.



187 Giorgio Vasari, *Ingenium et Ars*, um 1565

nackte Mann zugleich der personifizierte Disegno? – zu bekränzen. Alles ist in starke Dunkelheit getaucht, in der Akademie links brennen Lampen, in der Schmiede rechts ein Feuer. Die Vordergrundfiguren sind von einem Beleuchtungslicht links oben, außerhalb des Bildes getroffen; das wohl göttliche Licht der Inspiration zum Disegno interno meint. Eine bemerkenswerte Fortsetzung in Malerei zu den beiden Stichen der Bandinelliakademie und damit ein weiterer Beweis für deren Symbolik wie Praxis. Schon bei Zuccaro, Lomazzo und dem Dorigny-Stich nach Carlo Maratta, die alle Akademieblätter als allegorische Legitimation ihrer Betriebe schufen, sind trotz Ähnlichkeit der gewählten Figuren und Tätigkeiten diese Ateliers in Hallen nicht mehr in nächtliche Dunkelheit getaucht. Die Idee der Lucubratio, des Disegno interno und der in den Abendstunden stattfindenden Praxis von Perspektive, Anatomie und Modellzeichnen war besonders in den Anfangsjahren in Florenz von Bedeutung.

Nacht ist möglicher Aspekt einer antiklassischen Haltung und Ausdruck einer gestörten Weltharmonie, weist aber auch auf die akademische Arbeitsweise der Antikenübernahme und auf das Thema des Paragone hin. Damit ist die Nacht keineswegs eine typisch manieristische Bildfindung, das Konstrukt und die Mode nächtlicher Malerei konnten aber in diesen Phasen der Spätrenaissance besonderen Nährboden finden.¹⁶² Dementsprechend widmen Autoren wie Jacques Bousquet den Nachtstücken als „Concettismus“ eigene Kapitel.¹⁶³ Seine Sicht reicht bis zu Caravaggio und damit in die Barockzeit, womit er auch die Tenebrosi noch zu Nachfahren des Manierismus erklärt: Das würde die Nachtdarstellung grundsätzlich zu einer überholten Ideenfindung von Krisenzeiten oder einer Verklärung solcher Epochengrenzen und -übergänge machen. Fehler dieser Art finden sich nicht nur in kunsthistorischer Literatur. Die Nacht ist aber nur eine logische Folge zur Aufbereitung der Darstellung eines Wunders, einer Überraschung, eines außergewöhnlichen, fremdartigen Konzepts, einfach die Antithese oder Umkehrung, das fantastische Gegenüber der allgemein üblichen Tagesdarstellung. Damit entsteht eine gewisse Künstlichkeit, auch wenn sie der Beobachtung nach der Natur entnommen ist. Will der Künstler (oder die Künstlerin) mit einem besonderen Concetto Aufmerksamkeit erregen, ist die Einbindung von Lichtern wie Feuer, Fackeln oder Mondlicht besonders geeignet. Es ist nur das Andere, nicht das Kranke, Tote, Apokalyptische und Höllenhafte; die Darstellung einer Krise mag nur ihre Verstärkung in nächtlich imitierter Umgebung erfahren. Pontormo hat, obwohl nicht als Maler von Nachtstücken zu bezeichnen, im Brief an Benedetto Varchi 1546 neuerlich auf die Vorzüge seines Mediums, frei nach Alberti, Leonardo u. a. hingewiesen: „... alle Arten von Glanz, ... Nachtszenen mit Feuer und anderen ähnlichen Beleuchtungen, Licht und Wolken, ... die verschiedenen Beobachtungen der Perspektive, ... alle Arten von Farben ...“¹⁶⁴ Dabei zeigt sich für die praktischen Anleitungen (selbst-

162 Hocke, Labyrinth, siehe Anm. 106, S. 151, teilt den Manierismus in drei Phasen, Friedländers Ausführungen kennen nur zwei Phasen, andere Autoren lassen sich auf diese Diskussion nicht ein.

163 Bousquet, Malerei des Manierismus, siehe Anm. 57, S. 100.

164 Künstlerbriefe, Hrsg. H. Uhde-Bernays, Frankfurt und Hamburg 1960, S. 27.

reflexiven Äußerungen) zur Nachtmalerei im Manierismus eine deutliche Kontinuität zu den Theorien der Renaissance.

Nächtliche Brände und Höllenbilder, atmosphärische Erscheinungen und die aus der Dunkelheit entstehende Magie des Raumes setzen sich aber auch in der Malerei nach 1600/1620 fort und wandeln sich (oder bleiben auch ähnlich). Der Manierismus mit seinen nächtlichen Festen, Theatern und Umzügen scheint nur anzuzeigen, dass in der gepflegten Kultur der Höfe die Angst vor der eigentlichen Dunkelheit der realen Nacht, aber auch vor religiösen und magischen Drohungen erstmals nach der Antike im Schwinden war und damit auch für sich in breitem Sinn bild- und erzählwürdig geworden ist. Zwar hielt sich auch die einseitige Verbindung von Dunkel-Böse-Hässlich, es gab aber auch die Faszination und die Lust an einer neuen Art von furchtbarer Schönheit in der Antithese schlechthin. Als solche Antithese zum schwarzen Strich auf weißem Papier (*disegno esterno*) erweist sich die weiße Lichtlinie im dunklen Inneren des Kopfes – eingegeben von Gott in die Vorstellung des Künstlers (*disegno interno*, siehe Kap. V, Cambiaso).

4. Noch einmal die gewandelte Göttin vom Manierismus bis zum Spätbarock

An die im Zusammenhang mit Francesco I. Medici bereits angesprochene „Nacht“ aus den Holzschnitten Hendrik Goltzius' (Abb. 158) anknüpfend, sollen hier die Variationen der Allegorie als Mutter, als Wagenfahrerin am Firmament, als Luna (Selene), als sibyllenhafte Leserin mit Melancholieannäherung, als alte oder jüngere Frau Winter – im Spiel mit dem Feuer –, als Königin der Nacht oder Göttin Persephone oder als die den dunklen Mantel ausbreitende Verhüllerin weitergeführt werden. Auch Iris bei Somnus, ein Thema, das Francesco Medici in seinen Studiolo-Bildern schätzte, kann Nacht und Gabe des Traums ansprechen. In einer Serie von Jahres- und Tageszeiten gibt es ein Blatt von Karl Gustav von Amerling, gestochen 1698 nach Peter Candid vom Ende des 16. Jahrhunderts, mit der Inschrift: „Nox, cum luce alternat nox, versit, sive sit aestas, sive sit autumnus, sive sit acris hiemis“.¹⁶⁵

Iris tritt hier nach Ovid als alte Frau – gleich der Nacht – in langem Mantel mit verhülltem Kopf im Reich des Schlafs auf. Die Eule ist die traditionelle Begleiterin der Nacht durch ihre Blindheit am Tage, der Efeu das Gebüsch, in dem Somnus ruht und aus dem Schlummersäfte zu brauen sind. Links brennt als künstliche Lichtquelle eine Öllampe.

Bei Goltzius (Abb. 158) ist die nackte, junge Frau Lenkerin des Wagens, die Eule sitzt mit ihr vorne auf der Deichsel; am Wagenkorb wacht der Hahn. Die Nacht hat einen hochflatternden Mantel um die Schultern und trägt eine brennende Fackel, aber hinter ihr schläft eine weitere bekleidete Nachtgestalt mit Flügeln, mit Melancholiegestus und Mohnkranz im Haar. Der Zodiacus über ihrem Kopf weist auf die kosmischen Bezüge hin. Die Frau an der Deichsel kann nicht Aurora sein, denn diese wird nicht der Eule zugestellt, und auch der Hahn gehört mehr zu Persephone – es handelt sich also erstmals um eine Verdopplung des Nachtwesens, zu dem auch der Zug von ziehenden Fledermäusen zu zählen ist. Walter L. Strauss hält sie für Persephone-Nacht.¹⁶⁶ Diese Vermutung wird auch durch die Ergebnisse der Forschungen Marianne Zehnpfennigs nach Vincenzo Borghini unterstützt: Im *Trionfo de' Sogni* tritt der Schlaf als *Padre Sonno* (alter Mann) und als sanfter Jüngling (Somnus) nach Vorbild der *Imagini* des Vincenzo Cartari auf: Der eine ist nach einem Seneca-Zitat der Leben spendende Quell des Schlafes der Ermüdeten, kann aber auch dem Bruder Tod als Kind der Nacht ähnlich werden, der andere ist Traumspender allein.¹⁶⁷ Die Nacht als Mutter von Tod und Schlaf tritt ebenfalls in einem aktiven und passiven Doppelprinzip auf. Leben spendend und der Liebe zugeneigt, vielleicht auch der Nachtarbeit als aktiver Part einerseits, dem passiven Schlaf und Tod andererseits.

Der aktiven, erotischen Gestalt der Lenkerin Nacht bei Goltzius entspricht der Hahn und das Licht, das ihre nächtlichen Tätigkeiten mit anspricht: Ein überirdisches Beleuch-

165 G. M. Lechner, W. Telesko, *Bilder Eythelkeit*, Ausst.-Kat. Graf. Kabinett Göttingen 1993, S. 141. Nach Ovid, *Met.* XI, 605.

166 Strauss, Goltzius. *Complete Engravings etc.*, siehe Anm. 61, S. 746.

167 Zehnpfennig, *Traum und Vision*, siehe Anm. 59, S. 94.



188 Jan Müller nach Jacopo de' Barbari, Tag und Nacht – Die Erschaffung von Sonne und Mond, um 1500, Kupferstich

tungslight kommt von vorne links außerhalb, ein künstliches vom Feuer der Fackel, eine Anspielung auf den von der nachts unsichtbaren Sonne beschienenen Mond ist an der Rückwand des Wagenkorbs zu finden: die angehängte Kugel kann Mond oder Granatapfel sein – Strauss tippt auf die zweite Deutung.¹⁶⁸

Einmal alte Frau, einmal Schlafende, einmal junge, nackte und aktive Frau – die junge Schöne findet sich auch auf einer „Allegorie der Tageszeiten“ in einem Blatt von Jan Müller (1571–1628) wieder, das Hendrik Goltzius verlegt hat (Abb. 188). Es geht aber

168 Strauss, Goltzius. Complete Engravings etc., siehe Anm. 61, S. 746.

bereits auf eine Invention des Jacopo de' Barberi um 1500 zurück, in der Apoll und Selene sich als Sonne und Mond gegenüberstehen.¹⁶⁹ Zwischen den beiden Göttern als Personifikation der Gestirne steht die Morgenröte (Aurora, Eos) mit einer Uhr als Kopfschmuck. Die Nacht tritt hinter Selene/Luna rechts aus dem Dunkel mit ihrem Sternenmantel, der sich hinter ihrem Kopf bläht, die Brust fast frei zeigt; sie wirkt mit ihrer dunklen Hautfarbe und breiten Lippen wie eine Schwarze im Gesicht. Den beiden Frauen bleibt weniger Platz im Kreis der Darstellung als dem nach vorne springenden Apoll, der das Wort „dies IIII“ aus seiner Hand fliegen lässt.

Tag und Nacht können mit Abend und Morgen auch eine Jahreszeitenfolge in Form von Putti mit Symbolen in ihren Händen bilden, wie dies die Kupferstiche von Conrad Meyer aus Zürich (1618–1689) beweisen: Selbst die Lebensalter sind 1667 integriert. Die Nacht/Der Winter/Höchstes Alter zeigt sich kombiniert mit dem Abend in elliptischen Feldern, auf deren Ring die Sinnsprüche stehen – zur Nacht: „Es ist dem Menschen gesetzt, ein mahl zu/Sterben: danach aber ist das Gericht. Heb: IX. 15./Theüwer ist in den Augen deß HERRE der Tod seiner/Biderben Leütten, Psalm CXVI. 15.:/Dem Herbst und Abend wird angehendes Alter gleichen,/so, sonder Wachsthum, nie vorgehende ließ entweichen:/ Drum samlet es die Frucht mit Freüden, reichlich eijn:/Der Traeg und Gottloß wird im Alter Darbend seijn/Dem Winter und der Nacht ist aehnlich Kaltes Alter,/er füillet mit Beschwerd im finsternen Gehalter: / Die Zeit nun eilt Zum End: das Alter zu dem Grab, / und freüt sich, daß es sol der Welt genaden ab!“ Auf den Lebenswandel des Christenmenschen bezogen geht es hier wie in den niederländischen Stichen um moralisierende Drohung: dazu der Totenkopf als Memento mori und die Kerze als Lebenslichtsymbol.¹⁷⁰

Meist haben niederländische Künstler solche ausgeklügelten Zusammenhänge der Nacht mit Jahreszeit, Lebensalter, Elementen, Charakteren etc. hinterlassen, die ihrerseits formal Rückgriffe auf Dürer, Raffael oder Michelangelo verraten und lange in die Barockzeit hinein weiterwirken. Sie lassen zuweilen noch an Giulio Romano und Francesco Primaticcio („Les Antipodes“) denken; die Höfe in Fontainebleau und Prag waren lange vorbildlich für elegante Figurentypik. Barocker, aber noch am eleganten Ideal der Schule von Fontainebleau und Raffael orientiert, ist auch Guido Renis „Scheidung von Licht und Finsternis“ oder „Scheidung von Tag und Nacht“ in einer Zeichnung (Abb. 189) und im Deckenbild (Kingston Lacy, Dorset, Banke Coll.). Besonders die eine am oberen Kreuzarm über der Weltkugel schwebende Frauengestalt bei Primaticcio (Abb. 125, S. 303) ist Renis „Nox“ sehr ähnlich, auch wenn sie ihre Arme – ohne Schleier – über den Kopf hebt. Verkürzung, Nacktheit, Figurenideal und Proportion stimmen bei Reni mit der raffaelischen Eleganz Primaticcios überein. Hier teilt die Morgenröte mit gekreuzten Armen das Paar – der männliche Tag ist nicht mehr unbedingt Apoll, die nackte Schöne im dunklen,

169 Magnaguagno-Korazija, Hendrik Goltzius, siehe Anm. 125, S. 158 f. G. M. Lechner, W. Telesko, Lieben und Leiden der Götter, Ausst.-Kat. Graf. Kab. Göttweig 1992, S. 142.

170 Lechner, Telesko, Bilder Eythelkeit, siehe Anm. 165, S. 101 f.



189 Guido Reni, Die Scheidung von Tag und Nacht, 1589/99, braun lavierte Federzeichnung für Bild im Pal. Zani

schmäleren Teil des Gewölks hebt ihren Sternenmantel geziert über den Kopf.¹⁷¹ Das Bild wird 1589/99 datiert; es wurde für den großen Salon des Palazzo Zani in Bologna um 1599 gemalt, wenn Malvasias Angaben stimmen (und 1840 an William Bankes verkauft).¹⁷² In der Federzeichnung in brauner Tinte mit Lavierungen zeigt sich Reni – wie immer – bewegter als in der Ausführung, zumindest was die Frauengestalt betrifft. Er variiert aber die allzu statische und wenig elegante, beidbeinig stehende männliche Figur und reduziert die vorhanghafte Verhüllung der Nacht. Im ausgeführten Gemälde sieht sich das Paar an, als ob es die Trennung bedauern würde, wie das bereits antike Schriftsteller berichten. Reni lehnt sich auch an Muller an – es ist wohl anzunehmen, dass ihm sein Lehrer Denis Calvaert die Stiche vermittelte. Reni besaß aber auch eine große Anzahl von Zeichnungen verschiedener Künstler, insbesondere Raffaels und seines Kreises.

Das komplexe Programm der Schule von Fontainebleau und von Borghini für Francesco I. Medici ist auch auf Taddeo Zuccaros Ausmalung des Palazzo Farnese in Caprarola 1562–66 übertragbar. In der Camera dell'Aurora ist der Deckenspiegel in einer Scheinkuppelmalerei dem Thema der Tageszeiten – passend zur Schlafstätte des Kardinals – gewählt (Abb. 190).¹⁷³ Die Zusammenhänge mit dem Humanisten und Berater Alessandro Farneses, Annibale Caro, haben Marianne Zehnpfennig und Herbert von Einem erläutert.¹⁷⁴ In einem Brief gibt der Gelehrte genaue Anweisung an den Maler voll antiker Quellenangaben über die Nacht, die so detailliert natürlich nicht in die Ausführung eingegangen sind. Somnus in seinem „Haus“ (Höhle) ist der Tondo in der Stuckdecke über der Liegestatt gewidmet. Der Ausblick in der Mitte des Raumes in die zum Himmel geöffnete Scheinkuppel gibt zwischen Wolken und gestirntem Firmament den Tag, Apoll auf einem Wagen, von zwei Schimmeln gezogen, zwar größer, aber die von Rappen geführte und im Wagen stehende Nacht näher zum Bett wieder. Sie trägt ihre zwei Kinder auf den Armen und ist dem im Bett liegenden (Kardinal) – obwohl von Einem ihr Versinken annimmt – optisch zugeordnet. Das von Annibale Caro beschriebene schwarze Inkarnat der Nacht, der Sternenmantel, geöffnete Flügel und ihre Kinder sind zum Teil texttreue Attribute. In der Mitte schwebt der Morgenstern mit Fackeln, umwölkt wie auch die Gespanne. Unter ihm kommt noch ein weiteres, kleines Gespann seitlich in das Oval der Kuppel: Luna (Selene) ist darauf sichtbar, gezogen von Stieren mit den Attributen Fackel und Aureole – ihr gegenüber schwebt Merkur, der Seelenführer, auf den Schlafenden herab.

Damit zeigt sich ein noch komplexeres Programm, das wieder den „Antipodes“ Primaticcios nahe ist und letztlich bis zu Giulio Romanos Decke in der Villa Madama in Rom (mit Apoll und Diana auf ihren Wagen links und rechts des Mediciwappens) und jene der

171 S. Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novarra 1988 (London 1984), Kat.-Nr. 9, S. 216.

172 D. Cordellier, Guido Reni's Separation of Day and Night, in: *Burl. Mag.* CXXIX, 1987, S. 81 ff.

173 J. Recupero, Il Palazzo Farnese di Caprarola, Florenz 1975, Abb. 41.

174 Zehnpfennig, Traum und Vision, siehe Anm. 59, S. 92 ff. H. v. Einem, Asmus Jacob Carstens – Die Nacht mit ihren Kindern, Köln – Opladen 1958, S. 14 f.



190 Taddeo Zuccaro, Aurora, Nacht u. a., 1562–66, ? Caprarola, Decke des Palazzo Farnese, Camera dell'Aurora (Schlafgemach)



191 Pietro da Cortona, Luna im Wagen, 1627–29

Sala del Sole im Palazzo del Té in Mantua zurückgeht. Auch hier geht es um die Gegenüberstellung von Vita activa und Vita passiva, die sogar im Ablauf der Räume berücksichtigt ist – somit ist natürlich die Dominanz von Nacht, Luna und Schlaf ganz evident für den Ruheraum.¹⁷⁵ Die Nacht ist Teil von Programmen, die bis zum 17. Jahrhundert in den Palazzi Italiens sehr häufig anzutreffen sind. Dabei kommt die Lösung Taddeo Zuccaros in den Werken der Theoretiker – seinem Bruder Federigo angefangen bis zu Vasari als

175 Zehnpfennig, Traum und Vision, siehe Anm. 59, S. 95 f.

192 Mellan nach Cortona,
Flora berät sich mit Diana,
um 1633, Kupferstich



komplexe „invenzione“ – besonders gut weg.¹⁷⁶ Vasari selbst malt Tag und Nacht in dem Saal der Elemente im Palazzo Vecchio, Luca Giordano im Palazzo Medici-Ricardi in Rom und Baldassare Peruzzi in der Sala delle Colonne in der Villa Farnesina in Rom.¹⁷⁷

Im Fries über der Quadratur- und Perspektivmalerei und unter der Kassettendecke des letztgenannten Saals werden Tod und Schlaf am Bett des Endymion sitzend mit ihrer abgewandten Mutter Nacht dargestellt. Die Frau in halb nackter Rückansicht mit zwei schla-

176 Ebenda, S. 96. G. Vasari, Vita Taddeo Zuccaros, in: Vitae (Ed. Milanese), Florenz 1881, Bd. VII, S. 115.

177 Ebenda, S. 96. S. Bajard, R. Bencini, Paläste und Gärten Roms, Paris 1996, S. 18 f.

fenden Knaben ist niemand anderer als Mutter Nacht. Rechts des Felsens öffnet sich der Blick in eine Landschaft im Mondlicht (mit breiter Sichel).

Ein späteres Beispiel ist in der Villa Sacchetti-Chigi in Castel Fusano zu finden, wo Pietro da Cortona als federführender Meister tätig war (Abb. 191, S. 444). Von ihm stammt auch die Invention zu Mellans Stich „Flora berät sich mit Diana“ (Abb. 192, S. 445). Diana weist auf die Gestirnkongstellatlon des Krebses hin, die mit Kardinal Francesco Barberini zusammenhing, denn der Entwurf war nach dem Geschichtswerk des Giovanni Battista Ferrari „De Florum cultura libri IV“ auf den Familienpalast über den Resten des antiken Circus der Flora bezogen. Die Nacht befindet sich im Stich Mellans unter der Wolke, auf der die Protagonistinnen agieren; sie schwebt über der dunklen Weltkugel, sich verhüllend; ihre Kinder streuen Mohn in ihre Augen und auf die Welt.

Ein weit prominenteres Beispiel einer sitzenden Mutter Nacht ist die Malerei im Casino Ludovisi in Rom für Alessandro Ludovisi (seit 1621 Papst Gregor XV.) von Francesco Barbieri, gen. Guercino, die er 1623 mit Agostino Tassi gestaltet (Abb. 193).¹⁷⁸ Schon in der Villa Sacchetti ging es um Gestirnkongstellatlonen und mit Diana um das Nachtgestirn, das im gesamtikonografischen Familienprogramm als zu beherrschender dunkler Teil der Welt von Bedeutung ist.

Die Tages- und Nachtallegorien hängen Themen mit der Verherrlichung der jeweiligen Familien zusammen. 1627 bis 1629 malte Cortona Luna auf ihrem Wagen, von zwei Pferden in die Finsternis der linken Seite eines Tondos innerhalb einer Stuckdecke hineingezogen. Sie wendet sich lächelnd in den Betrachterraum und nach scheinbaren Verfolgern um. Dabei könnte es sich nur um Chronos – die Zeit – handeln, doch für eine weitere Gestalt ist in dem Bildfeld kein Platz.

Guercinos Fresko (Tassi hatte die Scheinarchitektur übernommen) geht auf die Anweisungen Cesare Ripas zurück und unterstreicht die Herrlichkeit des Pontifikats Gregors XV. Wieder wird vom Wappen ausgegangen und Aurora in reine „Sotto in su“-Ansicht versetzt. Die Nacht sitzt an einer Schmalseite in einer Lünette (dem Tag gegenüber). Eine Fledermaus flattert im aufgerissenen Scheingewölbe. Im schwarzen Fensterloch einer Mauer erscheint die Eule, unter der das Kind Schlaf seinem Namen mit entsprechendem Tun gerecht wird.¹⁷⁹ Rechts davon hängt an der Wand eine brennende Öllampe, daneben erscheint Mutter Nacht sibyllenhaft durch den Turban, mit einem Buch am Schoß schläfrig, mit der Geste der Melancholie. Rechts vorne lagert in eher hockender Stellung der schlafende Tod. Herbert von Einem nennt Guercinos Schöpfung „die bedeutendste Nachtdarstellung der italienischen Malerei“.¹⁸⁰ Sandrart wird Guercino als Maler folgen und auch die Höhle als Behausung aufgreifen.

Raffaello Borghini würdigt im „Risposo“ 1584 vor allem Michelangelos Skulptur der Nacht, die sich nicht an Pausanias und nur in den Attributen an antiken Quellen orien-

178 Bajard, Bencini, Ebenda, S. 163 ff. J. M. Merz, Pietro da Cortona, Tübingen 1991, S. 223, S. 171, Abb. 318.

179 Von Einem, Carstens – Die Nacht, siehe Anm. 174, S. 19, Anm. 41.

180 Ebenda, S. 19.



193 Francesco Barbieri, gen. Guercino, Die Nacht (Ausschnitt des Aurorafreskos), 1621

tiert, aber formal eine Leda auf einem Sarkophagrelief nachbildet – dies scheint auch Peter Paul Rubens derart interessiert zu haben, dass er die Figur vor Ort um 1603 in drei Ansichten auf ein Blatt bannte (Paris, Fondat. Custodia).

Eine Büste aus Stein schuf dann ein Jahrhundert nach Rubens Ferdinand Brokof für eine Fensterbekrönung des Palais Morzin in Prag 1714, eine ganzfigurige Darstellung mit einem Genius, 1733 sein Gegenspieler in Prag, Matyás Bernard Braun (Abb. 194, 195, S. 448, 449).¹⁸¹ Erstere ist als Gegenpart einer Tagesallegorie des Apoll – spiegelbildlich an der Fassade – links des Tores (Apoll rechts) angebracht, was mit Johann Fischart auch auf den Hausherrn und die Hausfrau geschlechtlich verweist: „Er ist die Sonn’, sie ist der Mond.“ Erst die Einheit von Mann und Frau ist in den Programmen der Barockzeit zu einem Ganzen gedanklich und bildnerisch zu verbinden. Die Palais mit diesen Antithesen sind auch

181 O. Blazicek, Ferdinand Brokof, Prag 1986, Abb. 49. E. Poche, Matyás Bernard Braun, Prag 1986, S. 252, Abb. 153. J. Fischart, Das Philosophisch Ehzucht-Büchlein, Straßburg 1587. H. Wunder, „Er ist die Sonn’, sie ist der Mond.“ Frauen in der frühen Neuzeit, München 1992. Ich danke Inge Schemper für diese Hinweise und die Fotos aus Lyssa. Luigi Ronzoni wies mich dankenswerterweise auf die Fassade des Hauses in St. Pölten hin.



194 Ferdinand Brokof,
Die Nacht, 1714,
Fensterbekrönung an der Fassade
des Palais Morzin

steinerne Zeugen einer Akzeptanz des Weiblichen in der Geschichtskonstruktion der adeligen Familien. Brokof hat auch erstaunlich viel an antikem Gedankengut in seine plastische Gestaltung eingebracht: die Verhüllung, den sternbesetzten Stoff des Mantels, den melancholisch zur Seite gesenkten Kopf mit geschlossenen Augenlidern. Die aufgesetzte Mondsichel und die ideale Nacktheit seiner Schönen bezieht er offenbar von Michelangelos Grabmal in S. Lorenzo. Am Sockel der Büste ist ihr Name, „Nox“, angegeben. Die an der Fassade nach außen gerichtete Gegenüberstellung von Tag und Nacht, die mehrmals auf Prager Palais – jedoch nicht noch einmal in dieser Qualität – vorkommt, scheint jene italienische Intention der Huldigung der Geschlechter in den Fresken der Palais' in skulpturaler Gestaltung im Norden weiterentwickelt zu haben. Der fiktive Bogen, der sich an der Fassade über das Tor zwischen beiden Figurenbüsten spannt, versinnbildlicht die Herrschaft der männlichen und weiblichen Bewohner, die sich mit der Weite des Erd- und

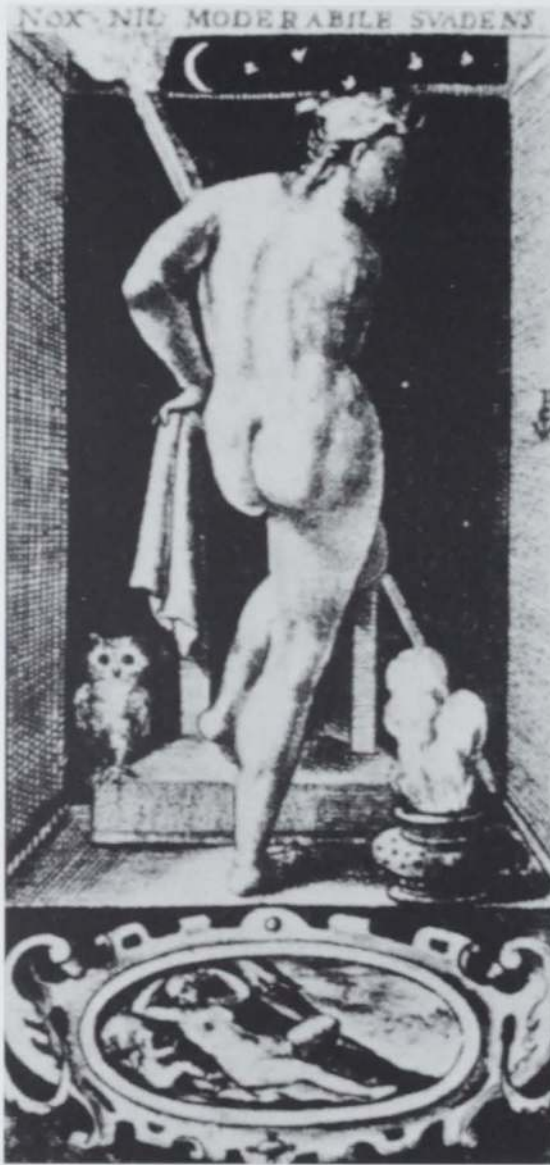
Himmelskreises messen. Reste solcher Fassadengestaltung in Stuck finden sich auch an einer Biedermeierfassade in Wien, Landstraßer Hauptstraße 106, und an dem barocken Badhaus am Herrenplatz in St. Pölten.

Brauns sitzende Nacht gleitet die Kleidung wie einer Venus von der Schulter bis über die Brust. Ein Genius, an den sich die mit einem Art Turban sibyllenhaft auftretende Schlafende lehnt, hält ihre Draperie an der anderen Schulter fest. Er weist zum Himmel – wohl auf Mond und Sterne, was ihn möglicherweise als Abendstern erkennen lässt. Italienische Anklänge in der eleganten *Figura serpentinata* sind sicher (etwa Giambologna). Die Gruppe gehörte mit ihrem seltsamen Hahn zu Füßen des Sockels, auf dem die Nacht sitzt und der wieder auf Proserpina wie auf die *Lucubratio* verweisen könnte, auch zu einem gesamten Ausstattungsprogramm – wohl mit Dominanz von Diana und Apoll. Die Übertragung des Themas von der Malerei in die Skulptur kann einmal mehr auf die Vorstellungen Prags als neues Rom hin zu weisen. Die Braunschule hat in *Lyssa nad Laban in Putti mit Sonne und Mond* ein ähnliches Programm im Park verfolgt; der ausschreitende Putto mit der Mondscheibe hält demonstrativ seine Augen geschlossen.

1553 hat Heinrich Aldegrever nach Hans Sebald Beham die Nachtallegorie als nacktes, auf einem Bett schlafendes Mädchen mit deutscher Zöpfchenfrisur in sexuell herausfordernder Pose gestochen und weist mit diesem Blatt auf die ganz andere Deutung im Norden hin (Abb. 117, S. 290). Auf dem schweren Eichenbett begleitet die mit ihrer Hand auf ihr Geschlecht deutende Gestalt ein Sinnspruch: „*Nox et Amor, Vinumque, nihil moderabile suadent*“ (Nacht, Liebe und Wein versprechen keine Mäßigung). Das unzüchtige Mädchen mit der Weinschale neben dem Bett wird durch ein Bogenfenster mit Aus-



195 Matyás Braun, Allegorie der Nacht, 1733



196 Crispin de Passe, Nox, Kupferstich

Unter dieser Allegorie ist auf einer Kartusche das Bild der nackten Venus mit Amorknaben zu finden, damit kein Irrtum aufkommt: Diese Gegenüberstellung zeigt die Nacht „in malo“ als Warnung an alle, die sich der unkeuschen Liebe im Dunklen hingeben wollen.¹⁸²

blick auf einen gestirnten Nachthimmel über Felsgebirge wie das kleine Täfelchen zu Füßen des Bettes mit der Aufschrift „Die Nacht“ gekennzeichnet. Sie ist als ewige Verführerin Eva eine unheilvolle Verbindung von antierotischer, misogyner Haltung und christlichen Vorstellungen eingegangen. Die Träume der jungen Frau scheinen vom vergrößerten Gesichtsausdruck her nicht verheißungsvoll zu sein. Eine ganze Gruppe negativ zu deutender Nachtallegorien aus dem deutsch-niederländischen Bereich schließen sich hier an.

In der Tageszeitenfolge Crispin de Passes wird der Spruch von Beham abgekürzt übernommen: „Nox nil moderabile suadens“ (Abb. 196). Die nackte Frau ist hier eine auf einem Podest stehende Rückenfigur in schmaler Nische, die in eleganter Wendung zum Betrachter als *Figura serpentinata*, den Kopf im Profil, aufgestützt gegeben ist. In der Rechten trägt sie eine brennende Fackel, ihr Blick fällt auf ein rauchendes Kohlebecken, welches unangenehme Assoziationen zur Büchse der Pandora aufkommen lässt. Am Sockel des Podests sitzt links ihr Begleitvogel, die Eule, und starrt in den Betrachterraum. Ein schmaler Streifen an der Decke der Nische gibt den Nachthimmel mit Mondsichel und Sternen an.

182 K. Renger, Joos van Winghes „Nachtbancket meteen Mascerade“ und verwandte Darstellungen, in: *Jb. d. Berliner Museen*, XIV, 1972, S. 161 ff. J. Poensgen, Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus van Winghe, in: *Zs. f. bild. Kunst* 59, 1925/26, S. 324 ff. K. Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshauszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970.

In einem weiteren Stich zeigt Crispin de Passe Nox als Proserpina: Wieder eine nackte Rückenfigur, mit einem Mantel über ihrer linken Schulter, der die abgewendete Vorderansicht bedeckt. Sie dreht sich zum Betrachter um, mit einem Füllhorn (des Morpheus) in der Linken und einer brennenden Kohlefa-ckel in der Rechten (Abb. 197). Vor ihr steht der Wagen des Hades (Plutos), gezogen vom brüllenden Kerberos, auf dem verzierten Wagenrad sitzt die Eule. Drei Mohnkapseln bekrö-nen die Göttin, der Nachthimmel zeigt einen großen und mehrere kleine Sterne. Im Hinter-grund links ist eine Vedute zu finden, von der ein Maskenzug nach rechts zieht. Fastnacht, Winter, Tod und Jenseitsbezug der Nacht sprechen nicht aus der Schrift unter dem Bild: „Cum tegitur furva Ditis Proserpina veste/ Noctis amica quies membra labore levat“ (Indem sich die Göttin Proserpina mit dem Kleid der Nacht verhüllt, erfrischt freundliche Ruhe den Körper von der Arbeit). Die sich im Irdischen aufhaltende Göttin scheint von Kerberos zum Aufbruch zurück in die Unterwelt gemahnt zu werden, obwohl mit dem Ende des Winters eigentlich die Monate ihres Erdendaseins beginnen sollten. Während die erste Nachtdarstellung de Passes negativ und als Warnung verstanden werden muss, ist das in der zweiten nicht so eindeutig.



197 Crispin de Passe, Nox – Proserpina, Kupferstich

Ende des 16. Jahrhunderts hat Crispin de Passe nach Maerten de Vos einen Stich zum Monat Februar angefertigt, in dem die Nacht sich ins Würfel spielende Volk gemischt hat und mit einer Sichelmondkopfbedeckung, auf der zusätzlich die Eule sitzt, neben einem Musiker zu stehen kommt, der einen Ofenrost mit einem Stab anschlägt. In der ringfö-



198 Johann Sadeler nach Dirck Barentsz, Nacht – Der Monat Februar, 1528, Kupferstich

migen Rahmung des Sticks werden die Wohltaten von Wein und Karneval gepriesen, die den Februar lebenswert machen: Fastnacht ironisch genommen, aber ohne negativen Aspekt.¹⁸³ Negativ ist der Februar in einem Stich Johann Sadelers nach Dirck Barentsz 1528 (Abb. 198) gezeichnet, auf dem im Vordergrund ein heroisch nackter Mann neben umgeworfenem Weingeschirr in Volltrunkenheit liegt. Seine Trunksucht zeigt sich auch durch die Wolke, die seinem Mund entweicht und in deren Schwaden mit der Fledermaus auch sein Geist wegflattert. Mit einem Arm hält er sich am Ausgang einer felsigen Höhle fest, in der auch die Eule wacht. Über ihr ist eine vierteilige brennende Lampe angebracht und auf einem knorrigen Ast am Felsabhang schläft eine zweite Eule, die auf die Blindheit und Trägheit verweist. Eine Maus ist am Boden im Vordergrund mit den Resten einer Mahlzeit aktiv: Sie gehört zum Nachtgetier, welches nichts Gutes verheißt. Im Hintergrund ziehen maskierte und nackte allegorische Gestalten mit Fackeln vorbei. Im Mittelgrund sitzt ein musizierendes Männerpaar – die Anspielung auf Melancholie und Musik ist präsent. „Nox“ steht am Rand der dunklen Wolken über der Darstellung – eine War-

183 Renger, Nachtbankett, ebenda, Abb. 7.

nung an alle, die dem Wein zusprechen, und auch die Unterschrift erwähnt nächtliche Freveltaten „ad mala“, wie Spiel, Spaß und Vergnügen, abschließend fällt das biblische Zitat: Der Kluge hasst die Finsternis und wird das Licht lieben.¹⁸⁴

199 Joos van Winghe, Nachtbankett mit einer Maskerade, vor 1588, lavierte Zeichnung



Als Nachtallegorie „in malo“ identifiziert Konrad Renger auch die Zeichnung eines Nachtbanketts des Joos van Winghe (Abb. 199), das Carel van Mander in seiner Vita des Jodocus van Winghe hervorhebt.¹⁸⁵ Der Kunstschriftsteller erwähnt die danach angefertigten Stichwerke und damit die enorme Breitenwirkung der Darstellung bis ins 17. Jahrhundert. Jan Sadeliers Stich von 1588 gleicht einem Gemälde Joos van Winghes im Brüsseler Musée des Beaux-Arts – alle drei zusammen, Gemälde, Zeichnung und Stich, sind erstaunlicherweise seitengleich ausgerichtet, die Zeichnung ist aber in wichtigen Details unterschiedlich. Für die Nachtikonografie ist darin wesentlich: Über der Türe rechts sitzt in Gemälde und Stich eine Eule, in der Zeichnung ist eine Mondsichel dort zu sehen – die Bedeutung bleibt aber gleich. Das nächtliche Zechgelage mit Maskerade findet in einem Festsaal statt, an dessen Stirnseite eine nackte Frauenstatue Milch aus ihren Brüsten spritzt – nach Kon-

184 In ducit terris densas Nox atra tenebras. Ad mala saepe facis licet haec, ansamque ministret / Audenti quodunque scelus, quo caeca ruit mens: Attamen ipsa suos et habet ludosque, locosque, commodaque interdum. Sed qui sapit, ille tenebras Exosus; Lucem, neforte offendat, amabit.

185 C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übers. und Hrsg. H. Floerke, Wiesbaden 2000 (nach der Ausgabe von 1617), S. 269.

rad Renger eine Venus lactans.¹⁸⁶ Die Geste deutet nach Erwin Panofsky in diesen Zusammenhängen Verderben an.¹⁸⁷ Wieder wird Musizieren, Tanz, Maskerade, erotisches Getändel, Spiel und Weintrinken bis ausgiebiges Zechen vorgeführt, links wird ein orientalisches verkleideter Musikant gezeigt, ein zweiter beteiligt sich vor ihm an der Katzenmusik, eine Orgelspielerin ist rechts gegenüber dargestellt. Einige Kerzen- und Fackelträger leuchten vorne, am Tisch im Hintergrund stehen Kandelaber mit hell leuchtenden Kerzen. Mehrere Sprüche sind auf Tafeln an der Rückwand über dem Gesims zu lesen, einer im Vordergrund auf Holzbrettern. Es sind die Sprüche Salomonis und aus dem Buch Sirach: Weingenuß und Frauen werden in ihrer negativen Wirkung angeprangert, die moralisierende Absicht ist über die Aufforderung zum Lebensgenuss zu setzen, denn die Warnung bezieht sich wieder auf die Vergänglichkeit des Lebens, auf die die Nachtstunde hinweist. Das ist ähnlich den Stichen Aldeghevers oder de Passes und stellt die Fortsetzung der mittelalterlichen Lastertradition dar. Im Barock fällt das Nachtstück immer wieder mit der Vanitasproblematik zusammen. Auch Tanz, Musik und Maskerade gehören zu den Zeichen der Narrheit und warnen vor dem baldigen Ende. Der Wollust wird bei Wein, im Schutz der Dunkelheit, nachgegangen, und so ist auch die Maskierung Tarnung und weist auf die Sündhaftigkeit hin.¹⁸⁸ Lasterhaft ist auch das der Venus lactans gegenübergestellte Paar beim Tanz, doch vermutet Renger wohl zu Recht bei den Käufern dieser moralisierenden Kunst wie auch bei den Künstlern eine Freude an der „deftigen“ Prachtentfaltung, an nackten Körpern und der Darstellung der Genüsse aller Stände.¹⁸⁹ Das hieße, die Warnung ist selbst eine Tarnung, um erotische Inhalte in nächtlicher Atmosphäre wiederzugeben.

Dieser moralisch-ironische Bildgehalt und einzelne emblematisch deutbare Gegenstände verbinden sich mehr mit den biblischen Bankettszenen wie dem des Belsazar, die dann unter Genre im Kapitel V abgehandelt werden. Hendrick Goltzius hat der Nacht noch einmal im Hintergrund eines Stiches, den Jan Pietersz Saenredam ausführte, mit einer nächtlichen häuslichen Szene im Vordergrund, besondere Gestalt gegeben. Es handelt sich um das vierte Blatt einer Tageszeitenfolge (Abb. 200).¹⁹⁰

Auf einem bildhaften Fensterausblick hinter der Szene erscheint die Nachtgöttin als heroisch michelangeleske Schwebefigur, die einen Mantel über sich und zwei Hirten und deren Tiere in ausgestirnter Nacht breitet. Sie sind auch als Landarbeiter oder Imker gesehen worden. Die alte Metapher des Verhüllens und des ausgebreiteten Zeltes am Himmel kehrt hier als arkadischer Gegenpart zum Geschehen vorne in drastischer Weise wieder. Im Vordergrund zeigt sich eine Komödie: Vor einem brennenden Kamin sitzt auf einem Korb-

186 Renger, Nachtbankett, siehe Anm. 182, S. 177.

187 E. Panofsky, *Hommage to Fracastro in Germano-Flemish Composition of about 1590*, in: *Nederl. Kunsthist. Jaerboek* 12, 1961, S. 17.

188 Renger, Nachtbankett, siehe Anm. 182, S. 189.

189 Ebenda, S. 193.

190 Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Hrsg. K. G. Boon, A. L. v. Gendt, Amsterdam 1980. Ich danke Univ.-Prof. Dr. Gregor M. Lechner OSB für diesen Hinweis und das Foto.



200 Jan Pietersz Saenredam nach Hendrick Goltzius, Die Nacht (einer Tageszeitenfolge), Kupferstich

stuhl eine Frau mit Häubchen, die bei der Handarbeit eingeschlafen ist. Ihre Arme sind verschränkt, neben ihr liegt ein schlafendes Kleinkind in einer Wiege. Seitlich vor ihr steht allerdings auch ein Weinkrug und es sitzt eine wache Katze rechts und blickt in die Flammen – beides negative Zeichen, die auf das Dahinter hinweisen. Neben dem Krug ist mit H. G. signiert. Ein Kerzenständer gibt Licht für die Szene des Paares im Bett mit Baldachin im Mittelgrund; eine eindeutig erotische Situation mit einer Frau, die einen genüsslich grinsenden, eingeschlafenen, älteren Mann zudeckt. Auch sie ist ähnlich gekleidet wie die Schlafende vorne. Offenbar steckt sie mit dem Mann unter einer Decke; auch dort vor dem Bett ist noch ein Weinkrug gestellt. Die Inschrift von C. Schoneus ist nicht sofort als moralisierende Formel zu verstehen: „Nocte vacant curis animi, placidamosque quietem perciperunt, gratosque indulgent omnia somno“ (In der Nacht sind die Gemüter frei von Sorge und so genießen sie die Ruhe als angenehm, sie geben sich genüsslich dem Traum hin). Versteckt ist die Anspielung auf die überlistete müde Mutter im Vordergrund, deren Wachen wohl die sexuelle Aktivität im Mittelgrund hätte verhindern können. Im Abendblatt war ein üppiges Gelage vorausgegangen mit Flirt, Wein, Musik und der Personifikation des gestirnten Abends, mit der Mondsichel am Himmel auf einem ebensolchen Festerausschnitt, der auch den Heimweg mit thematisiert.

Unschuldig sind nur die Hirten, Imker oder Landarbeiter im Freien, die von der Nacht beschirmt werden, neben und vor der auch Eule und Fledermaus flattern. Sie scheint bestrebt zu sein, über alle – auch die schändlichen – Aktivitäten der Menschen ihr dunkles Tuch breiten zu wollen. Witz und unterschwelliger Humor dienen auch hier der Belehrung, aus dem „speculum naturale“ wird ein „speculum morale“.¹⁹¹ Doch es bleibt auch die Freude an den kleinen alltäglichen Bosheiten für die Sammler dieser Blätter.

Giuseppe Diamantinis Radierung „Allegorie der Nacht“ (Abb. 201) führt drei Figuren vor: die Nacht, spärlich bekleidet, mit Melancholiegustus auf einem Wagen fahrend, der der Rundung des untergehenden Mondes eingeschrieben ist. Darüber sitzt im Gewölk eine mit erhobenem rechten Arm Blumen streuende erotische Nackte mit einem um ihren Arm gelegten und hinter ihr im Wind flatternden Velum. Sie lehnt labil in der wässrig luftigen Atmosphäre und hält auch in der Linken Blumen – allerdings keinen Mohn. Diese Figur wirkt wie eine frühlinghafte Aurora; der auf sie hinweisende Knabe darüber mit der nach oben gerichteten Fackel scheint der Morgenstern zu sein, der das Sinken der Nacht beschwört und auch die Sterne verschwinden lässt. Die elegante Gestalt der Aurora-Flora weist einmal mehr auf Ideen Primaticcios und seine schon oft verwendeten seitlichen Begleitfiguren in den „Antipodes“ für Fontainebleau hin. Weiters erinnert sie an die Begleitfigur der steinernen Nacht von Braun in Prag und auch mit Renis Nacht in der Scheidung von Licht und Finsternis zeigt sie Verwandtschaft – es ist also sichtbar, wie lange die eleganten Entwürfe der Spätrenaissance weiter paraphrasiert wurden.

191 J. Bialostocki, Einfache Nachahmung der Natur und symbolische Weltanschauung, in: Zs. f. Kunstgesch. 47, 1984, S. 429 ff.

201 Giuseppe
Diamantini,
Allegorie der Nacht,
Radierung



Ein weiteres Blatt von Giuseppe Diamantini in der Albertina (Abb. 202, S. 458) widmet sich dem Thema Nacht, diesmal gekoppelt mit der Astronomie. Sterne, Tierkreis, ein Globus und eine Armillarsphäre sowie fünf Putti begleiten eine halb nackte, geflügelte Gestalt, die auf Wolken schwebt. Auch der erste Astronom, Endymion, und Melancholie (aber auch Michelangelos Jüngling im „Traumbild“-Blatt) stehen dieser nächtlichen Wissenschaftlerinnenallegorie nahe. Sie ist durch die unten beigefügte Widmung Angelo de Angelis Flavij's Comenis, dem verdienstvollen mazedonischen Fürsten, Angehörigen des St.-Georgs-Ritterordens und großem Gelehrten wie Mäzen, im Jahr 1500 zugeeignet.

Joachim von Sandrart vereint in seinem Bild der „Mutter Nacht“ wie dem dazugehörigen Aquarell auf dunkelblauem Papier und dem Stich (Gemälde: Schleissheim, Gemälde-



Ill^{mo} atq; Exci^{to} Angelo de Angelis Flavij Comenis
Principi macedonie meritis^{mo} orávius Eques bris D. Giorgi
magno magist^{ro}
Dni. mœnali perpetim Colbudo Iosep. Dianⁿⁱ ex añi observantiæ DDD.

202 Giuseppe Diamantini, Allegorie der Nacht II (für Angelo de Angelis Flavij Comenis), Radierung

galerie – Wien, Kunsthist. Mus., Zweitfassung, Tafel 22, Aquarell, Wien, Albertina [Abb. 203, S. 460], Stich von Jonas Suyderhoff, Göttweig, Graph. Kab. Abb. 204, S. 461) das gesamte Angebot an Bildvorlagen und antiken wie neuzeitlichen Schriftquellen. Seine Nacht ist schwarz geflügelt, mohnbekrönt, sie zeigt in labiler Lage Melancholiestatus. Im Gemälde trägt sie ein blaues Überkleid mit goldenen Sternen. Schlaf und Tod liegen vor ihr, der Schlaf in der Stellung von Michelangelos Putto, den schon Guercino verwendet hatte, der Tod mit dem Arm vor seinem Gesicht ist beschattet, weil der Mutter zugewandt; die Kerze vor ihm ist durch eine Metallkapsel gelöscht, die Öllampe ausgegangen. Eine Kerze in der Laterne links des Schlafes brennt und beleuchtet alle, eine zweite ist umgefallen und auch gelöscht, eine dritte wird von einer Maus angeknabbert; Zündhölzer liegen davor. Auf der Laterne sitzt die Eule, und Mutter Nacht lehnt auf einer Weltkugel. Die Gruppe befindet sich in einer Höhle, rechts oben ist der Blick ins Freie geöffnet und durch hängenden Efeu hindurch ist im Gemälde die Mondsichel zu sehen. Im Aquarell fehlt der Mond, aber es schimmert auch hell hinter Wolkenfetzen. Im seitenverkehrten Stich ist die Sichel links oben wieder dargestellt.

Pausanias (Mutter Nacht auf der Kypseloslade), Vergil (Flügel), Aischylos (Sternengewand), Hesiod und Parmenides (das Haus der Nacht), Ovid (Mohnkranz) verbinden sich mit Ripas Iconologia, Natale Conti, Vincenzo Cartari und Raffaele Borghini. Dazu setzt Sandrart auch Leonardo, Vasari, Lomazzo im Wissen über die Lichtquellen in der Malerei ein, und er nennt in seiner „Teutschen Akademie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste“ 1675 nicht nur seine Vorbilder im Nachtstück: Raffael, Bassano, Correggio, Elsheimer und seinen Lehrer Honthorst, sondern auch den Dichter Sigmund von Birken, der ähnlich Marino Bildgedichte verfasste.¹⁹² „Hier liegst du braunes Weib, du Arbeitströsterin. Ich lege mich zu dir, im Fall ich müde bin. Wie diese Kinder thun, geh Mohn-bekrönt schlafen. An deiner Schönheit zwar werd ich mich nicht vergaffen, es sey dan, daß ich wär ein' Eule oder Maus, ein Liechtscheu, der sich nicht beym Tage wagt heraus. Lieb bist du, wan du mir im Traum die Libste zeigest, und wann ich in der Nacht bey ihr bin, es verschweigst“, verrät eine von den Niederländern angeregte moralische Note. In die illustre Reihe von vorbildlichen Künstlern der Gattung Nachtstück bringt sich Sandrart selbst mit zahlreichen Nachtstücken in seine Theorie ein (siehe Kap. V, 2 a).

In einer Jahreszeitenallegorie als Monatsfolge stellt derselbe Künstler den Dezember 1643 als alte Frau mit Kandelaber dar (München, Bayerische Staatsgemäldeg.). Sie hält die Hand vor das helle innerbildliche Licht, um den Betrachtern die Blendung zu ersparen und ihr zerfurchtes Gesicht unter schwarzem Schleier zu verdeutlichen. Eine pelzbesetzte Stola wärmt sie, von einer Schärpe um die Mitte gehalten, jedoch befindet sie sich grundsätzlich

192 Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie ..., Frankfurt 1675, 2. Auflage Nürnberg 1768, Teil I, 3. Buch, XI. Kapitel. A. Nicopoulos, Die Stellung Joachim von Sandrarts in der europäischen Kunsttheorie, Phil. Diss. Kiel 1976. Hrsg. A. R. Peltzer, Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, München 1925, S. 36.



203 Joachim von Sandrart, Die Nacht, Aquarell



NOX

Languida, dormitans hæc femina, Noctis imago est. Interea pernox serali carmine bubo
Sideribus veltes undiq; pieta suas. Ingemit, et toto musat in orbe quies.
Cingunt demissam Læthæa papavera frontem. Evigila è tenebris Anima, et dum coelica verfas.
Et pueris iuxta membra sopore iacent. Displiceat vitæ Nox scelerata tuæ.

J. Sandrart Pinxit.

Suyderhoff sculpsit.

Jonas Suyderhoff

in einer vorgebeugten, labilen Stellung. Hinter ihr ist eine Eule nur mehr schemenhaft die Verbindung zur Nachtallegorie. Vor ihr erscheint neben einem Tisch ein Widder für das Tierkreiszeichen des Dezembers, und auf der Tischfläche ist ein Totenkopf mit aufgeklapptem Kiefer zu sehen, dazu vier Edelkastanien und eine Sanduhr. Der suggestive Blick, ihr Lächeln und der fast abgelaufene Sand zeigen mit der Dunkelheit die Vergänglichkeit menschlichen Lebens an. Auch hier ist die Nacht als wesentlicher Faktor enthalten, dazu der letzte Abschnitt der Lebensalter, um die Memento-mori-Stimmung zu verstärken.¹⁹³

Positiv- und Negativbeispiel werden in solchen Serien natürlich auch gegenübergestellt, um Lob und Tadel in der Belehrung klar zu machen.¹⁹⁴ Katrin Seidel betont die Freude der Künstler, das Vergnügliche vor das Belehrende zu stellen, dazu das Erstaunenerregende, Künstliche, Artistische, aber auch das Leichtsinnige innerhalb der Ikonografie.¹⁹⁵ Nahe an Sandrarts Vorstellungen der Nachtallegorie kommt die große Huldigung Jan van den Hoeckes (Tafel 23) an Mutter Nacht, ein Entwurf für ein Teppichpaar, das im Auftrag Erzherzog Leopold Wilhelms entstanden ist.¹⁹⁶ Für eine Teppichserie mit Darstellung der Monate, Jahreszeiten, Elemente und Allegorien von Nacht und Tag sind Everaerd Leyniers und Aegidius van Habbeke als Meister des Brüsseler Tapissierateliers 1650 bekannt. Peter Thys war Mitarbeiter des Hofmalers Jan van den Hoecke; er führte dessen Skizzen in den Ausmaßen von 374 x 270 cm Größe aus (das gilt auch für das Gegenstück „Allegorie des Tages“).¹⁹⁷

Zwölf Putti oder Amoretten bekränzen im Vordergrund ein Triumphtor nach Vitruv; ein schwebender Knabe links hält eine Fackel hoch, die die ganze Szene beleuchtet, andere werden von girlandenhaft mitgetragenen roten und blauen Tüchern umflattert. Links oben fliegt auch die Eule aus dem Tor heraus, im Eingang selbst flattert die Fledermaus, zwei der tierischen Begleiter der schönen Mutter Nacht mit ihren Kindern Tod (dunkel) und Schlaf (helles Inkarnat). Sie tritt aus dem Tor, bekleidet mit einem Sternkleid, mit einer Mondsichel am Scheitel, schwarz geflügelt. Neben ihr rechts ein alter Mann und links ein Knabe – der alte ist Morpheus (Padre Somnus) und der junge sein knabenhafter Doppelgänger (Somnus als sanfter Schlaf), wieder nach Cartaris „Imagine“. Beide tragen Füllhörner, aus denen die Träume quellen. Der alte Mann ist auf der Seite des Todes zu finden, der junge steht für Schlaf und Traum allein wie zuvor bei Baldassare Peruzzi in der Villa Farnesina. Der Knabe ist mit Efeu bekränzt und trägt einen Stab in der Rechten, mit denen er die Menschen in den Schlaf versetzen und wieder wecken kann. Die fünf Gestalten wir-

193 Seidel, Kerze, siehe Anm. 7, S. 237.

194 Ebenda, S. 226.

195 Ebenda, S. 255.

196 D. Heinz, Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien – Köln – Weimar 1995, S. 28. G. Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: Jb. d. Kunsthist. Slg. 63, 1967, S. 109 ff.

197 S. Ferino, W. Prohaska, K. Schütz, Die Gemäldegalerie des KHM. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 69, Taf. 435.

ken beinahe wie eine heilige Familie; Bildungsgut und eklektische Zitate aus der Kunstgeschichte vereinen sich zu einem triumphalen Theaterrauftritt der Göttin des gestirnten Himmels und der Unterwelt, der wachenden Gelehrten (wohl auch Erzherzog Leopold Wilhelm) und der nächtlichen Schläfer. Hier wird im Zeitalter des angehenden Klassizismus Asmus Jacob Carstens mit seinem Karton der Nacht mit ihren Begleitern anschließen, der sich in Goethes Besitz befand und durch die Götterlehre Karl Philipp Moritz' angeregt wurde.



205 Jan Vermeer van Delft, Diana, 1648

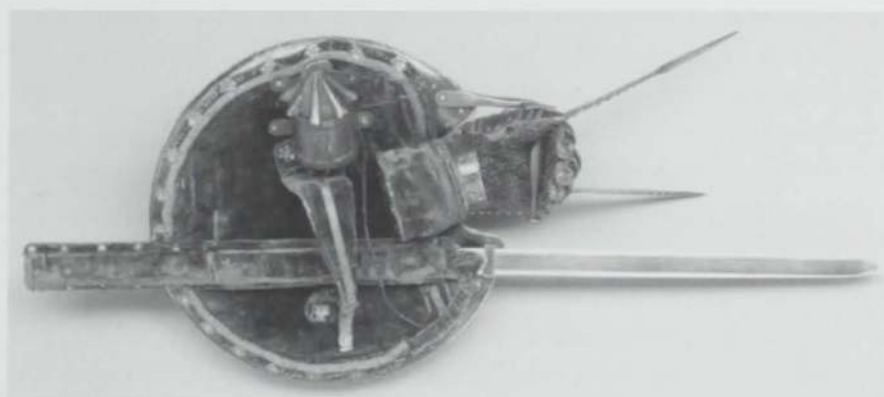
Als Abschluss der Nachtallegorien steht eine ausgefallene Komposition Jan Vermeers, die atmosphärisch nicht nächtlich erscheint: das Gemälde „Diana mit ihren Nymphen“ aus dem Mauritshuis in Den Haag (Abb. 205). Walter Jürgen Hofmann hat Diana hier als

Luna gedeutet, die sich abkehrende Gestalt links – auch durch die Farbigkeit – als sich abwendende Sonne am Abend.¹⁹⁸ Das Kommen des Mondes nach dem Untergang der Sonne ist für ihn eigentliches Thema und Grund in der Wahl der Farbigkeit der Gewänder. Das Waschen der Füße deutet der Autor als Vorbereitung für ihren Lauf durch die Nacht. Die Nymphen sind die Teile der Nacht – stehend die Mitternacht, davor sich niedersenkend und wieder erhebend, Abend und Morgen. Die Farbigkeit entspricht auch der Stille, in der hier gehandelt wird, dem Elegischen im Tun der fünf weiblichen Gestalten. Luna ist daher in einem fahlen, eher kühlen Gelb gegeben, das Beleuchtungslicht hat die entsprechende Trübung der Helligkeit (bei Sonnenuntergang oder Mondaufgang). Die scheidende Sonne zeigt sich in kräftigem Orange. Die Verdunklung schreitet dann in den Teilen der Nacht fort, ganz beschattetes Braun, fast Schwarz ist in der Kleidung der Mitternacht zu finden. Im Morgen vorne scheint sich die Umkehrung von Violett und Purpur wieder abzuzeichnen. Was vorerst an den Haaren herbeigezogene Beobachtung zu sein scheint, erweist sich in der Praxis dieses holländischen Licht- und Farbenvirtuosen als durchaus passend. Die Alternative zu den dunklen Nachtgestalten ist jedenfalls ein gelungener, wenn auch nicht sofort verständlicher Einfall: Farben werden zu Attributen, das Allegorische wird durch Anzahl der Gestalten und das Changieren ihrer Kleiderfarben in Hell- und Dunkeltöne verdeutlicht. Aber auch Stein, Distel, Hund und Bäume vermag der Autor in diese geistreiche Deutung mit einzubeziehen. Dazu ist natürlich die Abfolge und Bewegung der Figuren wie ihre räumliche Disposition von Bedeutung. Die Nacht als Herrschaftsbereich Lunas (Dianas) lässt sich damit auch im indifferenten Dämmerlicht durch Farbvaleurs ohne Dunkelheit darstellen. Diesen Beweis hat der Lichtmaler Vermeer angetreten.

198 H. J. Hofmann, Vermeers Dianabild, in: *Von Farbe und Farben*. Festschrift für Albert Knoepfli, Zürich 1980, S. 323 ff.

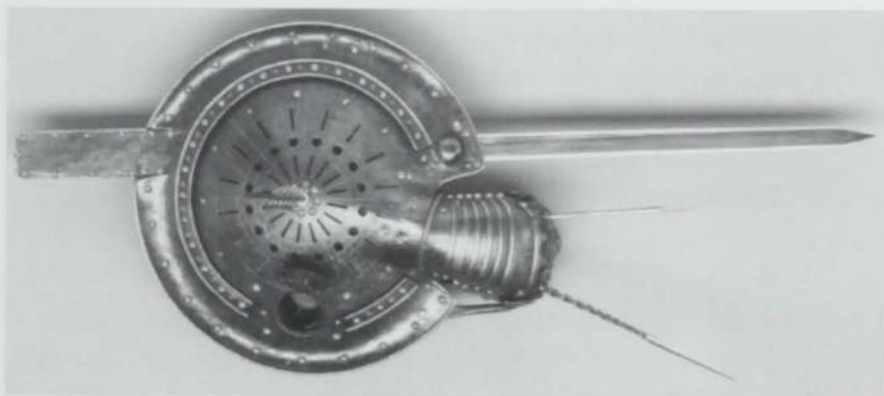
5. Nachtbräuche und nachtumtriebige Menschen – Volkskultur und Sozialgeschichte der Nacht

Da die Erfahrung der barocken Menschen mit der Dunkelheit in der Nacht nicht immer in Bildern festgehalten wurde, sollen auch die nicht darstellungswürdigen Bräuche hier kurz angesprochen werden. Vor der Beleuchtung der Städte und einer allgemeinen Verschiebung des täglichen Lebens hinein in die Nachtstunden, die uns heute zu jeder Zeit verfügbar sind und damit ruhelos machen, waren es nur Eliten, die es sich leisten konnten, die Nacht zum Tag zu verwandeln. Die von der Aristokratie nächtens aufgebaute Bühne für Oper, Schauspiel, Ball und Feuerwerk soll durch einen schier sinnlosen Gegenstand noch einmal in Erinnerung gerufen werden, den Laternenschild für ein Nachtgefecht aus der Hof-, Jagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien (Abb. 206).



206 Laternenschild für Nachtgefecht, Anfang 17. Jh.

(oben: Rückseite, unten: Vorderseite)



Matthias Pfaffenbichler hat diese im Kriegsfall keineswegs taugliche Kuriosität als frühes Beispiel technischer Begeisterung im 17. Jahrhundert (wahrscheinlich deutscher Herkunft) beschrieben.¹⁹⁹ Die Laterne an der Rückseite mit Öffnung für eine hineinzustellende

¹⁹⁹ Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, siehe Anm. 146, S. 217, Nr. 37.

Öllampe sollte wohl zur Blendung des Feindes dienen, ist aber mit Linkshanddolchen und Klingenfänger auf einem Handschuh im Rundschild samt Klinge völlig anwendungsun-tauglich kombiniert: beim Aktivieren hätte sich der Ritter mit heißem Öl beschüttet. Mittels drehbaren Zylinders war die durch einen Springdeckel mit Zugsperr versehen Laterne zum Auf- und Abblenden in eine Kompassaufhängung eingebracht, die Fechten in der Horizontalen ermöglichen sollte. In der Praxis wäre das Licht ausgegangen, die Komplexität der Kombination also wohl gegen den eigenen Träger losgegangen. Die Inno-vation zeigt aber, dass sich die Gesellschaft schon damals mehr Gedanken über ihre Waf-fenproduktion machte als über eine sinnvolle Erleichterung des alltäglichen Lebens für breitere Schichten der Bevölkerung – ein heute noch nächtliches Selbstvernichtungs-Thema der Menschheit. Wie absurd dieses Kunststück ist, zeigt sich, wenn man bedenkt, dass erst ab dem 18. Jahrhundert der Eroberungszug in die Nachtgefilde auch für die Bürgerlichen (in den Metropolen) vollzogen werden konnte.²⁰⁰ Davor hatte neben der höfischen Gesell-schaft nur die katholische Kirche mit ihren Karfreitagsprozessionen, nächtlichen Oster- und Weihnachtsfesten und Gebeten ein Privileg auf die Dramaturgie der Dunkelheit.

Die anderen nächtlichen Existenzen in diesen Jahrhunderten waren, abgesehen von Künstlern, Wissenschaftlern und Nachtwächtern (als Nachfahren der Hirten im städti-schen Bereich), dunkle Gestalten wie Diebe, Schmutzler, illegale Händler, Kupplerinnen, Dirnen und Gauner aller Art. Aber einige Ausnahmen müssen hier genannt werden: So die rumorenden, nächtlich herumschwärmenden männlichen Jugendlichen, die allerdings durch ihr „Schreyen, juchtzen, umblauen und rumoren“ als Störenfriede galten und auch wegen der bedrohten Sitten bekämpft werden mussten.²⁰¹ Denn ihr Pfeifen, Singen und Lärmen galt als Herausforderung teuflischer Mächte, was einen Feldzug gegen das „Geschray bey Nacht“ sowie viele Sperrstundkonflikte der Schenken nach sich zog. Nur das Feiern von Hochzeitem bis Mitternacht war ein schicklicher Brauch.

Der Nachtwächter schützte weniger vor diesen „Purschen“ und den anderen dunklen Gesellen, sondern er sollte die Feuergefahr als ein noch größeres nächtliches Angsttrauma immer bannend beobachten. Der Dämonenglaube des Volkes wurde von der Kirche unter-drückt und in nächtliche dramaturgische Ordnung gelenkt, magische Abwehrritten gegen-über den bösen Nachtgeistern sind damit in dieser Zeit schon verloren gegangen. Die Pola-risierung von Schwarz-Weiß bezüglich ängstlicher Übermacht des Bösen im Dunkeln hinterließ uns aber das Wissen über verbotene „schwarze Messen“, Hexensabbat, Nekro-mantie und andere magische Praktiken. Auch eine unbeliebte Volksgruppe, die immer am Rande der städtischen Gesellschaften anzusiedeln war (und ist), sind die herabwürdigend „Zigeuner“ genannten, meist reisenden Roma und Sinti. Sie haben verniedlichend und romantisierend in der Dichtung den Titel „Volk der Nacht“ bekommen. Adrien van de Venne

200 N. Schneider, *Widerspenstige Leute*, Frankfurt 1992, S. 216 ff. Alewyn, *Welttheater*, siehe Anm. 122, S. 39 f.

201 Schneider, ebenda, S. 223 f.

(1589–1662) hat sie im Dunkeln dementsprechend den Hexen angenähert am Feuer dargestellt (Braunschweig, Gemäldegal.).²⁰²

Allein die alljährliche Fas(t)nacht kehrte und kehrt alle überbrachten Gewohnheiten um. Der alte Winterkehrausbrauch lässt eine „verkehrte Welt“ zu. Die Nacht darf auch irdisch zum Tag werden.²⁰³ Liturgisch errechnet, wird der alte heidnische Brauch der Wintersonnenwenden am Martinitag eröffnet und endet vierzig Tage danach mit dem Fasten vor dem Osterfest. Die „Vastnacht“ des Mittelhochdeutschen ergänzt sich durch das Lateinische „carne vale“ oder „carrus navalis“, was mit „fleischlos“ oder mit „Schiffskarren“ übersetzt wird. Bevölkert ist diese nächtliche Welt von Narren, die in einem „erlaubten Babylon“ oder einem „Narrenschiff“ den Alltag ablegen.

Mit dem Beschluss von 1662, Gaslaternen in Paris einzuführen (1667 wurden sie installiert), und ähnlichen Verordnungen für London 1694 beginnt im 17. Jahrhundert auch die Kolonialisierung der Nacht als eines der letzten uneroberten Gebiete der Menschheit. Alfred Alvarez sieht diese Eroberung als nicht abgeschlossenen Prozess an.²⁰⁴ Wir sind seither in die Mysterien der Dunkelheit versuchsweise eingedrungen und haben eine Erkenntnis von der Nacht innerhalb der Nacht (in unserem Inneren als Unbewusstes) erlangt.²⁰⁵ Die Traumdeutungen des byzantinischen Altmeisters Artemidoros von Dadis wurden durch arabische Übersetzungen hinein in die Renaissance verbreitet: Der Traum galt noch als Botschaft der Götter, gedeutet durch eine Priesterschaft.²⁰⁶ Erst das 19. Jahrhundert mit Sigmund Freud sowie das 20. Jahrhundert mit Carl Gustav Jung, Ludwig Wittgenstein und Jacques Lacan werden Neuansätze vorlegen, die allerdings schon leise Vorboten im Mittelalter – z. B. mit Hildegard von Bingen – als erste Anwendungen von Psychologie und Nachwirkungen exakter Beobachtungen der Antike vorzuweisen haben.²⁰⁷

Es ist interessant, dass der Aberglaube in der frühen Neuzeit aber noch Schwäche und Krankheit eines Menschen auf seine nächtliche Geburtsstunde zurückführte, den Tod und die Krankheit eines Kindes sogar auf nächtens im Freien getrocknete Wäsche.²⁰⁸ Der Tod bei Nacht galt allerdings als leichter; die Bestattung bei Nacht als Sicherung für die Ruhe des Verstorbenen.

202 A. Keil (Hrsg.), *Das Volk der Nacht*, München 1964. Nach ihrem ersten poetischen Beobachter Cervantes folgen Trakl u. a.

203 H. Sund (Hrsg.), *Fas(t)nacht*, Konstanz 1984.

204 A. Alvarez, *Nacht*, Frankfurt 2000, S. 39.

205 Ebenda, S. 85.

206 Ebenda, S. 149 f.

207 M. E. Wittmer-Butsch, *Zur Bedeutung von Traum und Schlaf im Mittelalter*, Krems 1990.

208 *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Hrsg. H. Bächtold-Stäubli, E. Hoffmann-Krayer, Berlin – New York 1987, Sp. 768 ff.

Den Schnittern, Fischern und Spinnerinnen war nächtliches Arbeiten verboten – für letztere galt die „lange Nacht“ im Fasching in Deutschböhmen als einzige Ausnahme.²⁰⁹

Im Mondlicht zu trinken sollte unterlassen werden, dagegen galt das Mittragen von Weihwasser oder Metallen bei Nacht ebenso behütend wie jenes von Lichtern. Die Nacht als günstige Zeit war aber im Aberglauben neben dem Sterben als Erlösen der Seelen weiters von Bedeutung für das Finden von Schätzen, das Sammeln von heilkräftigen Kräutern und die Behandlung von Krankheiten unter dem Mond. Der „Pavor nocturnus“ aber, das nächtliche Auffahren und Schreien der Kinder, wurde als vom Mond ausgelöster Nachtschaden angesehen.²¹⁰

Die Nachtigall galt als verdammte Seele, die aber durch ihren Gesang Schmerzen lindert und einen besseren Tod beschert. Als Botin und Mahnerin der Liebenden ist ihr Lied allgemein ein gutes Omen. Ganz im Gegensatz dazu steht der alte (byzantinische) Nachtrabe, der mit den Vampiren und einem damit verbundenen Kreis von Tieren (Fledermaus) zum Dämonen gestempelt wurde.²¹¹ Das 18. und 19. Jahrhundert werden mit ihren schwarzromantischen Dracula- und Frankensteinfantasien der „Gothic Novel“ hier anschließen.

209 Ebenda, Sp. 786.

210 Ebenda, Sp. 795.

211 Ebenda, Sp. 802–804. A. Endter, Die Sage vom wilden Jäger und der wilden Jagd, phil. Diss. Frankfurt/Main 1932.

V. Das „goldene“ Zeitalter des Nachtstücks

Der Tag war nun gesunken,
Und ihren Mohnsaft goss die braune Nacht herab;
Rings um sie lag schon alles schlummertrunken,
Und durch den ganzen Wald war's stille wie im Grab ...

Wieland, Oberon, II, 17, Zeile 5

Einleitung zur braunen Nacht des Barock

Nachdem die Bilddunkelheit in der Renaissance erstmals seit der Spätantike wieder aufgenommen worden war und besonders in der Spätrenaissance zum Konzept der gemalten Antithesen passte, ist nach Ähnlichkeiten und Unterschieden zu fragen, die das Tridentiner Konzil für die profane und religiöse Malerei im Nachtstück mit sich brachte. Ein wesentlicher Faktor ist die Steigerung der Bilddunkelheit bis zur Fragmentierung der Figuren, die stärkere Ausbildung von innerbildlichen, künstlichen Lichtquellen und die Veränderung der Raumdarstellung. Dazu kommt nach blauer bis schwarzblauer Farbigekeit der Nacht die charakteristische Farbe Braun, die Barockdichtung und -malerei bestimmt. Wie schon Dante in seiner „Göttlichen Komödie“ eine Scheidung in eine weiße und eine rote Aurora nach dem Vorbild der provenzalischen Lyrik vornimmt, hat die Dichtung die Morgendämmerung „alba“ und die Abenddämmerung „bruna“ zu einem „goldenen Zeitalter“ des Nachtstücks weiterentwickelt.¹ Aus den frühen Quellen stammte auch die Bezeichnung „Brunmatine“ für Aurora. Braun kommt vom althochdeutschen Wort brun, aus dem Brunlicht (Braunlicht) wurde das Wort bräunlich, das die Nähe zum Farbton Braun aus dem mittelalterlichen Eigenlicht jener Farbe hervorkehrt.² Die Wortwandlung zeigt auch die Trennung von Farbe und Licht an, die sich ab der Frührenaissance vollzog und dem Braun als Faktor der Bilddunkelheit besonders seit Leonardos „sfumato“ zu einem Art Siegeszug verhalf. Im akademischen Zeitalter Charles Le Bruns endete dies mit der Vorrangstellung der malerischen Partei der „Rubénistes“ über die am „disegno“ festhaltenden „Poussenistes“.³

- 1 Dante, Göttliche Komödie, Neunter Gesang des Fegefeuers, 1. Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm, Bd. 2, Leipzig 1860, Spalte 325. P. Choné (Hrsg.), *L'Age d'or du nocturne*, Paris 2001.
- 2 Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm (etymologisch), Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1889 in München 1991, Bd. 13, Sp. 145 ff.
- 3 J. Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien – Köln – Weimar 2000, S. 305.

Braun gilt im Barock als Epitheton der Nacht: Mit dem Farbton werden meist die Schatten (der Nacht) beschrieben; dem Purpur oder gestocktem Blut nahes Braun kann auch als Trauerfarbe gelten, jedoch ist sie in der Ikonografie auch negativ der Dirnenkleidung – z. B. Maria Magdalenas – verbunden. Das „nussbraune“ Mädchen kündigt den direkten Bezug zur Erotik und zum Tierischen an.⁴ Blut, Geburt, Tod und Sexualität bringen die Farbe (Violett-)Braun in die Nähe des Vanitasgedankens, der in der Barockzeit stark ist. Die „braune Nacht“ taucht mondbestrahlt bei Opitz auf, in Wielands „Oberon“ (II, 17) gießt die „braune Nacht“ Mohnsaft auf die Welt herab.⁵ Bei Daniel Kaspar von Lohenstein ist „Komm, braune Nacht“ Titelzeile eines Gedichts, in dem sie aber auch zu Schwarz und Tod oszilliert: „Komm, braune Nacht, umhülle mich mit Schatten Und decke den mit deiner Schwärze zu, Der ungestört sich will mit Sonnen gatten, ...“⁶

Allgemein zeigt sich eine Zunahme der Nachtgedichte seit John Donne, der im Kapitel Spätrenaissance bereits erwähnt wurde. H. J. Christian Grimmelshausen und Andreas Gryphius, die bekanntesten deutschen Barockdichter, führen dies in „Komm Trost der Nacht“ oder „Abend“ vor.⁷ Simon Dach verweist die Nacht auch in die Kreise des Todes: „Gute Nacht, du falsches Leben! Gute Nacht, all eitle Lust ...“⁸ Die Nacht steht für Zeitverlust: „Der Schlaf und Tod sind Die allernächsten Freund; Viel haben ihr Leben Im Schlafen aufgegeben, Sind Todes verfahren In blühenden Jahren ...“⁹ Als Gegenthese versucht Philipp von Zesen in seinem „Lied“ die seit der altägyptischen Lyrik bekannte Freude an Nacht und Wein positiv zu besingen. In der 6. Strophe heißt es: „Lasst uns immer freudig sein! Nacht und Wein Reizen uns jetzund zum Lieben. Denn wenn Liebe, Wein und Nacht uns anlacht, Kann uns Langmut nicht betrüben.“¹⁰

Auch Martin Opitz bringt Trost und Leid in seinem „Lied“ bei Nacht zusammen: „Jetzund kommt die Nacht herbei. Vieh und Menschen werden frei. Die gewünschte Ruh geht an, Meine Sorge kommt heran.“¹¹ Die Palette im Wortgebrauch und den Inhalten der Dichtung bleibt breit, wenngleich natürlich warnende Nachtgedichte überwiegen.

Das V. Kapitel teilt sich grundsätzlich in die Nacht als Konzept der gemalten religiösen Ekstasen und die profane Entsprechung der akademischen Nächte quer durch die neu manifestierten Gattungen von der Historie bis zum Stillleben und Genrebild. Am Anfang des religiösen Teils steht das für die weitere Abdunklung der Nacht wesentliche Werk des Michelangelo Merisi da Caravaggio. Obwohl er nur vier Gemälde mit innerbildlichen

4 K. Borinski, Nochmals die Farbe Braun, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1920, 1. Abt., S. 1 ff., insbs. S. 9.

5 Dt. Wörterbuch der Brüder Grimm, siehe Anm. 1, Bd. 2, Sp. 325.

6 Hrsg. H. Heckmann, Von der Eitelkeit der Welt. Barockgedichte, Berlin 1976, S. 78.

7 Ebenda, S. 50, S. 51 f.

8 Ebenda, S. 41.

9 Laurentius von Schnüffis „Auf, träge Seel“, ebenda, S. 56, erinnert an die Judith- und Holofernes-Geschichte.

10 Ebenda, S. 76.

11 Ebenda, S. 77.

Lichtquellen malte, deren Wirksamkeit relativ schwach ist, sind nahezu alle seiner Bilder nächtlich. Sein „Kellerlicht“ – wie es Wolfgang Schöne charakterisierte – regte viele Maler, Kunsttheoretiker und im 20. Jahrhundert noch Filmemacher (Derek Jarman) zu neuen Wegen an. Ähnlichkeiten mit und Unterschiede zu Luca Cambiaso in Genua bestehen durch die Herkunft aus der Lombardei; die Nachfolge weitet sich über Neapel bis nach Spanien und in die Niederlande aus – vor allem die Utrechter Caravaggisten, ihre Weiterentwicklung seiner neuen Raumempfindung bzw. der innerbildlichen Lichtquellen bis zum Lothringer Maler Georges de La Tour ist zu beleuchten.

Es gibt aber schon bei Caravaggio eine Gemeinsamkeit mit dem deutschen Maler Adam Elsheimer, dessen schnelle Erfassung der neuen Physik, Astronomie und eines völlig neuen Weltbilds durch Kopernikus, Kepler, Bruno und Galilei zeigt, dass die Künstler immer an vorderster Front – eben als Avantgarde – jede weitreichende Veränderung der Wissenschaft in ihren Werken aufzeigen. Die Nacht ist nun auch jene unendlich erscheinende Dunkelheit des Kosmos; ihre Macht außerhalb des alten ptolemäischen Systems, außerhalb der Erde (nicht mehr als Mittelpunkt eines Systems), ist gewachsen und von Campanella religiös untemauert worden.

Für Rubens und Rembrandt wird sich Elsheimer als wichtiger Einfluss erweisen, nicht nur Caravaggio. Im Aufbruch zum neuen Rationalismus und neuer Naturwissenschaft haben neben letzteren beiden Malern selbst für die religiösen Andachtsbilder Cigoli, Creti oder Guercino den Blick durch das Fernrohr Galileo Galileis gewagt. Obwohl die Amtskirche zum Großteil den Blick in den Kosmos verweigerte, verband sich die neue Naturwissenschaft mit deren Allegorien, Exegesen und biblischen Geschichten. Es ist nicht zufällig die erste Vollmondnacht in einer Landschaft ohne weiter erkennbare Handlung auch in dieser Zeit in Bologna durch Francesco Barbieri (Il Guercino) entstanden; sie ist aber noch nicht braun, sondern blau. Daneben hat sich der Bolognese auch mit der Allegorie des Endymion als erstem Astronomen auseinander gesetzt.

Weitere Kapitel der religiösen Historienbilder bei Nacht betreffen Spezialprobleme bei El Greco, Lodovico Carracci, den Bassani, Francesco del Cairo, Domenico Fetti, Rembrandt u. a. Dabei sind inhaltliche Fragen, aber auch Fragen der wieder aufgegriffenen Mystik des Spätmittelalters wie auch die Verbindung von Tenebrismus und Sadismus enthalten.

Nach der *Lucubratio* der frühen Akademien ist nun in der Barockzeit die Auswirkung des „Disegno interno“, dessen nächtliche Lichtspur hier erläutert werden soll, ein weiteres Faktum der langsam verschulenden Theorie auf die Bilder – dies ist vor allem in den entstehenden Gattungsbegriffen –, zu untersuchen. Das Nachtstück erweist sich demnach als ein nicht unwichtiger Modus von Historie, Porträt, Landschaft, Vedute, Genrebild und Stillleben. Akademiker wie Poussin, Sandrart, davor aber auch Guercino (als Leiter einer Akademie bei Bologna) haben in mehreren Gattungen zu nur scheinbar antiklassischen nächtlichen Bildfindungen gegriffen (denn die Nacht vermag nicht nur die Plastizität zu unterstreichen und das Malerische zu fördern, sondern auch den Disegno unter Umstän-

den hervorzuheben). Dabei ist anzumerken, dass wie in der Dichtung auf den Heiligenporträts, in Landschaft, Vedute und Stilleben die Verstärkung des Vanitasgedankens besonders in der Barockzeit wachgerufen wurde. Dazu kommen nächtliche Brände und menschliche Katastrophen als analoge Strafen zu den Höllendarstellungen im Spätmittelalter. Das Hexengenre wird mehr und mehr zu einer Modeerscheinung misogynen Gedankenwelten, auch aus dem Theater übertragen – wie für Goya zuvor bereits angesprochen.



207 El Greco, Genreszene, sog. „Fabel“, um 1585/90

1. Nacht als Konzept: Religiöse Ekstase und geistliches Theater

a) *Die Anfänge: El Greco und die Nacht als Feuer des Glaubens*

Der Nachtfleiß der Wissenschaftler und Künstler könnte auch für das von El Greco in Rom im nächtlichen Dunkel eines Innenraums bei künstlicher Beleuchtung (von rechts außerhalb des Bildfelds) gestaltete Porträt des Giulio Clovio intellektueller Ausgangspunkt sein.¹² Clovio, Fulvio Orsini und der Maler gehörten zum Kreis des Kardinals Alessandro Farnese und dessen Familie. Orsini war Bibliothekar des Kardinals und einer der bekann-

12 J. Brown, Greco und Toledo, in: El Greco und Toledo, Hrsg. J. Brown, W. B. Jordan, R. L. Kagan, A. E. Perez-Sánchez, Berlin 1983, S. 74 ff. H. H. Aurenhammer, El Greco, Gedrucktes Vortragsmanuskript, Wien o. J. (ca. 1995), S. 11. Neueste Erkenntnisse stammen von L. J. Slatkes, „Ein unbeschreibliches Leuchten und solcher Glanz“: Nocturnes, Nachtstücke und künstliche Beleuchtung, in: Die Geburt des Barock (Hrsg. B. L. Brown), Stuttgart 2001, S. 306 ff.

testen Altertumsforscher dieser Zeit. Er bildete Diskussionsrunden mit Theologen und ist wohl auch für die Bildthemen Grecos in dessen römischer Phase weitgehend verantwortlich. Die in seinem Besitz 1600 inventarisch verzeichneten sieben Werke Grecos sind heute nur mehr zum Teil bekannt, die vier Miniaturen sind wohl verloren. 1572 wurde der Künstler unter der Bezeichnung „Miniaturmaler“ in die römische Accademia di San Luca aufgenommen, aber nicht alle italienischen Werke sind deshalb Kleinformate. Die wesentliche Neuerung ist in den zu dieser Zeit entstandenen Gemälden das nächtliche Dunkel, das von künstlichen Lichtquellen (einem glühenden Span und der daran entzündeten Kerze) innerbildlich beleuchtet wird. War im halbfigurigen Porträt des Giulio Clovio mit dem von ihm illuminierten Farnese Stundenbuch, auf das er mit ausdrucksstarkem Zeigegestus hinweist, während er den Betrachter mit seinem Blick fixiert, die Lichtquelle noch außerhalb des Bildes, ist sie in weiteren Werken Grecos aus diesem Kreis im Bild zu finden. Die illuminierte Seite des Stundenbuches zeigt eine weitere nächtliche Landschaft mit einer Allegorie oder Heiligenfigur als Bild im Bild. Um 1570/75 wird die innerbildliche, künstliche Lichtsensation aber auch für die folgende Thematik bedeutend.

Wenigstens eine der zwei eigenhändigen Fassungen des eine „Kerze anzündenden Knaben“ (heute New York, Slg. Charles Payson, und Neapel, Mus. Nat. di Capodimonte, Abb. 47) ist auf die römische Phase und Clovio zurückzuführen. Das gilt auch für die verwandte halbfigurige Gruppe (mehreren Fassungen und Kopien) „Affe, Kerze anzündender Knabe und Mann“ (New York, Slg. St. Moss, 1570/75, ehemals Rio, Slg. Watsdorf, London, Slg. Harwood, 1577/78, und Jedburgh, Slg. Oliver, 1585/90, Abb. 207, S. 473), von denen nur die letzte Fassung in Spanien entstanden ist.¹³ Im Orsinikreis scheint sich religiöser Eifer, Lukubration und die Problematik der Ekphrasis in besonderer Weise zu vereinen, was die Übernahme oberitalienischer Ideen durch die römische Akademie und die Wichtigkeit der nächtlichen Thematik an sich zu beweisen vermag.

Der von Jan Bialostocki entdeckte humanistische Zusammenhang des halbfigurigen Knaben mit dem antiken Gemälde des Antiphilus und anderer Künstler, überliefert in der *Naturalis Historia* des Plinius, ist nur eine der zahlreichen Sinnschichten dieser nach einem Genremotiv in Jacopo Bassanos Andachtsbild „Anbetung der Hirten“ von El Greco herausgegriffenen Motivs, das sofort Topos wurde und bis Schalcken viele prominente Interpreten fand.¹⁴ Ein Bild mit dieser isolierten Szene muss für Besitzer oder Auftraggeber, die sich offenbar aus klerikalen, wissenschaftlich und künstlerisch orientierten Kreisen zusammenfanden, eine besondere Attraktion besessen haben. Die Isolation aus Bassanos

13 G. Manzoni, *L'opera completa del Greco*, Mailand 1969, S. Abb. 57–59, H. E. Wetthey, *El Greco and His School*, Princeton (New Jersey) 1962, Bd. II, S. 81. Dazu existieren mehrere Kopien, meist sogar aus der Zeit, ein Knabe mit Span ist vielleicht von Lattanzio Bonastri (Florenz, Uffizien), ein weiterer hängt im Königl. Pal. Mus. Genua.

14 Plinius, *Nat. Hist.* XXXV. 138. J. Bialostocki, „Puer sufflans ignis“, in: *Arte in Europa, Scritti in onore di E. Arslan*, Mailand 1981, S. 269 ff.

Nachtstücken kann schon durch ihn selbst – wie ein Werkstattbild beweist – vorgenommen worden sein, weist aber in jedem Fall auf die besondere Bedeutung der venezianischen Einflüsse hin: Schon in Rom versuchte El Greco offenbar, florentinisch-römischen „Disegno“ mit der Farb- und Helldunkelstruktur der Venezianer zu vereinen – eine auch in Toledo fortgeführte Praxis, die allerdings nur ihm im Nachtstück wirklich gelungen ist.

Von seinem Span anblasenden Knaben nimmt eine Gruppe von ähnlichen Bildschöpfungen ihren Ausgang, die offenbar in hohem Maß profanes Bildungsgut mit religiöser Thematik verbinden, wenngleich die niederländischen Beispiele sehr viel mehr sitten-schildernd sind oder der Elementen-, Sinnes- und Charakterlehre nahe stehen und dabei Abwandlungen dieser Motive vornehmen. Die *Lucubratio* ist mit einigen Beispielen von bei Kerzenlicht Studierenden auch nahes Thema. Jedoch ist der durch das Anblasen aufglühende Span (oder die Kohle im Kohlebecken) thematisch einen Exkurs in die gegenreformatorische Aufnahme von spätmittelalterlicher Lichtmetaphorik und Mystik wert: Karl Borinski bezeichnet die Dunkelheit in den Gemälden der Barockzeit 1965 als Sprachmittel der Mystik.¹⁵ Diese „geheime Schwester des Humanismus“ sieht er durch die Reformation aus dem Verborgenen zurück ins gegenreformatorische Bild als Ausdrucksträger übertragen. Darin wird, „wer ungläubig ist“ – so Borinski –, „in die ewige Nacht gestoßen“, wer aber glaubt, „in Gold verwandelt“. Hier rechtfertigt sich auch die Farbgebung von Gelbgold zu Braun. Das Pathos der Lichtgebärde gibt die Möglichkeit, Bildtheologie und -exegese zu betreiben.

Es ist die Zeit nach den Werken des schlesischen Mystikers Jakob Böhme (1575–1624), der in seiner Schrift „Christosophia“ festlegt: „Gott ist alles. Er ist Finsternis und Licht, Liebe und Zorn, Feuer und Licht ...“¹⁶ Böhme nennt die Finsternis vor dem Licht in ihrer neuen positiven Existenz (untermauert durch die neue Wissenschaft Brunos, Galileis usw.). Auch er greift, wie Johannes Tauler und Heinrich Seuse als Schüler, auf Meister Eckhardt (1260–ca. 1329) zurück. Schon in dessen Predigten im Spätmittelalter hatte die Finsternis breiten Raum eingenommen; nach der Tradition seit Dionysios Pseudo-Areopagita spricht er von der ewigen Gottheit in Bezug auf Moses 20, 21: „In der Finsternis fand er ein Licht.“¹⁷ Drei Zusammenhänge des 1326 von einem Kirchengenicht verurteilten Professors für Theologie der Universität Köln sind in Bezug auf die Barockmalerei zu erwähnen: „Gott ist in allen Dingen“ – eine Erkenntnis, die Ignatius von Loyola aufnahm in: „Gott suchen in allen Dingen“ –, das „Seelenfünklein“ (vünkelin) sowie die allweihnachtliche Geburtsmystik der Menschwerdung Gottes als Wiederholung im einzelnen Gläubigen.¹⁸

15 K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Darmstadt 1965, Bd. II, S. 50.

16 J. Böhme, *Christosophia*, Hrsg. G. Wehr, Frankfurt – Leipzig 1992, S. 98.

17 Meister Eckhardt, *Predigten*, Berlin o. J., nach J. Quint handelt es sich um das Jahr 1263, *Predigt* 24, S. 126.

18 Meister Eckhardt, *Deutsche Werke*, Hrsg. J. Quint, Stuttgart 1958, Bd. II, S. 94, S. 656. Ignatius von Loyola, *Gott suchen in allen Dingen*, Hrsg. J. Stierli, München 1987.

Die bildliche Interpretation des Seelenfünkleins nach Meister Eckhardt findet sich im Motiv des Span anblasenden Knaben. Die Glut des Spans (der Fackel oder der Kohle) beleuchtet Gesichter, Hände und Umraum eines nicht näher gekennzeichneten schwarzen Hintergrunds. Das Feuer weist auf die durch den Glauben erwachende Gottesliebe in der Seele hin, es steht für jenes innere Seelenfünklein, das Eckhardt als notwendig beschreibt, um den Menschen „gottförmig“ oder „gottfarben“ zu machen.¹⁹ Ist der Kontrast von Goldgelb und Braunschwarz daher prädestiniert, jene Präsenz des Göttlichen auf Erden zu zeigen? Selten ist jedenfalls kaltes Blau in diesem Zusammenhang zu finden.

Das Sammlerbild ist neben seiner gebündelten humanistischen Aussage von Ekphrasen, Lucubratio, Elemente-, Sinn- und Charakterlehre vor allem Hinweis auf die erste Stufe, die noch sinnliche (irdische) und noch nicht geistig abstrahierte und möglicherweise bildlose Ebene, auf dem Weg zur „Unio mystica“ mit Gott. Jacopo Bassano hat in der „Anbetung der Hirten“ (um 1526, Rom, Galleria Borghese) das Motiv in größeren Zusammenhang gestellt. In den Vordergrund gerückt, weist es als Appell an die Betrachter auf Höheres hin. Auch das Kohlebecken taucht in der „Dornenkrönung“ (1589/90, Rom, Privatsammlung) selbigen Künstlers mit einem die Glut anfachenden Knaben in gleicher Weise auf.

Johannes vom Kreuz (1542–1591) beschreibt den Span als Holzsplit diesen Bildfindungen ähnlich: „Der Mensch bemüht sich, das Feuer zu entfachen, um geläutert zu werden“, und schon vor dem spanischen Mystiker spricht Catarina von Siena im 14. Jahrhundert von ihrem Gespräch mit Gott in einer Vision: „Ich bin das Feuer und du bist der Funke.“²⁰ Enthalten ist das feurige Verlangen und Sehnen, das später den Bildern der Niederländer – z. B. Hendrick Terbrugghens „Mädchen, eine Kerze an einem Kienspan entzündend“ (Abb. 208) – von der religiösen Sehnsucht in profane Erotik zu oszillieren vermag. Die intensive Anstrengung der geforderten Versenkung in nächtliche Finsternis und Meditation, um jene „Gottesgeburt“ als eine Hochzeit (Unio mystica) wieder zu erleben, erforderte für die Gläubigen persönliche Entsagung und Gebet, nicht aber unbedingt kirchlichen Beistand. Dies mag die Vorliebe für das sehr private Motiv geweckt haben, da es ausgezeichnet in die Aufrufe zur „Nachfolge Christi“ durch Thomas von Kempen und Ludolf von Sachsen passte. Davon ausgehend ist die im 14. Jahrhundert so populäre „Devotio moderna“ der Laien entstanden. Erst durch Reaktion auf die reformierte Kirche fand sie Eingang in die „Exercicios“ des Ignatius von Loyola.

Die entdeckte Eigenerfahrung der Gläubigen haben die Künstler durch die nächtlichen Szenen mit Lichtquellen und Feuersensationen ins Bild gebracht. Mond und aufgehende Sonne können in den Heiligenporträts ebenso für die Gnade der Erkenntnis (und des erwachenden Glaubens) stehen. Von El Grecos Isolierung des Span anblasenden Knaben übernahmen, wohl direkt in Rom, Trophime Bigot (1579–1650, mehrere Fassungen mit

19 J. Tauler, Predigten, Hrsg. G. Hofmann, Einsiedeln 1979, S. 277.

20 J. v. Kreuz, Die dunkle Nacht, Freiburg – Basel – Wien 1995, Buch 2, 10, 1, S. 131. L. Gnädiger, Caterina von Siena, Freiburg (Brs.) 1980, S. IX.



208 Hendrick Terbrugghen, Mädchen, eine Kerze an einem Kienspan entzündend, 1623



210 Georges
de La Tour,
Knabe, einen Kien-
span anblasend,
um 1640



Seite 478:
209 Hendrick
Terbrugghen,
Knabe, seine Pfeife
an einer Kerze
entzündend, 1623

Kerze) – der nun identifizierte „Kerzenlichtmeister“ – und Gerrit van Honthorst (1590–1656, eine Fassung 1623, Brüssel, Privatb.). Diesen folgten Hendrick Terbrugghen (1588–1629, Abb. 209), Matthias Stomer (um 1600–1652, Palermo Mus. Region.), Georges de La Tour (1593–1652, Abb. 210) und Jan Lievens (1607–1674, Allegorie des Gesichts, um 1625, Warschau, Nat.-Mus.).

Die barocke Emblematik verweist auch die Kerze als Symbol für die Liebe Christi in diesen Themenkreis. Aber nicht nur das. Die Emblematik selbst, als strukturelle Verknüpfung von Wort und Bild, erweist sich als etwas „rätselhaft Dunkles“, da oft weit hergeholt und sehr gelehrt.²¹ Die gemalte Metapher fand damit besonders im 17. Jahrhundert nach der Renaissance-Hieroglyphik und Impresenkunst speziell in den Niederlanden ihre Fort-

21 A. Henkel, A. Schöne (Hrsg.), *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. XI.

setzung.²² So ist das Motiv auch als bildliches Pendant für den gelehrten Sprachwitz, für den reizvollen Denkanstoß zu sehen. Für Cesare Ripa ist die Kerze, die auch zur Sapienza als Zeichen des wie Licht aufgehenden Wissens gehört, nicht nur für das Sehen als Sinneswahrnehmung von außen wichtig, sondern auch für das „innere“, erleuchtende Sehen (wie auch den Glauben nach Augustinus' „Cecitas est infidelitas & illuminatio fides“ entfachend), die Thomas von Aquin auf die einfache Formel bringt: Der Mensch ist die Leuchte, die am Licht entzündet wird.²³ Von Augustinus stammt also die Uridee zur Leuchte Mensch, die am Licht (Gott) entzündet wird: „Lucerna et accendi potest, et exstingui potest; lumen verum accendere potest, exstingui non potest.“ Das illuminierte Licht Augustinus' ist Sehen im Licht – im Gegensatz zum Schauen ins Licht der Neuplatoniker. Nur die Dunkelheit als Ort des Verborgenen vermag dieses Licht sichtbar zu machen – der Ort der Illumination ist bei Augustinus die „Tiefe der Seele“, die mit dem Span anblasenden Knaben nach außen sichtbar gemacht wurde, um im Sinn der Gegenreformation mit einfachen Bildern die schwierigen theologischen Inhalte zu verdeutlichen. Dazu ist auch die Parabel der zehn klugen und törichten Jungfrauen wichtig, deren brennende Lampen die Sapienzia versinnbildlichen.²⁴ Passend ist das Gemälde Trophime Bigots mit dem „Mädchen, Öl in eine Lampe gießend“ (Abb. 211). Sie steht sozusagen als weises Gegenstück „in bono“ den erotischen Spanbläserinnen „in malo“ gegenüber, Dritte im Bunde wäre dann das reine Genrebild mit Flohsucherinnen und Anspielungen auf die Fünfsinneproblematik. Von Bigot gibt es z. B. ein „Mädchen, nach einem Floh suchend“ (um 1620, Rom, Gall. Doria Pamphilj). Georges de La Tour oder Honthorst nahmen diese Genre-szene auf.

Für die spanische Fassung des erweiterten Themas „Affe, Kerze anzündender Knabe und Mann“ (ehemals Rio, heute Slg. Moss, New York) El Grecos ist ein klerikaler Auftraggeber gesichert, da sich diese Fassung 1611 im Nachlassinventar des Erzbischofs von Valencia, Juan de Ribera, als „Zwei Männerfiguren, ein Affe“ befand.²⁵ Dem Bild wurde in allen Fassungen und Kopien der Untertitel „Fabula“ gegeben, nach einem möglicherweise gar nicht identen Gemälde aus dem Nachlass des Künstlers von 1621.²⁶ Mit Fabula meinte man ein spanisches – möglicherweise auch in Holland geläufiges – Sprichwort zur Erotik: „Der Mann ist Feuer, die Frau ist Werg, der Teufel bläst sie in Brand.“²⁷ Zwei Probleme gibt es damit: Die Bildidee ist in Rom, nicht in Spanien entstanden, der Inhalt

22 K. Seidel, *Die Kerze*, Zürich – New York 1996, S. 219.

23 C. Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, Nachdruck Hildesheim – New York 1970, S. 151. Augustinus, *Epist. CXL*, 7 und *CXX*, 10. *Confess. X*, 20, *De Trinitate XIV*, 6, 8. H. Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt 2001, S. 157.

24 Ebenda, S. 224.

25 Wethey, *Greco and His School*, siehe Anm. 13, Bd. 1, S. 26.

26 W. B. Jordan in *Kat. El Greco und Toledo*, siehe Anm. 12, S. 164.

27 Ebenda, S. 164. Seidel, *Kerze*, siehe Anm. 22, S. 259. H. W. Janson, *Apes and Ape Love in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1950, S. 22.



211 Trophime Bigot, Mädchen, Öl in eine Lampe gießend, um 1620

wirkt wenig erotisch, und die Mittelfigur ist nur schwer als Frau zu interpretieren. Damit ist auch der Affe nicht mit dem Teufel, den niedrigen Instinkten, sondern mit anderem, wie den visionären Aussagen von Caterina von Siena und Johannes vom Kreuz, zu verbinden.

Dabei ist die antike Metapher „*Ars simia naturae*“ für den Gelehrtenkreis um Orsini und Clovio in Betracht zu ziehen. Aus Ernst Robert Curtius' Exkurs über den Affen stammt der Vergleich des spätantiken Rhetorikers Apollinaris Sidonius von *simius* (der Affe) mit *simia* (der Nachäffung der menschlichen Natur). Um 1200 Modewort geworden, kann *simia* Personen und Abstrakta wie Artefakte, die etwas vortäuschen, bedeuten.²⁸ Affen in der Malerei (auch in den Grottesken der Spätrenaissance) symbolisieren das Künstliche, Gesuchte, die Affektiertheit.²⁹ Boccaccio nahm die Idee aus der Spätantike und dem späten Mittelalter wieder in seine Genealogie der Götter auf, wobei aber die beginnende Umkehr einer zuerst negativ gemeinten in eine positive Metapher schon ihren Anfang nimmt.³⁰ Damit setzte sich auch Erwin Panofsky in seiner „Idea“ auseinander, weiters Julius von Schlosser, Ernst Kris und Otto Kurz.³¹ In allen Abhandlungen ist der Künstler als Affe der Natur behandelt – dem Feuer anblasenden Knaben ist er ein Begleiter. Der zweite ist ein von Ausdruck und Kleidung eher einfältig wirkender Mann mit einfachem (Hirten-)Gewand. Auch er wird vom Licht getroffen, wirkt aber ebenso passiv, wie der Affe nicht unbedingt aktiv mit anbläst, sondern eher zusieht.

Die Sinnesebenen sind daher: nächtliche Umgebung und prometheisches, für den Künstler wichtiges Element Feuer, Entfachen des Feuers und geistige wie religiöse Erleuchtung. Der Affe der Natur neigt sich dem Knaben zu, der im Gegensatz zu den isolierten Knabenbildnissen sehr wohl mit dem Griechen Domenico Thetokopoulos in Verbindung gebracht werden kann, der zur Entstehungszeit der ersten „Fabula“ in seinen späten Zwanzigern war. Der einfältige Begleiter wirkt wie ein Hirte in einer „Geburt Christi“ (wie sie in Art der Bassani im Farnesischen Stundenbuch Clovios zu finden ist), der das Lichtwunder in sich selbst zu reflektieren scheint. Er ist der meditative, passive Begleiter von beiden, die anderen sind auch mehr vom Licht getroffen. Katrin Seidel ist in ihrer Interpretation weit zum möglichen Inhalt vorgedrungen; hat aber jenes spanische Sprichwort mit dem Teufel und der Erotik doch überbewertet.³² Jedoch nennt sie auch Panofskys Entdeckungen und dessen Rekurs auf die religiösen Wurzeln der Wiederentdeckung der Natur bei Thomas von Aquin und verweist auf die Kerze als Symbol des Glaubens, das die Fins-

28 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1953.

29 G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, S. 75.

30 Boccaccio, *Genialogia deorum*, Lib. IV, 42.

31 E. Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1982 (4), S. 89 ff. J. v. Schlosser, *Präludien: Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, S. 268. E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt 1980, S. 116.

32 Seidel, *Kerze*, siehe Anm. 22, S. 259.

ternis des Unglaubens erhellt.³³ Wird die Kerze also auch am glühenden Span entzündet (oder an den glühenden Kohlen im Kohlebecken), ist diese Glut als die der Liebe zu Christus und des Glaubenseifers zu verstehen und das Schauen ins Licht zählt mit zur meditativen Versenkung wie die antike „Lychnomantie“.³⁴

Dieser Eifer steht dem Kunstfleiß des nächtlich arbeitenden Künstlers (Wissenschaftler und Edelmann) als religiöses Pendant gegenüber und er lässt sich bestens in nächtliche Atmosphäre transferieren, da in ihr das Licht des Glaubens sichtbar gemacht wird. Auf dem Bild El Grecos ist also ein Künstler gemeint, der auf der einen Seite vom Affen der Natur – seiner künstlerisch aktiven, schöpferischen Komponente – begleitet wird. Dieser Affe hilft ihm möglicherweise das Feuer zu entfachen. Auf der anderen Seite steht der einfältige Hirt, der dem Glauben ergebene, meditative Charakter gegenüber und verkörpert die religiös-emotionale Komponente des Künstlers. Damit ergibt sich gemeinsam folgender Lese-Sinn des Gemäldes: Auch der Affe der Natur, der Künstler, dient Höherem, nämlich Gott.

In einer Zeit, da die Kunst in den Dienst der Gegenreformation gestellt wurde, ist eine solche Invention auch Zeichen einer Empfehlung an die klerikalen Auftraggeber. Ob das als opportunistische Anbiederung in unserem heutigen Verständnis zu bezeichnen ist oder als einfache Anpassung an eine neue Kunstrichtung, die sich auf die religiösen Wurzeln der wieder entdeckten Natur stützt: Die Dunkelheit der illusionistischen Nacht macht das religiöse Mysterium erst wirklich gefühlsbetont fassbar. Sinnbild Kerze und Lichtsensation vereinen sich zu einer fast wörtlichen Aussage der lebensnah vermittelten Liebe Gottes. Als neuer Antiphilus hat El Greco seine Aufnahme dieser tief sinnigen Genremalerei in den Dienst der religiösen Aussage gestellt.³⁵

Die ursprünglich angenommene moralisierende Komponente der „Fabula“, die durch die Invention in Rom gar nicht in Frage kommt, ist also ohne das erotische Element am Ende doch vorhanden. Die Anspielung ist auf die göttliche und nicht auf die irdische oder gar körperliche Liebe gerichtet. Der Doppelsinn der künstlerisch-wissenschaftlichen Selbstdarstellung und der religiösen Interpretation kann weiters als Allegorie des Gesichtsinns zum Element des Feuers angereichert werden, um die Komplexität zu der damaligen

33 Ebenda, S. 170. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953, S. 142. Der Mensch kann sich selbst nicht Licht sein, er muss illuminiert werden: T. v. Aquin, *Sermo CLXXXII*, 5. Blumenberg, *Licht*, siehe Anm. 23, S. 157.

34 So wie bei Jacobus de Voragine Christus mit seinem Symbol Kerze in Bezug gesetzt wird und die drei Elemente der Kerze, Wachs, Docht und Flamme, seiner Leib-Seele-Göttlichkeits-Dreiteilung synonym sind. Das wachzehrende Feuer ist damit der Glaube. Die Lychnomantie findet sich in: P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, München 1974, Bd. II, S. 530.

35 E. Zeri, *Pittura e Contrariforma. L'Arte senza Tempio di Scipione Pulzone da Gaeta*, Milano 1957. C. G. Argan, *La „rettorica“ e l'Arte barocca*, in: *Studi e note dal Bramante al Canova*, Rom 1970, S. 167 ff. B. Croce, *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation*, Zürich 1925. E. Mâle, *L'art Religieux après le Concile de Trente*, Paris 1952.

Vielschichtigkeit einer Bildidee zu erhöhen.³⁶ Ob das Gemälde ursprünglich jenes Selbstbildnis war, das in der Künstlerwelt Roms so großes Aufsehen erregte, ist nicht beweisbar, aber angesichts der zahlreichen Nachahmer sehr wahrscheinlich.

El Greco kann nicht nur als Maler einiger Serien von Nachtstücken gelten, sondern – wie Jonathan Brown ihm konstatiert – er malte nie eine Szene im Sonnenschein.³⁷ Die Dominanz des Helldunkels in seinem Werk hat eine neuplatonische – damit aus Florenz und Rom – gespeiste Geisteshaltung und eine aus der malerischen Auffassung der Venezianer stammende Oberflächengestaltung in Farb- wie Helldunkelflecken. Von Boschini vielfach beschrieben, sind sie auch in die Kunsttheorie von Francisco Pacheco, nach dessen Besuch in Grecos Atelier 1611, als „cruelles borrones“ eingegangen.³⁸ Max Dvořák überliefert, dass die Zeitgenossen ihn als „Geisterseher“ bezeichneten, was wohl nicht nur inhaltlich begründet ist.³⁹ El Greco selbst hat sich in seinen begleitenden Kommentaren der Ausgaben von Vitruv und Vasari aus eigener Bibliothek zu der Wahl der Dunkelheit als Folie für seine Figuren geäußert: „Aufgrund ihrer Allgemeingültigkeit wird die Malerei zu einer Philosophie, und stets gibt es etwas, worüber sie nachsinnen kann, denn selbst dort wo es dunkel ist, sind Dinge zu sehen, die uns erfreuen und die man nachbilden kann.“⁴⁰ Dies ist auch als erneuertes Bekenntnis zur neuplatonischen Auffassung der frühen Akademien in Florenz und Rom zu verstehen. Auch Lomazzos metaphysische Lichttheorien haben dabei ihren Eingang in El Grecos Werk und seine Kunsttheorien gefunden. Jedoch hat er die Farbe als das „größte künstlerische Problem überhaupt“ bezeichnet.⁴¹ Die Fleckenhaftigkeit seines Helldunkels resultiert auch aus den wie „Alumbrados“ (die Gruppe der mystisch Erleuchteten) von innen heraus durch changierende Stoffpartien leuchtenden Figuren, den flackernden hellen Wolkenfetzen, die zuckenden Blitzen ähnliche Ränder haben und vor einer endlos erscheinenden dunklen Raamtiefe des Hintergrunds schweben, die Dvořák eine „dunkle formlose Nacht“ genannt hat.⁴² Das Wunder in El Grecos Bildern ist die funktionierende Symbiose von intellektuellen, selbstreflexiven Problemen der Malerei und der an sich dem Gemüt zugeordneten Ebene der religiösen Aussage.

36 Seidel, Kerze, siehe Anm. 22, S. 261. Auch die antiken Künstler seien hier noch einmal komplett genannt: Antiphilus von Alexandrien (nach Plinius Hist. Nat. XXXV, 138), Lykios, Sohn des Myron, schuf zwei Knabenstatuen mit dem Motiv: einer Feuer anblasend, der zweite Räucherwerk verbrennend (nach Plinius Hist. Nat. XXXV, 103 und XXXIV, 79). A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1922, S. 242.

37 Brown, Greco und Toledo, siehe Anm. 12, S. 112.

38 F. Pacheco, Arte de la Pintura, Hrsg. E. J. Sánchez Cantón, Madrid 1956, II, S. 79.

39 M. Dvořák, Über Greco und den Manierismus, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 263 ff.

40 Brown, Greco und Toledo, siehe Anm. 12, S. 111.

41 Ebenda, S. 110.

42 Dvořák, El Greco, siehe Anm. 38, S. 274.

Vielleicht ist jenes Netz an linienförmigen Glanzlichtern, die zu dieser und auch der abstrakten Erscheinung beitragen, noch aus den alten Erfahrungen der byzantinischen Ikonmalerei gespeist. Otto Demus hat das in vielen Fassungen existierende Gemälde „Christus am Ölberg“ bereits mit byzantinischen Landschaftsschemata verglichen, die zu einer gewissen Verflachung und damit zur Abstraktion führen.⁴³ Dieses Wiederaufflammen der „Maniera greca“ mag sich auch durch die Isolation des Künstlers in Toledo mit den italienischen Erfahrungen zu einer neuen Synthese vereint haben. Der Künstler blieb auch dabei, mit griechischen Buchstaben zu signieren, und die griechischen Maler, die wie er wahrscheinlich aus dem Umkreis des Georgios Kotzas kamen, pflegten auch in Venedig in zwei Modi zu arbeiten. Die Doppelstrategie beherrschte er zusätzlich in der Vereinigung von venezianischen und römisch-toskanischen Stilelementen, ganz im Sinn des 1548 geschriebenen „Dialogo di pittura“ von Paolo Pino, der meinte, mit dieser Kombination besitze ein Künstler das Göttliche in der Malerei.⁴⁴

Die neuere Forschung zu El Greco hat Zusammenhänge mit der spanischen Mystik abgelehnt – so unterstreicht Jonathan Brown die Ansicht Paul Guinards, dass die Sprache der Malerei nicht vergleichbar mit der der Mystiker ist.⁴⁵ Die davor oft naiv angestellten Vergleiche beider Medien wurden vielleicht zu Recht in Frage gestellt, jedoch gelang es Victor I. Stoichita mit neuen Überlegungen zur Visionserfahrung in der spanischen Kunst, diese apodiktische Aussage umzukehren. Für ihn ist Vision zwar nicht unbedingt optisch, viele Visionen gehen aber nachweisbar vom Bildlichen und nicht von der Sprache aus.⁴⁶ Das gilt vor allem für die hl. Theresa von Avila, zum Teil aber auch für die stufenweise Annäherung an Gott durch das Gebet beim hl. Johannes vom Kreuz. Das Paradoxon zur Lösung, die scheinbar nicht malbare mystische Erfahrung doch darstellbar zu machen, ist in seinem Werk durch das Helldunkel und jene überirdischen Lichteffekte gelöst worden. Im Fall von El Greco ist sein „Luce mirabile“, folgerichtig auch mit dem gottgegebenen *Disegno interno* Zuccaros ident.⁴⁷ Seine Nacht ist das Exerzierfeld, um geistige Faktoren in Form zu fassen, dabei verwendete er Wolkenfetzen und Nebelschwaden, die sich zu seltsamen organischen transluziden Architekturen und Netzen im Bild verspannen.

Blickt man auf „Christus am Ölberg“ (z. B. die Fassung der N. G. London, Tafel 24 a), die El Greco durch seine Werkstatt mehrfach wiederholen ließ, fällt auf, dass er vor allem in den Breitformaten die drei schlafenden Jünger in eine eiförmige Blase einer Wolkenellipse wie in eine Höhle, einen Uterus einspannt. Christus selbst kniet vor einem flach und baldachinartig erscheinenden Felsen und findet mit seiner vor ihm ausgebreiteten Drape-

43 O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, S. 238.

44 P. Pino, *Dialogo di pittura*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Hrsg. P. Barocchi, Bari 1960, Bd. 1, S. 127.

45 Brown, *El Greco und Toledo*, siehe Anm. 12, S. 25.

46 V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995, S. 7 ff.

47 Ebenda, S. 82. *Disegno interno*: siehe Kapitelteil Luca Cambiaso.

rie Platz in einem Art Parallelogramm am Boden. Der Weg, auf dem rechts im Mittelgrund Judas und die Häscher mit Fackeln heranziehen, ist in auffallendem Zickzack in die Tiefe gezogen. Selbst der Mond darüber ist von etwas zu scharfkantig begrenzten Wolkenstreifen umzogen; in ihnen wie den unnatürlichen Wolkenformationen, die der Engel mitbringt, sind aufblitzende Lichtstriche und -flecken eingezeichnet, und die wenigen realistischen Pflanzenelemente sind flach und dekorativ mit jenem nebelhaften, abstrakten Untergrund verwoben.

Diese stark geometrische Abstraktion kann neben einer Anleihe in der frühen „Maniera greca“ auch inhaltliche Ursachen haben: In Toledo lebte zur Zeit, als El Greco dort tätig war, eigentlich nur ein heute bekannter Maler, der ihn bis zu einem gewissen Grad beeinflusst haben könnte: Fray Juan Sánchez Cotán, der die niedrigen Dinge in faszinierenden Stilleben festhielt. 1561 in Toledo geboren, lebte und arbeitete er dort bis 1603, als er Laienbruder bei den Kartäusern wurde und nach El Paular bei Segovia übersiedelte.⁴⁸ Sein Vorgriff auf die in Spanien erst später bekannte naturalistische Helldunkeltechnik eines Caravaggio und die scharfkantige Konturierung der Gegenstände in ihrem Trompe-l'œil-Charakter haben nichts mit Grecos Malerei gemeinsam, wohl aber seine Begeisterung für die Mathematik im Sinne einer göttlichen Ordnung, ausgedrückt durch geometrische Formen. Dabei nützte auch Sánchez Cotán Kurven und Hyperbeln vor einem strengen Koordinatensystem eines sich ins endlose und formlose Schwarz öffnenden Hintergrunds. Martin Warnke sieht nicht nur die religiöse Vorstellung bestätigt, sondern auch die Reaktion auf die neue Astronomie Galileis.⁴⁹ Dessen Aussage, die Natur sei in der Sprache der Mathematik geschrieben, mag den Maler bewogen haben, ähnlich El Greco, jene intellektuelle Seite geradezu als einen Beweis für das göttliche Walten einzubeziehen.

Dafür spricht auch die von Meister Eckhardt und Thomas von Aquin ausgehende Liebe zum Detail, das Ignatius von Loyola zur Grundthese „Gott suchen in allen Dingen“ bewog.⁵⁰ Reste der Verquickung mathematischer Wissenschaften in die Religion der Pythagoräer (Arithmetik, Geometrie vor Musik und Astrologie) spielen aber auch eine Rolle.⁵¹ Cotán malte vorwiegend Gemüse, aber auch Jagdbeute – vor allem Vögel – in die geregelten Ordnungssysteme seiner fensterhaften Nischen, in deren Hintergrund das formlose Schwarz und im Vordergrund ein meist von links einfallendes Beleuchtungslicht mit Tageslichtcharakter kontrastieren.

Melone, Quitte, Zitrone, Karotte, Apfel und Selleriestangen sprechen nicht immer von einer asketischen Praxis, aber dem Wissen um die Vergänglichkeit der Schönheit allen irdischen Daseins. Es kann nicht nur das behauptete Interesse an den Dingen in neuer wissenschaftlicher Genauigkeit sein, denn dazu ist die kleine Art Theaterbühne mit jenem

48 M. Warnke, Spanische Malerei, in: E. Hubala, Das 17. Jahrhundert, Berlin 1979, S. 140, Nr. 50.

49 Ebenda.

50 Ignatius von Loyola, Gott suchen in allen Dingen, siehe Anm. 18, S. 107.

51 K. Diezfelbinger, Mysterienschulen, München 1997, S. 110.

Ausblick ins formlose Schwarz zu pathetisch gewählt und erinnert wohl nicht nur zufällig an Albertis Diktum, Malerei sei ein Fensterausblick in eine weitere Realität. Die strenge Verspannung in Diagonalen von hängenden Vögeln und stehenden oder liegenden Gemüse- teilen ist zu ausgeklügelt, um Zufall zu sein. Diese Strenge wirkt wohl nicht zufällig wie eine Parallele zu den „Geistlichen Übungen“ eines Ignatius von Loyola oder anderen mediativen Praktiken wie denen des Johannes vom Kreuz. Obwohl Cotán ein Laienbruder war, der die Kartause natürlich auch jederzeit verlassen konnte, und obwohl er die meisten Stillleben schon vor dem Eintritt ins Kloster gemalt hatte, bleibt diese Dominanz geistlichen Gehalts erhalten. Das vorhandene wissenschaftliche Detailinteresse paart sich mit Antikenrezeption (Zeuxislegenden nach Plinius) und religiöser Vertiefung wie auch bei El Greco.⁵²

b) *Caravaggio und die Caravaggisten: Nacht als Sprachmittel des Naturalismus*

In der Nachfolge Leonardos und Giorgiones kam es in Oberitalien ca. um 1650 – wie Francis L. Richardson bemerkte – zu einem „onset of night in Venetian painting“.⁵³ Es ist aber nicht unbedingt nur Nacht, sondern „more generally ... darkness“, eine Finsternis, die sich nun bis zu den Tenebrosi in Oberitalien entfaltet. Trotz seiner ersten Lehrzeit in der Lombardei bei Simone Peterzano ist die venezianische, genuesische und lombardische Weiterentwicklung der Bilddunkelheit noch nicht ausreichend, um die Wahl nächtlicher oder zumindest nächtlich anmutender Szenen bei Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, ab der römischen Zeit zu begründen.⁵⁴

Es ist zwar unbestreitbar, dass er die dunkle Manier der Leonardonachfolge aus seiner lombardischen Heimat schon nach Rom mitbrachte, sie änderte sich aber dort radikal und entwickelte sich zu einer regelrechten Bedrohung von Form und Farbe in seinen Bildern.⁵⁵

Dunkelheit selbst ist Thema geworden; das Nächtliche wird tragender Grund, die Schatten fragmentieren die Figuren und Gegenstände. Zum einen kommt auch hier wieder der alte Gedanke des im Schatten versteckten Lichts in seiner Abwandlung seit Dionysius Pseudo-Areopagita durch, dem auch die florentinische Akademie gefolgt war, zum anderen die von der Ratio nicht erfassbare mystische Tiefe des Schwarz im Sinne religiöser Dra-

52 J. Tomlinson, *Malerei in Spanien (Serie art in context)*, Köln 1997, S. 58 f.

53 F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, S. 45. Richardson verweist auf Tintoretto, sogar auf die Nachtstücke Veroneses und auf Bassano. Schiavone verwendet auch für neue Themen wie die *Sacra Conversazione* eine nächtliche Umgebung.

54 L. Spezzaferro, „La Cultura del Cardinal del Monte e il primo Tempio del Caravaggio“, in: *Storia dell'Arte* 9–10, 1971, S. 57 ff.

55 K. Spinner, *Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, Georges de La Tour und Rembrandt*, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 34, 1971, S. 169 ff. M. Calvesi, „Simone Peterzano. Maestro del Caravaggio“, in: *Bolletino d'arte* 1954, April–Juni, S. 114 ff. R. Longhi, „Me pinxit“. *Questi Caravaggeschi*, Firenze 1968, S. 81 ff. R. Jullian, „Lombardisme“ e „Vénetianisme“ chez Caravage, in: *Arte Lombarda* II, 1956, S. 112 ff.



212 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, Stigmatisierung des hl. Franziskus, Kopie, Ende 16. Jh.

matik und zuletzt auch die astronomischen Neuerungen. Allerdings malte Caravaggio ähnlich den Oberitalieniern des 16. Jahrhunderts nur wenig Gemälde mit innerbildlichen Lichtquellen, und nicht immer sind diese stark wirksam, meist ist es das bei ihm von links oben scheinwerferhaft einfallende Beleuchtungslicht, von Schöne als „Kellerlicht“ charakterisiert.⁵⁶ Innerbildliche Lichtquellen finden sich in: „Die Verzückung des hl. Franziskus“ (1595/1600, Feuer, Abb. 212), in: „Das Martyrium des hl. Matthäus“ (Rom, S. Luigi e Francesi, Kerzenlicht am Altar), in: „Die Gefangennahme“ (N. G. of Ireland, Dublin, Kopie: Odessa, Mus. f. westl. und östl. Kunst, Abb. 213, Laterne), in: „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Neapel, Pio Monte della Misericordia, gut sichtbare Fackel) und in: „Die Verleugnung Petri“ (New York, Shickman Gall., Feuer im Kamin).

56 W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.



213 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, Gefangennahme Christi, Kopie, 1598

Caravaggios Nacht ist eine vom hermetischen System des Concettismus entfernte Kategorie.⁵⁷ Deshalb hat der noch aus dem manieristischen Ideal schöpfende Federigo Zuccaro auch den „natürlichen Habitus“, der einer Historia nicht angemessen sei, kritisiert, und noch im 17. Jahrhundert ging man davon aus, dass der Künstler seine Modelle mit ihren Defekten in einem dunklen Zimmer porträtierte – mit einem Disegno „ohne Geschmack“.⁵⁸

57 J. Held, Caravaggio, Berlin 1996, S. 18. W. Friedlaender, Zuccari and Caravaggio. The Academician and the Bohemian, in: Gazette des Beaux-Arts XXXIII, 1948, S. 27 ff. A. Moir, The Italian Followers of Caravaggio, Cambridge (Mass.) 1967, 2 Bde.

58 A. Conti, Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen, Berlin 1998, S. 168, S. 179.

Andreas Prater charakterisiert sein Licht nicht mehr als „sakrales Leuchtlicht“, denn es greift über die Erfordernisse von Schatten und Nacht hinaus und die Heiligen führen kein eigenes Leuchten mehr mit sich, wie es bei El Greco der Fall war.⁵⁹ Die Verknüpfung von Raum und Licht ist aufgehoben und von perspektivischer Ausrichtung befreit. Die Figuren sind nah, wie tastbar; sie sind „grobe“ Gestalten aus dem Volk, haben keine idealen Gesichter – der Effekt der Dunkelheit verstärkt diese profane, „entgöttlichte“ Realität. Daraus folgte der Vorwurf, direkt vom Modell zu arbeiten, und dies galt in den Augen der römischen und toskanischen Maler und Theoretiker ohnehin als „venezianische Häresie“.⁶⁰ Die Nähe zur Dramatik von Michelangelos „Terribilità“ wird von Prater noch einmal aufgerollt – Dunkelheit als negativer und unveredelter Aspekt trifft sich mit der neuen „Freiheit“ (Weltsicht) des Menschen, die auch Caravaggio erfasst hat.⁶¹

Ist die Nacht Caravaggios eine primär seine revolutionär-naturalistische Malerei dramatisch unterstützende Kategorie, mit der er die Paragonediskussion fortsetzte und „anheizte“ und seine Verehrung für die „Terribilità“ des Michelangelo kundtat? Diese These setzt voraus, dass dem Künstler die Diskussionen der florentinischen Akademie und deren Fortsetzung in der römischen Akademie Federico Zuccaros näher sind als bisher angenommen. Das starke Gewicht der Paragonediskussion in einem Werk wie dem auf konkavem Schild für Kardinal del Monte gemalten Selbstbildnis als „Haupt der Medusa“ (1598, Florenz, Uff.) konnte Rudolf Preimesberger nun untermauern.⁶²

Viele Autorinnen und Autoren nahmen prinzipiell die Erfordernisse der neuen Malerei in den Folgezeiten der Gegenreformation als Ursache für die theatralischen nächtlich beleuchteten Bühnen an, auf denen die Figuren im Rampenlicht agieren. Die Rhetorik des Barock steht somit in kirchlichem Kontext.⁶³ Doch diese Argumente für einen Einsatz des Nachtstücks können genauso für die Renaissancemalerei im Norden (Donauschule und Grünewald) und den Concettismus des Manierismus herangezogen werden und kommen in keinem der theoretischen Hinweise – etwa bei Paleotti oder Borromeo – vor. Das dort geforderte Prinzip der Schlichtheit und Wahrheit der religiösen Erzählung mit dem nöti-

59 A. Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio*, Stuttgart 1992, S. 19.

60 Ebenda, S. 106 ff. D. Mahon, *Eregius in Urbe Pictor. Caravaggio revised*, in: *Burl. Mag.* XCIII, 1951, S. 231 ff.

61 Ebenda, S. 170.

62 R. Preimesberger, Vortrag (Manuskript) über Caravaggios Haupt der Medusa anlässlich des Geburtstages von A. Rosenauer, Wien 2000. Die Autorin dankt R. Preimesberger für die Überlassung seines Manuskripts. Derselbe, *Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis*, in: *World Art. Themes of University in Diversity. Akte des XXVI. Int. Kongresses für Kunstgeschichte*. Ed. I. Lavin, London 1989, S. 415 ff.

63 C. G. Argan, *La „rettorica“*, siehe Anm. 35, S. 167 ff. Zeri, *Pittura e Contrariforma*, siehe Anm. 35. Croce, *Barock*, siehe Anm. 35. M. Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, in: *Bonner Studien zur Kunstgesch.*, Bd. 11, Hrsg. J. Müller-Hofstede, Münster – Hamburg 1996. P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Contrariforma*, Bari 1962, Bd. 2: *Paleottis Discorso intorno alle imagini Sacre e Profano*, S. 117 ff.

gen Dekor der Figuren hat Caravaggio mit der Derbheit seiner Typen gerade nicht eingehalten. Barockes Theater also ja, aber in profanen Aspekten, kein geistliches Sinnspiel, aber eine scheinwerferhafte Beleuchtung, die dem „Lume divino“ entfremdet ist, und eine dunkle Bühne mit Darstellern aus den Straßen Roms um 1600.

Der dritte Aspekt des Nächtlichen als Überthema in Caravaggios Malerei ist jener der neuen Physik und Astronomie und eines gestürzten alten Weltbildes mit der Erde als Mittelpunkt des Universums. Diesem Punkt ist sicher viel abzugewinnen, da der Kontakt über Guidobaldo del Monte, den Perspektive und Astronomie betreibenden Bruder des Kardinals Francesco, zu Galileo Galilei und anderen wesentlichen Gelehrten der Zeit gesichert ist. Caravaggio kam über die Bibliothek der beiden zur einschlägigen Literatur von Kopernikus, Kepler, Brahe, Athanasius Kirchner bis Giordano Bruno und Tommaso Campanella.⁶⁴ Damit ist auch die Verbindung zum akademischen Gedankengut wieder gegeben: Galileo Galilei war Mitglied der Florentiner *Accademia del Disegno* und kommentierte selbst die Paragonediskussion in einem Brief an den Maler Cigoli 1612.⁶⁵ Der erste und der dritte Aspekt bilden daher sichtlich eine Einheit und weisen Caravaggio in die, wegen seines ungezügelter Temperaments und naturalistischen Stils, oft angezweifelte Haltung eines Intellektuellen. Da Galilei am Hof der Medici Mathematik unterrichtet hatte, ist der Einfluss auf die Florentiner Akademie und auf adelige Kreise wie den des Kardinals del Monte nicht zu übersehen.⁶⁶ Cigoli, Elsheimer und Sandrart zeichneten den Mond in der Sicht durch das Fernrohr des Galilei, das auch Kardinal del Monte und seinem Bruder bekannt war.⁶⁷ Galilei unterstrich die Frage des durch die Malerei möglichen räumlichen Eindrucks des kraterdurchzogenen kugelförmigen Mondes durch Licht und Schatten in seinen eigenen Skizzen. Es klingt wie ein Kommentar Caravaggios, wenn er in der Paragonediskussion sagt, die Malerei könne mehr Relief imitieren, als die Plastik zu zeigen vermag.⁶⁸

Aus der Vorliebe der Oratorianer – Cesare Baronio folgte Filippo Neri – um 1600 für die aristotelische *Mimesis* gegenüber der neuplatonischen Richtung, könnte auch das Interesse für Mathematik und Astronomie gekommen sein. Caravaggio las in der Bibliothek del Montes (oder es wurde darüber diskutiert) höchstwahrscheinlich auch Giordano Brunos Erkenntnis vom endlosen Universum, und die Dramatik dieser völlig neuen Weltanschauung muss bei ihm eine malerische Antwort auf „*De umbris idearum*“ herausgefordert haben.⁶⁹ Ein

64 M. Rzepinska, *Tenebrism in Baroque Painting and its ideological Background*, in: *Artibus et Historia* 1986, S. 91 ff. A. M. Panzera, *Caravaggio e Giordano Bruno fra Nuova Arti e Nuova Scienza*, Rom 1994.

65 M. Chappell, *Cigoli, Galilei und Invidia*, in: *Art Bulletin* 57, 1975, S. 91 ff. H. H. Mann, *Die Plastizität des Mondes. Zu Galileo Galilei und Ludovico Cigoli*, in: *Kh. Jb. der Univ. Graz* 23, 1987, S. 55 ff.

66 E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, in: *The Hague* 1954, S. 5 ff. A. Ottani Cavina, *On the Theme of Landscape II: Elsheimer and Galileo*, in: *Burlington Mag.* 118, März 1976, S. 139 ff.

67 D. Howard, *Elsheimer's Flight to Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 65, Heft 2, 1992, S. 212 ff.

68 Mann, *Galilei und Cigoli*, siehe Anm. 65, S. 56 f.

69 Panzera, *Caravaggio und Bruno*, siehe Anm. 64, S. 20, 112 ff.

ähnliches Werk über die positive, von Gott durch Schöpfung gerechtfertigte Existenz des Schattens existiert auch von Fra Tommaso Campanella: Im 5. Kapitel seines Buches über „Del senso delle cose e della magia“, mit „Del senso della luce, del fuoco, della tenebra, del freddo e della terra“ überschrieben, heißt es: „Falso è stimare che la tenebra sia privatione della luce e non sia ente, perché privatione è niente, e noi vedemo per l'opposita luce esser la tenebra, e Dio del Profeta dice ch'egli ha creato la luce e la tenebra. Ma niente non si crea...“⁷⁰ In Werken wie diesem wurde versucht, die wissenschaftliche Argumentation durch eine religiöse Rechtfertigung zu untermauern. Francesco del Monte schrieb an den Großherzog der Toskana, Ferdinand I., über seine Kenntnis der Literatur Tommaso Campanellas, so schließt sich der Kreis zum Maler Caravaggio.⁷¹

Die neuen Grundprinzipien der Natur wurden allerdings schon 1565 von Bernardo Telesio (1509–1588) festgelegt.⁷² Er beeinflusste den jungen Tommaso Campanella und auch Giordano Bruno in ihren Thesen über die antiaristotelische Unterscheidungen himmlischer und irdischer Materie. Telesio folgert: „Ist die Materie passiv, entbehrt ihr das Vermögen auf unsere Wahrnehmungsorgane einzuwirken.“ Sie ist unwahrnehmbar und farblos, was für Telesio schwarz bedeutet.⁷³ Trotzdem ist sie also eine Substanz und existiert – ist es diese schwarze, kalte Substanz, in die das Licht wärmend einwirkt, die Caravaggio malte? Bernardo Telesio ist wahrscheinlich der erste unter den Philosophen, für den die Dunkelheit eine positive Substanz bedeutete – andere folgten ihm.

Die negative „schwere träge Sache“ Dunkelheit im „Liber del lumine“ des Marsilio Ficino ist damit aufgehoben, Lomazzos „Lume divino“ wird in der Malpraxis gesteigert, Kontraste vertieft, Tiefe ins Endlose gesteigert, schmale Lichtöffnungen und -strahlen fallen in die nächtlichen Szenen ein, eine neue Ästhetik und die alte Vorstellung vom Glauben als Dunkelheit für den Geist verbinden sich.⁷⁴ Johannes vom Kreuz und seine 1618 erstmals veröffentlichte „Nacht des Glaubens“ sowie die „Exercicios spiritualis“ des Ignatius von Loyola, die schon 1584 die Kontemplation im Dunklen vorschrieben, sind für die Malerei genauso wenig zu unterschätzen wie die Kepler'sche These der positiven Schatten und Dunkelheit. „Tenebrae sunt activa qualitas“ gilt auch für Tommaso Campanella, Galilei, die Vorläufer Witelo und den Araber El-Hazen wie für Teile der Kabbala.⁷⁵ Wieweit Caravaggio das Pigment Schwarz aus der Alchemie kommend sah – wobei die Geburt aller Farben aus dem Schwarz (der Urmaterie Nigredo), entsprechend der Herstellung aus gebrannten Kno-

70 T. Campanella, *Opere di Giordano Bruno e T. C.*, Ed. A. Guzzo e R. Amerio, *La Letteratura Italiana*, Bd. 33, Milano – Napoli 1956, S. 1043.

71 Spezzaferro, *Cardinal del Monte e Caravaggio*, siehe Anm. 54, S. 80.

72 P. R. Blum (Hrsg.), *Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1999, S. 137 ff. Das Werk Telesios heißt „De natura juxta propria Principia“, Neapel 1565. Es wurde bis 1586 dreimal verlegt, 1596 kam es auf den Index der Inquisition.

73 Telesio, siehe Anm. 72, I, 74, ebenda, S. 140.

74 Rzepinska, *Tenebrism*, siehe Anm. 64, S. 89–100.

75 Ebenda, S. 102 f.

chen und Kohle, auch Teer ist –, bleibe dahingestellt. Die alchemistische Vorstellung, damals alltägliche Praxis, gipfelt in der angestrebten Verbindung der Gegensätze Dunkelheit und Licht, in deren Innerem Gott wohnt. Dies ist in der Literatur von Athanasius Kircher und Robert Fludd dargelegt, die der Kardinal del Monte wohl auch im Manuskript kannte.⁷⁶ Bei Fludd kehrt die mittelalterliche Vorstellung vom dunklen Planeten Erde (*Locum tenebrosum*) wieder, die durch Hiob verkündet wurde. Kircher schreibt zu Beginn von „*Ar magna et umbrae*“ (erst 1646 publiziert): „*Sicut tenebrae eius sicut est lumen eius*“ – Dunkelheit ist eine eigene Existenz geworden.⁷⁷ Die Interessengebiete zwischen religiösem Text, neuer Naturwissenschaft und Malerei waren also breit gefächert und auch die Praxis des Machens ist bei Caravaggio sicher nicht ganz zu unterschätzen. Die expressive Qualität von Farbflack und Helldunkel der Venezianer taucht insofern auf, als bei ihm der Umgang mit starken Lichteffekten im Dunkel den sichtbaren Pinselstrich ersetzt.

Guidobaldo del Monte bezog sich in seinem um 1600 geschriebenen Traktat zur Perspektive „*Perspectivae Libri*“ wieder auf die Thesen Leonardos, betonte aber, mit Hilfe der neuen Mathematik die Bedeutung von Disegno und Schatten zu unterstreichen. Hier spricht der Zeitzeuge zu dem angesprochenen Problem. Luigi Spezzaferro leitet das Interesse für jenes Schwarz, das in Caravaggios Malerei erst in Rom wirklich zur Entfaltung kommt, direkt von Guidobaldos gelehrtem Denken her.⁷⁸ Das Machen des Bildes ist also auch eine Erwiderung auf das Wissen des Auftraggebers und damit auf die Wirklichkeit neuer Naturwissenschaft und hat den naturalistischen Stil absichtlich gewählt, um das eigene Wissen zu demonstrieren. Dabei tritt eben auch die Diskussion des Paragone als Wissenschaft in der Malerei wieder in den Vordergrund.

Ein letzter Aspekt ist sicher auch in Caravaggios Malerei nicht zu unterschätzen: der Faktor eigenen Temperaments und damit der Melancholie (noch immer im alten neuplatonischen Schema). Das Thema Nacht ist gleich dem Schattendasein der Malerei nach Plinius' Dibatadislegende, deshalb vermutet Maurizio Calvesi hinter Caravaggios Impasto einen alchemistischen Zug. Die Undurchdringlichkeit der opaken Substanz der Farben, bereits „*al prima*“ gesetzt, entspricht für den Autor dem Nigredo: Schwarz wie die Erde, der Tod, die Geburt, das Alter, die Nacht und der Winter im Zeichen des Skorpions (in dem der Künstler geboren war).⁷⁹

Die Ablehnung mancher Kleriker für die „Malerei als Skulptur“ im Sinn des Paragone zeigt sich in der ersten Fassung des „Matthäus mit dem Engel“ für S. Luigi e Francesi – Caravaggio musste danach einen zweiten antithetischen Matthäus, wie ihn Herwarth Röttgen nennt, anfertigen.⁸⁰ Dieser Autor sieht in der Wahl von „niedrigen“ Menschen im „Stilus

76 Ebenda, S. 103, S. 107. Fludds „*Medicina Catholica*“, 1629 erst geschrieben, sieht Symptome der Mystik des Schwarzen auch im evangelischen Bereich.

77 Ebenda, S. 103.

78 Spezzaferro, Cardinal del Monte e Caravaggio, siehe Anm. 54, S. 83.

79 M. Calvesi, *A noir*, in: *Storia dell'Arte* 1–4, 1969, S. 37 ff.

80 H. Röttgen, Caravaggio-Probleme, in: *Münchner Jb. f. bild. Kunst* 20, 1969, S. 154 (insb. S. 143).

humilis“ eine dienende Funktion für einen tieferen Zusammenhang mit der Darstellung des Ausgeliefertseins des Menschen gegenüber dem Mysterium des Christentums genauso wie gegenüber dem Tod oder dem Kosmos. Das hieße, die Nacht ist nur ein Teil dieser vielen gewünschten Ausdrucksmomente, allerdings auch adäquatestes Sprachmittel, um widersprüchliche Elemente in seinem Werk zu vereinen. Daher ist sie auch eines der wesentlichsten Aspekte in diesem Œuvre.

Für Prater ist sie Verstärker der Affekte, der Zeitlichkeit, des Expressiven, dazu Zeichen des göttlichen Aufrufs in dieser dunklen Welt, damit ikonologische Rahmenform, Modus, Spannungsträger und gleichzeitig Verrätselung, Bedeutungsrelief, aber auch Ordnungsprinzip und Erinnerungsfaktor.⁸¹ Doch das Licht bleibt an der opaken Oberfläche, im Gegensatz zur Dunkelheit durchdringt es die Personen nicht – es wirkt kalt, physikalisch, wissenschaftlich beobachtet. Darin ist Caravaggio ein Vorgänger Goyas. Das masselose Schwarz erscheint – räumlich gesehen – endlos, lässt sich von der Ratio nicht erschließen, da auch die Umgebung kaum beleuchtet ist.⁸² Dieser Transzendenzpunkt im Schwarz ist auch für Wolfgang Schöne in Verbindung mit dem indifferenten Leuchtlicht (sakralen Ursprungs) als Grenzwert im Platonischen wie Christlichen festgelegt und auf Caravaggio bezogen von beiden Seiten anzudenken.⁸³ Erst die Nachfolger haben das indifferente Licht in konkret fassbares, innerbildliches umgewandelt und damit bei den fünf Beispielen des Meisters angesetzt, die Feuer, Fackel, Kerze und Laterne schon integrieren, aber in der Wirkung noch nicht wesentlich zeigten. Bei Caravaggio selbst ist das Beleuchtungslicht in seiner elementarsten und sinndeutlichsten Form (auch symbolisch immer von der Seite einfallend, um Christus oder die Heiligen zu beleuchten) gegeben, weshalb man fast alle Bilder als nächtlich beschreibt, da die Dunkelheit die Farbe bedroht und in ihrer Leuchtkraft bremst. Nacht vermag – wie schon erwähnt – irdische Augenblicklichkeit besonders eindrücklich zu vermitteln und die Vergänglichkeit zu betonen.⁸⁴

Damit steht Caravaggio mit seinem zusätzlichen Verlust an Distanz im Bildraum, dem Verlust an Perspektive, mit dem Ergebnis von tastbarer, trivialer Nähe seiner Figuren, am Anfang einer langen Entwicklung, an deren Ende Farbe oder Licht die Erzählung ersetzen werden, nachdem Lomazzo sie 1584 erstmals getrennt definiert hatte.⁸⁵

81 Prater, Caravaggio, siehe Anm. 59, S. 19–37. L. M. Kitson, *The complete Paintings of Caravaggio*, London 1969, S. 8.

82 Spinner, *Helldunkel und Zeitlichkeit*, siehe Anm. 55, S. 169 f.

83 Schöne, *Licht in der Malerei*, siehe Anm. 56, S. 142 f.

84 Spinner, *Helldunkel und Zeitlichkeit*, siehe Anm. 55, S. 170.

85 Prater, Caravaggio, siehe Anm. 59, S. 19 ff. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1584.

Die Vorläufer: Luca Cambiaso und Jacopo Bassano

Luca Cambiaso

Jacques Bousquet betrachtet Luca Cambiaso (1527–1585) als einen der ersten Meister der Nachtmalerei; Rembrandt bewunderte und sammelte seine Werke, Georges de La Tour scheint noch mehr von ihm beeinflusst.⁸⁶ Der Künstler wird wegen seiner kubischen Figurenstudien in den Zeichnungen meist noch zum Manierismus gezählt, wenngleich seine Proportionen und die Helldunkelgestaltung mit dominanten innerbildlichen Lichtquellen darüber hinausweisen.⁸⁷ Die „kubistischen“ Tendenzen setzten nach Cambiaso Giovanni Battista Castello und Giambattista Bracelli fort. Cambiasos Einfluss scheint weit über den Raum Genua hinaus gegangen zu sein – Federico Zuccaro soll seine Anregungen zum „disegno interno“ von ihm beziehen.⁸⁸ Dabei wäre die Frage zu stellen, ob die kubischen Figurationen ausschlaggebend waren oder eher die Nachtstücke des Meisters jenem durch Gott eingegebenen „Funken“ entsprechen.

Nach der *Lucubratio* liegt eine spannende theoretische Beziehung zur Nachtmalerei in der Lichtspur im Dunkeln als Definition Zuccaros vom „disegno interno“: In seiner Abhandlung über „Origine e Progresso dell'Academia del Disegno. De' Pittori, Scultori & Architetti di Roma“ und in seiner „L'idea de' pittori, scultori ed architetti“ (im Teil I) wird diesem neuen Begriff und seiner Erläuterung breiter Raum gewidmet. Es handelt sich, nach Panofskys Übersetzung, beim *Disegno interno* um eine geistige „Vorstellung“.⁸⁹ Seine Form ist spirituell im Intellekt als „conchetto“ eingeschrieben. Für den Autor sind Idee und Invention nicht gleichbedeutend. Zuccaro zählt zehn Punkte auf, die den Begriff charakterisieren – dabei ist unter 6: „Una scintilla ardente della divinità de noi“ zu finden und unter 7: „Luce interna ed estrana dell'intelletto“.⁹⁰ Der „göttliche Funke des Geistes“, der jenen *Disegno* als „segno di Dio in noi“ auch sprachlich zerlegt in *Di-segn-o*, beschreibt ihn als zweite schaffende Natur und „zweite Sonne des Kosmos“ und „Laterne des Intellekts“; letztere „Lantern luminosa“ ist auch das Sinnbild für die Akademie des Künstlers.⁹¹ Der sonst eher aristotelischen und ins Mittelalter rückgreifend auch scholastischen Theorien folgende Zuccaro geht hier den gleichen Weg wie sein Mailänder Zeitgenosse Lomazzo

86 J. Bousquet, *Die Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas 1520–1620*, München 1985 (3), S. 68. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, siehe Anm. 29, S. 113.

87 Ebenda. L. P. Müller, *Le opere „geometrizzate“ di Luca Cambiaso*, in: *Arte Lombarda* 15, 1970, S. 33 ff.

88 Hocke, *Labyrinth*, siehe Anm. 29, S. 115.

89 E. Panofsky, *Idea*, siehe Anm. 31, S. 47 und 107 f. F. Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Ed. D. Heikamp, *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, Florenz 1961 (Turin 1607 Erstdruck).

90 Ebenda, Teil: *Origine e progresso dell'Academia del Disegno*, S. 76, Heikamp, ebenda, S. 88. Weiters in *L'idea ...*, S. 79, Heikamp, S. 299.

91 Ebenda, *L'idea*, S. 83, Heikamp, S. 303 und S. 78, Heikamp, S. 298. Weiters nennt Zuccaro den *Disegno* als „luce e lantern ... e virtù interna dell'Anima stella, ...“ in: *L'idea*, S. 75, Heikamp, S. 295.

nach der neuplatonischen Vorstellung vom Licht, das in der Dunkelheit als göttliches Zeichen auftaucht (nach Dionysius Areopagita, übernommen von Ficino in der Renaissance) und sich als Abglanz des göttlichen Antlitzes in die Seele des Menschen einschreibt.⁹² Erst dann werden die Sinneseindrücke mit diesem ersten Geisteslicht(funken) in Beziehung gesetzt, und bevor sie zu den Terrestrischen kommen, sind sie auch in den Engeln, als reinen Geisteswesen, zu finden. Materielos ist dieses Licht im dunklen Inneren eines jeden vorhanden – bei geschlossenen Augen sozusagen, da die Sinneseindrücke dazu nicht notwendig sind. Es gilt dabei auch zu bedenken, dass Lomazzo 1571 erblindet ist und erst 1584 über die Lichter schrieb. Erstmals geht es um rein ästhetische Phänomene der Entstehung eines Kunstwerks, und Lomazzo und Zuccaro haben dabei gemeinsam, dass sie stark antirationalistisch und mystisch denken. Das innere Licht kommt von Gott und nicht von der äußeren Welt.⁹³ Auch wenn es ein intellektuelles Konstrukt darstellt, wird der „Geistesblitz“ mit praktischen Beispielen in Bezug gebracht: Kemal Demirsoy verweist auf das Ganymed-Fresko als Allegorie in Zuccaros akademischem Diskussionsraum, und Anthony Blunt zieht eine Stelle aus Giulio Clovio heran, in der von El Greco bei einem Besuch überliefert wird, dass er an einem sonnigen Sommertag bei zugezogenen Vorhängen im Dunkeln saß und meinte, das Tageslicht störe sein inneres Licht.⁹⁴ Mit El Greco ist dabei einer der Maler angesprochen, die fast nur Nachtstücke mit seltsamen weißen Lichtlinien und -architekturen hinterlassen haben – der Zusammenhang ist also auch im „disegno esterno“ evident. Der Autor verweist in einer Fußnote auf die Nähe zum dunklen Studiolo Francesco I. in Florenz – und damit zurück auf die Lucubratio seit der Renaissance.

Den interessantesten Vergleich aber bringt der Dichter Giambattista Marino (1569–1625). Er setzt sich in seiner „Galleria“ mit dem Disegno-Begriff Zuccaros auseinander und nimmt das Leichentuch von Turin (Abb. 214, 215) als Vergleichsbeispiel für beide Formen, den inneren intellektuellen Aspekt und den äußeren praktischen.⁹⁵ Vom Schmerz Christi, der darauf sichtbar wird, sei einer geistig, der andere sinnlich; einer im Willen, der andere in der sinnlichen Erscheinung. Dabei ist zu bedenken, dass das Bild auf dem Leichentuch allein durch das Helldunkel der Wundenflecken gezeichnet ist und erst ein umge-

92 A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1964 (2), S. 142 f. M. Barasch, *Theories of Art. From Plato to Wickelmann*, New York 1985, S. 299. K. Demirsoy, *Disegno speculativo, Amor divino ed Arte: Das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasischen Kontemplationslehre*, in: T. Weddingen u. a. (Hrsg.), *Federico Zuccaro, Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000, S. 43 ff.

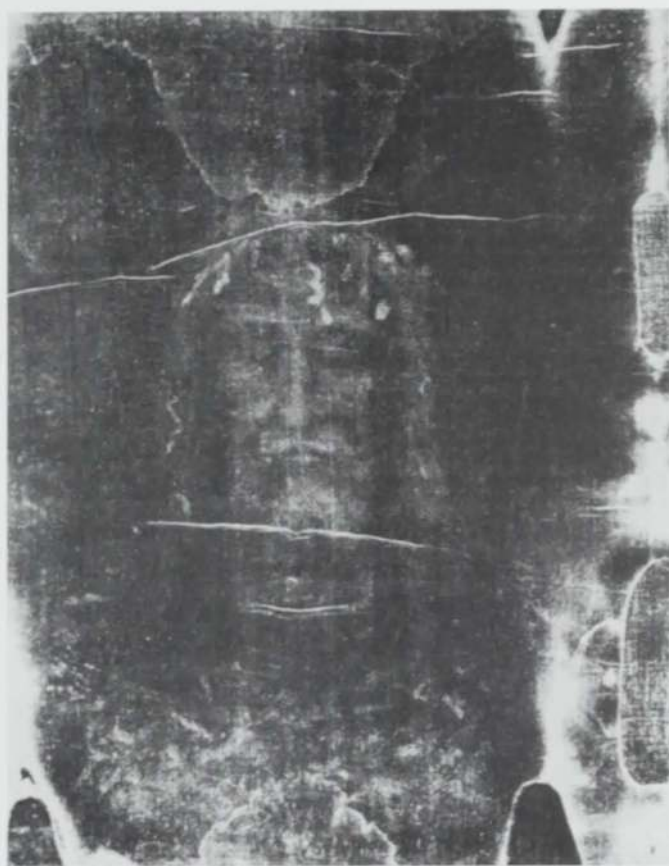
93 Blunt, ebenda, S. 143.

94 Demirsoy, *Disegno speculativo*, siehe Anm. 92, S. 43 ff. Blunt, ebenda. Julius v. Schlosser hat diesen Brief Clovios im Archiv von Split, wo er herkommen soll, nicht gefunden und erklärt ihn zu einer gewollten Fälschung eines Studenten, der es dem Biografen El Grecos mitgeteilt habe. Dies wird auch von Panofsky überliefert, Kris und Kurz nehmen sich der vollständigen Geschichte und ihrer möglichen Herkunft an: E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, siehe Anm. 31, S. 159.

95 R. Engass, J. Brown, *Sources and Documents* (Ed. H. W. Janson), *Italy and Spain 1600–1750*, New Jersey (Englewood Cliffs) 1970, S. 31 f.



214 Grabtuch von Turin, Original (Kopf-Ausschnitt)



215 Negativ des Grabtuchs von Turin (Kopf-Ausschnitt)

kehrtes Negativfoto 1931 die Gesichtszüge des Leichnams – oder Auferstehenden – erschreckend erkennbar machte; was man damals noch nicht herstellen konnte. Was man aber sah, ist das rätselhafte Zeichnen mit Blut, Licht, Wärme in irgendeiner – bis heute ungeklärten – Form des Abdrucks aus Aloe in alkalischer Reaktion, also möglicherweise einer Art Ausdünstung. Außerdem wurde schon damals erkannt, dass die Umkehr von Licht und Schatten (in einer Umzeichnung) eine neue Realität des Gesichtes erzeugte und zum Erkennen notwendig ist. Für Marino, nach den Thesen Lomazzos und Zuccaros, das beste (und doch göttlich gelenkte) Beispiel für einen sichtbar gewordenen „disegno interno“.⁹⁶

Das Antithetische der hellen Lichtschrift des „disegno interno“ zur dunklen Umrisszeichnung des materiellen „disegno esterno“ führt einmal mehr zurück zur „coincidentia

⁹⁶ G. Marino, *La Galleria, Venezia 1619/20* (Ed. Ciotti, Venedig 1926, S. 40). Neuste Erkenntnisse zum Leichentuch in Turin: K. Dietz, *Zur Frühgeschichte des Turiner Leichentuchs*, M. Flury-Lemberg, *Spuren einer wechselvollen Geschichte auf dem Grabtuch von Turin*, in: *Das Münster* 1/2001, 54. Jg., S. 2 ff., S. 17 ff.

oppositorum“ als Gottesbezeichnung des Nikolaus von Kues, dem im Dunkel innewohnenden Licht des Pseudo-Dionysius Areopagita und letztlich auch auf Heraklit: „Gott ist Tag Nacht Winter Sommer Krieg Frieden Satttheit Hunger“ – das heißt alle Gegensätze, die sich bei Zuccaro wie zuvor schon bei Alberti nun auch im Schöpfungsprozess des Künstlers widerspiegeln.⁹⁷

Schon zu Lebzeiten Cambiasos war die Variation der künstlichen Lichtquellen offenbar Hauptgrund seiner Bekanntheit über die ligurische Heimat hinaus, wo er in eine Malerfamilie – bekannt sind sein Vater Giovanni und sein Bruder Paolo – hineingeboren wurde. Am Hof Kaiser Rudolphs II. sind die Werke Luca Cambiasos ebenso beliebt gewesen wie an anderen Höfen, wovon die Inventare berichten.⁹⁸ Das Ende seines Lebens erlebte der Künstler in Spanien am Hof Philipps II. in Madrid, wo er mit Federico Zuccaro im Escorial arbeitete. 1582 war dort – wohl auf Anregung Cambiasos – die „Accademia de Mathematica“ durch den Literaten Juan de Herrera gegründet worden, der ein Traktat über kubische Körper hinterließ.⁹⁹

Zuccaro war grundsätzlich durch Cambiaso angeregt, Lomazzo und Armenini nennen ihn in ihren theoretischen Werken, der Dichter Giambattista Marino widmete ihm ein Sonett zum Bild „Büßende Magdalena“: „Künstlich soll sie sein? Wer sollte je glauben / Daß Farbe belebt und Leinwand beseelt sein mag? / Künstlich gewiß ist sie! Aber dank so seltener Kunst / Daß Sein durch Schein ganz überstrahlt erscheint.“¹⁰⁰ Der „überstrahlende Schein“ ist offenbar mit dem nächtlichen Konzept des Künstlers verbunden: Nacht wird hier anders als in der Giorgione- und der Tintorettonachfolge verstanden. Nur die Bassani haben – bei allen Unterschieden in der malerischen Ausführung – Gemeinsamkeiten mit diesem neuen oberitalienischen Phänomen lichtwirksamer, innerbildlicher Lichtquellen.

Vielleicht sind diese neuen Entscheidungen auf die Reisen Cambiasos 1575 nach Florenz und Rom zurückzuführen und durch die Theorien Zuccaros bestärkt worden. Die ersten Nachtstücke beginnen aber schon davor und sind nicht allein in das letzte Lebensjahrzehnt des Malers zu ordnen. Auch die Schriften Lomazzos wurden erst 1584 publiziert, jedoch ist unklar, welche grundlegenden Theorien schon damals zwischen den Künstlern ausgetauscht wurden, bevor die Texte veröffentlicht wurden. Cambiasos Nachtstücke dürften mit anregend für die Überlegungen zur inneren Schrift mit Licht gewesen zu sein – das hieße, ähnlich wie in den Visionen der hl. Theresa von Avila, die Bilder lösten die Theorien und Mystifikationen erst aus.

Wichtig sind für Cambiaso die Einflüsse der Raffaelschule, die mit P(i)erin(o) del Vaga (1500–1547) zwischen 1528 und 1536 nach Genua gekommen sind. Für diese direkte

97 Heraklit, Frag. 67, in: Hrsg. H. Diels, W. Kranz, Berlin 1951 (6), Bd. 1, S. 165. N. Cusanus, *De docta ignorantia* I, 19, *De visione Dei* IX–X. M. Eliade, *Mephistopheles und der Androgyn*, Frankfurt 1999, S. 12.

98 Ausst.-Kat. Nacht, München 1998/99, S. 426, Nr. 232.

99 Ebenda, S. 115.

100 Aus: Marino, *Galleria*, siehe Anm. 96, Nr. 16. Übersetzung Hocke, siehe Anm. 86, S. 115.

Kenntnisnahme nach dessen Übersiedlung hat sich das Ehepaar Suida ausgesprochen.¹⁰¹ Jedenfalls hat das Bild „Christus am Ölberg“ Pierino del Vagas (Mailand, Brera) mit den Variationen Luca Cambiasos (Genua, S. Caterina di Portoria – Cap. Cavena, S. Francesco di Pada, S. Annunziata di Portoria) zweifellos Ähnlichkeiten.

In dem nächtlichen Frühwerk „Anbetung der Hirten“ (um 1550/60, Mailand, Brera), die das im „Lume divino“ erstrahlende Kind in den Vordergrund rückt und alle vier Begleitfiguren (Maria, Joseph, zwei Hirten) in einem Kreis rundherum beleuchtet, sind im Aufbau und der Entscheidung zu einem Nachtstück auch Anregungen von Lorenzo Lottos „Geburt Christi“ (um 1527/28, Siena, Pinacoteca) und Correggios berühmter „Notte“ (1515/30) klar ersichtlich. Im Laufe seiner Karriere hat Cambiaso das Thema bis 1575 immer mehr erweitert. Nicht mehr kreisförmig und nahsichtig sind die Protagonisten in der „Anbetung der Hirten“ einer Privatsammlung in Genua angeordnet. Maria beugt sich über das Kind, das erstmals – und danach immer – einen Finger seiner Hand zum Mund führt – ein altes byzantinisches Motiv des „Genus humilis“ für das Fleisch gewordene Wort, das die Intimität genauso unterstreicht, wie es die mystische Lichtführung tut, die noch allein vom Kind ausgeht.

Im Gemälde der Privatsammlung Suida in New York ist über den Figuren ein Stalldach und darüber ein Engelskreis zu finden – zu diesem zweimaligen Aufglühen des Lume divino kommen aber nun herannahende Personen im Mittelgrund hinzu, die Laternen tragen: Das künstliche Licht wird einbezogen. Suida erwähnt hier Correggios „Notte“ als vorbildlich (Dresden, Gemäldegal., Taf. 19), wobei aber die Grazie des parmensischen Meisters im braunen Sfumato durch die Dramatik der Dunkelheit gemindert wird.¹⁰²

In der „Anbetung der Hirten“ (Genua, Dom S. Lorenzo, Capella Lercari) liegt das Christuskind vor der knienden Muttergottes, die ihre Arme über ihn ausgestreckt hat, links davor steht Joseph, und die Hirten nähern sich von der rechten Seite, kommen aus dem Hintergrund heran und blicken über die Schultern der Eltern; die Glorie der Engelsputti bleibt oben am Bildrand. Zahlreiche Zeichnungen zu dieser und der letzten Variante in Bologna zeigen die ausführliche Beschäftigung Cambiasos mit dem „Urthema“ des Notturno. Das Bild der Pinakothek von Bologna hat die größte Spielart von künstlichen und übernatürlichen Lichtquellen. Maria und das Kind bleiben durch das Lume divino eng verbunden, Joseph ist von rechts herangerückt, Ochs und Esel sind etwas weiter rechts vom göttlichen Licht bestrahlt. Die Hirten stehen hinter dem Elternpaar und rechts vorne, sie blicken durch ein Stallfenster im Mittelgrund und nähern sich paarweise dem Gebäude mit Fackel und Stab. Im Hintergrund ist die Verkündigung an die Hirten integriert und wieder schweben die Engelsputti am oberen Rand.¹⁰³ Es gibt Repliken zu diesen Werken, was ihre Beliebtheit verrät. In der Eleganz des jungen Hirten im Vordergrund rechts

101 B. Suida Manning, W. Suida, Luca Cambiaso, Mailand 1958.

102 Ausst.-Kat. Luca Cambiaso e la sua Fortuna, Genova (Pal. dell'Accademia) 1956, Nr. 2, Nr. 41.

103 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 193, Nr. 8.

kommt Correggio als direkte Anregung in Betracht, das Kind scheint – wie auch schon zuvor – wieder einmal durch Michelangelos Putto angeregt.

Das Besondere an Cambiasos Stil zeigt sich in den intimen Schilderungen der hl. Familie, beginnend mit dem berühmten häuslichen Motiv der „Madonna della Candela“ (Abb. 216).¹⁰⁴ Wieder weisen viele Repliken (oder Zweitfassungen) auf die Beliebtheit des Sujets (Graz, Joanneum, Genua und Rom, priv.) mit dem Elternpaar, dem hl. Johannes und der hl. Anna, hin. Maria ist hinter einer Wiege stillend gegeben, vor ihr nähert sich der hl. Johannes als Kind mit seinem Kreuzstab in devoter Haltung, dahinter sitzt – neben einer dominanten Kerze als künstlicher Beleuchtung – die hl. Anna am Spinnrad, Joseph verlässt den Raum mit einem weiteren künstlichen Licht durch eine Tür links hinten.¹⁰⁵ Der Korb mit Zwiebeln an der Decke, die Spindel, die Kerze und der Kreuzstab – selbst die Milchspende, die sich später mit der Spende des Blutes Christi für die Menschheit zur hypostatischen Union vereint – sind symbolische Hinweise auf die Passion – die dann auch in Dunkelheit stattfinden wird.

Trotz der Anregungen von Savoldo, Correggio und Lotto ist die expressive Einfachheit und die Symbolik stark mit Vorstellungen der deutschen und der niederländischen Maler verbunden. Die Reduktion der Farbigkeit auf Braun- und Ockertöne, überzogen von einem kalten Grau, nimmt die Konzepte des Barock (zunächst auf Georges de La Tour) vorweg. Die volle Konzentration Cambiasos auf das Nächtliche in den Jahren 1570–75 macht die Datierung einfach – die Scharfkantigkeit allerdings ist in Oberitalien selten und neben der Vorliebe für die Geometrie bei den Genuesen vielleicht auch auf den bekannten Passionsaltar Holbeins in Basel zurückzuführen.¹⁰⁶ Ob sich in der strengen Perspektive und Geometrisierung eine Vorschau auf Caravaggio oder eine rein manieristische Gelehrsamkeit (oder beides, gepaart mit religiösen Neuerungen wie dem Quietismus) verbirgt, sei dahingestellt.

„Einfachheit“ und „Kunst ohne Zeit“ (Forderungen der Gegenreformation) können ebenso geltend gemacht werden wie die Annahme Suidas, dass ein Stich Bartel Behams für die „Madonna della Candela“ vielleicht Vorbildlich gewesen sein könnte. Eine Parallele zu Simone Peterzanos Ergebnissen in Mailand lässt jedenfalls nächtlichen Diskussionsstoff für den jungen Michelangelo Merisi (gen. Caravaggio) zu.¹⁰⁷ Für den frühreifen Cambiaso, der angeblich mit fünfzehn Jahren schon Fresken malte, ist es jedoch eine wichtige Entscheidung zur Veränderung seines Stils.¹⁰⁸

Eine introspektive Sicht muss ihm offenbar eigen gewesen sein, die möglicherweise intellektuelle Diskussionen mit Zuccaro ebenso voraussetzen wie eine religiöse Natur, denn

104 B. Suida Manning, *The Nocturnes of Luca Cambiaso*, in: *Art Quarterly* XV, 1952, S. 179 ff.

105 Ausst.-Kat. Savoldo (und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien), Frankfurt 1990, IV. 37a, S. 324 f.

106 Ebenda, S. 325.

107 Ebenda, S. 326.

108 Suida Manning, *Nocturnes*, siehe Anm. 104, S. 198.



216 Luca Cambiaso, Kerzenlichtmadonna, 1565/70

nur wenige seiner Nachtstücke sind profan: so „Amor und Psyche“ (Psyche mit der Lampe, Paris, Slg. Neger) mit den offenbar aus der Raffaelschule stammenden Anregungen, „Venus und Adonis“ (Privatslg.) im Dunkeln, voll Anregungen der Manieristen in fast Spranger'schen Zügen und einem Gegensatzpaar von Apoll und Diana als Tag und Nacht, das Suida angibt.¹⁰⁹

Die Vorliebe für realistische Details und ebensolche Lichtführung hat zur Zuschreibung der Zweitfassung der „Madonna della Candela“ in Graz an Caravaggio geführt, auch wenn jener nie mit den innerbildlichen Lichtquellen so umgegangen ist wie Cambiaso.¹¹⁰ Eine weitere Komposition der „Hl. Sippe“ (New York, Privatslg.) zeigt die hl. Anna mit einer Öllampe, die Lichtemanation des Kindes ist nicht mehr bedeutend. Es ist dies erstmals vor Caravaggio – auch schon in der „Madonna della Candela“ –, dass das Lume divino gegenüber einem künstlichen, profanen Licht der Realität zurückgenommen wird. Dieses Werk wurde vor der Wiederentdeckung als Cambiaso Georges de La Tour zugeschrieben.¹¹¹ Ein weiteres ganzfiguriges Familienbild ist die „Madonna mit dem Christuskind, der hl. Katharina und einem Engel“ (New York, Slg. Manning). Der Engel nähert sich von rechts in ähnlich devoter Haltung, wenn auch bildeinwärts gedreht, wie der kleine Johannes in der „Madonna della Candela“. Das Christuskind greift Maria an Mund und Nase; sein Körper ist ihr angenähert; Maria neigt sich ihm geduldig zu und umfasst ihn mit der Hand um die Mitte. Auch Katharina kommt von oben nahe an die innige Szene heran. Das Licht einer Kerze von rechts oben trifft Jesus am stärksten, die Gesichter der hl. Frauen und den kindlichen Engel von hinten am linken Flügel.¹¹²

Weitere Themen des Künstlers zur nächtlichen Stunde sind „Nacht in der Werkstatt des hl. Joseph“, überliefert in einer Zeichnung (Chatsworth, Slg. Duke of Devonshire, das Gemälde in Kopie ist in Wilton House, Slg. Earl of Pembroke).¹¹³ Das Thema wird in der Caravaggionachfolge in Utrecht stark aufgenommen, aber auch von Georges de La Tour. „Christus vor Kaiphas“ – Luca Cambiasos interessantestes Nachtstück – existiert in zwei Fassungen (Genua, Accademia Ligustica, Abb. 217, S. 501, und Genua, Depot Pal. Bianco). Mit einem „Christus an der Geißelsäule“ (Genua, Pal. Bianco, und Moneglia, Slg. Caveri) gibt es noch drei Bilder des Meisters (Die „Geißelung“ des Pal. Bianco hat keine sichtbare innerbildliche Lichtquelle), die vom Kerzenschein dominiert werden.¹¹⁴ Hier fühlt man sich an Wolf Hubers Geißelungsszene in einer Stadtvedute mit Kerze erinnert. Interessanterweise malte Cambiaso den hl. Laurentius nicht bei Nacht, möglicherweise fehlte ihm die Kenntnis der Interpretationen Tizians nach Jacobus de Voragine.

109 Suida, Suida Manning, Cambiaso, siehe Anm. 101, Fig. 341, Taf. CCVIII, Fig. 338, Fig. 54.

110 Suida Manning, Nocturnes, siehe Anm. 104, S. 205.

111 Ebenda, S. 209.

112 Ausst.-Kat. Cambiaso, siehe Anm. 102, Nr. 43.

113 Suida, Suida Manning, Cambiaso, siehe Anm. 101, Fig. 220 u. 221. Suida Manning, Nocturnes, siehe Anm. 104, Fig. 12.

114 Suida, Suida Manning, Cambiaso, siehe Anm. 101, Fig. 416, 417. Müller, Cambiaso, siehe Anm. 87, Abb. 6.



217 Luca Cambiaso, Christus vor Kaiphas, 1565/70

„Christus vor Kaiphas“ (1565/70) hat nicht nur auf Honthorst und de La Tour gewirkt. Die negativ als Grimassen des Bösen zu lesenden Begleiter des Hohepriesters bieten ein breites psychologisches Spektrum zu Christus und Kaiphas selbst. Zwei Kerzen auf einem Kandelaber am Tisch beleuchten die in einem innerbildlichen Kreis um das Licht aufgebaute Szene, die so auch dem Weg des Lichts entspricht. In der Mitte des Vordergrundes steht ein Soldat in eleganter Haltung, der jedoch mit gewaltgeladener Geste Christus am Ausschnitt seines Gewandes zerrt. Er selbst wird von einem Jungen links irritiert, der an seinem Schwert und Oberschenkel vorbeigreift, um auf Christus hinzuweisen, während der Soldat sich ihm aufgeschreckt zuwendet. Auch wenn der Knabe sein Hinterteil zum Betrachterraum streckt (wie später der Henker in der „Kreuzigung Petri“ von Caravaggio), wirkt das Manöver wie ein Hinweis auf die Unschuld des Kindes im Gegensatz zur Bösartigkeit der Soldaten. Christus wirkt gefasst, aber auch resignierend, und ohne Heiligenschein ist es wieder nur das profane Kerzenlicht, das auf ihn besonders hinweist, da es ihn im Gesicht, an den Händen, dem Oberschenkel und sogar am Fuß noch trifft und heraushebt – im Gegensatz zur Größe. Christus überragt die anderen nicht; er übertrifft sie aber durch die Idealität seines Profils. Die Farbe seiner Kleidung korrespondiert mit dem Rot des Untergewandes von Kaiphas.

Psychologische Beobachtungsgabe verbindet sich mit besonderen Lichteffekten, die Gesten, Blickrichtungen und Bewegungen sind völlig aufeinander abgestimmt und die verschiedene Typik ausgeklügelt – dies zeigt den reifen Stil des Meisters. Suida Manning nennt das Gemälde mit Recht das wahrscheinlich beste Nocturne des 16. Jahrhunderts.¹¹⁵ Von diesem berühmten Bild existiert interessanterweise keine Vorzeichnung von Cambiaso.

Zeichnungen des Künstlers sind zum Teil *Szizzen* für die genannten Themen, wirken aber auch oft als sehr individuelle eigenständige Interpretationen des Helldunkels, gepaart mit jener kubischen Konstruktion seiner Figuren. Die „Anbetung der Hirten“ gibt es ähnlich der „Hl. Familie“ in mehreren Fassungen (Oxford, Ashmolean Mus., Chatsworth, Slg. Duke of Devonshire, London, Victoria and Albert Mus., Florenz, Uffizien); in einem Blatt kommt Joseph bei der Tür in den Raum herein.¹¹⁶ Einen großen Teil der innovativen Zeichnungen nimmt das Thema „Gefangennahme Christi“ ein. Vom „Ölberg“ mit dem Herannahen des Judas und seinem Gefolge, der Annäherung der Häscher, dem Kuss, bis zum Abführen gibt es zahlreiche Varianten (Florenz, Uffizien Nr. 13733, London, Brit. Mus., Herannahen mit Brücke, Florenz, Uffizien 848, Erfassen, Florenz, Uffizien 847, Abführen, Florenz, Uffizien Nr. 13621, Abführen mit Baumallee, Madrid, Prado 560, 342, Oxford, Ashmolean Mus., Variante von Florenz, Uff. 848, Slgn. J. Scholz, Abb. 218, S. 505).¹¹⁷ Von der „Geißelung“ existiert nur eine Zeichnung, die sich ehemals im Besitz der Familie

115 Suida Manning, *Nocturnes*, siehe Anm. 104, S. 220.

116 Suida, Suida Manning, *Cambiaso*, siehe Anm. 101, Fig. 204, 208, 212, 213, 220. Suida Manning, *Nocturnes*, siehe Anm. 104, Fig. 5, 7, 8.

117 Hocke, *Labyrinth*, siehe Anm. 29, Abb. 123, Suida Manning, *Nocturnes*, siehe Anm. 104, Fig. 13, 14, 15.



218 Luca Cambiaso, Zeichnung der Gefangennahme Christi

d'Este befand. Zwei Zeichnungen auf einem Blatt geben den „Hl. Franziskus in Meditation“ wieder (London, Brit. Mus. 1914-10-5-1, Rückseite: „Tarquinius und Lucretia“).¹¹⁸ Franziskus ist über einen Totenkopf gebeugt, über ihm hängt an der Wand eine leuchtende Öllampe. Diese Zeichnung lässt an spätere Lösungen der Spanier (Zurbaran) denken.

Cornelis Bloemaert stach nach Luca Cambiaso und sicherte ihm dadurch nicht nur eine große Popularität im Norden; die durch Genua reisenden Künstler konnten nach Sichtung der Stiche daselbst die Originale aufsuchen. In Rom ist in der Accademia di San Luca Cesare Nebbia (1535–1614) von Zuccaro verzeichnet worden, der in seiner breitformatigen „Gefangennahme“ für S. Trinitá de Monte (Cap. Borghese) eindeutige Anleihen bei Cambiaso nimmt.¹¹⁹ Caravaggio hat neben der Lichtführung in nächtlicher Umgebung (allerdings selten mit innerbildlicher und so wirksamer Lichtquelle wie bei Cambiaso) vor allem die Profanierung der heiligen Gestalten, die Genrehaftigkeit solcher Szenen und die langsame Auflösung des Lume divino zu einem sehr irdischen Beleuch-

118 Suida Manning, ebenda, Fig. 18.

119 Zuccaro überliefert Nebbias Aufnahme in die Accademia di S. Luca, in: *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, siehe Anm. 89, S. 56, Heikamp, S. 68.

tungslicht übernommen. Ob die Verbindung über Mailand und Peterzano oder durch theoretische Quellen und den Bekanntheitsgrad Cambiasos lief, ist nicht mehr zu klären. Eine Figur hat Michelangelo Merisi vollständig von Luca Cambiaso übernommen: Seinen vom Pferd gefallenen Saulus (Rom, S. Maria del Popolo) adaptierte er aus dem „Martyrium des hl. Georg“ (Genua, St. Georg).¹²⁰ Wieweit die nächtliche Wahl seiner die Figuren umgebenden Räume noch mit dem mystischen „disegno interno“ zusammenhängen, kann schwer gesagt werden, jedenfalls aber darf das theoretische und das akademische Wissen Caravaggios bei all seiner Ablehnung nobler Figuren nicht mit der Ablehnung nobler Gedanken verwechselt werden. Am Hof des Kardinals Francesco Maria del Monte waren diese Vorstellungen sicher bekannt.

Jacopo da Ponte, genannt Bassano

Vorläufer des Hochbarock und einer Nacht als religiöse Exegese

Eine besondere Stellung in der frühbarocken religiösen Malerei nehmen die Bassani ein, vor allem Jacopo da Ponte (1515/16–1592), der sich wie Cambiaso erst in seiner reifen Phase (ab den 1570er Jahren) mit dem Nachtstück auseinandersetzte.¹²¹ Doch er folgt als Venezianer nicht der geometrischen, scharfkantigen Form und glatten Oberflächenercheinung wie der Genuese, sein dichtes Impasto und der lockere Pinselstrich wie auch die bukolische Ikonografie sind von Tizian und davor Giorgione beeinflusst.¹²² Damit ist die Frage, wie weit er das Nachtstück weiterentwickelt hat, vor allem über neue Inhalte und nicht über technische Übereinstimmungen und Variationen zu klären. Trotz der bäuerlichen Hirtenszenen ist der religiöse Gehalt im Sinn der Gegenreformation (das Konzil von Trient hatte die manieristischen Geschmackskriterien und die Komplexität der Inhalte scharf angegriffen) klar hervorgehoben, und der Konsens bringt die besondere Lichtgestaltung mit sich.¹²³ Gerade bei Savoldo, Cambiaso, den Campi oder den Bassani muss die Lichtführung in nächtlicher Umgebung als eine dem Glauben zugeordnete Entscheidung – weniger als die intellektuelle Verbindung zum Concettismus – angesehen werden. Rudolf Pallucchini bezeichnet diese Zeit zwar als Spätmanierismus, und auch der mystische Zug in der Lichtgestaltung ist für ihn dabei typisch. Die religiöse Exegese theologischer Interpretation des Lichts überragt die intellektuellen Strukturen mit den alten Fragen des Paragonstreits (also Nachtstück als selbstreflexives Kunststück). Auch die Antikenrezeption, die sich schon in den Nachtstücken El Grecos dabei verband, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Zeit des Nachtstücks als Kunststück in dieser Phase ausgeblendet wird.¹²⁴ Arnold Hauser ist vorsichtiger und weist auf eine eigenständige venezianische Stil-

120 Suida-Manning, *Nocturnes*, siehe Anm. 104, Fig. 20.

121 R. Pallucchini, *Jacopo Bassano*, Bologna 1982, S. 50.

122 Ebenda, S. 42.

123 A. Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1979², Kap. 5, S. 75.

124 Pallucchini, *Bassano*, siehe Anm. 121, S. 52.

entwicklung hin, die im Fall Bassano schon eng mit barocken Elementen verbunden ist.¹²⁵ Das „Lume divino“ Lomazzos nimmt einen Teil der nächtlichen Kompositionen Jacopo Bassanos (und seiner Söhne) ein: So ist die große „Anbetung der Hirten“ (Venedig, S. Giorgio Maggiore, der späte erste Kirchenauftrag in der Lagunenstadt) durch eine glühende Lichtemanation des Christuskindes ganz im Vordergrund überstrahlt. Die umstehenden Gestalten unter einem ruinösen Stalldach werden davon getroffen. In halber Höhe sitzt ein bekleideter Engelputto, und links von ihm ist eine andere Knabengestalt damit befasst, eine brennende Kerze leicht anzublasen – die Anspielung auf das „Licht der Welt“ oder die „Glut des Glaubens“ in dieser genrehaften Nebenszene wird uns oft bei Bassano begegnen und ist später von Greco und Rubens übernommen worden. Ob es nun die beiden letztgenannten Meister erst isolierten oder das Bild aus der Sammlung Victor Spark aus New York mit dem Knaben bei dieser Tätigkeit vor einem Kamin tatsächlich ein gemeinsames Werk Jacopos und Francescos ist (und keine Kopie oder Werkstattarbeit wie die Fassung des Palazzo Bianco in Genua), bleibe dahingestellt. Ein weiteres isoliertes Bildnis des Span anblasenden Knaben der Bassanowerkstatt findet sich in Genua (Galleria di Palazzo Bianco).¹²⁶ Über dem Dach der „Anbetung der Hirten“ schweben nackte Engelsputti um eine Lichtaureole, das göttliche Licht der Glorie oder den Lichthof um den Kometen, der über dem Dach leuchtet, darstellend.¹²⁷

Die früher anzusetzende „Verkündigung an die Hirten“ (um 1575, Prag, Národní Galerie, Taf. 24 b) hat unter dem wirksamen übernatürlichen Licht des Engels einen im Hintergrund erscheinenden Mond als natürliche Lichtquelle, wenngleich ein Stern von Bethlehem zu erwarten sein würde, der aber nur einen kleinen Teil des Himmels und der Landschaft um den immer wiederkehrenden Monte Grappa erleuchtet.¹²⁸ Nur das „artificiale“ (künstliche) Licht fehlt neben „sopranaturale“ und „naturale“; die Wirkung ist in kleinen perlenhaften Flecken in die Natur gestreut – wie das Bellarin nach Marco Boschinis malerischer Theorie für Bassano charakterisiert.¹²⁹ Die verschiedenen Reaktionen der Hirten – zwei verharren in sich versunken, zwei diskutieren, einer ist geblendet zurückgefallen, einer wendet sich anbetend dem Engel zu und lauscht, und links vorne hält ein Knabe in seiner Arbeit an einem Holzfass inne – zeigen auch die verschiedenen Affekte des Glaubens oder die Stufen theologischen Verständnisses, während die Tiere – bis auf den Hund (nach Gaddi) – nicht beeindruckt sind.

Von einer Serie der vier „Elemente“ existieren nur zwei (Wasser und Feuer). „Das Feuer“ (Abb. 219, S. 508) ist das dunklere, um seinen Charakter besser hervorzuheben. Vulkan

125 Hauser, Ursprung moderner Kunst, siehe Anm. 123, S. 127.

126 W. R. Rearick, Jacopo Bassano's Later Genre Paintings, in: Burlington Magaz. 110/111, 1968, S. 241 ff., Abb. 17.

127 Ausst.-Kat. Jacopo Bassano, Bassano di Grappa – Fort Worth Texas 1992/93, S. CLXXXVI.

128 Ebenda, Nr. 54, S. 149 f. Das KHM in Wien besitzt eine Kopie (Version) von Francesco Bassano.

129 A. Ballarin, Chirurgia Bassanesca I, in: Arte Veneta XX, 1966, S. 112 ff. M. Boschini, Il Cartar navegar pitoresco, Hrsg. R. Pallucchini, Rom 1966.



219 Jacopo Bassano, Das Feuer, um 1584/85

fährt am Himmel über dunklen Wolken, die sich im Hintergrund einem Streifen Tramonto öffnen. Im Vordergrund fällt ein undefinierbares Beleuchtungslicht von links vorne (außerhalb) ein, und dabei steckt wohl noch ein Feuer in brennendem Gebäude dahinter. Im Mittelgrund explodiert ein Haus, weiter im Hintergrund brennen zwei weitere Bauten, dazwischen ist eine Frau mit Wasserkrug nebst anderen Personen zur Rettungs- und Löschaktion unterwegs. Aus den Brandherden wird von Männern und Frauen Hausrat geholt und vor den Häusern gesammelt. Ein junger Mann bläst im rechten Vordergrund, an einer Esse arbeitend, das Feuer an, davor ist der alte Schmied (noch einmal Vulkan oder ein Gehilfe) am Amboss tätig – beide das positive Werk des Feuers vertretend. Amor unterhält sich im Vordergrund links mit einem Hund, der ihm die Pfote hinreicht, daneben liegen Rüstungsteile, Zeichen für Mars und Krieg als mit dem Feuer verbundene negative Leidenschaften. Negativ ist auch die Tätigkeit der Venus zu sehen; sie blickt in



220 Jacopo Bassano, Hausarbeit bei Nacht, 1570er Jahre

einen Konvexspiegel, an einem Tisch sitzend – die Göttin ist also bereits in die Schmiede des Vulkans eingekehrt, als zweite Sinnschicht vor den Leiden des Menschen im dunklen Hinter- und Mittelgrund durch die destruktive Kraft des Feuers.¹³⁰ „Quasi notturna“ nennt Rearick diese Szene, deren Effekt es ist, Metalle durch das Licht aufblitzen zu lassen wie Feuer.¹³¹

Die „Hausarbeit bei Nacht“ (Kopie Francescos nach Jacopo, 1570er Jahre, Kopenhagen, Thorvaldsenmuseum, Abb. 220, Original Jacopos, signiert von Francesco, als „Joaquims Vision“ in Corsham Court, Slg. Lord Methuen) ist wie so viele Entwürfe dieser Zeit mit den religiösen Szenen des Neuen Testaments verbunden. Die Vision eines knienden

130 Ausst.-Kat. Bassano, siehe Anm. 127, S. 190, Abb. 71.

131 Ebenda und Rearick, Jacopo Bassano's Genre Paintings, siehe Anm. 126, S. 214 ff.

Heiligen im Mittelgrund wurde auf „Joachims Vision“ bezogen, es könnte sich aber auch um eine Ölbergszene handeln.¹³² Die Tätigkeiten der Frauen im Vordergrund sind natürlich auch symbolisch zu verstehen: Spinnen, Nähen, Weben rechts beim Licht einer Öllampe und einer Kerze. Sie werden von einer Katze beobachtet – scheinbare Häuslichkeit und Tugendhaftigkeit der Frau könnten sich aber auch auf die Tätigkeit der Parzen mit den Lebensfäden der Menschen beziehen. Dann wäre die Nacht auch eine Mahnung der Vergänglichkeit irdischen Lebens. Die Frau in der zweiten Ebene des Vordergrundes auf der Treppe hält einem aus der Tür tretenden Mann ein Licht (Kerze) und eine Schüssel entgegen: Geht sie mit ihm zu Bett, geht sie zu einer bevorstehenden Geburt, um beizustehen, oder geht es allein um das Leuchten der Erkenntnis? Links vorne ist der Knabe mit dem angeblasenen Span, den er aus dem Feuer eines Kamins genommen hat, mit der Glaubensglut beschäftigt. Handelt es sich um „Joachims Vision der Geburt der Jungfrau“, dann sitzt seine Frau Anna im Vordergrund und zählt zu den Tugenden oder Parzen.¹³³ Die Grenze zwischen häuslicher Szenen im Vordergrund und Vision im Dunkeln des Hintergrunds mit übernatürlichem Lichtschein eines Engels ist durch einen etwas unnatürlich wirkenden Zaun in Ockerfarbe gezogen. Die Nacht ist absolut, vorne durch künstliches, hinten durch das göttliche Licht beleuchtet, die natürliche Lichtquelle fehlt. Die Farbe der Dunkelheit nimmt nach Correggio wieder eine bräunliche Tönung an, wie es dann für die Barockzeit typisch sein wird.

Eine weitere nächtliche Szene – schon scheinbar recht ausgefallen wie auch zuvor die „Vision Joachims“ – ist „Nächtliches Lager“ (Leandro oder Francesco Bassano, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Original Jacopos im Ringling Mus., Sarasota). Auch hier verrät der den Glauben im glühenden Span anblasende Knabe im Vordergrund rechts, dass es keine reine Genreszene sein kann. In einer Diagonale fällt dann auch der Blick auf eine Lichtöffnung im Himmel über dem Tisch links, aus dem eine religiöse Verkündigung sichtbar wird: Möglicherweise handelt es sich bei der Dorfszene um eine weitere „Verkündigung an die Hirten“, die nicht auf der Wiese, sondern im Verband ihres Dorfes stattfindet.¹³⁴ Das tote, hängende Getier über den Kochenden am Feuer findet sich auch in den Gemälden der Bassani zur „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ wieder und kann auch nicht ohne Anspielung auf symbolischen Gehalt übergangen werden. Das geschlachtete Lamm ist als Hinweis auf das sich opfernde „Agnus Dei“ natürlich vor die Hühner und Kälber zu reihen. Der Zusammenhang von Alltagsszene und Weihnachten bzw. sogar Osterfest mag sich auf die Sprüche der Mystiker zurückverfolgen lassen: „Wird Christus tausend Mal in Bethlehem geboren/Und nicht in dir, du bleibst doch ewiglich verloren.“¹³⁵ Angelus Silesius ist auch derjenige unter ihnen, dessen Aussagen über die Welt als ein „wundersam schönes

132 Rearick, ebenda, Abb. 14, S. 246.

133 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–1850, London – Oxford 1990/91, S. 88.

134 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 460, Nr. 263. W. Arslan, Jacopo Bassano, Bologna 1931.

135 A. Silesius, Cherubinischer Wandersmann 1, 61, in: W. Nigg, Heimliche Weisheit, Zürich 1992, S. 178.



221 Jacopo Bassano, Grablegung, 1574

Nichts“ am besten zu den Nächten und weltlichen Genreszenen passen. Das Licht betreffend scheint die religiöse Komponente in einem Gemeinschaftswerk von Silesius und Tersteegen auf: „Ich lief verirrt und ward geblendet,/ ich suchte dich und fand dich nicht,/Ich hatte mich von dir gewendet/ Und liebte das geschaffne Licht./ Nun aber ist's durch dich geschehn,/ Dass ich dich hab ersehnt.“¹³⁶

Wichtig für die religiöse Sicht Jacopo Bassanos ist aber auch die Reduktion auf das Wesentliche in den Szenen der Passion in nächtlicher Stille. Beleuchtet von wenigen Fackeln und Kerzen, wobei die Nacht natürlich als Atmosphäre des Unglaubens, aus der durch die Lichter herauszufinden ist, wird Christus hervorgehoben, um die Betrachter auch auf ihren Mangel an Glauben aufmerksam zu machen. Im Zug der Gegenreformation hatte der Künstler diese vor dem Bild nachvollziehbare Läuterung (für den Analphabeten) über eine klare, in den Vordergrund gedrängte Hauptszene mit eindeutiger Mimik und Gestik, ohne Ablenkung der Umgebung, unter Wahrung des Dekorums abgehandelt. Das Drama der Dunkelheit unterstreicht das Unheil der Passion.¹³⁷ Immer tauchen als Antithese zu den bösen Folterern auch Menschen bei Bassano auf, die sich betroffen zeigen, am Bösen nicht teilnehmen und beten; so kommt es zur Verwendung typischer Posen der Hirtenanbetung (oder der der Könige) selbst vor dem Geschundenen zwischen den Richtern. Auch der Knabe mit dem Span ist bei den Passionsszenen zugegen. Das Licht der Kerzen dient nicht nur als Erleuchtung der Szenen, es bleibt der symbolische Gehalt der Lichter zur geistigen Orientierung daneben erhalten.

Der visionäre Zug nimmt im Spätwerk Jacopo Bassanos zu – nächtlich dramatisiert sind die große „Grablegung“ als Altarblatt für Padua (Abb. 221, S. 511), aber noch mehr eine kleinere bozettohafte Version in lockerer Pinselührung im KHM (Wien, Tafel 25), die erst 1585 datiert und der Werkstatt wie dem Vater zugeschrieben wird.¹³⁸ In dieser Phase ist es nicht immer leicht, zwischen dem Vater und den Söhnen zu unterscheiden, die Wendung zu einer intimen Abdunklung der Gemälde und der pastose, lockere Malauftrag sind aber das persönliche Vermächtnis Jacopos. Sylvia Ferino rückt die Wiener „Grablegung“ als Werk des Vaters nahe an die „Susanna“ von Nîmes (Musée des Beaux-Arts).¹³⁹

Im Altarblatt in Padua nützt Jacopo das Tramonto im Hintergrund wie die beiden Fackellichter vorne als Hinweis auf die „eucharistische Theatralik“ dieser Szenen, das Lume divino von links vorne als Beleuchtungslicht ist eine dritte Lichtquelle (im Sinne Lomazzos sind alle drei vorhanden).¹⁴⁰ In der, der Wiener Variante der „Grablegung“ verwandten, späten „Dornenkrönung“ (Abb. 222, S. 513) ist das Genremotiv des Knaben mit einem Feuerbecken links im Vordergrund und einem Knaben mit Turban, der einen Stab

136 Nigg, ebenda, S. 183.

137 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 43, S. 228 und 39, S. 224.

138 S. Ferino-Pagden, Jacopo Bassano, in: Neues Museum, Heft 2, 1992, S. 37 ff.

139 Ebenda, S. 41.

140 P. Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as a Visual Exegesis*, Cambridge (Univ. Press) 1997, S. 110.



222 Jacopo Bassano, Dornenkrönung, 1589/90

rechts von Christus anbläst, verdoppelt, um die Wichtigkeit dieses Motivs für den Glauben und für die in Andacht versunkenen Gläubigen zu unterstreichen. Der linke Knabe hat außerdem einen Hund dabei (wie meist bei den Bassani) und Geschirr ausgebreitet – all diese niedrigen Gegenstände und Tätigkeiten haben aber eine „aufklärerische“ Funktion, wie sie von der franziskanischen bis zur jesuitischen Praxis benützt wird, um Glaubensfragen zu verdeutlichen.¹⁴¹ Im Mittelgrund nähert sich ein Kohlefackelträger, und im Hintergrund tritt ein weiterer durch die Tür ein – das Licht trifft vor allem den leidenden Christus und unterstreicht seine Isolation und Einsamkeit in dieser Nacht des Unheils. Vor völlig schwarzer und opaker Folie stellt Jacopo Bassano (Mitarbeit von Francesco) um 1575 die „Kreuzigung“ (Barcelona, Mus. Nacional d'Art de Catalunya).¹⁴² Hier ist das Glühen der fast grafisch gesetzten Stege der Kleidungen und Fahnen vor allem im Rotbereich sehr ausgeprägt. Ein Lume divino trifft den Gekreuzigten von rechts oben bis zu den Knien und hebt auch noch das weiße Kopftuch der Madonna hervor. Der Strahlenkranz um das Haupt ist rein dekorativer Natur, ein Lichtmotiv, ohne Emanation; interessant sind die vielen Glanzlichter auf den Waffen, Rüstungen und Stoffen. Die Undurchlässigkeit der Farbe, vor allem der schwarzen Finsternis, entspricht allerdings auch wieder den theologischen Anforderungen, und die Lichtränder der Farbe könnten eine Anspielung auf den „Disegno interno“ sein.

Mit dem Gemälde „Susanna und die beiden Alten“ (Nimes, Musée des Beaux-Arts, 1585, Abb. 223) ist nach der „Vision Joachims“ ein weiteres ungewöhnliches nächtliches Geschehen angesprochen – nicht weil es als Thema selbst selten ist wie im ersten Fall, sondern weil die apokryphe Handlung nach Daniel 12, 1 f. an sich am Nachmittag abläuft. Nur der eine Alte und Susanna sind detaillierter gemalt, der rechte Alte verliert sich wieder in das für Jacopos Spätstil typische Andeuten durch Farbenstege.¹⁴³ Im Mittel- und Hintergrund ist eine dünnere und sehr düstere Malschicht zu finden. Vom Tramonto links des Monte Grappa (Bassanos Berg Zion) ist nur der relativ große Tempeleingang im Hintergrund beleuchtet, aus dessen Tor ein Knabe mit einer Last (Kugel oder ein Kreuz schleppend) tritt. Da Susanna typologisch auf die Ecclesia vorausweist und die Kirche auch in der Bedrängnis durch die Heiden tugendhaft verteidigt, kann die Person am Tor des Kultgebäudes nur Christus sein.¹⁴⁴ Neben einem Tempel deutet eine Zypresse symbolisch auf den Tod des Erlösers hin. Rechts im Vordergrund sind ein Hirsch (als Vertreter des Paradieses taucht er auch in der Wiener Susanna von Tintoretto auf) und ein Hase (Fruchtbarkeit und Wendigkeit) neben einem Orangen- oder Zitrusbäumchen im Blumentopf (Paradies oder gezähmte Natur). Die wenig bedeckte, zurückweichende Susanna erinnert

141 S. Kohl, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977, S. 16.

142 Ausst.-Kat. Jacopo Bassano, siehe Anm. 127, S. 152, Abb. 153 (Kat. 55).

143 Berdini, *Visual Exegesis*, siehe Anm. 140, S. 104.

144 B. Aikema, *Jacopo Bassano and his Public: Moralizing Pictures in the Age of Reform, ca. 1555–1600*, Princeton (Univ. Press) 1996, S. 126 ff. Ausst.-Kat. Bassano, siehe Anm. 127, S. 191 f., Abb. S. 193.



223 Jacopo Bassano, Susanna und die beiden Alten, 1585

an eine frühere Schöpfung Jacopos in Ottawa (N. G. of Canada), die noch keine Finsternis umgibt. Relativ finster ist die Umgebung einer ähnlichen Eva in „Adam und Eva nach dem Sündenfall“ (Florenz, Pal. Pitti).¹⁴⁵ Das Zurücksinken ist wie das Heraustreten und sich Dahinschleppen als Tätigkeit „in bono“ natürlich dazu geeignet, die Bedrängtheit des Christentums (vielleicht durch die Türken in dieser Zeit?) zu unterstreichen.

Der Zeitgenosse Marco Boschini nannte die Malweise Jacopo Bassanos in diesen späten Bildern „pittura di macchia“ – sie bezieht sich in ihrer „sprezzatura“ auf das Spätwerk Tizians, von dem Bassano auch Motive wie den an einem Baumstamm hochspringenden Hirsch oder Bock aus dem Spätwerk „Nympe und Schäfer“ (Wien, Kunsthist. Mus.) übernahm, um ihn in seiner Jahreszeitenserie der „Frühling“ (Wien, Kunsthist. Mus.) einzuordnen.¹⁴⁶

145 Aikema, ebenda, Abb. 103 und 104.

146 Ebenda, Abb. 108, S. 148 f.

Filippa M. Alberti Gaudioso meint das Licht in der Susanna aus Nîmes als Tramonto eines Nachmittags zu umschreiben, tatsächlich handelt es sich aber wohl um die symbolisch gemeinte Finsternis des Unglaubens, denn die vom Lume divino getroffenen Protagonisten im Vordergrund verweisen nicht auf die Erzählstruktur, sondern auf die theologische Exegese mit dem Tempel als Entsprechung – es kann sich dabei keineswegs um eine „palladianische Villa“ handeln.¹⁴⁷ Richtig ist die Bezeichnung „Leitmotiv“ für das Tramonto bei Jacopo Bassano in fast allen nächtlichen Gemälden. Das phosphoreszierende Aufleuchten der beiden Figuren im Vordergrund vermag aber mit ihren Glanzlichtstegen auf den Gewändern und Schleiern auch einmal mehr auf die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem akademischen „Disegno interno“ zu verweisen.

Von der Komposition sehr ähnlich wirkt das Gemälde „Diana und Aktaion“ (Abb. 224), das erst spät Jacopo Bassano (und Söhnen) zugeschrieben wurde.¹⁴⁸ Da Susanna als Exemplum der Keuschheit auch als zweite Diana galt, ist ein Zusammenhang der späten Werke vom Thema nicht ausgeschlossen. Aktaion wird als Hirsch von Jägern zu Pferd, einem Jungen und von seinen Hunden gejagt. Das Tramonto ist in diesem Bild stärker als in der Susanna aus Nîmes – eigentlich handelt es sich nicht um ein Nachtstück, sondern um natürliche Beleuchtung eines späten Nachmittags. Holzhütten im Mittelgrund verweisen auf die arkadischen Gefilde des Waldes, in dem Diana von Aktaion beim Bad gestört worden war. Nach dem Text Ovids wendet sich der Hirsch beim Rufen seines Namens Aktaion zu seinen Jagdgefährten um, sie aber erkennen ihn nicht.¹⁴⁹ Links im Vordergrund beobachten Dianas Nymphen (sie ist ohne Attribut) die sich vollziehende Rache an dem Frevler. Die Geste der rechten nackten Begleiterin der Diana ist der der Susanna im Gemälde von Nîmes gleich – das Zurückweichen ist auch hier mit der Tugendhaftigkeit der Diana verbunden und so die Ikonografie und die Form. Dazu ist die Pinselschrift und auch der Farbauftrag ähnlich und jener „quinta maniera“ des Jacopo Bassano entsprechend.¹⁵⁰ In der Größe stimmen die Bilder allerdings nicht überein: „Susanna und die beiden Alten“ misst 85 x 127 cm, „Diana und Aktaion“ 63,6 x 68,7 cm – nachträgliche Veränderungen sind jedoch nicht auszuschließen.

In die Gruppe der Spätwerke in nächtlich pastoser und locker aufgetragener Malweise werden noch eine „Anbetung der Könige“ (Rom, Privatslg.), eine „Geburt der Jungfrau“ (Providence, Mus. of Art der Rhode Island School of Design) und die erstaunlich von Finsternis geprägte „Taufe Christi“ (New York, Privatsammlung, um 1592, Abb. 225, S. 518) eingereiht.

147 Ausst.-Kat. Bassano, siehe Anm. 127, S. 191 f.

148 Ebenda, S. 194, Abb. S. 195 (Kat.-Nr. 73).

149 Ovid, Met, 3, 138–2156.

150 Ebenda, S. 196.



224 Jacopo Bassano, Diana und Actaion, um 1685

Mit 1592 ist das letzte Lebensjahr des Meisters erreicht, dem Werk ist schon im Nachlassinventar Unvollendetheit („*bozzata*“) nachgesagt worden.¹⁵¹ In diesem Gemälde scheint die intellektuelle theologische Auseinandersetzung Jacopo Bassanos ihren Höhepunkt erreicht zu haben.¹⁵² Die Nacht übernimmt hier die exegetische Rolle, denn im biblischen Geschehen ist – ähnlich dem Text über Susanna – keine Rede von Dunkelheit am Jordan. Damit weist die Nacht auf die Passion und Christi Ende am Kreuz voraus. Auch dabei sind die Rückgriffe der Zeit der Gegenreformation auf die spätmittelalterliche Erkenntnis in den Texten des Thomas von Aquin zu finden: „Jedes der beiden Sakramente“, so der Theologe im Teil II seiner Summa, „Taufe wie Herrenmahl, stellt den Tod und das Leben des

151 Ebenda, S. 206, Abb. S. 207. Als Nr. 64 im Nachlassinventar von 1592; auch Ridolfi nannte es „*non finito*“.

152 Berdini, *Visual Exegesis*, siehe Anm. 140, S. 115 ff.



225 Jacopo Bassano, Taufe Christi, 1592

Herrn dar, ...¹⁵³ Weiters heißt es: „Denn in der Taufe wird des Todes Christi gedacht, sofern der Mensch mit Christus stirbt, um in ein neues Leben wiedergeboren zu werden.“¹⁵⁴ Um diese Inhalte ikonografisch zu verstärken, hat der Maler dem Engelsputto hinter Christus eine Säule auf den Rücken gepackt; ein zweiter blickt zum Hl. Geist hoch und hält ein Tuch, das schon ein Schweiß Tuch sein könnte. Wieder tauchen zum nächtlichen Braun dabei Altrosa und Olivgrün als Gegentöne in pastelliger Dämpfung auf. Wie Sebastiano del Piombos „Pietà“ ist das Bild auf schwarzer Schiefertafel gemalt. Das vom Licht nicht durchdrungene Braun des Hintergrunds, vor allem links in einem Art Felsvorsprung, ist wie eine dunkle Folie Rahmung für die wesentlichen göttlichen Lichter (nicht von der Taube des Heiligen Geistes kommt der Strahl, sondern als Lume divino als Beleuchtungslicht von außerhalb rechts oben – ähnlich der besprochenen Kreuzigung). „Finte di notte“ nannten es die Zeitgenossen – es sieht wie Nacht aus, aber nicht die reale Nacht ist dabei wichtig, sondern die fiktionale.¹⁵⁵ Christus wird als labil nach vorne geneigter Leidender am Weg zum Kreuz gezeigt; er fällt fast, auf der dunklen Erde wird ihm von dem links vorne knienden Engel die rote Märtyrerkleidung gereicht.

Die Taufe der Gläubigen fand im 16. Jahrhundert meist in der Osternacht (zwischen Tod und Auferstehung Christi) als ein Akt der „Imitatio“ des Todes Christi statt – das Kreuzessakrament ist dabei mit angesprochen.¹⁵⁶ Über die nächtliche Umgebung und die demütige Haltung Christi wird dies im Bild Jacopo Bassanos für die Andächtigen sichtbar gemacht. Im Hintergrund taucht der obligate Monte Grappa (als Berg Zion, aber auch Tabor der „Verklärung“) im Tramonto auf. Die Versetzung des Geschehens in Bassanos Zeit und Umgebung spricht auf die so wichtige Wiederholung der Lebensgeschichte und Passion an, da damit die Zeugenschaft des Glaubens verbunden ist. Die Gläubigen werden aus der dramatischen Finsternis des Unglaubens ins Licht geleitet. Rearick hat schon 1967 auf die Vorlieben eines Florentiner Sammlers der Bassani – namens Gaddi – in der Nachfolge Vasaris hingewiesen, wobei sich einmal mehr die Zusammenhänge mit dem Problem des „Disegno interno“ eröffnen.¹⁵⁷ Gaddis Geschmack war nicht nur enzyklopädisch, sondern auch mit den Prinzipien Zuccaros und dem „Disegno interno“ vertraut – Rearick bringt dabei den zeichnerischen Malstil Jacopos in Bezug. Es geht aber wohl mehr um die Farbe als glühende Lichtspur im dunklen Grund. Für Lomazzo wie Zuccaro ist die Reflexion des göttlichen Lichts durch die Engel auf der Erde eine Art Glut; diese bringt Bassano in den Glanzpunkten und -linien an Gewändern in Leuchtkraft der Farbe zum Ausdruck. Eine gewisse grafische Note dieser Ränder ist gegeben, sie geht aber durchaus in malerische Effekte mit den Farbflecken der Umgebung ein. Allerdings ist nicht klar, für

153 Thomas von Aquin, Summa II, Das Auge des Adlers V, 311.

154 Ebenda.

155 Berdini, Visual Exegesis, siehe Anm. 140, S. 116.

156 Ebenda, S. 119.

157 W. R. Rearick, Jacopo Bassano's Last Painting: The Baptism of Christ, in: *Arte Veneta* 21, 1967, S. 104.

wen oder welche Kirche die „Taufe Christi“ konzipiert war; es ist jedoch das Gemälde eines Zweiundachtzigjährigen und damit – wie der Autor zu Recht betont – „ein vitales Testament“.¹⁵⁸

Emil Mâle hat darauf hingewiesen, dass das Thema der „Taufe Christi“ im Mittelalter eines der größten Mysterien des Christentums darstellte und es daher Theologen wie Mystiker gleichermaßen beschäftigte.¹⁵⁹ Der Aufstieg der Seele – jener Weg der Mystiker in den Stufen zur „Unio mystica“ – hängt mit dem Hl. Geist und der aufgehenden Sonne (im Tramonto des Hintergrunds bei Bassano) zusammen – der alte Mensch stirbt, der neue kann geboren werden.¹⁶⁰ Für Thomas von Aquin ist die reinigende Kraft der Taufe nicht allein bedeutend, auch die „erleuchtende Kraft“ ist wesentlich.¹⁶¹ In der Dunkelheit des Unglaubens in der Erdennacht ist die Taufe der Weg ans Licht, weshalb der Täufling auch immer nach Osten ausgerichtet wurde.¹⁶² „In der Untertauchung stellt sich ausdrücklich dar das Bild des Begräbnisses Christi ... Das Leiden, das einer für Christus auf sich nimmt, gewinnt die Wirkkraft der Taufe und darum reinigt es von alter Schuld ...“¹⁶³ Im ersten Abschnitt seiner Summa hatte Thomas von Aquin schon bemerkt: „Die Kreatur ist dunkel, vergleicht man sie mit dem Adel des göttlichen Lichts. Darum wird das aus der Kraft ihres eigenen Wesens stammende Erkennen der Kreatur ‚abendliche‘ Erkenntnis genannt.“¹⁶⁴ Im Zeitalter der Gegenreformation begannen die Maler diese Textvorgaben wörtlich und realistisch umzusetzen, um den Gläubigen die schwierigen theologischen Zusammenhänge auf optische Weise über die Bilder ablesbar zu machen. Darum wird es in den Werken der Bassani immer solche symbolischen Wertigkeiten von Gegenständen, aber auch von Licht und Farbe geben. Der intellektuelle Hintergrund mit Fragen des „Disegno interno“ verbindet sich mit der Antikenrezeption und jenem religiösen Anliegen zu einer eindrucksvollen Einheit – wie auch bei El Greco oder Cambiaso.

Zeitgenossen und Gegenspieler:

die Carracci, Guercino und Guido Reni

Annibale Carracci hat – entsprechend seiner barockklassizistischen hellbunten Malweise – kein eigentliches Nachtstück hinterlassen. Wohl aber hat er einen Zyklus von Tageszeiten für den Kardinal Farnese ausgeführt, von dem sich lediglich eine „Aurora“, „Die Nacht“ in Chantilly (Musée Condé, ca. 1602/03) und die Vorzeichnung zur „Nacht“ (Dresden, Kup-

158 Ebenda, S. 107.

159 E. Mâle, *L'Art religieux del fin du XV^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, Paris 1950, S. 260.

160 Aikema, Bassano and his Public, siehe Anm. 144, S. 150.

161 Thomas von Aquin, *Summa II, V, 269*.

162 T. Reimbold, *Die Nacht in Mythos, Kultus, Aberglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970, S. 187.

163 Thomas von Aquin, *Summa II, V, 277*.

164 Ebenda, Teil I, *Ordnung und Geheimnis*, XV, 428.



226 Ludovico Carracci, *Medeas Zauber*, 1584

ferstichkabinett) erhalten haben. Die Allegorie schöpft aus den antiken literarischen Quellen, aus Cesare Ripa, Natale Conti, Vincenzo Cartari und anderen Stichvorlagen, denen aber Francesco Albani in seiner Darstellung im Palazzo Verospi in Rom mit seiner auf Wolken sitzenden Mutter Nacht noch näher steht. Die Flugvision der dunkel gekleideten Mutter mit den Kindern in den Armen über einem Wald mit Gehöft und irdischer Mutter mit Kind in einer klassischen Landschaft, mit Kastell am Hügel, in vom Mond erhellter Nacht, dürfte später nicht nur für Thorvaldsens Relief maßgebliches Vorbild gewesen sein.¹⁶⁵ Interessant ist, dass dieses Gemälde aber seine übernatürliche Lichtquelle von rechts oben, außerhalb des Bildes, und nicht allein von der Mondsichel bezieht. Ein Nachstich von Francesco Bartolozzi geht auf eine etwas geänderte Fassung zurück: Zwar ist die mohnbe-

165 J. P. Cooney, G. Malafarina, *L'Opera completa di Annibale Carracci*, Milano 1976, 129/130.

kränzte Muttergöttin gleich, aber die Landschaft zeigt sich vielfältiger, die Mondsichel ist durch Sterne bereichert, und es fliegen begleitend Eule und Fledermäuse mit. Ein Hirte schläft an dem Felsen links, rechts ruht seine Schafherde, am Horizont ist das Meer oder ein See mit Segelbooten zu sehen, und vor dem Gehöft taucht ein Paar mit einer Fackel auf. Vom Kastell am Hügel steigen Rauchschwaden eines Feuers auf.¹⁶⁶ Damit gelangte Annibale zu seinem einzigen auch atmosphärisch dem Nächtlichen nahen Bild und einer heute verlorenen oder unbekanntenen zweiten Fassung.

Der eigentliche Meister von Nachtstücken in der Familie der Akademiegründer in Bologna ist aber sein Cousin Ludovico Carracci, der mit ihm die Fresken des Palazzo Fava 1584 vor Ort gemalt hat und dem auch die Entscheidung für das nächtliche, von zwei Fackeln beleuchtete „Scheinbegräbnis des Jason“ als Idee zukommt, das allgemein in der Ausführung Annibale zugeschrieben wird.¹⁶⁷ Gesichert als Ludovicos Part gilt „Der Zauber der Medea“ (Abb. 226, S. 521) in einer Mondnacht, das mehrere Szenen der Medea-geschichte nach Ovid zusammenzieht.¹⁶⁸ Dabei spricht Medea am Fluss beim Benetzen ihres Haares mit Flusswasser: „Nacht, treue Hüterin der Geheimnisse! Ihr goldenen Sterne samt dem Mond – ihr Nachfolger des feurigen Tagesgestirns! Du dreihäuptige Hecate, die du kommst als Mitwisslerin meines Tuns, als Helferin im Gesang und der Kunst der Magier, und du, Erde, die du für Zauberer kräftige Kräuter sprießen lässt! Ihr Lüfte und Winde, ihr Berge, Flüsse und Seen, all ihr Götter der Haine und all ihr Götter der Nacht! Steht mir bei! ...“ Ein Wagen wird ihr danach, vom Himmel herab, zur Verfügung gestellt für eine Fahrt durch die Lüfte und zum Sammeln der Kräuter für den Verjüngungssud. Danach begibt sie sich zum Opfer an Hekates Altar mit einem schwarzen Schaf als Opfertier. Hinter ihr steht der Greis Aeson mit seiner Gemahlin und der Kessel mit dem starken Zaubermittel. Mit der Fackel wird sie das Opfer entzünden, den Greis mit Feuer reinigen und ihm den Zaubersud in die aufgeschnittene Kehle eingeben, um ihn um vierzig Jahre zu verjüngen. Wie eine Bacchantin mit offenem Haar wird Medea von Ovid beschrieben, und Ludovico malt sie nackt. Im Vordergrund am Fluss wird sie von einem Beleuchtungslicht von rechts oben getroffen, dahinter leuchten das Feuer der Fackel und der Mond. Eine weitere künstliche Lichtquelle bildet das Feuer unter dem Kessel. Die gegen das Orange kontrastierte blaugraue Atmosphäre des Freskos vereint die kontinuierliche Erzählweise zur optischen Einheit. Nächtliche Vorbilder für die beiden Szenen sind schwer zu bestimmen, sie dürften eher aus der Umgebung der Künstler kommen als von römi-

166 H. v. Einem, Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern, Köln – Opladen 1958, S. 18, Abb. 10, 11.

167 H. Bodmer, Ludovico Carracci, Burg bei Magdeburg 1939, S. 24 f., schreibt es noch Annibale zu, wobei schon Malvasias Vorrangstellung für diesen Künstler zu beachten ist. D. Posner, Annibale Carracci, London 1971, S. 8, kommt zur Auffassung, die Fresken sind allen drei Carracci zuzuschreiben, die Argonautensage ist dabei wohl hauptsächlich Ludovicos Werk. G. Feigenbaum, Ludovico Carracci. A Study of his later Career and a Catalogue of his Paintings, Princeton 1984, S. 200.

168 Ovid, Met, VII, 80, 185 f.

227 Ludovico Carracci, Christus am Ölberg, 1580er Jahre



228 Ludovico Carracci, Judaskuss, um 1600



sehen Vorbildern in der Nachfolge Raffaels; haben jedoch mit Correggios „Notte“ wenig gemeinsam.

Mit dem frühen Auftrag scheint Ludovico seine Vorliebe für Nachtstücke einzuleiten. Der Künstler wurde von Carlo Cesare Malvasia als der naive, dem Glauben verbundene Künstler unter den sonst intellektuell agierenden Carracci beschrieben; es ist möglich, dass die gefühlsbetonte mystische Welt seiner blaugrauen Mondnächte dafür Anlass gegeben hat. Da der um fünf Jahr ältere Ludovico auch als Vorbild in der Werkstatt für Annibale zu sehen ist, kann die naive Grundstruktur für den späteren alleinigen Leiter (ab Mitte der neunziger Jahre) der neu gegründeten Akademie von Bologna nicht zutreffend sein. Im Palazzo Francia (Bologna) malte er 1592 im nächsten Freskenzyklus ein weiteres Nachtstück „Alexander der Große und Taide in Persepolis“ mit einer Fackel; ein Thema, das schon Primaticcio in Fontainebleau aufgenommen hatte, während die Romulus-und-Remus-Geschichte des Palazzo Magnani, trotz Ludovicos Beiträgen, mehr als Konzept Annibales und Agostinos erscheint.¹⁶⁹

Von Ludovico existieren zwei nächtliche Ölbergsgenen (eine in Madrid, Prado, die zweite in London, Slg. D. Mahon, 1589/92, Abb. 227, S. 523), zwei Geißelungen in Tenebrosomanier und ein im Seicento viel beachteter „Judaskuss“ (um 1600, USA, Princeton, Abb. 228, S. 523). Die beiden Ölbergsgenen verraten einen hohen Grad an mystischer Bereitschaft und theologischen Überlegungen. Es ist ein Rückgriff auf die Renaissance, den Engel mit dem Kelch auf eine Wolke zu setzen und auf die Marterwerkzeuge, Säule und Kreuz, besonders hinweisen zu lassen. Diese visionäre Erscheinung links des knienden Christus, der seinen Kopf zum Engel umwendet, wächst aus einer orangefarbenen Glorie. Die drei Jünger schlafen verteilt über den ganzen Vordergrund des Breitformats, hinter den zwei rechts liegenden erscheint schon Judas mit Soldatengefolge unter dem Licht einer Laterne. Eine Hügelkuppe tiefer leuchtet ein weiterer Gerüsteter mit einer Fackel. So kommen Lume divino und künstliche Beleuchtung mit einem schwachen Tramonto am Horizont und einen seltsamen Lichtrand (Mond?) hinter der braunen Wolke in Verbindung – der Engel selbst leuchtet aber nicht aus sich, sondern bezieht sein warmes Licht aus der Glorie. In der Fassung des Prado sind es mehrere Engel, die sich allerdings links im Lichtschein aufhalten – noch fehlen die Marterwerkzeuge und auch von den Häschern ist weniger zu sehen – die Erzählung ist also in der Londoner Variante breiter angelegt. Als nahsichtiges Andachtsbild präsentiert sich der „Judaskuss“ in der tizianesken Konfrontation des edlen Christus-Typus mit heller Haut mit einem gebräunten, grob zupackenden Judas. Links der Szene wird von den Soldaten eine Laterne über die Protagonisten gehalten, genau

169 C. Volpe, *Il Fregio dei Carracci e i Dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna 1984⁴. Alle Freskenzyklen entsprechen der typischen Tradition der Palazzi ab dem 16. Jh. in Bologna: Der Fries mit den Bildern befindet sich unterhalb der Decke und erstreckt sich dort über alle vier Wände, durch Termini sind die einzelnen Bildfelder voneinander getrennt. Bemerkung zu Fontainebleau und Primaticcio in: *Ausst.-Kat. Ludovico Carracci, Bologna – Fort Worth (Texas) 1993*, S. 83.



229 Ludovico Carracci, Vision des hl. Franziskus (Antonius?), 1580er Jahre

über Christi Kopf wird ein Seilring zum Festbinden am Hals geschwungen. Die Lichteffekte auf den Rüstungen erinnern an niederländische und venezianische Vorlieben für solche besonderen Spiegelungen von nächtlichen Glanzlichtern und übertreffen Caravaggios innerbildliche Lichtquellen an Leuchtkraft.

Eine spezielle Erfindung ist die „Vision des hl. Franziskus“ (oder Antonius) des Rijksmuseums in Amsterdam (1580er Jahre, Abb. 229).¹⁷⁰ Dieses visionäre Nachtstück vermag

170 Ausst.-Kat. Ludovico Carracci, siehe Anm. 169, S. 30 f. Im Katalog wird dem Hinweis von Hans Aurenhammer, es handle sich um die schriftlich überlieferte Vision des hl. Antonius, widersprochen, da es

die religiöse Leidenschaft Ludovicos in besonderer Weise zu vermitteln, denn es teilt sich in eine linke nächtliche Seite und eine rechte, beinahe taghelle visionäre Erscheinung der Gottesmutter, die dem Franziskaner das Christuskind zum Halten überlassen hat. Links hinter Bäumen läuft ein weiterer Franziskaner; händeringend verfolgt er die Vision, als ob sie Realität wäre – oder ist es ein und derselbe, der sich selbst, wie außer sich, erlebt? Anders als in spanischen Lösungen für Visionsbilder oder auch anders als bei Raffael (in der Vision der hl. Cecilia, Bologna, Pinacoteca Naz.) ist diese hier bei Ludovico als eigentliche Realität in den Vordergrund gerückt. Nur Marias Stand auf Wolken und die glorienhafte Helle im Walddickicht hinter ihr lassen Zweifel an der Wirklichkeit aufkommen. Auch im linken Drittel, das der dunkelblaue Nachthimmel mit Sternen und der Mondsichel einnehmen, ist aus den Wolkenfetzen ein überirdisches Leuchten zu sehen, welches den Mönch im Hintergrund ebenso trifft wie das Mondlicht. Dieser Mann schleicht sich heran, er zieht vorsichtig sein linkes Bein über eine Bodenschwelle, um die Szenen vorne nicht durch einen Laut zu stören. In Franziskus oder Antonius, der im Vordergrund kniet, geht jene Verzückerung vor sich, die von vielen Mystikerinnen und Mystikern in der Begegnung mit Gott („unio mystica“) beschrieben wird. Er wird wie das Kind vom Licht der Glorie getroffen, die sich hinter und rechts von Maria mit dem glühenden Orange als Ausgang des Lume divino auftut. Ein nebelhafter Schimmer über seinem Haupt lässt ihn als Heiligen erkennen und die Szene als Vision begreifen. Für die Gläubigen müssen Bilder dieser intimen Intensität von besonderer Wirkung gewesen sein, die für uns späte Betrachter erst mit den sentimentalischen Nachahmungen des 19. Jahrhunderts an Eindruck verloren haben. Wahrscheinlich wurde der Künstler dadurch lange Zeit in seiner Qualität verkannt. Weder der dem Maler nachgesagte Einfluss Correggios, noch der weiterführende Effekt auf Caravaggio sind hier spürbar.¹⁷¹ Die Mystik und die Mischung von Mond und sonnenhafter Glorie, in Anspielung auf Christus als neue Sonne, lassen einen zutiefst eigenwilligen Charakter spüren, der die aus der einschlägigen Literatur genommenen Passagen zu einer Erneuerung des visionären Bildes mit einer Antithese von irdischer Nacht und überirdischer Sonnenhelle in besonderer Weise beiträgt. So berichtet Gertrude die Große vom Kloster Helfta (1256–1301/2) über ein visionäres Erlebnis „in der allerheiligsten Nacht ...“; während der Andacht erschien ihr die Madonna, die mit der Sonne als Lichtgebäerin verglichen wird, und: „... ein kleines, neugeborenes Kind wurde mir einen Augenblick lang gezeigt, ich habe es in den Arm genommen und dann in mein Herz aufgenommen ...“¹⁷² Dies ist eines der zahlreichen Beispiele aus vorwiegend weiblicher Visionsliteratur, die aus dem 13. Jahrhundert stammt und mit Thomas von Kempen und den Franziskanern bis in der Zeit der Gegenreformation wieder an Bedeutung gewinnen konnte. Thomas von

sich dabei nicht um eine Szene mit Maria in der Nacht handelt, weshalb auch der alte Titel beibehalten wurde.

171 Ebenda, S. 31.

172 J. Lanczkowski, *Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 145.

Kempen gibt Anweisungen, sich zur Krippe des Christuskindes zu beugen, ihm die Füße zu küssen und als Betende oder Betender Maria zu bitten, das Kind zum Halten zu übergeben.¹⁷³ Pietismus und Empfindsamkeit lassen im Blick nach innen auch eine neue Auffassung von der Nacht und Vision in fast vorgreifend romantischem und psychologischem Gefühl zu – immer nur verbunden mit dem religiösen Gemälde natürlich.

Ludovico hat diese Faktoren des Bildes als stumme Predigt in seiner Neigung zur Deskription, die einfach und mitempfindend ist, besonders sensibel aufgenommen und auf eine Wirkung ohne Einsatz der Ratio und mit einer schmelzhaften Malweise in der Oberflächenerscheinung gesetzt. Das heißt aber nicht, dass er ohne Intellekt war. Für ihn ist das Bild nicht ein Zeichen der Eitelkeiten dieser Welt, sondern – ganz nach Forderung der Gegenreformation – allein zur religiösen Erbauung im Dreischritt *Delectatio – Docere – Persuadere* Gabriele Paleottis gedacht. In diesem Sinne ist das visionäre Franziskanerbild programmatisch. Die Nacht verwendet er, um die Süße seiner empfindsamen Szenen zu unterstreichen.

So birgt auch „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ (Abb. 230, S. 528) unterstützende Faktoren für die Anregungen erneuerter Andachtsbildtypen aus spätmittelalterlicher Frömmigkeit mit besonderer Berücksichtigung antithetischer Nacht- und Tagwirkung. Damit vermag Ludovico neben seinem Freund und Auftraggeber Bartolomeo Dulcini insbesondere den Wünschen des Kardinals Paleotti aus Bologna nach Einfachheit und Verständlichkeit der Schilderung des religiösen Geschehens gerecht zu werden.¹⁷⁴

Interessant war schon in der Ölbergsszene des Prado die Vermehrung der Engel, und diese überirdischen Vermittler geistlichen Gedankenguts spielen auch im Jakobs-Gemälde eine besondere Rolle, denn sie treiben sich nicht nur an den Rändern der Stiege als Wegweisende herum, sondern einer steigt herab in Richtung eines kontrastreich dunkelblau gekleideten, ebenfalls geflügelten Wesens, das auf einer Lyra spielt und offenbar die Sphärenmusik vermitteln soll, die Jakobs Traum begleitet. Dies bringt eine arkadische Stimmung mit ein, die von den weltlichen nächtlichen Konzerten Giorgiones und Tizians ange-regt worden sein mag. In der spanischen Malerei sind die musizierenden Engel in den Visionsbildern eines Ribalta besonders zum Einsatz gekommen.¹⁷⁵ Diese Verbindung von weltlicher Freude an der Musik und der nächtlich stillen Mondscheinlandschaft verbindet sich mit dem religiösen Grundgehalt – ähnlich der Auffassung El Grecos ist auch hier eine intellektuelle Grundhaltung spürbar, ein Hinweis auf antikes Quellenwissen und die Kenntnis mystischer Literatur enthalten. Also handelt es sich keineswegs um eine Simplifizierung, sondern das Andachtsbild wird um die geistigen Errungenschaften der Malerei des 15. Jahrhunderts bereichert. Genau über dem Kopf des Schlafenden – nach dem Vorbild Raffaels (und Giulio Romanos in den Loggien des Vatikans) wie ein sterbender Meleager aus anti-

173 Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, Stuttgart 1989, S. 67. P. Dinzelbacher, D. R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985, S. 223.

174 G. Paleotti, *Discorso*, siehe Anm. 63, Bd. II. Feigenbaum, Ludovico Carracci, siehe Anm. 167, S. 413.

175 V. Stoichita, *Visionary Experience*, siehe Anm. 46, Abb. 68, 69.



230 Ludovico Carracci, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, 1608–10

ken Reliefs gelagert – weist der rechte von zwei Engeln am Fuße der Stiege auf den hellen Weg in Richtung goldorange Glorie. Diese ist wieder in starken Kontrast zu der rechts sichtbaren realen Nacht mit Mondsichel und Wolken, mit weiteren proromantischen Lichtreflexen zu sehen. Jakob wird von einem Lume divino von links oben zusätzlich beleuchtet, das er auch mit den vordersten Engeln teilt. Je weiter sich die Gruppe nach oben fortsetzt, desto transluzider werden die Gestalten. Der aus der Wolke herabblickende Gottvater ist erst allmählich auszumachen; auch er spricht, streng nach dem Bibeltext, Jakob direkt an, der mit geschlossenen Augen sehen kann (als typisches Zeichen der Vision), und setzt die Weisung nach oben mit dem rechten Arm neben den Engeln wiederholend fort.

Das Thema der Lebensreise als Aufstieg zu Gott auf der Leiter zum Paradies, begleitet von der Sphärenmusik, ist Bestandteil vieler mystischer Schriften vom Frühchristentum und Byzanz wie Johannes Climacus, Ramon Lull, Heinrich Seuse, Thomas Müntzer, Caterina von Siena und Johannes vom Kreuz. Seuse übernimmt von Johannes Climacus, aber auch schon Birgitta von Schweden sah den Mönch auf der Leiter am Weg zu Gott und Thomas Müntzer leitete davon seine Stufenlehre ab.¹⁷⁶ Schon für Hildegard von Bingen waren die Sphärenmusik und der Zusammenhang von Licht und Klang derart wichtig, dass sie eigene Kompositionen und Gesänge geschrieben hat; sie widmete ihre Musik der hl. Ursula, die auch im Werk Ludovico Carraccis zweimal mit ihrem Martyrium in annähernd nächtlichen Kompositionen berücksichtigt ist.¹⁷⁷ Auch die „Hl. Cecilia“ von 1603 (Rom, Pinac. Capitolina), deren Körper 1798 fast unversehrt in Rom gefunden worden war, wird in einem nächtlichen Bild als grazile Musizierende vom Künstler dargestellt.

Der „Traum Jakobs von der Himmelsleiter“, dessen Besitzer 1739 der Marchese Giacomo Zambeccari und danach bis 1871 Cesare Masini waren, bevor das Bild 1882 in die Pinakothek von Bologna kam, wird im Katalog von 1993 als manieristisch in der Trennung der nächtlichen irdischen von der taghellen überirdischen Welt beschrieben, als eine „paesaggio notturno naturalistico“ neben der Vision. Dies mag an der Ähnlichkeit mit den Loggien und Giulio Romano liegen; an sich ist das Bild aber als reifes Werk Ludovicos bereits zutiefst barock in seiner Auffassung. Es setzt sich sowohl bei Domenico Fetti, um 1619 (Wien, Kunsthistorisches Museum), wie in einer Übernahme Donato Cretis 1720 (Rom, Gal. Nazionale, Palazzo Corsini) fort.

Ähnlich Jacopo Bassano hat den Künstler auch das Thema der von zwei Alten bedrängten Susanna in theologischen Zusammenhängen besonders interessiert, und auch er malte sie zweimal annähernd nächtlich, wohl um auf die Bedrohung der Kirche, in Anspielung auf Susanna als Entsprechung der Ecclesia im Alten Testament, hinzuweisen.¹⁷⁸ Ludovico

176 W. Nigg, *Das mystische Dreigestirn*, Zürich 1988, S. 148. R. Beyer, *Die andere Offenbarung. Mystikerinnen des Mittelalters*, Wiesbaden 1996, S. 276. W. Nigg, *Heimliche Weisheit*, siehe Anm. 135, S. 44. Dinzlbacher, Bauer, *Frauenmystik*, siehe Anm. 173, S. 281. J. v. Kreuz, *Die dunkle Nacht*, siehe Anm. 20. L. Gnädiger, *Caterina von Siena*, siehe Anm. 20, S. XLI.

177 Beyer, *Offenbarung*, siehe Anm. 175, S. 73 f. Ausst.-Kat. Ludovico Carracci, siehe Anm. 169, S. 118.

178 H. L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Stuttgart 1979⁴, S. 144 f.

berichtete in einem Brief an Ferrante Carlo 1616, dass ihn das Thema beschäftigt.¹⁷⁹ Die Fassung der Londoner National Gallery zeigt Susanna vor dem Wasserbecken geduckt auf der Flucht vor den ihr hinter der Brüstung näher tretenden Richtern, von denen einer an ihrer Kleidung zieht, der rhetorisch sichtbar versucht, sie zu überreden. Die Lichtstimmung ist getragen von einem Beleuchtungslicht links oben, das wohl als *Lume divino* zu deuten ist. Der steinerne Putto als Atlant mit Wasserspeier rechts des Beckens wird symbolträchtig von einer Schlange umschlungen. Die Lichteffekte hier und im Landschaftsausblick dahinter weisen auf den Mond in der Nacht hin, obwohl die Bibelstelle (Daniel, Apok. 1–12) vom Nachmittag spricht. Susanna, ausgezeichnet durch ein Diadem, hat ihre Augen himmelwärts gedreht und scheint sich ihrem Schicksal zu ergeben, ohne an die Aufgabe der Keuschheit als Rettung zu denken. Die zweite Fassung des Themas ist viel weniger rhetorisch als drastisch. Das Gemälde (Abb. 231) zeigt die völlig von den alten Richtern entkleidete Susanna in einer extremen Verkürzung im Abwehrkampf. Ihre Figur hat Ähnlichkeiten mit der Eva in Michelangelos Deckenfresken der Sixtina.¹⁸⁰ Das Wasserbecken mit Stufen im Vordergrund ist nun rechts angeordnet, der Putto als Atlant und Wasserspeier ist rechts im Dunkeln zu sehen, links öffnet sich hinter den beiden Bedrängern eine nächtliche Landschaft mit Tramonto am Horizont (ähnlich dem Bild Bassanos). Aber statt eines Tempels ist ein Engelsputto am Himmel in Wolken zu sehen, der seine linke Hand über die Augen hält und weint. Mit seiner Rechten weist er mit erhobenem Zeigefinger drohend zum Himmel. Der vordere Alte in Profilstellung hält Susanna am Oberschenkel wie ein zupackendes Tier, sie wird an ihrer linken Hand vom hinteren Mann festgehalten, vielleicht sogar nach hinten gerissen. Die zweite Hand drückt den vorderen am Unterarm weg, den sie zusätzlich mit ihrem linken Fuß am Oberschenkel wegschiebt. Mit dem Blick nach rechts oben gewendet, obwohl das *Lume divino* von der anderen Seite oben kommt, scheint sie sich erst einmal zu ergeben, obwohl der hintere Alte wie im Schreck in die gleiche Richtung dieser Verheißungen blickt. Seine Rechte über der Schulter des vorderen lässt er im Affekt los – vielleicht in Vorahnung dessen, was durch den Propheten Daniel passieren wird. Mehr noch als im ersten Bild oder bei Bassano ist hier die bedrohte Kirche angesprochen. Susannas Nacktheit ist, obwohl sie auch Ähnlichkeiten mit der unmoralischen Nacht von H. S. Beham oder Michelangelos Eva zeigt, als ungewollt anzusehen. Damit ist sie, bei aller Erotik, doch als Vertreterin von höchsten Tugenden wie Standhaftigkeit und Keuschheit zu begreifen. Das Bild mag in der Figurentypik zwar bereits Ähnlichkeiten mit Ludovicos Schüler Guido Reni aufweisen, vom *Tenebroso* her ist es aber den Venezianern und anderen oberitalienischen Beispielen von Nachtbildern verpflichtet. Das Beharren auf einer Finsternis ohne künstliche oder wirksame natürliche Lichter muss einmal mehr auf die Finsternis der Heiden und des Unglaubens hinweisen. Dafür ist das Thema überhaupt in die Nacht versetzt, und jede andere Lichtquelle wäre ein Störfaktor für diese Aussage.

179 Ausst.-Kat. *Nell'Era di Correggio e dei Carracci*, Bologna 1986, S. 320, Kat. 115., Abb. S. 321.

180 Ausst.-Kat. *Ludovico Carracci*, siehe Anm. 169, S. 116 f.



231 Ludovico Carracci, Susanna und die beiden Alten, um 1616

Ob auch bei Ludovico die Beziehung zur Bedrohung des christlichen Abendlandes zu seinen Lebzeiten durch den Islam heranzuziehen ist, bleibe dahingestellt.

Es gibt eine Reihe weitere Gemälde des Künstlers, die annähernd nächtlich sind, neben der „Geißelung“ (Bologna, Pinakothek) oder der „Flucht nach Ägypten“ (eigentlich „Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten“, Bologna, Privatsammlung) die profanen Themen „Rinaldo und Armida“ (Neapel, Mus. di Capodimonte) und „Bacchus und Ariadne“ (Vercelli, Mus. Civ.) sowie der „Traum der hl. Katherina von Alexandrien“ (Washington, N. G. of Arts – Kress Collection). Das „Martyrium des Petrus Tomaso“ (Bologna, Privatslg.) ist ähnlich einer Vision – getragen vom Lume divino wie die anderen Kompositionen – dem Bereich „Tramonto“ zuzurechnen.

Guercino. Francesco Barbieris religiöse Nachtstücke (1591–1666)

Der in Cento 1591 geborene Künstler hat sich in seiner „barocken“ Phase vor 1630/40 auch in vielen profanen Gemälden mit dem Thema Nacht auseinander gesetzt; seine „Mondnacht“ des Stockholmer Nationalmuseums wird als die erste Komposition gefeiert, die allein dieser landschaftlichen Stimmung gewidmet ist – darüber und über seine intellektuellen Endymion- und Atlas-Astronomiebezüge wird später zu sprechen sein. Auch viele seiner noch stark von Ludovico Carracci, aber auch von Dosso Dossi und den Venezianern beeinflussten religiösen Bilder schließen mit einer besonderen Malweise und Helldunkelstruktur an diese Traditionen an. Die bolognesische Credito-Romagnolo-Bank besitzt einen „Ölberg“ (Abb. 232), der nicht nur Ludovico stark verpflichtet ist, sondern auch das Motiv der natürlichen Mondnacht neben die übernatürliche Lichtsensation mit dem Engel setzt und als dritte, künstliche Lichtquelle die Laterne der Häscher rechts im Hintergrund – streng nach Lomazzos Dreiheit der Lichter – integriert. Die Poesie des Seicento besingt nicht das harte und expressive Helldunkel eines Caravaggio, und Guercino scheint sich an die warmen Lichtreflexe der Schilderung des „irdischen Paradieses“ etwa eines *Ciro di Pers* gehalten zu haben.¹⁸¹ Typisch sind die harmonische Farbgebung Guercinos von braunen Wolken zum Petrol des Nachthimmels und die weichen Übergänge seiner an sich fleckenhaften, pastosen Malweise. Seltsam ist das Pentiment eines stehen gelassenen, nach vorne gedrehten rechten Fußes des Engels.

Guercino setzt eine Tradition Ludovicos für die ersten Jahrzehnte seiner Laufbahn fort, die schwer entscheiden lässt, ob es sich um grundsätzlich nächtliche Bilder handelt oder nur eine dunkle Manier im Sinne von arkadischen Dichtungen. Die tiefen Schatten des Wiener Bildes „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ (Kunsthistorisches Museum) oder „Der ungläubige Thomas“ (Salzburg, Residenzgalerie) sind aber vom schräg einfallenden Beleuchtungslicht geprägt, das bei unterschiedlicher Malweise Caravaggio ähnlich ist, denn es weist schlaglichtartig auf die Protagonisten hin. Außerdem ist hier keine innerbildliche

181. Ausst.-Kat. *Italy by Moonlight*, siehe Anm. 133, S. 112. Poesie del Cavaliere *Ciro di Pers*, Venezia 1689.



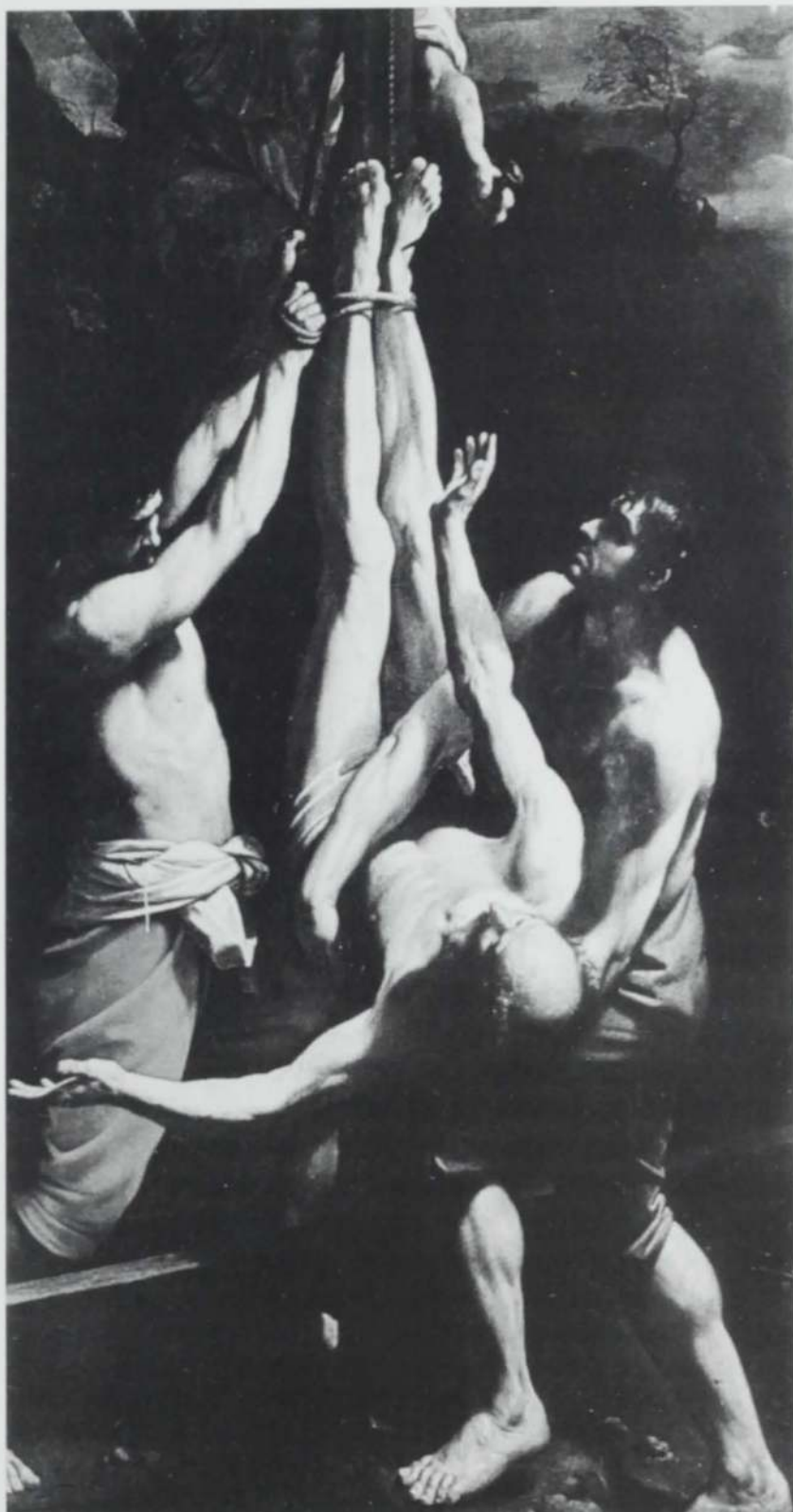
232 Francesco Barbieri, gen. Guercino, Christus am Ölberg, 1613/14

Lichtquelle vorhanden, und auch der Mond zeigt sich nicht in diesen Kompositionen.¹⁸² Allerdings ist die Pinselführung des Malers aus Cento grundsätzlich verschieden; die Unruhe seiner Oberfläche gibt den Bildern einen zusätzlichen Effekt des Flackerns und in kleinen Partien sogar flimmernd züngelnden Lichts. Guercinos Thomas hat ein völlig beschattetes Gesicht, die Erkenntnis geht allein durch das Berühren der Seitenwunde Christi mit zwei Fingern schmerzlich vor sich; der Oberkörper Christi im Halbfigurenbild ist am stärksten vom Licht getroffen, in seinem Gesicht spricht milde Beschattung der Augenhöhlen am empfindsamen Ausdruck mit. Darin folgt der Maler Ludovico Carracci – er versteht es also, die gegensätzlichen Stile von Caravaggio und den Carracci in seinen nächtlichen Gemälden zu vereinen.

Ein besonderes Beispiel für irdisch arkadisches Licht ist der „Hl. Elias, von einem Raben genährt“ (London, National Gallery, 1620 für den Kardinal Serra in Ferrara gemalt), der vom *Lume divino* rechts oben außerhalb des Bildes visionär beleuchtet wird, wohin sich auch sein Blick richtet, da das Brotpaket des Raben von dort herabfällt. Die Landschaft im Hintergrund der ganzfigurigen Darstellung am Fluss Kerit (Krith, Könige, 1, 17, 1–7) ist dunkel, annähernd nächtlich. Tramonto zeigt sich am Horizont, denn im Bibeltext heißt es, die Raben fütterten Elias morgens und abends. Ähnlich Ludovicos Werken bleibt hier ungeklärt, ob es sich um ein Nachtstück handelt; einzig und allein der petrolfarbene Himmel lässt diese Annahme zu. Von besonderem Charme ist auch ein Gemälde, das in drei Varianten existiert: die „Ekstase des hl. Franziskus“ (Paris, Louvre, Warschau, Muzeum Narodowe, und Dresden, Gemäldegalerie). Ein nächtliches Bild dieses Themas existiert auch von Cavaliere d'Arpino, dem Vorbild Renis. Derselbe, Rubens und Luca Giordano haben diese Komposition seitenverkehrt abgewandelt. Auch dabei ist das *Lume divino* von links oben das einzige Beleuchtungslicht, abgesehen von dem schmalen Streifen Tramonto am Horizont. In der arkadischen Landschaft sind bei Guercino auch antike Bruchstücke – eine Basis (oder Sarkophag) und ein Pilaster – vorhanden; auf einer umgestürzten Säule sitzt Franziskus mit seinem Gebetbuch und wehrt die Sphärenmusik eines inbrünstig Viola spielenden Engels erschrocken ab. Wieder ist ein petrolfarbener Nachthimmel in harmonischem Farbkontrast mit einigen braunen und der grauen Wolke, auf der der Engel sitzt und sich herabbeugt, wie vom orangenen Schimmer über dem Kopf beleuchtet. Inhaltlich scheint es eine Absage Franziskus' an die Güter, aber auch schönen Künste dieser Welt zu sein. Zu diesem Eindruck trägt auch der entlaubte Baum links bei. Helle Flecken in den Wolken und in der arkadischen Landschaft lassen aber auch an eine mögliche Beleuchtung durch den Mond denken. Hier ist auch ein „Johannes in der Wüste“ nahe stehend, der die arkadischen Gefilde von Heldengräbern im Mondlicht (hinter einem Baum) mit der religiösen Bedeutung vermischt.

182 L. Salerno, *I Dipinti di Guercino*, Rom 1988, Nr. 57.

233 Guido Reni,
Kreuzigung Petri, 1604



Guido Reni. Der eigentliche Antipode

Ein weiterer Schüler der Carracci ist Guido Reni (1575–1642), der im Zusammenhang mit seiner Tag-Nacht-Allegorie in Dorset (Banks Coll.) schon zur Sprache kam. Er zeigt sich in einigen wenigen Gemälden von Caravaggios Helldunkelstruktur beeindruckt, seine Figurentypik ist aber als Gegenreaktion auf das zerstörte Dekor eine ideale. Selbst die unangepassten realistischen Volksvertreter werden geschönt. Insofern kann schon die „Kreuzigung Petri“ (Abb. 233, S. 535), Auftrag des Kardinals Pietro Aldobrandini für die Kirche S. Paolo alle Tre Fontane, als Antithese auf das Vorbild in der Helldunkelstruktur dieser Jahre gesehen werden. Der Körper des Heiligen ist einer jener, immer wieder von Reni eingesetzten schönen Alten (wie z. B. auch im Hl. Hieronymus in Wien, Kunsthistorisches Mus.); die muskulösen Henkerknechte dürfen jene gemeinen Züge vulgärer Typik haben, um den Leidenden in edler Gestik, trotz seiner bedrängten Lage, hervorzuheben. Reni geht jedoch nicht so weit wie Caravaggio in seinem „Martyrium des hl. Petrus“ in S. Maria del Popolo (Cerasi-Kapelle, Rom), den einen Henker vordergründig durch sein Hinterteil ins Bild zu disponieren. Trotz Finsternis hütet er sich, seine Figuren – vor allem den wesentlichen Protagonisten – zu fragmentieren. Von Caravaggio ist allerdings die alleinige Verwendung des Beleuchtungslichts von rechts oben übernommen, ohne Einsatz einer innerbildlichen Lichtquelle, und es ist wohl mehr als *Lume divino* denn als natürliche Lichtquelle (des Mondes) zu verstehen. In der Wolkenstimmung im oberen Drittel des gerundeten Altarbildabschlusses sind weiters die Anregungen oberitalienischer Lösungen zu finden. Der durch das Licht akzentuierte strenge dreiecksförmige Bildaufbau kommt in Caravaggios Œuvre auch nicht in dieser klaren Form vor. Trotzdem ist es eines der wenigen Nachtstücke Renis, die meist in die frühe Zeit mit römischen Erfahrungen zu datieren sind.¹⁸³

Noch früher sind „Die Auferstehung Christi“ (Bologna, S. Domenico, 1595/97) und die „Erscheinung der Jungfrau mit Kind vor dem hl. Domenicus, mit den Mysterien des Rosenkranzes“ (Bologna, Santuario della Madonna di S. Luca, 1597/98) anzusetzen, in denen sich der niederländische und der emilianische Einfluss gleichwertig zeigen. Jedenfalls sind beides noch Werke, die einen manieristischen Hintergrund des Lehrers Denys Calvaert nicht verleugnen können. In der „Auferstehung“ ist das *Lume divino*, ausgehend vom Heiland, einzige nächtlich anmutende Lichtquelle für die Gerüsteten davor. In den kleinen ovalen Bildfeldern des Rosenkranzes im Vordergrund der Madonnenerscheinung sind die „Geburt Christi“, der „Ölberg“ und die „Auferstehung“ nächtlich, die „Kreuztragung“ annähernd nächtlich und einige Innenraumdarstellungen ebenfalls sehr dunkel. Es handelt sich immer um den Einsatz des *Lume divino* – nicht um innerbildliche Lichtquellen.

Dies gilt auch für das „Martyrium der hl. Cecilia“ (Rom, S. Cecilia in Trastevere, Cap. del Bagno, 1601), das zwar ähnliche, aber in eine Landschaft mit antikem Versatzstück ver-

183 A. Emiliani, Guido Reni, Florenz 1988, S. 7. S. Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novarra 1988, S. 220, Abb. 17.

setzte „Martyrium der hl. Caterina“ (Conscente, S. Alessandro, 1606/07), den in einem schwarzen, völlig abstrakten Raum angesiedelten „Christus an der Geißelsäule“ (Frankfurt, Städelsches Kunstinstit., 1604) und „Die Apostel Petrus und Paulus“ (von 1605/06, Mailand, Brera).¹⁸⁴ Letztere deklarieren die klassische Auffassung des Künstlers in Komposition und im typischen Kastell in der Landschaft dahinter.

Annähernd nächtlich sind auch Renis Heiligendarstellungen des „Sebastian“ (Genua, Pal. Rosso, 1615/16, und Madrid, Prado, 1617/18), wobei das Exemplar des Prado Anklänge an Lotto bemerken lässt. Bei beiden könnte es sich um Mondlicht oder Lume divino in nächtlicher Atmosphäre handeln. Die exemplarische „Hl. Magdalena“ (Vaduz, Liechtensteinslg., 1615/16) mit Salbgefäß, durch das Haar verdeckten Brüsten und einem himmelnden Blick wird in schwarzer Umgebung vom Lume divino eingehüllt. Ein effektvoller Andachtstypus ist mit diesen eleganten Lösungen entstanden, der über die ganze Barockzeit hinweg kopiert wird. Von den ganzfigurigen Darstellungen des „Hl. Franziskus“ ist das Exemplar des Louvre nächtlich. Mehrere düstere Kreuzigungen bis 1639 werden von einer halbfigurigen Heroine zeitlich begleitet, die ein künstliches Beleuchtungslicht von unten vermuten lässt: Die „Lukretia“ (Genua, Privatslg. 1638/39) ist ein effektvolles Ovalgemälde. Auch „Loth und seine Töchter“ (London, Nat. Gall., 1615/16) als grazile Halbfiguren haben abendliches Streiflicht.¹⁸⁵

Als arkadische Mondlichtbeleuchtung kann die Lichtführung in den beiden Fassungen von „Hippomenes und Atalante“ (Madrid, Prado, und Neapel, Mus. de Capodimonte, Abb. 234, S. 539) bezeichnet werden.¹⁸⁶ Die von Stephen Pepper als „Scherzo“ eingestufte Bildfindung könnte demnach das nächtliche Licht als Teil dieses literarisch-theatralischen Konzepts verwenden, denn zum Mythos nach den Frauenkatalogen des Hesiod und den Metamorphosen des Ovid (X, 560–704) gehört die Nacht nicht. Auf jeden Fall hat Reni mit der Lichtführung aber die Monumentalität seiner Komposition gesteigert, die ins Irrationale, aperspektivisch entrückt wird.¹⁸⁷ Ob jene – ähnlich den Adam-und-Eva-Darstellungen bei Bassano – moralische Hintergründe vorführt, ist umstritten.¹⁸⁸ Es wird die Kopie nach antiken Sarkophagreliefs und Statuen ebenso vermutet wie religiöse Tugendrelationen einer Art Noli-me-tangere-Geste des Hippomenes, da Atalante die Sinne des Fleisches, die gefangene Seele und die Habgier verkörpern könnte. Sybille Ebert-Schiffener erwähnt die „Morgenröte“ am Horizont der nächtlichen Szene.¹⁸⁹ Der Zusammenhang des Neapeler Gemäldes mit Ferdinando Gonzaga, der schon die Folge von vier Herkules-taten bei dem Künstler in Auftrag gegeben hatte, verweist auf die Tugend dieses Herrschers,

184 Pepper, ebenda, S. 214–227.

185 Ausst.-Kat. Guido Reni 1575–1642, Bologna 1988, Kat. Nr. 6, 10, 12, 13, 22, 23, 24, 25.

186 Ebenda, Nr. 27. Ausst.-Kat. Guido Reni und Europa, Frankfurt 1988/89, S. 129 f.

187 A. Dückers, Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei, phil. Diss. Münster 1967, S. 59–64.

188 M. Fumaroli, Une peinture de méditation. A propos de l'Hippomène et Atalante du Guide, in: Il est allé en Italie. Mélanges offerts à André Chastel (Festschrift A. Chastel), Rom 1987, S. 340.

189 Ausst.-Kat. Guido und Europa, siehe Anm. 186, S. 132.

dabei lässt er sich als Überwinder paganer Sexualität und der „Weibermacht“ begreifen – ob das Bild dann aber noch in Verbindung mit seiner Verheiratung gesehen werden kann, bleibt fragwürdig.¹⁹⁰

Nächtliches Streiflicht begleitet auch die Tätigkeit von „Amor sacro e amor profano“ (Genua, Gall. Naz. im Palazzo Spinola, 1622/23, Kopie in Pisa, Museo Civico).¹⁹¹ Hier wird die Plastizität der Figuren stärker betont als in „Hippomenes und Atalante“ – vor einer dunklen Folie mit einem kleinen petrolfarbenen Himmelausschnitt überantwortet ein jünglingshafter Amor sacro die Waffen und folglich auch die Instrumente der Musik – als Zeichen der Vanitas – dem Feuer in der linken unteren Ecke des Bildes. Rechts ist der kindliche Amor profano, dem er sie abgenommen hat, von ihm gefesselt und durch ein Tuch blind gemacht – seine Haltung verwendet der Künstler im späten „Hl. Sebastian“ wieder.¹⁹² Ähnlich dieser Komposition ist auch noch der „Kampf der Putti mit den Amoretten“ (Rom, Galleria Doria Pamphili, 1627), der von Malvasia als quasi „caravaggesk“ bezeichnet wurde und damit irrtümlich zu früh datiert ist.¹⁹³

Zweimal malt Guido Reni die Mondsichel in seine Kompositionen, einmal in den beiden Spätwerken der „Hl. Nacht“ (eine blaue Paraphrase auf Correggio, London, Nat. Gall., 1640/42, Tafel 20, und Neapel, Certosa di San Martino, 1640/42) und in der „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Genf, Slg. Sedlmajer, 1623/26) ikonografisch wie als Tugendzeichen. In „Judith und Holofernes“ ist die Mondsichel angeschnitten am Himmel links oben zu sehen – eine barocke braune, bewölkte Nacht mit Zeltlager und zahlreichen Figuren, die schlafen oder sich an einem Feuer amüsieren, wird von ihr beleuchtet.¹⁹⁴ Die Heroine im Vordergrund erhält unterstützende Beleuchtung von außen und oben durch das Lume divino. Sie hat dem bereits Geköpften den mit der Hand erfassten Kopf auf den Rücken gelegt; sein Arm fällt wie der eines toten Meleager oder Christus herab. Mit der anderen Hand stützt Judith sich wie ein Mann auf das blutige Schwert, ihr Blick ist jedoch ganz dem göttlichen Willen himmelnd unterworfen.

Die „Anbetung der Hirten“ („Hl. Nacht“) aus London zeigt in ihrer Gegenüberstellung von blaugrauer Atmosphäre und zartgelborangem Licht des Empireums und des Kindes eigentlich eine Auffassung, wie sie durch Cambiaso und zuvor Correggio – von beiden sind Figuren übernommen – schon bekannt ist. Auch das Stallgebäude und die zart ange deutete Verkündigung an die Hirten dahinter ist nicht neu.¹⁹⁵ Neu sind nur die beiden Musikanten hinter dem eleganten Mädchen mit Korb und Hirtenstab rechts im Mittelgrund – Dudelsack und Flöte lassen auf pastorale Töne verweisen. Ob der Dudelsack mit

190 Ebenda, S. 132 f.

191 Pepper, Reni, siehe Anm. 183, S. 252, Abb. 71.

192 Ausst.-Kat. Guido Reni, siehe Anm. 185, Nr. 40, S. 96 f.

193 Pepper, Reni, siehe Anm. 183, S. 263.

194 Ausst.-Kat. Reni und Europa, siehe Anm. 186, S. 145 f.

195 Pepper, Reni, siehe Anm. 183, S. 301, Abb. 182.



234 Guido Reni, Hippomenes und Atalante

dem Auftraggeber aus „Germania“ zu tun hat, ist ungeklärt, aber eher unwahrscheinlich, denn in der Fassung aus Neapel ist er auch vorhanden. Das Mädchen ist gedreht und trägt einen Schleier, der junge Hirte ganz im Vordergrund, der von Cambiaso oder Correggio übernommen war, fehlt. Dafür ist die Verkündigung an die Hirten stärker vom Licht beschienen und weiter in den Hintergrund gerückt; die Engel über der Szenen sind um zwei erwachsene Gestalten bereichert. Durch das Stallgebäude sieht man zwei Jünglinge mit einer Kerze, wie sie durch Cambiaso und Bassano, nach den *Revelationes* der Birgitta, immer wieder in diese Szene gebracht worden sind.

Die Vorbilder dieser Nachtgestaltung kommen daher eindeutig aus dem oberitalienischen Bereich und haben mit Einflüssen von Caravaggio nichts mehr zu tun. Damit ist auch bewiesen, dass die kurze Aufnahme von starker Helldunkelstruktur des Caravaggio – wenn auch rein dem Plastischen dienend und nicht fragmentierend – für Reni nur vorübergehend von Bedeutung war. Er verwendete diese Abdunklung der Gemälde allerdings

immer nur, um die Dramatik zu steigern und die Idealität seiner Protagonisten zu unterstreichen. Weder Dekor und Disegno werden damit in Frage gestellt. Dabei ist er über den hohen Erfindungsgeist von Nachtstücken seines Vorbildes Raffael wie in dessen letzten Gemälde, der „Transfiguration“, nicht hinausgelangt.

Die Nachfolge Caravaggios in den Niederlanden und in Frankreich

Die Literatur der Caravaggiorezeption ist enorm angewachsen. Caravaggio hatte keine Schüler, aber eine ganze Kunstrichtung, der „Caravaggismus“ schloss sich an sein Werk an.¹⁹⁶ Pietro Longhi charakterisierte die niederländische Variante als „Caravaggismo romanzato“ und spricht damit den wesentlichen Unterschied an: die Kerzenlichtbeleuchtung, die aber eher als künstlerisches Experiment denn als romantische Vorstellung entstanden ist.¹⁹⁷ Damit ist ein theoretischer Ansatz in die für uns heute emotional erscheinende Wirkung des Kerzenlichts integriert. Barocke Theatralik wandelt sich in die intimere Variante der Effekte künstlichen Lichts in Innenräumen. Das Tenebroso Caravaggios wird somit gemildert, der „schwarze Raum“ wandelt sich in einen „Farbraum“, wie schon Joachim von Sandrart im Kommentar zu seinem Lehrer Gerrit van Honthorst subtil (und akademisch denkend) beschrieben hat.¹⁹⁸ Damit wurde vom Hauptvertreter der ersten Generation der Caravaggisten etwas weitergeführt, was wir von Luca Cambiaso her schon kennen: die innerbildliche Lichtquelle. Sie wird zuweilen von einer dunklen Repoussoirefigur oder ihrer Hand abgedeckt und wirkt für sich im Bildraum, ohne die Betrachter zu blenden. Katrin Seidel und Justus Müller-Hofstede haben Honthorst als Inventor eines neuen Lichtsystems hervorgehoben.¹⁹⁹ Diese experimentelle Schiene der Caravaggisten hat auch schon Giulio Manzoni 1617–21 entdeckt, als er meinte, diese Gruppe von Malern arbeite mit schwarzen Räumen, die nur ein Fenster haben.²⁰⁰ Der Zusammenhang mit dem Raum der Leonardoschule, aber auch mit der Lochkamera und anderen Hilfsapparaten wird hier noch einmal deutlich.

In vielen Aspekten des Helldunkels, der Ikonografie und des Kolorismus ist allerdings immer zu bedenken, dass die Vorläufer der Nachtmalerei in den Niederlanden mit ihren moralisierenden Genres für Caravaggio selbst vorbildlich waren und die Fortsetzung durch seine Nachahmer natürlich zu einer Verquickung der Errungenschaften in Rom und den

196 E. Fischbacher, Matthias Stomer. Die Sizilianischen Nachtstücke, Frankfurt – Berlin – Bern – New York 1993, S. 38.

197 R. Longhi, *Ultimi Studi sul Caravaggio e la sua Chierchia*, in: *Proporzioni* 1, 1943, S. 5 ff.

198 J. v. Sandrart, *Accademie der Bau-, Bild- und Malereykünste* (1675), Hrsg. R. Peltzer, München 1925, LXXXII, S. 275.

199 Seidel, *Die Kerze*, siehe Anm. 22, S. 244. J. Müller-Hofstede, *Die Niederländer und Caravaggio. Form und Ikonographie der „Lumi artificiali“*, in: *Kunstgesch. Gesellsch. zu Berlin, Sitzungsber. NF, Heft 36*, 1988, S. 13 ff.

200 G. Manzoni, *Considerazioni sulla Pittura* (Manuskript 1617–21), Hrsg. A. Marucchi, Rom 1956/57, S. 108.



235 Philips Galle nach Maerten van Heemskerck, Paulus flieht bei Nacht aus Damaskus, Kupferstich

Niederlanden beitrug.²⁰¹ Jedoch sind durch die Kerzenlichtbeleuchtung im Innenraum keine so scharfkantigen Umriss, keine Fragmentierungen der Figuren durch Schatten und an sich weichere, malerischere Effekte die Folge. Utrecht war die führende katholische Stadt in Holland, und auch das ist zu bedenken, wenn Honthorst, Terbrugghen und van Barburen als erste Gruppe der Caravaggisten genannt werden. Daneben gibt es parallel eine zweite Gruppe von flämischen Caravaggisten wie Janssen und Rubens, denen Seghers, Jordans und Louis Finson (Lodovicus Finsonius) folgen, über die später zu berichten sein wird.²⁰² Die Rezeption lief nicht nur über den Meister direkt, sondern auch über Nachahmer in Italien wie Bartolomeo Manfredi (dessen niedriges Genre sogar die Stilrichtung „Maniera Manfredi“ begründete) und die nach Rom reisenden und in die Niederlande zurückkehrenden vorbildlichen Künstler wie Honthorst.²⁰³ Nicht zu vergessen ist die von Rubens frei übertragene Umsetzung des caravaggesken Helldunkels, die allerdings nur eine

201 Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, St. Petersburg (Leningrad) 1975, S. 13.

202 J. Müller-Hofstede, Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, in: Jb. der Berliner Museen 13, 1971, S. 208 ff.

203 Sandrart nennt diese anhand des Beispiels Seghers, der indirekt über Honthorst Caravaggio aufnahm (oder eben auch Manfredi u. a.), siehe Anm. 198, S. 170.

Phase in seinem Werk betrifft. Er hat das Nachtstück auch durch Elsheimer aufgenommen, und selbst in den Kopien nach Caravaggio ein sich Messen an dem Meister im Sinne von *Emulatio* (statt *Imitatio*, vielleicht sogar *Superratio* im Sinne eines Paragone) vollzogen.

Die „Selbstentfremdung“ der niederländischen Künstler durch das Zusammentreffen mit Caravaggio ist heute eine überholte Sicht.²⁰⁴ Der Austausch zwischen den beiden Ländern war – wie schon ab der Frührenaissance in dieser Studie aufgezeigt – sehr hoch. Nicht nur gingen die Niederländer auf Italienreisen, auch die Italiener orientierten sich immer wieder in Fragen der Lichtregie, aber auch der Ikonografie, an den nördlichen Vorbildern seit Hugo van der Goes.

Einige Beispiele nächtlicher Inventionen, die außer Caravaggio für die Utrechter Caravaggisten, neben dem genannten Luca Cambiaso, nicht zu vergessen sind, stehen daher am Beginn: Philips Galle stach ein kunstvolles Nachtstück nach dem Vorbild des Romanisten Maerten van Heemskerck (1498–1574): „Die Flucht des hl. Paulus aus Damaskus“ (Abb. 235, S. 541). In der alten kontinuierlichen Erzähltechnik wird Paulus von seinen Gefährten aus der befestigten Stadt in einem Korb über die Mauern herabgelassen. Im Vordergrund flüchtet er als bewegt manieristische Idealgestalt mit seinem Pilgerstab nach links, wo auch der Mond als Sichel am Himmel erscheint. Die Laterne des Heiligen, die er gemeinsam mit dem Pilgerstab in Händen hält, ist aus Sicherheitsgründen gelöscht. Der Heiligenschein nimmt als übernatürliche Lichtquelle zweimal die Erzählfolge auf (im Bild war es von links nach rechts in unserer Leserichtung des Westens – im Stich wirkt es natürlich seltsam, da umgekehrt). Rechts über der teils orientalisch anmutenden Vedute erscheinen streumusterartig Sterne. Einer (wie in Raffaels *Morbetto*) beschatteten rechten Seite steht die helle linke gegenüber, in die natürlich auch die Fluchtrichtung verläuft.

Frederick van Valckenborch (1570–1623) malte mehrere Nachtstücke; u. a. widmete er der Paulusgeschichte das Gemälde „Schiffbruch mit hl. Paulus auf Malta“ (Eger, Heves Megyeimúzeumi Szervezet, Abb. 236, eine zweite Fassung existiert in Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen). Der Titel wurde, da das Thema in dieser Zeit häufig war (Elsheimer), für das Sujet vermutet, das die verzweifelten Versuche von Menschen einfängt, die bei Sturm an einer Felsküste von einem Schiffswrack aus schwimmend oder per Floß an Land gelangen wollen. Die natürliche Lichtquelle links oben hinter den Wolken kann nach der Erzählung (Apg. 27, 27–44) der Mond sein, der auch die Küste mit Wrackteilen und Geretteten partiell aufleuchten lässt. Hier ist die schriftliche Überlieferung von Bildern eines Gewitters mit Schiffen in Seenot aus der Antike wie auch Giorgiones Schöpfung eines nächtlichen Sturms zu bedenken. Die dann aber eigenständig im Breitformat angelegte Komposition geht auf die spirituellen fleckenhaften Lichterscheinungen bei den Bruegels zurück. Im Vordergrund läuft eine beschattete, nach vorne gebückte Gestalt einem an einem Felsen Hängenden zu Hilfe – die goldene Lichtaura um diesen Mann weist auf den Heiligen hin, der noch im Unheil Nächstenliebe walten lässt. Die Szene ist

204 R. Oldenburg, Peter Paul Rubens, München – Berlin 1922, S. 59 ff.

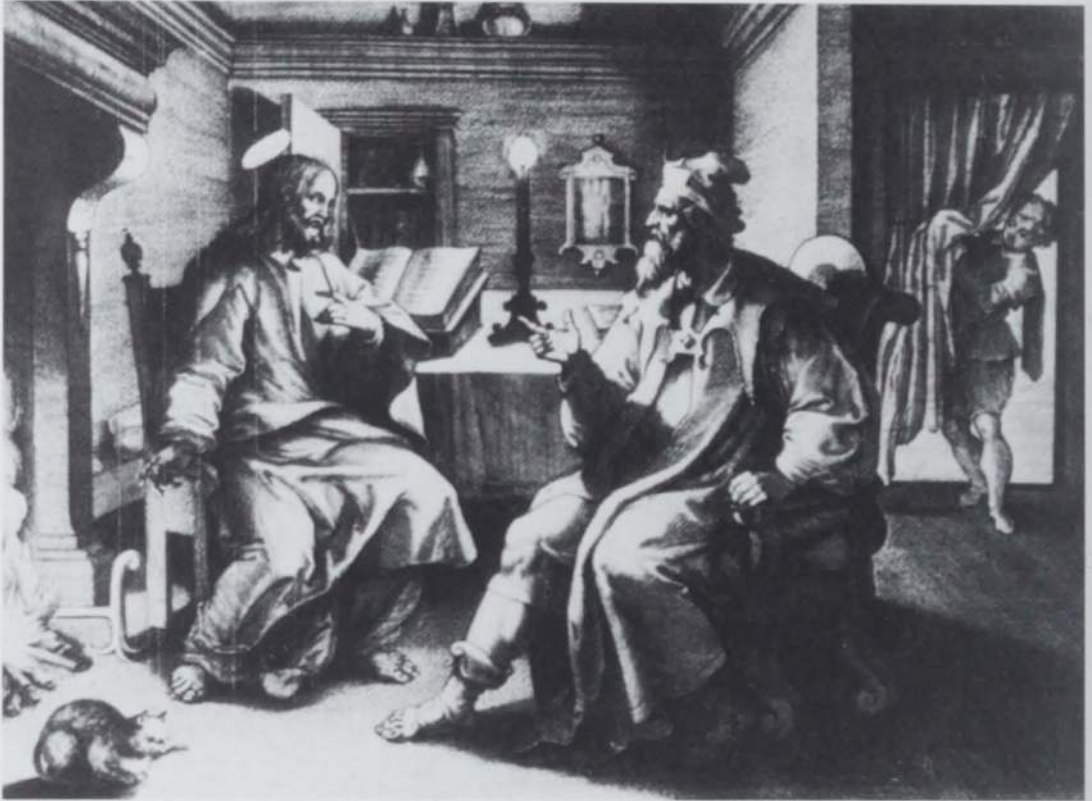


236 Frederick van Valckenborch, Schiffbruch (hl. Paulus in Malta?)

auch mit dem „Schiffbruch an einem Felsen“ aus der Aeneis Vergils in Verbindung gebracht worden; jener Heiligenschein spricht aber eher für die christliche Deutung. Frederick van Valckenborch war von Lucas van Valckenborch und dessen älterem Bruder Marten in den Lichterscheinungen abhängig; ein Zusammentreffen der Familie mit der der Bruegels in Mecheln ist daher als möglich zu betrachten.²⁰⁵

Frans Francken d. J. (1581–1642) stammt auch aus einer Malerdynastie und ist als Inventor von Hexengenres mit entflammten Dörfern und anderen Lichterscheinungen bereits aufgefallen. Er hat der religiösen Historie kleinen Formats breiten Raum gewidmet. Sein „Christus bei Nikodemus“-Gemälde (Wien, KHM, 1610) dürfte neben einem ausführlicher geschilderten Innenraum bei Maerten de Vos (gestochen von A. Collaert, um 1590, Abb. 237, S. 544), der noch deutlich auf Bruegels „Marientod“-Grisaille anspielt, sozusagen Urtypus eines nicht nur in den Niederlanden häufig gewählten, da mit der katholischen Exegese zusammenhängenden Themas (nächtlicher Erkenntnis des wahren Lichts [Christus]) sein. Später mischte sich in die niederländischen ganzfigurigen Konzeptionen das Halbfigurenbild der Caravaggisten, womit die Komposition bei Adam van Noort (gestochen von Pieter Jode) und Gerhard Seghers die Kombination fortführen. Hier wird die Kerze dann schon durch die

205 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 260, Nr. 69.



237 A. Collaert nach Maerten de Vos, Christus und Nikodemus, Kupferstich

Hand des Nikodemus blindfrei gemacht und besonders die beleuchteten Gesichter hervorgehoben; der Raum tritt in seiner Bedeutung zurück. Frans Francken II. malte aber auch eine „Gefangennahme Christi“ in Öl auf Kupfer um 1618/20 (Kassel, Städt. Mus.), in der der altertümliche Stil seiner Figuren und auch seine spezielle Farbgebung mit einer kosmischen Betrachtung des Himmels und einer besondern Aufmerksamkeit gegenüber den Lichtquellen einhergeht. Wie der kontinuierliche Erzählstil sind auch alle drei Arten von Lichtquellen nach Lomazzo gewählt: Fackeln, eine runde und zwei eckige Laternen sind die künstlichen, wobei rechts vorne auch die Signatur geschickt in die Lampe integriert ist, Mond als natürliche Quelle und göttliches Licht weisen bis in die Buchmalerei der Renaissance zurück, wenngleich die mondbeschienene Landschaft wieder Elsheimers „Flucht nach Ägypten“ (oder den Stich von Goudt nach Elsheimer) reflektiert.²⁰⁶

Abraham Bloemaerts (1566–1651) „Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes“ von 1593 (Abb. 238) verweist immer noch auf eine ähnlich fleckenhafte Lichtregie, wie sie für die Valckenborchs typisch ist. Eine andere Fassung des Themas in Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut) zeigt ähnliche nächtliche Fackellichter, die Säule ist diesmal links von

206 Ebenda, S. 218, Nr. 33.



238 Abraham Bloemaert, Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes, 1593

starken Körpern umfasst. Judith verschwindet rechts im Hintergrund, ganz vorne lagern Rückenfiguren wie Zuschauer vor einer Bühne. Im Hintergrund sind durch das Stadttor die Lichter des feindlichen Heerlagers zu sehen. Vorlieben des Manierismus und gesteigertes künstlerisches Bewusstsein sind für die diagonale Komposition, das Ideal der „Figura serpentinata“, und auch die extreme Wahl mehrerer brennender Kohleflackeln in einer rabenschwarz anmutenden Nacht verantwortlich.²⁰⁷ Demonstration von Begabung steht noch über dem eigentlichen Inhalt gegenreformatorischer Prägung, in dem Judith als Sie-

207 G. Heinz, Der Romanismus der Niederländer und die Maniera, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 43 ff. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 283, Nr. 86.



239 Gillis Coignet I., Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes

gerin über die Feinde (aktuelle Türkengefahr und Lutheraner integriert) triumphiert. In den ekstatischen Gesten der innerbildlichen Betrachter um das Haupt des Holofernes messen sich Erstaunen und Entsetzen gleichermaßen. Die attraktiven Protagonisten von höfischer Eleganz wirken bizarr und bis auf die rechte Hauptfigur an der Säule in nachdenklicher Ponderation – ein Zitat nach römischen Vorbildern – wild bewegt.²⁰⁸ Spranger ist hier noch nahe oder auch die manieristischen Figuren aus einem stoischeren, aber auch altertümlicheren Antwerpener Beispiel der Judith mit einer nächtlich beleuchteten Stadtvedute von Gillis Coignet I. (1538–1599, Abb. 239). Es sind die französische Orientierung einerseits (Caron) und die an nächtlichen Veduten Tintoretto wie auch ähnliche Konzeptionen Battista Naldinis (Zeichnung in Lille, Mus. des Beaux-Arts, um 1564) andererseits geschulten Blicke spürbar. Bloemaert wird als „Vater der Utrechter Malschule“ bezeichnet, sein Einfluss auf Honthorst dürfte groß gewesen sein; er selbst nahm erst in

208 G. Seelig, Abraham Bloemaert 1566–1651. Studien zur Utrechter Malerei um 1620, Berlin 1997.

den zwanziger Jahren von Caravaggio Anregungen auf. Diese liefen über seine Schüler Honthorst und Terbrugghen über die zahlreichen „Flötenspieler“ und zeigen sich in einem „Emmausmahl“ (Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*).

Diese Werke sind völlig frei von manieristischen nächtlichen Lichterscheinungen, in denen das Flackern des Feuers wesentlich war und die Reihe von vier Fackellichtern keine einheitliche Lichtregie erforderte. Die Auseinandersetzung mit der Tradition des niederländischen Nachtstücks bei Bloemaert geht aber in seine frühe Phase zurück, damit war das Interesse der Schüler auf ihrem Weg nach Rom bereits auf Phänomene wie Caravaggios *Tenebroso* gerichtet. Nur durch ihre frühe Erfahrung war es wohl auch möglich, dass sie nicht einfach dessen Lichtregie übernahmen, sondern in ihrer eigenen Weise adaptierten.

„Gherardo delle Notti“ wie Gerrit (Gerard) van Honthorst (1590–1656) in Rom genannt wurde, steht in der Bekanntheitsskala der Utrechter Caravaggisten an erster Stelle. Müller-Hofstede beklagt die geringe Beachtung der künstlerischen und ikonografischen Fragen des Nachtbildes bei diesem Meister in der Kunstgeschichtsschreibung und trifft eine Einteilung des breiten Spektrums an nächtlichen Lichtquellen, die der Maler verwendet hat.²⁰⁹ Ausgehend vom übernatürlichen Licht (*splendor divinus*) scheidet der Autor dieses in ein aktives, gebündeltes, seitlich einfallendes Licht und jenes des selbstleuchtenden Christuskindes seit Hugo van der Goes. Von den künstlichen Lichtquellen wird Fackellicht genannt oder die glühende Kohle bzw. der Span, an der eine Kerze entzündet wird. Es kann „in bono“ christliche Ausdeutung der göttlichen Liebe erfahren werden oder „in malo“ die Entzündung durch niedrige, fleischliche Liebe. Das nächtliche Kerzenlicht, das Honthorst – nach Müller-Hofstede – in die abendländische Malerei als dominante, irdisch und profan verifizierbare Lichtquelle eingeführt hat, wenngleich einige Künstler vor ihm zu nennen sind, setzt eine neue wissenschaftliche Beobachtung optischer Phänomene voraus.²¹⁰ Sie unterstützt das narrative Element, indem sie die Hauptmotive beleuchtet und das Unwichtige beschattet und damit die Handlung rationalisiert und systematisiert. Die Kerzenlichtmanier an sich hatte Honthorst aber schon aus seiner Heimat (von der Werken Frans Francken, Maerten de Vos u. a. angeregt) nach Rom mitgebracht, wo er sie mit den Einflüssen von Caravaggios dunklem Raum zu einer eigenen Note stilisierte.

Diese Dominanz einer brennenden Kerze ist im Halbfigurenbild „Kindheit Christi“ um 1620 (Abb. 240, S. 248, 1. Fassung Montecompatri bei Frascati, Conv. S. Silvestro, 1618) nachzuvollziehen.²¹¹ Der in der Gegenreformation enorm aufgewertete Ziehvater Christi wird hier „in bono“ bei seiner nächtlichen Arbeit als Zimmermann gezeigt. Das Kind hält ihm die Kerze und blickt ihn liebevoll an, die beiden Engel im Hintergrund scheinen eher den theologischen Gehalt dieser Szenen zu diskutieren, als daran beteiligt zu sein.²¹² Georges

209 Müller-Hofstede, *Caravaggio und die Niederlande*, siehe Anm. 199, S. 13 ff.

210 Ebenda, S. 15.

211 Ebenda, S. 16.

212 Ausst.-Kat. *Nacht*, siehe Anm. 98, S. 202, Nr. 18.



240 Gerrit van Honthorst, Kindheit Christi, um 1620

de La Tour knüpft hier an. Das nächtliche Pendant „in malo“ ist die erotisch witzige Genre-szene der „Flohjagd“ von Honthorst (Basel, Kunstmus. Siehe Genre 2 f).

Eines der schönsten Nachtstücke der Caravaggisten ist Honthorsts „Christus vor dem Hohepriester“ (London, Nat. Gall., um 1620, Tafel 26). Die Wirkkraft der Bassani, die in Utrecht besonders durch Stiche bekannt waren und in Carel van Manders theoretischem Werk hochgelobt werden, deren Gemälde Honthorst außerdem in Venedig begegnete, macht sich darin bemerkbar.²¹³ Wie durch Sandrart überliefert ist, lebte Honthorst in Rom beim Marchese Vincenzo Giustiniani, der auch Bilder Caravaggios besaß.²¹⁴ Die Protagonisten sind nahe an den Betrachterraum gerückt – das bezieht er vom Meister selbst, von Cambiaso und den Lombarden. Eine Gruppe von Begleitern auf zwei Seiten, eine Tür hin-

213 C. v. Mander, *Schilderboek*, Harlem 1603/04, S. 180. J. R. Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959, S. 8 f., S. 17.

214 Sandrart, *Teutsche Akademie*, siehe Anm. 198, S. 303.

ter Christus und ein relativ hoher, in braune Düsternis getauchter Raum heben die von einer Kerze am Tisch vor dem Hohepriester ausgehende Lichtdominanz der stehenden Heilandsgestalt besonders hervor. Die Farbigkeit ist ähnlich der „Kindheit Christi“, vielleicht weniger rötlich; damit nicht von Caravaggio, sondern mehr von Orazio Gentileschi beeinflusst.²¹⁵ Die elegante, meditative und bereits mit gefesselten Händen ausgelieferte Christusgestalt wird von jenem profanen Licht der Kerze mit dem Weiß des Umhangs ausgezeichnet, doch er ist in der Welt der nächtlichen Experimente mit Kerzenlicht nicht mehr selbstleuchtend, ohne Heiligenschein, in seine menschliche Natur verbannt. Die Romantik, die Longhi im Kerzenschein vermutet hat, ist eher eine Absage an die exegetische Wirkung der Bilder der Bassani und damit auch eine Weiterführung der Profanierung heiliger Inhalte. Die Kerze kann aber nach wie vor in symbolischer Hinsicht gedeutet werden. Die naturalistische, dreidimensional gesteigerte Raumwirkung, durch Modellstudium nach angehend akademischem Vorbild bei Kerzenlicht, sind weitere Aspekte, die in Italien wie den Niederlanden zu bedenken sind. Judson verweist hier auf die Carracci, deren Stil Honthorst in seinem Werk mit Caravaggios dramatischer Dunkelheit vereint heranzieht.²¹⁶ Es ist mit dem nächtlichen Raum bei Kerzenlichtbeleuchtung aber vor allem die „Neubewertung des Dunkels“ in der Farbigkeit zu bemerken.²¹⁷

Fragen der Optik, Maltechnik und Variationsmöglichkeiten von Lichtquellen sind für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ohnehin obligat.²¹⁸ Um 1610 hat Gerrit van Honthorst sein System von innerbildlichen Lichtquellenvariablen in Rom bereits entwickelt; trotzdem ist „Christus vor dem Hohepriester“ wohl ein Paradebild seiner funktionierenden Neuerungen.²¹⁹ Die stärkste Beleuchtung in der Redegeste am Arm des Kaiphas und in der Handpartie Christi lässt die schräge Blickachse zwischen dem Sitzenden und dem Stehenden dominieren – über die Spitze des hellsten Punkts in der Flamme der Kerze hinweg. Der maltechnische Bravour der Nachtstücke steht hier – in der katholischen Enklave Utrecht – über dem Anliegen einer visuellen Exegese – das ist wirklich von Caravaggio übernommen worden, denn die vielen Variationen mit den künstlichen Lichtquellen bestätigen den experimentellen Charakter, wenn auch auf andere Weise als im Werk des Protagonisten. Die derben Alltagsstypen kehren nicht wieder: Christus ist eindeutig eine Idealgestalt. Die Mode der „Candlelights“ im 17. und 18. Jahrhundert, vor allem in England, nimmt von diesen Intentionen ihren Ausgang – „romantische“ Aspekte sind dabei sicher geringer als religiöse und das Vorführen der Beherrschung malerischer Mittel.

Die Weiterentwicklung des Motivs der durch die Hand verdeckten Kerze durch Gerard Seghers, um die Betrachter vor Blendung zu schützen, mischt die flämischen Aspekte mit jenen der holländische Seite. Die Caravaggisten in Utrecht und die von ihnen angeregten

215 Judson, Honthorst, siehe Anm. 213, S. 33.

216 Ebenda, S. 23.

217 J. Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 156.

218 M. Sitt, Bildsinn und Erscheinungsbild, in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 300.

219 M. Sitt, Auf den Spuren des Lichts, Ausst.-Kat. Salzburg 1991, S. 94.



241 Gerard Seghers, Die Verleugnung Petri, 1620er Jahre

Künstler aus Antwerpen weiten die Grenzen aus. Seghers' Lehrer Janssens wird im Sinn dieser experimentellen Entwicklung der innerbildlichen Lichtquelle vor seiner „Verleugnung Petri“ (Abb. 241) zu reihen sein. Das Bild wird von Justus Müller-Hofstede als „schönste Fassung“ dieses Themas bezeichnet.²²⁰ Schon bei Janssens ist allerdings die Brechung der Einflüsse Caravaggios über Rubens' Aufnahmen zu bemerken. 1611–21 hatte Seghers in Rom Caravaggio und Umkreis studiert, die kunstvolle Verdeckung der Flamme übernahm er von Honthorst, die Fragmentierung der Figuren des Kniestücks und seines Raumes, ist jedoch von Caravaggio direkt bezogen. Der Mann mit der Rüstung und den Glanzlichteffekten am Metall verrät Studien zurück bis Giorgione und Jan van Eyck.

220 Müller-Hofstede, Janssens, siehe Anm. 202, S. 300. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 221, Nr. 36.



242 Matthias Stomer, Ceres von Abbas verhöhnt

Einiges ist auch durch die zahlreichen Nachtstücke Matthias Stomers (1600–1672) und Leonaert Bramers (1596–1674), zwei Vertretern des Caravaggismus in Italien, in Bewegung geraten.²²¹ Sie gehören bereits zu jener Generation, die den Boom an Nachtstücken auslösten, deren systematische Aufnahme in die Kunstgeschichtsschreibung Müller-Hofstede noch als fehlend einklagt.²²² Der 1600 in Amersfort geborene Stomer geht 1640 von Neapel nach Sizilien, nachdem er seit 1630 in Rom gewesen war, und malt dort zum größten Teil Nachtstücke mit unterschiedlichen Lichtquellen. Honthorst und Els-

221 Fischbacher, Stomer. Nachtstücke, siehe Anm. 196. F. Fox-Hofrichter, Leonaert Bramer 1596–1674. A Painter of the Night, Milwaukee (Wisconsin) 1992.

222 Müller-Hofstede, Caravaggio und die Niederländer, siehe Anm. 199, S. 13

heimer dürften neben Caravaggio noch wesentlicher für diese Entwicklung gewesen sein. Auch er zählt damit zu jenen von Giovanni Pietro Bellori kritisierten „Naturalisti“ in der Nachfolge des Meisters.²²³ Vermutungen, dass Honthorst oder Janssens die Lehrer Stomers waren, setzt Fischbacher eine andere entgegen: Bloemaert.²²⁴ Stomer folgt nämlich den traditionellen Lichtquellen wie auch jener neuen Lichtregie Honthorsts. In dieser Auffassung gibt es ein Nikodemusbild (Darmstadt, Hess. Landesmus.), weiters „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ (nach Honthorst, Berlin, Gemäldegal.), „Die Händewaschung des Pilatus“ (Paris, Louvre) und „Die Verhöhnung der Ceres“ (München, Alte Pinakothek, Abb. 242, S. 551). In diesem Gemälde ist statt eines Landschaftsraums nur die Türe und dunkles Gebüsch zu sehen, hinter dem sich ein winziger schwach leuchtender Mond verbirgt; die Kerze ist wesentliche Beleuchtung der Protagonisten. Stomer stellt den Frevler der Verhöhnung an der erschöpften Göttin sowie die beschwichtigende Alte dar – der Knabe hebt spöttisch seinen Arm und zeigt auf Ceres. Das moralische Lehrstück ist durch Anregungen von Elsheimer (das 1608 entstandene Original war vor allem durch Stiche Hendrick Goudts bekannt) und von der Lichtregie Honthorsts angeregt.²²⁵

Stomer imitierte auch das Motiv des Span blasenden Knaben – wohl von Bassano oder mit den späteren Variationen eines von Honthorst angeregten Pfeifenanzünders; er zeigt aber auch alte Frauen im Kerzenlicht. Relativ eigenwillig gibt sich der Künstler nur in den Historienbildern „Das Urteil des Salomo“ (Houston, Mus. of Fine Arts) und „Mucius Scaevola vor Porsenna“ (zwei Fassungen).

Leonaert Bramer war international in Europa unterwegs und verbreitete den Caravaggismus; durch seine vielen Reisen sind aber nur wenige Werke erhalten geblieben.²²⁶ Achtzehnjährig war er 1614 nach Rom gekommen, auch er war Katholik und profitierte von der Vorliebe des Marchese Giustiniani für die nördlichen Anhänger Caravaggios: Zwei Bilder waren in dessen Besitz. Der Künstler nahm Elsheimer so intensiv zum Vorbild, dass er „Die Flucht nach Ägypten“ kopierte; nach seiner Rückkehr in die Niederlande – nach Delft – kam Rembrandt als neues Vorbild dazu.²²⁷ Der indirekte Einfluss Caravaggios über Honthorst und Louis Finson, sogar Seghers, ist anzunehmen. Seine Vorliebe für Nachtstücke hielt auch in der Delfter Zeit an, wo er weitere Schüler beeinflusste.²²⁸ Auch Blätter mit Tinte und Wasserfarbe sind nächtlich in seinem Œuvre („Judaskuss“, New Haven, priv., und „Anbetung der Hirten“, Yale Univ. Art Gall.). Dabei ist auch das vorhin bei Stomer genannte Ceresthema (nach Ovid, Met. 5, 450 f.) wichtig. In einer lavierten Zeichnung stellt er die Verwandlung des dreisten Knaben in eine Eidechse dar (Abb. 243). Dabei

223 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, Rom 1672, S. 212.

224 Fischbacher, Stomer, siehe Anm. 221, S. 106 f.

225 Ebenda, S. 79.

226 Fox-Hofrichter, Bramer, siehe Anm. 221, S. 7.

227 Ebenda, S. 8–10.

228 Ebenda, S. 17.

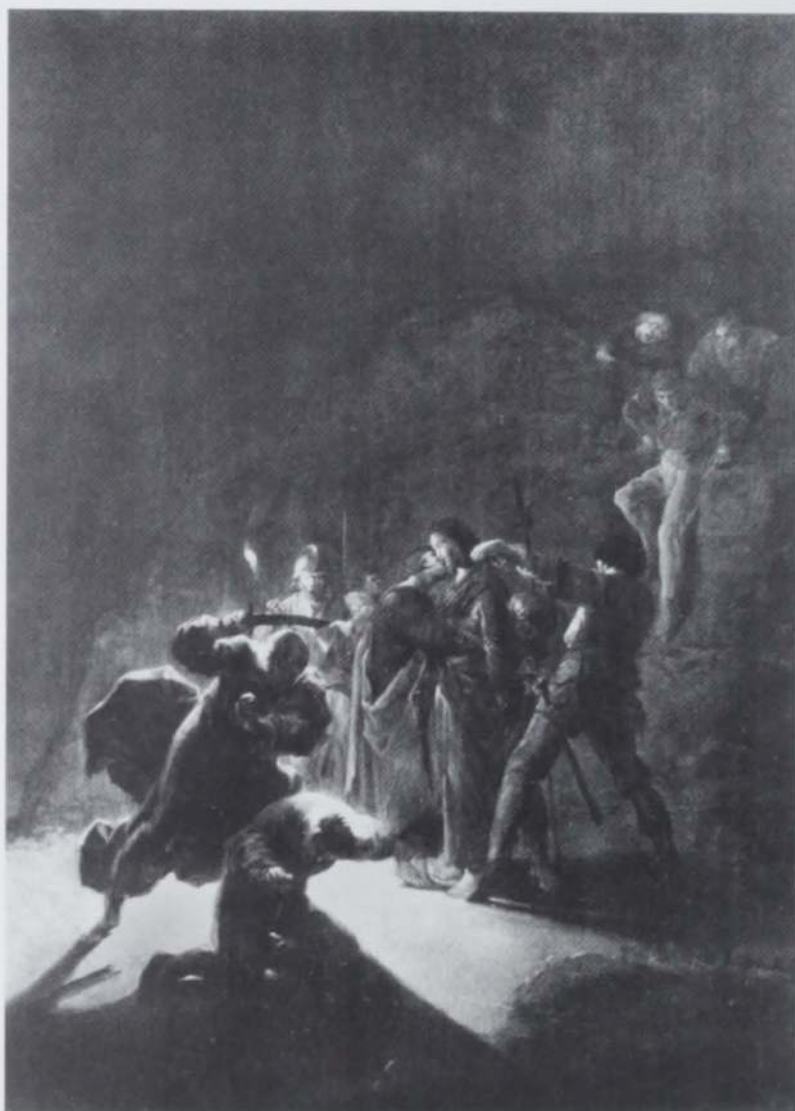
243

Leonaert Bramer,
Stellio wird von Ceres
in eine Eidechse
verwandelt,
um 1625/30,
lavierte Tintenzeich-
nung mit grauen und
weißen Höhungen



hält die zornige Göttin stehend eine Fackel in der einen Hand, und mit einem Gefäß in der anderen schüttet sie verwandelndes Wasser auf den Knaben, dessen Unterkörper bereits zum Tier geworden ist. Vor einer Hütte ist die Szene neben der Alten wieder in Mondlicht getaucht.

Die dunklen Landschaftsräume Bramers mit relativ kleinen Figuren atmen die Kenntnis Elsheimers, die in eine eigene Variante von Dunkelheit und Farbigkeit getaucht werden – so in „Die Hl. Drei Könige gehen nach Betlehem“ (geleitet von zwei Engeln zu Fuß und einem fliegenden mit Kerzen, New York, Coll. Louis Durr Historical Society). Eigen-



244

Leonaert Bramer, Judaskuss, um 1630

willig und schon auf Rembrandt hinweisend, sind der „Judaskuss“ von um 1630 (Abb. 244), „Die Anbetung der Hirten“ (New York, priv. von 1628/30) bzw. die ihm oder seiner Schule zugeschriebene „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Abb. 245). Die letztgenannte Komposition rückt zwar die Protagonisten mehr in den Vordergrund, es bleibt aber viel dunkler im Raum über ihnen, der von einer Mondsichel am oberen Rand abgeschlossen wird. Dazu gibt es nächtliche Genrebilder Bramers. Die Besonderheit seiner Nächte (das gilt nicht für die Zeichnungen) sind die relativ kleinen Figuren in Gruppen vor einem nach oben offenen Landschaftsraum, der wie ein Bühnenraum wirkt; die Figuren muten manchmal noch wie manieristische Gestalten an. Der kleinteiligen Zeichnung stehen glühende Farben gegenüber, die mit fleckenhaftem Pinselstrich in den dunklen Grund eingetragen werden.

245

Leonaert Bramer (oder
Umkreis), Judith und
Holofernes



Im Vergleich mit den Utrechter Caravaggisten befindet Müller-Hofstede die Ergebnisse der Flamen als nicht gleichwertig.²²⁹ Die Synthese von italienischem und holländischem Beitrag zur Entstehung des „Kerzenlichtbildes“ im 17. Jahrhundert ist allein durch die wesentliche Integrationsfigur des Caravaggismus in Antwerpen – Peter Paul Rubens – gegeben. Von ihm wird in Bezug auf die akademischen Nachtstücke in Historie, Porträt und Landschaft wieder zu sprechen sein, deshalb sind hier nur einige wenige Beispiele religiöser Ikonografie angeführt. Die „Dornenkrönung“ (1601/02, Grasse, Hospital de Petit Paris) zeigt bereits die Umwandlung des bei Caravaggio dominanten schräg einfallenden Beleuchtungslichts in eine innerbildliche Verteilung von Lichtquellen. Eine Laterne und

229 Müller-Hofstede, Janssens, siehe Anm. 202, S. 202.



246 Peter Paul Rubens, Judith mit dem Haupt des Holofernes

eine Fackel, in der Hand eines Knaben im Hintergrund, werden von einem Mann an einer Balustrade ergänzt, der offensichtlich vom Mondlicht getroffen wird. Mit dieser Einführung niederländischer Errungenschaften in Italien vermutet Denis Mahon sogar umgekehrt eine Beeinflussung des Lombarden in Rom, da ebendieses Bild in S. Croce in Gerusalemme ausgestellt war zu Zeiten, als Caravaggio es sehen konnte und sich damit an Antonio Campi in Mailand erinnert gefühlt haben könnte.²³⁰ Dass Rubens dabei Lomaz-

230 D. Mahon, *Eregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised*, in: *Burl. Magazine* XCIII 574–585, 1851, S. 223 ff.



247 Peter Paul Rubens, Die Beweinung Christi

zos Theorie der Dreifachbeleuchtung vorschwebte und er sie bevorzugte, ist offensichtlich. Dazu existiert seine Kenntnis emblematischer Bedeutung der Lichter durch seinen Lehrer Otto van Veen. Dieser schrieb 1607 die „*Emblemata Horatiana*“, in denen nicht nur der „*vir sapiens*“ seinen nächtlichen Studien nachgeht (eine Übernahme der italienischen Antikenrezeption nach Horaz und Seneca mit der *Lucubratio*), sondern auch die Laster die nächtliche Torheit schüren (Wein, Musik, Bordelle, Tanz).²³¹ Meist verwendete Rubens

231 Müller-Hofstede, Caravaggio und die Niederlande, siehe Anm. 199, S. 16 f.

aber – trotz früher Orientierung an Lomazzo – das *Lume divino* allein wie in seiner „Stigmatisierung des hl. Franziskus“ (1616, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Die Unterscheidung der Lichter ist hier schon wie bei Rembrandt von hinter dem Gekreuzigten ausgehend, nebenbei ist aber auch auf einen Streifen *Tramonto* beschränktes natürliches Licht zu sehen.

Nicht nur Stomer, Rembrandt und viele andere waren außer Caravaggio von Elsheimer beeindruckt, auch Rubens nimmt in seiner Halbfigurenkomposition „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Abb. 246, S. 556) eine Position zwischen dem Frankfurter und der Caravaggionachfolgerin Artemisia Gentileschi ein. Rubens ergänzt Elsheimer, von dem er die leuchtende Farbigkeit übernommen hat, durch eine typische Halbfigurenkomposition Caravaggios. Er besaß Bilder von Elsheimer und wie sein Nachlassinventar bestätigt, gehört dazu die „Judith“ (London, Wellington Museum Apsley House) und „Die Verspottung der Ceres“ (heute Madrid, Prado).²³² Judith steht natürlich auch für Rubens als Kämpferin gegen die Feinde des Katholizismus, wobei die Protestanten dabei genauso gemeint waren wie die Türken.²³³ Die von der Dienerin halb verdeckte Kerze kommt aus der Systematik der Lichter durch Honthorst, allerdings wurde genau das auch von Artemisia Gentileschi übernommen. Mit Cornelis Galle d. J. hat Rubens eine Stichvorlage für das Thema entworfen, die durch ganze Figuren noch näher an Elsheimer (Stockholm, Nat. Mus.) herankommt.²³⁴ In der „Beweinung Christi“ von um 1626 (Abb. 247, S. 557) klingen Bilder Caravaggios in freier Paraphrase an; weniger die von Rubens 1613 kopierte „Grablegung“ als der „Mariantod“. Das Bild ist allerdings auch eine nächtliche Reaktion auf den Tod seiner ersten Frau Isabella Brandt 1626 und auf seine Reise zu Honthorst nach Utrecht knapp danach. Aus persönlicher Erfahrung ist darin die Aussichtslosigkeit des Todes und die haltlose Trauer der beiden Frauen im schwarzen Raum nur von zwei Kandelabern erhellt. Die skizzenhafte Manier Rubens' und die Lichteffekte weisen in diesem Werk schon auf spätere Lösungen Rembrandts hin.²³⁵ Hier und an Bassano schließen sich mehrere „Anbetungen der Hirten“ an – vor allem die in der Kathedrale von Soissons 1618/20 und in Rouen (Musée des Beaux-Arts) mit Mondlicht und Fackel neben überirdischem Licht, sowie die „Anbetung der Könige“ (Triptychon von Mecheln mit Marter des hl. Johannes auf den Flügelbildern, 1619).

In der frühen „Anbetung der Hirten“ von 1608 (Fermo, Rathaus, Skizze in St. Petersburg und in Los Angeles, Univ. of California), genannt „Die Nacht“, ist nicht nur der Titel

232 K. Andrews, Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985. Darüber berichtet auch Sandrart, der mit Rubens nach Holland reiste, J. v. Sandrart, *Academie*, Hrsg. A. R. Peltzer, siehe Anm. 198, S. 328.

233 F. Capozzi, *The Evolution and Transformation of the Judith and Holofernes Drama and Art before 1627*, phil. Diss. Madison 1975, S. 154 f.

234 J. Müller-Hofstede, Rubens' Grisaille für den Abendmahlstisch des Boetius à Bolswert, in: *Pantheon* XXVIII, 2, 1970, S. 109 ff. M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, Princeton 1989, Abb. 12, Kap. V: Judith, S. 278 ff.

235 E. Micheletti, Rubens, München 1963, Kat. 43.

von Correggios berühmtem Werk entlehnt. Die Komposition wird zwar dynamisiert, aber auch einzelne Figuren sind übernommen. Selbst das „Abendmahl“ von 1620 (auch 1632 datiert, Mailand, Brera, Skizze in St. Petersburg), mit den Kerzen am Altar und am Tisch, hat noch Anklänge an die kurze Phase des Caravaggismus in Rubens' Werk. Wieder ist dieser aber durch die Kerzenlichtbeleuchtung der Utrechter Anregungen ergänzt. Auch dazu existiert ein Modell für den Stecher (Frankfurt, Privatbes.).²³⁶ Aber auch Kompositionen seines Lehrers Otto van Veen und eine große Übereinstimmung mit Ludovico Cigolis „Abendmahl“ von 1591 (Empoli, Collegiata) sind zu bedenken.²³⁷ Rubens bringt, trotz Dynamik seiner Figuren, ihrer starken Affekte, seiner Glut der Farben und der virtuosen Pinselführung in die Lichter der Nacht selbst wenig Neuerung ein – sieht man von der Lichteureole hinter den heiligen Gestalten als neue Art des *Lume divino*, ähnlich Rembrandt, ab. In den späten Bildern kehrt eine Reduktion auf das überirdische Licht ein (wie in der „Anbetung der Könige“ aus dem Prado); selten mischt er noch mit natürlichen Lichtquellen (wie in der „Magdalena“ 1635 von Lille). Das Genre Nachtstück interessiert ihn als akademisches Kunststück, aber es wird keine innere Haltung daraus – wie bei Caravaggio selbst – oder ein Experimentierfeld wie bei Honthorst. Das Helldunkel wird zugunsten eines ausgeklügelten Kolorismus reduziert, nach 1620 erlischt das Interesse an den scharfen Lichtkontrasten und der dramatische Ausdruck wird gedämpft.²³⁸

Während die Utrechter Caravaggisten (Honthorst, Terbrugghen und van Barburen) Vorbilder für Rembrandt, Vermeer, Hals und Georges de La Tour waren, ist die Beeinflussung der Antwerpener Malerei in zwei Wellen von Rubens und Abraham Janssens in den flämischen Bereich gebracht worden. Die nächste Generation, Gerard Seghers und Jacob Jordaens, ist von diesen geprägt und nicht mehr von Caravaggio direkt. Jordaens hat ein ausgesprochenes Gefühl für starke Plastizität und knüpft mit seinen Lichtquellen auch an Maerten de Vos und die Brüder Francken an.²³⁹ Obwohl er von Rubens übernimmt – dabei faszinierte ihn offenbar das Bild der „Alten mit dem Kohlebecken“ (Dresden, Gemäldegalerie, siehe 2 f) sehr –, ist eine eigenständige Leistung der Behandlung der Dunkelheit in den Werken „Hl. Familie mit Hirten“ (Abb. 248, S. 560) und der „Hl. Familie mit der Dienstmagd“ (Abb. 249, S. 561) zu konstatieren.²⁴⁰ Im ersten Werk ist das „Bassanomotiv“ des Knaben, der das Feuer anbläst, durch einen Jungen im Hintergrund übernommen und damit die ganze Problematik von katholischer Mystik und Emblematis, die auch die Kerze in Josephs Händen im Vordergrund und die Maria Lactans einschließt, angesprochen. Der gedankenverlorene Hirte links außen ist noch eine Reminiszenz auf Coreggios

236 Müller-Hofstede, Rubens' Grisaille, siehe Anm. 234, S. 111.

237 W. Friedländer, *Early to full Baroque: Cigoli and Rubens*, in: *Studien zur toskan. Kunst*, Festschrift für L. H. Heydenreich, München 1964, S. 65 ff.

238 Müller-Hofstede, Janssen, siehe Anm. 202, S. 267.

239 Ebenda, S. 247 f.

240 Ebenda, S. 277.



248 Jacob Jordaens, Heilige Familie mit Hirten



249 Jacob Jordaens, Die Heilige Familie mit der Dienstmagd

„Nacht“ und damit die Italiener, dazu kommt die wohlkonstruierte neue Lichtführung durch innerbildliche Lichtquellen, wie sie die Utrechter erfunden haben. Das Experiment Nachtstück verquickt sich wieder mit den emotional geladenen religiösen Historien. Damit verquickt die zweite Generation der Caravaggisten Einflüsse verschiedener Quellen aus Italien mit den älteren holländischen und flämischen Vorbildern wie Pieter Coecke, Jan van Amstel, Joos van Winghe, Maerten de Vos, aber auch mit Brueghels berühmtem Grisailenbild des „Mariantodes“. ²⁴¹

Das zweite Bild Jordaens, „Die hl. Familie mit der Dienstmagd“, beschreibt Müller-Hofstede bereits als Antithese auf Rubens' Caravaggismus, da es Seghers und Honthorst mit dem Experiment der (von Händen oder Körpern) verdeckten Lichtquellen weiterentwickelt und zu dem vielschichtigen Komplex des Caravaggismus mit ausgeklügelten variierten Mitteln der Beleuchtung beiträgt.

Die interessante Variante zu Caravaggios Tenebroso in den Niederlanden ist die Entwicklung eines Naturalismus durch die Lichtquellen im Bild. Daraus ergibt sich das Paradox, dass die Dinge in der nächtlichen Atmosphäre herausgehoben werden, die ja grundsätzlich verunklärt, verhüllt, zumindest teilweise Form und Raum verbirgt. Es ist eine besondere Detailbeleuchtung von ikonografisch wichtigen Figuren und Gegenständen. Eine intime Wirkung durch die Hervorhebung von oft genrehaften Details wird aber nicht nur die Lichtregie, sondern auch eine neue Farbigkeit der nächtlichen Kompositionen erreicht. Oft ist der braune Ton des Raumes und das Orangerot der Kleidung von Bedeutung, das dann beides von Georges de La Tour und Rembrandt übernommen und paraphrasiert wird. ²⁴² Die Nachtstimmung wird damit lyrisch und nähert sich den Gedichten eines John Donne mit seinen „braunen Nächten“ an, die meist auf das beobachtete Mondlicht im Sommer reflektieren.

Die Verdopplung von innerbildlichen Lichtquellen, die durch Hände oder Figuren zum Schutz der Betrachter vor Blendung abgedeckt sind, nimmt zu wie auch der „sensus allegoricus“, der moralisierende Faktor aus der holländischen Tradition, und damit die ikonografische Wertigkeit des Nachtbildes. Wie durch van Mander überliefert ist, war das „Kerzenlicht-Stück“ ein eigener fester Begriff in der Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. ²⁴³ Aber auch Francisco de Holanda erklärt Braz de Peireira in seinen Dialogen zur Malerei, warum die italienischen Maler beim Porträtieren Kerzenlicht benutzten: „Sie tun es, um der stärkeren Betonung der Dunkelheit und der größeren Klarheit der hellen Zonen willen, um den Schattierungen mehr Kraft zu geben und um Ausdruck und Gefühl besser vermitteln zu können.“ ²⁴⁴

241 Ebenda, S. 287 „Bassanomotiv“. Bassano war 1627 in Utrecht, siehe: Müller-Hofstede, Die Niederländer und Caravaggio, siehe Anm. 199, S. 23.

242 Müller Hofstede, Die Niederlande und Caravaggio, ebenda, S. 15. Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 244.

243 C. v. Mander, Das Lehrgedicht, siehe Anm. 213, Nr. 33.

244 F. de Holanda, Do tirar poco Natural, 1549 – zit. nach J. Bury, The use of Candle-Light for portrait painting in the sixteenth century Italy, in: Burling. Mag. 119, 1977, S. 434 ff.

Van Dyck hatte Carel van Mander berichtet, dass Caravaggio direkt nach der Natur und nach dem Leben malte, was die jungen Künstler besonders faszinierte.²⁴⁵ Doch dies allein ist für die Übernahme in den Niederlanden nicht bedeutend, auch die ikonografische (moralisierende) Ausrichtung der Nachtstücke nimmt zu – im gleichen Maß wie die experimentelle Schiene mit den innerbildlichen Lichtquellen. Es mag zu einer Erscheinung der Malerei des 17. Jahrhundert geführt haben, die Johan Huizinga dazu bewegte, es das „Zeitalter der kalten Passion“ zu nennen.²⁴⁶ Jan van Gelder spaltet die Niederlande in der Barockmalerei in zwei Strömungen oder Pole: Vernunft und Emotion (Wissenschaft und Religion).²⁴⁷ Aber Systematisierung und mathematische Genauigkeit sind mit besonderer emotionaler Freude an den (göttlichen) Ordnungen verbunden. So ist es auch mit den Variationen an Lichtquellen und ihren Abschirmungen im Bild – wie in der Musik das Madrigal sollten sie letztlich immer nur dem „delectare Deum“ dienen.²⁴⁸ Calvinistische und katholische Voraussetzungen treffen sich in den Problemen des Nachtstücks, weshalb es in den Niederlanden auch nicht auf eine Gruppe religiöser Motivation beschränkt bleibt, sondern quer über die geteilten Lande vereint. Jedoch wird die Frage der Wahrnehmung, die schon bei Samuel van Hoogstraeten bedeutend ist, da er die Maler vor der Verwechslung der Lichtquelle und des zu beleuchteten Objekts warnt, im 18. Jahrhundert immer mehr in den Vordergrund treten. Im 17. Jahrhundert sind die Emotion und das wissenschaftliche Denken in den Bildern aber noch nicht trennbar.

Georges de La Tour (1593–1652) als nächtlicher Spezialist

Der lothringische Künstler ist seit seiner letzten großen Retrospektive in Washington, Fort Worth und Paris 1996/97 weniger als direkter Nachfolger Caravaggios denn als einer der Utrechter Caravaggisten bestätigt worden.²⁴⁹ Die Wahrscheinlichkeit, dass er selbst in Rom war, ist durch neuerliche Quellenfunde, in denen sich Georges de La Tour nicht als Italienreisender empfiehlt, gering; früher hatten das viele Autoren vermutet, etwa Anthony Blunt.²⁵⁰

245 G. Baglione, *Le Vite de' Pittori*, Rom 1642, S. 138. G. P. Bellori, *Le vite*, siehe Anm. 223, S. 205.

246 J. Huizinga, *Verzamelde werken II*, Haarlem 1948, S. 390. Dabei werden Descartes und die Methoden der Camera obscura als rationalistische Elemente genannt.

247 J. G. v. Gelder, *Two aspects of the Dutch Baroque. Reason and Emotion*, in: Festschrift E. Panofsky (*De Artibus Opuscula XL*, Hrsg. M. Meiss), New York 1961, Vol. 1, S. 445 ff. Am Ende stand die Vernunft siegreich im 18. Jahrhundert vor der Emotion.

248 V. Gelder, ebenda, S. 449. Dies spiegelt sich auch im Traktat Samuel van Hoogstraetens wider: „Inleyding tot de hooge schoole der schilder-koonst“, Rotterdam 1678. Van Gelder zieht aber eine Linie zu Emotion und Vernunft auch noch im Werk van Goghs und Mondrians im 20. Jh. S. Slive, „Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting“, in: *The Art Quaterly* 1956, S. 3 ff.

249 Georges de La Tour and his world. Ausst.-Kat. Washington – Fort Worth 1996/97 (Hrsg. E. Conisbee), New Haven – London 1996.

250 Ebenda, Conisbee, *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour*, S. 25. F. Grossmann, *Some*

Mit ihm behält auch die zweite Generation der Utrechter Caravaggisten ihre Helldunkelmanier, als sie an den Höfen längst außer Mode gekommen ist – daher ist, bei aller Qualität, die provinzielle Note dieser Weiterentwicklung von Lichtquellen im Bild zu bedenken.²⁵¹

Neu ist die Reduktion, die Statuarik seiner Figuren und die Innerlichkeit, die seit der Romantik auch bürgerliche Interessen berührt – wobei gerade die Wahl des Nachtsstücks mit Kerzenlicht wichtig ist. Es ist damit verständlich, warum Georges de La Tour gerade 1915 von Hermann Voss wieder entdeckt wurde.²⁵²

Ein Vermittler zwischen der Lorraine und Rom, den Utrechter Caravaggisten sowie Georges de La Tour, war der bis heute umstrittene „Kerzenlichtmeister“, der mit Trophime Bigot identifiziert wird.²⁵³ Dieser Künstler zwischen Italien und Frankreich signierte auch mit „Jacomo pittore“ oder „Jacobe“; ein Name, der mit Trophime Bigot, dessen Malerei ohne Zweifel als sehr ähnlich zu beschreiben ist, nichts zu tun hat. Trophime Bigot kehrte von Rom in die Provence zurück, mag sich aber dabei auch in der Gegend von Nancy aufgehalten haben. Seine halbfigurigen Nachtstücke waren in der Zeit äußerst populär; es kann aber auch zwei Maler dieses Namens (wovon einer der Neffe oder Sohn des Ersteren ist) gegeben haben.²⁵⁴

Jedenfalls werden Werke dieser Art entweder dem „Candlelight-Master“, Trophime Bigot dem Älteren und dem Jüngeren sowie einem „Meister Jacomo“ oder „Jacobe“ zugeschrieben.²⁵⁵ Sie alle haben mit de La Tour die innerbildlichen Lichtquellen gemeinsam, malen zumeist Halbfigurenbilder oder Kniestücke, die eine ähnliche Reduktion der Personen und Gegenstände aufweisen. Ihre naturalistische Gestaltung ist allerdings selbst in den Genreszenen nicht so hoch wie bei de la Tour. Wiederkehrende Themenbereiche sind jenes berühmte Motiv eines Knaben, aber auch eines Mädchens mit Kerze, Lampe, Span – zuweilen singend oder flohsuchend, die Auffindung des Sebastian durch Irene, Vanitas- und Magdalenenbilder, also alles Themen, die auch de La Tour pflegte. Der „Candlelight-

Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition, in: *Burl. Mag.* CXV, 844, 1973, S. 576 ff. A. Blunt, *The "Joueur de Vielle" of Georges de La Tour*, in: *Burl. Mag.* XCXII, 1945, S. 108 f.

251 W. Prohaska, *Georges de La Tour – Von seiner Wiederentdeckung und seinen Rätseln*, Wien 1987 (Das Meisterwerk 6), S. 14.

252 H. Voss, „Georges du Mesnil de La Tour. Der Engel erscheint dem hl. Joseph, Petrus und der Magd ...“, in: *Archiv f. Kg.* 2, 1915, S. 3–4.

253 *Ausst.-Kat. Les Vanitiés dans la Peinture en XVII^e siècle*, Ville de Caen 1990, S. 168 f. Der neue *Ausst.-Kat.* lässt das offen, zitiert aber alle positiven Meinungen dazu, bei: J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris 1992 (London 1993). B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, Mailand 1989, 3 Bde. *Ausst.-Kat. Georges de La Tour*, siehe Anm. 249, S. 281.

254 Ebenda (*Ausst.-Kat. Georges de La Tour*, Washington), S. 281.

255 Trophime Bigot (1579 Arles) bis 1650 Avignon, wurde wohl ähnlich Georges de La Tour flämisch ausgebildet [bei Jost Assel oder Louis Finson(ins)], 1600–1605 in Italien, kehrt als Trufamondi Bigoti zurück, 1634 wieder in Rom, danach in Aix-en-Provence, Arles, Avignon von 1620/28. Er gehört zur ersten Generation der Caravaggisten. (Nach *Ausst.-Kat. Nacht*, siehe Anm. 98, S. 582.)

Master“ hat neben dem singenden Mädchen, Pfeifen rauchenden Mann, das Emmausthema, einen Engel, der den toten Christus bewacht (ähnlich der „Auffindung des hl. Alexis“ von de La Tour), einen Hieronymus, die Befreiung Petri, Gefangennahme, Verspottung Christi, den St. Franziskus in Ekstase (ein Thema, das de la Tour auch als Ganzfigur und Halbfigur übernahm) auch Genreszenen wie Tavernen oder „Arzt mit Urinflasche“ gemalt. Hier gibt es nicht nur thematisch, sondern auch von der Dominanz der Dunkelheit und geringen Zubehörs her Übereinstimmungen.²⁵⁶

Honthorsts Lichtsystematik mit innerbildlichen künstlichen Lichtquellen wird mit dem Genus humilis des Bartolomeo Manfredi (der durch Jean le Clerc und andere Schüler Saraceni vermittelt wird) verbunden.²⁵⁷ Was der vorübergehend als Hofmaler des französischen Königs Ludwigs XIII. genannte de La Tour also von Caravaggio wusste und kannte, war dessen Ruhm und seine Bildthemen – die Helldunkelmanier kam aus zweiter Hand. Was er aber aus diesen Kenntnissen entwickelte, ist eine individuelle Monumentalität des Nachtstückes, die der Theatralik des Urhebers zwar nicht ähnlich sein kann, aber Ähnliches anstrebte. Daher hat Werner Hager nicht so Unrecht, wenn er es eine „abstrahierende Vergeistigung der Botschaft Caravaggios“ nennt, die einen Unterschied darstellt zu anderen Nachfolgern wie etwa Ribera.²⁵⁸ Sowohl im Aufbau, in seinen statischen Formen, wie in der Art, die Farbskala auf Braun- und Rottöne zu konzentrieren, geht de La Tour über das niederländische Vorbild der Utrechter Caravaggisten weit hinaus. Vielleicht ist es aber seine hohe Eigenwilligkeit, die ihn zuletzt eine ähnlich hohe Wirkung erreichen lässt wie der Meister, von dem das Tenbroso seinen Ausgang nahm.

Die Chronologie seiner Bilder ist ungeklärt, wohl auch, weil so viele Werke durch den Dreißigjährigen Krieg und Brand seines Ateliers in Lunéville 1639 verloren gegangen sind. „Das Zahlen der Steuern“ als „altertümliche Komposition“ und einige Tagstücke werden an den Anfang um 1618–20 gereiht. Das erste Nachtstück in der auf dieses Genre offenbar konzentrierten Karriere des Künstlers verrät Einflüsse Jean le Clercs, der Utrechter Caravaggisten und Bartolomeo Manfredis. Da dieses Bild ein Thema betrifft, das den Künstler offenbar persönlich (durch Ablass vom Steuerzahlen) mit dem Haus Lorraine verband, ist auch die Provenienz von dort (Nancy) passend (später ist das Bild über Privatbesitz – als Honthorst – nach Lviv, Gemäldegalerie der Ukraine, gelangt).²⁵⁹ Die soziologische Betrachtung stimmt bezüglich des Charakters dieses Künstlers zumindest bedenklich: Sollte das Bild eine Gabe an den Herzog gewesen sein, der den reich verheirateten Sohn

256 B. Nicolson, The „Candlelightmaster“. A Follower of Honthorst in Rome, in: *Nederlandish Kunsthist. Jaarboek* 11, 1960, S. 121 ff.

257 Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 283. Le Clerc aus Nancy (ca. 1587–1633), Romreise ca. 1617, Venedig 1619–22, Lehrer Saraceni, Caravaggismus aus 2. Hand. Die „Manfrediana Methodus“ ging vor allem auf Valentine de Boulogne, Tourner, Nicolas Régnier, Dirck van Barburen über.

258 W. Hager, *Barock – Skulptur und Malerei (Reihe Kunst der Welt)*, Baden-Baden 1980², S. 189.

259 Ebenda, S. 260.

eines Bäckers seine Steuern erließ? In der Bevölkerung war der Künstler jedenfalls, nach den wenigen Überlieferungen zu schließen, durch seinen materiellen Aufstieg, mögliche Arroganz und Geiz, sehr unbeliebt.²⁶⁰

In der Lichtführung wiederholt de La Tour die einfache innerbildliche Kerzenbeleuchtung, die er über die Utrechter offenbar kannte oder durch die Nachtstücke Jacques-Charles Bellange („Beweinung“ und „Magdalena“) in Nancy vermittelt bekam. Im Sinne der neuen wissenschaftlichen Beobachtung wechselte er jedoch von der fleckigen Lichtverteilung im dunklen Raum zu größerer Einheitlichkeit.

Die Forschung reiht nach diesem Nachtstück die Tagstücke des Malers an den Anfang seiner Karriere – es ist möglich, dass die durchreisenden Caravaggisten erst ab den zwanziger Jahren anhaltenden Eindruck auf seine Verwendung des Helldunkels machten und zu Beginn nur die thematischen Bereiche des Genrebildes standen. Die „Pflege des hl. Sebastian durch Irene“ ist wohl nur mehr als Kopie oder Werkstattbild erhalten – es wird 1630/33 datiert. Im Gegensatz zu den beiden späteren, als eigenhändig beschriebenen, fast identen Fassungen aus Paris (Louvre) und Berlin (Kulturforum, Gemäldegalerie) um 1649, ist diese Komposition auf ein Lichtparallelogramm durch die zentrale Laterne konzentriert. Die Anzahl der Kopien (um die zehn) spricht dafür (abgesehen vom schwachen Tramonto in der Landschaft rechts), dass es sich um den „Sebastian“ handelt, den der französische König Ludwig XIII. besaß und um dessentwillen er alle anderen Bilder aus einem Raum entfernen ließ, nur um diese Komposition für sich allein zu genießen – damit ist es wohl auch das Werk, das de La Tour den Titel „Hofmaler“ einbrachte.²⁶¹ Die gesicherte Reise nach Paris 1639, die allerdings für die Malerei dort bei Hofe keine Folgen zeigte, lässt annehmen, dass de La Tour über Frankreich nicht hinauskam und alle seine Helldunkeleffekte wie sein Realismus, aber auch Geometrie und Abstraktion Absorbierungen der Romreisenden sind. Ebenso ist das Festhalten am später längst „altmodischen“ Nachtstück, das aber am Hof von Lorraine seit Bellange in Mode war, ein Zeichen für seine Provinzialität.²⁶²

1622 war Jean le Clerc nach Frankreich zurückgekommen – d. h., de La Tour hätte sechs bis acht Jahre gehabt, um die Helldunkelmanier an dessen „Nächtlichen Konzerten“ und Bordellszenen zu studieren. Auch das Kartenspielerthema kam von diesem Künstler, doch auch aus der niederländischen Tradition seit Lucas v. Leyden.²⁶³ Mit „Hiob und sein Weib“ beginnt die wesentliche Serie von Nachtstücken des Künstlers (Epinal, Musée départemental des Vosges, Abb. 250) auch in den dreißiger Jahren, nahe dem frühen Sebas-

260 Ebenda, S. 260. P. Behre Miskimin, Lorraine in the Time of Georges de la Tour, S. 220 ff. P. Consibee, An Introduction, in: Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 14 ff.

261 Ebenda, S. 86 f. 1632 hatte sich der König in der Gegend aufgehalten – ein mögliches Übergabedatum. Prohaska, Georges de La Tour, siehe Anm. 251, S. 2.

262 Schon 1613 hatte man ihn in die Pariser Kunstgilde aufgenommen. (Ausst.-Kat. Georges de La Tour, Washington, siehe Anm. 249, S. 23) S. 24. Zur Provinzialität: Er spricht nie von Reisen in seinen Petitionen an Heinrich II. von Lorraine, da er sich damit hätte rühmen können, gab es sie wohl nicht.

263 Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 186/187.



250 Georges de La Tour, Hiob und sein Weib, 1630-er Jahre

tian datiert.²⁶⁴ Nur durch den zerschlagenen Teller (zum Schaben der Haut) ist das Thema erkannt worden – das Bild hat leider sehr gelitten und die Oberfläche ist nicht mehr in der ursprünglichen Schönheit erhalten, und doch ist hier erstmals zu bemerken, dass die Kerze in ihrer symbolischen Bedeutung und der Lichtwirkung schon zum eigentlichen Überthema geworden ist.²⁶⁵ Aber auch die gegenreformatorischen Forderungen nach Einfachheit, Eindringlichkeit des Inhalts und der Appell an die Emotion und damit die Anregung, die religiöse Meditation bildlich zu vermitteln, ist de La Tour offenbar in diesen Jahren höchstes Anliegen geworden.²⁶⁶ Die Geschichte (Hiob 2, 8) mit dem Abscheren der kranken Haut durch den Scherben wird vom Maler geschickt mit der Frage nach dem Festhalten an seinen Glauben durch die Ehefrau verbunden. Noch sind im Körperbogen der Stehenden und ihren Gesten kleine Rückschlüsse auf den Manierismus möglich, im Grunde beginnt aber schon hier jene reduzierte Klarheit in Form, Farbe und Lichtführung, wie sie in den weiteren Nachtstücken beibehalten wird.

Auch bei Georges de La Tour sind Bezüge zu den spanischen Mystikern vermutet worden, die durch Pierre Fourier, den Reformier in der Lorraine, vermittelt wurden – der glühende Scheit oder Span, der schon El Greco und die Bassani zu ihren Span blasenden Knaben anregte, wird von den Künstlern im Umkreis de La Tours auch auf Mädchenbilder ausgeweitet, die nicht in die niederländischen erotischen Deutungen passen. Den frühen Genreszenen folgt nun die Konzentration auf das religiöse Bild, wenngleich es der Maler immer nur durch minimale Andeutungen als solches verrät. Die Menschen auf den Bildern bleiben – auch wiederholt eingesetzt – Modelle seiner Umgebung; vielleicht sogar seines Haushalts. Die Botschaft mag sich an den Geringsten unter den Menschen wenden – diese Bilder stehen im Gegensatz zu den Charaktereigenschaften eines durch die Quellen überlieferten rücksichtslosen Aufsteigers, ja sogar Spekulanten mit Landbesitz und lediglich Freizeitmalers. Die wenigen vorhandenen Werke und auch einige verlorene tauchen in den Inventaren der Mächtigen seiner Zeit auf: d. h., er entsprach dem Zeitgeschmack.²⁶⁷

Hiobs Frau im monumental wirkenden roten Kleid mit beiger Schürze und Verzierungen, ihrem Schmuck und kostbaren Unterkleid steht als reiche Großbäuerin seiner Gegend einem fast nackten Bettler gegenüber – und trotzdem ist die Kerze in Höhe seines Herzens gehalten, um seinen unumstößlichen Glauben zum eigentlichen Thema zu machen. Hiob blickt zu seiner Frau – seine Gestik wendet sich aber nur dem Licht (Christus) zu. Auch die „Flohsucherin“ wird in diese Phase datiert – sie wird unter Genrebild besprochen werden. Die zahlreichen Gemälde La Tours zur Maria Magdalena aus den Jahren 1630–50 finden in der Vanitas-Thematik Erwähnung.

264 Ebenda, S. 94.

265 Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 94. Auch die vielen emblematischen Schriften der Zeit, die die Kerze als Synonym des Lichts Christi beschreiben, waren dem Maler bekannt.

266 Ebenda, S. 72 f.

267 Ebenda, S. 14–99 ff.



251 Georges de La Tour, Das Neugeborene, um 1645

Neben diesem, zwischen meditativer und erotischer Komponente oszillierenden Thema der heiligen Dirne sind als Nachtstücke ein ganzfiguriger „Reuiger Petrus“ (1645, Cleveland Museum of Art) und mehrere Bilder zur Meditation und Ekstase des hl. Franziskus zu erwähnen, wovon fast nur mehr Kopien erhalten sind. Dabei sind Einflüsse von Saraceni über Le Clerc sowie das erneut auftauchende Modell des alten Mannes – als Bruder Leo – zu erkennen.²⁶⁸ Es folgen die beiden bekannten Kompositionen „Anbetung der Hirten“ (Louvre, Paris) und „Das Neugeborene“ (Abb. 251) von etwa 1645.

268 Ebenda, S. 112–118.

Die anbetenden Hirten sind interessanterweise zwei junge Männer mit Hirtenstäben, einer hält ein Lamm, das am Stroh der Krippe nascht, die dritte Begleiterin ist wieder eine Bauersfrau aus der Lorraine mit einer verschlossenen Schüssel in Händen. Joseph trägt die Kerze nach der Vision der hl. Birgitta von Schweden – seine verdeckende Hand verrät Anregungen durch Honthorsts weiterführende Systematik innerbildlicher Lichtquellen – anders als in den ersten Nachtstücken des Meisters. Ob er die Experimente selbst vorangetrieben hat oder von den Utrechtern absorbierte, bleibt angesichts seiner besonderen Behandlung des Lichtscheins, scheinbar die Finger durchglühend, unklar.

Die Inventare der damaligen Besitzer sprechen von den *Nocturnes de La Tours* immer akzentuiert von „Nachtszene mit ...“, der Inhalt ist zweitrangig nach der Nacht.²⁶⁹ Das Bild der „Anbetung der Hirten“ ging in den Besitz des Gouverneurs von Luneville über. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Lichtmystik mit den spanischen Heiligen und dem Quietismus zu tun hat, ist sehr hoch, da in der Gegend auch einer der Übersetzer der Texte der hl. Theresen von Avila, Robert Arnauld d'Andilly, ansässig war. Er war ein Verehrer des Malers Philippe de Champaigne (der den Jansenisten beitrug und einige wenige Nachtstücke malte wie „Die Vision der hl. Giuliana“ der Sammlung der Uni Birmingham).²⁷⁰ Die Nacht ist somit zum programmatischen Inhalt geworden, auch in der meditativen Wirkung auf den Betrachter mit dem in sie eindringenden Licht sollen die Bilder aufrütteln und eine Umkehr zum richtigen Glauben bewirken. Das Christuskind strahlt daher im Kerzenschein in seiner Krippe noch heller als die Lichtquelle – als mystische zweite Sonne.

In dieser Zeit malte Georges de La Tour auch „Das Neugeborene“ (Abb. 251, S. 569), eine seiner bekanntesten Kompositionen, die jene durch die Hand verdeckte innerbildliche Lichtquelle weiterentwickelt. Die Rottöne des Kleides der Mutter über das Inkarnat bis zum Übergang ins Braun der Nacht des undefinierten Innenraumes sind für den Meister bezeichnend. Die braune Nacht der Barockzeit ist hier voll entwickelt, obwohl es sich nicht um Mondnächte handelt. Das Ehepaar La Tour hatte zehn Kinder als mögliche Modelle, von denen nur wenige das Kindesalter überlebten.²⁷¹ Eine Verquickung seiner persönlichen Biografie mit dem biblischen Thema von „Maria und Anna mit dem Christuskind“ ist durchaus möglich. Eine solche Komposition ist bei den niederländischen Caravaggisten eigentlich nicht zu finden – mit dieser Schöpfung hat de La Tour seine absolute Eigen- und Einzigartigkeit erreicht. Die Strenge des Aufbaus hat nichts Simplifizierendes, die wenigen Details und Farben machen das Bild nur noch mehr als eine im Überzeitlichen angesiedelte Existenz zweier exemplarischer Frauengestalten erkennbar. Für den Betrachter des 17. Jahrhunderts war es sicher mit dem Neuen Testament zu verbinden und zu verstehen. Die Radierung nach einer ähnlichen Komposition zeigt eine Variante des Maria-

269 Ebenda, S. 98–102, S. 120.

270 Ebenda, S. 98. Zudem schrieb André d'Ange am Hof von Nancy exegetische Texte zu Licht und Dunkel – es scheint also ein lichtmystisches Zentrum gewesen zu sein.

271 Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 24.

Anna-Christus-Bildes. Die zahlreichen Darstellungen der „Hl. Anna“, isoliert mit einer Kerze und dem Kind Maria, sind als eigenhändige Werke wieder umstritten.

In drei ganz besonderen nächtlichen Gemälden, die diesem folgen und in etwa schon um 1640–1650 datiert werden, hat Georges de La Tour die Geste der Kinderhand vor der Kerze, die durchscheinend rot aufglühende Finger zeigt, sowie die Redegeste eines Engels, die von unten beleuchtet wird, in aller nur möglichen Raffinesse dieses innerbildlichen Lichtquellenspiels zur Vollendung gebracht. Von der „Erziehung der Jungfrau“ sind dabei wieder nur gute Repliken erhalten, „Christus und Joseph in der Zimmermannswerkstatt“ (Louvre, Paris, Tafel 27) und „Der Traum des hl. Joseph“ (1635–40, Nantes, Musée des Beaux-Arts) sind aber Originale.²⁷²

„Christus und Joseph in der Zimmermannswerkstatt“ zeigen den für die Gegenreformation so wesentlichen Ziehvater Jesu schweigend bei der Arbeit am Hobel stehend, während das Christuskind, im Hoheitsmotiv sitzend, nicht nur die Kerze hält und nach vorne hin abdeckt, sodass seine Fingerchen wie glühende Kohlen leuchten, sondern auch mit ihm spricht. Wieder ist die intime Vater-Sohn-Beziehung psychologisch erfasst und durch die wenigen Brauntöne bestimmt, die vom hellen Inkarnat des Christuskindes, dem Arm Josephs und einigen Glanzlichtern überstrahlt werden. Feile und Holzformation deuten schon auf die Passion voraus, das sinnende Starren des innehaltenden Joseph in die hochgezogene Flamme mit zwei rauchenden Enden ist wie eine gemalte „Lychnomantie“ – jenes Mittel zur Steigerung der Meditation zur Ekstase mit Hilfe des Starrens in eine Flamme (ein Licht). Übertragen ist es die Vertiefung in die Heilsgeschichte, die sich im intimen Bereich der väterlichen Werkstatt abzeichnet. De La Tour ist dabei weit über Honthorst's Komposition des beliebten Inhalts hinausgegangen. Conisbee vermutet auch das Ideal jesuitischer Kindererziehung (und die anderer Orden) hinter diesem Bild, das mit der „Erziehung der Hl. Jungfrau“ – die ehemals auch ganzfigurig zu denken ist – ein Paar bildet.²⁷³

Im Traumbild – nach der Bibel handelt es sich erst um die Warnung zur Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten (Matth. 2, 19–20) – ist der Engel ein reich gekleidetes Mädchen aus der Lorraine, flügellos, allein das Licht macht sie zum überirdisch engelhaften Wesen.²⁷⁴ Die Kerze ist durch die rechte Hand und den Ärmel verdeckt, die Josephs Arm zu erfassen scheinen. Dort, wo sie es tun, glüht ein unsichtbarer Schein auf und leuchtet durch die Finger des Engels – die Spitze der Flamme beleuchtet den über die Schulter erhobenen Redegestus des Engelwesens – eine Aufforderung aufzustehen und zu fliehen ist enthalten. Joseph schläft mit geöffnetem Mund, den Kopf, im sichtbar antiken Schlafgestus, in die Hand gestützt. Das Kniestück birgt noch ein emblematisches Detail: Der Kerzenlöscher blieb unverwendet, da Joseph über den Zeilen eingeschlafen ist, denn im Glauben brennt das Licht ohne Angst.²⁷⁵

272 Ebenda, S. 126–128.

273 Conisbee, ebenda, S. 127.

274 Ebenda, S. 128 f.

275 Ebenda, S. 128. Seidel, Kerze, siehe Anm. 22.



252

Georges de La Tour (oder
Umkreis), Die Auffindung
des Körpers des hl. Alexis

Im Fall der „Auffindung des Körpers des hl. Alexis“ (Abb. 252) – damals ein populärer frühchristlicher Franziskus²⁷⁶ – existieren nur mehr Kopien, die eine vertikale Anordnung der Komposition annehmen lassen. In dieser ist die Verbindung zum „Kerzenlichtmeister“ und dessen „Engel, den toten Christus bewachend“ (Paris, priv.) oder dem „Sebastian und die hl. Frauen“ (Bologna, Prinacoteca Comunale) sehr hoch. Der Knabe beugt sich, mit der Fackel in der Rechten, zu dem Heiligen und zieht den Hut von seinem Gesicht. Der Zettel, der die Enttarnung endgültig machen wird, ist in den Händen des Toten zu sehen

276 Alexis verlässt die Familie in seiner Hochzeitsnacht, um ins Heilige Land zu ziehen, nach seiner Rückkehr lebt er als Bettler unter der Stiege der Seinen – erst nach dem Tod enttarnt ihn ein Papier. Ausst.-Kat. Washington, siehe Anm. 249, S. 129.



253 Georges de La Tour, Die Auffindung des hl. Sebastian

– noch ist der Moment der Erkenntnis nicht eingetreten, aber er kündigt sich an. Soweit noch nachvollziehbar, muss die Farbigkeit in dem Bild im Blau-Rot-Kontrast sehr interessant gewesen sein.

Das Bild ist eine vereinfachte Form der komplizierteren Komposition „Die Auffindung des hl. Sebastian“ (um 1649, Paris, Louvre, Abb. 253, und Berlin, Gemäldegalerie). Sebastian ist von der Martersäule links zu Boden gefallen. Der Strick, an den er gebunden war, erweist sich als Zweig eines Baumes mit Eichenlaub am Ende. Eine der Frauen ist neben dem Scheintoten in die Knie gesunken und misst seinen Puls mit geschlossenen Augen.²⁷⁷ Sie trägt das stark farbige und kostbare rote Kleid mit Bordüren – die Fackel hält sie in ihrer Rechten. Deren Flamme ist an der Spitze kunstvoll wie ein Violinschlüssel in zwei Auffächerungen gespalten. Ein einziger Pfeil steckt im Körper Sebastians, zu seinen Füßen ist sein Helm gelegt. Die rechte der Frauen breitet die Arme aus, eine weitere betet in sich versunken, den Kopf von einem Tuch bedeckt, die letzte in der Reihe weint in ein Tuch, das sie sich vor die Augen hält. Dem frommen Betrachter werden die verschiedenen Versionen des Gebets und der Erkenntnis vorgeführt: Die Kniende mit der Fackel ist dabei nicht nur in ihre Kleidung privilegiert; sie hat schon die Erkenntnis, dass der Heilige lebt. Für den Maréchal de la Ferté (Henri II. de Senneterre) ist eine der beiden Versionen bestimmt gewesen (er besaß sechs Bilder George de La Tours).²⁷⁸

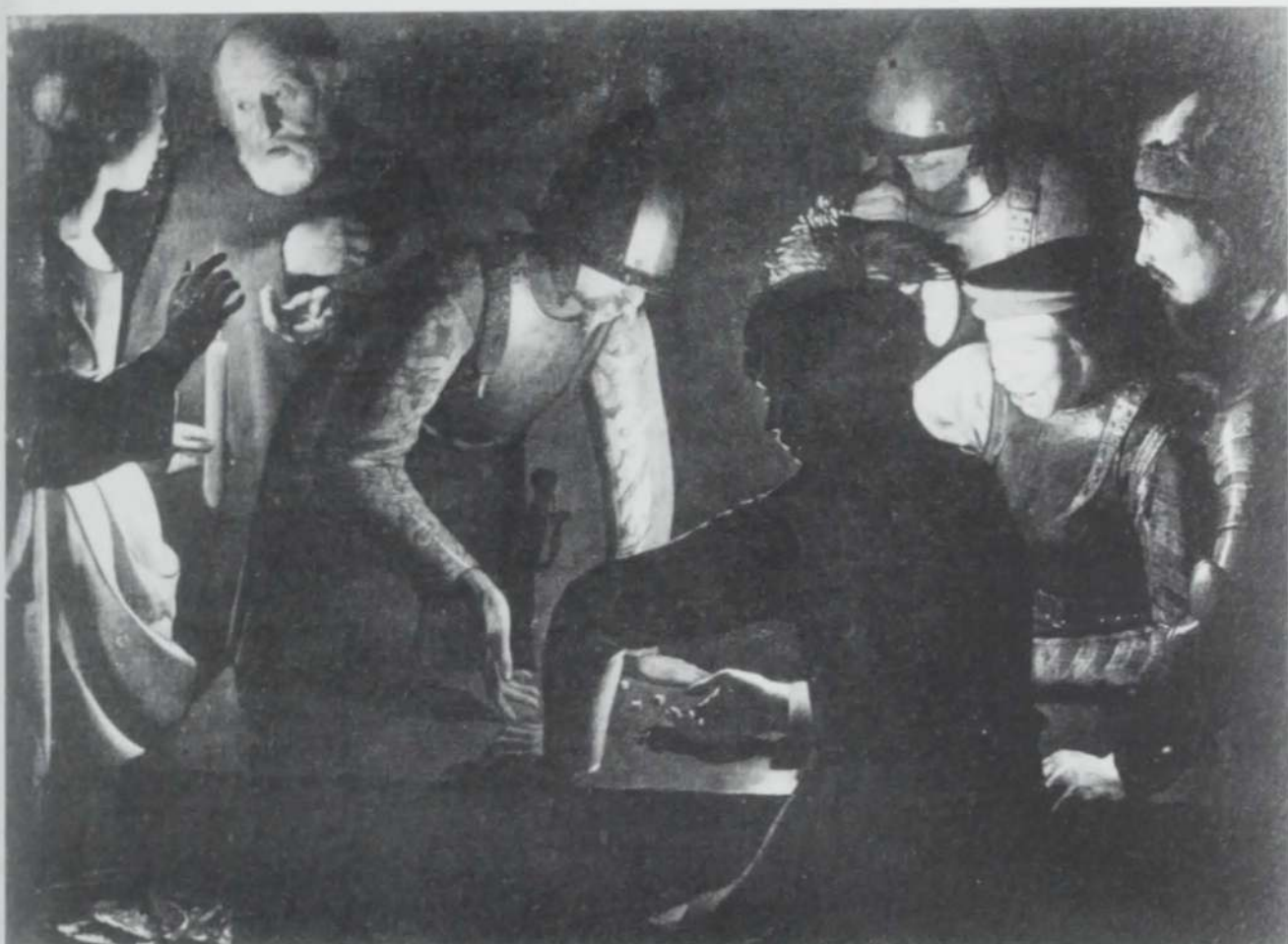
Die monumental wirkende Komposition in rhythmisierten Vertikalen und zwei Diagonalen hat die theatralische Tragik von Caravaggios späten Werken eingeholt – in der Stille und dem gezeigten Glaubenseifer übertrifft er ihn sogar und erreicht einen dem französischen Klassizismus näher kommenden idealen Heiligentypus. Trotz einer Werkstattbeteiligung gelten beide Fassungen dieses Werkes als weitgehend eigenhändig. Der Realismus der frühen Jahre ist zugunsten eines hohen Grades an Abstraktion gefallen – das Bild gilt als Höhepunkt seines Schaffens.

Am Ende wird neben der Verwendung von Kerze und Fackel aber auch noch eine Verbannung der innerbildlichen Lichtquelle folgen. Der scheinotote Sebastian ähnelt in der plastischen Reduktion einem anderen späten Werk, das erst kürzlich entdeckt wurde und Caravaggios Intentionen nahe ist: der „Hl. Johannes in der Wüste“ (Moselle, Conseil Général). Interessanterweise greift de La Tour ganz spät in seiner Karriere auf das übernatürliche Beleuchtungslicht des Lombarden zurück, das er vielleicht vorher gar nicht kannte. Möglicherweise ist ihm erst dann ein Original Caravaggios durch Louis Finson (andere Durchreisende oder in den Niederlanden selbst) gezeigt worden und er konnte damit die innerbildliche Lichtquelle als Inventar der Caravaggisten enttarnen.²⁷⁹ Die Nähe zu Caravaggios „Johannes“ der Galleria Corsini (Rom) ist im Grunde nur durch die stilisti-

277 Ausst.-Kat. Georges de La Tour, ebenda, S. 130 f.

278 Ebenda, S. 120, S. 130 f. B. Schwenk, in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 278, Nr. 82.

279 W. Prohaska, Untersuchungen zur Rosenkranzmadonna Caravaggios, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 76, 1980, S. 111 ff.



254 Georges de La Tour und Werkstatt, Die Verleugnung Petri, 1650

sche Wende de La Tours in den letzten Jahren gegeben.²⁸⁰ Jedenfalls wandelte er erstaunlicherweise seine Lichtführung noch einmal in ein „gebündeltes handelndes Zeiglicht“ (Streiflicht von außen) zugunsten der Auszeichnung des statuarischen Johannes mit den seltsam eckigen, unnatürlich plastischen Qualitäten, wie sie einige seiner Figuren schon zuvor besitzen. Man möchte unter ihren eckigen Körperformen ein Raster vermuten, wie es Cambiaso mit seinen künstlerischen Figurenschemata in den („kubistischen“) Zeichnungen geschaffen hat. Dies gilt insbesondere für den späten Johannes und Sebastian und für die Magdalena einer Privatsammlung in Frankreich. Damit kommen auch Luca Cambiasos Nachtstücke als Quellen der Inspiration in Frage. Dabei zeigt sich eine leichte Abweichung der sonstigen Konfigurationen der Körper, die möglicherweise auch durch die Mitarbeit des Sohnes Etienne oder der Werkstatt verursacht ist.

280 Ausst.-Kat., Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 131 f.

Sicher als Rückgriff auf frühe Inventionen des Meisters ist das 1650 datierte Bild „Die Verleugnung Petri“ (Abb. 254, S. 575) zu bezeichnen. Thema und Lichtführung der Utrechter Caravaggisten kehrt wieder und es ist Conisbee zuzustimmen, dass es sich wohl um ein Werk Etiennes und der Werkstatt handelt.²⁸¹ Wie die „Würfelspieler“ mit rauchendem Beobachter links und einer Frau rechts, weicht es vom reifen Stil Georges de La Tours vollkommen ab, kann aber durch die vorhandene Datierung nicht in die erste Phase rückverwiesen werden. Rätsel der Chronologie und des Stilwandels des Meisters bleiben wie die Fragen bezüglich der Beeinflussung. Trotz Verbleibs in der Provinz nimmt er wohl von durchreisenden Niederländern römische Chiaroscuromanier an. Auch die Beliebtheit des Nachtstücks bei Hofe in Nancy kann die anhaltende Intention nicht allein begründen – wohl liegt die alte theoretische (antithetische) Grundlage dem Faktum zu Grunde, den Tagbildern Nachtstücke gegenüberzustellen.

Trotz der warmen Farbigkeit und der intimen Wirkung der „braunen“ (Innenraum-) Nächte ist der geometrische und damit experimentelle Faktor nicht gering zu schätzen. Mag sein, dass der Künstler – ähnlich Samuel van Hoogstraten kurz nach ihm – eine Wahrnehmungs- und Kunsttheorie mit seinen Werken verband.²⁸²

c) Die italienische Malerei nach Caravaggio: Von der großen Geste zum Sadismus

Fetti und die mittelalterliche Mystik

Wie stark die Gegenreformation auf die Schriftquellen des Mittelalters zurückgriff, zeigt sich besonders in dem einen der „Gleichnisse“ Domenico Fetti. Fetti (Feti) 1588–1623, Schüler Cigolis in Florenz, hatte am Jesuiten-Collegio Romano studiert und war so den Gedanken der Theologen zur Reform nahe gekommen. Seit 1614 war er Hofmaler in Mantua, sein Hauptauftraggeber war Ferdinando Gonzaga. Als Nachfolger Rubens' am Hof von Mantua übernahm er auch dessen Anregungen, die im Nachtstück zahlreich sind (Rubens malte u. a. sich und seine Freunde vor dem nächtlichen Mantua).

Das „Gleichnis von der verlorenen Drachme“ (oder Groschen, 1618–22, Dresden, Gemäldegalerie, Tafel 28) zeigt eine Frau mit einer Lampe in einem häuslichen Bereich oder Innenhof damit beschäftigt, ein Geldstück zu suchen, das in der Ritze zwischen den Bodenfliesen für die Betrachter sichtbar platziert ist. Sie hat bereits eine Truhe durchforschet, Stofffetzen ausgebreitet, ein Schemel ist umgefallen, ein Korb liegt in der Ecke. Ein riesiger Schlagschatten – einem Adlerprofil ähnlich – erscheint an der Rückwand, auch die Lampe wirft einen solchen auf den Boden und erschwert damit die Suche der vornüber-

281 Ebenda, S. 134.

282 Samuel v. Hoogstraten, *Inleiding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*, Amsterdam 1658 (Rotterdam 1678). Hoogstraten, siehe Anm. 248 (Ausgabe Rotterdam 1678).

gebeugten Frau im bäuerlichen Gewand. Im Gegensatz zu anderen Nachtstücken Fettis (wie seine schon genannte „Melancholie“ aus der Accademia Venedigs oder „Die Hinrichtung der hl. Agnes“ (Dresden, Gemäldegalerie) ist das überirdische Beleuchtungslicht zu einer nach den niederländischen Caravaggisten orientierten, innerbildlichen Lichtquelle gewandelt. Unter den vierzehn Gleichnissen ist es das einzige Nachtstück; dies mag auf die mystischen Quellen zurückgehen und nicht nur eine Illustration von Luk. 15, 8–9 sein. Der Erste, der dieses Gleichnis nach Augustinus' Exegese deutete, war Alanus de (ab) Insulis. Die Frau mit der Drachme und ihre unermüdliche Suche wird mit Christus verglichen, der kam, um die verlorenen Seelen zu retten.²⁸³

Im Gegensatz zur Scholastik und Patristik stellt Hildegard von Bingen die Frau an sich nicht negativen Symbolen gegenüber, sondern denkt die Drachme als „sancta obrinitas“, die Frau aber selbst als göttlich in Gestalt der Sophia – in ihrem Text „De operatione Dei“ (III, 7, Pt. 197, 977) findet Gott als Sapientia eine Drachme, wie die Menschheit durch den Sohn zum Heil zurückgeführt wird.²⁸⁴

Wieder ist die Gottheit verborgen im Dunkel – der Vergleich des adlerförmigen Schlag-schattens mit der in der Finsternis verborgenen ewigen Gottheit ist durchaus legitim. Der Glaube an die göttliche Sophia war allerdings nicht der der offiziellen Kirche – noch für Heinrich Seuse wurde er 1330 zum Grund einer Verurteilung.²⁸⁵ Auch Mos. 20, 21: „In der Finsternis fand er das wahre Licht“, ist auf die Frau mit der Lampe übertragbar. Die Wiedersehensfreude über den gefundenen Groschen wird als Symbol für die Freude Gottes über jeden bekehrten Sünder gesehen. Die weibliche Natur Christi kam auf die dunkle Erde, um mit seinem Licht die Seelen zu retten. Nach Hildegard von Bingen hatte auch Tauler in der Überlieferung von Schwenckfeld das Gleichnis in ähnlicher Weise übernommen.²⁸⁶ Vom männlichen Gottesbild abgerückt ist auch Jakob Böhme (1575–1624), zeitlich Fetti nahe, in „Christosophia“.²⁸⁷

Bei Kaspar von Schwenckfeld (1489–1561) heißt es nach Tauler: „Die Frau, die da sucht, ist die Gottheit. Die Laterne ist die vergottete Menschheit. Der Pfennig ist die Seele ... denn Gott ist dieser Pfennig, und darum wiegt er so viel wie Gott.“²⁸⁸ Auch die Vorstellung der Mystiker von der Vergottung der menschlichen Seele hatte zum anhaltenden Kampf der offiziellen Theologie gegen diese Texte geführt. Die göttliche Sophia wird erstmals in den gnostischen Evangelien genannt, in welchen sie als „Erbin des Lichts“ auch in die Nähe der Maria Magdalena als Gefährtin des Herrn gerückt wird.²⁸⁹ Die apokryphen

283 Frauenmystik im Mittelalter (Hrsg. P. Dinzelsbacher, D. R. Bauer), Ostfildern 1985, S. 29. Augustinus, Bekenntnisse (Hrsg. K. Flasch.), Stuttgart 1993, S. 271.

284 Frauenmystik, siehe Anm. 283, S. 39.

285 Nigg, *Mystisches Dreigestirn*, siehe Anm. 177, S. 165. Siehe Kap. II, 4 b.

286 J. Seyppel, *Texte deutscher Mystik des 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1963, S. 58 f.

287 Böhme, *Christosophia*, siehe Anm. 16, S. 98.

288 Seyppel, *Mystik*, siehe Anm. 286, S. 58 f.

289 S. Haskins, *Die Jüngerin Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche*, Bergisch Glad-

Schriften erweisen sich in puncto Auslegung der verschiedenen Lichtquellen als wahre Fundgrube.²⁹⁰ „Wer seinen Sinn ändert und sich bekehrt“, ist der wesentliche Aspekt des Gleichnisses, den die Betrachter vor diesem in Mantua (durch den Hofmaler) entstandenen Bild mit der nächtlichen Botschaft erkennen sollten. Auch Krug und Schüssel im Vordergrund rechts wirken wie liturgische Gefäße für katholisches Messopfer.

Domenico Fetti war in den nächtlichen Kompositionen offenbar von Elsheimer und den Caravaggisten beeinflusst. In seiner Mischung des Caravaggismus mit venezianischen Errungenschaften steht er Savoldo jedoch näher als Honthorst.

Die Gruppe der italienischen Caravaggisten ist groß und inhomogen; die Einflussbereiche Venedig, später Neapel und der Klassizismus der Römer und Bolognesen bewirkten eine völlig individuelle Wahl der Vorbilder im Nachtstück, wie dies schon bei den Antipoden Lodovico Carracci, bei Reni und Guercino eigenständige Varianten anklingen lässt. Eine erste Gruppe wird mit Orazio Gentileschi, Saraceni, Grammatica, Maino, Louis Finson, Bartolomeo Manfredi, Borgianni, Nicolas Regnier, Seghers, van Barburen, Vouet und Ribera gebildet. Zur zweiten zählen Artemisia Gentileschi, Serodine, Trophime Bigot, Mattia Preti, Caracciolo, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Francesco Guarino und Bernardo Cavallino.²⁹¹

Carlo Saraceni fleckenhaft farbige Nachtstücke

Interessant ist die Wahl des Nachtstückes zwischen Elsheimer und Guercino – Caravaggio ist dabei eher in der Typik spürbar – im Werk des Venezianers Carlo Saraceni (1580/85–1620).

Die „Geburt Christi“ (Salzburg, Residenzgalerie) bringt neben der übernatürlichen Lichtquelle des göttlichen Kindes Kerzen ins Spiel, bzw. ist im Hintergrund die Landschaft vom Mond beschienen; Lomazzos Dreiheit nächtlicher Lichtquellen ist damit auch hier erfüllt. Typisch für Saracenis Nachtstücke ist vor allem die fleckenhafte Licht-und-Schatten-Verteilung in den Gesichtern der Protagonisten, die an Boschinis Theorien denken lässt. Im Mittelgrund rechts nähern sich Hirten mit einer Kerze, in einem Torbogen steht ein weiterer mit Kerze, hinter der Madonna taucht eine sibyllenhafte Frau auf. Sie ist ähnlich beleuchtet wie die Figuren in Elsheimers „Verspottung der Ceres“, und doch ist es eine Strategie in der Lichtführung, die nur Saraceni eigen ist.

Noch besser ist das im Gesicht und an der Brust der „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Abb. 255) zu sehen. Judith, die das Haupt des Holofernes zum Betrachter hält und diesen auch anblickt, wird vom Licht der Kerze der Dienerin in Brusthöhe getroffen. Mit

bach 1994, S. 49 f. Apokrypha. Verborgene Bücher der Bibel. Hrsg. E. Weidinger, Augsburg 1996, S. 421 ff. Pistic Sophia.

290 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 86.

291 Nach Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, siehe Anm. 201, S. 8 f.



255 Carlo Saraceni, Judith mit dem Haupt des Holofernes

dem Mund öffnet die Alte den Sack, in den das Haupt gesteckt werden wird, und sie blickt ihre Herrin an, um den Austausch der Blickrichtung im Dreieck zum Betrachter zu intensivieren. Judith wird hauptsächlich im Bereich Hals, Mund, Nase und Augenhöhle sowie Teilen der Brust vom Licht getroffen.

Diese Beleuchtung ist mehr an Elsheimer, Cambiaso, den Bassani und den Experimenten der Niederländer orientiert als an Caravaggio selbst. Allerdings ist der abgeschlagene Kopf des Holofernes einem vermeintlichen Selbstbildnis Caravaggios – in „David mit dem Haupt Goliaths“ (Rom, Galleria Borghese, Wien, Kunsthist. Mus.) – ähnlich.

Die Nächte mit den innerbildlichen Lichtquellen der Niederländer folgen aber nicht der fleckenhaften Schattenverteilung – wie sie aber z. B. auch in „Enthauptung des Johannes“ (Rom, S. Lorenzo fuori le Mura) des Giovanni Serodine – allerdings erst aus den zwanziger Jahren – und dessen männlichen Heiligendarstellungen mit Kerzen und Laterne zu finden sind. Dabei ist das fleckenhafte Aufglühen der Farben bei Saraceni ähnlich den Oberitalienern Bernardo Strozzi und Serodine, die den Caravaggismus und Venezianismus mit den Vorstellungen der Arcadia vom irdischen Paradies und seinem warmen Licht verbunden haben wie Saraceni.

Die Farbigkeit dieser schattenfleckigen Nacht ist von dunklem Ocker dominiert – als Gegenfarben stehen das helle Blau der Kleidung und die wenigen starken Rotakzente: Lippen, Kerzenflamme, Teile der Kleidung beider Frauen. Dem Spiel mit dem Helldunkel ist das mit den Farbkontrasten gleichgestellt.

Johann Liss (Jan Lys) – zwischen Caravaggio und (Ludovico) Carracci

Der Oldenburger Johann Liss (1597–1629) lebte nach einer Schulung in Amsterdam (Goltzius?) oder Haarlem um 1615–18 in Rom und Venedig. Er ist dabei eher an den Antwerpener Künstlern der ersten Caravaggiowelle (Rubens, Janssens, Jordaens) im Nachtbild orientiert als an den Utrechtern. Im „Christus am Ölberg“ (Abb. 256) finden sich allerdings andere Vorbilder: Ludovico Carracci, Guercino und im Landschaftsausschnitt einmal mehr Adam Elsheimer. Die malerische und hochemotionale Interpretation des Paares von Christus und dem Engel ist für Liss typisch. Zur übernatürlichen Lichtquelle gesellt sich die Mondsichel hoch am Nachthimmel, die scheinbar emblematisch auch als Tugendssymbol oder Chronometer gelesen werden könnte. Die Farbigkeit hat neben Guercino auch Anregungen Gentileschis aufgenommen.

Liss malte wie Saraceni eine „Judith“ (erste Fassung Nationalgalerie, London; Venedig, Museo di Settecento Veneziano di Ca'Rezzonico, Abb. 257), doch sie zeigt sich als theatrale Heroine in einem großen Bogen vom Enthaupteten weggewandt, den Kopf herausfordernd zum Betrachterraum zurückgewandt. Der dunkle Innenraum eines Zeltes, in dem hinten nur mehr in schemenhaften Umrissen die Dienerin mit dem Sack sichtbar wird, ist rechts geöffnet, wieder kaum sichtbar ist eine Gruppe von Soldaten über ein schwaches Licht gebeugt. Darüber steht – zwischen Wolken – die Mondsichel. Judith trägt



256 Johann Liss,
Christus am Ölberg, 1628/29



257 Johann Liss, Judith und Holofernes

einen turbanhaften Kopfschmuck; ihr Rückenausschnitt und die seidige Oberfläche der Draperie suggerieren die erotische Komponente der Legende. Das Gesicht – mit leicht geöffnetem Mund – und die Geste haben dazu gegensätzliche, fast männliche Züge. Die Farbigkeit entspricht dem Ideal der „braunen“ Nacht mit venezianischen Farbwerten, und die Komposition geht über Caravaggios und Artemisia Gentileschis brutale Interpretationen mit der schlachtenden halbfigurigen Heroine (Neapel, Museo di Capodimonte) hinaus. Auch über deren „Judith und die Magd“, um 1625 (Detroit, Institute of Arts), setzt er sich hinweg; an Honthorst und Rubens geschult, ist schließlich die Einbindung des Betrachters als „Komplize“ eine persönliche Note.²⁹² Eigentliche Lichtquelle ist das „lume divino“ und wie in Artemisias Komposition hat auch bei Liss der sich am Hals öffnende Rumpf und die Blutspritzer eine leicht sadistische Note, die dem römisch-neapolitanischen Realismus dieser Phase eigen ist.

Die Häufigkeit des Judith-Themas ist durch die krisenhafte Zuspitzung der politischen Lage seit dem 16. Jahrhundert, in der Zeit der Türkenbedrohung, schon angesprochen worden. Von Tizian und Veronese sowie weiteren Venezianern ausgehend, wird das Thema aber immer mehr gewandelt. Caravaggio entfernte sich von der sublimierten gegenreformatorischen Interpretation zu den kämpferischen Heroinnen der Protestanten. Dadurch ergibt sich in der Zeit nach ihm eine vielschichtige Vermischung voll erotischer und oft hetärenhafter Grausamkeit.²⁹³ Die natürliche Lichtquelle des Mondes wirkt als Tugendmotiv dabei fehl am Platz, doch steht sie für die alttestamentarische Handlung (Judith 13, 1–10) der Errettung Berthulias.

Mattia Preti und Neapel

Das Thema „Judith und Holofernes“ beschäftigte auch einen interessanten Caravaggisten der zweiten Gruppe in Neapel: Mattia Preti (1613–1699).²⁹⁴ Der in Kalabrien geborene Künstler wechselte von Rom nach Neapel, wo er in den fünfziger Jahren auch neovenezianische Einflüsse aufnahm und 1660 weiter nach Malta zog. Er schuf viele Genreszenen (Musiker, Kartenspieler) in hochemotionaler Interpretation als eine aus der „Maniera Manfredi“ übertragene Ikonografie Caravaggios. In „Judith und Holofernes“ (Abb. 258) ist eine der Weiterführungen nach Liss oder Artemisia im Ausmaß der Dramatik spürbar. Pretis Helldunkel ist von einer übernatürlichen Lichtquelle beherrscht – das übernimmt er von Liss oder noch von Caravaggio selbst. Die Mondsichel außerhalb des Zeltbes beleuchtet nur das Kopftuch der Dienerin, die Landschaft und die Wolkenstimmung.

Holofernes' Körper liegt in Richtung Betrachtterraum, das Dunkel verhüllt krassen Realismus an der Schnittstelle. Judith blickt – unterstützt durch vorhangartige Zeltbahnen – wie eine

292 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 286, Nr. 88.

293 Capozzi, Judith, siehe Anm. 233.

294 Ausst.-Kat. Musik in der Malerei, Wien 2001, S. 99 ff.



258 Mattia Preti, Judith und Holofernes

Tragödin in das göttliche Licht; das Haupt des Heerführers vor der Brust haltend. Sie hält inne und meditiert über ihre Tat oder erwartet das göttliche Urteil in einer Art Zwiesprache nach oben: eine gemilderte Weiterführung der sadistischen Interpretatoren des Themas.

Auch Jusepe da Ribera (1588/91–1652) zählt zu den Caravaggisten erster Generation, die schon in Rom durch Bartolomeo Manfredis Adaptionen stärker beeinflusst wurden als durch den Lombarden. Zudem ist in der Wahl der Farben und dem Malauftrag des in Neapel und Rom tätigen Künstlers ein großer Unterschied zu bemerken.²⁹⁵ Die scharfen Helldunkelkontraste gehen auch auf den Gebrauch von reinem Schwarz zurück – dies zeigt sich auch in dem gegenreformatorischen, durch den Zusammenhang mit der Pest so beliebten „Hl. Sebastian und hl. Irene“ von 1628 (Abb. 259). Die vom übernatürlichen caravaggischen gebündelten Streiflicht beleuchtete Szene hebt den nackten Körper des noch an der Marterssäule gebundenen und mit einem vertikal gestreckten Arm hängenden Heiligen neben Irenes Gesicht und Händen isoliert aus der Dunkelheit hervor. Hier ist keine farbige, sondern eine auf das Helldunkel konzentrierte Nachtdarstellung der nahen Caravaggio-Nachfolge gestaltet. Im Vordergrund wird einer der herausgezogenen blutigen Pfeile für den Betrachter ebenso aufbereitet wie die elegante Haltung des Scheintoten, die zum einen an antiker Skulptur geschult scheint, zum anderen aber auch kompositorisch Ähnlichkeit mit Riberas „Liegenden Bacchus“ oder der „Pietà“ (Neapel, S. Martino) aufweist. Die melancholisch-poetische Stimmung ergibt sich aus der gebückten Haltung der beiden Frauen in der Dunkelheit.

Anregungen des möglichen spanischen Lehrers Francisco Ribalta – so z. B. seiner „Vision des hl. Franziskus“ (Prado, Madrid) mit dem Lume divino von links oben (durch den Engel vermittelt) oder dessen „Kreuzigung“ (Valencia, Museum) bzw. dessen mystische Vereinigung des „Hl. Bernhard mit Christus“ (vom Kreuz steigend; Madrid, Prado) – sind ohne Zweifel schon vor Caravaggio wesentlich. Sie werden durch den Tenebrismus des Lombarden höchstens gesteigert; der grundsätzliche Ansatz christlicher, oft mystischer Nachtszenen stammt als Anregung Riberas aus Spanien.²⁹⁶

Der tenebristischen Seite des Künstlers steht jene leuchtend koloristische, an venezianischer Kunst geschulte gegenüber – hier jedoch interessiert erstere Richtung. Seit 1616 ist Ribera in Neapel nach einer Reise durch Oberitalien als Günstling der Vizekönige (der Herzöge v. Osuna, Alba, Alcalá, Graf Monterey etc.), seit 1626 ist er Mitglied der Accademia di S. Luca. Charakterisieren der Personen und Typen (Allegorien der Sinne, Philosophie etc.) mit Detailrealismus und hohe Theatralik sind Teile seiner stilistischen Programmatik.

Preti und Ribera werden vom eigenwilligen Tenebrosostil Francesco Solimena (1657–1747) weiterentwickelt, dessen nächtliche Bilder in die Frühzeit mit Abraham Bloemaerts „Judith“ zurückgreifen – natürlich mit einem völlig anderen spätbarocken Stil. Es ist das Schwarz Riberas, die tiefen Schatten und die Dunkelheit Pretis, die allerdings gesteigert an ähnliche Beispiele des Manierismus erinnern.

295 A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 22, S. 267 ff. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 277, Nr. 80. W. K. Lang, Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei, Berlin 2001.

296 Stoichita, Visionary Experience, siehe Anm. 46, Abb. 64.



259 Jusepe da Ribera, Der hl. Sebastian wird von der hl. Irene gepflegt, um 1632

Doch ist es auch wieder jenes auf bestimmte Körperpartien beschränkte aufflackernde Licht der Oberitaliener, das sich mit der neapolitanischen Tradition verbindet. Aus den Schriften über die „Arcadia“ des Dichters Gian Vincenzo Gravina (1664–1718), der sich auch direkt zum Luna- und Endymion-Mythos mit „Discorso l'Endimione“ zu Wort meldete, stammt die Empfehlung einer Verwendung dunkler Farben und Schatten – zur Steigerung des Ausdrucks.²⁹⁷ In der Zeit des barocken Klassizismus zeigt sich hier eine Aus-

297 Ausst.-Kat. Barock in Neapel, Wien 1994, darin Wolfgang Prohaska, Kat. Nr. 43, S. 218 f. Zu Diana und Endymion aus Liverpool, Walters Art Gallery, -1705–10.

nahme in Sachen Lichtführung, die aber in Intellektuellenkreisen für heftige Diskussion sorgte.

Auch Solimenas „Traum Jakobs“ (Neapel, Sammlung Sanseverino, um 1710), in der Komposition und Figurentypik immer noch von Raffael, Fetti u. a. angeregt, ist nächtlich in diesem Sinn – wenngleich ohne natürliche Lichtquelle – Jakob ist als Figur ident mit Endymion; durch das pretianische Dunkel mit starker körperlicher Präsenz.²⁹⁸ Ähnlich konzipiert – mit einer Fackel – ist die nachtdunkle Komposition „Aurora und Tithonus“ des Paul-Getty-Museums in Malibu.²⁹⁹

Die Sensualisten: Francesco Furini, Guido Cagnacci, Francesco (del) Cairo

In der Verquickung raffaelischer Grazie, wie sie Guido Reni vertrat, und caravaggeskem Theaterdunkel entstand eine spätbarocke Strömung, die sich zum einen durch Süße der Figuren und ihrer vereinten Affekte mit besonderer Oberflächenbearbeitung und zum anderen durch eine Lust an der Grausamkeit des Leids im Martyrium auszeichnen. Es macht sich dabei eine parallele Erscheinung zur Musik der Zeit mit nächtlichen Vorlieben bemerkbar, die nicht nur mit Claudio Monteverdi zur Monodie barocken Musiktheaters – damit der Oper – fand, sondern mit Grenzgängern wie Carlo Gesualdo, Prinz von Venosa (1561–1613), Neffe Carlo Borromeos und des Papstes Pius IV., und seinen Kompositionen anhaltend polyphoner Madrigale. Es geht darin um Antithesen, Dunkelheit, Melancholie und Tod (vor allem in den religiösen *Lectiones de Tenebrae*). Stets ist in seinen fieberhaften, überspannten und unbeherrschten Werken das schmerzhaft Schicksal, die böse Dame, die brennende Liebe, das elende Leben und der Tod Resultat nach dem hellen Leben.³⁰⁰ Eine anhaltend manieristische Stilfindung, mit Gebrauch von Versen, meist nach Tasso und Gravina, bestimmen diese dem „contrapposto“ der Malerei nahe Musik.

Zu dieser Gruppe von Sensualisten zählt unter den Malern der Florentiner Francesco Furini (1603–1646), der Renis züchtigem Ideal der Magdalenendarstellung eine besondere Steigerung der erotischen Wirkung zukommen lässt (z. B. im Bild des Wiener Kunsth. Mus.).³⁰¹ Jedoch sind die in bläulicher Atmosphäre knienden Akte nicht unbedingt als nächtlich zu empfinden – mehr schon seine Komposition „Lot und seine Töchter“ (Madrid, Prado), in der wieder die schönen Frauenkörper im Vordergrund dominieren,

298 Ebenda, Kat. Nr. 44, S. 222, Abb. S. 223.

299 Ebenda, Kat. Nr. 39, S. 210, Abb. S. 211.

300 P. Philips, *Tenebrae Responsories for Holy Saturday*, Text zur Digitalaufnahme 1987, S. 18 ff. G. Watkins, *Gesualdo – Principe di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten*, München 2000. Gesualdos „nächtliche“ Gestalt ist nicht nur durch seine Musik, sondern auch durch den Rachemord an seiner untreuen Frau, Maria d'Avalos, 1590, überschattet. Sein Leben endete am Rande des Wahnsinns in Gemütskrankheit.

301 G. Heinz, *Das Bild der Maria Magdalena von Luca Cambiaso*, in: *Jb. d. kunsth. Slgn.* 67, 1970, S. 117. L. v. Berkel, *Francesco Furini*, in: *Jb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses XXVII*, 1908, S. 24.



260 Francesco Furini, Die hl. Agatha von Petrus im Kerker geheilt

der Hintergrund mit Lot aber in verschleierte Dunkelheit getaucht ist. Die Lichtquelle ist eine überirdische, von links oben kommend, trifft sie nur den Rückenakt und die zu Lot seitlich gedrehte rechts Sitzende. Obwohl die Frauen als Rückenfiguren gegeben sind, primäre Geschlechtsmerkmale durch Tuch und Arm züchtig verdecken, wirkt die Atmosphäre schwül und hocherotisch angespannt – ein besonderes Merkmal Furinis.

Im Bild „Die hl. Agatha, von Petrus im Kerker geheilt“ (Abb. 260, S. 587) ist die Passivität der scheinbar kaum willensfähigen Heiligen als Mittel einer sadistischen Steigerung ausgesetzt.³⁰² Auch die Aktion des hl. Petrus wirkt weniger spontan als traumverloren; genauso Blick und Kopfhaltung des engelhaften Wesens mit der Kerze über der gelagerten Halbfigur der Heiligen.

Die Anregungen der innerbildlichen Lichtquelle von Caravaggio und Nachfolge (Honthorst, Gentileschi usw.) sind offensichtlich. Interessant auch die schlaffe linke Hand der hl. Agatha neben der Linken des Heiligen mit dem Salbgefäß, mit dessen Inhalt die Wunden der abgeschnittenen Brüste zur Heilung zugestrichen werden. Das delikate Verbrechen und seine Wiedergutmachung werden ausgekostet und mit der Ergebenheitsgeste beider Arme und dem versunkenen Gesichtsausdruck durch halb geschlossene Lider der Heiligen unterstrichen. Dazu ist die Oberflächenbehandlung, die Lichtführung und Farbgebung besonders subtil, wie für diesen Künstler typisch.

Eine zweite, äußerst eigenwillige Persönlichkeit, die jenen spätbarocken Sensualismus in vielen – angeblich nach einem Modell gefertigten – Figurationen aus mythologischem, religiösem und allegorischem Kontext verfolgte, ist Guido Cagnacci, Hofmaler in Wien 1658–1663.³⁰³ Seine Einflussbereiche von Bologna, Rom, Venedig und anderen Orten, wie von den Künstlern dieser Metropolen, sind durch die vielen Reisen schwer fassbar – Reni, Caravaggio, Guercino, Gentileschi waren für ihn wichtig. Er ist außerdem nach den Quellen ein kämpferischer Geist und eigenwilliger Charakter gewesen, was seinen völlig selbstständigen Stil mitbegründet. Interessant sind Bemerkungen zu den Übernahme-Problemen einer Magdalena, die den Nonnen zu gewagt, „scollascinta“, gewesen sei, weshalb eine gemäßigte Fassung folgte.³⁰⁴

Cagnacci verwendet ganz selten innerbildliche Lichtquellen – wie bei Caravaggio selbst ist ein gebündeltes Leuchtlicht von links oder rechts oben die übernatürliche Lichtquelle. Die leidenden Frauenkörper wirken wie in dunkle Kellerverliese gelagert, bzw. sie stehen dort wie die Halbfigur „La Vita Umana“ (Aufenthaltort unbekannt), „Vanitas“ (Andalusia, Pennsylvania, Nelson Shanks Coll.) oder die „Lucrezia“ (Lyon, Musée des Beaux-Arts).

302 Heinz, ebenda, S. 116.

303 P. G. Pasini, Guido Cagnacci Pittore (1601–1663), Rimini 1986. G. Heinz, Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III. und Kaiser Leopolds I., in: Jb. d. kunsth. Sgn. 54, 1958, S. 173 ff. C. Gnudi, Note sullo stile di G. C., in: Rivista XV, Nr. 2, 1937, S. 3 ff.

304 E. Rossi, Memorie ecclesiastiche di Urbana I, Urbana 1936, S. 237, Ausst.-Kat. Guido Reni und Europa, siehe Anm. 186, S. 509.



261 Guido Cagnacci, Die sterbende Cleopatra

Neben einer „Jungen Märtyrerin“ (Montpellier, Musée Fabre) sind die beiden Fassungen der sterbenden „Cleopatra“ (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Abb. 261, und Wien, Kunsthist. Mus., S. 589) mit dem Tod in erotische Zwiesprache geraten. Die teils hohe Aktivität des Körpers und der passive Gesichtsausdruck (niedergeschlagene Lider und seitliche Kopflage) mit leicht geöffnetem Mund sind „sprechend“. Akte wandeln sich zu in masochistischem Genuss Verfallene, das gilt für die mit offenen Augen und geschlossenem Mund verrenkt liegende tote junge Märtyrerin wie für die ekstatisch bewegte und schreiende ägyptische Königin im Augenblick des tödlichen Bisses. Weder die Pinakothek von Bologna noch das Wiener Kunsthistorische Museum zeigen diese gering voneinander abweichenden Variationen der „Cleopatra“ dem Publikum, und daran ist weniger Zuschreibungsproblematik als ihre bis heute pervers anmutende Erotik schuld.

Beide Bilder wirken wie pornografische Geheimaufträge der fürstlichen Häuser, für die sie bestimmt waren – ähnlich den „Amori“-Stichen der Caracci oder zuvor Giulio Romanos Stiche sind diese Beweisstücke teils abnormer erotischer Neigungen weniger für Museumsbesucher geeignet als das gemäßigte Gemälde Cagnaccis der sterbenden „Cleopatra mit Dienerinnen“, das in Wien ausgestellt ist. Der gleiche Stuhl, auf dem die Ptolemäerkönigin darin sitzt, ist auch für das nächtliche Sterbebild gewählt. Cleopatra hat bis auf ein Schamtuch alle Draperie abgeworfen, mit der Linken presst sie Stoff, den sie über die Lehne zieht, verkrampft zusammen, die Rechte hält die kleine gemusterte Schlange in deren Mitte. Diese setzt wohl zu einem zweiten Biss an, vielleicht sind es aber auch die psychologischen Beobachtungen der Todesangst (vor dem ersten Biss), die Guido Cagnacci eingefangen hat. Zu Füßen des Stuhles, vor dem die herabgefallene Draperie sich bauscht, liegt auch ein Helm – wohl der Marc Antons, der seinen Tod in der Schlacht gegen Octavian/Augustus verkündet hat. Der Raum ist völlig abgedunkelt, fensterlos; von rechts oben scheint ein gebündeltes Licht auf Körper, Draperie und drei Glanzlichter heben den Helm hervor. Ein Bein (ihr rechtes) wird krampfhaft hochgezogen, der nach links im Zickzack gebogene Körper wird von einem an die Schulter gepressten Kopf abgeschlossen, in dessen ekstatischer Mimik sich der Maler kunstvoll austobt – verstärkt durch die fleckenhafte Theatralik des Helldunkels. Das Wiener Bild hat eine unscharfe Wirkung der Oberfläche, als Ganzes erscheint es kursorischer, aber auch schlechter im Erhaltungszustand.

Das Modell für alle Akte Cagnaccis wirkt wie ein und dieselbe Frau, von der die Quellen berichten: Sie begleitete ihn auch als Freundin und verkleidete sich oft als Mann – bei diesen Beispielen einer ins Bild gebannten Leidenschaft, wenn sie auch in Pose gewandelt sind, ist der Skandal damals kein Wunder.³⁰⁵ Der Exzentriker Cagnacci nannte sich nach Entführung einer Aristokratin in Rimini später in Venedig Giulio Ubaldo Canlassi.

„Lasciviones“ werden seine speziellen Allegorien schon zu Lebzeiten genannt, aber seine Zeitgenossen bezeichnen ihn auch als exzellenten „Verista“ (Bezzi 1645), „Coloritore“

305 Pasini, Cagnacci, siehe Anm. 303, S. 167, 150.

(Martinioni 1663) und sein „Impasto“ als brillant (Mazzoni 1661) – doch auch damit bleibt die Charakterisierung als Exzentriker.³⁰⁶

Der „naiven Poesie“ neben dem Sensualismus, die Pasini Cagnacci unterstellt, kann ich nicht Folge leisten,³⁰⁷ wiewohl fehlende Ambition für narrative, fantastische Szenen voll intellektueller Strukturen tatsächlich zu bemerken sind. Es liegt wohl mehr an dem aufkeimenden klassizistischen Zeitgeschmack einerseits, andererseits an persönlichen Neigungen für das Oszillieren zwischen christlicher Askese und erotischer Attraktivität. Jene sind in vielen gegenreformatorischen Vorstellungen von Theoretikern oder in mystischen Schriften der Jesuiten und Karmeliter, für die Cagnacci arbeitete, vorhanden. Die „moderne“ Idee des Barock, den Betrachter intensiv ins Geschehen zu involvieren, um ihn mitfühlend zu machen, ist dabei in besonderem Maß berücksichtigt. Die weichen Übergänge des lebendig anmutenden Inkarnats und auch die entsprechenden Farben werden mit delikatem Chiaroscuro verbunden, um diesem Vorgang des „delectare“ (Paleotti) vor der Belehrung förderlich zu sein.

Am Ende dieser Steigerungsformen schmerzlicher Lust und erotisch-asketischer Antithesen im Bild steht der Maler Francesco (del) Cairo (1607–65) aus Mailand.³⁰⁸ Der mögliche Schüler des in Tenebrosomanier vertrauten Morazzone war am Hof in Varese und Turin für das Haus Savoyen tätig, lebte auch in der Lombardei, erfüllte private Aufträge, führte einen skandalösen Lebenswandel und war in eine Kriminalaffäre in Mailand verwickelt.³⁰⁹ „Entkräftetes Schmachten, ... Eindruck von Süße, zu wunderbar, um erträglich zu sein; ... in morbider Finsternis“, konstatiert Dominique Fernandez, der Cairo mit seinen grausam barocken Fantasie als altmodisch bezeichnet. Auch die perversen Wahnvorstellungen in einer rational dominierten Zeit erklären, warum Cairo für Jahrhunderte in Vergessenheit geriet.³¹⁰

Seine frühen Kabinetttbilder zeigen eine Vorliebe für makabre und morbide Schilderungen der verschiedensten Martyrien – auch bei ihm stehen Süße und Schmerz in merklicher Antithese, verquickt mit einer extremen tenebristischen Manier, die zum Teil außer den Figuren weder Landschafts- noch Innenraum erkennen lassen. Am Beginn seiner Laufbahn ist er noch den manieristischen Tendenzen zugänglich; nicht nur Morazzones Dunkelheit, auch die Landschaftsschilderung einer Mondnacht, wie sie seit Giorgiones „Orpheus“ oder dem „Nächtlichen Konzert“, aber auch durch Lotto überliefert ist, interessierten ihn. Dies wird bereits in seinem frühen „Ölberg“ von um 1635 sichtbar (Abb. 262, S. 592).

306 Ebenda, S. 166.

307 Ebenda, S. 160.

308 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 583, S. 208, Nr. 24.

309 D. Fernandez, Die Perle der Herodias, in: Das Bankett der englischen Literatur. Barockreise von Rom nach Prag, Freiburg 1984, S. 99 ff.

310 Ebenda, S. 99 und 103.



262

Francesco Cairo,
Christus am Ölberg,
um 1635

In der Kritik zu einer Ausstellung lombardischer Künstler wurde 1955 der Satz von der „poesia lunare del Cairo“ geprägt.³¹¹ Die Romantik der Landschaft mit den Ruinen und Zypressen sowie die Eleganz des Engels sprechen weniger die Sprache Caravaggios als eines anhaltend manieristischen Einflusses von Cerano, Procaccini u. a. Die Lichtführung ist zwar durch das natürliche Mondlicht bestimmt, jedoch scheint ein „Lume divino“ von links oben weiter vorne mitzuwirken.

Noch zuvor, um 1633, ist im „Traum Josephs“ (Berlin, Gemäldegalerie) das Tenebroso Cairos zugunsten von etwas mehr Farbigkeit gemildert. Zur übernatürlichen Lichtquelle in caravaggesker Manier, die den Engel, Joseph und Maria mit dem Kind beleuchtet, erscheint am Horizont nach den Bassani ein Streifen Morgenrot. An seinem ursprünglichen Aufstel-

311 Ausst.-Kat. Francesco Cairo 1607–1665, (Museo Civico) Varese 1983, S. 92, Nr. 6.



263 Francesco Cairo, Die Ohnmacht des seligen Beato Andrea Avellino, um 1634

lungsort in Sans-Souci galt das Bild als Correggio, dann als Morazzone, womit die Einflussquellen beschrieben sind. Typisch für Cairo ist der todesähnliche Ausdruck des Schlafenden, dessen zurückfallender Kopf von dem linken Arm des Engels gestützt wird.³¹²

Bereits um einiges extremer zeigt sich Francesco Cairo in „Die Ohnmacht des seligen Beato Andrea Avellino“ (Abb. 263, S. 593), bei dem die Glorie als eine mystische Schau des Paradieses in den dunklen Kirchenraum eindringt und den „Getroffenen“ im Priestergewand in völlige Ohnmacht auf seinen Messdiener zurückkippen lässt.³¹³ Das Licht der Glorie fällt auf den in einem scheinototen Zustand der „unio mystica“ Verfallenen und auf das erschrockene Gesicht des ihn stützenden Knaben.

Ähnlich Caravaggio sind es nicht die Heiligen oder Gottvater selbst, die das Licht aussenden – Christus hat allerdings wieder eine Aureole um den Kopf –, sondern es kommt aus der Glorie hinter ihnen von links oben. Die fieberhafte, totenähnliche Ohnmacht übernimmt Cairo auch für „Christus am Ölberg“, der 1635 im Auftrag des Hauses Savoyen für den Palazzo Reale entstand (Abb. 264). Wieder ist die Mondsichel und Wolkenstimmung über Bäumen dem venezianisch-bergamesken Ideal der Spätrenaissance nach Giorgione und Lotto nahe, der Engel stürzt – ähnlich dem „Traum Josephs“ – kopfüber vom Himmel und fängt Christus an Handgelenk und Achsel auf, um sein Fallen zu verhindern. Gemäß den gegenreformatorischen Anforderungen an ein Andachtsbild kniet Christus bereits auf seinem Kreuz, vor ihm steht der Kelch bereit und die Marterwerkzeuge reihen sich rundum an – rechts hinten sind schemenhafte Schatten der Jünger in tiefster Dunkelheit zu erahnen.³¹⁴

Das neben dem Mondlicht wieder eingesetzte überirdische Licht gibt der Szene einen theatralischen Effekt. Psychologische Beobachtung exemplarischen Leidens hat das Werk zu einem der meistreproduzierten des Malers gemacht. Die Figuren sind ohne Zweifel immer noch einem manieristischen Ideal näher als in ihrer Zeit verhaftet. Das macht Cairos Werke jenen dunklen Madrigalen Gesualdos ähnlich, die in polyphonen antithetisch abstrakten Tendenzen verharren.

Barocker wird der spätere Francesco (del) Cairo mit dem Gemälde „Christus am Ölberg mit den Symbolen der Passion“ (Abb. 265, S. 596) 1645–47.³¹⁵ „Alla fiamminga“ ist der Kranz von Marterwerkzeugen, das Kreuz, die Geißelsäule, die Leiter u. v. a. von Putti gehalten, um den knienden, wieder ohnmächtig fallenden und vom Engel aufgefangenen Christus angeordnet.

Im Hintergrund zeigt sich über einer ruinenhaften Vedute der Mond, von Wolken zu zwei Drittel zart überdeckt – wieder sind Lotto und Giorgione als Ahnen dieser Mondnächte abrufbar. Der Vordergrund wird allerdings einmal mehr vom starken übernatür-

312 Ebenda, S. 102, Nr. 11.

313 Ebenda, S. 104, Nr. 12.

314 Ebenda, S. 111, Nr. 17.

315 Ebenda.



264 Francesco Cairo, Christus am Ölberg, 1635



265 Francesco Cairo, Christus am Ölberg mit den Symbolen der Passion, 1645–47

lichen Licht, diesmal von rechts oben, außerhalb getroffen. Die Physiognomie Christi zeigt einen plebejischen Typen, keine Idealgestalt mehr – damit sind die Bamboccanti sowie die niederländischen Caravaggisten, die durch Turin, Mailand reisten, spürbar. In diesem Bild kommt es jedoch zu einer Wende mit barocken Farben, wenngleich die Figuren – innerhalb des Kreises der Leidenssymbole – den älteren Ölbergbildern ähnlich bleiben.

266

Francesco Cairo,
Magdalena,
1640er Jahre



In seiner „Magdalena“ (Abb. 266) ist die Vorliebe für mystische Ekstase, die Cairo wohl über seine Kontakte mit den Karmelitern und damit die Literatur der hl. Theresa von Avila und des hl. Johannes vom Kreuz nahe gebracht wurden, mit einem sadomasochistischen Aspekt verbunden: Der ekstatische Gesichtsausdruck der entrückten Heiligen müsste nicht durch die von ihr selbst nicht wahrgenommene Quetschung der linken Brust verstärkt werden. Für die Andächtigen vor dem Bild ist zwar das Kreuz und die geringe Bekleidung zur Askese förderlich, nicht aber jenes erotische Konzentrieren des Haares zwischen den Brüsten und der ins Fleisch eingedrückte Daumen der rechten Hand.

Mina Gregori nennt demnach die für private Auftraggeber von Cairo gefertigten kleinen Werke „barbarisch-mystisch“, voll von Affekten. Filippo Maria Ferro betont die „crudelità“ des Meisters und Francesco Porzio weist auf das Theater der Grausamkeit Antonin



267
Francesco
Cairo,
Ekstase der
hl. Theresa
von Avila,
1650–54

Artauds voraus – neben zeitlichen Parallelen zu Shakespeare und den Gedichten Marinos.³¹⁶

Außer der lasziv und psychisch krankhaft wirkenden Magdalena schuf Cairo weitere Frauengestalten, in denen er jene sadistische Seite, eine besondere Auswirkung barocken Theaters, vorführt. Mehrere Fassungen der „Herodias mit dem Kopf Johannes' des Täufers“ (Vicenza, Pinacoteca; Turin, Galleria Sabauda, und Boston, Museum of Fine Arts) in ekstatischer Ohnmacht und erotischer Neigung zum abgeschlagenen Haupt bis zur Berührung und Durchstoßung der Zunge des Toten sprechen eine uns heute pervers anmutende Sprache weiblicher Grausamkeit, die offenbar in diesem Zeitalter durch männliche Fantasie erfunden wird und den Höhepunkt im 19. Jahrhundert mit Vampir und Femme fatale erreicht, die sich immer im Dunkeln aufhalten. Die Angst vor weiblicher Sexualität, vor Tod, Sünde und Gewalt bestimmen diese Bilder – auch Heroinnen wie Lukrezia (Mailand, Pinacoteca di Brera) und „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Rom, privat) werden davon bestimmt. Diese Komposition erinnert in der Heldin-Dienerin-Gruppe stark an das zuvor behandelte Beispiel Leonaert Bramers (oder Umkreis).

Die Herodias erweist sich als Lieblingsthema Ciaros (5 Fassungen) ohne Süße, mit einem „sadistischen Willen zur Grausamkeit und Zerstörung“. Dabei ist neben dem Ziehen an der Zunge als nach dem Tod vollzogener symbolischer Geschlechtsakt, der sich durch die Wollust ihres Darniedersinkens verrät, in einer Fassung (Vicenza, Pinacoteca) die in der Zunge des Ermordeten steckende Nadel mit Perlenknopf zu sehen; der tote Johannes soll damit zum Schweigen gebracht werden.³¹⁷

Filippo Maria Ferro weist zusätzlich auf die von den Malern hoch geschätzte Literatur „Una notte oscura“ aus dem Werk des Johannes vom Kreuz hin.³¹⁸ Für die Karmeliter schuf Francesco Cairo auch die „Ekstase der hl. Theresa von Avila“ (Abb. 267) um 1650–54 in irdischer Nacht. Wieder öffnet sich links oben die Glorie, doch längst ist alles an manieristischen Tendenzen und Proportionen verschwunden. Zwischen terrestrischer und transzendenter Zone vermittelt ein Engel und über der Heiligen Gottvater, der sich am Weltenrand gestützt und schwebend seinen Segen zum sitzenden Christus in Form eines Strahls schickt. Christus reicht dem Engel einen Pfeil, den jener in das Herz der Heiligen bohrt – vermittelt von einem schwebenden Putto mit Blumen. Theresa kniet in totaler Finsternis der Welt mit erhobenen Armen und wird mit der Spitze verbrannt, was sich in ihrem schmerzverzerrten Gesichtsausdruck widerspiegelt. Nur ihr Oberkörper ist durch das göttliche Licht stark beleuchtet, der Rest versinkt in Dunkelheit.

316 Ebenda, S. 28, 42, 45, 52.

317 Fernandez, Perle der Herodias, siehe Anm. 309, S. 101. Die Nadel zeigt die kühle Rhetorik des Barock an – mit der Nadel wird die Beredsamkeit des Heiligen gestoppt. Trotzdem hat es Cairo eher als sadistischen Rausch und Orgasmus inszeniert.

318 Ausst.-Kat. Francesco Cairo, siehe Anm. 311, S. 40.

Francesco (del) Cairo wird dabei auch zu Recht von Mina Gregori der Einfluss der römischen Barockstatuen und insbesondere jene der „Theresa von Avila mit dem Engel“ von Bernini nachgesagt.³¹⁹ Die Malerei wandelt sich in diesen reifen Jahren vom manieristischen Ideal der Lombarden zur schmelzenderen Oberflächengestaltung eines Van Dyck oder Rubens, die durch Reisen der Niederländer vermittelt wurde.

Doch auch archaische Momente im Weihnachtsbild und in „Die Erscheinung der hl. Jungfrau vor S. Antonius von Padua“ (Piacenza, Pfarrkirche Sta. Teresa e S. Alessandro – vormals auch Karmeliterkirche), um 1650, tauchen auf.³²⁰ Diese Komposition bleibt auf die veristisch dargestellte Vision in einer Diagonale beschränkt; nur Maria, Jesus und Antonius' Kopf und Schulter sind vom Lume divino beleuchtet. Letzteres funktioniert nun schon wie eine innerbildliche Lichtquelle der Niederländer. Ein ekstatischer Engel trägt die Madonna links, rechts wird ein zweiter schwach beleuchtet – zu Füßen des Heiligen ist der Boden nur durch eine Lilie definiert. Das Schweben, aber nicht die Farbigkeit erinnern an Visionsbilder von Cerano.

Antonius streckt seine Hände nach dem Kind aus, das er im nächsten Augenblick in einer „unio mystica“ wird halten dürfen. Der Blickkontakt unterstützt die Gesten – eine ungeheuer intime Komposition, die jene spätmittelalterlichen Visionen in der neuen nächtlichen Manier des Barock nach Jahrhunderten wörtlich illustriert. In diesen späten Werken nähert sich Cairo dem Werk Esteban Murillos und der Spanier an – vom Thema der Vision wie in der Malweise. Aber seine Grausamkeit früherer Werke ist darin gezähmt.

d) *Klassischer Ausklang: vier Ölbergsszenen*

Die komplexe Komposition von Giovanni Francesco Guerrieri von 1620 steht noch unter dem Einfluss der Caravaggisten: „Die Vision des hl. Carlo Borromeo“ (Abb. 268). Der Pestheilige kniet vor den tridentinisch bestimmten Attributen seiner Askese: Buch, Kreuz, Totenkopf. Er führt durch die vor ihm am Tisch stehende Kerze (als innerbildliche Lichtquelle nach niederländischem Vorbild) einen leidenschaftlichen Dialog mit dem Gekreuzigten. Zwei Engel umgeben ihn in seiner Studierstube und der eine im Vordergrund blickt auf Christus und weist auf Borromäus, der andere lenkt vom Kreuz und über dem Kopf des Heiligen auf die vor dem geöffneten Fenster stattfindenden Wiederholung des Ölbergs hin.³²¹

Durch die Fenstersprossen durchschnitten kniet dort Christus in der Finsternis und blickt nach rechts zu einem Engel mit seinem Kreuz, beide werden von der dahinter wirkenden Lichtquelle der Glorie beleuchtet. Auch dieser Dialog findet über das wenige Licht

319 Ebenda, S. 29.

320 Ebenda, S. 180, Nr. 51.

321 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 92, Abb. 9.



268 Giovanni Francesco Guerrieri, Die Vision des hl. Carl Borromeo, 1620

in der Finsternis statt. Statt der Jünger am Ölberg ist die auf ihre Arme gestützte Figur vor dem Fenster unter Christus aber die Büsserin Maria Magdalena. Die Lieblingsheilige Carlo Borromeos ist züchtig bekleidet und vertritt die sündige Menschheit und die Hoffnung auf Umkehr. Die Betrachter sind durch Blicke, Gesten und die sprechende Lichtaktion gelenkt; die Kerze (emblematisch ohnehin mit Christus verbunden) vermag den Realitätscharakter, den die Gegenreformation zur besseren Ablesbarkeit des Inhalts forderte, nur zu unterstützen. Es ist Nacht, in der die Visionen wirksam werden und sie tun es mit nachdrücklichem Pathos. Das Licht ist „Sprachmittel“,³²² die Nacht steht für das Schweigen, das als „Quietismus“ auch eine neue Richtung in der Theologie einnahm. Doch dieser und die Visionen der Karmeliterheiligen sind nur ein Teil gegenreformatorischer Regie, in der das Nächtliche notwendig ist – die allgemeine Tendenz ist aber in dieser Zeit schon wieder rückläufig.

Ein weiteres Nachtstück Guerrieris behandelt die delikate Geschichte von „Lot und seinen Töchtern“ (Abb. 269). Einzige Lichtquelle ist die Öllampe links unten, die alle drei Personen dramatisch beleuchtet. Vorbilder sind etwa im niederländischen Bereich zu finden – so bei Jan Massays, der zwar nicht das Gemälde „Lot und seine Töchter“ 1563 als Nachtstück schuf, wohl aber seinen „Hl. Hieronymus in der Zelle“ (beide Wien, Kunsth. Mus.) mit Kerze im dunklen Innenraum darstellt.³²³ Guerrieri ist durchaus nicht ein Maler von reinen Nachtstücken – es gibt taghelle Mythologien und Allegorien im Palazzo Borghese, aber Heilige wie „Maria Magdalena“ (Possombrone, Casa Cappellani), sein „Rochus“ (Rom, Galleria Borghese) und seine zweite Fassung von „Lot und seine Töchter“ (Bari, Pinacoteca) gehören seiner Tenebroso-Phase in Rom an.³²⁴

Charakteristisch für die spätbarocken koloristischen Nächte ist die Entscheidung zu braungoldenen oder silbrigen Tönen, wie es schon bei Reni der Fall war. Für die goldgelbe und braune Mondnacht mit einem aus ockerfarbener Glorie herabschwebenden Engel entschied sich Carlo Antonio Tavella (1668–1738), ein Freund Magnascos, in Zusammenarbeit mit Gregorio de Ferrari (1647–1726) in einem „Christus am Ölberg“ (Abb. 270, S. 604). Der Landschaftsmaler Tavella schuf, beeinflusst von Gaspar Dughet, den nächtlichen Hintergrund für die Figuren mit einer Vedute – wohl eher Genua (für Mailand fehlt der charakteristische Umriss des Doms) – im Mondlicht und den vor einer Baumstaffage schlafenden Jüngern, die eher als Hüllen ihrer Draperie vorhanden sind. Er ist als Maler goldener Nächte in der Literatur überliefert.³²⁵ Ferraris Figuren sind von silbrigem Kolo-

322 Julius v. Schlosser, Stilgeschichte und Sprachgeschichte der Bildenden Kunst, in: Sitzungsber. der Bayerischen Akademie d. Wiss., Phil.-Hist. Abt. 1935, Heft 1, S. 3 ff.

323 K. Demus, F. Klauner, K. Schütz, Flämische Malerei von Jan v. Eyck bis Pieter Brueghel d. Ä., Wien 1981, S. 220/221.

324 P. della Pergola, Giovan Francesco Guerrieri a Roma, in: Bollettino d'Arte XLI, 1956, Serie IV, S. 214 ff.

325 C. G. Ratti, Delle vite de' pittori, sculturo ed architett. Genovesi II, Genua 1976, S. 206. Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 118.



269 Giovanni Francesco Guerrieri, Lot und seine Töchter, 1617

rit – so kommen beide koloristischen Möglichkeiten zusammen –, Christus ist eine klassische raffaelische Gestalt, auch der Engel ist in seiner Disposition altmodisch, jedoch die manieristischen „Stürzenden“, die Cairo verwendet hatte, sind auch schon passé. Metallische Glanzlichter auf Grau und Blau erhöhen die Wirkung der Stofflichkeit seidiger Draperie. Noble Zurückhaltung, ohne große Aufmerksamkeit auf den Kelch in der Hand des Engels zu lenken, bestimmen die Wirkung.

Ähnliches muss für Sebastiano Riccis (1659–1734) „Christus am Ölberg“ (Wien, Kunsthist. Mus., Tafel 29), um 1730, gelten. Die noble, demütige Geste des in einer Land-



270 Carlo Antonio Tavella, Gregorio de Ferrari, Christus am Ölberg

schaft im Mondlicht knienden Christus ist bestimmt vom Gelb der Glorie, das sich durch Strahlen und Wolken über den Engel von links ausbreitet. Die Farbigkeit ist gemäßigt – Rot wird zu Altrosa, Blau zu Petrol und im Mantel des Engels verbinden sich beide Farben in einem metallisch changierenden Glanz. Unter dem Engel werden in der braunen Nacht die schlafenden Jünger sichtbar. Die Todesangst, die Francesco Cairo so wörtlich genommen hat, und die überfallsartige Unterstützung des Ohnmächtigen wird zu einem ruhigen, rhetorisch klaren Zwiegespräch gewandelt.³²⁶ Das übernatürliche Licht dominiert, doch längst ist, anders als bei den Caravaggisten, die Dunkelheit zugunsten einer koloris-

326 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98.

tischen Lösung gewichen. Der Pinselstrich ist offen, locker und unterstützt die delikate und lebendige Wirkung der Oberfläche, die ins Rokoko – etwa auf Tiepolo – vorausweist. Anleihen dazu sind von Veronese aus dessen einzigem nächtlichem Bild, einem Ölberg (Mailand, Pinac. di Brera), übernommen.

Doch neben der Entscheidung für die farbigen Nächte – weg vom Tenebrosostil – gibt es die dunkle Manier weiter in der Spätbarockzeit, dafür werden Alessandro Magnasco oder Johann Martin Schmidt (Kremser Schmidt) Zeugen sein. Zum Teil gilt das auch für das Werk des Paul Troger, der um 1750 seinen „Christus am Ölberg“ (Wien, Österr. Galerie, Unteres Belvedere) in besonders sprechender Komposition darstellt. Christus ist an einem Felsvorsprung kniend bogenförmig in Richtung Betrachtterraum gesunken; so können wir seinem schmerzverzerrten Gesicht nahe sein. Davor sind die mit der Angst ringenden, ineinander verschlungenen Hände und der Kelch gerückt, auf den der Engel hinweist, der sich neben Christus niedergelassen hat und ihm schon das Ende des Leides im Aufstieg über die mystische Engelswolke zu Gottvater angibt. Links der beiden, auf einer dunkleren Terrainfläche ist die Dornenkrone ans Auge der Betrachter herangerückt. Der Hintergrund ist in braune Dunkelheit getaucht – die Christusgestalt im Vordergrund trifft übernatürliches Licht aus der Glorie links oben. Von den Jüngern ist nichts zu sehen, die Landschaft ist reduziert, allein die wesentliche Aussage bleibt. Ein relativ hoher Raum über dem Kauernden und dem schwebend heranrückenden Engel lässt die nächtliche Dunkelheit auf dem Leidenden ruhen.

2. Das akademische Nachtstück

1648 kam es zur Gründung der Pariser Akademie durch Ludwig XIV. nach dem Vorbild der römischen Accademia di San Luca. Deren Wissenschaftlichkeit wurde weiterentwickelt und von Félibien als Theoretiker mit Charles Le Brun als Maler erst zum Dogma erhoben. An erster Stelle steht die klare Komposition, an zweiter Stelle der Ausdruck (Lebrun entwickelte eine neue Lehre der Affekte), an dritter das Dekor mit heroischer Hauptfigur und genauer Anordnung von Kleidung und Ort der Handlung. An vierter Stelle steht erst die Zeichnung und untergeordnet an fünfter die Farbe, von der Lichtquelle abhängig und passend zum Inhalt. Félibien als Anhänger des klassizistischen „Poussinismus“ steht Roger de Piles als Träger des „Rubenismus“ gegenüber. Weitere Traktate stammten von Frérot de Chambray und dem Maler Dufresnoy; Bellori schickte seine vorbildlichen „Vitae“ 1672 an Colbert. Der Mathematiker Girard Desargues unterrichtete Geometrie nach Euklid und entwickelte ein – mit dem Helldunkel natürlich eng verbundenes – neues Perspektivsystem, wobei auch Descartes und die neue Optik eine Rolle spielen. Zeichnen nach Gipsen, anatomisches Zeichnen und Perspektive wurden traditionell „à la lampe“ betrieben, wie bereits im Kapitel IV, 1 ausführlich beschrieben wurde. Die Dunkelheit ist in den Historienbildern als ein Teil des praktischen Gerüsts der Malerei aufgefasst worden; starkes Helldunkel war für die Klassizisten aber selten passend, nur zur Verstärkung der Bühnenhaftigkeit erlaubt und damit schon Teil dessen, was später als das „Erhabene“ unter Reynolds und Richardson an der englischen Royal Academy eine wesentliche Kategorie darstellt.³²⁷

a) Das Historienbild als Nachtstück

Nicolas Poussin

Der Neoklassizist Poussin (1594–1665) verwendete das Nachtstück in verschiedenen Zusammenhängen: Die antike Ekphrase der Nyktomachia taucht in zwei seiner in den frühen römischen Jahren geschaffenen Schlachtenbilder auf, weiters in seinen Experimenten nach Leonardo, Zaccolini und Accolti zu künstlichen Lichtquellen im Innenraum. Dabei benützte er ein Theatermodell, in der er die Figurationen und ihre Beleuchtung verkleinert aufstellte. Auch in seinen Allegorien, die sich um Elemente, Jahres- und Tageszeiten drehen, ist eine Nacht zu finden. Weiters gibt es einige religiöse Werke – mehrere Bilder der

327 E. Mai, *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 9 ff. N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, London 1940, S. 92 ff. C. Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, London 1996, S. 146 f. J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin 2001.

Sakramentenserie, eine „Beweinung“ und eine Zeichnung zu „Christus am Ölberg“ (Windsor Castle, Royal Lib., ehemals Cassiano dal Pozzo), mit brauner Tusche laviert auf blauem Papier, in der neben dem liegenden, flehenden Christus und dem Engel auf einem Felsen statt des Kelches die allegorische Gestalt der Ecclesia unter einem übernatürlichen Lichtkegel anwesend ist.³²⁸ Die drei schlafenden Apostel im Halbschatten des Felsens waren zwischenzeitlich vom oberen Teil des Blattes abgetrennt worden und konnten erst im 18. Jahrhundert wieder vereint werden. Die dramatische Gestaltung schließt an Kompositionen der Manieristen und an Giovanni Lanfrancos „Ölberg“ (Rom, San Giovanni die Fiorentini, Cap. Sacchetti)³²⁹ an, weshalb Poussin als Urheber in Frage gestellt wurde. Es ist jedoch interessant, dass die Orientierung des Franzosen in der Lichtführung noch nicht weit von Leonardo und Lomazzos Entwicklungen entfernt ist. Allein mit der Mondnacht des „Winters“ (oder „Die Sintflut“, Louvre, Paris, Tafel 30) hat er mit der Konzentration der Farbigkeit auf Grau(blau) 1660–64 eine neue Erfindung vorgestellt.

„Ich hoffe“, sagt der Maler in seinem berühmten Brief an Paul Frérot, Herrn von Chantelou, Haushofmeister und späterer Sekretär des Kriegsministers, schließlich Oberintendant der Bauten, Künste und Manufakturen König Ludwigs XIII., vom 24. 11. 1647, „vor Ablauf dieses Jahres ein Thema im phrygischen Modus zu malen. Kriegerische, schreckliche Themen eignen sich für diesen Stil.“³³⁰

Es ist in letzter Zeit bezweifelt worden, dass Poussins Kunsttheorie, vor allem seine vom venezianischen Musiktheoretiker Gioseffe Zarlino fast wörtlich übertragene Moduslehre in den Werken tatsächlich Eingang gefunden hat – diese Zweifel sollen im Folgenden ausgeräumt werden.³³¹

Nachtdarstellung ist keine unmittelbare Frage des Modus – wenngleich der ernste, feierlich getragene (dorische), der kriegerische und scharf wie heitere (phrygische) wie der wehmütig lydische wohl mehr als der süße und anmutige hypolidische Nachtatmosphäre vertragen – ebenso kommt sie aber auch für die Bacchanalien des jonischen in Frage. Das Problem liegt also nicht im Stil, sondern einmal mehr in Fragen der Antithese nach Alberti, der antiken Ekphrasis oder der barocken Allegorien sowie den Fragen der künstlerischen Experimente seit der Renaissance.

Im Puschkin-Museum von Moskau befindet sich die „Schlacht Josuas gegen die Amorriter“ von 1625 (Abb. 45, S. 127). Das Gemälde ist zwanzig Jahre vor der Aussage des Künstlers, im „phrygischen Modus“ konzipieren zu wollen, entstanden. Diese Schlacht

328 A. Blunt, Poussin's Notes on Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1, 1937/38, S. 344 ff.

329 D. Mahon in *Ausst.-Kat. Nicolas Poussin, I primi anni romani*, Rom 1998, S. 16.

330 P. du Colombier, *Lettres de Poussin*, Paris 1929, S. 238 ff. E. Guhl, *Künstlerbücher*, Berlin 1880², S. 245 ff.

331 Poussin, Félibien und Le Brun, *Zur Formgebung der französischen Historienmalerei an der Academie Royale de Peintures et Sculptures in Paris*. Mai, *Historienmalerei in Europa*, siehe Anm. 327, S. 9 ff. W. Gaehtgens, *Einleitung zu: Historienmalerei* (Hrsg. Gaehtgens, U. Fleckner), *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin 1996, S. 27.

wird in ihrer langen Dauer – ähnlich der Alexanders des Großen gegen Darius auf dem Historienbild Albrecht Altdorfers – frei nach der antiken Konzeption, aber auch nach der Bibelerzählung von Darstellung lang anhaltender Handlung zwischen Sonne und Mond gezeigt. Weiters ist es eine letztlich von Leonardos berühmter „Anghiari-Schlacht“ hergeleitete Komposition, die mit dem Alexandermosaik (Neapel, Nationalmus.) und anderen berühmten Kriegsdarstellungen, Giulio Romanos Konstantinsschlacht im Vatikan etwa, kombiniert wird. Ein Beispiel von eklektischer Auswahl, von starkem Chiaroscuro und an sich dunkler Grundstimmung. Für Denis Mahon scheint auch hier noch der Einfluss Lanfrancos in den ersten römischen Jahren Ausschlag zu geben.³³²

Eine reine Nachtschlacht mit künstlichen Lichtern ist „Der Kampf Gideons gegen die Medianiter“ – auch um 1625 entstanden (Rom, Vatikan, Abb. 46, S. 128). Die Trompetenbläser halten nach dem biblischen Text kleine Tontöpfe mit Fackeln in Händen, andere Laternen; auch im Hintergrund leuchten einige Stellen auf, die als einzige Lichtquelle Teile der von links hereinströmenden Sieger und der rechts fliehenden oder schon am Boden liegenden Verlierer beleuchten. Ein im Mittelpunkt des Bildes weit ausschreitender junger Trompetenbläser bildet auch den farblich stärksten Akzent mit blauer Kleidung und roter Schärpe inmitten einer braunen Atmosphäre. Kein Mond oder Stern ist sichtbar, die Luft wirkt vom Staub des Kampfes trüb – nur die Tonigkeit, das Dunkel und die künstlichen Lichtquellen, lassen die Nyklomachia als solche erkennen.

Die Stelle über Gideon gegen Medianiter (Ri. 7, 9–22) lautet: „... und er teilte die 300 Medianiter in drei Haufen und gab ihnen Posaunen und leere Krüge und Fackeln mitten in den Krügen.“ Die Krüge werden aneinander geschlagen und die Posaunen geblasen. Verwirrtes Fliehen ist die Folge. Es ist von der „mittleren Nachtwache“ im Lager als Zeitangabe die Rede.

In Josuas Kampf gegen die Amoriter (Jos. 10, 12–14) heißt es unter 12: „Sonne bewege dich nicht von Gabaon und Mond nicht vom Tale Ajalon!“ 13: „Und Sonne und Mond standen stille, bis sich gerächt hatte das Volk an seinen Feinden.“

Zum einen hielt sich Poussin wiederholt an die biblische Erzählung – zum anderen scheint er als gelehrter Künstler aber auch die zahlreichen Stellen antiker Literatur von Xenophon über Thukydides bis Philostrat gelesen zu haben. Die über Lanfranco und die Caravaggisten einfließende Vorstellung von der Bilddunkelheit ist in den frühen Jahren Poussins in Rom beispielgebend.

Ähnlich greift die nächtliche „Beweinung Christi“ (Dublin, National Gallery of Scotland) wortwörtlich auf Vorbilder wie Raffael (überliefert durch Marcantonio Raimondi und Sebastiano Piombos „Pietà“) im Fall der Figur Christi zurück, und bei den Trauernenden waren sogar Künstler der Renaissance (wie Holbein, Grünewald etc.) ausschlaggebend.³³³ Sogar spätmittelalterliche Beweinungsgruppen sind ähnlich und der dürre Baum-

332 Ausst.-Kat. N. Poussin, *I primi anni Romani*, Anm. 329, Katalogtexte S. 40.

333 Ausst.-Kat. Nicolas Poussin, Hrsg. P. Rosenberg, Paris 1995 (Gal. National und Grand Palais).

stumpf Grünewalds und Sebastianos kehrt wieder. Als Lichtquelle kann hier überirdisches (jedoch ist es dazu etwas schwach) oder eher Mondlicht von links oben als Beleuchtung der tragischen Trauerszene gelten. Eine zweite, schwache Lichtquelle ist das Tramonto (Sonnenuntergang) am Horizont einer Landschaft mit heroischen Bauten in Silhouette (Jerusalem) und dem gemauerten Grab, was den Modus doricus (ernst, getragen) verrät.

Die Betonung von akademischem Gedankengut durch Poussin, die zeitgleich einsetzende Gründung der Akademien in Italien und Frankreich, ist in den nächtlichen Innenraumgemälden der „Eucharistie“ der beiden Zyklen der Sakramente zu sehen. Auf seinem Selbstbildnis 1650 hat Poussin in den gestapelten Bilderrahmen hinter sich mit seinem Schatten auf einer leeren Bildfläche, die nur die Signatur und Datierung trägt, und mit der weiblichen Figur einer Allegorie der Optik auf die komplexen Realitätsebenen des Künstlers hingewiesen.³³⁴ Die Schatten weisen nicht nur auf die Geburt der Malerei aus demselben (Pliniuslegende) hin, sondern auch auf die malerische Praxis von Licht und Farbe, die mit dem Buch, das Poussin hält, angesprochen werden: Auf die Praxis des Arbeitens mit der Perspektive und den für ihn so wichtigen Symmetrien in der Komposition wollte er offenbar mit seiner Sammlung theoretischer Schriften seit Leonardos „De lumine et colore“ besonders hinweisen. Und auch das zweite Auge der Allegorie der Malerei in der dritten Sinnschicht (nach Realität und Schattenbild) deutet auf die Optik und Perspektive in geplanten Lehrbüchern Poussins hin.

Poussin und sein gelehrter römischer Mäzen Cassiano dal Pozzo waren auch beteiligt, als 1651 Leonardos Traktat über die Malerei in Paris gedruckt wurde – dies zeigt die Ausgangslage des Primärprinzips der Malerei als Gegensatz von Licht und Schatten.³³⁵ Die Vorstellung von Porträt und Schatten damals ist vom Empfänger des Selbstbildnisses im „Journal“ für den 19. 8. 1665 überliefert. „Wenn wir in der Nacht eine Kerze hinter eine Person stellen, so dass ihr Schatten an die Wand projiziert wird, können wir durch diesen Schatten auch erkennen, wer die Person ist, denn es ist wahr, niemandes Kopf ruht auf seinen Schultern in der gleichen Art ...“³³⁶ Die Ähnlichkeit des Schattens, der die Charakteristika des Dargestellten erbringt und seine enge Korrespondenz zum Dargestellten als allegorische Inkarnation ist für die Praxis bis ins 19. Jahrhundert von Bedeutung.³³⁷

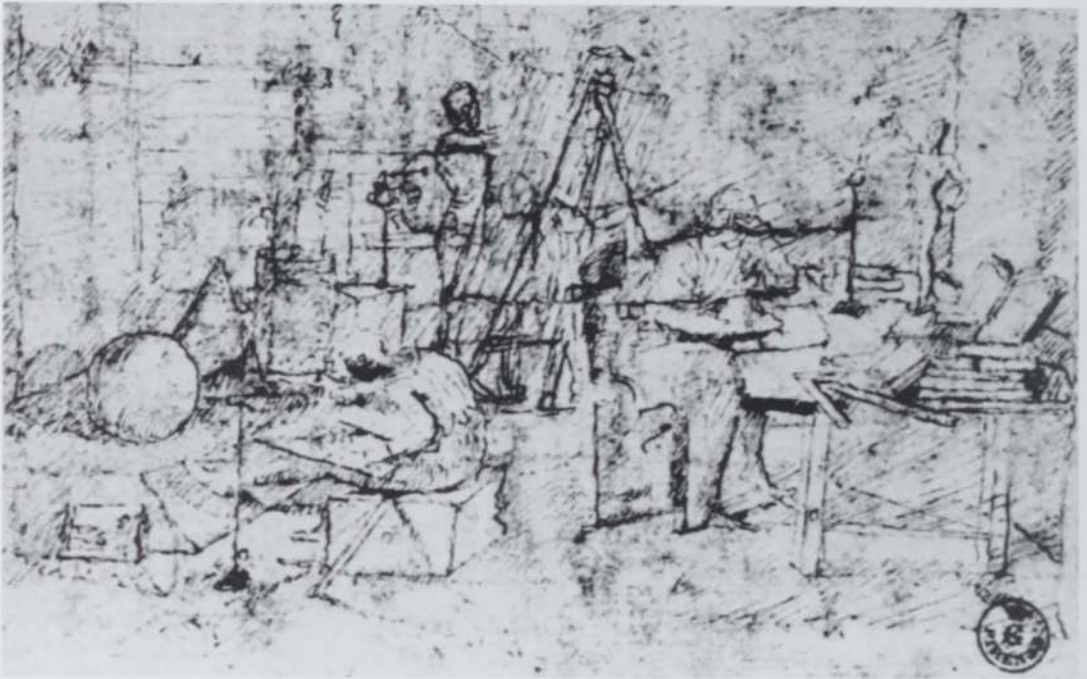
Der Künstler hat die Zeichnung einer „Atelierszene“ mit künstlichen Beleuchtungskörpern (Florenz, Uffizien, Abb. 271, S. 610) hinterlassen, in der geometrische Körper, ein Modell und theoretische Berechnungen mit geometrischem Werkzeug und einem Pro-

334 E. Copper, Poussin und Leonardo, in: Art Bulletin LXII, März 1980, S. 570 ff. V. Stoichita, A short History of the Shadow, London 1997, S. 98 ff. O. Bätschmann, Nicolas Poussin. Dialectics of Painting, London 1990, S. 18. Blunt, Poussin's Notes on Painting, siehe Anm. 328, S. 344–351.

335 O. Bätschmann, Nicolas Poussins Landschaft mit Pyramus und Thisbe, Frankfurt 1987, S. 11 f., S. 22. Derselbe, in: Dialectics, zu Selbstbildnis, S. 30.

336 P. F. de Chantelou, Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France (1665), Paris 1930, S. 124.

337 Stoichita, Schatten, siehe Anm. 334, S. 69, S. 101, S. 126.



271 Nicolas Poussin, Atelierszene, Zeichnung

portionsmodell von drei Studenten gezeichnet werden. Sie befinden sich am Zeichentisch, an der Staffelei und am Boden auf einer Holzkiste sitzend (wie sie bis vor kurzem in den Aktsälen der Akademie zu finden waren). Die Praxis des Porträtzeichnens, plastische Formen durch Licht hervorzuheben und geometrische Ordnungen sowie Proportionen (Komposition) herzustellen, wird hier gezeigt. Es ist durch Bellori und Sandrart bekannt, dass Poussin zur Disposition seiner Figuren eine Art Blackbox, 15 cm hoch, eine „Maschine“, „Modellarchitektur“ oder kleines Theater besaß, das seitlich offen war, um die Lichtquellen mit Kerzen zu disponieren.³³⁸

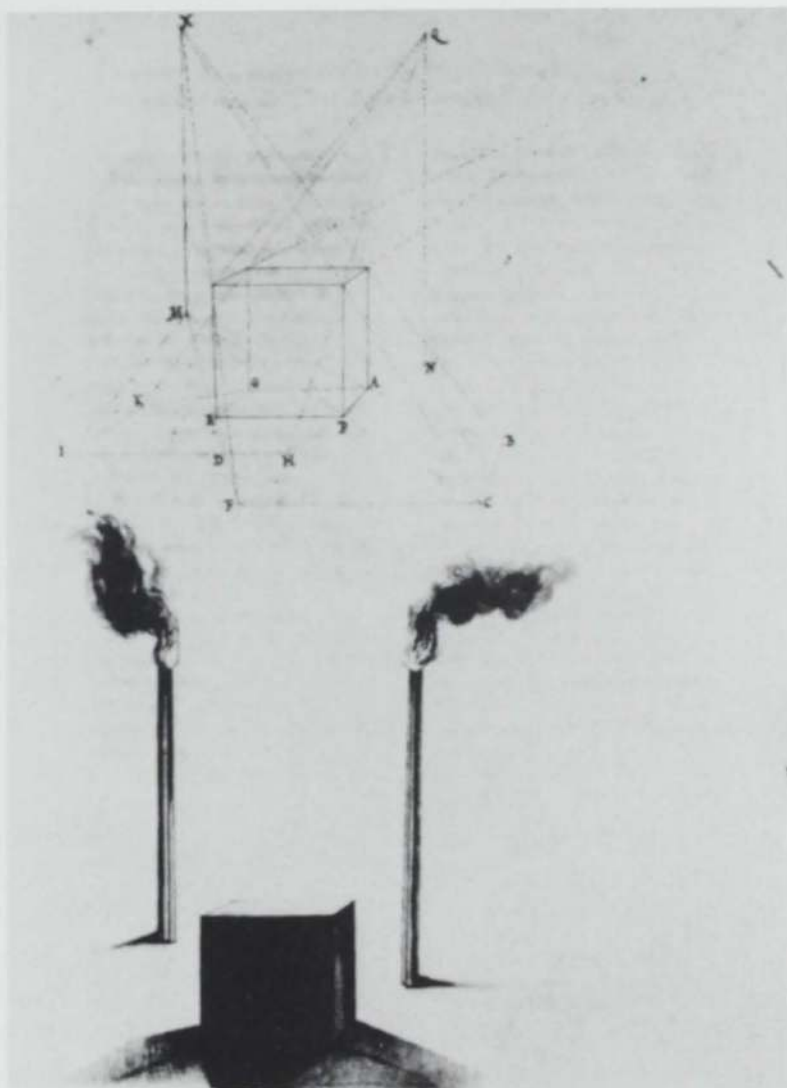
Der Umgang mit „Lumine et colore“ ist aber nach Matteo Zaccolinis Experimenten „Della descrizione dell'ombre podotte da corpi opachi rettilinei“ und der geometrischen Schattenprojektion nach Pietro Accolti („Lo inganno degli ochi“, 1625, Abb. 272) von Poussin in einer Linie seit Leonardo fortgesetzt worden.³³⁹ Der Maler kopierte die Traktate zur Optik, bevor er 1640 von Rom wegging, um sie als Lehrmaterial mit sich zu führen. Darin sind kleine Podeste mit einem Kubus (waagrecht, senkrecht) und einer oder meh-

338 Bättschmann, Poussin Dialectics of Painting, siehe Anm. 334, S. 28.

339 Copper, Poussin und Leonardo, siehe Anm. 334, S. 573–575. Der Traktat Zaccolinis ist von Carlo Pedretti in Ashburnham Ms. 1212 der Florentiner Bibliotheca Laurenziana entdeckt worden. D. h., auch der Fehler, die Sonne und die Kerze zu vergleichen, liegt in dieser Optik und Praxis noch vor. Weiters: M. Kemp, The science of Art. Optical Themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven – London 1990.

272

Matteo Zaccolini,
Della descrizione
dell'ombre ...



renen Kerzenlichtquellen zu sehen, die alle Varianten der Schattenprojektion durchspielen. Dabei geht es nach Dürers Schattenprojektion um eine praktische Fortsetzung dieses Vergleichs von Kunstlicht und Nächtlichkeit mit den Effekten des Sfumato etc. Vorbildlich könnten auch die weit theoretischeren Ausführungen Pietro Accoltis und Guidobaldo del Montes gewesen sein.³⁴⁰ Die Farbe auch bei nächtlicher Reflexion des Lichtes nicht zu verlieren, wird im Traktat des Zaccolini auch besprochen, wobei er die Caravaggionachfolge kritisierte und auf die gute Wirkung der klassischen Lösungen der Carracci verweist.³⁴¹

340 Ebenda, S. 577 f.

341 Ebenda, S. 578.



273 Nicolas Poussin, Eucharistieserie: Abendmahl

In das Bild der „Eucharistie“ (Abb. 273), 1636–42, für Cassiano dal Pozzo (mit dem er Leonardos Traktat in Paris publiziert hat) ist von Poussin im Vordergrund als kleines Lehrstück, vor den beim Abendmahl nach römischem Vorbild liegenden Aposteln, zur Schattenprojektion im nächtlichen Innenraum eingebaut. Zwei solcher akademischer Arbeitskisten stehen im Vordergrund, rechts eine in Verkürzung nur vom Luster beleuchtet, links ein Pendant mit einer Kerze (und Schlagschatten von allen drei Lichtquellen).

Poussin hat in die religiöse Aussage in dramatischer Dunkelheit eine weitere akademische Sinnschicht für den gelehrten Auftraggeber eingefügt. Christus segnet das Brot, Johannes lehnt an ihm wie in einer spätmittelalterlichen plastischen Zweiergruppe. Durch die Türe links hinten fällt ein weiteres Licht von außen auf den abgehenden Apostel Judas. Schon Bellori hat auf die drei innerbildlichen Lichtquellen (eigentlich vier) verwiesen. Auch das Sakrament „Die Letzte Ölung“, 1644, und „Die Eucharistie“ des 2. Zyklus sind als Nachtstücke konzipiert – jedoch ohne die kleine gelehrte Schattenprojektionsszene vorne –, in Letzterem sind die innerbildlichen Lichtquellen auf den Leuchter mit drei Kerzen in der Eucharistie und zwei brennende Kienspäne nebst einer erloschenen Kerze in der Letz-

ten Ölung reduziert. Kerzen sind aber auch in der Tageslichtgestaltung der „Firmung“ (1. Zyklus) als Symbole zu finden.

Am Ende steht das einzige Nachtstück Poussins, das farblich als seiner klassizistischen Auffassung nahe stehende, blaugraue Mondnacht gestaltet ist: „Der Winter“ oder „Die Sintflut“ (wohl 1664, Paris, Louvre, Tafel 30). Im Jahreszeitenzyklus versucht Poussin eine fortschreitende Geschichte der Menschheit nach dem Alten Testament von Adam und Eva bis zur Sintflut auch im Kontext mit Tageszeiten (Morgen, Mittag, Abend und Nacht) in barocker Vielschichtigkeit komplexer Programme zu schaffen. Dies passt zum kirchlichen Auftraggeber Kardinal Richilieu; so auch die Ertrinkenden, kenternde Boote und eine sich rettende Schlange, die als Zeichen des Bösen öfter bei Poussin auftaucht. Dabei kommt zum einzigen positiven Zukunftsaspekt, nämlich der Arche im Hintergrund unter dem Mond, die durch stürzende Regenflut im Vordergrund nur schwer sichtbar ist, seine Freude an der Schilderung von Katastrophen als das „Unmalbare“ – das ihn durch den Blitz mit Apelles, den Ekphrasen und der Kunsttheorie verbindet. Das Licht im Vordergrund ist ein *Lume divino* von links oben – unabhängig von Mond und Blitz im Hintergrund.

Der Winter ist nur durch das Element Wasser, die Nacht und die geplagte Menschheit gegeben. Die Hoffnungsmotive scheinen gering; Anregungen von Stichen sind möglich, die Kombination der Motive ist aber einzigartig. Normalerweise ist auch im Klassizismus der Winter ein Genius oder ein alter Mann bzw. eine alte Frau mit Vergänglichkeitsymbolen und Lichtern in Händen.

Der Anspruch, in einem Zyklus eine Art wissenschaftliche Enzyklopädie mit dem Lauf der Geschichte der Menschheit zu illustrieren und dabei antithetisch Tag und Nacht einzusetzen, kann nach Oskar Bätschmann auch mit Jacques Bénigne Boussets Diskurs einer Universalgeschichte von 1681 verglichen werden.³⁴² So fügt sich das Nachtstück problemlos in das *Œuvre* eines Barockklassizisten wie Poussin am Weg zur wissenschaftlichen Beobachtung in heutiger Sicht.

Peter Paul Rubens und Adam Elsheimer im Historienbild

Um Universalgeschichte und wissenschaftliches Fundament geht es auch in den Nachtstücken von Peter Paul Rubens. Die Bezüge zum religiösen Andachtsbild der flämischen Caravaggisten sind bereits mit dem „Toten Christus“ oder der „Judith“ angesprochen worden – nun sind seine nächtlichen Historienbilder an der Reihe.

Rubens besaß einige Nachtstücke anderer Künstler wie z. B. „Judith und Holofernes“ seines Freundes Adam Elsheimer, wahrscheinlich auch den „Tod Mariens“ von Brueghel.³⁴³ Der geheimnisvolle Charakter dieser nächtlichen Innenraumszenen ist jedenfalls auf sein Samson-und-Delilah-Bild übertragbar. Weiter vermutet Hans Gerhard Evers einen frühen

342 Bätschmann, Poussin *Dialectics*, siehe Anm. 334, S. 88–90.

343 H. G. Evers, Rubens und sein Werk, Neue Forschungen, Brüssel 1943, Bd. I, S. 132.



274 Peter Paul Rubens, Samson und Delilah, um 1619

Umgang mit einem möglicherweise von Stomer gezeichneten Buch mit Nachtstücken.³⁴⁴ Wesentliche Innovation ist die erstmals bei Rubens (trotz Tintorettos Vorbild) nächtliche Komposition von „Samson und Delilah“ (London, Nat. Gallery, um 1619, Abb. 274; eine Zweitfassung ist in Hamburger Privatbesitz). Rubens hatte mehrere Skizzen dazu angefertigt, die verschiedene Abläufe der verhängnisvollen Geschichte des Alten Testaments behandeln.³⁴⁵ Offenbar hat ihn das Sujet in vielerlei Hinsicht stark beschäftigt; Delilah bekommt ab der Ölskizze des Art Instituts of Chicago (in der Samson bereits ergriffen wird) das Aussehen der von der Skulptur der „Nacht“ des Michelangelo abgeleiteten, hier halb bekleideten Schönheit, die sich dann auch inhaltlich mit der negativen Heroine des Alten Testaments zu einer Einheit verbindet.

344 Evers, ebenda, S. 95. Auch die „Beweinung Christi“ zeigt Anregungen von diesem Meister des Nachtstückes in der Nachfolge Caravaggios.

345 M. Kahr, Delilah, in: Art Bulletin 54, 1972, S. 282 ff., Abb. 15–20.

Die nach den niederländischen Stichen moralisch negativ bestimmte Nacht der Verführung, der verblendeten Liebe und der Versuchungen des Fleisches wird von Rubens mit seinem Wissen über antike Skulptur, Michelangelo und dem Arbeiten mit innerbildlichen Lichtquellen der Caravaggisten (vor allem aus Utrecht wie Honthorst), aber auch Elsheimers nächtlich leuchtende Farben verbunden.³⁴⁶ Ein gelehrtes Bild baut viel an Theorie ein: Eine davon verrät die von Roger de Piles erst 1708 publizierte Schrift des Rubens zur Imitation von Statuen, in der die Nacht Michelangelos in scharfer Licht- und Schattenprojektion sich in die zuvor für Poussin geschilderten akademischen Praxis ordnet.³⁴⁷

Das Beispiel, über das er theoretisiert hatte, wurde also – ähnlich Poussins Kubus mit der Kerze – in die eigene Malerei übertragen. Auch der Laokoon stand Pate für Simson in einer der Skizzen. Die nächtliche Geschichte von Sex, Verrat und Gewalt wird von der Lampe der Alten wie von der künstlichen Lichtquelle des Kohlebeckens links des Bettes im Vordergrund beleuchtet. Unter der Statue von Venus und Amor (mit verbundenem Mund – Liebesverrat) in einer Nische über dieser Szene brennt ein weiteres Licht und die dritte künstliche, innerbildliche Lichtquelle ist hinter der geöffneten Tür rechts in Händen der nahen Philister zu finden. Die vielen Lichtquellen weisen auch auf Samsons Vernichtung durch Blendung hin.³⁴⁸ Zwei typologische Verweise auf Christus sind dabei zu bemerken: Die letztgenannte Gruppe wirkt wie Judas und die Häscher am Ölberg, die über Samson gekreuzten Hände des Haarschneiders und die gekreuzten Füße Delilahs erinnern an die Kreuzigung oder das zu tragende Kreuz – Samson gilt als „Vorfahre“ Christi mit seiner Passion.³⁴⁹

Noch schläft er im Liebestaumel – ein Rausch, der sich als fatal erweisen wird. Die Lichtquellen sind ähnlich wie in den Bordellszenen (des „Verlorenen Sohnes“) der Caravaggisten und ihrer niederländischen Vorläufer bis Lucas van Leyden; die Alte mit der Kerze fungiert dabei als Kupplerin, die auf den schlechten Ausgang verweist. Als eine Personifikation von Winter, Alter und Tod taucht sie in Rubens' scheinbarem Genrebild „Alte Frau mit dem Kohlebecken“ von 1616/17 wieder auf, das später zu besprechen sein wird. An sich wäre Delilah zur Hure abgestempelt und der direkte Weg zur Hölle für Männer durch den Umgang mit diesen nach vielen Emblemata-Büchern der Niederlande angedeutet, aber Rubens schwächt dies durch seine Zitate und den Ausdruck der Liebenden ab. Evers sieht statt der Emblemata eines Johann de Brune, etwa „Ein Hurenschoß ist Teufels Floß“

346 „Judith und Holofernes“ von Elsheimer befand sich neben drei anderen Bildern in Rubens' Besitz. C. White, P. P. Rubens, Leben und Kunst, Stuttgart – Zürich 1988, S. 102. G. Sello, Adam Elsheimer, München 1988, S. 75.

347 Barasch, *Theories of Art*, siehe Anm. 92, S. 371 (in „Cours de Peinture par principes“, Paris 1708, S. 139–47).

348 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 163.

349 Kahr, Delilah, siehe Anm. 345, S. 295. Samsons Liebe zu Delilah wird mit der Liebe Christi zur Kirche verglichen, ihr Verrat mit dem des Judas. R. A. D'Hulst, M. Vandeuven, *Corpus Rubenianum* (L. Burchard Pt. III), *The Old Testament*, New York 1989, S. 109.

(1624), eher eine Frau, die sich gegen die Kräfte des Mannes empört.³⁵⁰ Der orale Moment in der Liebe Samsons – durch die bloßen Brüste Delilahs –, den Madlyn Kahr nach psychoanalytischer Methode hervorkehrt, scheint übertragen auf die Skulptur der „Nacht“ von Michelangelo und somit auf die Liebe Rubens' zu den Statuen zurückzuweisen.³⁵¹ Damit ist die Nacht als Urmutter-Aspekt für die Belange der Kunst wohl noch einmal in einer ironischen Anspielung des Künstlers zu sehen, der für das Bild noch nicht konstatiert wurde, obwohl er bei Rubens nahe liegend scheint.

Die italienischen Eindrücke scheinen aber auch noch über die Phase der caravaggesken Beeinflussung hinaus in puncto Nachtstück präsent zu sein: „Amor und Psyche“ (um 1613/14, Hamburg, Privatsammlung, Abb. 275) hat Rubens um 1636/38 wiederholt (Entwurf in Bayonne, Musée Bonnat, Ausführung mit Werkstattbeteiligung) und damit die Einflüsse aus dem Kreis der Raffaelnachfolge – bereichert um die bedrohlich blickende Dienerin zwischen den Liebenden (im Beispiel von 1613/14) – wieder aufgenommen. Das beliebte Liebes- und Schönheitsthema hat als zweite Komponente auch die des verbotenen Blicks durch die Lichtquelle, die zum negativen Ausgang der Geschichte des Apuleios führt, die der gebildete Rubens natürlich als erotisches Drama à la „Samson und Delilah“ illustrierte.

Doch es ist nicht primär Caravaggio oder zuvor Giulio Romano, die zur Konzeption von Nachtstücken bei Rubens führten, sondern Adam Elsheimer, der Erfinder des ersten astronomisch beobachteten nächtlichen Landschaftsbildes in der „Flucht nach Ägypten“, die erst zur Konzeption des Nachtstückes in der Landschaftsmalerei behandelt wird. Rubens wandelte Elsheimers Beobachtung des Vollmonds und der Milchstraße durch das Fernrohr Galileo Galileis von 1609 in eine religiöse, fast doppelt so große Historie. Seine „Flucht nach Ägypten“ von 1614 (Abb. 276, S. 618) folgt einer Elsheimer noch näheren Komposition gleichen Themas (Paris, Louvre, 1612). Beide Kompositionen sind dreigeteilt: links das Feuer der Hirten, in der Mitte die Heilige Familie in einer bereits völlig eigenen Konfiguration, die später nahsichtig herausgegriffen wird, und rechts das Vollmondlicht (wird später eine Sichel), aber auch schon zwei reitende Verfolger und ein auffliegender Reiher, die er in seiner zwei Jahre später folgenden Paraphrase wieder einsetzen wird. Elsheimers Landschaft war Rubens offenbar zu wenig dramatisch und zu wenig einem Historienbild entsprechend.

Dabei ist neben dem natürlichen Mondlicht und seiner Spiegelung rechts die Mittelzene an den Vordergrund herangerückt, dynamisiert (in zwei Diagonalen konzipiert) und wird beherrscht vom Lume divino des Christuskindes, das sich Rubens nicht nur von den flämischen Caravaggisten, sondern auch rückblickend aus Correggios berühmter „Notte“ geholt haben mag. Die profanere Darstellung bei Elsheimer zeigt die Szene relativ klein und das Kind von der Laterne Josephs beleuchtet, während rechts Vollmond und Feuer der Hirten

350 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 160 f.

351 Kahr, Delilah, siehe Anm. 345, S. 297.



275 Peter Paul Rubens, Psyche betrachtet den schlafenden Amor, um 1613/14



276 Peter Paul Rubens, Flucht nach Ägypten (Ausschnitt), 1614

stärker leuchten und die ganze Darstellung in eine Pastorale verwandelt wird. Bei Rubens steht die dramatische Handlung der beteiligten Personen im Vordergrund: Der Engel zieht den Esel nach links vorne, Joseph schreitet von rechts vorne an den Esel mit Maria und dem Kind heran; dazu wendet er sich nach den rechts abzweigenden Verfolgern um – doch in Richtung seines Blicks ist nur die Mondsichel als Spiegelung am Wasser klar zu sehen. Aber auch Maria blickt zurück auf die schwarzen Silhouetten der Reiter.³⁵² Ein Reiher ist aufgeschreckt und fliegt über dem Wasser. Auch der Weg links der Gruppe wird vom Lume divino beleuchtet, und das glühend rote Kleid Mariens sowie ihr blauer Schleier akzentuieren mit dem Ocker des Mantels Josephs die sonst schwarzbraune Umgebung der Waldlichtung. Eine interessante barocke Paraphrase auf das seiner Zeit entrückte Werk Elsheimers – scheinbar in der Lichtführung caravaggesker, aber vom altertümlichen Lume divino bestimmt.

Es ist nicht das einzige Bild, mit dem Rubens Elsheimer Referenz erweist. Dies zeigt, dass Caravaggio nur ein Aspekt in Rubens' Konzeption von Nachtstücken ist; der stärkere Impuls geht dabei ohne Zweifel vom 1610 mit 32 Jahren verstorbenen Kollegen aus Frank-

352 W. Doller, *Corpus Rubenianum* (L. Burchard Hrsg.), *Landscapes I*, New York 1982, S. 61.



277 Adam Elsheimer, Hl. Christophorus, Zweitfassung, um 1600

furt aus, der in vielen Briefen genannt wird. Im Jahr 1614 schloss sich an die „Flucht von Ägypten“ noch ein „Hl. Christophorus“ (München, Alte Pinakothek, Tafel 31) an, der eine komplizierte innerbildliche Beleuchtung entwirft. Mittels einer Laterne wird das Christuskind auf der Schulter des riesenhaften, fast nackten Christophorus von einem alten Mann (dem Einsiedlers aus der Vorgeschichte) am Ufer des Flusses angestrahlt. Dabei handelt es sich um ein langes braunes Gewand gekleidete bärtige Alte an dem Gerät, als ob er die Blendung abwenden wollte. Christophorus stürmt vorwärts auf den Betrachterraum zu – er wirkt wie ein antiker Herakles, gestützt auf seine Keule. Am Horizont zeigt sich ein Streifen Tramonto, Zeichen für die lange Dauer der Flussüberquerung in dieser Nacht, die nach den Legenden des Jacobus de Voragine gestaltet ist. Weiterer Akzent neben dem Laternenlicht ist das helle Inkarnat des Christuskindes und der flügelhaft gebauschte rote Mantel, der Christophorus umgibt.³⁵³

Vorbild für Rubens' Paraphrase war offenbar Adam Elsheimers 1598/99 in Venedig entstandener „Christophorus“ (London, Royal Coll., 2 Exemplare dort, Abb. 277, S. 619, gilt auch als Elsheimerumkreis, Original: St. Petersburg, Eremitage). Die wohl erste nächtliche Konzeption des Frankfurters zeigt den Riesen nach rechts im Wasser des Vordergrundes schreitend, auf die Keule gestützt, mit dem auf seiner Schulter thronenden Christuskind, das durch einen Strahlenkranz um seinen Kopf gekennzeichnet ist und zu dem sich der Riese umwendet. Neben dem Lume divino ist der Mond durch braune Wolken nur zur Hälfte zu sehen, und links hält der Einsiedler an seiner durch ein Heiligenbild gekennzeichneten Klausur eine Fackel in die Richtung der Gruppe. Weiter im Hintergrund erscheint schemenhaft eine Gruppe von Menschen (Hirten?) am Feuer; ein Genremotiv, das für Elsheimer typisch ist. Das Spiel mit nächtlichen Lichtern mag auch bei diesem Künstler einen theoretischen Auslöser gehabt haben: Er kannte und orientierte sich an Cristoforo Sorte's „Osservazione nella Pictura“, die 1580 in Venedig erschienen sind und Angaben zur Malerei von Stürmen, brennenden Städten und anderen Nachtstücken bergen.³⁵⁴ Die Unterscheidung der Lichtqualitäten aber dürfte doch auf Lomazzo's Dreiteilung bzw. bis zu Leonardo zurückzuführen sein.³⁵⁵ In Flandern – dem Land, in dem Rubens' „Christophorus“ in der Kathedrale von Antwerpen am Altar der „Kolveniers“ das Thema berühmt machte – entstand in seiner und Elsheimers Folgezeit auch ein kleines nächtliches Bild der Legende. Es spielt unter Mondlicht und Wolken, neben einem Fluss voll Felsen, der breit ist wie ein See; die Szene des Aufeinandertreffens der Protagonisten im künstlichen Licht des Eremiten geht in den Kontrasten Petrol und Hellrot auf (Berlin, Gemäldegalerie).³⁵⁶ Näher an Elsheimer als an Rubens zeigt die Komposition, dass der

353 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, Nachdruck Stuttgart 1988, S. 247 ff. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 21, S. 205.

354 E. Billeter, in Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 20, S. 204.

355 M. Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers G. P. Lomazzo*, Bern – Frankfurt – New York 1985, S. 65 ff.

356 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 22, S. 206.



278 Adam Elsheimer, *Verspottung der Ceres*

Frankfurter in den Niederlanden sehr populär war. Außerdem hat Cornelis van Poelenburgh um 1620 zwei Bilder des Heiligen im Fluss unter Mondlicht nach den Stichen geschaffen, die Elsheimers Kompositionen überlieferten (1. Fassung: Sammlung de Boer, Amsterdam; 2. Fassung: A. Boder, Milwaukee Wisconsin).³⁵⁷

Das Werk wurde also durch Stiche Hendrick Goudts und andere verbreitet und auch von den Italienreisenden überliefert. So war schon zu den Nachtstücken Leonaert Bramers die Rede auf Elsheimers „Verspottung der Ceres“ (Madrid, Prado, Abb. 278, S. 621) gekommen. Das wieder in Elsheimers Spezialität auf Kupfer gemalte und damit relativ kleine Ölgemälde des Prado zeigt den Einfluss des Mondlichtes nur im Hintergrund auf einer Anhöhe, von der Baumwurzeln und Weinblätter herabhängen; die Figuren selbst bleiben in relativer Dunkelheit.

Der Moment im Mythos der Metamorphosen trifft den Knaben noch vor seiner Verwandlung zur Eidechse;³⁵⁸ er wird von der Alten mit der Kerze vor dem Holzhaus zurückgehalten, weist aber auf die ebenfalls von unten beleuchtete Ceres mit seinem rechten Arm hin. Das Licht kommt von einer Fackel, die auf die Räder einer gekippten Deichsel gelegt ist. Zwischen den beiden Frauen werden ein alter Mann und eine Magd mit einem Kuhkopf und einer zu melkenden zweiten Kuh an einem Feuer im Mittelgrund sichtbar; sie weisen auf bäuerliches Ambiente hin, jedoch auch auf die technischen Möglichkeiten eines Nachtstücks. Die Metamorphose scheint sich in eine Allegorie der Lebensalter zu verwandeln.³⁵⁹ Zwar sind die künstlichen Lichtquellen eindeutig an flämischen Vorbildern geschult, es könnte aber auch Giorgione bei Elsheimers Venedigaufenthalt Wirkung gezeigt haben.

Hendrick Goudt hat das Bild 1610 nachgestochen – in den Stichen wird, was im Dunkel fast unsichtbar bleibt, deutlicher. Gewisse Abweichungen dabei sprechen dafür, dass es noch ein eigenhändiges Werk Elsheimers zu diesem prominenten Thema gab. Die Fassung des Prado hat, wie schon erwähnt, Rubens neben der „Judith“ besessen – wie sein Nachlassinventar verrät.³⁶⁰

Die Methode, auf Kupfer zu malen, hat Adam Elsheimer während seiner Reise von Hans Rottenhammer oder schon bei den in Frankfurt lebenden niederländischen Emigranten (zuvor übten die Technik auch Jan Brueghel und Roelant Savery aus) übernommen.³⁶¹ Es kam der Kleinteiligkeit seiner Figurationen entgegen, eine glatte Oberfläche begünstigt auch den Umgang mit leuchtenden Farben zum Akzentuieren und einen metallischen Glanz voll Leuchtkraft im Nachtstück. Zuweilen versilberte er die Platten unter der Grundierung mit einer Blei-Zinn-Legierung als Folie, um den koloristischen Effekt und Glanz noch zu erhöhen.

357 Ausst.-Kat. Adam Elsheimer, Frankfurt 1967, Abb. 65 u. 66.

358 Ovid, Met. V, 446–461.

359 Sello, Elsheimer, siehe Anm. 346, S. 81.

360 Ebenda, S. 83.

361 Ebenda, S. 10 f.

Die Dürertradition bei Philipp Uffenbach, Elsheimers Frankfurter Lehrer, hat ihn wohl auch mit Holbein, Altdorfer und Grünewald – und damit mit beachtlichen Beispielen in der Malerei des Nachtstückes – konfrontiert.³⁶² Altdorfers Werke mag er in München auf seiner Gesellenreise wieder begegnet sein; jedenfalls scheint sein erstes Nachtstück – der „Hl. Christophorus“ (St. Petersburg, Ermitage) – von den vielen Zeichnungen und Druckgrafiken des Deutschen angeregt zu sein. Allerdings bleibt Altdorfer expressiv fantastisch, Elsheimer versucht immer mehr Naturereignisse einzufangen.³⁶³ 1598/99 kam Elsheimer nach Venedig, wo er mit dem auch auf Kupfer arbeitenden Rottenhammer in Kontakt trat, aber auch die Nachtstücke Tizians, Giorgiones, der Bassani und Tintoretos sehen konnte. Von seinen venezianischen Bildern ist nur die „Sintflut“ (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) annähernd nächtlich. Erst „Der Brand Trojas“ (München, Alte Pinakothek) ist ein Nachtstück mit zahlreichen Lichtquellen: Feuer übertüncht einen fahlen Mond, die flüchtenden Kolonnen von Menschen in mehreren Diagonalen von links hinten nach rechts vorne tragen Kerzen und Fackeln. Vergleichbar sind die Unterwelt- und Brandbilder Jan Brueghels – wie das brennende Troja von 1595 (München, Alte Pinakothek). Die Orientierung ist hier noch immer von nördlichen Quellen angeregt: von Bloemaert; weiters hat Valkenborchs „Gewittersturm mit Ankunft des hl. Paulus“ um 1600 möglicherweise mit Elsheimers gleichnamiger Komposition (London, National Gallery) zu tun, auch wenn wieder die Genreszenen des Trocknens der Schiffbrüchigen akzentuierter sind als der Heilige.

Es scheint auch eine weitere Anregungsquelle über die manieristische Dichtung gegeben zu haben, jene Gattung der Nachtstücke in dieser Affinität zu behandeln.³⁶⁴ Dazu kommen die wissenschaftlichen Errungenschaften der Astronomen, die jene nächtlichen Tiefen des Weltalls in Elsheimers Lebenszeit näher rückten. Die Schwierigkeit, etwas malbar zu machen, was eigentlich (nur wieder durch Lichter) malbar wird, mag (als Selbstreflexion der Malerei) das Übrige zu dieser Kulmination des Nächtlichen mit Verarbeitung antiker Quellen beigetragen haben. Allen römischen Anregungen durch Caravaggio ist auch eine Überlieferung des schwermütigen Temperaments Elsheimers, seiner Lebensuntüchtigkeit und als „Faulheit“ angelasteten Depression angeschlossen worden.³⁶⁵ Ob dies ausreicht, um eine starke Neigung zu Nachtstücken zu erklären?

Das von Rubens gekaufte Bild „Judith und Holofernes“ (London, Wellington Museum, Apsley House) steht zweifellos mit Werken dieser Zeit (zwischen 1600 und 1610) in Korrespondenz; nicht nur bei Rubens, von dessen Komposition nur mehr ein Stich von Cornelis Galle erhalten ist: Judith hat bereits einmal zugeschlagen und holt erneut aus. Holofernes, verkürzt in Diagonale zum Betrachter gewandt, bäumt sich blutend auf – am

362 Ebenda, S. 12 f. Andrews, Elsheimer, siehe Anm. 232, S. 24 f.

363 Sello, Elsheimer, siehe Anm. 346, S. 58.

364 Ebenda, S. 57.

365 Ebenda, S. 68. W. Weizsäcker, Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, Bd. I, Berlin 1936, S. 112 – Neigung zum Nachtstück.

Fußende beleuchtet eine Kerze den Raum, die Protagonisten und teilweise ein herrliches Stilleben rechts am Tisch, auf dem eine weitere Kerze (mit Blende) flackert und das rote Gewand der Judith zum Teil auch von hinten beleuchtet. Die Dienerin blickt durch den Vorhang in den Raum, dessen Wände aus schweren Teppichen bestehen. Ein Blick auf die spätere ausschnitthafte „Judith“ (von 1612/13) Artemisia Gentileschis lässt den Vergleich in der Grausamkeit des Mordes und der Komposition zu, bei Elsheimer fehlt allerdings die das Opfer niederhaltende Dienerin. Für ihn kommt eine mögliche Einflussnahme durch Caravaggios Bild (Rom, Galleria Nazionale) in Frage, jedoch hat er die grausamere Halbfigurenszene in eine intimere, postcaravaggeske Beleuchtung und Innenraumszene gewandelt. Vom Thema und der Disposition des Geschehens gibt es hier die einzigen Berührungspunkte Elsheimer – Caravaggio.

Elsheimers Einflüsse auf andere Maler waren sehr groß – durch die Verbreitung seiner Stiche und das Vorhandensein von Originalen (in Antwerpen im Haus Rubens') und durch die Reisen Pieter Lastmanns reicht seine Wirkung bis zu Rembrandt.³⁶⁶

Dies zeigt sich insbesondere durch Elsheimers „Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis“ (Dresden, Gemäldegalerie, Tafel 32), einem Bild, das auch von Hendrick Goudt gestochen wurde. Rembrandt malte etwa fünfzig Jahre später ein fast übereinstimmendes Gemälde (Washington, National Gallery of Art). Im Emmausbild (Paris, Musée Jacquemart-André) hat Rembrandt dann den Typus Jupiters klar auf Christus als dominante Schattenfigur vor der Lichtquelle übertragen.³⁶⁷ Weiters hat die „Grablegung Christi“ (München, Alte Pinakothek, Tafel 33) den vor der Lichtquelle als schwarze Silhouette Sitzenden (Joseph von Arimathea?) integriert, wobei Rembrandt Kerze, Laterne, Tramonto und Lume divino in höchst raffinierter Weise kombiniert.

Wieder sind Götter (wie Heilige) bei Elsheimer nur Menschen in einem Innenraum mit nächtlicher Beleuchtung. Die Alte aus dem Bild der Ceres taucht als Baucis im Dresdner Bild wieder auf. Der Genrecharakter des Innenraumes wird auch auf Jan Steen, Jan von Ostade und David Teniers Auswirkungen haben. Die Lichtquellen wirken zusammen und erzeugen ein intimes Dämmerlicht, sie entrücken, nehmen die Schärfe und Banalität: so die Lampe am Tisch wie die Öllampe neben Baucis und die Kerze, mit der Philemon bei der Tür hereintritt. Daran schließt sich Elsheimers „Das Reich der Minerva“ (um 1607/08, Cambridge, Fitzwilliam Museum) an, das Wenzel Hollar nachgestochen hat. Elsheimers kleines „Emmausmahl“ (Abb. 279) zeigt in einer Nebenszene im Hintergrund eine größere Tafel als die der zwei Jünger mit Christus im Vordergrund hinter der Säule, neben einer gebeugten Dienerin mit Fisch auf einem Teller und Weinflasche. Links davon breitet sich ein Palastgarten im Mondlicht aus. Das Licht am Tisch aber geht nicht nur von einer Kerze aus, sondern auch von dem sich zu erkennen gebenden Christus beim Brotbrechen. Die

366 Sello, Elsheimer, siehe Anm. 346, S. 91 ff. Lastman imitierte Elsheimer auch in voller Begeisterung seit seiner Romreise. Hercules Seghers besaß wohl die Stiche Gondts – auch über ihn läuft die Verbindung.

367 Sello, ebenda, S. 95.



279 Adam Elsheimer, Das Emmausmahl

beschattete Rückenfigur am Faltstuhl in ihrem auffahrenden, erkennenden Entsetzen hat schimmernde Konturen und auch das Blattwerk des Gartens wird illuminiert. Wenn das Bild schon in Deutschland entstanden ist, wäre es mit dem „Christophorus“ zu den ersten Nachtstücken Eslheimers zu zählen – die niederländischen Einflüsse sind jedenfalls auch in der nächtlichen Vedute noch stark zu spüren.

Joachim von Sandrart – oder wie ein Theoretiker Nachtstücke komponiert

Der 1606 geborene Joachim von Sandrart ist ein Spezialist in Sachen Nachtstück – von ihm stammt auch die Übertragung des Begriffs ins Deutsche und Präzisierung als Gattung innerhalb aller bislang bekannten Themenbereiche von der Historie bis zum Genrebild.³⁶⁸ Es ist anzunehmen, dass der von 1629 bis 1635 in Italien tätige Künstler und Theoretiker alle Schriften von Alberti bis Vasari und Zuccaro genau studierte und aus der „notte“ die deutlichere Bezeichnung „Nachtstück“ als seither gängigen Sachbegriff fixierte.³⁶⁹ Dabei ist jedoch der Niederländer Karel van Mander (1548–1606) Pate gestanden, der 1604 die Begriffe „Nocturnalia“, „Nachtszenen“ sowie „Nachtstück“ in seinem „Schilderboek“ ver-

368 J. v. Sandrart, *Academie*, siehe Anm. 198, S. 41. Derselbe, *Teutsche Academie*, Kap. IX, S. 80 f. (I. Teil, 3. Buch), Frankfurt 1675 (1768).

369 Wörterbuch von Jacob und W. Grimm, siehe Anm. 1, Bd. 20, Sp. 205/206, IV. Abt., Ein stuck leinwath (Stück Leinwand).

wendete.³⁷⁰ Auch dieses Werk war offenbar eines der Vorbilder für die „Teutsche Akademie“, zumal Sandrart ab 1625/26 bis zu seiner Abreise nach Italien 1629 bei Honthorst in Utrecht bzw. mit diesem in England weilte.³⁷¹ Das niederländische „Stuk“ ist zusammen mit der althochdeutschen Bezeichnung „Stuck“ in die deutsche Kunsttheorie eingegangen.

Die theoretische Auseinandersetzung mag dazu geführt haben, dass der Künstler nicht nur die Allegorien von Tag und Nacht, die Schattenlegende des Plinius, die Jahreszeiten und alle anderen bekannten nächtlichen Themen in seine Werke, aber auch seine Lehre aufnahm. Dabei ist die Frage zu stellen, ob sich der akademische Wissensballast negativ auf die Kunst auswirkt – wie im Falle von Sandrarts Bildern oft geäußert wurde. Die Dibutadis-Legende des Plinius hat er in seinem Buch 1675 in einer Art antithetischer Auseinandersetzung unter die Quintilian-Schattenriss-Hirtenlegende radiert und erstmals in Deutschland verbreitet.³⁷²

Die Antithese ist für Victor I. Stoichita Anlass, die grundsätzliche Frage nach der Vorherrschaft der Tages- oder Nachtmalerei im 17. Jahrhundert zu stellen.³⁷³ Die Tageserkenntnis der oberen Radierung ist durch männliche Vertreter gegeben, die Nachterkenntnis weiblich: Sie zeigt Dibutadis in der Töpferwerkstatt mit ihrem Geliebten und Amor, von einer Laterne beleuchtet. Dabei fällt auf, dass sich Sandrart möglicherweise auch auf Albertis „demonstrationes“ in Tages-und-Nacht-Manier zurückberufen könnte, bzw. auf Schriften, die die Theorien des „contrapposto“ weiterverfolgten.³⁷⁴

Es ist sicher, dass Sandrart nicht nur den Schriften Vasaris nacheiferte, sondern auch dessen Malereien in der Casa Vasari in Florenz kannte, allerdings änderte er den dort seinen Schattenriss nachzeichnenden Lydier Gyges in Plinius' Dibutadis, sein Ursprungsmythos der Kunst ist auch dem Wissen über das Höhlengleichnis Platons verpflichtet.³⁷⁵

Interessanterweise schreibt Sandrart in seinem XI. Kapitel zuerst vom Licht und von der Beschaffenheit des Ateliers, wobei neben Tageslicht von Norden auch von montierten künstlichen Lichtquellen gesprochen wird, von denen eine aber „bedeckt“ werden kann und nur zur Präsentation von Historien verwendet wird.³⁷⁶ Nach Leonardos Anweisungen übernimmt Sandrart auch das Verdecken der Fenster mit ölgetränktem Papier.

370 Als Randbemerkung zu Kap. 7, Nr. 39: „Der alte Bassano war ausserordentlich gut im Malen von Nachtstück und richtigen Reflexen“. In: Lehrgedicht des Karel v. Mander, siehe Anm. 213, S. 185.

371 C. Klemm, Joachim v. Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986, S. 13 ff.

372 H. Gaßner in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 16 Stoichita, Schatten, siehe Anm. 334, 4. Kap., S. 123 f. Ab 1770 ca. ist die Verbreitung der Legende häufig, auch der Spanier Pacheco verwendete sie.

373 Ebenda, S. 124. Stoichita deckt nach Schmidt-Linsenhoff auch die frauen- und fremdenfeindliche Tendenz in dieser Antithese auf. V. Schmidt-Linsenhoff, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: Kritische Berichte 4, 1996, Heft 4, Jg. 24, S. 7 ff.

374 Siehe Kap. III, 2 b.

375 Gaßner in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 16.

376 Sandrart, Teutsche Akademie XI, siehe Anm. 198, S. 81.

Zu den Nachtstücken werden wie in allen kunsttheoretischen Schriften davor die nötigen Lichtquellen genannt – beginnend mit dem Feuer und den Repoussoir-Figuren, die jenes verdecken und damit schwarz sind, „weil sie vom Dunkel der Nacht und nicht vom Feuer ihren Ursprung bekommen“.³⁷⁷ Darin ist Sandrart gelehriger Schüler von Honthorst und natürlich von Karel van Mander, der bemerkt: „Kerzenlicht, das nicht sehr allgemein ist, ist mühsam, will man es kunstgerecht machen. Denn es ist wichtig, wenn man vorne eine dunkle Figur vom Kopf bis zur Sohle beschattet und das Licht nur den Kontur von Akt, Haar und Gewand berühren lässt; auch muss der Schatten vom Licht aus als einen Punkt seine Richtung nehmen.“³⁷⁸

Auch Sandrarts Anweisung über aposkopische und andere Gesten lassen sich in den Vorbildern der Utrechter Maler finden. Von den Vorbildern in der Malerei von Nachtstücken zählt er an erster Stelle Raffaels „Befreiung Petri“ auf, danach die Bassani (wie van Mander), gefolgt von seinem Lehrer „Hundhorst“. Danach „Wieviel wäre zu sagen von des berühmten Frankfurters Adam Elsheimers in klein repräsentierten Nächten ...“³⁷⁹ Correggio und seine „Geburt Christi“ zählt er auch auf, bevor er auf seine eigenen Nachtstücke zu sprechen kommt.

Es sind dies „Der Selbstmord des Seneca“, „Cato von Utica“, „Das Abendmahl zu Linz“, „St. Josephs Hinscheiden aus dieser Welt“, „St. Sebastians Verwundung mit den Pfeilen“ – Letztere in den Altären zu Lambach – und „Die Enthauptung des Johannis Baptistae“ in Bamberg.³⁸⁰

Anregungen hat Sandrart damit genug verraten – er schweigt hier über Caravaggio selbst, über die Stecher Sadeler und Goudt, Tintoretto, Giorgione, Stomer, die Gentileschi bzw. über seinen Kauf eines Werkes von Elsheimer 1632. Außerdem verrät er nichts über eines seiner interessantesten Nachtstücke „Mondlandschaft mit Amor und Venus pudica“ (Abb. 280, S. 628), die Liebesgabe an seine erste Frau Johanna von Milkau 1636.³⁸¹ Christian Klemm bemerkt darin die Abhängigkeit von der berühmten „Flucht nach Ägypten“ Elsheimers, die er bei Goudt in den Niederlanden gesehen hatte. Interessanterweise bezeichnet er Elsheimer als „eine Ideam, Richtschnur und Formular“, dazu nennt er die Anregungen von Claude Lorrain, mit dem er Malerei im Freien betrieben und in Rom gewohnt hat.³⁸²

Spezielle Invention Sandrarts ist aber der farbliche Komplementärkontrast der kühlen linken Hälfte und der in warmen Farben gehaltenen rechten Hälfte mit der Höhle, in der

377 Ebenda.

378 Karel v. Mander, Lehrgedicht, siehe Anm. 213, S. 183, Nr. 34, Kap. 7.

379 Sandrart, Teutsche Akademie XI, siehe Anm. 198, S. 81.

380 Ebenda, letzter Absatz.

381 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 70.

382 Ebenda, S. 13 ff. und S. 70 f., S. 221/222. Sello, Elsheimer, siehe Anm. 346, S. 69. Bald nach 1613 hatte Sandrart das Bild in Utrecht bei Goudt gesehen.



280 Joachim von Sandrart, Mondlandschaft mit Amor und Venus pudica, 1636

die Fackel den schläfrigen Amor beleuchtet. Dieser zieht einen Pfeil aus seinem Köcher oder steckt er ihn zurück (?), sonst ist er eher einem schlafenden Endymion ähnlich. Der Köcher ist abgelegt, der rote Mantel zum Schlafen ausgebreitet. Ist das Zur-Ruhe-Setzen in einer gemütlichen Höhle für den Stand der Ehe gemeint? Gott Amor kann sich zur Ruhe begeben, denn er – Sandrart – ist verheiratet und Frau Venus kann ihn nicht mehr verführen? Der Bezug zum Mond und der Liebesgeschichte zwischen Diana und Endymion ist nahe liegend wie die starken Anlehnungen an Elsheimers rechte Hälfte der „Flucht nach Ägypten“, sogar die Hirten am Feuer sind vorhanden.

Die Venus pudica – eine seitenverkehrte Venus Medici – ist von Stichwerken übernommen. Sandrart stellt sie vor einen Tempel, der dem römischen der Vesta ähnlich ist; den Bezügen zur Liebesgöttin, die Klemm herstellt, nach denen Amor auf sie schießen wird, kann nur schwer Folge geleistet werden: Ist doch die Betrachterin Johanna angesprochen und der Blick des sich langsam aufrichtenden Amor zwar nach unten, aber nach außen und nicht in Richtung der Venus gerichtet.

Aus Elsheimers Seenlandschaft mit Vollmond macht Sandrart in dieser Komposition durch den Halbkreis der dunklen Landschaftskulisse (mit Venus) und Tempel in der Mitte eine noch viel stärker kosmisch wirkende Räumlichkeit, dies mag mit seinem Besuch 1633 in Florenz bei Galileo Galilei zusammenhängen. Auch er kannte die Mondoberfläche durch dessen neu entwickeltes Fernrohr von der Nähe – der gewölbte Himmelsraum war durch

die Komposition (auch der Wolken) besonders betont.³⁸³ Die „Flucht nach Ägypten“ hat Sandrart – ähnlich Rubens oder Rembrandt – nach Elsheimer für ein Bild der Wiener Kirche Am Hof 1675 umgesetzt, das leider in nicht beurteilbar schlechtem Zustand ist. Vier unterschiedliche Lichter sind nach Elsheimer, die Figuration nach Rubens gestaltet.³⁸⁴ In der damaligen Kritik war das Bild in seiner lyrischen Lichtgestaltung hoch gelobt worden.

Das erst später wieder entdeckte Hochzeitsnachtstück (Hirtenidyll mit Venus und Amor) ist von hoher Qualität, es hat in Farbigkeit und Stimmungsgehalt anderen Nachtstücken Sandrarts einiges voraus. Die Landschaft erinnert grundsätzlich an Kompositionen Claude Lorrains, an dem Sandrart auch besonders die „Perspektive der Farben“ schätzte. So existiert von jenem eine braune Federzeichnung „Anbetung des Goldenen Kalbes“ (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.), deren Gewichtung von dunklem Gebüsch rechts mit der Anbetungsszene und Ausblick in die Weite der Landschaft links stark an Sandrarts Ölbild erinnert.³⁸⁵

Davor hatte der Künstler die in seiner „Teutschen Academie“ genannten Historienbilder „Der Tod Catos“ (Padua, Museo Civico, 1631), „Der Tod Senecas“ (zerstört, ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum, 1635) sowie den annähernd nächtlichen „Barmherzigen Samariter“ (Mailand, Brera, 1632) gemalt. Letzteres Werk erwähnt er auch nicht zu seinen Nachtstücken. Die stark von den Utrechter Caravaggisten und insbesondere von seinem Lehrer Honthorst angeregten Werke zeigen zwar dessen innerbildliche Lichtquellen mit schwarzen Repoussoirfiguren, die eine Blendung der Betrachter verhindern; die stark bildparallele Anordnung ist jedoch anders – sie kündigt bereits römisch-klassizistische Übernahmen und den eigenen Charakter des Frankfurters an.³⁸⁶ In beiden magischen (Selbstmord-)Heldenbildern ist das nächtliche „Schauerstück“ auch durch die stoische Haltung der Helden gekennzeichnet, eine Philosophie, die Justus Lipsius christianisierte und der die Künstler – insbesondere Rubens, Poussin, Domenichino und Sandrart – sich verpflichtet fühlten.³⁸⁷

Mit dem „Tod Senecas“ ist Sandrart in Rom berühmt geworden, wo das Bild im Inventar Giustiniani und bei einer Aufstellung für den König von Spanien auftaucht.³⁸⁸ Besonders in der spiegelbildlichen Entwurfsskizze für den Stich Cornelis Bloemaerts und das Modello, Pinsel, Feder, schwarze Tusche, weiß gehöht (Regensburg, Städt. Kunst-

383 Ebenda, S. 71.

384 Ebenda, S. 220.

385 Sandrart, Academie, siehe Anm. 198, S. 209. Sandrart besaß zwei Bilder von Claude: Morgen- und Abendbild, Tivoli-Landschaft. Ausst.-Kat. Elsheimer, siehe Anm. 357, Vergleichsbeispiel. A. N. Hind, *The Drawings of Claude Lorrain*, London 1925, S. 31, Abb. 46.

386 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 60.

387 Ebenda, S. 60/61.

388 Ebenda, S. 61. Tacitus, *Annalen* XV, 60–65.

sammlungen) ist die neue bildparallele klassizistische Orientierung an Domenichino wie an den gemäßigten Affekten der Carraccinachfolge nachzuvollziehen.³⁸⁹

Das beliebte gegenreformatorische Thema der „Pfleger des hl. Sebastian durch Irene“ (bei Nacht) hat Sandrart 1644/45 (Landshut, Jesuitenkirche) und später in Lambach 1658, zuerst mit größerem Landschaftsraum (mit später stärkeren Anregungen von Honthorst), dann auf den Heiligen konzentriert. Physisches Mitleiden und geistliche Literatur haben dieses wie das Thema „Tod Josephs“ (Lambach, 1658) begünstigt; z. B. Joost van den Vondels Werke.³⁹⁰ In diesem späten Altarbild hat Sandrart im Entwurf wie der Ausführung Christus mit der Repoussoirfigur vereint. Er hält rechts eine Lampe einwärts ins Bild – dazu schrieb Sandrart, dass die Vorlage aus Rembrandts Emmausbild stammt und dass es bei den „höchstverständigen Künstler in ganz Teutschland das allerberühmteste Nachtstück heisset“.³⁹¹

Zum gegenreformatorischen Repertoire gehört auch der zweimal ausgeführte „Traum Jakobs“ (1648, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; das spätere von 1679 in Augsburg, Barfüßerkirche), wobei die erste Fassung zu den Nachtstücken zählt, die der Künstler in seinem Schloss in Stockau – wohl als Werkstattvorbild – behielt. Die Glorie kontrastiert hier – wie bei Lodovico Carracci, Guercino, Rubens u. a. – mit ihrem warmen Licht gegen das silbrige Mondlicht, was für viele Nachtstücke besondere Reize erzeugt.³⁹²

1671 schuf Sandrart dann die im nächtlichen Kerker angesiedelte „Enthauptung Johannes des Täufers“ für den Dom von Bamberg (nach Purifizierung 1830 heute Diözesanmuseum, Abb. 281). Erstmals nach den Frühwerken wird die starke Orientierung an Honthorst wieder aufgenommen. Klemms Absage an jegliche Bezüge zu Caravaggios berühmtem Bild in Lavaletta (Malta), das Sandrart gesehen hat, muss entgegengesetzt werden, dass es sich wohl um eine Reaktion mit klassizistischem Geschmacksurteil handelt.³⁹³ Sandrart selbst nennt es ein „sehr natürliches Nachtstück mit vielen schönen und raren Gedanken“ – damit kann auch die eklektische Methode angesprochen sein, mit der er die Putti im Bogenfeld des Altars, wie oft in seinen Werken, von Tizians „Petrus Martyr“ übernahm. Von Honthorsts Altarbild desselben Themas in Rom, St. Maria della Scala, übernimmt er prinzipiell – ändert aber jede Figur und ihre Disposition im dunklen Kellerraum und lässt eine Lampe weg, beleuchtet ausschließlich durch die Fackel in Händen der Dienerin.³⁹⁴ Die links stehende Salome mit ihrem neckisch vorgestreckten Bein unter den Augen des in Todesangst betenden Johannes übernimmt er von Vouet (aus dessen „Versuchung des hl. Franziskus“, in der die Figur als Prachtdirne auftritt).

389 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 66.

390 Joost van den Vondel, „Brievem der heilige Maeghden“, in: Werke (10 Bände), Amsterdam 1927–1940.

391 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 25/51. Sandrart, *Academie*, 1675, Kap. XI, S. 81.

392 Klemm, ebenda, S. 165.

393 Ebenda, S. 194–196, S. 49.

394 Ebenda, S. 194–196.



281 Joachim von Sandrart, Enthauptung Johannes des Täufers, 1651

Caravaggios venezianisch angeregte Bekleidung und kontrapostische Haltung des Henkers wird zitiert; hinter Johannes taucht ein dunkler Geharnischter auf, wie er bei den Utrechtern und Georges de La Tour vorkommt. In seiner Beschwörung des Mittelmaßes, als male-
risch wie philosophisch anzustrebende positive Kategorie, verbindet Sandrart hier die Möglichkeiten der Nachtstück-Gestaltung: den tonigen Amsterdamer Realismus, den holländisch-italianisanten Klassizismus und die flämischen koloristischen Effekte Rubens'.³⁹⁵

Am Ende – wenn auch zeitlich vor Lambach – steht der Corpus-Christi-Altar der Linzer Stadtpfarrkirche von 1648 – ein „Abendmahl“ vor einer Vedute und einem orientalischem anmutenden Zelt (Anspielung auf Prozessionen am Fronleichnamstag?) im Mondlicht (Abb. 282). Seit Bouts in der Frührenaissance gibt es die bildliche Umsetzung der eucharistischen Devotion – Sandrart orientiert sich zwar an Rubens, aber seine klassische Lösung mit beruhigtem Affekt und Christus mit himmelndem Blick birgt die Anwendung von barockklassizistischen Lösungen. Beleuchtet wird innerbildlich vor allem die sakramentale Handlung, jedoch ist der Kopf des Verräters als schwarz silhouettierte Repoussoirfigur von zwei Kerzen am Kandelaber feuerumzingelt – die Segensgeste Christi gleicht diese Dämonie aus. Die im Bild anwesenden siebzehn Personen machen, bis auf Johannes und Judas, die Identifizierung der Apostel schwierig. Klemm sieht wohl zu Recht rechts vorne Petrus, der sich selbst Wein eingießt (er ist ein übernommener Wirt aus Dürers Passion), als mögliche calvinistische Anspielung – nicht allein auf den folgenden Verrat, sondern als Kritik eines fehlenden Laienkelches in der katholischen Messe. Deshalb ist Petrus als abgewandter erster Bischof Roms zu sehen, der sich selbst angesichts der Gemeinde – vom Heilsgeschehen abgewandt – Wein eingießt.³⁹⁶ Jedenfalls hat Sandrart sich auch in seinem theoretischen Werk zum Thema Abendmahl viele Gedanken gemacht. Das Zitat venezianischer Beispiele der Renaissance durch schräg gestellten Tisch (Tintoretto) verweist auf die allgemeinen Rückgriffe der Klassizisten auf Kompositionen dieser Zeit.

Klemm meint in der Stadt nächtliche Stichvorlagen Hendrik Goltzius' zu erkennen; das Zelt jedoch wirkt an das Fresko Piero della Francescas angelehnt, dessen berühmter „Traum Konstantins“ Sandrart wohl bekannt war. Rembrandts Schattenfigur aus dessen Emmausbild wird hier noch durch die Kerzen gesteigert – teuflisch ist das Licht wie die Physiognomie und die Hand mit dem Klingelbeutel am Rücken des Jüngers. Ein Messer liegt am Tisch in Richtung des Kelches. Johannes' Züge sind extrem weiblich, um die Süße der Mystik zu unterstreichen. Die Anregung des Vollmondes im bewölkten Himmel von Elsheimer (ohne Mondkrater allerdings) betonte schon Alfred Stifter.³⁹⁷ Der massive Turm

395 Ebenda, S. 196, S. 50: Die Einsicht des postromantischen Menschen in die moralphilosophische Vorstellung des Barock vom Mittelmaß als Kriterium der „aurea mediocritas“ der Stoiker um 1600, das sich von Holland aus über ganz Europa verbreitete, ist nicht gegeben. Deshalb ist der tiefere Sinn der Bilder Sandrarts heute nur mehr schwer nachvollziehbar.

396 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 200.

397 A. Stifter, Joachim v. Sandrarts Abendmahlbild in der Linzer Stadtpfarrkirche, in: Christliche Kunstblätter LXXVI, 1935, S. 114–118.



282 Joachim von Sandrart, Letztes Abendmahl, 1651/52, Corpus-Christi-Altar

in der Mitte der Stadtvedute mag sich schon auf das Oberblatt beziehen, in dem das „Martyrium der hl. Barbara“ mit seitlichem Streiflicht göttlichen Ursprungs ebenfalls nächtlich dazugeordnet wird.³⁹⁸

Dies sind nicht alle, sondern die wesentlichsten Nachtstücke Sandrarts; Inventare sprechen auch von heute verlorenen Werken, so einem „Ölberg“ der Sammlung Giustinani „di notte“.³⁹⁹

Im Spätwerk ist eine Abkehr von Nachtstücken caravaggesker Natur zu bemerken, die „Tonigkeit“ holländischer Anregungen kommt dem Klassizismus mehr entgegen als allzu starke Dunkelheit und zu harte Helldunkelkontraste. Die innerbildlichen Lichtquellen nehmen zugunsten des Lume divino und der Milde der Glorie ab.

Mit seinen Allegorien „Der Nacht“ und des „Dezembers“ als alte Frau rundet Sandrart ein Thema ab, das ihn – ähnlich de La Tour oder wieder ähnlich den Holländern und Flamen – so stark beschäftigte, dass eine antithetische Orientierung im Sinne der „Tages- und Nachtmanier“ nicht auszuschließen ist. Antike und Renaissancetheorie, Vorbilder und die genützte Praxis eines Illusionismus, der allein der Malerei vorbehalten ist, sind dabei wohl entscheidend. In ihrer Qualität sind die auf das Ideal des Mittelmaßes hin konzipierten Gemälde nicht so gering einzuschätzen, wie das gerne – anhand ihres Eklektizismus – in der Literatur behauptet wird.⁴⁰⁰

Die nächtlichen Allegorien

Von den Themen aus der antiken Mythologie taucht in fürstlichen Ausstattungen in Antithese zu Apoll „Diana (Luna, Selene) und Endymion“ auf; im Schlafzimmer des Sommerwohnsitzes (Unteres Belvedere) von Prinz Eugen von Savoyen z. B. Neben der Liebesgeschichte ist allerdings die allegorisch weiterführende Bedeutung der Gelehrsamkeit mit Endymion als erstem Astronomen, der den Mond und die Sterne selbst im Schlaf in ihren Bahnen verfolgt (Plinius d. Ä., Hist. Nat. II, Kosmologie, VI, 43) zu bedenken. Dabei hat der Protagonist die Augen geschlossen, da es ihm nicht erlaubt ist, die göttliche Geliebte zu sehen – die Wissenschaft als nächtliche (Lucubratio) Tätigkeit verweist auch auf die Wandlung vom Mythos zum Logos, die Platon als Paradigma für das Werden und Vergehen im Lebenskreislauf verwendet (Platon, Phaidon 72c). „Umnachtet“ ist Endymion aber nur im Diesseits. Auf das Jenseits bezogen, ist seine Wissenschaft bereits der Weg zur Unsterblichkeit.

Daher ist anzunehmen, dass die Endymion-Gemälde in der Barockzeit auch die Liebe zur Wissenschaft und die Bildung des Geistes mit jener spätantiken Möglichkeit eines

398 Klemm, Sandrart, siehe Anm. 371, S. 202.

399 Ebenda, S. 307.

400 Sandrart besaß nicht nur Rubens' „Salome mit dem Haupt des Johannes“ – viele Skizzen und Skizzenbücher von Raffael, Michelangelo, G. Romano, Tizian, den Carracci, Elsheimer, Altdorfer, Stomer, Rottenhammer, Dürer. In: Sandrart, *Academie*, siehe Anm. 198, „Sandrartsche Kunstammer“, S. 328 ff.



283 Francesco Barbieri, gen. Guercino, Endymion, 1657/58

Gelangens zur Unsterblichkeit neben der vordergründigen nächtlichen Seite meinten. Ihre Komposition ist sehr variabel, meist sind diese Bilder nächtlich, um die Anwesenheit der Mondgöttin besser zu inszenieren. Francesco Barbieris (Guercino) Kniestück als Porträt des schönen (und gelehrten) Hirten (Abb. 283, S. 635) ist eine von fünf Fassungen des Künstlers.⁴⁰¹ Die Begegnung des Endymion, der als König von Elis, Herrscher von Olympia und Enkel des Zeus beschrieben wird,⁴⁰² und der Göttin endet mit seiner Versetzung in ewigen Schlaf, ewige Jugend und Schönheit in einer Höhle am Latmos in Karien. Der Felsenthron verweist auf die antiken Quellen; ansonsten nähert Guercino den Typus einem jugendlichen Johannes in der Wüste an. Die Mondsichel blickt als Auge der Göttin – ihm zugewandt – auf ihn herab. Als Lichtquelle ist sie unwirksam – das göttliche Licht in der Nacht kommt von vorne links.

Giovanni Pietro Bellori hat die kosmologische Deutung des Plinius aufgenommen und steht als Zeitgenosse der Inhaltsdeutung noch näher als die antike Quelle. Die Metapher des Schlafs als wissenschaftliche Beobachtung der Umlaufbahnen (nach Plinius) wird ausgeschmückt zu den „verschiedenen Wandlungen des Mondes“.⁴⁰³ Die Verwirklichung philosophischer Existenz bei Platon und Cicero (zur Erreichung der Unsterblichkeit) wird im 16. Jahrhundert in mythografischen Werken von Comes und Gyraldus mit Endymion als „primus inventor“ bestätigt.⁴⁰⁴

Diese Intuition kann auch auf den Künstler übertragen werden, weshalb Hubertus Gaßner in dem scheinbar schlafenden Vertreter der Akademie Bandinellis auf Enea Vicos Stich, den auf die Eingebung Wartenden gegenüber einem weiteren Zeichner als spiegelbildliches Alter-Ego (*disegno interno und esterno*) sieht.⁴⁰⁵ Endymion verkörpert damit auch Schönheit und Wahrheit der Kunst im nächtlichen Ambiente der *Lucubratio*. Erzählerischer nach dem antiken Mythos hat Pier Francesco Mola (1612–66) das allegorische Geschehen eingefangen: Sein Gemälde um 1650 (Abb. 284) zeigt außer dem Schlafenden, der im Mondrund platzierten Göttin und einem eingerollt schlafenden Jagdhund auch Amor, der sich zu Luna umwendet und ihr Stille verordnet, um den ewigen Schlaf nicht zu stören. Der Auftraggeber, Bonaventura Argenti, der als Musiker bei Kardinal Chigi tätig war, lässt in der Stille gemahnenden Geste der Göttin auch einen Hinweis auf die Sphärenklänge vermuten. Mola wählte in Variation die Konfiguration aus der Decke des Palazzo Farnese der Carracci, allerdings ist sein Bild nächtlich und daher wohl eher in der lyrischen Stimmung an Guercino orientiert.⁴⁰⁶

401 Salerno, Guercino, siehe Anm. 182, S. 387. Ausst.-Kat. Italy in Moonlight, siehe Anm. 133, S. 110. Frühere Fassung im Palazzo Doria Pamphilj in Rom, eine für Lorenzo Medici.

402 Bei Apollonios Rhodios (*Argonautika* 4,57 f.), Rhodios, Cicero (*Tu sculanae disputationes* 1,92), Lukian, (*Dialogi Deorum* 11), Ovid (*Ars arm.* III,82), Catull (*Carmina* 66,5 f.), Theokrit (*Eidyllien* XX, 37, 38), in den Fabeln des Julius Hygenius (*Fabulae* 271).

403 G. P. Bellori, *Le Vite*, siehe Anm. 223, S. 56.

404 H. Gaßner, in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 23.

405 Ebenda, S. 23.

406 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 121, S. 320. Ausst.-Kat. P. F. Mola 1612–1666, Milano 1989,



284 Francesco Mola, Diana und Endymion, um 1650



285

J. U. Kraus,
Luna und Endymion,
Kupferstich

Stiche wie der von Johann Ulrich Kraus 1655–1719 zu „Luna und Endymion“ (Abb. 285) zeigen die Instrumente der astronomischen Wissenschaft rechts des Schlafenden.⁴⁰⁷ Wieder ist die Felsenbank Guercinos als Liegestatt gewählt, jedoch in einer Landschaft mit einem knorrigen Baum (wie bei Mola) und einer felshaften Wolkenbank, auf der die Göttin mit wehendem Mantel lehnt. Sie ist von ihrem großen Gestirn im Hintergrund herabgestiegen und blickt verliebt auf den Hirten, der von Amors Pfeil getroffen werden wird.

S. 187, I. 30. Eine Zeichnung mit Umarmung der beiden existiert im Kunstmuseum Düsseldorf, eine dem Bild ähnliche in Tusche, Braunschweig, Hess. Landesmus.

407 R. Cocke, P. F. Mola, Oxford 1972, Abb. 88, 40, S. 54. G. M. Lechner, W. Telesko, Ausst.-Kat. Lieben und Leiden der Götter, Göttingen 1992, S. 157 f.



286 Deutscher Maler, Diana und Endymion, Mitte 18. Jh.

Die Liebe ist in der Inschrift als unübertrefflich charakterisiert: „Nil Amore Divino Praestantius“. Armillarsphäre, Winkelmaßgerät, Foliant mit einer Zeichnung der Schattenprojektion eines Gestirns: Hier ist die sublimierte Ebene dieser Liebe als jene zur Wissenschaft klar vor Augen geführt. Der Stich vereint die asketische Konzentration Guercinos auf Endymion, die lyrische Liebesgeschichte des narrativeren Mola und das Zubehör des Astronomen, um jeden Irrtum auszuschließen.

Molas zartbittere Liebesgeschichte setzen viele Maler bis ins 18. Jahrhundert fort, wobei der sublimierte Aspekt zugunsten vordergründiger, zarter Bande wieder ins Hintertreffen gerät. Beispiele aus rezenten Auktionen sollen dies zeigen: Ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts (Abb. 286), der Luna im Wagen mit mondformiger Aureole vom Himmel (in Molas Gemälde) in die irdische Welt herabversetzt: Alles Licht geht in einem Geviert von ähnlichen Bäumen von der Göttin aus – ihre klein geratenen Pferde springen in die Finsternis einer weitsichtigen dunklen Landschaft rechts. Endymion lehnt schlafend, auf seinen Hirtenstab gestützt, am vordersten Stamm, sein Hund vor ihm. Amor macht sich mit Pfeil und Armbrust hinter ihm zu schaffen.



287 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy, Diana und Endymion, Mitte 18. Jh.

Eigenwilliger – und wohl an Correggios „Ganymed“ orientiert – ist die Komposition von Christian Wilhelm Ernst Dietrich (gen. Dietricy 1712–1774, Abb. 287, ebenso im Kunsthandel). In einer Diagonale vom linken zum rechten unteren Bildrand lagert der schlafende, körperlich etwas plump wirkende Endymion, die Hand wie so oft im antiken Schlafgestus aufgestützt, an einem kahlen Baumstrunk. Sein Jagdhund davor hat die hellen Wolkenschleier erblickt, auf denen die Göttin mit Amor herabsteigt. Diese Luftbank zieht sich von links unten zur Mitte rechts oben, wo der Wagen der Diana leer wartet, nur von Amoretten bewacht. Die Lichtquellen sind uneinheitlich: über dem Wagen göttliches Licht, ein anderes himmlischer Herkunft, das auf die graziös herabsteigende Luna und die Wolken fällt, und ein drittes überirdisches, das – etwas schwächer – den Hirten beleuchtet. Auch hier scheint die kosmologische Komponente schon etwas geringer, im Vergleich zu den arkadischen Vorstellungen gebildeter Auftraggeber im 17. Jahrhundert, zu sein.

Das Thema konnte auch in größere Programme adeliger Paläste eingebunden sein – wie die schon erwähnte (nicht unbedingt nächtliche) Gestaltung Altomontes im Unteren Belvedere als Schlafzimmerikonografie des Prinzen Eugen. Im Palais Schwarzenberg in Wien ist ein Grundkonzept der zwei architektonischen Flügel als „Kampf des Lichtes gegen die Finsternis“, eine Thematik, die nicht nur häufig ist und bereits in Richtung Aufklärung verweist, sondern auch ein Hinweis auf die Antithesen. Dabei ist Diana in drei Erscheinungen (Diana Lucina, Diana Luna und Diana Venatrix) unter dem ehemaligen (im Zweiten Weltkrieg zerstörten) mittleren Kuppelgewölbe mit dem Fresko der „Allegorie des Tagesanbruchs“ zu finden.⁴⁰⁸ Auch die drei Fresken Daniel Grans dieser Apsis in den Zwickeln der Fensterbogen sind 1945 zerstört worden.

Komplex ist die in Ölskizzen erhaltene Thematik um Aurora mit der Vertreibung der Geister und Kinder der Nacht (Maulbertsch und Gran, Budapest, Museum der Bildenden Künste, genauer Österreichische Galerie, Barockmuseum). Ihre Allegorie als Frau mit abwehrendem Gestus gegen den Morgenstern mit seiner Leuchte ist erst zu entziffern, wenn man die darunter durch Mäntel vor dem Licht geschützten Kinder Schlaf und Tod unter teuflischen Gestalten bemerkt, bzw. die rechts von ihr flatternden Begleitiere Eule und Fledermaus. Diana Luna hat ursprünglich in Richtung dieser Nachtallegorie geblickt. Etwas mehr als die Hälfte des runden Freskos war in goldenes Licht getaucht, die Nachtgestalten befinden sich auf dunklen Wolken oder auch durch ein Tuch (Zelt) rechts der Nacht vor dem Licht geschützt. In einer Skizze (St. Florian, Stiftungsgalerie) ist die Nacht durch eine Mondsichel am Haupt in die Göttin Diana übergegangen – wohl eine frühe Intention, die Gran später fallen ließ. Das erste, ikonografisch schon sehr komplexe und zu seinem Ruhm beitragende Hauptwerk Grans nach der Rückkehr aus Italien brachte die unmittelbaren Einflüsse von dort 1723 bis 1724 ein.⁴⁰⁹

408 E. Knab, Daniel Gran, Wien – München 1977, Abb. 5, 6, 12–14. Fürst Schwarzenberg hatte diese Reise bezahlt. Gran fungierte als der Berater im weitesten Sinne, auch beim Ankauf von Gemälden anderer.

409 Ebenda, S. 17.

Dazu kommt wohl auch das Wissen eines gelehrten Literaten wie Conrad Adolph von Albrecht, der Gran später in der Hofbibliothek beriet.⁴¹⁰ Das komplizierte Programm ist bis in den Schwarzenberg'schen Garten auch von den Einflüssen der Arcadia des Gian Vincenzo Gravina aus Neapel durchsetzt und als Gesamtkonzept von Architektur, Skulptur und Malerei bis heute nicht befriedigend entziffert.⁴¹¹

Die „Accademia degli Arcadi“ spielte im humanistischen Milieu Roms und Neapels um 1700 und später offenbar auch in den ikonografischen Programmen der Garten- und Sommerpalais im Norden eine große Rolle. Um die 1689 verstorbene Königin Christina von Schweden in Rom war das pastorale Thema offenbar in literarischer Hinsicht als Vorbild für die Maler vor das astronomisch-wissenschaftliche mit „Diana und Endymion“ getreten.⁴¹²

Gravinas Äußerung in seinem „Discorso sopra l'Endimione“ ist für die nächtliche Gestaltung nicht gering zu schätzen und erklärt, warum sich barockklassizistische Gemälde keineswegs vom starken Helldunkelkontrast entfernen: „... den Malereikennern gefällt besser ein Bild in dunklen Farben, die mit jener Dunkelheit genau das ausdrücken, was man ausdrücken will, als eines, das in hellen und lebhaften Farben gehalten ist, aber des Ausdrucks ermangelt ...“⁴¹³

Für die „Arcadia“ war offenbar das lyrische Element der nächtlichen Gestaltung einerseits und die Möglichkeit verstärkter theatralischer Effekte andererseits ein Anliegen. Über den Kurfürsten von Mainz und Reichskanzler Lothar Franz Schönborn verbreiteten sich die von der Arcadia bestimmten nächtlichen Kompositionen „Luna und Endymion“, z. B. von Francesco Trevisani (einem Mitglied der römischen Arcadia), auch in Deutschland. Sie erklären daselbst die Aufgabe kosmologisch-wissenschaftlicher zugunsten lyrisch-philosophischer Akzente der neuen Bewegung mit nächtlichen Aspekten anderer Art.

Von den Allegorien des Joachim von Sandrart sind bereits seine „Nacht“ und der „Winter“ aus der Jahreszeitenfolge unter Kap. IV, 4 besprochen worden. Es existieren aber mehrere qualitätvolle allegorische Nachtstücke, die der Monatsfolge des Meisters – trotz abweichender Textur (daher auch einem unbekanntem niederländischen Künstler zugeschrieben) – nahe stehen. Dabei handelt es sich um eine „Allegorie des Zorns“ (Abb. 288), eine „Allegorie der Eitelkeit“ (Abb. 289) und eine „Allegorie des Geizes“ („Die Goldwägerin“, auch 1642, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie, Abb. 290).

410 Ebenda, S. 17.

411 W. Prohaska zum nächtlichen Gemälde „Luna und Endymion“ Solimena, in: Ausst.-Kat. Barock in Neapel, siehe Anm. 297, 43, S. 218 f. Jener Gravina hat 1715 sein Werk „Della Tragedia“ Prinz Eugen gewidmet, womit der Einfluss dieser philosophisch-literarischen Strömung in Wien sicher ist.

412 Ebenda, S. 218. Alessandro Guidi hatte mit der Exilkönigin die Pastorale „L'Endimione“ geschrieben und damit auch eine klassizistische Strömung im Barock eingeleitet. F. Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in: *Arti e civiltà del Settecento a Napoli* (Hrsg. C. De Seta), Rom – Bari 1982, S. 31 ff.

413 W. Prohaska nach Francesco Bologna, siehe Anm. 297, S. 220, F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, S. 77.



288 Joachim von Sandrart, Allegorie des Zorns, 1630er Jahre



289 Joachim von Sandrart, Allegorie der Eitelkeit, 1642



290 Joachim von Sandrart, Die Goldwägerin – Allegorie des Geizes, 1642

Die Bilder der Eremitage sind kein Paar, auch wenn sie formal und farblich als solches erscheinen: die Malweise ist unterschiedlich, so auch die Datierung. „Die Allegorie des Zorns“ oder „Mars, Venus und Amor“ wird fast zehn Jahre früher gereiht; die offene Malweise war Grund für Abschreibungen.⁴¹⁴ Jedoch könnte die Dame mit der Hand auf Mars' (Ares') Schulter auch die zwieträchige Eris sein, die sich mit ihm ins Kampfgetümmel stürzt. Amor versucht den Rasenden mit Schwert, Fackel und Schild von seiner Tat (am Betrachter) abzuhalten. Der Furor wird durch die Beleuchtung hervorgehoben, das wirre Haar, der flatternde rote Mantel unterstützen diesen.

Der Monat März in Bezug zum Kriegsgott kann gemeint sein, aber auch der astronomische Aspekt zu Mars als rotem Planeten, in jedem Fall ist der Bildungsanspruch dieser seriellen Allegorien mit mehreren Sinnschichten – passend zu Sandrarts akademischen Ansichten – sehr hoch. Ähnlich ist im niederländischen Bereich Jan Frans von Douvens „Der Kriegeruhm oder Krieger mit Fackel und Lorbeer“ (Abb. 291), da das gepanzerte Wesen mehr als Allegorie auftritt, die der leeren Rüstung den Lorbeer aufsetzt. Zusätzlich hält der so genannte Krieger eine Fackel, mit der das hohle Innere des Helms besonders hervorgehoben wird und den Kriegeruhm als Wahn im Finstern abtut.

Im letzten Absatz seines XI. Kapitels (III. Buch) in der „Teutschen Akademie“ macht Sandrart nach Aufzählung seiner Nachtstücke eine Anspielung: „... und anderswo andere, von denen man, Eitelkeit zu vermeiden, lieber den Augenschein als dieses Blatt reden lässt.“⁴¹⁵ Dies mag sich auch auf die „Allegorie der Eitelkeit“ (Abb. 289, S. 644) beziehen, die als eine von sieben Todsünden in nächtlicher Verdunkelung von Geist (und Seele) auftritt. Ölskizzen im Ashmoleanmuseum von Oxford, eine zweite „Allegorie des Zorns“ (die 1964 bei Fischer in Luzern versteigert wurde), eine „Allegorie der Völlerei“ („Trinkerin“, bei Salmaggiore, 1913 in Mailand versteigert, heute England, priv.) und die „Allegorie des Geizes“ (Avaritia der Kasseler Gemäldegal., Abb. 290) werden als eine Serie eines Meisters vermutet, der aus niederländischem oder deutschem Bereich kommt.⁴¹⁶ Das Bild zeigt sich aber als eines der technisch und seitens der Lichtführung besten Werke Sandrarts. Es ist mit dem gehörnten Wesen rechts, dem Knaben mit der Fackel und der schönen jungen Frau, die sich beim Lockendreuen mit der Brennschere im Spiegel beobachtet, auch als eine Allegorie der Vanitas, „Frau Welt“ oder Venus zu werten. „Toilette einer Frau“ war der frühere Titel, die Zuschreibung ging an Honthorst, von dem Sandrart auch in diesem Fall starke Anregungen übernimmt.

414 Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, siehe Anm. 201, unter Sandrart Zuschreibungen an Stomer, Honthorst und Rubens halten allerdings weniger stand als die 1970 von Isergina an Sandrart. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 461, Nr. 246.

415 Sandrart, Teutsche Akademie, siehe Anm. 198, S. 81.

416 B. Nicolson, Some Northern Caravaggesques in Russia, in: Burlington Magazine 107, 1965, S. 426 ff. Zuschreibungen von Linnik und Isergina. Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, siehe Anm. 201, unter Sandrart. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 460, Nr. 245.



291 Jan Frans von Douven, Der Kriegstruhm oder Krieger mit Fackel und Lorbeer

Wieder könnte Amor als Page im Spiel sein, der Teufel spricht und zeigt auf das Spiegelbild. Das Salbgefäß lässt Anspielungen auf Maria Magdalena zu, da es um den Aufruf zur Besserung geht in dieser Bildserie der Sünden in dunkler Umgebung. Die Weiterentwicklung innerbildlicher Lichtquellen ist Sandrart mit diesen Werken ganz besonders gelungen. Da ihm die Nacht ein besonderes Anliegen war, ist er als Autor schon deshalb anzunehmen – auch für die alte Frau mit einem jungen und älteren Mann als Begleiter, die beim Licht einer Lampe Gold abzuwägen im Begriff ist und dabei die Betrachter fixiert.⁴¹⁷

Die „Allegorie des Geizes“ (Abb. 290, S. 645) zeigt die eine Frau zwischen zwei Begleitern: Der eine flüstert ihr vielleicht zu und blickt gierig auf die Waage; der junge im Vordergrund links ist als Vertreter der Hölle mit Hörnern gekennzeichnet; er schüttet sein Geld aus einem Sack vor der Alten aus und lacht boshaft – wohl um auf die Sünde der Avaritia hinzuweisen, die sich mit dem Geld verbindet.

Schon Honthorst's Lehrer Abraham Bloemaert hatte dieses Thema nach Vorbild seines Schülers in nächtlicher Atmosphäre gestaltet. Cornelis Bloemaert hat das Sujet gestochen und damit noch stärker verbreitet.⁴¹⁸ In diesem Stil von 1625 ist die Alte bei Kerzenschein dabei zu zählen und blickt en face in den Betrachterraum. „Avarytya“ steht oben, ein Spruch weist unten darauf hin, dass diese weltlichen Güter vergänglich sind. Ein ähnliches, Honthorst zugeschriebenes Bild der Dresdner Gemäldegalerie zeigt die Frau mit Blick auf den Betrachter mit zwei Goldstücken in der vorgestreckten Hand, auf die sie zusätzlich hinweist. Die Spindel im Hintergrund an der Wand wie die Feder am Herd über dem Kopf der Frau mit Turban werden von einer links stehenden Kerze als einzige Lichtquelle beleuchtet. Auch von Stomer existieren mehrere dieser alten Frauen, die durch Geldstücke und Kerzenschein mit der Allegorie des Geizes (und seiner Vergänglichkeit) identifiziert werden – z. B. eine ins Licht blickende, nachdenkliche „Wucherin“ –, auch in St. Petersburg. Honthorst's „Junger Trinker“ vor einem Folianten mit einer bacchanalischen Szene (Salzburg, Residenzgalerie) dürfte mit ähnlicher Sündhaftigkeit belegt sein – beide Genüsse, der Wein (den er kunstvoll in ein Glas, das die Kerze verdeckt) mit dem Krug nachgeschenkt hat, und die Lektüre amouröser, zügelloser Literatur, mussten dem calvinistischen, asketischen Ideal widersprechen. Und doch scheinen die Auftraggeber einmal mehr an diesen Darstellungen der Sünde ihren Gefallen gefunden zu haben.

Auch Rembrandt's „Goldwechsler“ (oder „Gleichnis vom Reichen“, Staatliche Museen Berlin, 1627, Tafel 34) dürfte sich auf die moralische Quellenliteratur zurückführen lassen. Doch es wäre nicht Rembrandt, wäre die Lichtführung nicht eigenwillig verändert. Es ist die von Honthorst begründete subtile Abdeckung der Kerze mit der Hand, mit der der alte, bebrillte Mann einen breiten, braunen Gegenstand sieht. Die Stöße von gestapelten Büchern sind – irreführenderweise – nicht die Folianten des nächtlich arbeitenden Wis-

417 Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, Leningrad, siehe Anm. 201, unter Sandrart.

418 K. Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960, S. 139.



292 Peter Paul Rubens, Alte Frau mit dem Kohlebecken, um 1616/17

senschaftlers, sondern Rechenbücher, heute würde man sie für Börsenkurse halten, obwohl der aufgeschlagene Foliant im linken Vordergrund mehr nach geometrischen Berechnungen aussieht.⁴¹⁹ Wendet sich Rembrandt also vielleicht doch von der allegorischen und damit traditionellen Interpretation ab in die allgemeine Darstellung eines Studierenden? Die Brille bleibt als Symbol der Weisheit einerseits und der Blindheit andererseits eine Klärung auch schuldig. Die Farbkontraste Braun-Grünlichblau sind noch auf die Vorbilder der Utrechter Manieristen zurückzuführen, wie die weichen Formen seines Lehrers Pieter Lastman.⁴²⁰ Allegorien sind häufig im Werk des jüngeren Rembrandt zu finden. Die braune Nacht ist – bei aller Abhängigkeit von seiner Lehrergeneration –, wie die einsetzende individuelle lockere Maltechnik, aber schon seine Neukonzeption. Der alchemistische Zug, der dem Künstler in der Zubereitung seiner Farbpasten und Firnisse nachgesagt wird, sei hier nur am Rande als Zeichen seiner Individualität erwähnt.

Schwieriger ist die Klärung der Allegorie, die Rubens mit seiner „Alten Frau mit dem Kohlebecken“ (Abb. 292, S. 649) gleichzeitig mit der „Judith“ (Braunschweig, Landesmuseum) geschaffen hat. Wahrscheinlich ist hier keine Sünde und auch kein ungleiches Paar angesprochen, sondern drei Lebensalter, die die Glut im Kohlebecken im Winter genießen. Der ältere Knabe hält einen knorrigen Stock zum Schüren, der jüngere facht mit seinem Atem das Feuer an. In jedem Fall zeigt sich Rubens' Verquickung zweier Bildungsgrundlagen: die seiner Heimat – mit den Anregungsquellen ikonografischer (nächtlicher Sündhaftigkeit) wie lichttechnischer Natur – und die italienische mit dem christlichen Aspekt des Entfachens der Glut der göttlichen Liebe (seit Bassano, Greco, insbesondere von Stomer, Honthorst u. a.). Die Unabhängigkeit des Bildes verteidigt auch Hans Gerhard Evers gegenüber der Deutung nach Konrad Renger u. a., es sei Teil eines größeren Gemäldes, der „Frierenden Venus“ oder „Venus in der Schmiede des Vulkan“, gewesen und somit als Anfachen der niedrigen Liebe mit der Alten als Allegorie der Wollust gemeint.⁴²¹

Da eine Ähnlichkeit mit Sandrarts Dreiergruppen der Laster besteht, ist die negative Deutung durch den Gehörnten auf ein fast zwanzig Jahre jüngeres Werk übertragen worden; zumal das Lächeln der Alten und ihr direkter Blick dies suggerieren. Die Dresdner Galerie besitzt auch ein allegorisches Bildnis von Matthias Stomer einer „Alten mit der Kerze“ (um 1722–28)⁴²² ohne weitere Attribute. Dabei ist deren linke Hand mit gespreizten Fingern wärmend vor die Kerzenflamme gehalten – auch um das direkte Licht nach vorne abzuschirmen. Beide Bilder dürften sich weniger auf die fleischlichen Begierden als auf das Gefühl der Kälte im Monat Dezember beziehen. Zwar ist die alte Frau seit Giorgiones berühmtem Werk auch Zeichen der Vergänglichkeit, doch Finsternis und angezeigte Kälte

419 Ebenda, S. 138 f.

420 Ebenda, S. 51 ff.

421 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, Bd. I, S. 232–234. A. Mayer-Meintschel, *Niederländische Gemälde*, in: *Gemädegalerie Alter Meister Dresden*, Dresden 1985, S. 284.

422 Mayer-Meintschel, ebenda, S. 308.



293 Jan van de Velde II. nach Willem Buytewech, Soldatentrupp mit Kanonen

verbinden sich mühelos mit dem im Dezember vergangenen Jahresablauf. Auch das Schutzsuchen der Halbfiguren in einer angedeuteten Höhle passt in diese Interpretation. Evers sieht im Kohlebecken auch den Lebensfunken,⁴²³ zudem befand sich Rubens' Bild im eigenen Nachlass als „Un portrait d'une Vieille avec un Garçon, à la nuit“.⁴²⁴ Es bedarf also einer komplexeren philosophischen Deutung als jenem vordergründigen Vergleich mit den moralischen Stichwerken, die Rubens sicher kannte.

Da das Bild außerdem in dieser allegorischen Gedankenkette einen Solitär darstellt, wird die Deutung eher in die zu Beginn angesprochenen „Drei Lebensalter“ oder drei Phasen der Erkenntnis (des eigentlichen Lichts Christus) gehen: Das Kind prüft nach, der Jüngling will es genauer wissen, die Alte weiß es. Ihr Gesicht kehrt als Dienerin in der besprochenen „Judith“ wieder, dürfte also ein Modell als Vorgabe haben.

Das Element des Feuers ist am Rande angesprochen, aber die dazu überlieferten Stiche sehen anders aus – sie beziehen sich meist auf den Krieg. Dabei ist die alte Kombination zur Nyktomachia wieder angesprochen. Zu erwähnen ist dabei z. B. Jan van de Veldes II. (1593–1641, Abb. 293) nach Willem Buytewech radierte Darstellung eines Soldaten-

423 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 234, hat diesen aber noch nicht auf Meister Eckhardt bezogen, sondern außer dem Lebensfunken deutet er auch die verlebte Zeit und die geschlechtliche Gier, die sich jedoch in den Knaben kaum anzeigt. Der linke wirkt wieder wie ein Hirte bei der Anbetung des Christuskindes.

424 Ebenda.

trupps mit Kanonen, die nächtens befeuert werden. Der Sternenhimmel mit Tramonto (des Mondes?) und Wolken sowie die Baumkulisse sind dabei wieder an Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“ und Hendrick Goudts Stich davon orientiert. Die nächtliche Allegorie zeigt sich – wie schon zuvor bei Rubens – als Genreszene und war in Buytewechs Zeichnung noch keine Nacht. Auch Jan van de Velde II. (wie schon im Hexengenre zu sehen) hat diese Spezialisierung als Herausforderung an eigene Inventionen gesehen.⁴²⁵ Die Nacht ist damit wieder Flucht in autonomere Gefilde ohne Thematik oder als Selbstreflexion des Künstlerischen. Die Verquickung von Genreszene und allegorischer Bedeutung wird sich im Kapitelteil f am Ende der akademischen Nachtstücke in weiteren Beispielen zeigen.

Weniger mit Genre und mehr mit dem Ruhm des Krieges hat die nächtliche Allegorie von Simon Vouet „L'Entendment, La Mémoire e la Volonté“ (übersetzt mit „Allegorie der menschlichen Seele“ Rom, Kapit. Gal.) zu tun.⁴²⁶ Das Gehör, das Gedächtnis und die Willenskraft verbinden sich in einer Gruppe vor Ruinen (menschlicher Geschichte?) in nächtlicher Stunde. Eine lange lateinische Inschrift erläutert die gelehrte Zusammenstellung.

Eine ähnlich komplexe Situation eines nächtlich allegorischen Historienbildes stellt Alessandro Turchis „Allegorie der Stadt Verona“ (Florenz, Palazzo Pitti, um 1620/30) dar. Die Feinde des Christentums werden von einem Löwen mit Kreuz (Markuslöwe Venedigs) samt der teuflischen Schlange niedergedrückt. Mit der Liebe der Ecclesia und der Stadtheiligen wird ein Kind getauft, das die Stadtpersonifikation (erkennbar an der Stadtkrone) über das Taufbecken hält – die Niederzwingung der Heiden durch das liebende Licht der Kirche ist einmal mehr Thema nächtlicher Versammlung mit innerbildlicher Lichtquelle.⁴²⁷

Zwischen Allegorie und Traumszene, aber auch zahlreichen Vanitasanspielungen und Capriccio ist Dominicus van Wijns „Allegorische Szene“ (Zürich, privat, um 1680/90, Abb. 294) anzusiedeln; sie ist angefüllt mit Figurengruppen, ganzen Reigen von Putti sowie drei Hauptlichtquellen. Mit einer Fackel, göttlichem Licht und Tramonto links hinten, folgt es grundsätzlich Lomazzos Vorschrift zum Nachtstück. Dazu gibt es eine Art Feuerwerk rechts oben und die Gestirnsleuchte der Göttin auf der Wolke wie der männlichen, angeschnittenen Halbfigur. Er steht links eines antiken Monumentes mit reliefierter Urne, neben der der bekleidete junge Mann am Ufer (des Meeres) schläft. Inhaltlich ist es eine kapriziöse Überhöhung der alten Warnung, wie vergänglich die irdischen Mächte sind.

Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit sind verschwommen wie in anderen Werken des Künstlers; die „Versuchung des hl. Antonius“ (Dublin, Nat. Gal.) oder „Ein Astrologe beobachtet nachts das Äquinoktium“ (Warschau, Muzeum Narodowe) aus dem gleichen Jahrzehnt. In allen sind neben Tag und Nacht die Gestirne angesprochen,

425 Mit Bramer vergleicht: Fox-Hofrichter, Bramer, siehe Anm. 221, S. 130, Nr. 64.

426 J. Thuillier, Ausst.-Kat. Simon Vouet, Paris 1990/91, S. 190, Nr. 5.

427 Ausst.-Kat. Caravaggio e Caravaggeschi, Florenz 1970, S. 79, Abb. 43.



294 Domenico van Wijnen, Allegorische Traumszene, 1680/90

Höllenvisionen und Verschleifungen zwischen Realität à la Brueghel sind genauso enthalten wie Anspielungen auf den „Traum Scipios“ und „Herkules am Scheideweg“.⁴²⁸

Der Knabe des genannten Traumbilds liegt vor einer Trias von Vanitasverkündern. An einem Tisch hinter ihm sind zwei Putti mit Seifenblasen beschäftigt, einer hält einen Totenkopf hoch, darüber entfaltet sich eine Fontäne von Putti mit Gerippen vor Feuer. Das Stillleben vor dem Knaben führt die Güter weltlicher Macht vor: Kronen, Harnischeile, Schild, Pfeile, Standarte, Trompete, Lanze, Lorbeer, Bücher (mit sich lösenden Seiten): *Et omnia vanitas*, steht im Buch Prediger I, 2. Die Schildkröte – Zeichen der Trägheit, der Verschwiegenheit und des niedrigen Sinns – entwertet diese Anhäufungen zusätzlich und kriecht auf die Betrachter zu. Zwei andere Bögen von Putti bilden einen Reigen über und parallel zum Regenbogen der Isis (die uns schon mehrfach im Zusammenhang mit Somnus untergekommen ist). Die ägyptischen Verweise lassen auf geheimwissenschaftliche Hintergründe zu Hermes Trismegistos schließen.

Die Sternenfrau mit rotem Mantel auf dem Drachen kann nur die Verführerin Venus sein, die den Jüngling zu sexueller Gier anstachelt, darunter der Morgenstern mit einer Fackel, die zum Erwachen gemahnt. Der verhüllte alte Mann neben dem antiken Monument zeigt auf die Inschrift „Pan Oneiron“ („Alles gehört zum Reich der Träume“ oder „Alles ist ein kurzer Traum“). Ob im Hintergrund links am Meer der Schlafgott mit Isis und seinen vielen tanzenden Kindern (den Traum) gemeint ist, bleibt unklar, die Komplexität anderer Werke des Künstlers lässt auf eine vielsinnige, möglicherweise auch vom Stoizismus herkommende Deutung (nach Ovid, *Met.* XI, 585 f.) schließen, die auch von Rosa, Pietro Testa u. a. – entsprechend okkulten Allegorien – entworfen wurde.⁴²⁹ Mit dem Antoniusbild verglichen mag sich der Aspekt eines Erziehungsstücks aufdrängen, in dem die Nacht auf den leichten Verfall zum Sündhaften verweist.

Das Gemälde „Ein Astrologe beobachtet nachts das Äquinoktium“ kommt dieser philosophischen Gesinnung van Wijnens noch näher: Kosmologie, spätantikes Gedankengut, *Lucubratio* und Reflexionen des Künstlers vereinen auch eine Umarmung von Tag und Nacht im rechten Teil der Komposition. Die Wichtigkeit dieser Sonnenwenden für Religionen wie den Mithraskult spielt hier offenbar in barocker Aufbereitung mit hinein.⁴³⁰

Als Abschluss muss noch einmal auf die im späten Barock weiterwirkende Allegorie zur „Erfindung der Zeichenkunst“ eingegangen werden. Vasari und Sandrart in ihrer theoretischen Aufarbeitung gehören zu den Ersten, die den antiken Mythos direkt umsetzen. Murillo hat die Version nach Quintilian, *Institutio oratoria* X, II, 7 für ein Bild von 1660/65 (Museum Bukarest) gewählt, ohne sich wie Baccio Bandinelli nur in Anspielun-

428 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, Nr. 129, 130, S. 328 f. Ausst.-Kat. Das Capriccio als Kunstprinzip, Wien 1996, S. 287/288.

429 J. W. Salomonson, Dominicus van Wijnen. Een fantast, doordrenner en schilder van visionaire taferelen, werkend aan het eind vande zeventiende eeuw, in: *Kunst en Antiek Revue* 9, 1983, S. 25 ff. Derselbe, Dominicus van Wijnen, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24, 1985, S. 105 ff.

430 Bernhard Schwenk, in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 328/329, Nr. 130.



295 Benjamin Calau, Die Erfindung der Zeichenkunst, 18. Jh., Zeichnung

gen seines dunklen Atelierraumes zu ergehen. Dass sich das Thema erst im Laufe der sich etablierenden Akademien, aus dem Gedankengut ihres Umkreises entwickelte, liegt auf der Hand. Bis ins 19. Jahrhundert erfreut es sich großer Beliebtheit.

Einer der vielen, die die Legende der Dibutadis (Butadis) aufnahmen, ist Benjamin Calau (1724–1785, Abb. 295), der die Töpferwerkstatt mit Ofen, Sitzbank, Geschirr und einer großen Laterne, die ein Lichtstrahlenbündel in den dunklen Raum wirft, in einer Zeichnung entworfen hat. Der in den Krieg ziehende Geliebte stützt sich auf einen Wanderstock und ist bereits mit Mantel und Sandalen bekleidet. Die Tochter des Butades, deren Schatten selbst nur schemenhaft an die Wand fällt, zeichnet den sich deutlich abzeichnenden Schlagschatten ihres Gefährten im Profil nach.⁴³¹ Pigler zählt neunundzwanzig weitere barocke Kompositionen zu diesem wichtigen Thema auf.

Ausgefallene Programme:

Der bolognesische Künstlerbiograf Giampietro Zanotti hat 1739 Hinweise auf mehrere Gemälde gegeben, die Prinz Eugen von Malern aus seiner Stadt bestellte.⁴³² Dabei sind die beiden fast gleich großen Gemälde von Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) von beson-

431 Siehe vor allem Stoichita, *Shadows*, siehe Anm. 334, Kap. 4, S. 123 ff.

432 G(iampietro) Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, S. 275. G. Heinz,



296 Giuseppe Maria Crespi, Der Kentaure Chiron unterweist Achilles, 1695/1705



297 Giuseppe Maria Crespi, Aeneas und die Sibylle steigen in Charons Nachen, 1695/1705

derer Bedeutung, die durch einen Stich Salomon Kleiners für das Paradeschlafzimmer im Stadtpalast der Himmelpfortgasse als Supraporten zu Seiten des Bettes ab den 1720er Jahren belegt sind.⁴³³ Als drittes Bild über einer Tür passt Giovanni Antonio Burrinis „Orpheus und Eurydike“ von 1695/1705 in diesen Kontext.⁴³⁴ Günther Heinz hat schon 1963 die ausgefallene Halbwirklichkeit des Traumes oder gar der Unterwelt für das Schlafzimmer konstatiert.⁴³⁵ Beide Bilder Crespis, „Der Kentaure Chiron unterweist Achilles“ (Abb. 296, S. 656) und „Äneas und die Sibylle steigen in Charons Nacken“ (Abb. 297, S. 657) wie Burrinis genannter Moment des Verlusts der Eurydike haben nächtliche Atmosphäre ohne innerbildliche Lichtquellen – vom glühenden Schimmer des Höllenfeuers hinter dem dreiköpfigen Kerberos bei Burrini abgesehen. Crespi lässt das Licht bei Chiron von links oben, bei Charon von rechts oben einfallen – ein Rückgriff auf das dramatische Beleuchtungslicht Caravaggios, aber wohl auch auf die natürliche Beleuchtungssituation im Schlafzimmer. Die allgemeine Atmosphäre ist äußerst tonig, auch durch die offene Malweise – ganz zur grünlich grauen Grisaille tendierend.

Auch der persönliche Bezug des Prinzen zu diesem Themenkreis ist schon von Heinz betont worden. Es ist bekannt, dass er Crespi Bilder so liebte, dass er den Künstler zum „familiars“ ernannte.⁴³⁶ Die Bildung Prinz Eugens war außerordentlich hoch, es ist daher ein Konzept anzunehmen, das philosophische – möglicherweise sogar antireligiöse (antikatholische) – Aspekte wie die „Arcadia“ im Zusammenhang mit Schlaf, Traum und Seelenwanderung etc. vermuten lässt.

Chiron und Achilles vertreten die klassische Erziehungssituation: Der Kentaure hat auf seinem Köcher den Doppeladler des österreichischen Kaisers geheftet. Prinz Eugen hat mehrere Herrscher überlebt und doch ist es ungeklärt, ob er sich als Achilles sah, der neben den Wissenschaften (Buch, Armillarsphäre, Stab des Asklepios) auch das Kriegshandwerk erlernt hat, um damit dem Habsburgerreich zu dienen. Oder als Erzieher Chiron, der die Künste liebte und mit (als) Apoll (in anderen Programmen im Belvedere) den Musen nahe stand und als solcher viele große Helden unterwies (wie Theseus, Aklaion, Jason, Asklepios). Es ist nicht die Höhle des Kentauren dargestellt, die als seine Wohnstatt gilt,⁴³⁷ sondern eine dunkle unterweltartige Stimmungslandschaft mit Tramonto – passend zum zweiten Gemälde, das am Rande der Unterwelt lokalisiert ist.

Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Prinz Eugen und sein Belvedere, Sonderheft der Mitt. d. Österr. Galerie 1963, S. 115 ff.

433 G. Heinz, Zur Dekoration des Schlafzimmers des Prinzen Eugen in seinem Wiener Stadtpalast, in: Mitt. d. Österr. Galerie XI, 1967, Nr. 55, S. 69 ff.

434 Ausst.-Kat. Prinz Eugen und das barocke Österreich, Schlosshof 1986, Nr. 5, 4 (W. Prohaska). M. Pajermerriman, Giuseppe M. Crespi, Milano 1980, S. 301 f. Ausst.-Kat. Giuseppe M. Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Fort Worth 1986.

435 G. Heinz, siehe Anm. 432, S. 122 f.

436 Ebenda, S. 123 f.

437 Apollon. Rhod. 4, 869 ff. Apollod. Bibl. 1, 2, 4. Eurip. Iph. 703 f.

Der Fußtritt, den der Kentaur dem jugendlichen Helden versetzen wird, ist dabei ein Faktor von Ironie, wie auch die festen Griffe, mit denen der Bogenschuss dirigiert wird. Charon ist unsterblich und wird, trotzdem er diese Gabe verschenkt, als Sternbild an den Himmel versetzt. In „Aeneas und die Sibylle steigen in Charons Nachen“ ist eine Schlüsselstelle der Reise in die Unterwelt nach Vergil verbildlicht.⁴³⁸

Diese Reise geht vom Licht in die Finsternis – Charon stößt das Boot vom Rand der Welt ab. Der Held Aeneas ist mit seinem beschatteten Gesicht kaum zu sehen – ähnlich Charon, dessen angestrengte Bewegung die Komposition gegensätzlich zum eleganten Kontrapost der „Prophetin“ (Sibylle) mit dem Zweig aufbaut. Auch hier geht es um Unsterblichkeit und Wiederkehr aus dem Jenseits – nach dem Hinabsteigen in die Unterwelt. Alle drei Bilder illustrieren die Farbangabe Vergils:⁴³⁹ „Tief in das Dunkel der Nacht allen Dingen die Farbe genommen.“ Dies gilt auch für „Orpheus und Eurydike“ von Burrini – in allen drei Bildern nehmen die Gestalten den ganzen Bildraum ein, der in Untersicht gegeben ist – für die Supraporten angepasst. In besonders engen Raum scheint aber die Verlustszene des Sängers Orpheus konzipiert, der seine Kunst über den Tod stellt und von den Göttern Recht bekam. Der Wunsch nach Unsterblichkeit ist jedenfalls für alle Bilder gleich.

Eurydike muss zurück zu Kerberos in die Flammen des Höllenschlunds – Orpheus versucht umsonst sie zu halten. Er wird allein zur Oberwelt zurückkommen zum „Licht der Sterne“, den Tod hat nur er überwunden. Die Geliebte muss er zurücklassen. Alle drei Bilder behandeln auf verschiedene Weise die Überwindung der Nacht des Todes – ein Thema, das zu Schlaf und Traum zuordenbar ist, ohne weit hergeholte Interpretationen zu benötigen. Die Nacht des Todes durch den eigenen Ruhm, aber auch Weisheit – eine ausgeglichene *Vita activa* und *contemplativa* – zu überwinden, ja vielleicht so etwas wie Seelenwanderung im geistigen Raum, schwebte dem Prinzen in seinem Ruheraum vor.

Dazu war er offenbar ein Freund der spätbarocken bolognesischen Malerei und ihrem anhaltenden Helldunkelstil – einer gelehrte Parallele zu Gravinass Lob der Dunkelheit zur „Arcadia“ in Neapel ist wahrscheinlich. Crespis Nachtstücke sind von Ludovico Carracci angeregt, aber auch von Guercino; seiner Freude an realistischen Details steht eine offene Malweise und spezielle Farbgebung aus dem Dunkel heraus gegenüber, die Naturalismen mildert und eine besondere Atmosphäre erzeugt. Die für Crespi ungewöhnliche Farbwahl ist nur durch Vergils Angaben zur Schilderung der Unterwelt zu erklären.

Ein weiteres Nachtstück aus dem Besitz des Prinzen Eugen ist „Didos Traum“ von Giovanni Gioseffo Dal Sole (Wien, Kunsthist. Mus.), das zwar zeitlich passt und auch in Bologna bestellt wurde, aber in einen weiteren Kontext intimerer Gemächer des Stadtpalastes in Wien (Himmelpfortgasse, nicht aber als Supraporte – da keine Untersicht) zu ordnen ist.⁴⁴⁰

438 Vergil, Aeneis, VI, S. 299 ff.

439 Vergil, Aeneis, VI, S. 272.

440 Ch. Thiem, Giovanni Gioseffo dal Sole, Bologna 1990. Ausst.-Kat. Guido Reni und Europa, siehe Anm. 186, S. 530 f. D 12.

Wieder ist die Quelle Vergil.⁴⁴¹ Der tote Gatte Sychaeus erscheint als grünlicher Geist wie ein Ecorgé (Muskelmann der akademischen Studien) und fordert Dido im Traum zur Flucht mit dem im Hintergrund in nächtlicher Landschaft sichtbaren Schiff auf. Das Bild ist insgesamt heller als die drei Werke für das Schlafzimmer.

Pierre Subleyras hat das Sujet des Fährmanns aus Vergils Aeneis (VI, 299 f.) um 1791 aufgenommen (1699–1749, Louvre, Paris) – jedoch vor der Ankunft von Aeneas und der Sibylle: Es zeigt ihn bei der Einschiffung der in Draperien verhüllten Menschenseelen.⁴⁴² Die Unterwelt mit ihrem höllenhaften Feuerschein und einem Folterrad verspricht nichts Gutes, das letzte Licht trifft in die Nacht der Toten am Rande der Welt von rechts oben auf Charons klassischen (nach der Antike gestaltete) Akt und die Falten der verhüllten Figur links. Wieder ist von schräg oben einfallendes Beleuchtungslicht von der Dramatik des Caravaggio gegeben. Das Gemälde war für den Künstler offenbar von persönlichem Interesse und stellte möglicherweise seine nächtlichen „demonstrationes“ mit „Prometheus“ auf seinem erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in der Wiener Akademiegalerie entdeckten „Atelier des Künstlers“ dar.⁴⁴³ Schatten und Kontraste sind für dieses Bild so wesentlich, da sie als Demonstrationsstück für ein theoretisch-akademisches Unterthema möglich sind – die Geschichte der Malerei als Überthema in der zwischenweltlichen Geschichte von Leben und Tod.⁴⁴⁴

In anderer Weise exzentrisch ist der Genuese Alessandro Magnasco (1667–1749) mit seinen nächtlichen Alchemisten, Jägern, Mönchsbegräbnissen und anderen, meist schaurigen Gestalten – immer dem literarisch-philosophischen Milieu seiner Zeit verbunden. Seine Figuren haben eine extreme Gelängtheit und sein Pinselstrich ist skizzenhaft offen („al tocco“). Glanzstege zucken, Bewegungen gleich, als Lichtadern über die Körper.⁴⁴⁵ Braune Nächte nehmen die literarische Überlieferung der „bruna“ in der Barocklyrik seit den Troubadours wieder auf. Seine Dunkelheit hat Dichte, ist graubraune Farbmaterie (zuweilen bis ins Schwarz und Blau gehend). Ähnlich Rosa, van Wijnen u. a. verfolgte Magnasco eine Art Fantastik, eine wieder manieristische Expressivität. Lombardische Exzentriker wie Morrazzone, Grechetto, Cairo u. a. wirken in dieses überaus dynamische Werk hinein.

Magnascos Nächte sind vom Unheil, von Tod, magischen Riten, Passion, Begräbnissen und Folter erfüllt, wie sein „Peinliches Verhör“ (Abb. 298, weitere Fassungen in Wien

441 Vergil, Aeneis, I, S. 335 ff.

442 Ausst.-Kat. Subleyras 1699–1749, Rom – Paris 1987 (Hrsg. O. Michel, P. Rosenberg). M. Baxandall, Löcher im Licht, München 1998, S. 47 ff.).

443 Ausst.-Kat. Pierre Subleyras (zu seinem Selbstbildnis in der Akademie der bildenden Künste in Wien), Hrsg. M. Poch-Kalous, Wien 1969.

444 Baxandall, Licht, siehe Anm. 442, S. 48.

445 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 116. Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, 108–110, S. 306 ff.



298 Alessandro Magnasco, Peinliches Verhör

und Bordeaux) zeigt.⁴⁴⁶ Über den Inquisitoren an seltsamen betpultartigen Tischen hängt das Bild (im Bild) der Geißelung Christi, sinnbildlich dem Verhör gegenüber, das der linke Richter mit dem Schürhaken tatkräftig mit Gehilfen vollzieht. Im Kellergewölbe brennt im Hintergrund eine Laterne, die Hauptlichtquelle links im Raum ist wohl auch eine künstliche, die vom Pfeiler des Gewölbekellerraumes verdeckt wird. Zuschauer blicken durch ein Fenster hinten herein, durch das schwacher Lichtschein nach innen dringt. Zwei Schreiber und ein Vorsitzender sitzen erhöht, die Gefangenen werden, auf rohen Bodenziegeln gebunden, vorgeführt. Im Hintergrund kreuzen sich Stangen (symbolisch zum Andreaskreuz). Nacht und Verhör, das ist Teil der neuen Kriegsführung (Nykptomachia), die auch in Goyas Werk breiten Raum finden wird. Der dunkelbraune Gesamtton herrscht auch hier neben der flackernden Lichtführung vor, die auf Einfluss Jacques Callots und dessen Radierung „Les misères et les malheurs de la guerre“ von 1635 zurückgeht. Magnascos Stil allerdings zeigt eine Umsetzung in Sprezzatura mit pittoreskem Pinsel nach dem späten Tizian, Tintoretto oder Bassano. Weiters war das Werk Salvator Rosas am Hof der Medici in Florenz, wo sich Magnasco 1703–11 aufhielt, wesentlicher Anreger. Das Nachtstück und Hexengenre könnten aber auch von Frans Francken II. dort angeregt worden sein. Wie Rosa ist sein Stil „al tocco“, wie seine Themen als präromantisch zu bezeichnen sind; unsicher ist seine Haltung zu Staat und Kirche, seine – wenn vorhandene – ironisch kritische Note. Auch die Chronologie seiner Werke bereitet Probleme, sicher ist nur sein soziales Engagement eben in Bildern wie diesem. Die Konsequenz der Lichtführung nach den nächtlichen Lichtquellen ist bei ihm durch expressives Flackern und Aufleuchten ersetzt, wie es in Oberitalien anhaltend wirksam ist. Dunkle Grundierungen unterstützen Magnascos ausgefallene Malweise. „Realista fantastico“ nennt Morassi den Genueser Künstler einerseits als Schöpfer dämonisch mystischer Nächte, andererseits intellektuell, kritisch, witzig, einen Spötter.⁴⁴⁷

Sicher ironisch ist Abraham Janssens' (von dem im Zusammenhang mit den flämischen Caravaggisten und Rubens schon die Rede war) „Herkules vertreibt Pan vom Lager der Omphale“ (Abb. 299) zu bewerten.⁴⁴⁸ Der Störenfried Pan wird von Herkules aus dem Bett getreten, Omphale drastisch in Besitz genommen mit einem direkten Griff an die Brust. Sie schläft, kaum glaubwürdig bei dem Gerangel mit irdischen Dreistigkeiten. Der Tritt in den Bauch lässt Pan in Richtung Dienerschaft mit der Fackel fallen, die Amoretten am rechten Rand des Bettes scheinen alles zu verschlafen. Links vorne verrät die Maske Verbindungen zum Theater einerseits, zu Verstellung und Betrug andererseits; Perlenkette und Nachttopf kombiniert, setzen dem irdischen Streitfall noch die Krone des Lächer-

446 B. Geiger, A. Magnasco, Wien 1923, Tav. V. F. Franchini Guelfi, Aless. Magnasco, Genua 1977. L. Muti, D. de Sarno Prignano, Aless. Magnasco, Faenza 1994, Nr. 92 f. O. Mandel, *The Art of Alessandro Magnasco. An Essay in the Recovery of Meaning*, Firenze 1994.

447 Ausst.-Kat. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, siehe Anm. 428, S. 303 f.

448 Müller-Hofstede, Janssens, siehe Anm. 202, Abb. 9, S. 252.



299 Abraham Janssens, Herkules vetreibt Pan vom Lager der Omphale, um 1604/05

lichen auf. Eine Satire, weit von Ovid entfernt, die der Künstler 1607 variierte (Kopenhagen, Staatl. Museum).⁴⁴⁹ Die Kerzenlichtbeleuchtung der Utrechter Caravaggisten ist traditionell – im Unterschied zur Präsentation des Inhalts.

Dem Theater, insbesondere französischer und italienischer Komödie, hat Antoine Watteau (1684–1721) fast sein ganzes Lebenswerk gewidmet.⁴⁵⁰ Dabei hat er aber nur einmal eine nächtliche Aufführung des Dichters Luigi Riccaboni in „Die italienische Komödie“ (Abb. 300, S. 664) festgehalten. Die Datierung ist umstritten, jedoch ist 1715 (Tod Ludwigs XIV., der die Theatertruppe außer Landes verbannt hatte als Datum ihrer Rückkehr

449 Ebenda, S. 248, Abb. 19.

450 Ausst.-Kat. Watteau, Washington – Paris – Berlin 1985, S. 58.



300 Antoine Watteau, Die italienische Komödie, nach 1715

nach Frankreich) anzunehmen. Das gesamte Ensemble ist zum nächtlich angesiedelten Theaterstück „L'heureuse surprise“ angetreten in einer Art Schlussakkord oder ungezwungener Versammlung: Pierrot mit Gitarre, Mezzetin mit Fackel, die als Lichtakzent das Bild zentriert, links gibt es eine Laterne, rechts oben scheint der Mond über Bäumen. Harlekin erschrickt (vor dem Licht?), Colombine, Isabella, die sich dem dunklen Pantalone zuwendet, Scapino, Doktor Marcisino und Scaramuccia stehen links wie rechts im Hintergrund, rechts läuft ein Hund weg. Da alle anderen Gemälde der italienischen Komödianten im Tageslicht gestaltet sind, ist das nächtliche Genre des Theaterstückes auf die Realität übertragen worden (in der Theater auch oft abends stattfindet). Dazu kommt ein weiterer Aspekt – nämlich die feierliche Rückkehr der Truppe, die unter Ludwig XIV. als gefährlich und staatszersetzend galt, als eine aus der Dunkelheit nächtlicher Jahre der Verbannung

interpretierbar. Watteau kann durchaus als äußerst kritischer (und selbstkritischer) Charakter solche politischen Spitzen eingebaut haben – immerhin waren es achtzehn Jahre (seit 1697), in denen Paris auf dieses Theater verzichten musste.

Obwohl es Watteaus einziges wirkliches Nachtstück ist, hat er sein virtuosos Können auch mit den zwei künstlichen Lichtquellen und dem natürlichen Beleuchtungslicht des Mondes rechts oben bewiesen – Farbigeit und Lichtführung verraten die Anregungen durch Rubens und die Venezianer – weit entfernt von der hierarchisch-klassizistischen Malweise der französischen Hofmaler.⁴⁵¹

Künstler wie Magnasco, Watteau und Goya verraten die starke Bindung dieser spätbarocken Phase (im Übergang zur „Aufklärung“) an die literarischen Quellen – vor allem das moderne Theater ihrer Zeit, das neben Komödie und Ironie als Zeichen der Zersetzung der Hierarchien (Don Quichote) auch mit Hexengenie und beginnendem Gothic Survival schwarze Abgründe der aufkeimenden Romantik entwarf.

b) *Das Bildnis als Nachtstück: Rubens' Gruppenbild der „Freunde“*

Francisco de Holandas Traktat „Do tirar polo Natural“ (Wie man Porträts nach dem Leben malt) enthält eine wichtige Nachricht über die Technik des Porträtierens mit Kerzenlicht in Dialogform.⁴⁵² Braz de Pereira fragt Francisco de Holanda: „Sag mir, warum die italienischen Maler den Brauch haben, Kerzenlicht zum Porträtieren zu verwenden?“ Darauf antwortet de Holanda: „Sie tun das, um größeren Ausdruck für die dunklen Stellen und mehr Klarheit des Lichts für die beleuchteten Stellen zu erreichen und um mehr Kraft in der Schattierung zu erreichen; und außerdem, um Gefühle und Ausdruck mehr Effekt zu geben.“⁴⁵³ Auf eine zweite Frage Pereiras: „Würden Sie sagen, dass ein Porträt viel oder wenig Schatten haben soll?“, antwortet er: „Wenn viel oder wenig Schatten gut ausgeführt wird, soll es so sein. Es macht nichts, festgesetzt es ist gut und regulär ausgeführt. Ich lobe die mit viel Schatten, die so wirken als hätten sie wenig, am meisten.“ Der Theoretiker hatte sich 1538–40 in Italien aufgehalten und einen Brauch der Künstler beobachtet, der wohl schon seit Jahrzehnten gepflegt wurde – in Holandas Traktat über berühmte Künstler ergänzen sich die Namen derer, die dies möglicherweise getan haben: Tizian, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Parmigianino, Pordenone, Dosso Dossi. Von allen existieren Porträts mit gesteigertem Chiaroscuro, aber nicht unbedingt nächtliche – es ging also mehr um den Kontrast.

451 Ebenda, S. 10 f. D. Posner, Antoine Watteau, Berlin 1984. Ausst.-Kat. Watteau 1684–1721 (M. Morgan Grasselli, P. Rosenberg, N. Parmantier), Washington – Paris – Berlin 1984/85. R. Tomlinson, La Fête Galante: Watteau et Marivaux, Genf 1981.

452 Bury, The use of candle-light for portrait painting, siehe Anm. 244, S. 434 f.

453 Francisco de Holanda, Do tirar polo Natural, siehe Anm. 244., S. 434.

Jedoch ist damit auch ein Wechsel zur Verwendung von gesteigerter Dunkelheit seit den 1520er Jahren abzusehen, der schließlich zu den „Kerzenlichtmeistern“ führte.

Ein nächtliches Gruppenporträt von Peter Paul Rubens, das zu vielen Spekulationen – allerdings nur bezüglich der dargestellten Personen – geführt hat, ist um 1606 in Mantua entstanden.⁴⁵⁴ Das Bildnis aus Privatbesitz befindet sich heute in Köln (Wallraf-Richartz-Museum, Tafel 35). Zwei der Dargestellten sind schnell zu identifizieren: Peter Paul Rubens und sein älterer Bruder Philipp. Das Selbstbildnis blickt auf die Betrachter und sein angewinkelter Arm hält den Mantel – sein Gegenüber legt ihm seine Hand auf diesen Arm. Hinter den Brüdern ist das Profil ihres Lehrers, des Philosophen Justus Lipsius, nach Vergleich mit einem weiteren Gruppenporträt mit „Justus Lipsius und seinen Schülern“ zu erkennen.⁴⁵⁵ Gut ist auch die kleine Kulisse zwischen den beiden Dreiergruppen der Halbfigurenbildnisse zu entschlüsseln. Es handelt sich um den Blick vom Fenster seines Zimmers im Mantuaner Herzogspalast mit langer Brücke (Ponte di San Giorgio) auf den Lago inferiore und Lago di mezzo. Die Insel nördlich dieser Brücke integriert die Vorstadt S. Giorgio mit Kirche.⁴⁵⁶

Bei dem gleichwertig dargestellten Gegenüber des Malers in Schwarz (mit weißem Kragen und Vollbart) dürfte es sich wohl um den damals ebenso bei den Gonzaga in Mantua seit 1600 tätigen Hofmaler Frans Pourbus handeln.⁴⁵⁷ Wahlverwandte im Geiste sind also mit tatsächlich präsenten Personen gemischt: Zu dem Zeitpunkt der Arbeit an dem Bildnis war Lipsius (gest. 1606) wahrscheinlich schon verstorben; der Bruder Philipp folgte seinem Lehrer schon 1611. Auch diese Daten könnten beide Anlass für das Gruppenporträt gewesen sein. Kurt Gerstenberg meinte in einem der beiden anderen den römischen Arzt und Sammler Johannes Faber zu erkennen, den aber Hans Gerhard Evers altersmäßig nicht passend findet.⁴⁵⁸

Weiters wird im vorderen links außen der deutsche Humanist und Publizist Gaspar Scioppius vermutet und im zweiten dahinter der Kommilitone Philipp Rubens', Guillaume Richardot, der mit ihm nach Padua zum Jurastudium gezogen war.⁴⁵⁹ Weiters sieht Evers links möglicherweise den Schüler des Lipsius, Erycus Puteanus, der in Mailand Eloquenz unterrichtete und Lipsius' Nachfolger in Löwen wurde; ihn und Pourbus belegen Briefwechsel mit Philipp Rubens als Freunde.⁴⁶⁰ Damit wären vorne die zwei Maler,

454 K. Roberts, *Meisterwerke im Großformat: P. P. Rubens*, London 1978, Abb. 13. H. G. Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 321. K. Gerstenberg, Rubens im Kreis seiner römischen Gefährten, in: *Zs. f. Kunstgeschichte I*, 1932, S. 89 und derselbe, in: *Zs. f. Kunstgeschichte II*, 1933, S. 220.

455 M. Warnke, *P. P. Rubens*, Köln 1977, S. 42.

456 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 323.

457 Das Wallraf-Richartz-Museum (*Hundert Meisterwerke*, Hrsg. R. Budde, R. Krischel), Köln 2000, S. 112 f. Evers, ebenda, S. 324.

458 Gerstenberg, siehe Anm. 454, S. 324.

459 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 323. Budde-Krischel, siehe Anm. 457, S. 112.

460 Ebenda, S. 325.

461 Ebenda, S. 112.

dahinter ein Jurist und sonst nur Humanisten dargestellt. Weitere Möglichkeiten bieten Jan de Hamelaer, Jan-Babtist Perez de Baron, Deodat del Monte oder in einer anderen These Galileo Galilei (ohne Ähnlichkeit freilich), der auch zu dieser Zeit in Mantua weilte, und der Neffe des Antwerpener Bürgermeisters Nicolas Rockox.⁴⁶¹

Das sicher nach literarisch antikem Vorbild gestaltete „Album Amicorum“ ist aber nie in Sachen Dunkelheit, die jene Dargestellten umgibt, genauer betrachtet worden. Zwar passt es in die Zeit caravaggesker Übernahmen und die „seelischen Hintergründe“ hat Evers auch bemerkt.⁴⁶² Dass sie mit der stoischen Auffassung zusammenhängen, die Justus Lipsius den Rubensbrüdern vermittelte, ist schwer zu beweisen – dass der Tod einiger der Dargestellten Grund war, ein Erinnerungsgemälde zu schaffen, sehr wahrscheinlich. Als Daten kommen 1606 – Lipsius – und 1611 – Philipp Rubens – in Frage. Für Letzteres würde aber Pourbus nicht mehr als befreundeter Kollege in Mantua weilen, denn er verließ die Gonzaga 1609. 1610 aber starb ein anderer, der mit dem Nachtbild verbunden ist und dessen Tod Rubens ungeheuer bedauerte, dessen Bilder er posthum kaufte und dessen Einfluss ihn ein Jahrzehnt fast noch stärker bestimmte als der Caravaggios: Adam Elsheimer (der auch fast gleich alt war: Rubens wurde 1577, Elsheimer 1578 geboren).⁴⁶³

Es ist anzunehmen, dass das Gruppenporträt programmatisch mit Rubens' Lebenssituation um 1600–1610 zu tun hat. Verbindend ist der Ort, Mantua, und die Zeit: Nacht – möglicherweise die Stunden des Diskutierens in großer Runde. Das Wasser, die Brücke und das Boot mit Ruderern bei Nacht könnten auch schon auf die Fahrten mancher Gefährten in die Nacht des Todes hinweisen – wenn es sich um ein Erinnerungsbild von nach 1610/11 handelt: Pourbus wäre dann von Mantua weggezogen, der Lehrer Justus Lipsius schon einige Jahre tot und der Kollege Adam Elsheimer überraschend jung gestorben; der Bruder möglicherweise ebenso.

Handelt es sich also links außen um den berühmten Frankfurter Adam Elsheimer? Der Stich in den Viten Carel van Manders zeigt einen Mann im besten Alter mit ausgeschnittenem Kinnbart, Schnauzer und gelocktem kurzem Haar, relativ dunklen Augen, gerader Nase und einer stärkeren Unterlippe: Das entspricht auch Rubens' Profilbildnis – die Wahrscheinlichkeit ist umso größer, als das Nachtstück programmatisch eine Verbindung zwischen Rubens und Elsheimer herstellt. Dann wären die drei links Porträtierten wohl alle Maler und allein Justus Lipsius und Philipp Rubens anderen Wissenschaften zugehörig. Die Stelle bei Francisco de Holanda entspricht der italienischen Schulung der Malerei als experimentelle Wissenschaft (der Optik mit Kerzenlicht zur Erstellung von Perspektive und Relief). Dazu kommt der Aspekt der Erinnerung an verstorbene Freunde, mit denen Rubens in Mantua zusammen war (den Landschaftsausschnitt kann er von einer Zeichnung übernommen haben, auch wenn er nicht mehr dort weilte).

462 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 326.

463 Warnke, Rubens, siehe Anm. 455, S. 217.

464 Ebenda, S. 42.

Das zweite, wohl spätere Gruppenbild aus Florenz (Palazzo Pitti) entspricht einem Tagstück, das als Datum meist 1612 und damit als Anlass den Tod des Bruders interpretiert.⁴⁶⁴ Es könnte mit seiner römischen Landschaft und der Vanitassymbolik der (geöffneten und geschlossenen) Tulpen eine Art Gegenstück zum Mantuaner Gruppenbild darstellen.⁴⁶⁵ Auf diesem Bildnis sind Philipp, Peter Paul, der Lehrer und Jan Wowerius (Jan de Wouwere) dargestellt – alle Schüler des Justus Lipsius. Vielleicht ist der Abstand zwischen den Daten der Entstehung aber nicht so groß: dann ist die These des Gegenstücks bei Einhaltung der Inhalte als Erinnerungsbilder an für Rubens' wesentliche Diskussionsrunden mit Malern sehr wahrscheinlich.

Gerard (Gerrit) Dou und seine nächtlichen Bildnisse

Der Rembrandtschüler Gerard Dou (1618–1675) hat eine große Anzahl von nächtlichen Bildnissen hinterlassen, die allerdings in manchen Beispielen wohl eher als emblematisch unterfangene oder genrehafte Beschreibungen von verschiedenen Berufsständen gelten müssen. „Der Astronom“ (Abb. 301) wirkt einem „Selbstbildnis“ (1647, Der Künstler in seiner Werkstatt, Dresden, Gemäldegalerie) so ähnlich, dass wohl anzunehmen ist, dass Dou auch im „Maler bei Lampenlicht“ (um 1653, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel) und im „Gelehrten mit Globus, Zirkel und Kerze“ (Sammlung Schönborn, Buchenheim, Kopie) eine ganze Gruppe von Selbstbildnissen nächtlich tätiger Wissenschaftler geschaffen hat. Die Gleichstellung des Künstlers in der *Lucubratio* mit dem Astronomen zeigt auch den hohen Anspruch, den Dou seinem Medium – der Malerei – zukommen ließ. Im Grunde ist der Typus *Ripas* aus der Emblemik mit den Andachtsfiguren eines Bassano (oder El Greco) kombiniert worden: Hier wird in der Universitätsstadt Leiden im 17. Jahrhundert die Wissenschaft in besonderer Weise überhöht durch die Dunkelheit der Nacht und den Aspekt nächtlichen Studiums. Oft hat Dou für diese ungeheuer intimen Szenen, die er mit Lupe in Feinmalerei erstellte, den rundbogigen Abschluss gewählt, um den Eindruck des bildlichen Fensterausschnitts (Alberti) und der Einsamkeit noch zu erhöhen.⁴⁶⁶ Melancholische Klänge, Vanitasbezug einzelner Gegenstände und Dunkelheit lassen auch einen moralischen Aspekt – so z. B. der Sinnlosigkeit menschlichen Strebens – vermuten. Öfters taucht auch Amor als Statuette oder Säulenverzierung auf; dazu Stundenglas, Bücher, gelöschte Laternen oder Kerzen. Auf dem nicht unbedingt nächtlichen Selbstbildnis in Dresden ist eine Violine, als Zeichen für die Vergänglichkeit der Musik, und ein Globus in diese Richtung zu deuten.

Trotz der Momenthaftigkeit der Szenen in der Erfassung durch die Lichtführung aus einer innerbildlichen Lichtquelle wirken die Personen (auch wenn sie nach Modell gestal-

465 Evers, Rubens, siehe Anm. 343, S. 327.

466 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 326 f., Abb. 127/128.

467 Mayer-Meintschel, Niederländische Gemälde, siehe Anm. 421, S. 159.



301 Gerard Dou, *Der Astronom*, um 1655/60

tet wurden) zeitlos, verfangen in Gedanken an eine Ewigkeit jenseits des diesseitigen Lebens.

Das Selbstbildnis mit gelöschter Kerze am Parapett vorne empfängt sein Licht von links außen; antike Skulptur und Gipsbüste verweisen auf das Zeichnen nach Statuen (mit Kerzenlicht), Herkules in seinem Kampf gegen Cacus galt als Beschützer der Künste. Das Zeichnen mit der Feder in einem Buch wurde als Primat des „disegno“ interpretiert.⁴⁶⁷

Der Globus gilt als Symbol der sichtbaren Welt in Zusammenhang mit der Mimesis; die Laute kann auch die Proportion ansprechen wie Violine und Notenblätter die Harmonie zwischen Natur und Kunst (oder den Künsten?) – die Variationen der Auslegung sind also groß. Neben der Skulpturengruppe ist ein Sonnenschirm (Parasol) zu sehen, der auch dazu diente, Bilder vor Staub zu schützen.

Gerard Dou hat dazu eine Reihe von weiblichen Bildnissen gemalt, die sich mit brennenden Lampen aus Fenstern herausbeugen oder im Begriff sind, Lichter in Laternen zu stellen. In seinen Bildern (auch den Gruppen einer „Abendschule“, eines „Weinkellers“ etc.) ist die Kerze immer mit blendender Helle in den Mittelpunkt gestellt – alle Farben und Schatten richten sich nach dieser innerbildlichen Lichtquelle.⁴⁶⁸ Nun kann die Kerze in diesen Frauenbildnissen wieder „in malo“ (Kupplerin, gefährliche Glut der Liebe) oder „in bono“ (Liebe Gottes, Tugend) gedeutet werden. Sie könnten damit auch als Allegorien eingestuft werden: Es kommen Laster wie Tugenden, Gehör und Geschmack in „Fünf Sinne“- und Lebensalter-Bildern in Betracht, aber möglicherweise sind es auch nur Szenen des täglichen Lebens, die durch die nächtliche Atmosphäre zum Sublimen überhöht werden. Deshalb wird zum Kapitelteil nächtliches Genrebild noch etwas über Dou zu sagen sein.

Im Fall der „Alten Frau mit Kerze“ (Anfang 1660er Jahre, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafel 36), die ihre Kerze mit der Hand schützt, um das Licht nicht verlöschen zu lassen, ist das Herausbeugen aus dem Fenster (in die Finsternis) als Übergang vom Leben zum Tod gedeutet worden. Die Zeichen der Zeit (Hautfalten, fehlende Zähne und Haar) werden – wie meist bei Dou – Trompe-l'œil-haft geschildert, damit kein Zweifel besteht: Das Porträt wird zur Allegorie vergänglichem Leben; auch wenn es sich immer um die Welt der kleinen Dinge um den Künstler herum – damit modellhafte Typen – handelt. Damit verschmelzen Allegorie, Porträt und Genrebild.

c) *Landschaft unter dem Mond: Elsheimer, Rembrandt, Guercino und Creti*

Die ersten reinen Landschaftsbilder, die sich von religiöser Historie oder mythisch arkadischen Zusammenhängen lösen, sind als eigene Gattung – trotz ihres Vorlebens in der

468 Sitt, *Spuren des Lichts*, siehe Anm. 219, S. 103. H. Bauer, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1979, S. 211.

Antike – erst relativ spät entstanden. Elsheimers berühmte „Flucht nach Ägypten“ (München, Alte Pinakothek, Taf. 37) ist trotz der Bindung an das alte, nächtlich belegte biblische Thema – mehr noch als alle anderen Bildern des Frankfurters – auch ein Bildnis der kosmischen Allnacht nach den astronomischen Untersuchungen mit dem Fernrohr Galileis. Dazu hat es außerdem zwei Genreszenen in sich eingeschlossen: die Hirten am Feuer links und den einsamen Beobachter mit der Fackel im Baum oberhalb der Figur des hl. Joseph.

Wenn auch noch nicht reines Landschaftsbild, war die Wirkung – wie schon oft angesprochen – auf die Zeitgenossen und vor allem auf die Künstler offenbar wegen der Eigenheiten der Komposition sehr stark. Die berühmtesten Nachahmer Rubens, Rembrandt und Sandrart wurden ja schon genannt. In einer, nach Wilhelm Drost, eigenhändigen Gouache hat Elsheimer das Sujet ohne begleitende Szenerie zu Papier gebracht.⁴⁶⁹ Das Blatt (Paris, Louvre, Cab. d. Dess. 554, Taf. 38) mit dem Mond hinter Bäumen erinnert auch an die Hintergrundlandschaften der zwei Fassungen von „Tobias mit dem Engel“ (um 1605–07). Der waldige Hang an einem See spiegelt sich durch die Strahlen des Mondes kontrastreich im Wasser; dazu taucht ein Hirtenfeuer als zweite Lichtquelle auf. Elsheimer hat sich also in Skizzen mit der Landschaft als eigenständiger Gattung auseinander gesetzt und kommt 1609 in der „Flucht nach Ägypten“ zu einer Lösung, die eigentlich primär den Eindruck einer mondbeschiedenen Landschaft macht.⁴⁷⁰

Der Maler hat die Nacht damit zum eigentlichen Thema erkoren; das Hirtenidyll ergänzt arkadische Untertöne, die noch keineswegs als Romantik zu bezeichnen sind. Gottfried Sello sieht dementsprechend auch drei isolierte Bilder in dem Werk: die Hl. Familie auf der Flucht, die Hirten am Feuer und den Mondaufgang über dem Weiher.⁴⁷¹ Das starke Interesse des Künstlers an der astronomischen Forschung seiner Zeit zeigt sich in der Mondoberfläche, die den Blick durch das Fernrohr Galileo Galileis selbst auf die Milchstraße verrät, wenn auch weniger stark als bei Cigoli. Milchstraße und Vollmond sind in dieser Kombination nicht möglich; es werden einfach zwei wissenschaftliche Erkenntnisse nebeneinander vereint.⁴⁷² Anna Maria Ottani Cavina vergleicht Elsheimer und Cigolis „Immacolata“ in der Kuppel der Capella Paolina in S. Maria Maggiore (Rom) in der Mondbeobachtung; Elsheimer bleibt dabei zurückhaltender in der Verdeutlichung der

469 W. Drost, Adam Elsheimer als Zeichner. Goudts Nachahmungen und Elsheimers Nachleben bei Rembrandt, Stuttgart 1957, S. 133 und Abb. 148.

470 Sello, Elsheimer, siehe Anm. 346, S. 69.

471 Ebenda, S. 71.

472 A. M. Ottani Cavina, On the theme of Landscape II: Elsheimer and Galileo, in: Burlington Mag. CXVIII, 1976, S. 139 ff. Andrews (in der unter Anm. 232 genannten Elsheimermonografie), Letter to the Editor, in: Burlington Mag. CXVIII, 1976, S. 595, spricht sich gegen die Beobachtung und den Kontakt zu Galilei aus, da die Beobachtungen erst in Elsheimers Todesjahr 1610 publiziert wurden und die „Astronomia nova“ Keplers auch erst 1609. Allerdings kennt Elsheimer die Milchstraße als Sterne und nicht als Feuerspur wie bisher, was doch für Kontakte über den Arzt Johannes Faber spricht.

Mondkrater und hat möglicherweise auch aus Leonardos Codex Atlanticus die Ergebnisse zur Milchstraße übernommen.⁴⁷³

Wahrscheinlich ist auch der theoretische Text Galileis über die Vorzüge der Malerei – dessen Beitrag zur Paragonediskussion – Auslöser für die Schöpfung von Landschaftsbildern dieser Art gewesen. Galilei spricht in dieser Schrift nämlich von der Möglichkeit der „Erstreckung in die Tiefe der Landschaft“ („... ci rappresenterà la lontananza d'un paese, et una distesa di mare di molte e molte miglia“) – dabei ist auch die Tiefe des Blicks über das Meer angesprochen.⁴⁷⁴ Wie lässt sich Entfernung in einer Landschaft besser gestalten als durch den noch viel weiteren Blick in die Endlosigkeit des Weltalls? Offenbar hat Elsheimer diese Vorzüge der Malerei in der Darstellung einer der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Menschheit durch die Wissenschaft belegen wollen und er kam zu einer anderen Lösung als Cigoli 1612. Die Unbegreifbarkeit neuer Entfernungen und die „Erdfhaftigkeit“ der Mondoberfläche sind innerhalb der Nachtlandschaft neue astronomisch exakte Aspekte. Für Werke mit solcher wirklichkeitsnahen Orientierung wurde damals der Begriff „Curiosita“ verwendet – Ottani Cavina sieht ihn in Sandrarts Aussage „Curiosität“ über dieses Gemälde Elsheimers bestätigt.⁴⁷⁵

Trotz der wohl nicht immer wortwörtlichen Übernahme der bildenden Künstler aus der neuen astronomischen Literatur wie Galileis „Siderius Nuncius“ meint die Autorin den „elektrisierenden Effekt“ dieser grundlegenden Veränderungen in allen Orten von Rom bis München, Prag und auch England zu lokalisieren, und wir wissen, dass er sich in fünf Jahren bis nach China ausbreitete. Wahrscheinlich kommen die Ergebnisse aber vor allem der Malerei als einer Wissenschaft zugute und bedienen in vorzüglicher Weise den Paragonestreit. Deborah Howard argumentiert weiters über die Streitparteien Andrews und Ottani Cavina hinweg, dass schon 1609 Teleskope aus Holland in Italien im Umlauf waren – dazu betont sie die Ausbreitung der Neuerungen in den Fernen Osten.⁴⁷⁶ Außer Pietro Lorenzetti hatte in der Frührenaissance niemand einen beobachteten Sternenhimmel (nach Demokrit mit der Milchstraße als Sternenanhäufung und nicht der allgemein üblichen aristotelischen Vorstellung der Feuerspur) gemalt, allein Kometen wurden dokumentiert wie von Giotto oder den Limburgs.⁴⁷⁷ In ihrer Aufzählung nächtlicher Kompositionen zitiert Howard den in diesem Zusammenhang irreführenden Ausspruch Kenneth Clarks „Nacht ist kein Thema für naturalistische Malerei.“⁴⁷⁸ Damit mag Clark die Nachtästhetik

473 Cavina, ebenda, S. 140 f. Mann, Die Plastizität des Mondes, siehe Anm. 65, S. 55 ff.

474 Mann, ebenda, S. 57 (Übersetzung nach E. Panofsky, Galileo, siehe Anm. 66, S. 5–8).

475 Ottani Cavina, Elsheimer und Galilei, siehe Anm. 472, S. 142. N. Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, S. 121.

476 Howard, Elsheimer's Flight to Egypt, siehe Anm. 67, S. 212 ff.

477 Ebenda, S. 216. Howard vergisst auf Lorenzetti. Auch der Tierkreis-Nachthimmel von S. Lorenzo (Alte Sakristei) wird nicht erwähnt. E. Heitzer, Das Bild des Kometen in der Kunst, Berlin 1995. R. Drößler, 2000 Jahre Weltuntergang. Himmelserscheinungen und Weltbilder in apokalyptischer Deutung, Würzburg 1999.

478 K. Clark, Landscape into Art, London 1976, S. 103.



302 Rembrandt van Rijn, Flucht nach Ägypten, 1634

meinen, aber für das Sternenhimmelpor­trät Elsheimers trifft dies nicht zu. Die Autorin nennt Tizian, Raffael und Leonardos Schriften als Vorbilder Elsheimers und sieht die wolkenverhangene Mondsichel der „Befreiung Petri“ Raffaels in Elsheimers „Christophorus“ wiederkehren. Der Vollmond als Symbol für Maria als Regina Coeli macht aus dem Überhang an Landschaft wieder ein zeitlich gebundeneres gegenreformatorisches Bild. Dazu passt das Sternbild des Löwen über der Mittelszene, bezogen auf Christus, womit die Astro­nomie wieder ihre astrologischen Wurzeln beschwört, um nicht nur Abbild der Natur zu sein.⁴⁷⁹ Diesen Überlegungen schließt sich die dunkle Hülle der Nacht als Schutz vor den Ver­folgern und intime Folie an. Es ist also ein Gemälde an der Schwelle vom geozentrischen Weltbild zu einer neuen Naturwissenschaft, wie Norbert Schneider zu Recht behauptet.⁴⁸⁰

Rembrandt hat in zwei Paraphrasen diese „Flucht nach Ägypten“ Elsheimers in seine Interpretation von Figuren in nächtlicher Landschaft übertragen – im wohl 1634 entstan­denen Bild einer Privatsammlung (Abb. 302, S. 673) führt Joseph Maria und das Kind am Esel nach links aus einem Wald. Maria hält die Laterne als nach vorne wirksame Licht­quelle. Im Hintergrund zeigt sich der Mond über heroischen Veduten. Das zweite Gemäl­de dazu wirkt Elsheimers Entscheidung zu einer dominanten Landschaftskulisse noch näher (Abb. 303). Es wird 1647 datiert und hat die Heilige Familie mit den Hirten am Feuer vereint; eine Wasserspiegelung davor sowie der Mondschein über der Landschaft mit Vedute verweisen auf die persönliche Interpretation eines damals durch den Stecher Goudt so populären Motivs. Als direkte Quelle der Überlieferung fungierte Rembrandts Lehrer Pieter Lastman. Kühles Mondlicht, das hinter Wolken hervorstrahlt, ist dem warmen Goldgelb des Feuers vor der Hirtenbehausung gegenübergestellt.

In der eigenständigen Variante des Themas von Rembrandt in architektonischer Umge­bung und dem Blick des Betrachters wie aus einer Höhle heraus (Den Haag, Gemäldegal.) sitzt Joseph – ähnlich Elsheimers Innenraumgestalten Merkur oder Minerva – als Schat­tenfigur vor der einzigen künstlichen Lichtquelle, einem verdeckten Feuer. Christus leuch­tet dabei nicht mehr aus sich selbst – entsprechend dem Vorbild.⁴⁸¹

Unter Elsheimers nächtlichen Zeichnungen sticht weiters die „Mondscheinlandschaft mit Ceres“ (Abb. 304, S. 676) in graubraun laviertem Feder hervor, die eine verwachsene Vedute in einem Wald zeigt, vor der sich die Göttin mit einer Fackel eingefunden hat. Rechts oben leuchtet der Vollmond und die flackernden Lichtverhältnisse weisen wieder in gewisser Weise auf die romantischen Stimmungslandschaften voraus, wenn es sich auch noch um eine barocke Allegorie am Rande einer Landschaft handelt.⁴⁸²

479 Howard, Elsheimer, siehe Anm. 476, S. 222 f.

480 Schneider, Landschaftsmalerei, siehe Anm. 475, S. 121.

481 Ausst.-Kat. Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Bd. 1, Berlin – Amsterdam – London 1991/2, Nr. 38, S. 238 f. B. Haak, Rembrandt, Köln 1991 (2), S. 12 ff. Bauer, Holländische Malerei, siehe Anm. 468, S. 118 f.

482 Ausst.-Kat. Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, Berlin 1966, Abb. 125.



303 Rembrandt van Rijn, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1647

Die erste reine nächtliche Landschaftsdarstellung stammt von Francesco Barbieri, genannt Guercino; die so genannte „Mondlicht-Landschaft mit Kutsche“ von um 1615/16 (Abb. 305, S. 676), die mit dem Bild „Paesaggio lunare con un cavaliere“ ein Paar bildet. Guercinos Vorbild in der Aufnahme nächtlicher Dispositionen, Akademievorstand Ludovico Carracci aus Bologna, hat dem Maler aus Cento nachgesagt, ein großer Zeichner mit viel Verständnis für die Natur zu sein.⁴⁸³ Aus Guercinos erster, der barocken „maniera gagliarda“ stammend, zeigt das Bild die typisch oberitalienische fleckenhafte Nachtdarstellung mit natürlichem Mondlicht hinter Wolken. Nur eine klassische Burgarchitektur links im Hintergrund nach Annibale Carracci und Domenichino verbindet mit Ideen in den Landschaften Poussins, grundsätzlich ist die Komposition mehr als eigenwillig; sie hängt vielleicht mit einem literarischen Thema zusammen. Die kahlen Bäume wirken wie Vorwegnahmen des Notturnismo bei Salvator Rosa. Die nächtliche Reise eines Cavaliere – der möglicherweise vom Boot in die Kutsche umgestiegen ist und im nächsten Bild selbst

483 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 108.



304 Adam Elsheimer, Mondscheinlandschaft mit Ceres, graubraun lavierte Federzeichnung



305 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, Landschaft im Mondlicht mit Kutsche, um 1615/16



306 Aert van der Neer, Nachfolge, Mondscheinlandschaft

erscheint – erinnert an den Umkreis der Traumerzählungen seit der *Hypnerotomachia Poliphili*, aber auch an Torquato Tassos Idylle „*Aminta*“. 1724 schrieb Nicola Pio bereits über Guercinos besondere Gabe, in seiner Jugend „*Paesaggi dal vero*“ – also nach der Beobachtung in der Natur zu malen.⁴⁸⁴ Das ist bemerkenswert, zumal das Malen nächtlicher Landschaft in fleckenhaft expressiver Manier bis ins 19. und 20. Jahrhundert vorausweist. Die Mondscheinlandschaft an sich hat in der Barockzeit von diesem Bild ihren Ausgang genommen. Die Holländer werden dann um die Mitte des Jahrhunderts in Guercinos und Elsheimers Fußstapfen treten – so Aert van der Neer (Abb. 306), Pieter Laer u. a. Am Beginn in den Niederlanden steht aber auch Paul Brill mit einer Komposition wie „*Nächtliche Hafenlandschaft mit Leuchtturm*“ (Abb. 307, S. 678).

Zwei reine Landschaften im Mondlicht hat auch Peter Paul Rubens hinterlassen. Obwohl diese Unterschiede zu Elsheimer aufweisen und eher der Fleckigkeit Guercinos nahe stehen, gibt Ludwig Burchard für das Bild der St. Petersburger Eremitage, „*Landschaft im Mondlicht*“, als Vorbild „*Tobias und der Engel*“ an.⁴⁸⁵ Im Vordergrund ist eine

484 N. Pio, *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Hrsg. C. u. R. Engass, New York 1977.

485 L. Burchard u. W. Adler (*Corpus Rubenianum*), *Landscapes*, London 1982, Bd. I, 62, S. 172.



307 Paul Bril, Nächtliche Hafenlandschaft mit Leuchtturm, 1601

Laubbaumgruppe an einem Flussufer mit silbrigen Blattreflexen zu finden, die vom Vollmondlicht links über bewölktem Himmel beschienen wird. Die Glanzlichter auf Wolken, Wasser und Stämmen der Bäume zeigen ein ausgeklügeltes Spiel mit nächtlicher natürlicher Beleuchtung, wie es speziell die Oberitaliener beherrschten. Das Bild wird als Skizze einer „Landschaft mit Mond und Sternen“ (1637, London, Cortauld Institute) eingestuft und 1635 datiert. In der ausgeführten Mondscheinlandschaft ist der italienische Charakter zugunsten einer typisch flämischen Gestaltung völlig verloren gegangen.⁴⁸⁶ Im Londoner Gemälde war ursprünglich eine Figurengruppe der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ unter dem mittig eingestellten großen Baum im Vordergrund angelegt, was Burchard wohl zu seinem Vergleich mit Elsheimer verleitete. Die Gestalten wurden übermalt, das Pferd am Uferrand blieb bestehen. Offenbar hat Rubens im Malprozess aus der geplanten religiösen Historie ein reines Landschaftsbild gemacht und dieses für wesentlicher erachtet. Hier sind die auch in der Skizze angedeuteten Sterne besser zu sehen, sie glitzern zwischen dem Blattwerk, was kleine Erinnerungen an Elsheimer mit sich zieht. Mit einem Genremotiv verbindet Rubens dann seine „Landschaft mit dem Pferdekarren“ (St. Peters-

486 Ebenda, S. 173.

burg, Eremitage), die in ein linkes Nachtdrittel mit Mond hinter einem Berg geteilt ist, der von der Abendsonne des rechten Landschaftsteils beschienen wird. Auf dem Hügel mühen sich Menschen mit einem Pferdekarren in Richtung nächtlichen Part. Dies mag zwar die sinnlosen Kämpfe des Menschen auf dem Weg in die Nacht des Todes andeuten, ist aber auch anders gedeutet worden. Als Nachtbild greift es auf Lottos und Raffaels Teilungen in eine helle und eine dunkle Hälfte zurück.

Eine differenzierte Farbgebung zwischen Rotbraun, Blau, Violett und Rosa sowie Gelb- und Grautönen (viele Farben sind mit Weiß ausgemischt) ist neben den starken Reflexlichtern des Mondes im Wasser und am Ufer augenfällig; damit lässt sich auch ein Vergleich mit Landschaftmalern wie Aert van der Neer anstellen und ein Wandel von den italienischen zu eigenen niederländischen Anregungen.⁴⁸⁷

Klaus Demus hat eine Landschaftsdarstellung im Wiener Kunsthistorischen Museum (aus dem Prager Urbestand von 1685), das so genannte „Capriccio“ von um 1610/13 auf Eichenholz, mit dem nächtlichen Charakter in Rubens' Phase des „Gewittersturms mit Philemon und Baucis“ (auch Wien, Kunsthist. Mus.) gerückt.⁴⁸⁸ Ehemals „Bekehrung Pauli“ genannt, ist das kleine Bild aber nicht nur durch die fliehenden Pferde und gestürzten Reiter im Vordergrund zu lesen, sondern aus dem in himmlischem Licht erscheinenden Sensenmann. Er erinnert an Brueghel und Bosch und bezieht sich nicht auf Paulus, wohl aber auf ein Capriccio, das schon in Richtung Salvator Rosa weist. Auch ein „Untergang Sanheribs“ taucht in zahlreichen Deutungen auf, und weiters könnte der Blitz auf antike Literatur von Vergil bezogen werden, die das wüste Gebirge und eine Wiederentdeckung des Sublimen in der Natur begründen könnte. Noch ist die dunkle Landschaft, wenn Datierung und Zuschreibung halten, keine reine Nachtlandschaft. Die Entscheidung zu solchen Kompositionen resultieren für Demus aus den Senecastudien von Justus Lipsius, wobei wieder auf das frühe Gruppenbild mit Freunden aus Mantua verwiesen werden muss. Elementare Gewalt der Natur könnte als dominantes Überthema für Rubens' Landschaften dieser Phase verstanden werden; damit ist der Titel „Capriccio“ angebracht.

In der Nachfolge Elsheimers ist auch die Serie zu Sonne, Mond und den Planeten sowie einem Kometen von Donato Creti zu sehen. Der Bolognese zu Beginn des 18. Jahrhunderts interessiert sich vordergründig für die Astronomie. Hier geht es um die wissenschaftliche Beobachtung des Sternenhimmels.⁴⁸⁹ „Der Mond“ ist eines der Bilder aus dieser Gruppe von Gemälden (Abb. 308, S. 680), in der Sonne, Jupiter, Saturn, ein Komet, Mars, Merkur und Venus mit weiblichen und männlichen Beobachtern in einer meist

487 Ebenda, Burchard zitiert die Meinung Stechows, der auch den Einfluss Brouwers in der Entscheidung für eine nächtliche Landschaft nicht ausschließt.

488 Demus, Prohaska, Schütz u. a., *Flämische Malerei*, siehe Anm. 323, S. 144 f.

489 C. M. S. Johns, *Art and Science in Eighteenth Century Bologna: Donato Creti's Astronomical Landscape Paintings*, in: *Zs. f. Kunstgesch.*, Bd. 55, 1992, S. 578 ff.



308 Donato Creti, *Der Mond*, 1711

nächtlichen Landschaft am Himmel exemplarisch (vergrößert durch den Blick durchs Fernrohr) vorgeführt werden. Dabei ist das unnatürlich vergrößerte Gestirn meist rechts oben platziert, männliche Beobachter sind beim Fernrohr zu sehen, wobei im Bild zur Mondbeobachtung der eine Edelmann dem zweiten erklärend zur Seite steht. Der andere liegt vor ihm; überwältigt von der Ansicht der Krater und Berge wie Meere des Mondes. Von einer Baumgruppe umfungen und auf einer Anhöhe angesiedelt, zeigt sich dahinter eine weite Landschaft mit einem hohen Berg; der Himmel ist bewölkt und um das Gestirn bildet sich eine dunkle Aureole.

Der Auftrag ging 1711 an Creti von einer neu gegründeten Kommission der Wissenschaften im Palazzo Poggi in Bologna; er verlangte vom Künstler konkrete Darstellungen von Saturn, Jupiter, Mars und dem Mond in nächtlichem Licht. Venus, Merkur und der Komet sollten in der Abenddämmerung und nur die Sonne bei Tageslicht gegeben sein. Die Wissenschaftler und ihre Instrumente nach neuestem Stand mussten hervorgehoben werden, denn der rote Jupiter war z. B. erst 1665 von Gian Doemenico Cassani entdeckt worden.

Creti übernahm seine diskutierenden Wissenschaftler von venezianischen Vedutenmalern, die Landschaft ist bukolisch, wenngleich die Genauigkeit der Gestirne und Objekte dominant sind.⁴⁹⁰ Die Arcadia, der naturwissenschaftliche Forschergeist und malerische Ästhetik werden hier in einer zwar eklektischen, aber doch einmaligen Weise miteinander verquickt. Es geht um die Vermittlung naturwissenschaftlicher Lehren in allgemein verständlicher Form, deshalb schlägt der Realismus Cretis ins Künstliche, Collagenhafte, wie bisher nicht zu finden.

Zum nächtlichen Landschaftsbild des „Mars“ sind Anregungen von Giorgiones „Drei Philosophen“ offensichtlich. Vielleicht ist diese Übernahme Cretis auch Grund für die neuen Spekulationen zum Thema auf Giorgiones Bild geworden, denn die drei Philosophen bekamen danach auch die Namen von Astronomen. Es sieht so aus, dass selbst die nächtliche Disposition der Bilder von einem der federführenden Auftraggeber, dem Astronom Eustachio Manfredi, gewünscht wurde.⁴⁹¹

Die 1704 veröffentlichte Optik Isaak Newtons bildete eine neue Grundlage für die Naturwissenschaft, die die Nacht nun primär zur Zeit der astronomischen Untersuchungen macht und den Aberglauben aus der exakten Methode vertrieb. Das Licht der Intelligenz setzt sich ab hier an die Stelle der religiösen Erleuchtung und es wird sehr schnell eine neue Metapher geboren: das über die Finsternis des Unwissens triumphierende Licht der Vernunft.⁴⁹² Donato Creti wird als einer der ersten Künstler angesehen, die jene Ideen der

490 Der Einfluss Newtons und des englischen Empirismus wird von Johns, ebenda, S. 589, betont. Heitzer, Das Bild des Kometen, siehe Anm. 477, Abb. 59.

491 Johns, Creti, siehe Anm. 488, S. 288.

492 B. Mazza, Il Trionfo della Scienza ovvero „La Luce della Intelleggenzia vince le Tenbre dell' Ignoranza“, in: Studi Veneziani XXIII, 1992, S. 163 ff.

Aufklärung in eine neue malerische Sicht von der Nacht umsetzen, der „Scene astronomische“.

Der Ausbruch des Vesuv 1774 lockte eine große Anzahl von Künstlern an, um den neuen, wissenschaftlich mitgeprägten Blick auf die nächtlichen Naturkatastrophen festzuhalten. Parallel dazu werden die Experimente der neuen Astronomie oder Physik darstellungswürdig. Ein regelrechter Spezialist für Landschaften oder Veduten mit Vulkanausbrüchen ist der in Krems geborenen Michael Wutky, von dem die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien eine stattliche Anzahl von Werken besitzt. Das kühle Licht des Mondes hinter Wolken oder Bergkuppen halb verborgen, wird dabei im Gegensatz zu dem rot und gelb Feuer speihenden Berg gesetzt. Stets sind Figuren im Vordergrund als Staffage platziert – auch wenn es sich nur um den Kraterrand handelt; weitere Zuseher des erhabenen Schauspiels sind auf Schiffen und fahren in Richtung des glühenden Bergs. Wutky ist also auch eine Art Katastrophen- oder Effektmaler und zu dieser neuen Kategorie gehört die Nacht als verstörender Faktor zur Steigerung der Furcht.⁴⁹³ 1779 hatte Wutky mit dem Vulkanforscher William Hamilton den Vesuv während eines Ausbruchs bestiegen. Die Skizzen setzte er später in stimmungsvolle Nachtbilder um.

Noch gespenstischer und weiter in Richtung Vedute vorangetrieben hat Jean-Louis Desprez als weiterer Beobachter diese Sensation der Natur. Statischer, Bühnenhafter und mit seltsamen Blitzentladungen versehen, ist das Bild einer Privatsammlung mehr seinem Beruf als Bühnenbildner entsprechend. Die vielen flüchtenden Personen in antiken Ruinen am Meer mahnen den historischen Ausbruch und das Versinken von Pompeji an.⁴⁹⁴

Aber auch von Joseph Wright of Derby, dem Mitglied der „Lunar Society“ Erasmus Darwins, gibt es eine Skizze zum Ausbruch des Vesuv, die jene künstliche Beleuchtung des Feuers gegen den blaugrünen Nachthimmel effektiv ausspielt. Seine Werke haben die Popularisierung der Wissenschaft und das darin auftretende Licht der Erkenntnis wie ein neues Licht Christi aufgenommen.⁴⁹⁵

Eine Mischung aus Historienbild (oft einer Nyktomachia), Landschaft und nicht selten auch Vedute stellt die Sonderform des nächtlichen Seestücks dar; Spezialist dafür ist der französische Künstler Claude Joseph Vernet (1714–1789). Dabei kann sich das besprochene wissenschaftliche Interesse mit den Spezialitäten des Katastrophenbilds und damit Vulkanausbruchs kombinieren, wie auch das von Vernet abhängige Beispiel eines anonymen Künstlers einer Londoner Privatsammlung vorführt (Abb. 309). Eine Insel bricht durch Vulkantätigkeit in der Mitte auseinander; Flammen und große Rauchschwaden spie-

493 G. Pochat in: Ausst.-Kat. Zeit/Los, Krems 1999, S. 316, Nr. 94. B. Kuhn, Der Landschaftsmaler Michael Wutky (1739–1822). Leben und Werk, phil. Diss. Innsbruck 1980. B. Kuhn, H. Kühnel, Ausst.-Kat. Michael Wutky, Mod. Gal. im Dominikanerkloster Krems 1989.

494 E. Biletter in: Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 257, Nr. 66.

495 W. Busch, Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe, Frankfurt 1986, S. 36 ff. J. Uglow, The Lunar Men. The Friends who made the Future, London 2002.



309 Anonymus, Vulkanausbruch, 19. Jh.

geln sich im Meer des linken Teils. Der Lichtquelle Feuer steht am Himmel rechts die kühler strahlende Mondsichel gegenüber. Fünf größere und drei kleinere Segelschiffe fahren um das Eiland; im Vordergrund sitzen drei Beobachter in einem Ruderboot wie schon in den Kompositionen Wutkys. Der Dreimaster links im Hintergrund ist bereits dampfgetrieben, denn aus einem Schlot steigt Rauch auf. Neue Naturwissenschaft, Sensationslust und Nacht bilden im 19. Jahrhundert eine paradoxe Bildgattung neuer Industriekultur. Das Licht der Aufklärung verbirgt sich hinter der alten Theatralik der nächtlichen Inszenierung mit neuen Inhalten: Vulkanismus, Dampfschiffahrt und Eroberung der Nacht als wissenschaftliches Experimentierfeld voll Überraschungen.⁴⁹⁶

Für die französischen Künstler war die Beobachtung des Vesuv – ähnlich den aus anderen Ländern – Teil der „Grand Tour“ in Italien.⁴⁹⁷ Die Bucht von Neapel verwendet daher auch Vernet im reinen Seestück „Nächtlichen Fischfang bei Feuerschein in der Bucht von

496 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 176 f.

497 Mazza, Trionfo della Scienza, siehe Anm. 492, S. 163 f.



310 Claude Joseph Vernet (oder Umkreis), Nächtlicher Fischfang bei Feuerschein in der Bucht von Neapel

Neapel“ (Abb. 310). Im Zentrum beleuchtet der Vollmond Himmel, Wolken, Meer und einen Dreimaster. Im Hintergrund wird ein Teil des Hafens mit Leuchtturm sichtbar; im Vordergrund ist an Land und im Wasser die Aktivität der Fischer in allen Variationen ihrer Tätigkeit vorgeführt. Die Barke hat rechts eine brennende Laterne zum Anlocken der Fische montiert, die als zusätzliche künstliche Lichtquelle (neben dem Licht im Leuchtturm) im Bild fungiert.

„Galleonen und Fischer im Mondlicht“ (Turin, Privatsammlung, Abb. 311) ist eine Variation dieses Gedankens, der ebenfalls das Genre mit einschließt, wobei der Vesuv zwar im Hintergrund als topografische Angabe vorhanden ist, aber nicht während eines Ausbruchs. Im Vordergrund sind Fischer mit einer Frau um ein Feuer gelagert; darüber erhebt sich ein heroischer Mauerturm als formales Gegengewicht zum großen Segelschiff. Der



311 Claude Joseph Vernet, Galleonen und Fischer im Mondlicht

Vollmond ist geschickt durch bewölkten Himmel hervorgehoben und genau in ein Achsenkreuz gerückt, das dem goldenen Schnitt nahe kommt.⁴⁹⁸

d) Die nächtliche Vedute

Der erste Spezialist in Sachen nächtliche Vedute hat noch nicht in den Diskussionen akademischer Gattungen mitgespielt. François de Nomé ist ein typischer Vertreter des „Notturnismo“ der ausgehenden Spätrenaissance. Erst das 20. Jahrhundert hat ihn als Geistes-

498 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 136 f.

verwandten des Surrealismus wieder entdeckt und die anhaltende Verwechslung mit seinem jüngeren Landsmann aus Lothringen, Didier Barra, Monsu Desiderio genannt, aufgeklärt.⁴⁹⁹ Künstliche, theatralische und nächtliche Effekte, oft Feuer, Explosionen oder Lichter irrealer Herkunft wie Blitze und verstecktes Mondlicht am schwarzbraunen Wolkenhimmel verbinden sich mit antiken Tempeln und christlichen Sakralbauten. Diese sind wie nach einem apokalyptischen Angriff aneinander gedrückt oder auch übereinander aufgetürmt.

Der Maler orientierte sich an der Architekturmalerei (*Quadratura*) und italienischen Theaterdekorationen. Die psychologische Einschätzung der fünfziger Jahre, von Schizophrenie oder Ausdruck eines Melancholikers zu sprechen, ist heute überholt – François de Nomé ist ein typischer Vertreter einer beliebten effektvollen Vedutenmalerei, wie sie die Flamen, z. B. sein Lehrer Balthasar Lauwers oder Jakob Isaac Swanenburgh, in der Folge von Bosch und den Brueghels betrieben haben. In Italien waren sie durch die Inhalte der Traumbilder Giorgiones oder Dossis bekannt. Die vielen Nachahmer und Mitarbeiter wie Cornelis Brusco machen eine Zuschreibung dieser Werke mit großer Käuferklientel nicht immer einfach, aber auch die Verbindung von nächtlicher Vedute und scheinbar nebensächlichen religiösen Szenen ist ein Markenzeichen von de Nomé.

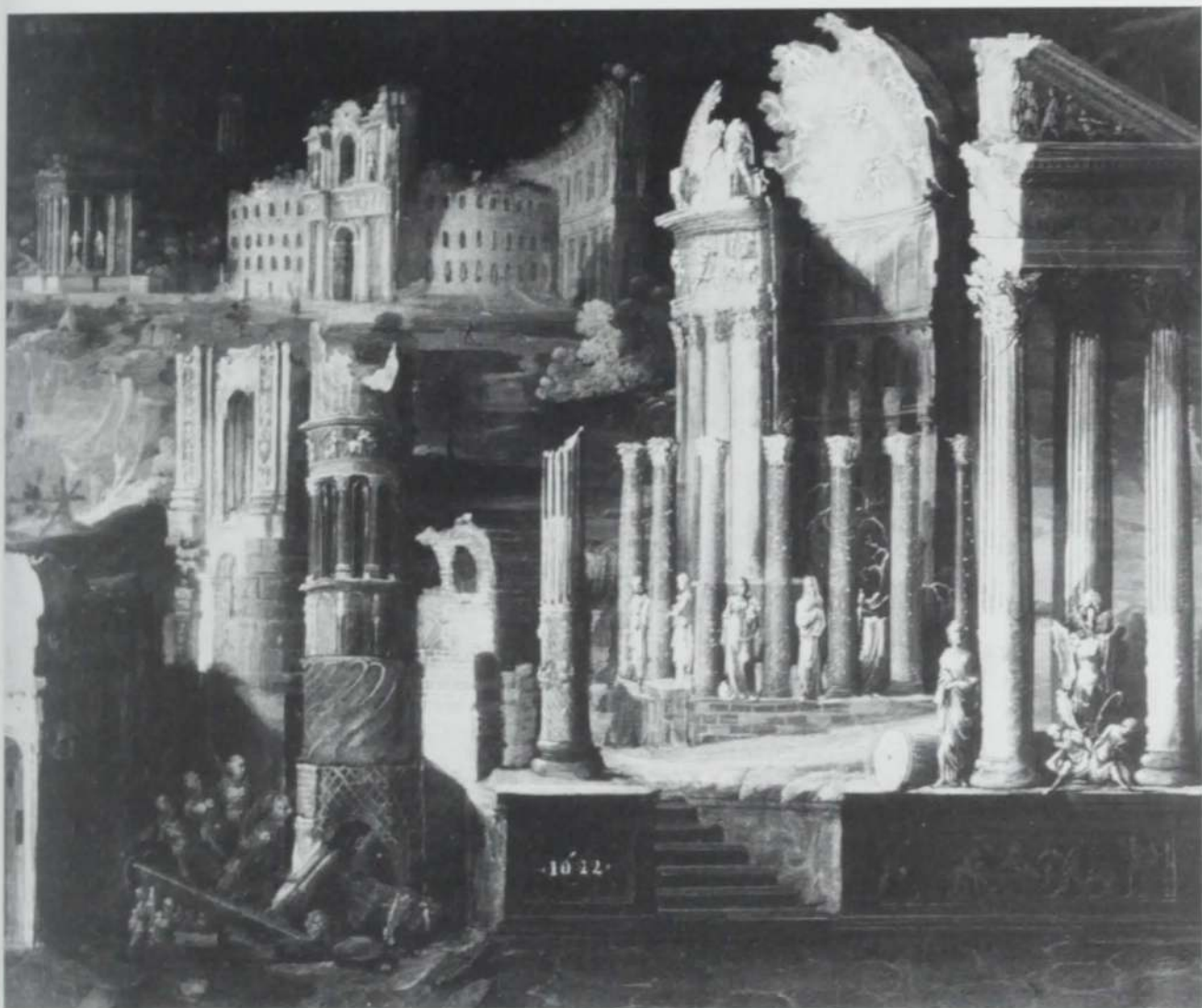
In „Phantastische Architekturruinen mit dem hl. Augustinus und einem Kind“ (London, Nat. Gal., 1623, Tafel 39) zeigen Antikenrezeption, Seestück und Vedute nach einem katastrophalen Ereignis. Kombiniert mit nächtlichem Himmel ergibt sich jene typische „contaminatio“ einer völlig künstlichen Welt voller Skulpturen auf Fassaden und Dächern der Bauten, die dem „Capriccio“ nahe stehen.⁵⁰⁰ Rundbau, Säulen und Apsiden mit berstenden Wölbungen und Resten gotischen Stils bilden diese fantastische nächtliche Traumwelt.

Auch das „Ruinen-capriccio bei Nacht“ (Abb. 312) entspricht dieser neuen Gattung der Malerei, die in Barock und Klassizismus ihre Fortsetzung fand. Das nächtliche Mondlicht in diesem Gemälde, das wieder antike Spolien mit einer frühbarocken Kirchenfassade Roms in einer ruinösen Staffage verbindet, fällt von links oben theatralisch auf eine Szene ohne Menschen, es sei denn, man deutet die weibliche Figur rechts an der Säule als Lebende. Die Ruinenfaszination war schon zuvor in der Literatur in Francesco Colonnas „Hyperotomachia“ zum Ausdruck gekommen und blieb bis ins 19. Jahrhundert ein anhaltendes Thema der Malerei. Die fast durchwegs nächtliche Situierung ist aber eine besondere Spezialität François de Només und trägt auch zur starren Erscheinung seiner Veduten bei. Der Künstler interessierte sich für die pyrotechnischen Errungenschaften einer frühen Technikbegeisterung, wie sich in dem Bild „Brennende Stadt“ (1623, Privatbesitz) zeigt.⁵⁰¹ Dabei verzichtet er auch auf die religiösen oder mythologischen Themen zugunsten eines scheinbar unbegründet berstenden Sakralraumes im Mittelgrund links. Möglicherweise

499 H. H. Aurenhammer, in Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, siehe Anm. 207, S. 208 f. Barra machte exakte Veduten, de Nomé fantastisch nächtliche.

500 Ausst.-Kat. Capriccio, siehe Anm. 428, S. 208 f. G. Heinz, Kat. der Graf Harrachschen Gemäldegalerie, Wien 1960, S. 53 f. F. Sluys, Didier Barra e François de Nomé dits Monsú Desiderio, Paris 1961.

501 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 251, Nr. 60.



312 François de Nomé, Ruinenkapriccio bei Nacht, 1622

gibt es aber eine historische Verbindung mit der Zerstörung Lothringens im Jahr 1622 durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges.

Von den Spezialisten des Vedutengenres in den Niederlanden werden hier nur einige wenige erwähnt. Eine brennende Stadt, „Nächtlicher Brand“ genannt, wird Peter Paul Rubens zugeschrieben (Abb. 313, S. 688) und bedient sich ähnlicher Sensationslust wie die früheren Werke des Lothringers de Nomé.⁵⁰² Bei Rubens lässt sich noch stärker eine Orientierung an den Höllenstätten Brueghels spüren als eine an den Spezialisten nächtlicher Vedute wie Didier Barra, Jacob Swanenburgh oder Abraham Bloemaert.

502 Ebenda, S. 243, Nr. 57.



313 Peter Paul Rubens, Nächtlicher Brand, um 1640

Ein Brunnen taucht groteskerweise im Vordergrund neben dem Brandherd auf, der auf eine mögliche Rettung vor den jedoch auch weit im Hintergrund an anderer Stelle auflodernden Flammen hindeutet. Der Mond steht fast in der Mittelachse neben dem dunklen Turm (eines Rathauses?) und kontrastiert silbriges Licht zum dominanten Rot der Flammen und ihres Widerscheins. Auch hier ist der Hinweis auf Krieg, Gott Mars und historische Geschehnisse gut möglich, jedoch erweist sich das Thema „Brennende Stadt“ nach Victor I. Stoichita auch als Topos in den Akademien und der Kunsttheorie der Zeit.⁵⁰³ Das

503 V. I. Stoichita, *La Ville enflamée dans la Peinture du XVI^e et du XVII^e siècle (Lochi di Foco)*, in: *Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Hrsg. D. Daphinoff, E. Marsch, Freiburg (CH), 1988, S. 91 ff.



314 Ippolito Caffi, Das Kolosseum im bengalischen Feuer, 1856

symbolische Feuer in der Malerei von Bosch und Brueghel hat sich demnach in der Theorie der Renaissance in Richtung Kunststück weiterentwickelt. Dabei waren die Traumbilder der großen Meister ein wesentlicher Faktor am Weg zur Errungenschaft eines eigenen nächtlichen Genres der Vedute. Dieses wird dann weiter übernommen von Joseph Wright of Derby, Goya, Dahl, Menzel und Hoermann.

Mehr zum Genrebild hin interpretiert Egbert van der Poel (1621–1664) zwischen Delft und Rotterdam die brennende Vedute, wie sein Beispiel „Nächtliche Feuersbrunst“ einer Privatsammlung von 1662 mit evakuierten Tieren vor einer brennenden Dorfkirche vorführt.

Eine spätere, zwischen Ruinenvedute und Festbild angesiedelte Gruppe nächtlicher Licht-Sensationen im Kolosseum stammt von Ippolito Caffi. „Kolosseum im bengalischen Feuer erleuchtet“ (Abb. 314) konfrontiert die Farben Rot und Grünblau mit weiß glühenden Stellen; Zuschauer bevölkern die Stätte, an der Karneval gefeiert wird.⁵⁰⁴ Caffi (1809–1866) gilt als Spezialist nächtlicher Veduten in der Nachfolge Canalettos, der selbst nur zwei Nachtstücke hinterlassen hat, die sich allerdings auch mit Festivitäten vor der venezianischen Kulisse befassen: „La Vigilia di S. Marta“ (1760, Berlin, Gemäldegal., Tafel 40) und „Vigilia di S. Pietro“ (gemeinsam mit A. Diziani, London, Privatslg., weitere Fas-

504 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 291.

sung auch Berlin, Gemäldegal.). Weiters schuf Antonio Canal (1697–1768) eine nächtliche Ansicht der Fassade von St. Peter in Rom, die kürzlich in einer Mailänder Privatsammlung auftauchte und offenbar von einem seitenverkehrten Stich übernommen wurde, da die Privatgemächer des Papstes hier links statt rechts des Platzes geordnet sind. Das Mondlicht von links oben (außerhalb) und ein sternloser petrolfarbener Himmel heben nur die Steinfassaden selbst in gelbem Licht hervor; einige wenige Besucher, Platz und Himmel sind in tiefe Schatten getaucht.⁵⁰⁵

Das tief schimmernde Petrol der Nächte Canalettos verwendet Caffi wieder; die zweite Ansicht, „Das Kolosseum im bengalischen Feuer“ (1856, Venedig, Ca'Pesaro), vermag seine Freude am Oszillieren der aufkeimenden gleißenden Lichter zwischen Rosa, Orangebraun und Petrol in allen Spielen des Widerscheins zu unterstreichen.⁵⁰⁶ Seine Spezialität in Sachen Nachtstück vertritt Caffi aber auch in der Dokumentation eines nächtlichen Bombardements von Marghera 1848 (Venedig, Ca'Pesaro).⁵⁰⁷

Auch Gian Paolo Panini, einer der bekanntesten Vedutisten (1691–1765) in Rom, Schüler Benedetto Luti und Gaspare Vanvitellis, war Dekorationsmaler im großen Stil. Seine nächtliche Vedute „Diogenes auf der Suche nach dem Menschen“ (Washington, Osuna Gall.) entstand 1716/17 als eines der wenigen Nachtstücke des Meisters. Im Mondlicht findet sich das offene Oval einer heroischen barocken Architekturstaffage links angeschnitten, eine Skulptur mit Herkules und Anteus steht auf monumentalem Sockel, weitere Skulpturen am Gesims. Zahlreiche Menschen und ein Hund haben sich in diesem Theaterinnenhof eingefunden und blicken von Balkonen hinunter. Das Mondlicht hinter stimmungsvollen Wolken und das schwache Lampenlicht des Philosophen sind die einzigen Lichtquellen. Die Geschichte aus Homer ist in eine bolognesische Quadraturmalerei eingespannt, die damals hoch in Mode war, aber eher selten nächtliche Dramaturgie benützte.⁵⁰⁸

Weitere Spezialisten des Vedutengenres bei Nacht sind Josef Platzer (1751–1806), der auch von der Theaterdekoration herkommt, und Leonardo Coccorante (1680–1750), der mit Ruinen, monumentalen Hafenanlagen und dem Seestück arbeitete.⁵⁰⁹ Ein weiterer Vertreter nächtlicher Kerker Szenen neben Josef Platzers historischen, ja sogar schon der Ägyptomanie angehörenden Spolienkombinationen war Hendrick van Steenwijck d. J. Mit

505 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 124 f.

506 B. Aikema, B. Bakker, Painters in Venice. The Story of the Venetia Veduti, Den Haag 1990, S. 168–70, Abb. 188.

507 Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 152–155.

508 F. Arisi, Gian Paolo Panini, Soncino 1991, S. 50, Abb. 10. U. Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturmalerei in Österreich, phil. Diss. Wien 1984. R. Roli, Pittura Bolognese 1650–1800. Da Cignani al Gandolfi, Bologna 1977.

509 R. Kultzen, Eine Anmerkung zum Werk von Josef Platzer, in: Arte Veneta XXXII, 1978, S. 432 ff. Ausst.-Kat. Italy by Moonlight, siehe Anm. 133, S. 132 f. E. Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums Unteres Belvedere, Wien 1980, Bd. 2, S. 560 f. Der Künstler schuf Kerker Szenen und „historische Nachtstücke“.



315 Hendrick van Steenwijck d. J., Befreiung Petri aus dem Kerker, 1635

seinen Versionen der „Befreiung Petri“ (Wien, Kunsthist. Mus., Zweitfassung 1635, Abb. 315) zeigt er eine Überhöhung der Architekturstaffage gegenüber einer verschwindend kleinen Historie. Wenn auch stark verändert, kommt diese neue Variation der Vedute von Giovanni Battista Piranesi und seiner prominenten Grafikserie „Carceri“, 1760/61 als Teil der „Antichita Romane“ herausgegeben, her.⁵¹⁰ Wahnbild oder Traumkulisse sind durch unendliche Perspektive in die Schattentiefen des Erdinneren gebaut. Diese Nächte sind wahrlich künstlich, die Träume voll Alpdruck. Piranesi nützte das Chiaroscuro für den Eindruck erstarrter Augenblicklichkeit; ganz im Gegensatz zu seinen taghellen Vedutenporträts aus Rom.

Die aufkeimende Antikenbegeisterung machte ihn und Panini zu Vorbildern ganzer Malergenerationen aus den Niederlanden, Frankreich und Italien. Als Paradox zeigen sich klassische Haltung in den Antiken und Freude am Grotesken bis Hässlichen in den Kerkern – auch hier ist die gegensätzliche Tages- und Nachtmanier im Werk des Künstlers übernommen worden. In der Nachfolge von Castiglione und Rosa ist bei Piranesi die

510 N. Miller, Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1994, S. 193 f.

schwarze Seite des Ingeniums (mit dem Wissen des Menschen um seine Endlichkeit) und der Tod Arkadiens in Winter-, Melancholie- und Nacht-Thematik vordergründig.⁵¹¹ Gabriel Bella (1730–1799) steht in der Nachfolge Francesco Guardis (1717–1793), von dem es einige nächtliche Ansichten des Markusplatzes gibt wie „Eine nächtliche Prozession auf der Piazza di S. Marco“ (Oxford, Ashmolean Mus.).⁵¹²

Eine andere Art von Vedute bei Nacht nähert sich ebenfalls dem Phänomen Vanitasallegorien. Eine ganze Serie von Gräbern berühmter englischer Gelehrter des 17. Jahrhunderts wurde von Francesco Monti (1685–1768) mit Nunzio Ferrajoli (1661–1768) und Mirandolese (1673–1741) gemeinsam geschaffen. In dem Gemeinschaftswerk „Allegorisches Grab für Archibald Campbell, Herzog von Argyll“ (um 1726, Bologna, Pinac.) mussten die vom Auftraggeber Owen McSwiny angegebenen Inhalte übertragen werden, weshalb sich eine Mischung aus heroischer Landschaft à la Piranesi, Denkmal und mythologischen Szenen eklektisch addiert. Das Mondlicht und zwei Fackeln erleuchten die Szene, die – bis auf die bunten Götterfiguren oberhalb und unterhalb der Tomba – in tiefes Blaulicht getaucht ist. Eine pittoreske Trauerversammlung in theatralisch inszenierter Ruinenarchitektur, verstärkt durch die nächtliche Stunde.⁵¹³

e) *Nächtliche Askese im Stilleben*

Das eher seltene nächtliche Stilleben als zeichenhaftes Arrangement für Askese, moralische Warnung und private Andacht entwickelt sich im evangelischen Raum (Holland, Deutschland) ebenso wie im katholischen Bereich. Dabei ist der wiederkehrende Hinweis auf die Kürze des Lebens und Christi Präsenz in den Gegenständen ebenso abzulesen wie in den für die Fastenzeit arrangierten Speisen. Nicht die Üppigkeit des neuen Angebots an Luxuswaren wie Blumen, exotische Früchte, besondere Jagdbeute, chinesisches Porzellan und Prunkpokale sind in den nächtlichen Kompositionen der Dingwelt zu finden, sondern Weißwein im Glas (Römer oder venezianisches Glas), Brot, Fisch, Maroni, Mispeln, Ei oder Nüsse. Dabei unterstreicht die brennende Kerze als Lichtquelle einerseits die Erscheinungsform der Gegenstände im illusionistisch-materiellen Sinn und andererseits ist sie in ihrer symbolisch-emblematischen Hinsicht als ikonografische Aussage zu verstehen. Diese Doppelnatur des Lichts hat Marta Cencillo Ramirez in ihrem Buch über Helldunkel und Notturmo besonders hervorgehoben.⁵¹⁴

511 Ebenda, S. 66.

512 Kultzen, Platzer, siehe Anm. 509, S. 126–131.

513 Ebenda, S. 120 f. A. Ottani Cavina, A. M. Matteucci u. a., Ausst.-Kat. Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio, in: L'Arte del Settecento Emiliano, Bologna 1979, siehe S. Brizzi und Mirandolese, Abb. 327 ff.

514 M. Cencillo Ramirez, Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo, Münster – Hamburg – London 2000, S. 49 f.

Eine Gruppe nächtlicher Stilleben ist im kalvinistischen Kreis von Frankfurt um Georg Flegel aus Olmütz und die niederländischen Glaubense migranten um 1600 entstanden.⁵¹⁵ An Flegels berühmtes „Tabaksstillleben“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) schließen sich Meister wie Sebastian Stos(s)kopff, Heinrich van der Borch, Jacob Marrel und Gottfried (Gotthard) van Weding an. Er kam 1608 als Bildnismaler nach Köln, gestaltete dort auch das nächtliche Stilleben in Art der Flegel'schen „Gedeckten Tische“ mit Weinglas, Fastenspeisen und brennender Kerze vor schwarzbraunem, verschattetem Hintergrund. Flegel führte auch Bilder von Vorratskammern ein, die Fische, Brot, Äpfel, Zwiebel, Wein mit Gegenständen wie Krügen, Kannen, Gläsern, Messern und Kerzen am Ständer enthielten; dazu kann ein Buch mit einer darüber laufenden Maus zum Zeichen der Vergänglichkeit geistiger Güter kommen. Sein Stilleben mit Tabakutensilien, Pasteten und einem Apfel ist eigentlich vor allem moralischer Appell, angesichts des Wohlstands und der neuen Genussmittel aus Übersee, an die Endlichkeit des Lebens und an Christi Kreuzestod zu denken, um damit von der „Vita voluptaria“ abzukommen. Die Kerze bedeutet zweierlei im emblematischen Sinn: Zeitlichkeit und Symbol für die brennende Liebe Christi.⁵¹⁶ Die eine neben zwei gelöschten Kerzen am Triangelleuchter der Karwoche brennende Kerze stand in den katholischen Tenebrae-Messen, im Gegensatz zum Zeichen des Verrats Christi, symbolisch für die Auferstehung.

Flegels Ruhm als einer der bedeutendsten Stillebenmaler um 1600 in Europa mit spezieller Ausrichtung auf „Gedekte Tische“, „Bankette“, Blumenstillleben und nächtliche Stilleben machte Frankfurt zu einem Zentrum dieses neuen Genres. Dabei war Flegel selbst nach der Zusammenarbeit mit Lukas van Valckenborch von Jacques le Moyne de Morgues, Jacques de Gheyn aus Leiden sowie von Joris Hoefnagel, dem Hofmaler Rudolphs II., beeinflusst worden. Gottfried de Wedding (1583–1641) als reformierter Stillebenmaler lernte bei Flegel und Daniel Soreau. Seine Bilder hängen vielleicht auch mit der Frankfurter Fastenmesse, die alljährlich fünfzehn Tage vor Ostern begann, und den Bedürfnissen der Käufer zusammen.⁵¹⁷ Auf dem „Abendlichen Mahl“ von um 1620 (Abb. 316, S. 694) mit einem venezianischen Glas, fast gefüllt mit Weißwein, einer Schüssel mit Esskastanien, Brot, der brennenden Kerze auf einem Metallständer und einem Teller mit Fischkopf und kleiner Languste im Vordergrund, sind allein die der Fastenzeit entsprechenden Speisen und Getränke dargestellt. Dazu keine Luxuswaren wie Pasteten und Tabak und auch keine Anspielungen auf die Erbsünde durch Äpfel. Der Apfel kann aber auch in mariologischem

515 T. Vignau-Wilbert, Niederländische Emigranten in Frankfurt und ihre Bedeutung für die realistische Pflanzendarstellung am Ende des 16. Jahrhunderts, in: Georg Flegels Stilleben, Hrsg. K. Wettengel, Stuttgart 1999, S. 157 ff.

516 Es gab mehrere emblematische Werke wie Joachim Camerarius „Symbolorum et Emblematum“, gedruckt in Nürnberg 1590 oder Jacob Cats „Proteus ofte Minnebeelden verandert in Sinne beelden“, Rotterdam 1627. Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 221 f.

517 Vignau-Wilbert, Niederländische Emigranten, siehe Anm. 515, S. 157 f.



316 Gottfried de Wedding, *Natura morta*, um 1620



317 Gottfried de Wedding, Stilleben mit Kerze, um 1630

Zusammenhang als Sinnbild der Überwindung der Sünde gelesen werden. Brot und Wein spielen auf das Abendmahl an, das vom Lux Christi bestrahlt wird. Christus wird noch einmal in dem Fischkopf mit ausgefranstem Körper in seinem Leid symbolisiert. Die Eigenart der Stellung der Languste, die von hinten an dem Fisch zu nagen scheint, erinnert an die Ergreifung durch die Häscher am Ölberg. Edelkastanien galten wie die Mispel oder die antierotische Wirkung der Zitrone als passende Früchte der Passionszeit.⁵¹⁸

Gottfried de Wedding hat um 1630 ein schon weniger von Flegel abhängiges nächtliches Stillleben geschaffen (Abb. 317, S. 695). Auf einem Holzbrett liegen Brotstangen und ein Messer neben einem seitlich aufgeschlagenen Ei: Die Queröffnung ist eine deutsche Eigenart des 16. Jahrhunderts; das Frühstück gemahnt aber, mit der im Ei steckenden Brotstange, wieder an den „Anfang des Lebens“ (Ei) und sein Ende, aber auch durch das Aufbrechen an die Auferstehung Christi.⁵¹⁹ Das neu ausgeschlüpfte Leben und die Brotstreifen erscheinen stärker als die Leidenswerkzeuge Holznägel. Dahinter das Weinglas, ein Römer, und die Kerze im Ständer nach Joh. 8, 12 arrangiert: „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht mehr wandeln in Finsternis, sondern das Licht des Lebens haben.“ Zusätzlich zur normalen Flamme und der Bedeutung als Lichtquelle im Bild ist vom Künstler auch eine glühende Aura um die Flamme und ein oben durchglühtes Stück Wachs symbolträchtig aufgeladen worden. Links davon steht eine Dose mit Käse: Parmesan war zwar eine teure Importware, steht aber wohl hier als Fastenersatz für Fleisch in der Karwoche. Zuletzt fügt sich der Weinkrug an der hinteren Tischkante, mit abgewandtem Schnabel, in die Interpretation ein. Das Brett verweist auf die „arme“ Volksmahlzeit und so nennt es Sibylle Ebert-Schifferer eine „calvinistische Antwort auf die Eucharistie“.⁵²⁰ Sie führt die nächtlichen Stillleben auf die theoretischen „Nocturnalia“ Karel van Manders zurück und meint, dass sich neben Clara Peeters auch Osias Beert d. Ä. aus Antwerpen auf solche „Mahlzeiten im Kerzenlicht“ als Kunststück eingelassen hat. Von diesen beiden griffen es Flegel und danach Gottfried de Wedding mit neuen Impulsen auf.⁵²¹

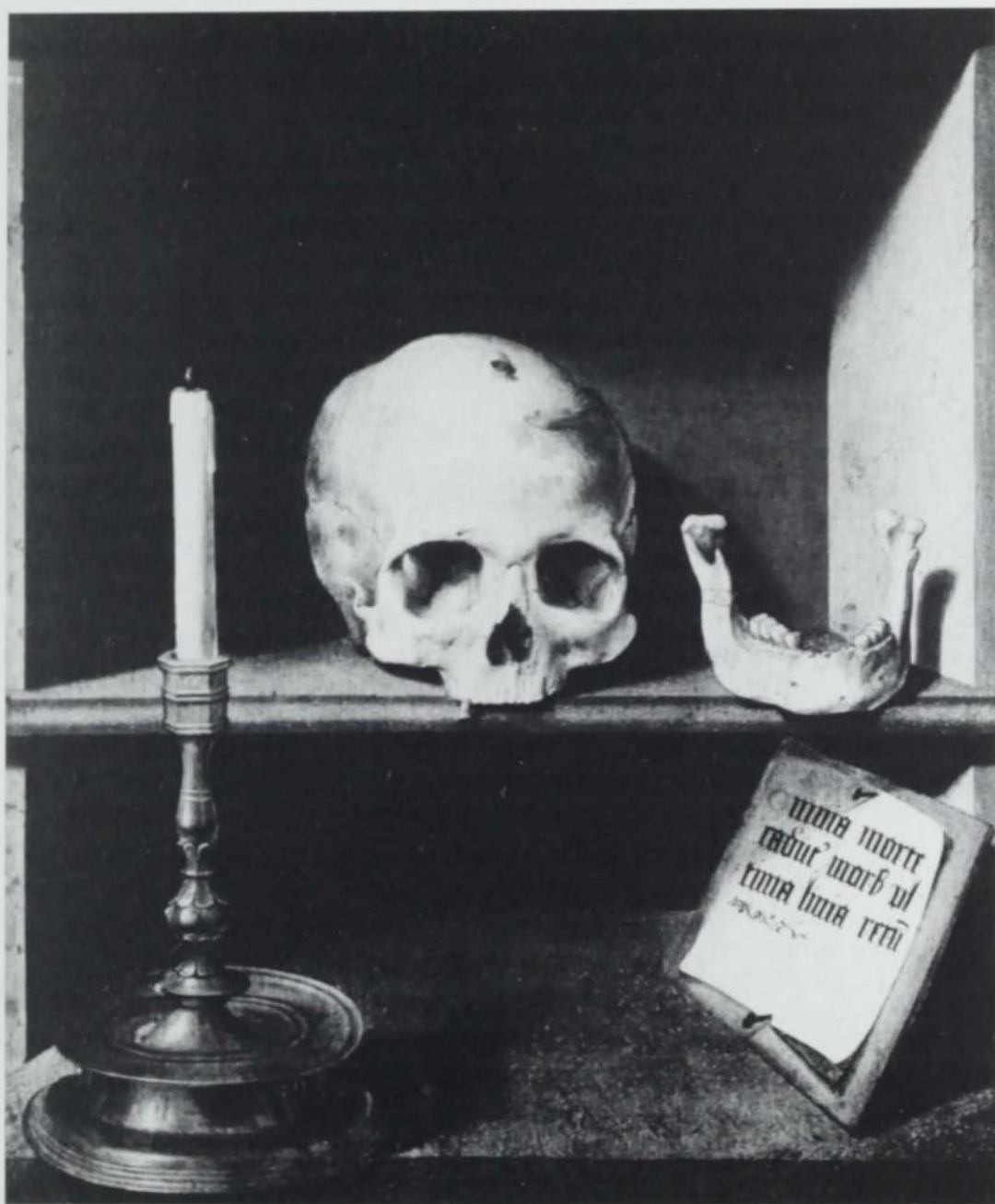
Die fast predigthaftern Antithesen zu Luxus und sinnlichen Bedürfnissen entsprechen im Stillleben auch der moralischen Problematik, die schon zu Jahreszeit, Tanz und erotischen Genüssen der Nacht in den Niederlanden angesprochen wurde. Die Vergänglichkeit ist in diesen „Gedeckten Tischen“ ebenso abzulesen wie in den Vanitasstillleben, die als eigene Variation der Gattung galten und die Pest- und Kriegsängste widerspiegelten. Diese Unterordnung des Stilllebens ist schon älter: Als Rückseite von Porträts (Memoria) zeigen sie ab der Frührenaissance die Vergänglichkeit des vorne illusionistisch vorgeführten Lebens wie eine Antithese (Memento mori). Sie sind aber nicht unbedingt nächtlich, wie das Bar-

518 Ebenda, S. 138–141.

519 Ebenda, S. 122 f. Das Ausbrechen aus dem Grab durch Christus wird mit dem aufgebrochenen Ei gleichgesetzt von Augustinus, Sermo CV, Kap. V.

520 S. Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stilllebens, München 1998, S. 120 f.

521 Ebenda, S. 122 f.



318 Barthel Bruyn d. Ä., Vanitasstillleben (Rückseite eines Porträts), 1524

thel Bruyns d. Ä. (1493–1555) Vanitasstillleben auf der Rückseite der Jane-Loyse Tissier aus Westerburg von 1524 (Abb. 318, S. 697) zeigt.⁵²² Die Beischrift „Omnia morte cadunt/mors ultima linia rerum“ (Alles zerfällt mit dem Tod, der Tod ist die letzte Grenze der Dinge) von Lukrez ist wie der losgelöste Unterkiefer neben dem Schädel oder die Fliege auf der Stirn eine Anspielung auf den endgültigen Zerfall der Person. Dafür steht auch die vorne links platzierte auslöschende Kerze. Das gebündelte, künstlich wirkende Bildlicht, das in die mittig geteilte Nische fällt, kommt von links oben außerhalb; starke Schlagschatten verweisen auf die Dunkelheit des Raumes. Noch ist der Todesgedanke aber persönliches Motiv des Individuums, später wird er Allgemeingut und bezieht neben der christologischen Deutung der Kerze auch jene als Licht der Wissenschaft mit ein, wie der Totenkopf dann auf die Wissenschaft der Anatomie hinweist. Jan Bialostocki nennt die Verknüpfung mit dem Vanitasgedanken nach André Châstel „anatomie moralisée“.⁵²³

Das eben Verlöschen des Lichts einer Kerze ist auch bei Pieter Claesz Heda 1556 in seinem „Vanitasstillleben“ (Wien, Kunsthist. Mus.) als thematisches Detail zu finden, das der Maler schon 1630 bearbeitet hat: Totenkopf und Sanduhr, gestürztes Glas (Römer) – unter dem Schädel und einem Knochen sind Bücher mit musikalischen Kompositionen angeordnet (die Anspielung auf die Musik als vergänglichste unter den Künsten); ein Öllämpchen ist eben verglüht und raucht ebenfalls noch. Das Licht kommt wieder von außerhalb, aber es spiegelt sich ein Fenster auf den Gegenständen im dunklen Interieur. Im Vordergrund liegt eine mit einem Schlüssel zu bedienende goldene Uhr, daneben eine offene Walnuss (die einem Gehirn gleicht, aber wieder Christi Kreuzestod symbolisiert), ein umgefallener Kerzenständer mit bereits verlöschter Kerze und eine Feder (leicht und flüchtig). Alle Gegenstände haben auf dem Tisch kaum Platz, scheinen in der instabilen Welt nach vor zu rutschen oder nach hinten zu fallen.⁵²⁴

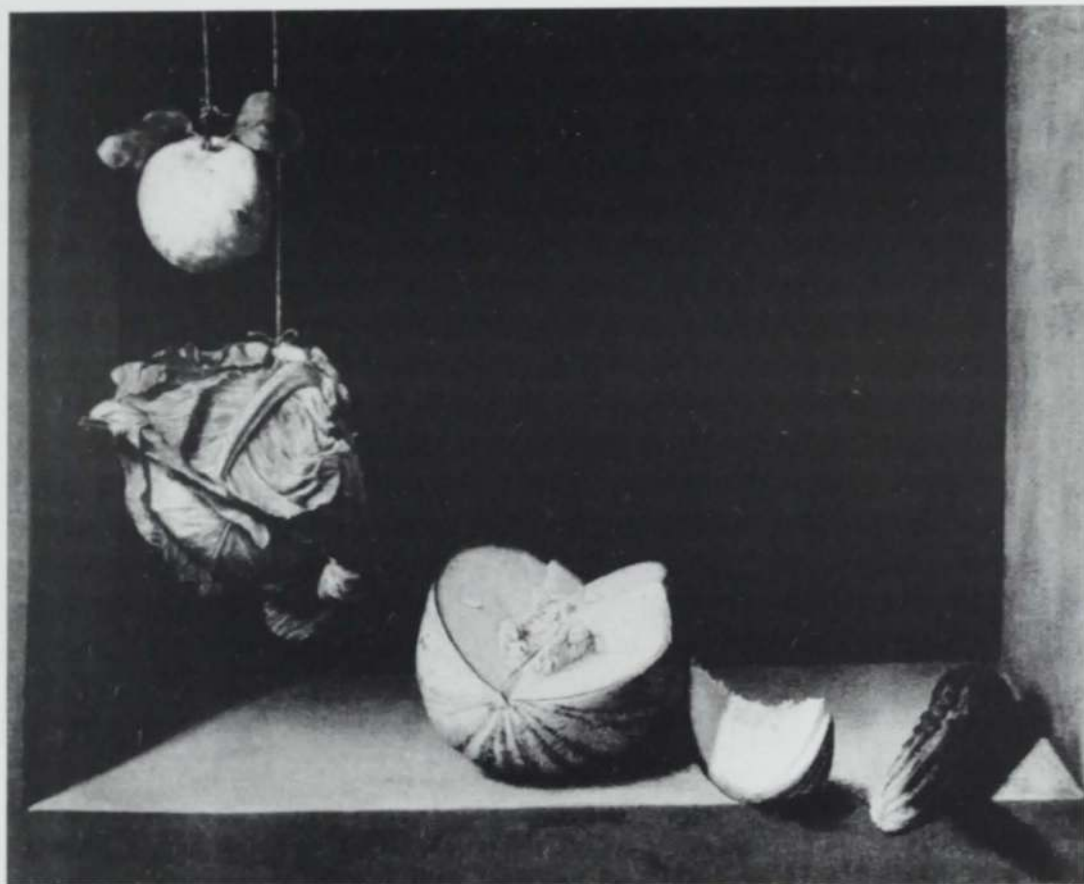
Der Vergänglichkeit der Musik widmet sich im Stilleben vor allem Evaristo Baschenis aus Bergamo. Der Bascheniswerkstatt wird ein nächtliches Arrangement mit Intarsien-schrank, Globus und Musikinstrumenten um eine brennende Kerze (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Tafel 41) zugeschrieben.⁵²⁵ Die Kerze steht hinter einem Vorhang, dessen Stoff den Lichtschein wie Kreuzesstrahlen durchfiltert; am Intarsien-schrank liegen Bücher, eine

522 N. Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*, Köln 1989, S. 77 f. Seidel, *Die Kerze*, siehe Anm. 22, S. 206–208. A. Châstel, *L'art et le sentiment de la mort au XVII^e siècle*, in: *XVII^e Siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle*, 1957, Nr. 36/37, S. 287 ff. J. Bialostocki, *Kunst und Vanitas*, in: *Stil und Ikonographie*, Köln 1981, S. 282 ff. Ausst.-Kat. *Das flämische Stilleben*, Hrsg. W. Seipel, K. Ertz, K. Schütz u. a., Wien 2002, S. 140 ff.

523 Bialostocki, ebenda, S. 292.

524 K. Demus, *Katalog der Gemäldegalerie. Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien 1972, Abb. 36, S. 19.

525 Schneider, *Stilleben*, siehe Anm. 522, S. 172 f. Die „lederne“ Farbigkeit spricht gegen Baschenis selbst, allerdings gab es immer Paare von Bildern mit der Werkstatt, womit die Invention wenigstens sicher auf den Meister zurückgeht.



319 Fray Sánchez-Cotán, *Natura morta mit Früchten*, um 1620

Flöte und ein Psalterium. Davor steht ein Himmelsglobus mit sichtbarem Sternbild des Skorpions, das – nach Schneider – nicht nur auf Winter, sondern auch auf Melancholie, Hades, Unheil und seelisches Leid hinweist, die von der Kunst der Musik nicht gelindert werden können.⁵²⁶ Damit ist aber auch das Leiden und Sterben Christi angesprochen. Die Musikinstrumente Gitarre, Geige, Fagott, Laute und Virginal sind der Dunkelheit des Zimmers vor dem Vorhang anheim gefallen, wo sich auch die Betrachter befinden. Hinter dem Vorhang triumphiert das kreuzförmige Licht (Christus als Licht der Welt). Gerade die Augenblickskunst der Musik vermag den Vanitasgedanken der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg und den vielen Pesttoten zu unterstreichen und bildet noch eine eigene Variation unter den Stilleben.

Die katholische Welt in Spanien führt in dieser Gattung mit nächtlich gebundenem Licht à la Caravaggio weitere Eigenheiten ein: Als Trompe-l'œil-Stilleben werden die mit

⁵²⁶ Ebenda, S. 173. Ausst.-Kat. Musik in der Malerei, siehe Anm. 294.

Früchten, Gemüse, Vögeln und Fischen ausgestatteten Vorratsnischen des Fray Sánchez-Cotán (1561–1627) zugeordnet. Vor seinem Rückzug in eine Karthause von Segovia 1603 gemalt, sind die geometrischen Kompositionen auffällig. Die Lichtführung führt Norbert Schneider zu Recht auf Caravaggio und die Lombarden zurück.⁵²⁷ Oft wird das bestritten und der Meister als Schöpfer eines eigenwilligen Stils nach einem Impetus seines Temperaments gedeutet.

Apfel und Kohlkopf sind im „Natura morta mit Früchten“ (Abb. 319, S. 699) in unterschiedlicher Höhe vor die Nische gehängt. Eine offene Melone, ein daraus entfernter Keil und eine Gurke liegen in Form einer räumlichen Hyperbel – ausgehend von dem Apfel – in der Nische. Immer sind die Ausblicke durch eine schwarze Hintergrundfolie abgeschlossen und mit diesem Blick ins dunkle Nichts die Endlosigkeit angesprochen; damit ist eine mögliche Anspielung auf die neue Wissenschaft eines Bruno, Galilei, Kepler integriert. Denn von Galilei stammt der Satz: „Die Natur ist in der Sprache der Mathematik geschrieben.“⁵²⁸ Dieser scheint von Sánchez-Cotán geradezu illustriert worden sein in seinen Stilleben. Die Leidenschaft ist offenbar theologischer Natur und geht auf die neuplatonische, im Mittelalter besonders gepflegte Begeisterung für Geometrie zurück, die den Zirkel als das vornehmste Instrument des Schöpfers bezeichnete. Ein Rückgriff auf Vorbilder des 13. Jahrhunderts wie er in der mystischen Strömung und der Kunst in dieser Zeit häufig ist – erst die Barockzeit vermochte die neuen Ideen des Spätmittelalters in Eigeninterpretation des Sachlichen zu illustrieren, und daraus entstand die Vorliebe zur Isolierung des Stillebens aus größeren Bildzusammenhängen. Auch Theologen wie Ignatius von Loyola bevorzugten diese akademisch so niedrig eingestufte Gattung.⁵²⁹ Dazu betont der spanische Kunsttheoretiker Francisco Pacheco del Rio das Arrangement und die Wahl des Lichts als besonders wichtig im Stilleben bzw. die Technik der Ölmalerei als dafür besonders geeignet.⁵³⁰ Alle drei Faktoren hat der spanische Maler befolgt.

Dazu ist auch die Antikenrezeption von Bedeutung und das aus den Quellen geschöpfte Wissen über antike Kunststücke; dem ist die Praxis der Pythagoräer, Religion und Arithmetik, Geometrie und Musik, zu verbinden. Sie fügt sich in die „geistlichen Übungen“ des Ignatius und seine meditative Praxis des genauen Schauens der Göttlichkeit durch die kleinen Dinge bei den Jesuiten.⁵³¹ Die asketische Praxis der Fastenzeit wurde von Ignatius über das ganze Jahr ausgedehnt und von Sánchez-Cotán auf einer eigenen Bühne für die Dingwelt in geometrischer Strenge geordnet. Apfel, Kohlkopf, Melone und Gurke spielen ikonografisch auf die Sinnlichkeit und Sündhaftigkeit sowie die schnelle Vergänglichkeit (der Früchte wie

527 Schneider, Stilleben, siehe Anm. 522, S. 14. Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 215 f.

528 Warnke, Spanische Malerei, siehe Anm. 48, S. 140, Nr. 50.

529 Stilleben, Hrsg. E. König, Ch. Schön, Berlin 1996, S. 42–66.

530 Ebenda, S. 118.

531 G. Heinz, Zwei Bilder aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, in Jb. d. kunsth. Slgn. Nr. 58, 1962, S. 175 ff.



320 Francisco de Zurbarán, *Natura morta*, um 1620

des Lebens) an. Es ist keine Naturbeobachtung auf niedriger Stufe, sondern die Gegenstände erreichen höhere moralische Bedeutung in einem gemalten Mikrokosmos.⁵³²

Die Früchte haben in der Gegenreformation wie die Blumen eine wiederkehrende symbolische Bedeutung; die Malerei nimmt die dienende Rolle als „*Théologie naturelle*“ an (wie schon im Spätmittelalter in den gemalten Stundenbüchern). Die überlegte Seelenführung und das Bild als „stumme Predigt“ sind von Günther Heinz angesprochen worden. Antikenrezeption bei Plinius, der erstmals auf die Vergänglichkeit der Blumen anspielte und somit moralische Ermahnung für die Neuzeit überlieferte, werden im Zuge dieser „*Peinture spirituelle*“ adiirt.⁵³³

Die Ordnung der Dinge in spiritueller Form ist auch bei Francisco de Zurbarán von Bedeutung. In seinem „*Natura morta*“-Gemälde (Abb. 320) wie in dem zweiten berühmten Bild in der Gemäldesammlung des Prado mit Gefäßen stehen die Gruppen von Gegenständen streng bildparallel auf einem schmalen Tisch. Links sind vier Zitronen eng aneinander auf einen Metallteller geordnet, in der Mitte in einem Körbchen Orangen mit darüber liegenden Blütenzweigen bedeckt und rechts eine Kaffeetasse mit einer Rose (als

532 G. Heinz, *Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte der Kaiserlichen Gemäldesammlung*, in: *Jb. d. kunsth. Slgn.* Nr. 69, 1973, S. 7 ff.

533 Plinius d. Ä., *Nat. Hist.* XXI, 1.

Zeichen der Reinheit Mariens) als Verzierung am Tellerrand. Unter den Zitronen war ehemals ein Teller mit kandierten Früchten angelegt. Zitronen, Orangen und bitterer Kaffee mögen wieder auf die Fastenzeit und die Passion anspielen. Diese Thematik integriert auch die Litanei Mariens und passt wie das caravageske Dunkel zu dem spanischen Künstler.⁵³⁴

Eine besondere Variation erfindet das flämische geistliche (katholische) Stilleben. Im Teamwork haben Frans Ykens und Jan van den Hoecke „Christus an der Geißelsäule im Blumenkranz“ (Wien, Kunsthist. Mus., Tafel 42) erstellt.⁵³⁵ Ykens, der die Blumen schuf, kam wie Daniel Seghers aus der Tradition Jan Breughels d. Ä., der mit Rubens ein erstes Andachtsbild dieser Art geschaffen hatte.⁵³⁶ Rote Rosen und Nelken als Zeichen der Passion umranken die Nische, in deren Dunkelheit Christus an der Geißelsäule von einer Fackel beleuchtet wird. Günther Heinz hat in dem Zusammenhang auf die lange Dauer der Nacht durch das Martyrium der Geißelung verwiesen und jene festgelegte Zeitlosigkeit durch die Wahl eines nächtlichen Bildes konstatiert. Die moralische Ermahnung an die Andächtigen ist in den ikonografischen Details der vergänglichen blutroten Blumen enthalten; die Expressivität der Farbe und die dunkle Bühne mit der Fackel, nebst den Marterwerkzeugen, laden alle ein, mit besonderer Nahsichtigkeit abzulesen und jesuitischer Frömmigkeit zu folgen.⁵³⁷ Das Dunkel ist jedoch auch theatralischer Effekt, wobei die Nische dunkler als das architektonische Rundherum mit der Blumengirlande gemalt ist. Daraus tritt Christus als „schönster Mann auf Erden“ hervor. Das Bild diente als Kunst-kammerstück für einen besonders an der spätmystischen Bewegung interessierten Käufer: Erzherzog Leopold Wilhelm. Die Betrachtermeditation in einsamer Stille entsprach den pietistischen Bewegungen, die auch im Kaiserhaus in Mitgliedschaften bei besonderen Bruderschaften wie denen „Zu Ehren des kostbaren Blutes“ oder zur „Todesangst Christi“ Ausdruck fanden. Antikes Bildungsgut und jesuitische Theologie verbanden sich insbesondere mit der nächtlichen Lichtführung und auch dem Dämmerlicht, aus dem heraus die roten Blumen aufleuchten. Trotzdem ist diese Steigerung der „Nocturnalia“ Carel van Manders auch im flämischen Stilleben-Typus eher selten.

Die nächtlichen Beispiele der Gattung passen in zwei Bereiche der dreifachen Ordnung nach Hadrianus Junius: zur *Vita contemplativa* oder zur *Vita voluptaria*.⁵³⁸ Die *Vita activa* mit Juwelen, Waffen, Sammlerstücken, Urkunden und Insignien ist seltener nächtlich gestaltet. Auch die wenigen Selbstbildnisse der Künstler im Verein mit Vanitasstilleben – wie z. B. Samuel van Hoogstraetens Werk von 1644 – verbinden den Gelehrtentypus mit der Vergänglichkeit, das als eigenes Thema unter g) (*vanitas*) noch einmal zu Wort kommen soll.

534 Ebert-Schiffner, *Stilleben*, siehe Anm. 520, S. 181–186. M. Gregori, *L'opera completa di Zurbarán*, Mailand 1973, S. 93, Nr. 101.

535 Heinz, *Blumenbild*, siehe Anm. 532, S. 21.

536 U. Klesmann, *Blumen, Kränze und Girlanden. Zur Entstehung und Gestaltung eines Antwerpener Bildtypus*, in: *Ausst.-Kat. Brueghel*, Wien 1998, S. 54.

537 Heinz, *Blumenbild*, siehe Anm. 532, S. 30.

538 Seidel, *Die Kerze*, siehe Anm. 22, S. 209.

f) Das nächtliche Genrebild

Bereits im Zusammenhang mit Georges de La Tour, den Utrechter Caravaggisten und Persönlichkeiten wie Rembrandt oder Dou ist die neue Bildgattung „Genres“ angesprochen worden. Es sind damit Themen gemeint, die sich von religiösen, mythischen oder allegorischen Inhalten weitgehend befreit haben und nur als einfache „Szenen aus dem täglichen Leben“ fungieren. Auch diese können natürlich aus dem nächtlichen Dasein des Menschen erzählen – von Banketten, Hochzeitszeremonien, Konzerten und anderen Feiern oder schlichten Flohjagden, Liebespiel, aber auch nächtlichen Berufen.

Neben Weihnacht und Fastnacht ist auch die Hochzeit traditionell immer wieder bei Nacht zelebriert worden. Feine Leute und auch das einfache Volk feierten und feiern Hochzeit in symbolträchtigem Rahmen, üppig und fröhlich.⁵³⁹ In diesem Zusammenhang steht der „Nachtdank“ der Brautleute, der den Gästen gegenüber abgegeben wurde.⁵⁴⁰ Außerdem zusammenhängende Bankette, Feuerwerke, Nachtgebete etc. Nicht nur der Astronom und der Intellektuelle, natürlich auch die Künstler, arbeiteten bei Nacht: „Labor nocturnus“ bezieht sich auf die Schäfer am Land und die Nachtwächter in der Stadt, die nächtlichen Fischer und Jäger, Wanderer und die meist jungen Nachtschwärmer, die neugierigen Fenstergucker und die nächtlich wachenden Liebenden. Ein Möbelstück ist mit auf die erotische Nachtkomponente sprachlich eingestimmt: der „Nachtisch“ als Ort der Toilette der Frauen.

Im 17. Jahrhundert existierte noch kein Gattungsname für das Genre; in Holland nannte man die dementsprechenden Szenen: „Bankette“, „Wirtshausszenen“, „Fröhliche Gesellschaften“ oder andere „gesellschafte“ oder „conversatie“.⁵⁴¹ Erst die Pariser Académie Royale (und dort Quatremère de Quincy) führt den Begriff „Genre“ 1791 ein. Die Entwicklung der Gattung, besonders in Holland und im Norden Deutschlands, hängt mit der bürgerlichen, frühkapitalistischen Gesellschaft zusammen, für die eine einfache Beschreibung zur hohen Kunstform aufsteigen konnte.⁵⁴² Auch die Gruppenbildnisse der Gilden haben mit der Grenzüberschreitung und Erfindung neuer Gattungen zu tun – das berühmteste nächtlich benannte Gemälde der Kunstgeschichte, die so genannte „Nachtwache“ Rembrandts, die keineswegs ein Nachtstück ist, gehört in diese Kategorie.

Wieweit aber diese Szenen – auch einer Hochzeit – anhaltend zum Moralisieren geeignet waren, zeigt der Sieneser Maler Rutilio Manetti (1571–1639) in „Die Brautleute“ (auch „Lustige Gesellschaft“, Abb. 321, S. 704). Drei Paare über eine Diagonale in drei

539 P. Aries, G. Duby, Geschichte des privaten Lebens. Von der Renaissance zur Aufklärung, Frankfurt 1991, Bd. 3, S. 71.

540 Grimm, Deutsches Wörterbuch, siehe Anm. 2, Bd. 13, Sp. 171.

541 C. Morsbach, Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613–nach 1678), Oldenburg 1999, S. 24.

542 Ebenda, S. 24. B. Geahtgens (Hrsg.), Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4, Berlin 2002.



321 Rutilio Manetti, Die Brautleute, 1622/23, Florenz

Ebenen verteilt, werden von der Fackel, die ein Knabe hält, beleuchtet. Er könnte Amor oder ein Page sein. Die vordersten Sitzenden sind schräg gesehene, dunklere Rückenfiguren, das Hauptpaar rechts zeigt sich in glühendem Rot und Goldgelb in ein zärtliches Gespräch vertieft. Mit einer Hand hält der Mann die Frau an der Hand, mit der anderen entledigt er sich seiner Rüstung, was auch zu dem auf einen siegreichen Amor über den Krieg hindeuten könnte.⁵⁴³ Schräg dahinter ein weiteres Paar im zugeneigten Gespräch: Wenn der Titel „Brautleute“ zutrifft – „Fröhliche Gesellschaft“ erscheint weit angebrachter –, handelt es sich offenbar um eine dreifache Gruppe von Hochzeitem. Manetti ist in dem Bild von der Lichtregie Honthorst's beeinflusst worden. Dieser hat selbst ein „Nächtliches Verlöbniß“ (Abb. 322) etwas früher gemalt. In diesem Gemälde findet sich die Gesell-

543 Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 472, Nr. 276.



322 Gerrit van Honthorst, Nächtliches Verlöbniß, um 1617

schaft an einem Tisch, an dessen Schmalseite links die Braut sitzt, flankiert von ihrem Bräutigam, und sich einem Mann auf der anderen Seite zuwendet, der ihr sein Glas reicht oder ihr zuprostet. Die innerbildlichen Lichtquellen sind zwei Kerzen, eine sichtbar, die andere verdeckt abgeblendet. Ähnlich der „Mahlzeit“ (Dresden, Gemäldegalerie, 1620) sind nicht nur die Lichter, sondern auch die Figuren verteilt, wenngleich im „Nächtlichen Verlöbniß“ ein Paar rechts dazukommt. Thematisch stellen beide Bilder eine Art Säkularisierung von Heiligen- und Märtyrerbildern dar, die „Mahlzeit“ spielt auf das „Abendmahl“ an; die gepeinigten Heiligen werden zu einfachen Fressern, Trinkern oder vom Zahnarzt (Dresden, Gemäldegalerie, 1622) gequälten Personen. Außer Brot und Wein sind am Tisch keine Hinweise auf Religiöses zu finden – offenbar ein pures Genre, höchstens die Eifersucht könnte als Anspielung bleiben. Auch die pathetischen Gesten haben zugunsten von realistischen abgenommen. Die wissenschaftliche Betrachtung der Zahnziehprozedur wird allerdings einer Anbetung angenähert und auch das Licht übernimmt eine ähnliche Regie.

Das wird später Joseph Wright of Derby (1734–1797) in seinen zahlreichen Porträts von Wissenschaftlern und in seinem Hauptwerk „Das Experiment mit der Luftpumpe“ (London, Nat. Gall., Tafel 43) weiterführen, der als Vertreter der „Lunar Society“ und damit des Lichts als Emblem des Verstandes bekannt ist. Zumindest kannte und malte der Künstler die Mitglieder des Clubs mit dem Vernunftdenken Newtons und Lockes, die sich immer bei Vollmond in Birmingham trafen. Der weltliche Magier ist Meister des profanierten Lichts: der Lunartiker leuchtet mit der Lampe in der Nacht im Dienst des Experiments.⁵⁴⁴

Das „Nächtliche Bankett“ des taubstummen Malers Wolfgang Heimbach aus Oldenburg, der auch am Wiener Hof tätig war (Wien, Kunsthist. Mus., 1640, Tafel 44), ist im ehemaligen Rittersaal der Alten Hofburg angesiedelt.⁵⁴⁵ Die Malerei auf Kupferplatte gestattet eine perfektionierte Feinheit der Technik und lässt neben dem harten Chiaroscuro leuchtende Farben zu. Die indirekte Beleuchtung am Tisch, die von den im Vordergrund sitzenden Figuren an der bildparallelen Tafel verdeckt wird, sodass alle zu Schattenrissen erstarren, nützt weitergeführte Errungenschaften Honthorsts, aber auch Elsheimers und Rembrandts. Kinder und Trinker, Frauen und Diener begleiten die ungezwungene höfische Gesellschaft, die sich wohl auf ein Fest für Erzherzog Leopold Wilhelm bezieht. In der zentralen Achse steht ein Kind in Rückenfigur am Sessel; die Wände sind mit Tapiserien der sieben Tugenden einer Brüsseler Werkstatt geschmückt. Nächtliches Festbild und zuvor bei den Stilleben ein nächtliches Passionsbild: Erzherzog Leopold Wilhelm war offenbar auch ein Sammler von Nachtstücken auf mehreren Sinnebenen. Heimbach hatte in den Niederlanden und in Italien gelebt und gelernt – Einflüsse von Hals, Buytewech, Codde und Duyster sind neben Honthorst – und nicht zu vergessen Elsheimer – zu erkennen.⁵⁴⁶ Der Künstler hat neben vielen nächtlichen Banketten das bekannte Motiv des Span anblasenden Knaben (oder Mädchens) weitergeführt, leider befindet sich aber kein Exponat im Kunsthistorischen Museum in Wien, obwohl dieser Bildtyp so gut zur Haltung von Erzherzog Leopold Wilhelm passen würde.

Der Maler unterstreicht mit „hartplastischem Luminarismus“ die gespenstische Stimmung des Nachtstücks – stärker als Honthorst nützt er dazu das Abblenden der innerbildlichen Lichtquelle. Aber auch Willem Duyster, der wohl als Lehrmeister im Nachtstück auch in Frage kommt (da Heimbach Kopien nach seinen Bildern anfertigte), hat die Abschirmung und davon ausgehende riesige Schlagschatten verwendet.⁵⁴⁷ Es gibt aber auch Bezüge zum Franzosen Jean Le Clerc und zu Fettis „Verlorenem Zinsgroschen“, was einen Aufenthalt Heimbachs in Venedig (bei Saraceni oder Le Clerc) möglich macht. Das „Nächtliche Bankett“ Jean Le Clercs (Bayerische Staatsgemäldeslgn., Tafel 45) wird auch

544 Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 278–281. Uglow, The Lunar Men, siehe Anm. 495, Abb. 21 f.

545 Morsbach, Heimbach, siehe Anm. 541, S. 43 f., Abb. S. 128.

546 Ebenda, S. 9 f.

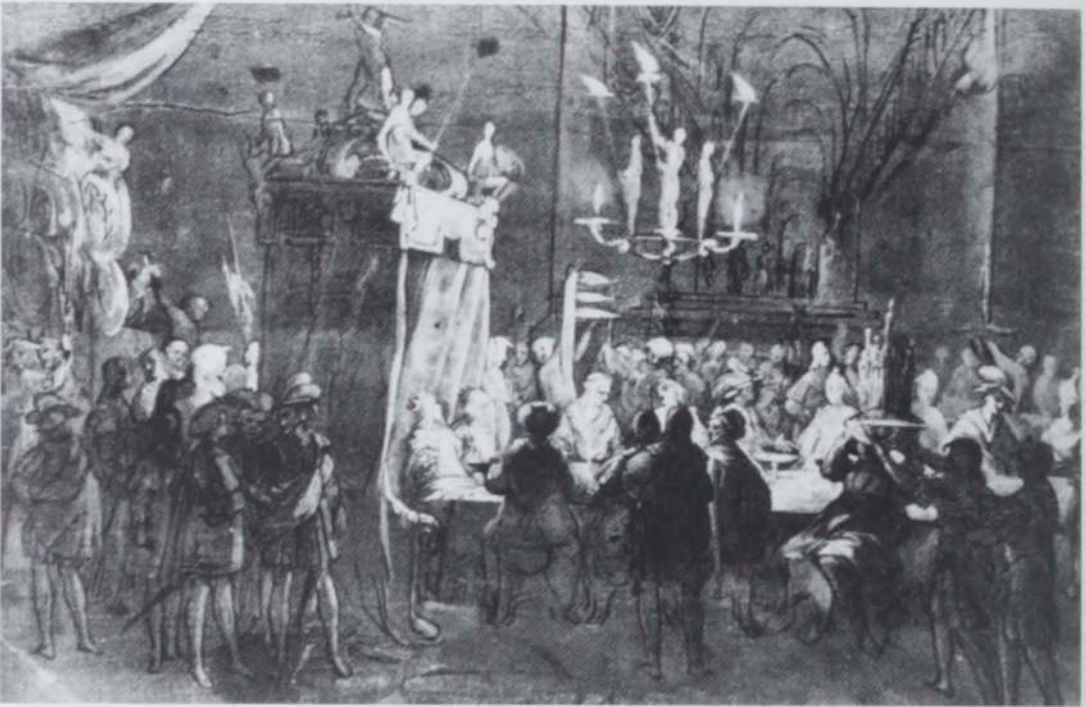
547 Ebenda, S. 46 f.



323 Frederik I. Valckenborch, Gastmahl des Königs Belsazar, um 1600

als „Der verlorene Sohn“ bezeichnet und könnte die Klammer zwischen den Utrechtern und Heimbach – neben dem Werk Georges de La Tours – darstellen. Es ist eine Wirtshauszene mit moralisierendem Gehalt; zwei Musiker mit Instrumenten werden von drei Sängern mit Notenblättern unterstützt. Das sich zentral im Bild küssende Paar wird angefeuert – doch der Griff der Frau unter das Hemd des Mannes deutet nichts Gutes in puncto Sitten an.⁵⁴⁸ Die Musik gilt hier auch als Verführerin in erotischer Hinsicht – verdammend droht der rechts am Tisch sitzende alte Mann, der sein Notenblatt oder Taschentuch zerknüllt und in die Richtung der törichten Liebenden blickt. Die stark nach rechts gelehnte Haltung des Lautenspielers lässt den Blick auf die innerbildliche Lichtquelle der Kerze fallen, deren Wirkung mit Lichteureole stark ist. Nächtliche Musiker und Konzerte, Singende und ein Essen musikalisch Begleitende gibt es von Manfredi, Steen, Judith Leys-

548 Ausst.-Kat. Musik in der Malerei, siehe Anm. 294, S. 23.



324 Johann Heinrich Schönfeld, Das Gastmahl des Königs Belsazar, Feder- und Pinselzeichnung

ter, Dirck van Barburen, Abraham Bloemaert, Pier Francesco Mola, Mattia Preti, Valentine de Boulogne u. v. a.

Viele Bankette davor waren zwar religiösen Szenen gewidmet, aber wirken zuweilen wie davon losgelöste Szenen, die nur die Freude des Lichtspiels mit der höfischen Üppigkeit verbindet – so z. B. Johannes Muller um 1600 in seinem Kupferstich „Das Gastmahl des Belsazar“ nach Frederik I. van Valckenborchs Gemälde des Wiener Kunsthistorischen Museums (Abb. 323, S. 707). Oder Johann Heinrich Schönfelds Feder-Pinselzeichnung des gleichen Themas, wobei die Szene der Leuchtschrift an der Wand noch nebensächlicher gegenüber dem Dinieren geworden ist (Abb. 324). Auf einer Radierung zum Gastmahl Belsazars (signiert Andr. Maschenbauer, Göttweig, Graph. Kab.) ist die sinngebende Inschrift zu finden: „Allzuhoch am Übermüth, gar zu leicht von Sinnen / Bist du; statt eines König-Reichs, schreibt sie fleuch von hinnen.“ Bildlich moralisierend wurde das Gleichnis vom armen Lazarus diesem reichen Prasser gegenübergestellt.⁵⁴⁹

Im 18. Jahrhundert gab es zahlreiche Darstellungen von nächtlichen Festgelagen oder Feuerwerken, aber auch von intimeren Souper-Szenen zu viert. Die Beleuchtung von Kerzen und einer Laterne von der Decke erhellt den Kupferstich von Jean Michel Moreau d. J. (Paris, Bibl. Nat.) „Das feine Souper“ zweier Paare. In größerem Rahmen ist das „Souper

549 Ausst.-Kat. Das Wort ward Bild (Hrsg. G. M. Lechner, W. Telesko), Göttweig 1991, S. 123, Nr. 59.



325 Georges de La Tour, Die Würfelspieler, um 1650

beim Fürsten Conti“ von Michel Barthélemy Ollivier in Versailles zu sehen, denn es wird von einem Harfenspieler begleitet und findet im getäfelten Festsaal an zwei von zahlreichen Kerzen beleuchteten Tischen statt.⁵⁵⁰ Auf dem Land sind die Geschlechter beim Essen meist getrennt – die Männer sitzen am Tisch, die Frauen vorm Kamin oder sie bedienen. Nächtliche geheime Zusammenkünfte wie die in den Logen der Freimaurer sind ebenso in Bildern und Kupferstichen dokumentiert worden – sogar für Frauen, allerdings ironisierend als Aufnahme ritual in nächtlichem Zimmer in der Loge der Möpfe.⁵⁵¹ Die Genreszenen des Georges de La Tour sprechen die provinzielle Sprache des Absorbierens von anderen Stilen bei allerhöchster Qualität. So auch das Nachtstück „Die Würfelspieler“ (Abb. 325) mit der von Honthorst angeregten abgedeckten innerbildlichen Lichtquelle. Die drei Soldaten, das Mädchen rechts und der ältere Pfeifenraucher links sind als Kniestücke an einem Tisch gezeigt, was auch vom Utrechter Hauptmeister angeregt scheint. Weder mystische Momente noch Erotik und moralische Aspekte und schon gar nicht Melancholie sind in diesem Bild vordergründig. Doch jeder in den Niederlanden erkannte

550 Aries, Duby, *Privates Leben*, siehe Anm. 539, S. 274/275.

551 Ebenda, S. 477 und 481.

im Würfelspiel das negative Drehen am Rad der Fortuna, das mögliche Beeinflussen des Glücks durch Schwindel, das Provozieren von Zorn und im Pfeifenraucher die Vanitas-symbolik.⁵⁵² Der Soldat im Vordergrund scheint eben am Zug zu sein, das Mädchen verfolgt wie der Alte gebannt seine Würfel. Die anderen beiden lächeln milde, wirken weniger angespannt als ihr Kollege in Rückenansicht. Das niedrige Genre allein als böse Welt „in malo“ abzutun, wäre aber in diesen „Würfelspielern“ verfehlt; es scheint schon eher ein Werk für eine Auftraggeberschicht mit anderem Hintergrund als für seine Heiligenszenen und Andachtsbilder und es können auch Werke aus der Volksliteratur dahinterstecken.⁵⁵³

Ähnlichkeiten zwischen dem Bild der „Würfelspieler“ mit der „Verleugnung Petri“ (Nantes, Musée des Beaux-Arts) von de La Tour oder seinem Sohn Etienne sind nicht nur durch die Datierung bestimmt, sondern auch inhaltlich begründet. Rechts der Hauptszene der Frau im Gespräch mit Petrus sind wieder drei Würfelspieler und zwei Zuschauer tätig, wobei die moralische Auslegung hier einfacher erscheint.⁵⁵⁴ Philip Conisbee meint den Raucher eindeutig als Vermittler von Vanitas und Wankelmut des Menschen abtun zu können. Das reine Genre wäre somit ohne moralischen Hintergrund bei Georges de La Tour nicht zu finden; jedoch bleibt es möglich. Das Licht als besonders aktives Moment religiös-mystischen Ausdrucks im Bild wird allerdings schon zuvor vom Künstler profanisiert und zur theatralischen Spannung einer kleinen Schaubühne genützt. Säkularisierungen dieser Art spielen seit Caravaggio und schon mit Cambiaso eine Rolle auf dem langen Weg der Befreiung der Kunst vom strengen Kanon und Dekorum zu kunstimmanenten Fragen.

Vielleicht aber war die „Nachtmanier“ bei de La Tour schon allein Zeichen für geistlich-moralische Aspekte. Das bleibt auch für ein anderes Bild, das sich an der Grenze zwischen den Genres befindet, festzuhalten: Die „Flohsucherin“ oder „Die Frau mit dem Floh“ (Abb. 326). Eine pummelige oder schwangere, derbe junge Frau mit geöffnetem Nachthemd und einem turbanartigen Stoffgebilde überm Haar zerquetscht einen Floh zwischen den Nägeln ihrer Daumen, oder ist es doch anders? Ein Schatten (eines Rosenkranzes?) irritiert auf dem gewölbten Bauch. Vor ihr steht auf einem mit rotem Stoff oder Leder bezogenen Stuhl eine schon heruntergebrannte Kerze. Die Malweise, Beinstellung der Figur und die Farbigkeit sprechen für eine Datierung in die Nähe von „Hiob und sein Weib“ (Epinal, Musée Département des Vosges, frühe dreißiger Jahre). Alle Details wie die rosenkranzhafte Kette, die sich aber am Hals der begleitenden Wahrsagerin schon früher findet, wurden bemüht, um Deutungen zu erringen. Dem Ernst entsprächen biblische Gestalten wie Hagar, Maria, Maria Magdalena.⁵⁵⁵ Dem Volkscharakter einer Magd könnte die erotische Komponente des Flohs, der über den Körper einer Frau wandert, gerecht werden. Doch dafür lächelt das Mädchen zu wenig; sie ist ganz fixiert auf die rosenkranzartige

552 Feigenbaum in Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 162.

553 Aries, Duby, Privates Leben, siehe Anm. 539, S. 50.

554 Conisbee in Ausst.-Kat. Georges de La Tour, siehe Anm. 249, S. 134.

555 Ebenda, S. 96.



326 Georges de La Tour, Die Frau mit dem Floh, um 1630/34

Kette oder den Floh, als wäre sie tief versunken im Gebet. Die Szenen steht in ihrer Isolation und durch die Konfrontation mit der Kerze im Gegensatz zum Bild ähnlichen Thomas von Gerrit van Honthorst: „Flohjagd“ (Basel, Kunstmuseum, um 1628, Tafel 46). Sicher näher steht de La Tour das halbfigurige Mädchen beim Flohfangen über einer Wassertschüssel und vor einer Lampe Trophime Bigots (auch: Kerzenlichtmeister, Rom, Gall. Doria Pamphili), denn auch dieses ist ganz versunken und ernst und verbindet mit den Span anblasenden Knaben, die eindeutig religiös zu deuten sind.

Die Frage, warum de La Tour die extreme Schlichtheit von Sujet und Person gewählt hat, mag schnell in Richtung pietistischer Strömungen führen. Einfachheit, Reinheit und Tugend – dagegen spricht jedoch die Schwangerschaft – es sei denn, Maria ist gemeint. Doch die „proletarian physique“, die Conisbee konstatiert, wäre dabei sehr unangebracht – trotz Carvaggios Vorbild.⁵⁵⁶ Ist das Bild vielleicht ironisch gemeint? Dazu passen die wenigen überlieferten Charaktereigenschaften des Künstlers nicht. Die heruntergebrannte Kerze als Hinweis auf die ihr Leben für andere opfernde Magd erscheint nur dann von Bedeutung, wenn es sich um die „Magd des Herrn“ handeln sollte. Warum sollte der in aristokratischen Kreisen verkehrende, vermögende Künstler revolutionäre proletarische Ideen – noch dazu vor deren Zeit – vertreten haben? Die kurze, vergängliche Lebenszeit in der Kerze gespiegelt zu sehen und somit ein neuerliches Zeichen von Vergänglichkeit vor Augen zu haben, ist offenbar nur Teil der Deutung.

Auch Honthorsts genannte „Flohjagd“ bei Kerzenschein ist mit höheren Inhalten aufgeladen worden: Die alte Dienerin könnte dabei auch Jupiter in seiner Verkleidung als Frau sein. Gegen die mythologische Deutung sprechen die meist in den Niederlanden die Blindheit symbolisierenden Augengläser der Alten, auch das neckische Lächeln der jungen barbusigen Frau mit gespreizten Beinen. Nur die innerbildliche Lichtquelle und das Gefäß links oben am Tisch könnten wieder religiöse Inhalte suggerieren. Es scheint in Bezug auf die alltägliche Flohplage und -jagd im 17. Jahrhundert eine Menge von Sprichworten und erotischen Anspielungen gegeben zu haben, die verschiedene Ebenen der Interpretation gestatten.

Auch die so genannte Anna oder Dienerin mit der Kerze in Georges de La Tours Bild „Das Neugeborene“ (Rennes, Musée des Beaux-Arts, um 1645) hat Ähnlichkeiten mit dem Modell der isolierten Flohsucherin in Profil, runder Stirn, Kopfbedeckung, kleinen Brüsten. Aber für die mit Maria schwangere Anna ist das Mädchen zu jung. Eine andere Richtung berührt Hélène Adhémar Deutung des Zusammenhangs mit einer 1624 gegründeten Klostersgemeinschaft für Frauen in Nancy durch Marie Elisabeth de Ranfanig, sanktioniert von Papst Urban VIII. 1635, die „gefallenen“ Mädchen ein Heim anbieten konnten.⁵⁵⁷ Die päpstliche Anerkennung mag nach 1635 zu einer bildlichen Reaktion des Malers oder einem Auftrag des Konvents geführt haben und würde Ähnlichkeiten wie Unterschiede zu den Magdalenenbildern klar machen.

556 Ebenda.

557 H. Adhémar, „La Tour et les convents lorrains“ in: Gazette des Beaux-Arts 6, Nr. 80, 1972, S. 219 ff.



327 Trophime Bigot (Kerzenlichtmeister), Cantina

Selbst Wirtshausszenen oder das Anzapfen von Weinfässern konnten neben der allgemeinen Schilderung der Trinker als moralisch zweifelhafter Menschen in das Genrebild integriert werden. So ist das Werk „Cantina“ des Kerzenlichtmeisters (Abb. 327), das einen Jüngling und einen älteren Herrn mit Federhut beim Abzapfen vor einem Fass zeigen, auch vielschichtig deutbar. Der Knabe nimmt die Lampe vom Fass oder hängt sie erst auf, der Mann hält einen Weinpokal hoch und deutet mit der anderen Hand auf seine Stirn.⁵⁵⁸ Die Wirkung von Wein, der aber auch liturgisch (Eucharistie) verwendet wird, ist angesprochen. In Gerard Dous Szene „Im Weinkeller“ (ehemals Dresden, Gemäldegal.) ist mehr die erotische Komponente gemeint: Der Knabe droht dem zapfenden Mädchen, ihre Laterne ist gefährlich achtlos geöffnet, seine Kerze schon weit heruntergebrannt; moralisierend sind die Lichtquellen nicht nur allein Auslöser schöner Farbeffekte – wie immer bei diesem Maler –, sondern vor allem Symbol der gefährlichen Wirkung des Liebesfeuers.

558 Nicolson, *The "Candlelightmaster"*, siehe Anm. 256, S. 137, Fig. 9.



328 Gerard Dou, Mädchen mit Lampe am Fenster, um 1660

Noch dazu in der Dunkelheit des Weinkellers, in die aber schon rechts oben ein Entdecker eindringt. Dou profanisiert die meisten Themen und baut Kerze und Kohlebecken auch in die Sitten- und Berufsbilder wie „Mädchen mit Laterne am Fenster“ (Abb. 328) oder „Der Dorfnotar“ (wohl Privatbesitz, im Kunsthandel Wien 1985/86 dokumentiert) mit ein. Dazu kommt das Wissen um die nächtliche Tätigkeit eines Mannes, der weder Philosoph noch Künstler oder Wissenschaftler ist: Er spitzt die Schreibfeder und trägt eine Brille.⁵⁵⁹ Der Leidener Künstler scheint sich in diesem Werk über alles lustig zu machen, was für andere „hoch und heilig“ ist. Das lässt aber auch auf seine Kollegen im niederländischen Umfeld Schlüsse ziehen. Nicht immer muss mit der emblematischen, mythologischen und christlichen Deutung so ernst verfahren werden. Das Genrebild ist wohl auch Resultat einer Entwicklung hin zu reinen Kunstfragen in einem anderen, bürgerlichen Umfeld als in Italien.

So ist auch Jan Steen (1628–1679) für seine Szenen aus dem täglichen Leben bekannt, wengleich Themen wie „Die verkehrte Welt“ sehr wohl tiefere symbolische Bezüge zulassen, sind andere Werke wie „Die (nächtliche) Serenade“ (Prag, Národní Gal., Tafel 47) einfache Schilderung von Fastnachtsbräuchen oder einer Szene der *Commedia dell'Arte*. Auch eine Parodie auf die Allegorie der Musik mag enthalten sein, wenn auch ohne Melancholie, denn der Page als Rückenfigur mit der lichtbringenden Fackel trägt in seiner linken Hosentasche auch die Wurst des „Hanswurst“.⁵⁶⁰ In „Zwei rauchende und zechende Bauern bei Kerzenlicht“ (wohl privat, im Kunsthandel Wien 1982/83 dokumentiert) liegen bei heruntergebrannter Kerze zu den Lastern des Rauchens und Trinkens auch noch Würfel und ein Notenblatt am Tisch – der hintere Mann scheint also weniger zu lachen als zu singen.⁵⁶¹ Ist es eine schlichte Volksszene zweier gegensätzlicher Charaktere oder sind es verdoppelte Vanitasallegorien? Der Hofmaler (und Galeriedirektor) Erzherzog Leopold Wilhelms, David Teniers d. J. (1610–1690), schuf in Steens Manier das Genrebild „Bauern am Kamin“ (Salzburg, Residenzgalerie), in dem eine Kerze am oberen Kaminsims und die Glut des Feuers eine Gruppe von vier Männern beleuchtet, von denen einer, breitbeinig stehend, einem Diener nachblickt, der offenbar neuen Wein holt, um den Krug auf dem Schemel vor dem Bauern aufzufüllen. Ein sitzender anderer Bauer raucht Pfeife, die zwei weiteren widmen sich dem Sprechen und Zuhören. Eine Allegorie der Sinne ist hier als zweite Sinnschicht neben dem moralischen Aspekt, Wein und Rauchwaren zu meiden, möglich.

Als weiteres Genre waren im 17. und 18. Jahrhundert nächtliche Bauernszenen sehr gefragt und galten unabhängig von den Hirten der „Arcadia“ als eigene Gattung. Leonaert Bramer hat die „Bauern am Feuer“ 1626 (Abb. 329, S. 716) gemalt, die allein durch das künstliche Licht in einer auf zwei knorrige Bäume und einen schmalen Streifen reduzierte Landschaft hervorgehoben werden. Am Baum links vorne lehnt ein älterer Mann mit Hut

559 Verkaufskatalog Galerie Sankt Lucas Wien 1985/86, Nr. 12.

560 Ausst.-Kat. Musik in der Malerei, siehe Anm. 294, S. 276, V 13.

561 Verkaufskatalog der Galerie Sankt Lucas Wien, Winter 1982/83, Nr. 15.



329 Leonaert Bramer, Bauern am Feuer, 1626

und stützt sich zusätzlich auf einen Stock; direkt vor dem Feuer sitzt ein schöner Knabe in eleganter Stellung ähnlich Endymion und dahinter steht eine hexenhafte, alte Frau mit einer Kuh, die sich aus dem Mittelgrund umwendet. Rechts des Feuers liegt eine weitere Kuh, steht ein Kalb und ein Jungstier nähert sich von rechts vorne, dahinter scheint eines der Tiere mit erhobenem Schädel zu muhen, vom letzten Herdentier sieht man nur mehr das Hinterteil und seine Wendung in Richtung des zweiten, belaubteren Baumes. Ein von den künstlerisch hochwertigen Lichtreflexen und Farbnuancen her sehr interessantes Bild Bramers – ohne Mondsichel ist es nicht mythologisch deutbar, wie auch sein Tondo „Nächtliche Reisende bei Mondlicht“ (New York, Richard Feigen & Co) keine weiteren Aufschlüsse bietet.

Schon während der Entstehung der neuen Gattung begann das Genrebild sich zuweilen auch in religiöse Szenen einzuschmuggeln und veränderte den Charakter dieser Werke. Dies zeigt in besonderer Weise Jan Cornelisz Vermeyens „Heilige Familie am Feuer“ um 1532/33 (Abb. 330). Maria und das nackte Christuskind sitzen in einer kunstvoll komponierten Diagonalen von links oben nach rechts unten an einem Feuer. Dieses facht ein Engel, der einem Amorknaben sehr ähnlich ist, im linken Vordergrund mit einem Tuch



330 Jan Cornelisz Vermeyen, Die Hl. Familie am Feuer, 1532/33

an, während er sich schalkhaft zum Betrachtterraum wendet. Zwei Scheite sind brennend von der Feuerstelle gefallen und bedrohen eine Katze, die es sich auf einem Tuch bequem gemacht hat und ungehalten blinzelt. Jesus zeigt mit einer verdrehten Geste zwischen seinen Beinen auf das Tier. Er wird am rechten Bein gehalten und an den Zehen von einem knienden Mädchen geküsst, die er mit der Rechten segnet, während er selbst leidend seinem Schicksal voraus himmelwärts blickt. Seine Mutter hält ihn schützend und beugt ihren Kopf zärtlich zu ihm, während sie ihre nackten Füße am Feuer wärmt. Dahinter sitzt links der heilige Josef und wärmt seine Hände. Frech lächelnd und vom Rand rechts überschritten zeigt sich eine Magd mit Kopfbedeckung, die das Mädchen an Christus heranschiebt und aus dem Bild blickt. Alltägliche Beobachtung und räumliche Perspektivkonstruktion sind in dieser Szene, die möglicherweise eine Phase auf der Flucht nach Ägypten, im Stall von Bethlehem oder mit der hl. Katharina aus der Andachtsliteratur überliefert, vorherrschend.

Erotische Szenen bei Nacht

Vom Fastnachtstreiben, das schon im Zusammenhang mit der Personifikation der Nacht in Kap. IV, 4 angesprochen wurde und die verkehrte Welt in Bezug auf Geschlecht, Tageszeiten und Tätigkeiten auskostete, ist es nur ein schmaler Grat zu den verborgensten, intimsten Nachtthemen, jenen der Liebesspiele. Solange diese den Göttern vorbehalten sind, ist die Darstellung gestattet oder dient als Vorwand für Künstler und Auftraggeber, das eigentliche Anliegen zu verbergen. Deftige Beispiele dieser Art liefern in Kupferstichen, die dieses Genre beherrschen (der Verbreitung wegen), Künstler wie Goltzius, Jacques de Gheyn II., Lukas Kilian, Jan Harmensz Muller, Egidius und Raphael Sadeler und Jan Pietersz Saenredam. Die galanten Szenen dann auf einfache Menschen zu übertragen war natürlich noch anstößiger und wurde als Pornografie verboten. So verschwanden im Lauf der Jahrhunderte auf Betreiben der Kirche vor allem die bekanntesten Zyklen von erotischen Kupferstichen – wie die sagenumwobenen „Amori“ des Giulio Romano, von denen nur wenige Nachstiche bekannt sind, hinter Klostermauern und jenen des Vatikans.

Der schon zur Nachtpersonifikation zwei Mal erwähnte Crispin de Passe hielt mehrere laszive Szenen in Kupferstichen fest, so auch die „Weinende Bauernbraut“, festlich gekleidet, mit Brautkrone und offenem Haar, der nach Brauch wohl eine Jungfernpfrobe verordnet wurde, was der Krug in ihrer Hand, der Bärtige mit dem Räucherstab und die schadenfreudigen anderen Begleiter andeuten. Offenbar steht hier eine negative Entdeckung bevor.⁵⁶²

Erotische Versuchung wurde aber vor allem in Verbindung mit Freudenhäusern, mit Tanz, Spiel und Weinkonsum in Verbindung gebracht, was aber sogar in Illustrationen deutscher Stammbücher Eingang fand. Crispin de Passe bannte die Laster nach dem Vor-

562 E. Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, Frankfurt 1985, Bd. 1, Renaissance I, Kap. 4, S. 208.

bild Lucas von Leydens in einen Kupferstich: Die entblößten Brüste der Liebesdienerin und das offene Bett im Hintergrund deuten schon auf den moralischen Fall des sitzenden Kavaliere hin, der durch die von einem Pagen hochgehaltene Kerze beleuchtet wird.⁵⁶³ Doch man liebte es, unmögliche Paarungen festzuhalten, wobei in Bildern, Kupferstichen und Holzschnitten der satirische Charakter überwiegt, wenn hoher Altersunterschied oder der Bruch des Zölibats klerikaler Personen vorgeführt wurde, wie z. B. mehrmals in grafischen Werken des Frans von Mieris. Dieser Künstler (1635–1681) war Schüler Gerard Dous und hat die Leidener Malerei um eine Reihe von erotischen Werken bereichert; so ist seine „Schalkhafte Schöne“ vor einem Bett in seltsamer Verrenkung mit hochgehobenem Rock dabei, mit einem ihrer Winde versuchsweise eine am Boden stehende Kerze zu löschen. Wie eine zweite Lichtquelle leuchtet der Reflex des Lichts auf der Weinflasche am Nachtkästchen auf. Für die männlichen Betrachter scheint so ein Bild besondere Reize gehabt zu haben, handelt es sich doch eindeutig um ein „anständiges“ Mädchen bei geheimer Tat.⁵⁶⁴

Das Flohsuchen konnte von den Andeutungen de La Tours oder Honthorst noch weiter in die Unanständigkeit getrieben werden, gerne wurde dazu auch die dem Laster zugeordnete Katze in ihrer diebischen Art beim Stehlen von Essen oder in ihrer Trägheit vorm Kamin gezeigt. Sie oder der Bock machen die Unkeuschheit sofort deutlich.

Im galanten Zeitalter schuf François Boucher um 1760 eine ganze Reihe von deftigen erotischen Szenen, in denen auch die Damen aktiv werden und den Herren zuweilen die Beinkleider ausziehen.⁵⁶⁵ Wieder drückt sich ein argwöhnisch beobachtender Kater an das untere Kaminsims. Die teils deftigen Gemälde sind als Aufträge Ludwigs XV. für das Boudoir der Marquise von Pompadour gemalt und nachher oft gestochen worden.⁵⁶⁶ Die sexuellen Ausschweifungen der höfischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert in Europa waren Anlass zu Tadel und es ist klar, dass der Sittenkodex Daniel Chodowieckis natürlich auch auf galante Soupers und „Die Ausschweifung“ in Kupferstichen mit moralischen Appellen abzielte.

Selbst das „Fensterln“ verliebter Herrn bei Nacht war Thema für erotische Kupferstiche – so schuf Jeremias Wolff aus Augsburg die Szenen „Der Bauernbursche beim Fensterln“. Eduard Fuchs weist in diesem Zusammenhang auf die „Komm- und Probenächte“ hin, die in der bäuerlichen Gesellschaft Brauch waren, um die Wahl einer passenden Bäuerin zu erleichtern, wobei aber sogar vorkommen konnte, dass gegebene Versprechen von beiden Seiten nicht eingehalten wurden.⁵⁶⁷

563 Ebenda, Bd. 2, Renaissance II, Kap. 6, S. 87. Stammbuchblatt ebenda, S. 121.

564 Ebenda, Bd. 4, Das galante Zeitalter II, Farbabbildung, S. 32/33.

565 Ebenda, Bd. 3, Das galante Zeitalter I, Kap. 3, S. 152/153.

566 Ebenda, Bd. 4, Das galante Zeitalter II, Kap. 4, S. 142.

567 Ebenda, Bd. 1, Ren. I, S. 231.



331 Francesco Barbieri, gen. Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1621/23

g) *Nacht und Vanitas*

Der mahrende Themenbereich wird allen Gattungen zugeordnet, soll daher hier als Abschluss isoliert dargestellt werden. Es geht um die Bilder zur „Arcadia“, die Heiligen, die am stärksten mit der Vergänglichkeit des Lebens verbunden sind wie Magdalena und Hieronymus, der hl. Franziskus oder Johannes Nepomuk, und spezielle Vanitasallegorien voll Verwesung – „nicht mehr“ und „nicht weniger“, wie es zu den Gegenständen auf der Waage in Juan Valdés Leals „Fin de la gloria del mundo“ („Hieroglyphen des Todes I“) von 1672 heißt.

Es ist die arkadische Dichtung nach Vergil, die den Tod im idyllischen Land der Hirten nicht ausschließt. Das Grab Daphnis in der 5. Ekloge haben zwei berühmte Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, Panofsky und Bialostocki, in Bezug auf die Bilder Guercinos

und Poussins betrachtet.⁵⁶⁸ Francesco Barbieri, gen. Guercino, hat zwischen 1621 und 1623 das erste nächtliche Bild dieses Themas geschaffen: „Et in Arcadia ego“ steht auf dem Stein rechts, der als Podest für einen Totenkopf dient, auf dessen Stirn eine Fliege sitzt und neben den ein Schenkelknochen gelegt ist (Abb. 331). Nach dem Spätmittelalter hatte die Zeit der Gegenreformation die didaktische Bedeutung der Warnung vor dem Tod aufgenommen. Die Beleuchtung ist – wie oft bei Guercino – von flackernden nächtlichen Lichtquellen gespeist; rechts hinter dem Geäst auf einer Mauer scheint der Mond zu leuchten, Hirten und Totenkopf werden von einer überirdischen Lichtquelle bestrahlt, dazu gibt es aufleuchtendes Tramonto am Horizont. Die beiden Hirten – ein Knabe und ein Bärtiger – stützen sich auf ihre Stöcke und blicken über eine Böschung mit Bäumen melancholisch auf den Schädel, wie auch ein Vogel von der Mauer rechts herabscheint. Giulio Rospigliosi, der spätere Papst Clemens IX., für den das Gemälde gemalt wurde, gilt auch als Erfinder des Spruchs ohne Verbum, der mehrsinig übersetzt wird: „Auch ich bin in Arkadien geboren und lebte dort“ oder „Selbst in Arkadien gibt es mich, den Tod“.⁵⁶⁹ In Guercinos Bild spricht wahrscheinlich der Tod in Form des Totenkopfes persönlich zum Betrachter – erst Poussin nahm die andere, versöhnlichere Fassung der Aussage auf, die nicht mehr als „Memento mori“ zu lesen ist. Christliche Moralthologie ist in das Hirtenidyll der Antike eingepflanzt worden: Die Nacht gehört zur theatralischen Vermittlung dieser Inhalte. Das Sprechen des Schädels entspricht der kamaldulensischen Frömmigkeit und das Motiv findet sich emblematisch ab dem Spätmittelalter in der Literatur und steht im Gegensatz zur antiken Symbolik des Totenkopfs als Aufforderung zum diesseitigen Genuss ohne moralischen Hintergrund.⁵⁷⁰ Marta Cencillo Ramirez meint in der expressiven Verwendung mehrerer nächtlicher Lichtquellen, wie sie Guercino nach Tizian, Tintoretto und anderen Oberitalienern verwendete, einen Paradigmenwechsel in Richtung reinen Ausdruckswert des Helldunkels zu finden.⁵⁷¹ Flackern und Zerstreuen von Hell- und Dunkelwerten beherrscht diese Gruppe von Nachtstücken, in welchen das Licht scheinbar von der Farbe ausgeht und das göttliche Licht nur mehr als „pseudo-lume divino“ von der Autorin gesehen wird. Das Kunststück der atmosphärischen Wirkung und luminaristischen Farbgebung steht in diesen Nachtstücken gleichwertig zum moralisierenden Inhalt.

Caravaggeskes, gebündeltes Leuchtlicht verwendet Luis de Morales (um 1520–1586) in seinem nächtlichen „Christus in Meditation“ (Abb. 332, S. 722) von 1546.⁵⁷² Das spätmittelalterliche Motiv „Christus in der Rast“ – eine Kombination von Passionsschmerz und Melancholie – wird mit dem genauen jesuitischen Blick auf die Leidenswerkzeuge, auf Kreuz, Geißelsäule und Salbstein für die Leiche kombiniert. Der Todgeweihte wird mit

568 E. Panofsky, *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: *Sinn und Deutung der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 351 ff. Bialostocki, *Kunst und Vanitas*, siehe Anm. 522, S. 269 ff.

569 Panofsky, ebenda, S. 359 f.

570 *Arkadien-Landschaft vergänglichem Glück*, Hrsg. P. Maisak, C. Fiedler, Frankfurt – Leipzig 1992, S. 168.

571 Ramirez, *Das Helldunkel*, siehe Anm. 514, S. 182 ff.

572 *Ausst.-Kat. De Tableaux Anciens*, Kunsthandel de Boer, Amsterdam 1970, Abb. 28.



332
Luis de Morales,
Christus in Meditation,
um 1546

geröteten Augenlidern, ohne Wundmale und in einer gewissen Eleganz gezeigt. Er reflektiert in kontemplativer Haltung aktiv über das eigene Schicksal, wie es nur im Werk eines Manieristen auftreten kann: Morales „el divino“, von Philipp II. zur Ausschmückung des Escorial herangezogen und wie El Greco wieder abgelehnt, war ein besonderer Schilderer der Passion in allen Einzelheiten beschaulicher Frömmigkeit. In gewisser Weise schließt der Künstler an den lombardischen Typus des nächtlichen Schmerzensmannes von Bramantino an. Nun sind zusätzlich die Aspekte der Vergänglichkeit angeschlossen, die an Tizians oder Savoldos Magdalenas von 1530–50 anknüpfen.

Giulio Campis nächtlichem Beispiel der Maniera folgt ein „Hieronymus“ rubensscher Wirkung, den Artus Wolffort (1581–1641) in theatralischem Dunkel um 1630 (Paris, Privatbes., Abb. 333) gestaltet hat. Neben dem Totenkopf in der Linken des Heiligen ist

333

Artus Wolffort,
Hieronymus, um 1630



die Geißelrute zu finden; dazu sind die Briefworte zu assoziieren: „Es verachtet leicht alles, wer immer die Nähe des Todes bedenkt.“⁵⁷³ Vertieft in die Heilige Schrift kommt Hieronymus der Lampe und dem Kruzifix mit dem Kopf nahe. Die labile Haltung und Schräglage des Profils unterstreichen die emotionale Ergriffenheit als „Triumph über die weltlichen Anfechtungen“.⁵⁷⁴ François Bergot hat besonders Hieronymus und Maria Magdalena als Exempla der Vanitas in Bezug auf die Todesvorbereitungen in der „Vita solitaria“ hervorgehoben.⁵⁷⁵

573 Hieronymus, Epistolae 53, 11, 3.

574 Ausst.-Kat. Les Vanities, siehe Anm. 253, S. 110 f.

575 F. Bergot, Le rien de tout, in Ausst.-Kat. Les Vanities, ebenda, siehe Anm. 253, S. 43 ff.

Caravaggio malte die weibliche Paradegestalt Maria Magdalena in Variationen. Einen verlorenen Typus der Heiligen in Ekstase (Abb. 334) überliefert Louis Finson (1578–1617).

Das halbe Bild (diagonal von links unten nach rechts oben getrennt) ist dunkler Raum, in dem links oben ein Kreuz aus Zweigen als Zutat Finsons im göttlichen Lichtbündel auftaucht, um die Ekstase bereits als „Unio mystica“ zu erläutern. Die lustvoll über einen Totenkopf wie eine Lehne nach hinten fallende Heilige führt den vorausgeahnten Tod als Ziel der Entsagung vor Augen. Bezüge zur spanischen asketischen Mystikerliteratur sind auch von dem Franzosen absichtsvoll gewählt. Wie eine nächtliche Vision der Betrachter taucht die Magdalena mit dem geöffneten Mund aus der Finsternis des Unglaubens auf. In der herabfallenden Kleidung wird der erotische Aspekt der Gefährtin des Erlösers hervorgehoben, im Totenkopf der gegenteilige Vanitaseffekt erzielt. Jene Gegensätze, die in der Barockzeit so beliebt waren, spiegeln sich auch im Kontrast von Hell und Dunkel wider. Ein gnostischer Text über die „Pistis Sophia“, eine Gestalt, aus der die Geschichte der Maria Magdalena unter anderen gespeist ist, bezeichnet die Heilige als „Erbin des Lichts“, welches dann bei Georges de La Tour, Trophime Bigot, Elisabetta Sirani u. a. als innerbildliche Lichtquelle und emblematisches Motiv der Kerze oder flammenden Öllampe in den braunen oder schwarzen Raum eingestellt wird.⁵⁷⁶ Die flammende Liebe Gottes oder Weisheit der Erfahrung der Unio mystica bringt Maria Magdalena mit der Ecclesia und der Eva nach Adams Verfehlung als Vertreterin der unglücklichen Menschheit in Gestalt der reuigen Hure mit sich. Schon das 2. Jahrhundert erfindet den Typus der Büsserin, aber erst im 12. Jahrhundert kam die provenzalische Legende mit dem Rückzug in die Höhle östlich von Marseille dazu und der Reliquienkult von Vézlay zur „gesegneten Sünderin“.⁵⁷⁷

Die Darstellung ihres Weges in Etappen von nächtlicher Einkehr hat ein Künstler wie Georges de La Tour in besonderer Weise aufgegriffen: Er malte sie noch in reicher Kleidung mit abgelegtem und abgeworfenem Schmuck vor wertvollem Spiegelrahmen an der Wende zur Einkehr als „Magdalena der zwei Flammen“ (Abb. 335, S. 726). Hier wird die Zwiespältigkeit der Liebe der Magdalena in den zwei Kerzen als Zeichen der Überwindung der irdischen Versuchung gezeigt.⁵⁷⁸ Die Heilige hat auch ihre Schuhe abgelegt und ist als ganze Profilfigur damit beschäftigt, Lichter und Totenkopf zu beobachten, auf den sie ihre Hände gefaltet gelegt hat. Im verlorenen Profil ist das Modell der „Flohsucherin“ zu erkennen – kleinbrüstig, dickbäuchig und bäuerlich im Ausdruck –, eine doppelt illuminierte als Lichtspenderin und Erleuchtete. Sie ist nicht nur die über den Tod Meditierende, sondern weist auch auf das Salbgefäß neben dem Spiegel – und damit auf die Hoffnung in der Auferstehung – hin. Das Alabastron als Attribut des Weiblichen hat auch diese Verbindung wie das Ei als Behälter des Lebens und Überwindung des Todes.⁵⁷⁹ Das bäuerliche Modell

576 Haskins, Maria Magdalena, siehe Anm. 289, S. 49.

577 Die Lieblingsheilige des Mittelalters in Frankreich wurde auch die Favoritin der Gegenreformation. Siehe Haskins, ebenda S. 79–162, S. 279.

578 Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 230.

579 Haskins, Magdalena, siehe Anm. 289, S. 236, S. 255.



334 Louis Finson nach Caravaggio, Magdalena in Ekstase, um 1613



335 Georges de La Tour, Die reuige Maria Magdalena (Magdalena der zwei Flammen), 1638/40



336 Georges de La Tour, Maria Magdalena mit der rußigen Flamme, 1636/38

ist aber auch Hinweis auf die gewählte Vanitasallegorie des Künstlers – geht es doch auch um die Eitelkeit von „Jedefrau“, Frau Welt, die von Maria Magdalena in ihrer Sünde und Schönheit verkörpert wird.⁵⁸⁰

Die Meditationspraxis und die zweigeteilte Flamme setzen sich in „Maria Magdalena mit der rußigen Flamme“ (Abb. 336, S. 727) fort. Hier ist die Heilige wieder Ganzfigur im Profil in der Melancholiegeste gegeben; ihre reiche Kleidung ist gegen das Büßergewand getauscht, die Bücher, das Kreuz und die Geißel liegen neben der Öllampe, der Totenkopf am Schoß wird von ihrer Rechten gehalten. Wieder ist es das Modell de La Tours und diesmal ist die Erotik durch nackte Schultern und Haar betont. Karge Umgebung trifft sich mit einem braunen Grundton der Nacht. Auch Jacobus de Voragine diskutiert die Bedeutung des Lichts für die exemplarische Gestalt der Magdalena, und der Maler scheint dies zu illustrieren und durch das Starren in die zweigeteilte Flamme geradezu anzusprechen.⁵⁸¹

Doch der Künstler hat noch weitere Fassungen zur Magdalena geschaffen: Eine Halbfigur an einem Tisch sitzend, nur um die Hüfte in eine Decke gehüllt, das Gesicht vom Haar fast bedeckt, wirkt wie eine Fortsetzung der Askese. Die „Magdalena mit der Bibel“ (um 1630/34, Privatslg.) blickt auf den Totenkopf, das Buch und die hinter dem Lesepult züngelnde Flamme einer Lampe. Die gegenreformatorischen Hauptattribute stehen im Braun der Nacht gegen die reizvollen Haare und ihre Nacktheit – diese Magdalena hat bereits als Zeichen fortgeschrittener Askese einen abgeflachten Bauch. Das Haar – Zeichen der Erotik und offen getragen auch der Laszivität – ist ein weiterer Hinweis auf Vanitas.⁵⁸²

Die Blöße ist neben erotischer Wirkung auch der Ausdruck der Hinwendung zu Gott, die jene Büßerin der Grotte als neue „Nuda veritas“ (Horaz) vollzieht. Susan Haskins sieht in ihr eine „nuditas temporalis“ mit „virtualis“ und „criminalis“ vereint.⁵⁸³ Trotz der Vorschriften der katholischen Bildreformatoren setzt sich die laszive, amouröse, sentimentale Büßerin für die voyeuristisch orientierte männliche Auftraggeberschaft durch. Die Vorliebe für die Warnungen der Vanitasallegorien entsprechen aber auch den Vorstellungen der Jesuiten, dass beständiges Denken an den Tod die Leidenschaften zügelt; deshalb empfehlen sie auch das Meditieren im dunklen Raum mit dem Totenkopf.⁵⁸⁴ Dies wird besonders in der „Reuigen Magdalena“ Georges de La Tours der National Gallery of Art in Washington mit Buch und von hinten bestrahlten, vorne völlig beschatteten Totenkopf – mit dem Spiegeleffekt der Verdoppelung – sichtbar. Melancholiegistus und Auflegen der Hand auf den Totenkopf sind die sprechenden Hinweise eines durch die Kerze betonten Charakters

580 Ebenda S. 188.

581 P. Conisbee, Georges de La Tour's Rependant Magdalene, in: Ausst.-Kat. Washington 1993, S. 11 (eines Hefts ohne Seitenangabe).

582 Haskins, Magdalena, siehe Anm. 289, S. 251. Bei G. della Porta, in den Physiognomien, wird das Haar mit der Lüsterheit der Frau in Bezug gebracht.

583 Ebenda, S. 246–248.

584 Ebenda, S. 96.



337 Trophime Bigot (Kerzenlichtmeister), Reuige Maria Magdalena

der „Vita solitaria“. Die Aufzählung der Magdalenenbilder des Künstlers in dieser Reihenfolge des Lebensverlaufs der Heiligen und der fortschreitenden Beschränkung der Mittel ist nicht die einzige Möglichkeit einer (umstrittenen) Datierung der Werke.⁵⁸⁵

Zu all diesen Kulminationen nächtlicher Magdalenen bei de La Tour kommt bei dem mit ihm und Italien in Kontakt stehenden Kerzenlichtmeister Trophime Bigot in seiner „Reuigen Magdalena“ (Abb. 337) der Tränenkult der Gegenreformation sichtbar zum Zuge.⁵⁸⁶ Die zum Betrachtterraum gewendete, aber zu Christus blickende Heilige in labiler Haltung, mit zum Betrachter geöffneter Geste, weint über das Leid des Herrn.⁵⁸⁷ Auch hier ist die Beschränkung der Mittel auf das Wesentliche und auf die große Affektgeste zu

585 Seidel, Die Kerze, siehe Anm. 22, S. 278.

586 Foto: Nachlass G. Heinz, ohne weitere Beschriftung, wohl aus dem Kunstmarkt.

587 Haskins, Magdalena, siehe Anm. 289, S. 211 f. Weinen ist wichtig für das Sakrament der Buße.



338 Flamino Torri, Reuige Maria Magdalena

bemerken; als Attribute genügen Kreuz und Weinblätter, die als Hoffnungsträger zu Buch, Totenkopf und Rosenkranz auftauchen. Das Haar spielt eine ebenso große Rolle, wie es als erotisches Element bei dem Bolognesen Flamino Torri (Abb. 338) noch bizarrer im Fluss um die sichtbaren Brustwarzen der Fall ist. Dem caravagesken Helldunkel wird bei Bigot die Öllampe mit dem präparierten Docht als intime und meditative Lösung de La Tours verbunden.

In Elisabetta Siranis „Maria Magdalena“ von 1663 (Besançon, Musée des Beaux-Arts, Abb. 339) wird die sentimentale Note gesteigert: Die Geißel ist gegen die Brust der Heiligen gewendet, vor der Höhle der visionären Büsserin mit Totenkopf, Kreuz und Bibel erscheint der Mond, wie es die Klassizisten seit Reni und später Sandrart wiederholen. Der Typus einer Venus pudica ist aber noch stärker in Francesco Furinis nackter Magdalena (Wien, Kunsthist. Mus., 1633) gegeben und widerspricht entschieden dem Schrifttum der Gegenreformation wie von Gabriele Paleotti oder Federico Borromeo.⁵⁸⁸ Dieser Körper,

588 Gegen die Nacktheit heiliger Figuren: Paleotti, *Discorso interno*, siehe Anm. 63, Bd. 3, S. 266. F. Borromeo, *De pictura sacra*, Hrsg. C. Castiglioni, Mailand 1932, S. 65.



339 Elisabetta Sirani, Reuige Maria Magdalena, 1663

von sich in schmerzvoller Lüsterheit windenden barocken „Pin-ups“ im nächtlichen Umfeld des Todes, sind auf die „Mondo instabile“ der sensualistischen Dichtung Giovanni Battista Marinos ebenso zurückzuführen wie auf den Widerstand der Künstler und die Wünsche der Auftraggeber.⁵⁸⁹

Trophime Bigot wird ein Vanitasbild zugeschrieben, dessen Protagonistin oft mit Magdalena in Verbindung gebracht wurde: Die „Allegorie des Todes und Vanitas“ oder „Allegorie der Unsterblichkeit der Seele“ (Abb. 340) – um 1620/25 in Rom entstanden – zeigt eine junge Frau neben einem Tisch, die einen Spiegel zum Betrachterraum hält und mit dem Zeigefinger auf einen Totenkopf deutet.⁵⁹⁰ Sie trägt einen Turban, der sie einer Sibylle annähert, z. B. Michelangelos delphischer Sibylle. Die Flamme der kleinen Lampe auf der Sanduhr, die auf zwei Büchern steht, spiegelt sich ähnlich Georges de La Tours Verdopplung der Lichter (und damit der Liebe der Magdalena). Eine Anwesenheit Christi als Zeichen der Flamme des Lebens in irdischer Hinfälligkeit, die durch den Tod manifestiert wird, ist integriert. Die Handwaage ganz vorne am Tisch lässt auf Gerechtigkeit der Prophezeiungen der jungen Frau hoffen. Zweite Bedeutung der Flamme könnte auch das Zeichen der Weisheit eines Gelehrten sein, der als Auftraggeber vor dem Bild zu stehen kommt.

Dem Betrachter wird der Spiegel vorgehalten, in dem Licht und Totenkopf sichtbar sind, die junge Frau blickt ein wenig durch ihn hindurch, wengleich sie en face herauschaut. Christliche wie profane Deutung sind möglich – die Meditation über die Vergänglichkeit des Lebens ist hier offenbar positive Aufforderung, ähnlich jesuitischer Vorstellung, im dunklen Raum über den Tod zu meditieren.

Neben der Lieblingsheiligen der Gegenreformation und ihr verwandten Gestalten ist auch der hl. Franziskus immer wieder in seiner Meditation mit dem Totenkopf (neben seiner in der Frührenaissance beliebten Darstellung mit Stigmatisierung) als Zeichen seiner Askese gemalt worden – dies betrifft vor allem die von der spanischen Mystik beeinflussten Gegenden, zu denen auch Lothringen mit de La Tour und Bigot zu rechnen ist. Francisco Zurbarán hat in mehreren Beispielen (London, Nat. Gall., 1638/40, oder Aachen, Städt. Suermond-Ludwig-Mus.) die Ablenkung von körperlichen Leidenschaften, von materiellen Gütern und der Gesellschaft der Menschen festgehalten. Dazu passt die Vorstellung des Ordens mit der Forderung nach Kontemplation in nicht ablenkender dunkler Umgebung – ohne Gestirne mit dem Einsatz des Leuchtlichts von außen als eigentlich schon altmodisch anmutendes „lume divino“.⁵⁹¹

Ein wahrlich nächtlicher barocker Heiliger (der aber im 14. Jahrhundert gelebt und gelitten hat) ist der Prager Märtyrer Johannes Nepomuk, dem eine breite Palette von Bil-

589 Heinz, Das Bild der hl. Maria Magdalena, siehe Anm. 301, S. 114–118.

590 Ausst.-Kat. Les Vanities, siehe Anm. 253, S. 168 f., Ausst.-Kat. Nacht, siehe Anm. 98, S. 434, Nr. 241.

591 Ausst.-Kat. Nacht, ebenda, S. 322, Nr. 123.



340 Trophime Bigot, Allegorie des Todes und Vanitas

dern gegenreformatorischen Charakters gewidmet wurde. Eines davon ist das kleine Metallbild Franz Xaver Palkos „Der Leichnam des Johannes Nepomuk auf der Moldau“ (Prag, Nat. Galerie, 1755/60, Tafel 48), das den Heiligen auf den Wellen vor der Karlsbrücke treibend mit dem Kreuz in verschränkten Armen zeigt. Das Nachtstück hat hohe expressive Qualität, zeigt sich doch hinter nebelhaften Schlieren am Himmel über der Karlsbrücke auch der Vollmond. Genau wird auch die Legende von der Erscheinung der fünf Sterne als Nimbus um den Kopf des Heiligen befolgt.⁵⁹² Der zukünftige Brückenhelige weist durch diese Lichterscheinung auf die Worte des Schweigens gegenüber König Wenzel IV. hin, die als Beichtgeheimnis gegenüber der Königin Sophia gewahrt wurden und sein Martyrium auslösten. Das Bild weist jedoch auch auf die kommende Auffindung am Ufer der Moldau und den Reliquienkult bis ins Detail seiner abgeschnittenen Zunge

592 Ausst.-Kat. Johannes Nepomuk, Hrsg. R. Baumstark, P. Volk, J. v. Herzogenberg, München 1993. G. Mann, Johannes Nepomuk, in: *Du*, Dezember 1971, S. 932.

voraus, denn es stellt einen Toten dar. Die Hagiografen des 18. Jahrhunderts brachten die Bibelstelle 2. Korinther 4, 6 mit Johannes Nepomuks Sternennimbus in Zusammenhang: „Aus der Finsternis soll Licht aufleuchten“. Durch Innozenz XIII. war Johannes Welffin aus Pomuk, genannt Nepomuk, 1721 selig und 1729 heilig gesprochen worden; die Gemälde folgen dem Bericht des Martyriums wie auch ähnliche, viel größere Darstellungen, z. B. das Deckengemälde der Johanneskirche in Innsbruck von Josef Schöpf von 1793.⁵⁹³

In einem Brief berichtet Johannes von Jenstein, der Erzbischof von Prag, 1393 an Papst Bonifaz IX. über das Martyrium: „Der König hielt in der Hand eine große Fackel und mit ihr brannte er die Lenden der Vikare und Offiziale und zerfleischte sie so auf erbärmliche Weise; auch andere Stellen ihrer Körper brannte er bis zum Bewußtseinsverlust des Vikars Johannes und des Offizials. Schließlich befahl der Herr König seinen gottlosen Gefolgsleuten und seinen gotteslästerlichen Ratgebern, den zu Tode gequälten ehrwürdigen Doktor und Vikar Johannes, gebunden an Händen und Füßen, ein Holz in den Mund gesteckt, durch einige seiner königlichen Leibwächter, die für solche Befehle ausersehen waren, nächtlicherweise zum Stadtfluß, Moldau genannt, zu schleppen, von der Brücke des Flusses zu stürzen und in den Fluten zu ertränken.“⁵⁹⁴

Die Nacht des Todes ist aber in einer Kombination der Neigung des Malers und der Vorstellungen des Auftraggebers besonders in Sevilla durch den portugiesischen Künstler Juan de Valdés Leal (1622–1690) verwirklicht worden. Sein Mäzen, Don Miguel de Manara, bestellte als Gründer einer Bruderschaft, die für die Beerdigung der Mittellosen zuständig war, für die Kirche des Hospital de la Caridad zwei Vanitasbilder. Sie standen im Zusammenhang mit der von ihm verfassten Schrift „Discurso de la Veridad“, die mit den Worten beginnt: „Bedenke Mensch, daß du aus Staub bist und wieder zu Staub verwandelt wirst.“⁵⁹⁵ Das erste Bild nennt sich nach einem Schriftband im Vordergrund „Finis Gloriae Mundi“ (Abb. 341), das Gegenstück bezieht seinen Titel von der Schrift über der Kerzenflamme „In diesem Augenblick“ (In Ictu Oculi, nach: 1 Kor. 15, 52). Im ersten Altarblatt mit rundbogigem Abschluss sind in einer Grabkapelle drei Tote in ihren geöffneten Särgen in drei Graden der Verwesung als drei Berufsgruppen – Geistlicher, Ritter und Gemeiner – in drastischem Naturalismus dargestellt. Leals expressiver Stil in starker Farbigkeit und furiosen Pinselstrich entspricht der subjektiven skurrilen Thematik und zeigt sich als eigenständig neben dem klassischeren Murillo. Nur Künstler in der Lombardei haben in dortigen Kreuzwegkapellen Ähnliches hervorgebracht. Das grausige Geschehen ist weiters durch Stapel von Totenköpfen und Knochen wie eine herumkriechende

593 G. Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Katholische Aufklärung und Josephinismus, Hrsg. E. Kovács, Wien 1979, S. 349 ff, Abb. 4.

594 Text aus: Ausst.-Kat. Johannes Nepomuk, siehe Anm. 592, S. 21.

595 Bialostocki, Kunst und Vanitas, siehe Anm. 522, S. 290 f. Warnke, Spanische Malerei, in: Hubala, Kunst des 17. Jahrhunderts, siehe Anm. 48, S. 147 f. A. Châstel, Le Baroque et la mort, in: Rettorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale de Studi Umanistici, Venezia 1954 / Roma 1955, S. 33–46.



341 Valdes Leal, Fin de la Gloria del Mundo, 1672, Sevilla

Schlange, eine Eule und eine Fledermaus mit Attributen der Vanitas und der Todesnacht gefüllt. Dazu kommt die von einer stigmatisierten Hand durch eine mystische Lichtöffnung von oben hereingehaltene Waage mit links Tieren, die auf die Todsünden hinweisen, und rechts Utensilien der Buße samt dem Herz Jesu. Darunter steht „Nimas“ (nicht mehr) und „Nimenos“ (nicht weniger). Die Wahl zwischen Sünde und Erlösung ist gegeben.

Im zweiten Bild steht der Tod als Gerippe mit Sense und Sarg mit einem Bein auf der Weltkugel und anderen Insignien von Macht und Ruhm des Menschen – die Tradition der niederländischen Stillleben zeigt sich deutlich, dazu liegt das Buch „*Pompa introitus Fernandi*“ von Rubens darunter, was auch die Malerei des Flamen als Anregung in Diskussion stellt. Damit ist die Kunst als bleibendes Faktum in das Memento-mori-Geschehen eingebracht; wenngleich Valdés Leal eine historische Anregung eigenwillig interpretiert hat: Die Legende von der Begegnung der drei Lebenden und drei Toten, die in der Frührenaissance für die Malerei wichtig war, kehrt in einer an die Betrachter gerichteten Direktheit wieder, die auch die neue Wissenschaft der Anatomie mit genauer Kenntnis der Leichensektion einfließen lässt. Das ist die moderne Note dieser Vanitasbilder.

Am Ende steht Matthias Withoos' „*Mors omnia vincit*“ (Abb. 342; der Künstler lebte von um 1627 bis 1703 und war Schüler des Tierstückemalers Marseus van Schrieck) als letzter nächtlicher Angriff auf die Wissenschaft und ihre Vergänglichkeit. Die Gattungen Landschaft und Stillleben sind hier verschmolzen; der eingerollte Hund der Melancholie (Dürer!) umringelt die Sanduhr als Zeichen der verrinnenden Zeit. Daneben liegen menschliche Gerippe und viele Tierschädel, vor allem Widderköpfe, die auch auf dem Sockel der Senecabüste⁵⁹⁶ wiederkehren. Der stoische Philosoph bildet das Zentrum, den unteren Teil seines Podests, das Sphingen tragen, ziert ein Relief mit Putto, eine Fruchtschüssel tragend. Rechts in der Finsternis eines Strauchs steht eine Armillarsphäre, auf der eine Eule sitzt, darunter ein gedrehter Stuhl, auf den eine weitere Sanduhr schräg gelegt ist. Ein Helm, ein umgedrehter (Gift?) Pilz, ein gefräßiger Igel und ein zerrissenes, aufgeschlagenes Buch ergänzen. Die Natur ist zum Teil blühend und wachsend, zum Teil abgestorben wie der knorrige Baum rechts. Im Hintergrund wird die braune Nacht von einem aufgehenden Gestirn oder von Tramonto hoffnungsvoll aufgehell; das Beleuchtungslicht im düsteren Vordergrund kommt aber von links oben außerhalb des Bildes.

Seneca ist auf vielen Vanitas-Stillleben zu finden, von Simon Lutichuys bis Jacques de Gheyn. Das Ideal des Stoizismus, der in seiner Leidenschaftslosigkeit gegen den Krieg und die verwerfliche Liebe siegt, und die Wissenschaft als ideale Tätigkeit, das rechte Maß zu finden, propagiert, mag hier – schon durch den Helm im Vordergrund – angesprochen sein. Das wäre der in wenigen Details bemerkbare positive Aspekt der Vanitasallegorie: Die

596 Die damals als Senecabüste bezeichnete Physiognomie wird heute mit Hesiod in Zusammenhang gebracht. Seneca ist auf einer Doppelherme des Berliner Museums, mit Sokrates bezeichnet, überliefert. Siehe: P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der Kunst*, München 1995, S. 147, Abb. 80, S. 193, Abb. 107.



342 Matthias Withoos, *Mors omnia vincit*, Ende 17. Jh.

Aufforderung zur Umkehr, die auch die Malerei als eine Wissenschaft mit einschloss in die tugendhaften Tätigkeiten, da sie zusätzlich die Zeit anhalten und die Ideen eines neuen Lebens fixieren kann. In der Nacht – angesichts der Gegenstände der Vanitas – besiegt die Malerei mit Hilfe der Philosophie Senecas die Zeit und den Tod; aber die Attribute wie Staffelei oder Palette fehlen in der makabren Sammlung. Doch galten Wissenschaft und Malerei an sich als eitel, wenn sie nicht jener moralischen und theologischen Instanz mit Bewegung zur Umkehr dienten, die den „Vanitas-Boom“ der Barockzeit auslösten. „Alles ist eitel“, sagt Andreas Gryphius und: „Der hohen Taten Ruhm muss wie ein Traum vergehn.“ In nachtschwarzer Finsternis befinden sich aber nur die aussichtslosen Fälle wie zuvor die Toten Leals – hier leuchtet immerhin noch der Schimmer des Tramonto zwischen den Bäumen links durch. Die Eule auf dem Attribut der Astronomie kann die „Nachtblindheit“ vertreten, aber auch als Zeichen für einsame kontemplative Studien zur Förderung der Weisheit erscheinen – damit ist die Aufforderung zur Bildung des Intellekts gemeint. Dagegen steht das angerissene Buch im Vordergrund mit dem neugierigen, viel-fressenden Igel dazu: Dieses Vergänglichkeitssymbol zeigt doch wieder die Nichtigkeit allen menschlichen Ringens an, selbst in der Wissenschaft. Die geschriebenen Zeugnisse in der Zeit der Buchdruckerkunst und enormen Verbreitung von Schriften mag im Negativen mit der Ruhmsucht im Kriege gleichgestellt sein. Damit dreht sich die Aussage zurück zur Verzweiflung in Melancholie, dem auch das umgeworfene Podest links hinter Senecas Büste entspricht oder das niedergedrückte Gras als „sentimentales Requisit“ einer aus Moder wachsenden Natur.⁵⁹⁷

Doch die komplexe Zusammenstellung kann nur auf gelehrte Betrachter abzielen; das zum „speculum morale“ gewandelte „speculum naturae“ vertritt auch eine Kunst, die aus der Natur zu wachsen scheint. Vorgänger in diesem Genre sind Salvator Rosas „Demokrit“ und Castigliones pittoreske Capricci, die bei Tiepolo, aber auch in den Niederlanden und Spanien ihre Fortsetzung gefunden haben. Die Moralphilosophie der Überwindung des Bösen durch Glauben und Vernunft (die noch nicht getrennt gesehen wurden) kann sich aber bei Withoos auf einen Streit an der Leidener Universität beziehen und auch als sarkastische Reaktion auf die kriegerischen Gemüter der Gelehrten der Rhetorikerkammer entstanden sein. Diese Nacht unter den Gelehrten herrscht leider auch noch heute zuweilen an den Universitäten. Philippe Aries lässt seine „Geschichte des Todes“ mit der Bemerkung ausklingen, dass die Abschaffung des Bösen den Tod in den Zustand der Wildheit zurückversetzt hat. Dass die Finsternis und Nachtblindheit auch mit der kommenden Aufklärung nicht vertrieben werden konnte, wissen wir heute.

597 C. L. Hart Nibbrig, *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt 1989, S. 222.

Conclusio und Ausblick

Die „Doppelnatur“ der Nacht – von der griechisch-archaischen Periode an als allegorische Mutterfigur mit zwei Kindern dargestellt – fächert sich im Zeitalter der europäischen Aufklärung und der Erleuchtung der Städte in weitere Aspekte. Es kommt aber auch zu einer Trennung von Nacht und Natur, die es vorher nicht gab.¹ Daher ist eine Zäsur in diesem Zeitraum angebracht, wenn nicht sogar zielführend, um die anhaltenden wie die neuen Phänomene der „Nachtdarstellung“ von dieser Trennlinie aus weiter zu analysieren. Eine Fortsetzung gibt es nicht nur durch die Allegorien der Nacht im 19. Jahrhundert, sondern auch bis ins 21. Jahrhundert durch den Verdopplungseffekt, der die Metamalerei betrifft: So ist die Nacht immer auch eine Selbstbefragung (der Qualität) des Mediums Malerei und die Theorien von Alberti, Leonardo, Lomazzo etc. wirken weiter.²

Nach der Antike rezipieren Thorvaldsen, Carstens, Cornelius u. v. a. 1815 entwirft Schinkel, angeregt durch Mozarts „Zauberflöte“, die mächtige „Königin der Nacht“, eine wieder rückwärts gewandte pagane Maria; später auch von Schwind u. a. ähnlich einer säkularisierten Immaculata auf der Mondsichel gemalt. Die Nacht wird ab dieser Zeit stärker über die Kunst vermittelt und die Natur selbst mehr und mehr mit künstlichem Licht zum Tag erhellt.³

Trotz aufklärerischer Lichtmetaphorik, die alle christlichen Illuminationen für sich übernimmt, und entgegen erhellter Städte, entgegen langsamer Abschaffung der Nachtwächter, treibt das „Nachtstück“ in den Künsten (auch Literatur und Musik) weiter bunte Blüten. Die Einflussbereiche und Querbezüge werden komplex: Im Fall von E. T. A. Hoffmann ist klar, dass Callot ihn zu seiner Sammlung fantastischer Erzählungen unter dem Titel „Nachtstücke“ anregte und damit auch die Gräuel des Krieges, also die Nyktomachia, eine Fortsetzung findet.⁴ Goya mag allerdings auch seinen Teil mit den „Disparates“ und seiner nächtlichen Erschießung der Aufständischen dazu beigetragen haben.

Als der Beruf des Nachtwächters – als Hirte der Städter – ausstarb, hat ein Dichter unter dem Namen Pseudo-Bonaventura die „Nachtwachen“ geschrieben. Das ist sympto-

1 H. G. Friese, *Dunkles Wesen: Natur und Nacht um 1800* (Vortragsmanuskript), Hannover 1995.

G. H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808.

2 V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

3 W. Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München 1983.

4 E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, in der Ausgabe von Stuttgart 1990 auch ein gewichtiges Nachwort von G. R. Kaiser enthalten. S. Reher, *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*, Wien – Köln – Weimar – New York 1997.

matisch für diese in einer neuen Studie zu bearbeitende Zeit der letzten beiden Jahrhunderte. Die Wanderung nach innen, in die Nacht des Körpers, der Seele, des Geistes, die zwar schon in der Renaissance begonnen hatte, wird hier ein Hauptthema werden. Die Traumdeutung steigt in der Psychoanalyse zu einer von Freud, Jung und Nachfolgern bis heute virulenten wissenschaftlichen Frage auf. Gerade die bildende Kunst hat sich mit diesen ersten Entdeckungen im streng wissenschaftlichen Sinn, die heute natürlich als überholt gelten, besonders stark auseinander gesetzt; nicht nur der Surrealismus.

Die „Stimmung“ als neues Modewort der Romantik und die nächtliche Natur des Menschen führen zu einer enormen Vielfalt an Bilderfindungen von C. D. Friedrich bis zu Birgit Jürgenssen, Ines Lombardi oder Siegfried Anzinger, Thomas Reinhold u. a. Bei Jean Paul, im „1. Blumenstück“ seines Romans „Siebenkäs“, in der „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, das kein Gott sei“, wird die kosmische Nacht erstmals als gottlose Leere heraufbeschworen; Jean-Paul Sartre wird in seiner Erzählung „Das Spiel ist aus“ in der Philosophie des „Existentialismus“ zu den Schattenvorstellungen der Antike zurückkehren, um den Tod zu behandeln. Nacht und Unendlichkeit werden nach dem Roman von Jean Paul eine „romantische“ Besessenheit.⁵

Nächtliche Schauerlektüre hat besonders in England seine Ausprägung erfahren; ist es doch auch das Land, in dem Edmund Burke das „Erhabene“ als Kategorie aus der Antike wieder hervorholte und für die Literatur, aber auch für die bildende Kunst bis zu den abstrakten Expressionisten etablierte. Die „New Gothic“-Strömung brachte Romane wie William Beckfords „Vathek“, Bram Stokers „Dracula“ und Mary Shelleys „Frankenstein“ hervor. Die Geschöpfe des Eises, Todes und der Finsternis treiben sich ab nun in Bildern herum, sie werden aber auch in der Filmkunst des 20. Jahrhunderts ihre Fortsetzung und Auferstehung finden. Das finstere Prag birgt dann einen neuen nächtlichen Prometheusmythos im jüdischen Ghetto, den expressionistischen „Golem“ Gustav Meyrinks.

Erwin Panofsky hat die „Besessenheit von Unendlichkeit und Nacht“ vor allem den Künstlern in England zugeschrieben und verfolgt diese Vorliebe zurück bis ins Mittelalter mit einer Schriftquelle über die nächtliche Betrachtung der Kathedrale von Winchester durch den Dichter Wulfstan um 1000: „Oben (auf dem Dach) befindet sich eine Firstverzierung mit vergoldeten Globen, und goldener Glanz verschönert das ganze Werk. Wenn nun der Mond bei seinem herrlichen Aufgang scheint, erhebt sich ein anderer Glanz vom kirchlichen Gebäude hin zu den Himmelkörpern; so dass ein Spaziergänger, der des Nachts vorbeikommt und (die Kirche) sieht, meinen muss, auch die Erde habe ihre Sterne.“⁶

Baudelaire, Huysmans, Victor Hugo (der auch als Maler nächtlicher Klecksbilder bis zur Abstraktion gelangte) erfinden die „Nachtgesichte“ als Pendants zu einer schmutzigen

5 M. Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*, München 1970. E. Panofsky, *Stil und Medium im Film & Die Vorläufer des Rolls-Royce Kühlers*, Frankfurt 1999, S. 102 ff.

6 Panofsky, *Die Vorläufer*, ebenda, S. 103. Ich bedanke mich bei Werner Telesko für diesen Hinweis zum nächtlichen Glanz der Kathedralen.

und armen Realität des Industriezeitalters in den großen Städten. Die „Schwarze Romantik“ ist aber auch eine Fortsetzung des „Notturnismo“ der Spätrenaissance. „Nocturnes“ in der Malerei (Whistler), der Musik (Chopin) und eben in oben beschriebener Literatur sind anhaltende Interessengebiete der Künstler. Die mystischen Schriften des Schlesiens Jakob Böhme wirken immer noch weiter – merklich in P. O. Runges Zyklus der „Tageszeiten“, die jene unumwunden positive Behandlung der Nacht und positive Beurteilung der Dunkelheit genauso prägt wie Friedrich, Carus, Dahl und Nachfolger.⁷

Novalis hat „Hymnen“ an die Nacht geschrieben; viele andere tun es ihm gleich und Karl Philipp Moritz charakterisiert die Nacht nach der Dibutadislegende des Plinius 1791 als „Mutter alles Schönen“ (Mutter der Ästhetik) – es bleibt also bis heute dabei: Die Kunst kommt aus der Nacht, wenngleich der nächtliche männliche Arbeiter im Abseits der Gesellschaft, der einsame Lukubrant, nun doch langsam, nach einer neuerlichen Aufwertung durch Nietzsches Geniebegriff, im Ausklingen ist. Die braune Farbigekeit der barocken Mondscheinlandschaften ist zwar bei manchen Romantikern auch bildbestimmend, aber sie wird seltener, und das Blau wie das Schwarz treten einen neuen Siegeszug an; zuerst das Blau in der Romantik, ab dem Symbolismus und erst recht im Okkultismus der frühen geometrischen Abstraktion (Malewitsch) dann das Schwarz.

Die Nacht in der Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmt aber auch, neben der Antikenrezeption und der romantischen Stimmungslandschaft, eine sehr private, heimelige Komponente, in der das Braun aus der Barockzeit auch noch Ausläufer hat: das Phänomen „Biedermeier“ mit Nachtbildern Waldmüllers, Spitzwegs oder Kerstings. Eine verzauberte Nacht ist die durch den Blick bekannt werdender fremder Kulturen; zu Beginn mit dem „Orientalismus“ sind kolonialistische wie frauenfeindliche Bilder zu finden. Die misogynie Einstellung zur Frau um 1900 prägt den Symbolismus und auch die Präraffaeliten innerhalb der viktorianischen Malerei – der Typus der nächtlich schwülen und dunklen, Männer verschlingenden „Femme fatale“ wird geboren und auch auf exotische Gefilde übertragen. Stucks „Sünde“ oder die melancholischen Gestalten Edvard Munchs, die lebensbedrohenden Damen von Redon, Rops und Ensor sind allesamt Ausgeburten männlicher Fantasie.

Im Norden Englands wird die historisierende Traumwelt „Ossians“ geboren, der auch Ingres und andere französische Maler folgen. In den vielen theosophischen, pantheistischen und anderen esoterischen Vorstellungen haben auch Blake, Kupka oder Füssli ihre Wurzeln. Diese Wurzeln reichen mit einigen Ausnahmen auch in die Gegenwart. Das Thema der Großstadtmenschen und der Nächte in den Metropolen wird am Beginn des 20. Jahrhunderts erst richtig Mode mit Kirchner, Beckmann, Dix, O’Keeffe u. a., bevor es mit Meidner, Müller und auch in einigen Bildern Klees in die apokalyptische Katastrophe umschlägt. Denn die Weltkriege bringen neue Nachtmetaphern hervor, sie bewahren und

7 K. Möseneder, P. O. Runge und Jakob Böhme, in: Marburger Ostforschung, Hrsg. R. Beyer, Bd. 38, Marburg/Lahn 1981. W. Hofmann, Runges Versuch, das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren, in: Anhaltspunkte, Frankfurt 1989, S. 107 ff.

erwecken aber auch alte. Die berühmtesten Bilder des 20. Jahrhunderts sind Nachtstücke: Picassos „Guernica“ oder Oskar Kokoschkas „Windsbraut“. Hier schließen sich Kreise der „Avantgarde“ zurück zu den Ausgangspunkten in der Antike.

Aber auch mit der Erfindung der „Schattenkunst“ der Fotografie, und erst recht dann mit der Erschaffung der laufenden Bilder im Film ist die Nacht Thema und Metathema; davor gab es allerdings auch das fast gesellschaftliche Spiel mit den geschnittenen Silhouetten. Es gilt auch die Bühnenbilder und Inszenierungen von Opern und Theaterstücken zu hinterfragen – gerade Richard Wagner etwa mit seiner Gesamtkunstwerksidee; Anselm Kiefer wird hier kritisch ansetzen mit seiner Malerei nach 1980.

Als „Homme de la nuit“ stellt Germaine Richier den Nachkriegsmenschen dar, Carel Appel lässt die Eulen der Nacht in Art brut vor schwarzem Hintergrund wieder erscheinen; Christian Boltanski sind manche seiner Arte-Memoria-Installationen sogar „Lessons of Darkness“, bezogen auf die Nacht des Holocaust (Elie Wiesel, Imre Kertész). Kiki Smith als nach Amerika ausgewanderte europäische Künstlerin hat dazu auch Texte verfasst: „Wenn ich an Protestdemonstrationen denke, wenn da gerufen wird: Was wird auf uns zukommen? Krieg! Was wird kommen? Krieg! Wann ist die richtige Zeit zurückzuschlagen? Die Nacht! Wie können wir uns wehren? Auf die harte Tour! ...“⁸

Bis heute ist die Nacht also vielseitiges Thema der Gegenwartskunst, egal in welchem Medium, welchem Land – sie hat sich schon ab dem 16. Jahrhundert in die Malerei Asiens eingeschleust, im 19. Jahrhundert durch Hokusai und Hiroshige mit mehreren Blättern u. a. überliefert. Es ist also auch nicht mehr allein das Abendland, auf das die zweite Studie zur Nachtdarstellung ab ca. 1800 konzentriert werden kann, denn längst gibt es „World Art“ und der Blick müsste über die Grenzen des Westens ausgeweitet werden.

In seiner „Jenaer Realphilosophie“ hat G. W. F. Hegel 1805/06 die zukünftigen Veränderungen in den Künsten (und den Geisteswissenschaften) schon vorausgesehen; die Nacht ist dabei wesentlich: „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält, ein Reichthum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt oder die nicht als gegenwärtige sind. Dies die Nacht, das Innere der Natur, das hier erscheint, reines Selbst. In phantasmagorischen Vorstellungen ist es ringsum Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor und verschwinden ebenso. Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die furchtbar wird; es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“⁹

8 Teilauszug von einem Flugblatt der Künstlerin zu einer Gemeinschaftsausstellung in Wien im Jahr 2000.

9 G. W. F. Hegel, Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskript zur Philosophie der Natur des Geistes von 1805–1806, Hrsg. J. Hofmeister, Hamburg 1967, S. 180 f. Ich danke Leander Kaiser für diese Übergabe dunkler Früchte seiner Auseinandersetzung mit Hegel seit einer Dissertation über den Philosophen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Siegel mit Fischerboot bei Nacht, 3000–2800 v. Chr., Ĝemdet-Nařr-Zeit, Privatsammlung.
- Abb. 2: Relief mit dem Mondgott Sin, 8. Jh. v. Chr., Charran, Museum von Aleppo, Syrien.
- Abb. 3: Linker Teil und rechter Teil des Reliefs aus dem Palast des Ařur-Nařir-pal II, Zeremonie vor dem K6nig mit der Lampe, 885–860 v. Chr., aus dem Palast von Nimrud, London, British Museum.
- Abb. 4: Atmosphärisches Wesen der Nacht aus der Wandmalerei des Palastes von Märi, Raum 132, um 1770/60 v. Chr., Paris, Louvre.
- Abb. 5: Rekonstruktion der Wandmalerei von Märi, Raum 132, durch Parrot, mit Personifikation der Nacht rechts unten.
- Abb. 6: Buch von der Nacht, Decke der Sargkammer Ramses' VI., Theben, Tal der K6nige.
- Abb. 7: Amduat, 5. Stunde, oberstes Register, Grab des Osiris mit Hieroglyphe der Nacht, nach E. Hornung.
- Abb. 8: Totenbuch des Nefer-renpet, Seele und Schatten des Toten, 19. Dynastie, Theben, 1320–1200 v. Chr., Papyrus in Brüssel, Musée Royal.
- Abb. 9: Papyrus des Hunefer, Re als Katze schlägt Apophis, die Schlange der Finsternis, 1300 v. Chr., London, British Museum.
- Abb. 10: Sternbilder, Decke des Grabes Sethos' I., 19. Dynastie, Theben, Tal der K6nige.
- Abb. 11: 4. Stunde des Pfortenbuchs, Grab Ramses' I., mittleres Register, G6ttinnen der Nachtstunden und Schlange der Zeit, Theben, Tal der K6nige.
- Abb. 12: Sarkophag der Tent-Api, Deckelinnenseite mit Nut, Paris, Louvre.
- Abb. 13: Nut aus dem Höhlenbuch im Grab Ramses' VI., Theben, Tal der K6nige.
- Abb. 14: Papyrus des Ani, Re fährt mit der Sonnenbarke ins Tor der Nacht, um 1420 v. Chr., London, British Museum.
- Abb. 15: Der Gott Thot, ibisk6pfig, Pfeiler im Grab des K6nigs Ramses VI., Theben, Tal der K6nige.
- Abb. 16: Grab des Sen-Nedjem, Der Verstorbene und seine Frau beim Opfer, Theben, Deir-el-Medine, 20. Dynastie, 1186–1170 v. Chr.
- Abb. 17: Totenbuch des Usheret-Mose, Hathor steigt als Kuh aus dem Westberg, 19. Dynastie, 1320–1200 v. Chr., Kairo, Arch. Mus.
- Abb. 18: Grab des Paschedu, Paschedu vor Osiris, Theben-West, Deir-el-Medine, 20. Dynastie.
- Abb. 19: Papyrus des Ani, Vereinigung von Seele und Mumie, um 1420 v. Chr., London, British Museum.
- Abb. 20: Papyrus des Pa-Shebut-N-Mut (Musikpriester des Amun-Re), Shu hält die Sonnenscheibe nach dem Durchgang durch den Westberg, 21. Dynastie, London, British Museum.
- Abb. 21: Die Nacht, Helios und Herakles auf einer attischen schwarzfigurigen Lekythos, um 500 v. Chr., New York, Metropolitan Museum.

- Abb. 22: Johann Erdmann Hummel, Die Erfindung der Malerei, Zeichnung um 1834, Berlin, Kupferstichkabinett.
- Abb. 23: Wandmalerei im Mithraeum von Marino, Mithras als Stiertöter, 2. Jh. n. Chr.
- Abb. 24: Lorenzo Lotto, Lucina Brembate, um 1540/50, Bergamo, Accademia Carrara.
- Abb. 25: Grabstein zweier Kinder mit Porträts, Mondsichel und Sternen, Kopenhagen, Nationalmuseum.
- Abb. 26: Relief mit Leichenbegängnis aus Amiternum (L'Aquila) in den Abruzzen, um das Jahr 0.
- Abb. 27: Römischer Endymionsarkophag – Detail, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 28: Römischer Endymionsarkophag – Detail, New York, Metropolitan Museum.
- Abb. 29: Römischer Endymionsarkophag (Ausschnitt mit Selene, Nyx und Endymion), Rom, S. Paolo fuori le Mura.
- Abb. 30: Römischer Prometheussarkophag, Ende 3. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen.
- Abb. 31: Römischer Sarkophag in Kitanaura, Die Seele des Verstorbenen von Nyx empfangen, Serayçik bei Antalya, Türkei.
- Abb. 32: Römischer Sarkophag mit dem Urteil des Paris, Rom, Villa Medici.
- Abb. 33: Römischer Sarkophag mit Unterweltszenen und Taten des Herakles, Velletri (Rückseite).
- Abb. 34: Jakob Asmus Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern, 18. Jh., Faksimile des Kartons, Weimar Kunstsammlungen.
- Abb. 35: Berthel Thorvaldsen, Die Nacht mit ihren Kindern, Beginn 19. Jh., Kopenhagen, Thorvaldsenmuseum.
- Abb. 36: Peter Cornelius, Die Nacht, Verlorene Deckenmalerei der Glyptothek in München, 1819–30.
- Abb. 37: Pergamon, Großer Altar, Mitte der Nordseite, Nyx und die Giganten, Berlin, Pergamonmuseum.
- Abb. 38: Römischer Theaterfries in Aphrodisias, Selene und Nyx in der Gigantomachie, Aphrodisias, Türkei.
- Abb. 39: Pompejanisches Fresko mit der Einbringung des Trojanischen Pferdes, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 40: Römisches Sarkophagrelief mit Sol, Luna und den Dioskuren, Mantua, Museum.
- Abb. 41: Minoische Malerei auf dem Sarkophag von Hagia Triada, Opferszenen, 1400 v. Chr., Heraklion, Arch. Museum.
- Abb. 42: Minoische Wandmalerei im „Raum der Frauen“, 1500 v. Chr., Nordwand, Thera, Santorin.
- Abb. 43: Römische Wandmalerei aus Herculaneum, Selene, Endymion und Phosphoros, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 44: Nachzeichnung des römischen Freskos aus der Casa di Ganimede, Selene und Endymion.
- Abb. 45: Nicolas Poussin, Kampf Josuas gegen die Amoriter, 1625, Moskau, Puschkinmuseum.
- Abb. 46: Nicolas Poussin, Kampf Gideons gegen die Madianiter, um 1625, Rom, Vatikanische Museen.
- Abb. 47: El Greco, Knabe mit Span und Kerze, um 1570–76, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 48: So genannter Maestro Lunare, Architekturveduten bei Mondlicht, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 49: So genannter Maestro Lunare, Architekturveduten im Mondschein, Neapel, Nationalmuseum.
- Abb. 50: Ilias Ambrosiana, Odysseus und Diomedes fangen Dolon, über ihnen Nyx, 5. Jh., Pag. XXXIV, Mailand, Ambrosiana.
- Abb. 51: Vergilius Vaticanus, Traum des Aeneas, um 400 n. Chr., Rom, Vatikanische Bibliothek.
- Abb. 52: Purpurevangeliar aus Rossano, Christus am Ölberg, Fol. 4 v, 2. Hälfte 6. Jh. n. Chr., Rossano, Museo Arcivescovado.
- Abb. 53: Rabula-Evangeliar, Himmelfahrt Christi, 586 in Syrien entstanden, Florenz, Bibliotheca Laurenziana.

- Abb. 54: Pariser Psalter, Gebet des Jesias, Fol. 435 v, 10. Jh. n. Chr., Paris, Bibl. National.
- Abb. 55: Pariser Psalter, Durchzug durch das Rote Meer, Fol. 419 v, 10. Jh. n. Chr., Paris, Bibl. Nat.
- Abb. 56: Josua-Rotulus, Josua und die Späher aus Gabron, (Ausschnitt), Mitte des 10. Jh. n. Chr., Rom, Vatikanische Bibl.
- Abb. 57: Oktateuch von Smyrna (verloren), Tag und Nacht in der Schöpfung, Fol. 4, ehemals Smyrna – heute Izmir, Türkei.
- Abb. 58: Oktateuch von Smyrna (verloren), Auszug der Israeliten aus Ägypten, ehemals Smyrna – heute Izmir, Türkei.
- Abb. 59: Oktateuch von Smyrna (verloren), Jakob träumt in Beer-Sheba, ehemals Smyrna – heute Izmir, Türkei.
- Abb. 60: Oktateuch von Smyrna (verloren), Gebet Noahs und die Jahreszeiten, eingerahmt von Tag und Nacht, ehemals Smyrna – heute Izmir, Türkei.
- Abb. 61: Cod. Grec. B 8 (48) aus Smyrna (verloren), um 1100 n. Chr., Nacht, Tag und Phosphoros, ehemals Smyrna – heute Izmir, Türkei.
- Abb. 62: Bibel des Lavra-Klosters, Christus und Nikodemus bei Nacht, 14. Jh, Berg Athos, Lavra-Kloster-Bibl.
- Abb. 63: Ptolemäische Handschrift, „Kanones“ mit Sol und den Tag- und Nachtstunden in der Mitte, 8./9. Jh. n. Chr., Rom, Vatiak. Bibl.
- Abb. 64: Utrecht-Psalter, Beatus Vir, Fol. 1 v, 820–835 n. Chr., Utrecht, Univ.-Bibl.
- Abb. 65: Utrecht-Psalter, Psalm XVIII, Fol. 10 v, 820–835 n. Chr., Utrecht, Univ.-Bibl.
- Abb. 66: Harley-Psalter, Beatus Vir, Fol. 51 v, 1010–1130 n. Chr., London, Brit. Mus.
- Abb. 67: Eadwine-Psalter, Beatus Vir, Fol. 5 v, 1155–1160 n. Chr., Oxford, Trinity Coll. Lib.
- Abb. 68: Pariser Psalter, Beatus Vir, Fol. 5 v, (Ausschnitt), 1180–1350 n. Chr., Paris, Bibl. Nat.
- Abb. 69: Herrade von Landsberg (Hohenburg), Hortulus Deliciarum, Erschaffung von Tag und Nacht, Fol. 8 v, letztes Viertel 12. Jh., Nachzeichnung, ehemals Straßburg, Bibl.
- Abb. 70: Chartres, Kathedrale, nördl. Querhaus, Die blinde Nacht vom Tag geführt, um 1220/25.
- Abb. 71: Verlorenes Fresko aus Rom, S. Paolo fuori le Mura, Schöpfung von Tag und Nacht, Nachzeichnung aus Cod. Barberini von 1632, Rom, Vatikanische Bibl.
- Abb. 72: Homiliar von St. Vanne, Kosmologische Genesisdarstellung mit Planetengöttern, Tag und Nacht etc., 12. Jh., Verdun, Bibl. Municip.
- Abb. 73: Schreiber Heinrich Walihlinge (Walling) in Handschrift aus St. Florian, Annus, Tag und Nacht, um 1310, St. Florian, Stiftsbibliothek.
- Abb. 74: Elfenbein für Bibel von St. Gereon in Köln, Kreuzigung mit Sonne und Mond, um 1130/40, Darmstadt, Hess. Landesmuseum.
- Abb. 75: Perikopenbuch Heinrichs II., Elfenbeineinband mit Gold, Edelsteinen, Kreuzigung mit Sol und Luna, drei Marien am Grabe und Auferstehung der Toten, 11. Jh., München, Bayer. Staatsbibl.
- Abb. 76: Elfenbein für Einband einer Bibel, Kreuzigung mit Sonne und Mond, 11. Jh., Tongres, Notre-Dame.
- Abb. 77: Fresko der Kreuzigung mit Sol und Luna, 12. Jh., Trôo (Loir-et-Cher).
- Abb. 78: Weltgericht mit eingerolltem Nachthimmel über Szenen des hl. Silvester, Wandmalerei um 1246, Rom, SS. Quattro Coronati.
- Abb. 79: Wandmalerei im Exonarthex des Klosters Watopedi, Der Engel rollt den Himmel wie ein Buch ein, Berg Athos, Kloster Watopedi.
- Abb. 80: Reliefplatte im Hof des Klosters Megistri Lavra, Sonne und Mond, Datierung umstritten, Berg Athos, Megistri Lavra.

- Abb. 81: Bibel des Königs Wenzel, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, Fol. 27 v, Ende 14. Jh., Wien, Nationalbibl.
- Abb. 82: Bibel des Königs Wenzel, Jakobs Traum von den Gestirnen, Fol. 37 v, Ende 14. Jh., Wien, Nationalbibl.
- Abb. 83: Teppich von Bayeux, König Harold und der Komet, 1070–1077, Bayeux, Centre Guillaume le Conquerant.
- Abb. 84: Nicolaus von Verdun, Einbringung des Passahlammes, Verduner Altar, 1181, Klosterneuburg, Stiftskirche.
- Abb. 85: Meister Eckhard aus Worms, Taufkessel für Würzburg, Geburt Christi, 1279, Würzburg, Dom.
- Abb. 86: Petrus von Ebulo, Matheus von Ajello reitet bei Nacht nach Palermo, Liber ad Honorem Augusti, Fol. 100 r, 1194, Bern, Bürgerbibl.
- Abb. 87: Petrus von Ebulo, Matheus von Ajello schreibt nachts an Tankred, Liber ad Honorem Augusti, Fol. 101 r, 1194, Bern, Bürgerbibl.
- Abb. 88: Petrus von Ebulo, Kaiserin Konstanze verlässt Salerno, Liber ad Honorem Augusti, Fol. 119 r, 1194, Bern, Bürgerbibl.
- Abb. 89: Renaut de Beaujeu, Artushandschrift, Lancelot, von Wunden übersät, wird nachts gepflegt, Fol. 219 r einer Handschrift von 1286 der Univ.-Bibl. Bonn.
- Abb. 90: Bibel von Grandval, Genesis, um 840 aus Tours, London, Brit. Mus.
- Abb. 91: Hildegard von Bingen, unbekannte Illuminatoren, Vierte Vision aus Scivias, verlorener Rupertsberger Kodex des 12. Jh., Kopie aus den zwanziger Jahren des 20. Jh.s nachgezeichnet.
- Abb. 92: Hildegard von Bingen, unbekannte Illuminatoren, Allerheiligste Dreifaltigkeit aus dem Scivias Kodex, um 1165, Kopie aus den zwanziger Jahren des 20. Jh.s
- Abb. 93: Taddeo Gaddi, Verkündigung an die Hirten, Fresko, 1328–30, Florenz, S. Croce, Baroncelli-Kapelle.
- Abb. 94: Pietro Lorenzetti, Abendmahl, Fresko um 1320–29, Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 95: Pietro Lorenzetti, Gefangennahme Christi, Fresko um 1320–29, Assisi, S. Francesco, Unterkirche.
- Abb. 96: Lorenzo Monaco, Geburt Christi mit Verkündigung an die Hirten, um 1413–20, Predella des Verkündigungsaltars, Florenz, Sta. Trinita.
- Abb. 97: Lorenzo Monaco, Die Heiligen Drei Könige, Chiaroscuro Holzschnitt, Berlin, Kupferstichkab.
- Abb. 98: Gentile da Fabriano, Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, 1423, Predella des Altars mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, Florenz, Uffizien.
- Abb. 99: Fra Angelico, Verkündigung Mariens und Anbetung der Könige, Tabernakel in Florenz, S. Marco.
- Abb. 100: Paolo Uccello, Das Wunder der Hostie, 1467/68, Teil einer Predella, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Abb. 101: Piero della Francesca, Der Traum Konstantins, 1452–58, Fresko in Arezzo, S. Francesco.
- Abb. 102: Boucicault-Meister, Dialoge: König Karl VI. unterhält sich mit dem Verfasser, Fol. 4 r, 1412, Paris, Bibl. Nat.
- Abb. 103: Anonymus, Christine de Pizan und die Cumäische Sibylle bei der Betrachtung der Himmelskörper, Fol. 189, London, Brit. Lib.
- Abb. 104: Paul Limburg, Kreuzigung, um 1410–13, Fol. 153 r der Très Riches Heures des Duc de Berry, Chantilly, Musée Condé.
- Abb. 105: Paul Limburg, Gefangennahme Christi, um 1410–13, Fol. 142 v der Très Riches Heures des Duc de Berry, Chantilly, Musée Condé.

- Abb. 106: Jan van Eyck, Gefangennahme Christi, 1414–30, Fol. 24 r der Très Belles Heures de Notre Dame, Turiner Stundenbuch, zerstört, ehemals Turin.
- Abb. 107: Michiel Sittow, Geburt Christi, 2. Hälfte 16. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 108: Gerard David, Geburt Christi, 1495, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 109: Jean Fouquet, Gefangennahme Christi, nach 1450, Fol. 13 r des Stundenbuchs des Charles de France, Paris, Bibl. Mazarine.
- Abb. 110: Jan Mandyn, Versuchungen des hl. Antonius, um 1540/50, Zürich, Fondation Rau pour le Tiers-Monde.
- Abb. 111: Spätgotisches Kapitell vom Dogenpalast, Die Planeten und ihre Kinder, Beginn 14. Jh., Venedig, Dogenpalast.
- Abb. 112: Vincenzo Cartari, *Imagine degli Dei*, Die Nacht mit ihren Kindern, 1647 in Venedig gedruckt.
- Abb. 113: Cesare Ripa, *Iconologia*, Die Nacht mit Nikodemusszene, 1593 in Rom gedruckt.
- Abb. 114: Anonymus nach Alberti, Sternenhimmel in der Altarkuppel der Alten Sakristei von S. Lorenzo, Florenz um 1430/40.
- Abb. 115: Michelangelo Buonarroti, Nacht (Ausschnitt aus Sintflutfresko), 1508/09, Rom, Sixtinische Kapelle.
- Abb. 116: Michelangelo Buonarroti, Die Nacht am Grab Giulianos II. Medici, 1526–34, Florenz, S. Lorenzo, Neue Sakristei.
- Abb. 117: Heinrich Aldegrever nach H. S. Beham, Die Nacht, 1553, Stich.
- Abb. 118: Raffael, Die Befreiung Petri, 1512–14, Rom, Vatikan, Stanza di Eliodoro.
- Abb. 119: Raffael und Giulio Romano, Jakobs Traum, um 1514, Rom, Loggien des Vatikans.
- Abb. 120: Raffael und Giulio Romano, Abimelech belauscht Isaak und Rebekka, um 1514, Rom, Loggien des Vatikans.
- Abb. 121: Marcantonio Raimondi, Psyche bestaunt Amor, um 1530, Stich.
- Abb. 122: Meister del Dado, Amor und Psyche, nach 1550, Rom, Palazzo Spada, Sala di Psyche.
- Abb. 123: Giacomo Zucchi, Amor und Psyche, 1589, Rom, Villa Borghese.
- Abb. 124: Giulio Romano, Apoll und Luna/Diana, um 1530, Mantua, Palazzo del Té, Sala del Sole.
- Abb. 125: Francesco Primaticcio, Les Antipodes, Zeichnung, Paris, Louvre, Dep. d. Arts Graph.
- Abb. 126: Marcantonio Raimondi, Die Pest nach Raffael, Kupferstich.
- Abb. 127: Marcantonio Raimondi, Der Traum Raffaels (Giorgiones?), Kupferstich.
- Abb. 128: Giorgio Ghisi nach Luca Penni, Raffaels Traum (Iris und Somnus), Kupferstich.
- Abb. 129: Lorenzo Lotto, Danae oder Traum eines Mädchens, um 1503, Washington, Nat. Gall., S. H. Kress Coll.
- Abb. 130: Vendraminsches Skizzenbuch, Kopie nach Giorgione: Nächtliches Konzert, 1627, London, Brit. Lib.
- Abb. 131: Giorgioneumkreis, Nächtliches Konzert, Siena, Palazzo della Provincia.
- Abb. 132: Kopie von Teniers nach Giorgione, Orpheus, New York, Privatsammlung Suida.
- Abb. 133: Tizian, Martyrium des hl. Laurentius, 1559, Venedig, Chiesa die Gesuiti.
- Abb. 134: Tizian, Martyrium des hl. Laurentius, 1567, Escorial, Laurentiuskapelle.
- Abb. 135: Palma il Giovane, Laurentiusmarter, 1612–14, Carpi, Chiesa dei S. Bernardino.
- Abb. 136: Jacopo Tintoretto, Herkules vertreibt Pan vom Lager der Omphale, 1582–84, Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Abb. 137: Bramantino, Schmerzensmann (Auferstandener?), 1490, Lugano, Slg. Thyssen-Bornemisza.

- Abb. 138: Sebastiano Luciani, gen. del Piombo, Pietà, Viterbo, Mus. Civ.
- Abb. 139: Lorenzo Lotto, Christus verlässt das Praetorium (und der weinende Petrus), 1520–30, Mailand, Privatsammlung.
- Abb. 140: Giovanni Gerolamo Savoldo, Geburt Christi, 1535, Mailand, Privatsammlung.
- Abb. 141: Giovanni Gerolamo Savoldo, Matthäus und der Engel, 1530er Jahre, New York, Metrop. Mus.
- Abb. 142: Gerolamo Romanino, Matthäus mit dem Engel, Brescia, 1521/30, S. Giovanni Evangelista.
- Abb. 143: Antonio Campi, Der hl. Hieronymus in der Einöde, Turin, Galleria Sabauda.
- Abb. 144: Mathis Neidhardt, Nidhardt, gen. Grünewald, Auferstehung Christi, 1512–15, rechter Innenflügel des Isenheimer Altars, Colmar, Unterlinden Mus.
- Abb. 145: Gaudenzio Ferrari, Gefangennahme Christi, 1513, Varallo, Chiesa di S. Maria delle Grazie.
- Abb. 146: Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 1520/25, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 147: Albrecht Altdorfer, Gefangennahme Christi, um 1509–16, Flügel aus: Altar von St. Florian, Augustinerchorherrenstift.
- Abb. 148: Marcello Fogolino, Cäsars Triumphzug bei Nacht, 1532/33, Trient, Unteres Turmzimmer des Palazzo Magno.
- Abb. 149: Leonardoschule, Studie der Schattenprojektion, nach 1500, New York, Pierpont Morgan Lib.
- Abb. 150: Federico Zuccaro, Zeichnung des Taddeo Zuccaro in seiner Werkstatt, 2. Hälfte 16. Jh., Paris, Musée des Arts Décoratifs.
- Abb. 151: Cesare Ripa, Iconologia, Studio, Padua 1611.
- Abb. 152: Jan Terborch, Die Zeichenstunde, 1634, Amsterdam, Rijksmus.
- Abb. 153: Federico Zuccari, Scientia, Rom, Sala Disegno, Palazzo Zuccari.
- Abb. 154: Agostino Veneziano, Die Akademie des Baccio Bandinelli im Belvedere des Vatikans, 1531, Kupferstich.
- Abb. 155: Enea Vico, Baccio Bandinellis Akademie in Florenz, um 1550, Radierung.
- Abb. 156: Anonymus der Raimondischule, Lesende Sibylle, Radierung.
- Abb. 157: Domenico Fetti, Melancholie, ca. 1620, Venedig, Gall. Accademia.
- Abb. 158: Hendrick Goltzius, Die Nacht, ca. 1594, Holzschnitt.
- Abb. 159: Giorgio Vasari, Das Atelier des Künstlers, Fresko der Casa Vasari, 2. H. 16. Jh., Florenz.
- Abb. 160: C. N. Cochin d. J., Französische Akademie des 18. Jh.s, 1763, Radierung.
- Abb. 161: Englische Schule, Aktzeichensaal der Royal Academy of Arts, um 1760, London, Royal Academy.
- Abb. 162: William Pether nach Joseph Wright of Derby, Ein Eremit, Anatomie studierend, 1770, Derby, Mus. of Art.
- Abb. 163: David Ryckaert III., Alchemist, um 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 164: Matthäus Merian nach Michael Maier, Deine Führerin ist die Natur, aus *Atalanta Fugiens*, 1618 in Oppenheim erschienen.
- Abb. 165: Matthäus Merian für J. D. Mylius, Göttliches Rad der Natur, 1678 an das Museum Hermeticum angeschlossenes *Opus Medico Chymnicum*.
- Abb. 166: Michael Herr und Matthäus Merian, Zauberfest auf dem Blocksberg, um 1626, Kupferstich.
- Abb. 167: Unbekannter Meister, Hexensabbat auf dem Blocksberg, 1669, Holzschnitt.
- Abb. 168: Hans Baldung Grien, Eva, die Schlange und der Tod, um 1525/30, Ottawa, National Gallery of Canada.

- Abb. 169: Hans Baldung Grien, Hexensabbat II, 1514, Wien, Albertina.
- Abb. 170: Hans Baldung Grien, Hexen-Neujahrsblatt 1514, Federzeichnung, Wien, Albertina.
- Abb. 171: Jan van de Velde II., Die Hexe, 1626, Radierung, New York, Metrop. Mus.
- Abb. 172: Frans Francken II., Hexenküche, 1610, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 173: Johann Heinrich Schönfeld, Saul bei der Hexe von Endor, um 1640, Tusche auf Kupferstich, Stuttgart, Staatsgalerie, Graph. Slg.
- Abb. 174: Salvator Rosa, Die Hexen und ihre Beschwörungen, London, National Gallery.
- Abb. 175: Francisco de Goya, Riese – Koloss, 1810–18, Mezzotinto-Radierung.
- Abb. 176: Francisco Goya, Hexensabbat, 1797/98, Madrid, Mus. Stift S. Lázaro.
- Abb. 177: Giuseppe Arcimboldo, Das Feuer, 1563/66, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 178: Antoine Caron, Das Karussell des Elefanten, um 1598, (Ausschnitt), Paris, Privatsammlung.
- Abb. 179: Antoine Caron, Die Apotheose der Semele, um 1585 (Ausschnitt), Paris, Privatsammlung.
- Abb. 180: Pieter Brueghel d. Ä., Jan Brueghel, Der Tod Mariens, vor 1598, Upton House, The Bearsted Coll.
- Abb. 181: Antonio Campi, Anbetung der Hirten, 1575–77, Cremona, Kapuzinerkirche.
- Abb. 182: Giovanni Paolo Lomazzo, Christus am Ölberg, vor 1571, Mailand, Ambrosiana.
- Abb. 183: Jacques Bellange, Maria Magdalena in Ekstase, 1611–16, Nancy, Musée Lorrain.
- Abb. 184: Giorgio Vasari, Geburt Christi, 1538, Camaldoli, Archicenobio.
- Abb. 185: Giorgio Vasari und Werkstatt, Die Einnahme der Festung bei der Porta Camollia in Siena, 1554/55, Florenz, Pal. Vecchio, Sala del Cinquecento.
- Abb. 186: Philips Galle, Schlacht bei Camolia mit Karl V. und Cosimo Medici, aus Stradanus' Geschichte der Medici, Kupferstich.
- Abb. 187: Giorgio Vasari, Ingenium et Ars, um 1565, Florenz, Uffizien.
- Abb. 188: Jan Muller nach Jacopo de' Barberi, Tag und Nacht – Die Erschaffung von Sonne und Mond, um 1500, Kupferstich.
- Abb. 189: Guido Reni, Die Scheidung von Tag und Nacht, 1588/89, Braun lavierte Federzeichnung für Bild im Pal. Zani, Bologna, Paris, Louvre, Cab. d. Dess.
- Abb. 190: Taddeo Zuccaro, Aurora, Nacht u. a., 1562–66, Caprarola, Decke des Palazzo Farnese, Camera dell'Aurora (Schlafgemach).
- Abb. 191: Pietro da Cortona, Luna im Wagen, 1627/29, Castel Fusano, Villa Sacchetti-Chigi.
- Abb. 192: Mellan nach Cortona, Flora berät sich mit Diana, um 1633, Kupferstich.
- Abb. 193: Francesco Barbieri, gen. Guercino, Die Nacht (Ausschnitt des Aurorafreskos), 1621, Rom, Villa Ludovisi.
- Abb. 194: Ferdinand Brokof, Die Nacht, 1714, Prag, Fensterbekrönung an der Fassade des Palais Morzin.
- Abb. 195: Matyáš Braun, Allegorie der Nacht, 1733, Prag, Královské Zahradé.
- Abb. 196: Cryspin de Passe, Nox, Kupferstich.
- Abb. 197: Cryspin de Passe, Nox – Proserpina, Kupferstich.
- Abb. 198: Johann Sadeler nach Dirck Barentsz, Nacht – Der Monat Februar, 1528, Kupferstich.
- Abb. 199: Joos van Winghe, Nachtbankett mit einer Maskerade, vor 1588, lavierte Zeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett.
- Abb. 200: Jan Pietersz Saenredam nach Hendrick Goltzius, Die Nacht (einer Tageszeitenfolge), Kupferstich.

- Abb. 201: Giuseppe Diamantini, Allegorie der Nacht, Radierung, Wien, Albertina.
- Abb. 202: Giuseppe Diamantini, Allegorie der Nacht II (für Angelo de Angelis Flavijs Comenis), Radierung, Wien, Albertina.
- Abb. 203: Joachim von Sandrart, Die Nacht, Aquarell, Wien, Albertina.
- Abb. 204: Jonas Suyderhoff nach Sandrart, Die Nacht, Kupferstich, Göttweig, Graphisches Kabinett.
- Abb. 205: Jan Vermeer van Delft, Diana, 1648, Den Haag, Mauritshuis.
- Abb. 206: Laternenschild für Nachtgefecht, Anfang 17. Jh., Wien, Kunsthist. Museum, Hof-, Jagd- und Rüstkammer (Rückseite).
- Abb. 207: El Greco, Genreszene, sog. „Fabel“, um 1585/90, ehemals Berlin, priv., jetzt Jedburgh, Privatslg. Olivier.
- Abb. 208: Hendrick Terbrugghen, Mädchen, eine Kerze an einem Kienspan entzündend, 1623, Privatsammlung.
- Abb. 209: Hendrick Terbrugghen, Knabe, seine Pfeife an einer Kerze entzündend, 1623, Eger, Múz.
- Abb. 210: Georges de La Tour, Knabe, auf einem Kienspan blasend, um 1640, Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 211: Trophime Bigot, Mädchen, Öl in eine Lampe gießend, um 1620, Rom, Galleria Doria Pamphilj.
- Abb. 212: Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, Stigmatisierung des hl. Franziskus, Kopie, Ende 16. Jh., Udine, Civ. Mus. e Gallerie di Storia e Arte.
- Abb. 213: Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, Gefangennahme Christi, Kopie, 1598, Odessa, Mus. f. Westl. u. Östl. Kunst.
- Abb. 214: Grabtuch von Turin, Original (Kopf-Ausschnitt), Turin, Dom, Capella SS. Sindone.
- Abb. 215: Negativ des Grabtuchs von Turin (Kopf-Ausschnitt), Turin, Dom, Capella SS. Sindone.
- Abb. 216: Luca Cambiaso, Kerzenlichtmadonna, 1565/70, Genua, Galleria di Palazzo Bianco.
- Abb. 217: Luca Cambiaso, Christus vor Kaiphas, 1565/70, Mus. dell'Accademia Lig. di belle Arti.
- Abb. 218: Luca Cambiaso, Zeichnung der Gefangennahme Christi, Privatslg. J. Scholz.
- Abb. 219: Jacopo Bassano, Das Feuer, um 1584/85, Sarasota, The John Ringling Mus. of Art.
- Abb. 220: Jacopo Bassano, Hausarbeit bei Nacht, 1570-er Jahre, Kopenhagen, Thorvaldsenmuseum.
- Abb. 221: Jacopo Bassano, Grablegung, 1574, Padua, S. Maria in Vanzo.
- Abb. 222: Jacopo Bassano, Dornenkrönung, 1589/90, Rom, Privatslg.
- Abb. 223: Jacopo Bassano, Susanna und die beiden Alten, 1585, Nîmes, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 224: Jacopo Bassano, Diana und Aktaion, um 1685, Chicago, The Art Inst.
- Abb. 225: Jacopo Bassano, Taufe Christi, 1592, Privatsammlung.
- Abb. 226: Ludovico Carracci, Medeas Zauber, 1584, Bologna, Palazzo Fava.
- Abb. 227: Ludovico Carracci, Christus am Ölberg, 1580er Jahre, London, Slg. Denis Mahon.
- Abb. 228: Ludovico Carracci, Judaskuss, um 1600, Princeton Univ. Coll.
- Abb. 229: Ludovico Carracci, Vision des hl. Franziskus (Antonius?), 1580er Jahre, Amsterdam, Rijksmus.
- Abb. 230: Ludovico Carracci, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, 1608–10, Bologna, Pin. Naz.
- Abb. 231: Ludovico Carracci, Susanna und die beiden Alten, um 1616, Modena, Banca Popolare dell'Emilia.
- Abb. 232: Francesco Barbieri, gen. Guercino, Christus am Ölberg, 1613/14, Bologna, Credito Romagnolo.
- Abb. 233: Guido Reni, Kreuzigung Petri, 1604, Rom, Vatikanische Slgn.
- Abb. 234: Guido Reni, Hippomenes und Atalante, Neapel, Nationalmuseum.

- Abb. 235: Philips Galle nach Maerten van Heemskerck, Paulus flieht bei Nacht aus Damaskus, Kupferstich.
Abb. 236: Frederick van Valckenborch, Schiffbruch (hl. Paulus in Malta?), um 1603, Eger, Múz.
Abb. 237: A. Collaert nach Maerten de Vos, Christus und Nikodemus, Kupferstich.
Abb. 238: Abraham Bloemaert, Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes, 1593, Wien, Kunsthist. Mus.
Abb. 239: Gillis Coignet I., Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes, Kunsthandel.
Abb. 240: Gerrit van Honthorst, Kindheit Christi, um 1620, St. Petersburg, Eremitage.
Abb. 241: Gerard Seghers, Die Verleugnung Petri, 1620er Jahre, St. Petersburg, Eremitage.
Abb. 242: Matthias Stomer, Ceres von Abbas verhöhnt, München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Abb. 243: Leonaert Bramer, Stellio wird von Ceres in eine Eidechse verwandelt, um 1625/30, Lavierte Tintenzeichnung mit grauen und weißen Höhungen, Washington, Nat. Gall.
Abb. 244: Leonaert Bramer, Judaskuss, um 1630, Milwaukee Univ. Haggerty. Mus. of Art.
Abb. 245: Leonaert Bramer (Umkreis), Judith und Holofernes, New York, Privatslg.
Abb. 246: Peter Paul Rubens, Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1617, Braunschweig, Landesmuseum.
Abb. 247: Peter Paul Rubens, Die Beweinung Christi, um 1626, Berlin, Staatliche Museen.
Abb. 248: Jacob Jordaens, Heilige Familie mit Hirten, 1616, New York, Metropolitan Museum.
Abb. 249: Jacob Jordaens, Die Heilige Familie mit der Dienstmagd, um 1616/17, Stockholm, Nationalgalerie.
Abb. 250: Georges de La Tour, Hiob und sein Weib, Epinal, Musée départemental des Vosges.
Abb. 251: Georges de La Tour, Das Neugeborene, Rennes, Musée des Beaux-Arts.
Abb. 252: Georges de La Tour (Umkreis), Die Auffindung des Körpers des hl. Alexis, Nancy, Musée Historique Lorrain.
Abb. 253: Georges de La Tour, Die Auffindung des hl. Sebastian, Paris, Louvre.
Abb. 254: Georges de La Tour (Werkstatt), Die Verleumdung Petri, 1650, Nantes, Musée des Beaux-Arts.
Abb. 255: Carlo Saraceni, Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1615, Wien, Kunsthistorisches Museum.
Abb. 256: Johann Liss, Christus am Ölberg, 1628/29, Basel, Privatbesitz.
Abb. 257: Johann Liss, Judith und Holofernes, Venedig, Museo di Settecento Veneziano di Ca'Rezzonico.
Abb. 258: Mattia Preti, Judith und Holofernes, Neapel, Museo Nat. di Capodimonte.
Abb. 259: Jusepe da Ribera, Der hl. Sebastian wird von der hl. Irene gepflegt, um 1632, St. Petersburg, Staatliche Eremitage.
Abb. 260: Francesco Furini, Die hl. Agatha von Petrus im Kerker geheilt, Triest, Slg. Segré-Sartorio.
Abb. 261: Guido Cagnacci, Die sterbende Cleopatra, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Abb. 262: Francesco Cairo, Christus am Ölberg, um 1635, Mailand, Cast. Sforzesco.
Abb. 263: Francesco Cairo, Die Ohnmacht des seligen Beato Andrea Avellino, um 1634, Mailand, S. Antonio Abbate.
Abb. 264: Francesco Cairo, Christus am Ölberg, 1635, Turin, Gall. Sabauda.
Abb. 265: Francesco Cairo, Christus am Ölberg mit den Symbolen der Passion, 1645–47, Turin, Museo Civ. im Pal. Madama.
Abb. 266: Francesco Cairo, Magdalena, 1640er Jahre, Paris, Privatsammlung.
Abb. 267: Francesco Cairo, Ekstase der hl. Theresa von Avila, 1650–54, Venedig, S. Maria di Nazareth Carmelitani.
Abb. 268: Giovanni Francesco Guerrieri, Die Vision des hl. Carl Borromeo, 1620, Fano, S. Pietro in Valle.

- Abb. 269: Giovanni Francesco Guerrieri, Lot und seine Töchter, 1617, Rom, Galleria Borghese.
- Abb. 270: Carlo Antonio Tavella, Gregorio de Ferrari, Christus am Ölberg, Genua, Privatsammlung.
- Abb. 271: Nicolas Poussin, Atelierszene, Zeichnung, Florenz, Uffizien.
- Abb. 272: Matteo Zaccolini, Della descrizione dell'ombre ..., MS Ashburne 1212, IV, Fol. 80 r, Ashburne Bibl.
- Abb. 273: Nicolas Poussin, Eucharistieserie: Abendmahl, Belvoir Castle Grantham, Coll. Duke of Rutland.
- Abb. 274: Peter Paul Rubens, Samson und Delilah, um 1619, London, National Gallery.
- Abb. 275: Peter Paul Rubens, Psyche betrachtet den schlafenden Amor, um 1613/14, Hamburg, Slg. Stödter.
- Abb. 276: Peter Paul Rubens, Flucht nach Ägypten (Ausschnitt), 1614, Kassel, Gemäldegalerie.
- Abb. 277: Adam Elsheimer, Hl. Christophorus, Zweitfassung, um 1600, London, Royal Coll.
- Abb. 278: Adam Elsheimer, Verspottung der Ceres, Madris, Prado.
- Abb. 279: Adam Elsheimer, Das Emmausmahl, Deutschland, Privatbesitz.
- Abb. 280: Joachim von Sandrart, Mondlandschaft mit Amor und Venus pudica, 1636, Seligenstadt, Privatbesitz.
- Abb. 281: Joachim von Sandrart, Enthauptung Johannes des Täufers, 1651, Bamberg, Dommuseum.
- Abb. 282: Joachim von Sandrart, Letztes Abendmahl, 1651/52, Corpus Christi Altar, Linz, Stadtpfarrkirche.
- Abb. 283: Francesco Barbieri, gen. Guercino, Endymion, 1657/58, Bologna, Privatsammlung.
- Abb. 284: Francesco Mola, Diana und Endymion, um 1650, Rom, Kapitol. Mus.
- Abb. 285: J. U. Kraus, Luna und Endymion, Kupferstich.
- Abb. 286: Deutscher Maler, Diana und Endymion, Mitte 18. Jh., Kunsthandel.
- Abb. 287: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy, Diana und Endymion, Mitte 18. Jh., Kunsthandel.
- Abb. 288: Joachim von Sandrart, Allegorie des Zorns, 1630-er Jahre, St. Petersburg, Staatliche Eremitage.
- Abb. 289: Joachim von Sandrart, Allegorie der Eitelkeit, 1642, St. Petersburg, Staatl. Eremitage.
- Abb. 290: Joachim von Sandrart, Die Goldwägerin-Allegorie des Geizes, 1642, Kassel, Staatliche Kunstsln.
- Abb. 291: Jan Frans von Douven, Der Krieger mit Fackel und Lorbeer, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Abb. 292: Peter Pau| Rubens, Alte Frau mit dem Kohlebecken, um 1616/17, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen.
- Abb. 293: Jan van de Velde II. nach Willem Buytewech, Soldatentrupp mit Kanonen, Vaduz, Slg. Liechtenstein.
- Abb. 294: Domenicus van Wijnen, Allegorische Traumszene, 1680/90, Zürich, Privatsammlung.
- Abb. 295: Benjamin Calau, Die Erfindung der Zeichenkunst, 18. Jh., Zeichnung, Wien, Albertina.
- Abb. 296: Giuseppe Maria Crespi, Der Kentaur Chiron unterweist Achilles, 1695/1705, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 297: Giuseppe Maria Crespi, Aeneas und die Sibylle steigen in Charons Nachen, 1695/1705, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 298: Alessandro Magnasco, Peinliches Verhör, Frankfurt, Städelsches Kunstinstit.
- Abb. 299: Abraham Janssens, Herkules vetreibt Pan vom Lager der Omphale, um 1604/05, London, Privatbesitz.

- Abb. 300: Antoine Watteau, Die italienische Komödie, nach 1715, Berlin, Gemäldegalerie.
- Abb. 301: Gerard Dou, Der Astronom, um 1655/60, ehem. Kunsthandel.
- Abb. 302: Rembrandt van Rijn, Flucht nach Ägypten, 1634, Privatsammlung.
- Abb. 303: Rembrandt van Rijn, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1647, Dublin, Nat. Gall. of Ireland.
- Abb. 304: Adam Elsheimer, Mondscheinlandschaft mit Ceres, graubraun lavierte Federzeichnung, Privatbesitz.
- Abb. 305: Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, Landschaft im Mondlicht mit Kutsche, um 1615/16, Stockholm, Nationalmuseum.
- Abb. 306: Aert van der Neer (Nachfolge), Mondscheinlandschaft, Kunsthandel.
- Abb. 307: Paul Bril, Nächtliche Hafenlandschaft mit Leuchtturm, 1601, Wien Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 308: Donato Creti, Der Mond, 1711, Rom, Vatikanische Sammlungen.
- Abb. 309: Anonymus, Vulkanausbruch, 19. Jh., London, Privatsammlung.
- Abb. 310: Claude Joseph Vernet (Umkreis), Nächtlicher Fischfang bei Feuerschein in der Bucht von Neapel, Kunsthandel od. Privatbesitz.
- Abb. 311: Claude Joseph Vernet, Galeonen und Fischer im Mondlicht, Turin, Privatsammlung.
- Abb. 312: François de Nomé, Ruinencapriccio bei Nacht, 1622, Privatbesitz.
- Abb. 313: Peter Paul Rubens, Nächtlicher Brand, um 1640, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.
- Abb. 314: Ippolito Caffi, Das Kolosseum im bengalischen Feuer, 1856, Venedig, Ca'Pesaro.
- Abb. 315: Hendrick van Steenwijck d. J., Befreiung Petri aus dem Kerker, 1635, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 316: Gottfried de Wedding, Natura morta, um 1620, Privatbesitz.
- Abb. 317: Gottfried de Wedding, Stillleben mit Kerze, um 1630, Darmstadt, Hess. Landesmus.
- Abb. 318: Barthel Bruyn d. Ä., Vanitasstillleben (Rückseite eines Porträts), 1524, Otterlo, Rijksmus. Kröller-Müller.
- Abb. 319: Fray Sánchez-Cotán, Natura morta mit Früchten, um 1620, San Diego, Fine Arts Gall. of Canada.
- Abb. 320: Francisco de Zurbarán, Natura morta, Pasadena, Norton Simon Mus.
- Abb. 321: Rutilio Manetti, Die Brautleute, 1622/23, Florenz, Pal. Pitti, Gall. Palatina.
- Abb. 322: Gerrit van Honthorst, Nächtliches Verlöbniß, um 1617, Florenz, Pal. Pitti.
- Abb. 323: Frederik I. van Valckenborch, Gastmahl des Königs Belsazar, um 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 324: Johann Heinrich Schönfeld, Das Gastmahl des Königs Belsazar, Feder- und Pinselzeichnung, Oxford, Ashmolean Mus.
- Abb. 325: Georges de La Tour, Die Würfelspieler, um 1650, Stockton-on-Trees, The Preston Hall Mus.
- Abb. 326: Georges de La Tour, Die Frau mit dem Floh, um 1630/34, Nancy, Musée Historique Lorrain.
- Abb. 327: Trophime Bigot (Kerzenlichtmeister), Cantina, erste Hälfte 17. Jh., Florenz, Pal. Pitti.
- Abb. 328: Gerard Dou, Mädchen mit Lampe am Fenster, um 1660, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 329: Leonaert Bramer, Bauern am Feuer, 1626, Privatsammlung Otto Naumann Ltd.
- Abb. 330: Jan Cornelisz Vermeyen, Die Hl. Familie am Feuer, 1532/33, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 331: Francesco Barbieri, gen. Guercino, Et in Arcadia ego, 1621/23, Rom, Galleria Naz. im Pal. Corsini.
- Abb. 332: Luis de Morales, Christus in Meditation, um 1546, Privatbesitz oder Kunsthandel.
- Abb. 333: Artus Wolffort, Hieronymus, um 1630, Paris, Privatsammlung.

- Abb. 334: Louis Finson nach Caravaggio, Magdalena in Ekstase, um 1613, Marseille, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 335: Georges de La Tour, Die reuige Maria Magdalena (Magdalena der zwei Flammen), 1638/40, New York, Metrop. Mus.
- Abb. 336: Georges de La Tour, Maria Magdalena mit der rufßigen Flamme, 1636/38, Los Angeles County Mus.
- Abb. 337: Trophime Bigot (Kerzenlichtmeister), Reuige Maria Magdalena, Lugano, Privatsammlung.
- Abb. 338: Flaminio Torri, Reuige Maria Magdalena, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 339: Elisabetta Sirani, Reuige Maria Magdalena, 1663, Besançon, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 340: Trophime Bigot, Allegorie des Todes und Vanitas, Rom, Gall. Naz. d'Arte Antica.
- Abb. 341: Valdes Leal, Fin de la Gloria del Mundo, 1672, Sevilla, Hospital Hermandad de la Santa Caridad.
- Abb. 342: Matthias Withoos, Mors omnia vincit, Ende 17. Jh., La Fère, Musée Jeanne d'Aboville.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Foto Erika Bleibtreu
- Abb. 2: A. Caubet, P. Poussegur, *Alter Orient*, o. O. 1998, S. 181.
- Abb. 3: (zweiteilig) A. Wallis Budge, *Assyrian Sculptures in the British Museum*, London 1915, Abb. XXX, XXXI
- Abb. 4, 5: A. Parrot, *Miss. Arch. de Mâri, Les Palais, Peinture Murales*, Paris 1958, Fig. 60, Taf. XVII.
- Abb. 6, 11, 13, 15: E. Hornung, *Tal der Könige*, Augsburg 1995, S. 116, 132, 131, 102.
- Abb. 7: E. Hornung, *Die Nachtfahrt der Sonne*, Düsseldorf – Zürich 1998, S. 70.
- Abb. 8, 17: W. Forman, H. Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988, Nr. 21, 45.
- Abb. 9, 14, 19: E. Rossiter, *Die ägyptischen Totenbücher*, Freiburg – Genf 1984, S. 89, 52, 11.
- Abb. 10: R. Boulanger, *Ägyptische und altorientalische Malerei*, Lausanne 1966, S. 67.
- Abb. 12, 35, 38, 55, 83, 91, 92, 99, 123, 128, 137, 147, 149, 156, 157, 164, 165, 174, 175, 176, 234, 274, 307, 318, 334, 335: Foto Gudrun Vogler (nach alten Kunstkarten, Kalender etc. Archiv B. Borchhardt).
- Abb. 14, 19: E. Rossiter, *Die ägyptischen Totenbücher*, Freiburg – Genf 1979, S. 52, 11.
- Abb. 16, 18: E. Otto, *Osiris und Amun. Kult und heilige Stätten*, München 1966, S. 47, Abb. 10
- Abb. 20: R. Patrick, *Egyptian Mythology*, London 1972, S. 18.
- Abb. 21: C. H. E. Haspels, *Attic black figured Lekithoi*, Paris o. J., Abb. 1a.
- Abb. 22, 34, 161: *Ausst.-Kat. Dreihundert Jahre Hochschule der Künste*, Berlin 1996, S. 234, Abb. II., S. 55, Abb. 1.
- Abb. 23: B. Andreae, *Römische Kunst*, Freiburg – Basel – Wien 1973, Abb. 105.
- Abb. 24: P. Zampetti, *Lorenzo Lotto*, Milano 1976/78, Abb. IV.
- Abb. 25, 40: F. Cumont, *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, Paris 1966, Abb. XX/2, III/1, II/1.
- Abb. 26: R. Bianchi-Bandinelli, *Rom. Das Zentrum der Macht*, München 1979, Abb. 60.
- Abb. 27, 28, 29: H. Sichtermann, G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage*, Teil II, Berlin 1992, Nr. 71, 159, 98.
- Abb. 30, 32: H. Sichtermann, G. Koch, *Römische Sarkophage*, München 1982, Nr. 215, 167.
- Abb. 31: Foto Nikolaus Gail / *Lykienarchiv des Inst. f. klass. Archäologie*, Wien.
- Abb. 33: B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, Taf. 3.
- Abb. 36: M. Fürst, *Peter von Cornelius*, München 1915, S. 19.
- Abb. 37: J. J. Politt, *Art in the Hellenistic Age*, London – New York – Sydney 1986, Abb. 107.
- Abb. 39: W. Dorigo, *Pittura tardoromana*, Milano 1966, Abb. II.
- Abb. 41: W. Orthmann, *Der alte Orient*, Frankfurt – Berlin – Wien 1975, Tav. LIII b.
- Abb. 42: S. Marinatos, *Excavations at Thera V. Athen* 1972, Abb. G.
- Abb. 43: G. E. Rizzo, *La Pittura Ellenistica Romana*, Milano 1929, Tav. CXXV.

- Abb. 44: Foto Jochen Gorecki.
Abb. 45, 46: Ausst.-Kat. Nicolas Poussin 1594–1665, Paris 1995, Abb. 7, Fig. 7a.
Abb. 47, 110, 180: Pressefoto KHM Wien.
Abb. 48: J. Charboneaux u. a., Das hellenistische Griechenland, München 1971, Abb. 175.
Abb. 49: M. Borda, La Pittura Romana, Milano 1958, S. 258.
Abb. 50: U. Graf, Ilias Ambrosiana, Bern 1953, Abb. XXXIV.
Abb. 51, 63: Ausst.-Kat. Vedere i Classici – Bibliotheca Apostolica Vaticana, Rom 1996/97, S. 145, 161.
Abb. 52: C. Santoro, Il Codice Purpureo di Rossano, Rom 1974, Tav. 8.
Abb. 53, 54, 56: I. Hutter, Frühbyzantinische Kunst. Byzantinische Kunst, Herrsching 1981, Abb. 99, 121, 130.
Abb. 57, 58, 59, 60: D. C. Hessling, Miniatures de l'Octateuque de Smyrne, Leyden 1909, Abb. 3, 176, 138, 34
Abb. 61: J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek von Smyrna, Leipzig 1899, Abb. 9.
Abb. 62: M. Pelekanidos, K. Chrétos u. a., Die Handschriften des Berg Athos, Athen 1979, Bd. 1, Abb. 45.
Abb. 64, 65: E. T. Dewald, The Illustrations of th Utrecht Psalter, Princeton – London – Leipzig o. J., Pt. I und XVI.
Abb. 66, 67, 68: K. v. Horst, W. Noel, C. M. Wüstefeld, The Utrecht Psalter in Medieval Art, Utrecht 1996, Fig. 54, 29 a, 30 a.
Abb. 69, 71: R. Green, M. Evans u. a., The Hortus Deliciarum of Herrade of Hohenberg, London – Leyden 1979, Pt. 4, Abb. 14 (Kommentarband).
Abb. 70: E. Panofsky, Studien zur Ikonologie, Köln 1980, Abb. 80.
Abb. 72: V. Aurenhammer, Die Gumbertusbibel, Regensburg 1998, Abb. 6.
Abb. 73: G. Schmidt, Die Malerschule von St. Florian, Graz 1962, Abb. 18.
Abb. 74, 75, 76: P. Lasko, Ars Sacra 800–1200, London 1972, Abb. 181, Frontispiz, 172.
Abb. 77: J. Prichard, Die Malerei der Romanik, Lausanne 1966, S. 52.
Abb. 78: G. Vitzthum, W. F. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Potsdam 1924, Abb. 162.
Abb. 79, 80, 341: Foto Herwig Zens.
Abb. 81,82: M. Thomas, G. Schmidt, Die Bibel des Königs Wenzel, Graz 1989, Taf. 7, 10.
Abb. 84: H. Buschhausen, Der Verduner Altar, Wien 1980, Taf. 18.
Abb. 85, 111, 144: Foto B. Borchhardt – Ausarbeitung G. Vogler.
Abb. 86, 87, 88: Petrus de Ebulo, Liber ad Honorem Augusti ... Eine Bilderchronik der Stauferzeit aus der Bürgerbibliothek Bern, Sigmaringen 1994, S. 6–8.
Abb. 89: F. Olef-Kraft, Renaut de Beaujeu. Der schöne Unbekannte, Zürich 1995, Abb. 4.
Abb. 90: H. Holländer, Kunst des frühen Mittelalters, Herrsching 1981, Abb. 62.
Abb. 93: P. Hills, The Light in Early Italian Painting, New Haven – London 1990, Tav. XIII.
Abb. 94, 95: C. Frugoni, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Mailano 1988, Abb. 20, 22.
Abb. 96, 97: M. Eisenberg, Lorenzo Monaco, Princeton 1989, Abb. 125, 97.
Abb. 98: E. Micheletti, L'Opera completa di Gentile da Fabriano, Milano 1976, Abb. XXXIX.
Abb. 100: E. Flaiano, L. Tongiorgi Tomasi, Paolo Uccello, Milano 1971, Taf. LVIII A.
Abb. 101: Foto Alinari Firenze.
Abb. 102: M. Thomas, Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry, München 1979, Abb. 30.

- Abb. 103: M. Zimmermann, *Wege in die Stadt der Frauen*, Zürich 1996, S. 35.
Abb. 104, 105: E. Pongnon, *Das Stundenbuch des Herzogs von Berry*, Freiburg – Genf 1979/83, S. 102, 92.
Abb. 106: O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der Altniederländischen Malerei*, München 1989, Abb. 110.
Abb. 107, 108, 146, 163, 172, 177, 206, 238, 256, 307, 315, 323, 328, 338, 330: Foto Kunsthistorisches Museum Wien.
Abb. 109, 150: Hrsg. R. Cassanelli, *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich – Düsseldorf 1998, 50, 7.
Abb. 112: V. Cartari, *Imagini degli die de gli'Antichi*, Nachdruck Graz 1963 nach Venedig 1647, Bd. 1, Nr. 174.
Abb. 113: C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, New York 1971, Abb. 16.
Abb. 114: *Artibus et Historiae* 19 (X), 1989, S. 10.
Abb. 115: E. Sindona, *Michelangelo. Gesamtwerk*, Frankfurt – Berlin – Wien 1979, Abb. 21.
Abb. 116: M. Sauerlandt, *Michelangelo, Königstein – Leipzig* 1925, Abb. 26.
Abb. 117, 138, 139, 232, 270, 277, 283, 305, 309, 311, 314: Ausst.-Kat. *Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–1850*, Oxford – London 1990/91, Fig. 8, 1, Abb. 83, Abb. S. 89, S. 113, 119, 99, 111, 109, 177, 137, 155.
Abb. 118, 233: M. Mehling, *Knaurs großer Bibelführer*, München 1985, S. 401, 423.
Abb. 119, 120: *Westermanns Monatshefte* 1983, 4, S. 8, 11.
Abb. 121, 126, 154: K. Oberhuber, *The Illustrated Bartsch* 26, New York 1987, S. 235, Nr. 238, S. 105, Nr. 417, S. 106, Nr. 418.
Abb. 122, 124: A. Zuccari, *Raffaello e le Dimore del Rinascimento*, Florenz 1972, S. 61, 27.
Abb. 125: S. Béguin, *Giulio Romano et l'ecole de Fontainebleau*, in: *Arti d. Convegno int. di Studi su Giulio Romano*, Mantova 1989, S. 55.
Abb. 127, 136, 162, 294: Ausst.-Kat. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Wien 1996, Abb. 22, 25, 150, 117.
Abb. 129: R. Longhi, *Venezianische Malerei*, Berlin 1995, Abb. 56.
Abb. 130: C. Hornung, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987, Abb. 118.
Abb. 131: *Paragone* XLIII, Nr. 32–33, März/Mai 1992, Abb. 86.
Abb. 132: Ausst.-Kat. *Giorgione e i Gorgioneschi*, Venezia 1955, Abb. 137.
Abb. 133, 134: F. Pedrocco, *Tizian*, Firenze 1993, Abb. 82, 88.
Abb. 135: S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, Mailand 1984, Abb. 513.
Abb. 140, 141, 142, 181: Ausst.-Kat. *Giovanni Gerolamo Savoldo*, Brescia – Frankfurt 1990, Abb. 18, 25, 33 a, 10a.
Abb. 143: *Prospettiva* 67, Juli 1992, Abb. 4, S. 81.
Abb. 145: Ausst.-Kat. *Gaudenzio Ferrari, Verchelli* 1956, Tav. 20.
Abb. 148: *Der „Magno Palazzo“ von Bernhard Cles, Fürstbischof von Trient*, Trient 1986, Abb. 47.
Abb. 151, 152: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, Fig. 1, Abb. 3.
Abb. 153: *Römisches Jb. f. Kunstgeschichte* 18, 1979, S. 77, Abb. 32.
Abb. 155, 160: N. Pevsner, *Academies of Art*, Cambridge 1940, Fig. 6, 9.
Abb. 158: Hrsg. W. L. Strauss, *Hendrick Goltzius. Complete Engravings, Woodcuts*, New York 1977, Vol. 2, Nr. 420.
Abb. 159, 184: P. Barocchi, *Vasari Pittore*, Firenze 1964, Abb. 73, 5.
Abb. 166: W. Michiel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, München 1911, Abb. 74.
Abb. 167, 170: M. Halbey, *66 Hexen. Kult und Verdammung*, Dortmund 1987, S. 79, 63.
Abb. 168: *FMR. Magazin für Kunst und Kultur*, März/April 1988, S. 197.

- Abb. 169, 201, 202, 203 © Wien, Albertina.
- Abb. 171, 243, 244, 245, 293, 329: F. Fox Hofrichter, Leonaert Bramer, Milwaukee 1992, Abb. 63, 19, 7, 5, 64.
- Abb. 173, 204, 255, 278, 279, 290, 304, 317, 324: Ausst.-Kat. Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, Berlin 1966, Abb. 192, 76, 48, 12, 10, 78, 125, 106, 194.
- Abb. 178, 179: J. Ehrmann, Antoine Caron, Paris 1986, Abb. 130, 141.
- Abb. 182, 262, 263, 264, 265, 266, 267: Ausst.-Kat. Francesco Cairo 1607–1665, Varese 1983, S. 10, Abb. 6, 12, 17, 42, 43, 50.
- Abb. 183, 268, 331, 333, 334, 340, 342: Ausst.-Kat. Les Vanités, Ville de Caen 1990, S. 159, 127, 199, 111, 149, 169, 237.
- Abb. 185: A. Cecchi, U. Muccini, Palazzo Vecchio, Firenze 1989, S. 50.
- Abb. 186, 237: A. Dolders, The Illustrated Bartsch, Bd. 56, Philips Galle, New York 1987, S. 388, 5601; S. 160, Nr. 048.
- Abb. 187: Jb. d. Berliner Museen IV, 1962, S. 158, Abb. 3.
- Abb. 188, 285: Ausst.-Kat. Lieben und Leiden der Götter, Göttweig 1992, Abb. 91, 108.
- Abb. 189: Burl. Mag. CXXIX, 1987, 1, S. 82, Abb. 17.
- Abb. 190: J. Recupero, Il Palazzo Farnese di Caprarola, Firenze 1975, Abb. 41.
- Abb. 191: I. Belli Barsali, Die berühmten Villen in Latium, Navarra – Herrsching 1989, Abb. 75.
- Abb. 192: J. M. Merz, Pietro da Cortona, Tübingen 1991, Abb. 318.
- Abb. 193: N. Grimaldi, Il Guercino. Gian Francesco Barbieri 1591–1666, Bologna 1957, Abb. 55.
- Abb. 194: O. Blažiček, Ferdinand Brokof, Prag 1986, Abb. 49.
- Abb. 195: E. Poche, Matyás Bernard Braun, Prag 1986, Abb. 153.
- Abb. 196, 197, 198: Jb. d. Berliner Museen XIV, 1972, Abb. 5, 6, 9.
- Abb. 199: Zs. f. bildende Kunst 59, 1925/26, S. 325.
- Abb. 200, 204: Göttweig. Graphisches Kabinett.
- Abb. 205: H. J. Hofmann, Vermeers Dianabild, in: Festschrift Albert Knoepfli, Zürich 1980, S. 323.
- Abb. 207: Klassings Monatshefte 40, 1926, Heft 8, S. 183.
- Abb. 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 236, 240, 241, 257, 259, 269, 284, 288, 289, 312, 313, 321: Ausst.-Kat. Nacht, München 1998/99, Abb. 233, 234, 242, 240, 126, 32, 232, 35, 69, 18, 36, 88, 80, 83, 121, 246, 245, 61, 57, 276.
- Abb. 214, 215: G. Enrie, Das Grabtuch von Turin, Karlsruhe 1939, Abb. V, I.
- Abb. 218: G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957, Abb. 123.
- Abb. 219, 221, 222, 223, 224, 225: Ausst.-Kat. Jacopo Bassano, Bassano – Fort Worth 1992/93, Abb. 71, 52, 77, 72, 73, 79.
- Abb. 226, 227, 229, 230, 231: Ausst.-Kat. Ludovico Carracci, Bologna – Fort Worth 1993, Abb. 4, 27, 14, 63, 54.
- Abb. 228, 261, 337: Nachlass Archiv Günther Heinz.
- Abb. 237, 248, 249, 275, 299: Jb. d. Berliner Museen 13, 1971, Abb. 43, 37, 40, 38, 9.
- Abb. 239, 286, 287, 301, 306, 310: Auktionskatalog 2000.
- Abb. 242, 291: Foto Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Abb. 246, 247, 276: E. Micheletti, Rubens, München 1965, Abb. 21, 43, 11.
- Abb. 250, 252, 253, 325, 326: A. Madelaine Perdrillat, Les Tableaux d'une Exposition (Georges de la Tour), Paris 1997, S. 13, 12, 18, 17, 16.

- Abb. 251, 254: W. Prohaska, *Das Meisterwerk 6*, Wien 1987, Abb. 2, 15.
Abb. 258, 260, 295, 296, 297: A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, Taf. 80, 135, 290, 260, 267.
Abb. 271, 272, 273: *Art. Bull.* LXII, März 1980, S. 571, 576, 580.
Abb. 280, 282: C. Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1985/86, Abb. 4, Nr. 90.
Abb. 281: R. Baumgärtel-Fleischmann, *Die Altäre des Bamberger Doms*, Bamberg 1987, Abb. S. 157.
Abb. 292: G. Mulazzani, *Peter Paul Rubens. Werkverzeichnis*, Wien – Frankfurt 1981, Bd. 1, Abb. S. 71.
Abb. 298: B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, Wien 1923, Taf. V.
Abb. 300: Foto Berlin Gemäldegalerie Bildarchiv.
Abb. 302: *Burl. Mag.* XCV, Nr. 599, Feb. 1953, Abb. 9.
Abb. 308: *Zs. f. Kunstgesch.* 55, Bd. 51, 1992, S. 578.
Abb. 316, 332: *Catalogue de Tableaux anciens*, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam 1970, Abb. 16, 28.
Abb. 319, 320: A. Veca, *La Natura Morta*, Florenz 1990, Abb. S. 13, 20.
Abb. 322, 327: *Ausst.-Kat. Caravaggio e i Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, Florenz 1970, Abb. 27, 31.
Abb. 339: S. Haskins, *Die Jüngerin Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche*, Bergisch Gladbach 1994, Abb. 58.

Farbtafeln

- Titelblatt: Battista Dossi, Der Traum oder Die Nacht, nach 1540, Dresden, Gemäldegal. Alter Meister.
- Taf. 1: Wiener Genesis, Josephs Traum von den Gestirnen, Fol. XV, Pag. 29, Mitte 6. Jh. n. Chr., Wien, Nationalbibliothek.
- Taf. 2: Simone Martini, Grablegung Christi, Berlin, Gemäldegalerie.
- Taf. 3: Paolo Uccello, Der hl. Georg, 1439, London, National Gallery.
- Taf. 4: Paolo Uccello, Nächtliche Jagd, Oxford, Ashmolean Museum.
- Taf. 4a: René d'Anjou, Le livre du un cuer d'Amours espris, nach 1460, Die Nacht am Brunnen der Fortuna, Fol. 12 v, Wien, Nationalbibliothek.
- Taf. 5: René d'Anjou, Le livre du un cuer d'amours espris, nach 1460, Die Ankunft bei der Liebesinsel, Fol. 55, Wien, Nationalbibliothek.
- Taf. 6: René d'Anjou, Le livre du un cuer d'Amours espris, nach 1460, Amor entnimmt dem schlafenden Autor das Herz, Fol. 2 r, Wien, Nationalbibliothek.
- Taf. 7: Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi nach Hugo van der Goes, um 1455/65, London, National Gallery.
- Taf. 8: Dieric Bouts, Gefangennahme Christi, 1450er Jahre, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 9: Jan Gossaert, gen. Mabuse, Gefangennahme Christi, um 1509/10, Berlin, Gemäldegalerie.
- Taf. 10: Lukas van Leyden und Umkreis, Lot und seine Töchter, 1. Viertel 16. Jh., Paris Louvre.
- Taf. 11: Jan Brueghel d. Ä., Die Versuchung des hl. Antonius, um 1603/4, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Taf. 12: Raoul de Fèvre, Recueil des Histoires de Troie, Der Mord an Agamemnon, Fol. 282 r, Cod. Guelf. A. 1 August. 2, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
- Taf. 13: Battista Dossi, Der Traum oder Die Nacht, nach 1540, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.
- Taf. 14: Tiziano Vecellio, Dornenkrönung, 1570er Jahre, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 15: Giovanni Gerolamo Savoldo, Maria Magdalena, 1530, London, National Gallery.
- Taf. 16: Hans Baldung Grien, Pyramus und Thisbe, um 1530, Berlin, Gemäldegalerie.
- Taf. 17a: Albrecht Altdorfer und Umkreis, Die Auferstehung Christi, 1527, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen.
- Taf. 17b: Hans Holbein, Außenseite des Passionsaltars, um 1525, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen.
- Taf. 18: Frans Francken II., Hexenversammlung, 1607, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Taf. 19: Correggio, Hl. Nacht, gen. „La Notte“, 1529/30, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.
- Taf. 20: Guido Reni, Geburt Christi, 1640/42, London, National Gallery.
- Taf. 21: Jacopo Tintoretto, Federico II. Gonzaga nimmt Mailand ein, 1579/80, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 22: Joachim von Sandrart, Die Nacht und ihre Kinder, um 1650, Zweitfassung Wien, Kunsthistorisches Museum.

- Taf. 23: Jan van den Hoecke, Die Nacht, vor 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Taf. 24a: El Greco und Umkreis, Christus am Ölberg, London, National Gallery.
- Taf. 24b: Jacopo da Ponte, gen. Bassano, Die Verkündigung an die Hirten, um 1575, Prag, Národní gal.
- Taf. 25: Jacopo da Ponte, gen. Bassano, Grablegung Christi, um 1585, Wien, Kunsthist. Mus.
- Taf. 26: Gerrit van Honthorst, Christus vor dem Hohepriester, um 1620, London, National Gallery.
- Taf. 27: Georges de La Tour, Christus und der hl. Joseph in der Werkstatt, Paris, Louvre.
- Taf. 28: Domenico Fetti, Das Gleichnis von der verlorenen Drachme, 1618/22, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.
- Taf. 29: Sebastiano Ricci, Christus am Ölberg, um 1730, Wien, Kunsthist. Mus.
- Taf. 30: Nicolas Poussin, Die Sintflut oder Der Winter, 1660/64, Paris, Louvre.
- Taf. 31: Peter Paul Rubens, Hl. Christophorus, 1614, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 32: Adam Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, vor 1610, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.
- Taf. 33: Rembrandt Harmensz van Rijn, Grablegung Christi, 1639, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 34: Rembrandt Harmensz van Rijn, Der Geldwechsler, 1627, Berlin, Gemäldegalerie.
- Taf. 35: Peter Paul Rubens, Der Künstler und seine Freunde in Mantua, um 1610, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- Taf. 36: Gerard Dou, Alte Frau, um 1634, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- Taf. 37: Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten, 1609, München, Alte Pinakothek.
- Taf. 38: Adam Elsheimer, Landschaft im Mondschein, Papierarbeit, Paris, Louvre.
- Taf. 39: Françoise de Nomé, Fantastische Architekturruinen mit dem hl. Augustinus, 1623, London, National Gall.
- Taf. 40: Antonio Canal, La Vigilia di S. Pietro, 1760, Berlin, Gemäldegalerie.
- Taf. 41: Evaristo Baschenis und Umkreis, Stilleben mit Instrumenten bei Nacht, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- Taf. 42: Jan van den Hoecke, Frans Ykens, Christus an der Geißelsäule, nach 1637, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Taf. 43: Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768, London, National Gallery.
- Taf. 44: Wolfgang Heimbach, Nächtliches Bankett in der Hofburg, 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Taf. 45: Jean le Clerc, Der Verlorene Sohn oder Nächtliches Konzert, 1621/22, München, Bayerische Staatsgemäldeabtn.
- Taf. 46: Gerrit van Honthorst, Flohjad im Kerzenschein, 1620–28, Basel, Kunstmuseum.
- Taf. 47: Jan Steen, Nächtliche Serenade, 1670er Jahre, Prag, Národní gal.
- Taf. 48: Franz Xaver Palko, Der Leichnam des hl. Johannes Nepomuk auf der Moldau, Prag, Národní gal.

Abbildungsnachweis der Farbtafeln

- © Wien, Österreichische National-Bibliothek, Bildarchiv: Cod. theol. grec. 31: Taf. 1, Cod. 2597: Taf. 5a, 5b.
- © London, The National Gallery – Picture Library: Taf. 3, 7, 15, 20, 24 a, 26, 39, 43.
- © Oxford, Ashmolean Museum: Taf. 4.
- © München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Artothek: Taf. 8, 14, 21, 31, 33, 37, 45. Taf. 14, 37 Blauel/Gnamm, 8, 21, 31, 33, 45 Joachim Blauel.
- © Berlin, Gemäldegalerie Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: Taf. 2, 9, 16, 34, 40.
- © Paris, Louvre Bildarchiv RMN: Taf. 10, 27, 30, 38. Taf. 10 Photo RMN-Gérard Blot, Taf. 27 Photo RMN-Hervé Lewandowski, Taf. 30 Photo RMN, Taf. 38: Photo RMN – J. G. Berizzi.
- © Wien, Kunsthistorisches Museum Reproduktionsabteilung: Taf. 11, 18, 22, 23, 25, 29, 42, 44.
- © Wölfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. A. 1 Aug. 2, 282 r: Taf. 12.
- © Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Martin Bühler: Taf. 17 a, 17 b, 46.
- © Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alter Meister: Taf. 13, 19, 28, 32, Taf. 13 bzw. Titelbild, 32 H. P. Estel/P. Klut SKD; Taf. 19, 28 E. Klut/Dresden.
- © Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Rheinisches Bildarchiv Köln: Taf. 35, 36, 41.
- © Prag, Národní galerie, Fotoarchiv: Taf. 24 b, 47, 48.

Bibliografie

Quellen

Lexika

Allgemeine Literatur

Literatur zu Kap. I, Antike

Literatur zu Kap. II, Mittelalter

Literatur zu Kap. III–V, Frührenaissance, Renaissance und Barock

Quellen:

L. B. Alberti, Della Pittura, in: H. Janitschek, Albertis kleinere Schriften, Wien 1877.

L. B. Alberti, On Painting, Ed. J. R. Spencer, London 1967.

L. B. Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Hrsg. O. Bätschmann, Darmstadt 2000.

L'autobiografia di Leon Battista Alberti, R. Fubini, A. M. Gallorini, in: Rinascimento XII, 1972, S. 21.

R. Alberti, Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno, De Pittori, Scultori & Architetti di Roma, Pavia 1604.

Dante Alighieri, Göttliche Komödie, Hrsg. K. Witte, Berlin 1921.

Dante Alighieri, Vita Nova – Das neue Leben, Hrsg. A. Coseriu, U. Kunkel, München 1988.

Apokrypha, Verborgene Bücher der Bibel, Hrsg. E. Weidinger, Augsburg 1996.

Apuleius, Der goldene Esel, Hrsg. W. Haupt, Leipzig 1975.

Apuleius, Über die Magie, Hrsg. J. Hammerstaedt, P. Habermehl u. a., Darmstadt 2002.

Archilochos, Werke, Hrsg. M. Treu, München 1959.

Aristophanes, Komödien, Übers. L. Seeger, München 1962.

Aristoteles, Rhetorik, Hrsg. G. Sieve, München 1980.

Aristoteles, Poetik, Hrsg. O. Gigon, Stuttgart 1961.

Aristoteles, Metaphysik, Hrsg. F. F. Schwarz, Stuttgart 1978.

Aristoteles, Nikomachische Ethik, München 1981 (2).

Aristoteles, Über die Welt, Übers. O. Schöberger, Stuttgart 1996.

Aristoteles, Kleine naturwissenschaftliche Schriften, Hrsg. E. Dönt, Stuttgart 1997.

Augustinus, Bekenntnisse, Hrsg. K. Flasch, Stuttgart 1993 (2).

J. J. Bachofen, Mutterrecht und Urreligion, Stuttgart 1984.

G. Baglione, Le Vite de' Pittori, Roma 1642.

- G. B. Bellori, *Le Vite de' Pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642.
G. Boccaccio, *Das Decameron*, Stuttgart – Wien – Gütersloh o. J.
J. Böhme, *Christosophia*, Hrsg. G. Wehr, Frankfurt – Leipzig 1992.
Bonaventura, *Nachtwachen*, Hrsg. W. Paulsen, Stuttgart 1990.
F. Borromeo, *De pictura sacra*, Hrsg. C. Castiglioni, Milano 1932.
M. Boschini, *La Cartar navegar pitoresco*, Hrsg. R. Pallucchini, Rom 1966.
G. Bruno, „De magia“, in: *Ausgewählte Werke*, Ed. von E. v. Samsonow, P. Sloterdijk, München 1995, S. 115 ff.
E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.

- Joachim Camerarius, „*Symbolorum et Emblematum*“, Nürnberg 1590.
T. Campanella, *Opere di Giordano Bruno e di T. C.*, Ed. A. Guzzo, R. Amerio, in: *La Letteratura Italiana*, Bd. 33, Milano – Napoli 1956, S. 1043 ff.
V. Cartari, *Immagine degli Dei*, Graz 1963 (Reprint nach dem Original).
B. Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, München 1986 (1508).
Caterina von Siena, Hrsg. L. Gnädiger, Freiburg (Bsg.) 1980.
J. Cats, „*Proteus ofte Minnebeelden verandert Sinne beelden*“, Rotterdam 1627.
Cenino Cennini, *The Craftsman's Handbook*, Ed. D. v. Thompson, New York 1960.
P. F. de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France (1665)*, Paris 1930.
Christin des Pizan, *Das Buch von der Stadt der Frauen*, Hrsg. M. Zimmermann, Berlin 1986.
Cicero, *De Re Publica*, Hrsg. H. Schwaborn, Paderborn 1971 (9).
Cicero, *De natura deorum*, Hrsg. U. Blank-Sangmeister, Stuttgart 1973.
Cicero, *Gespräche in Tusculum*, Hrsg. O. Gigon, Zürich 1992.
P. Cortesius (P. Cortese), *De Cardinalatu*, Castro Cortese 1510.

- Dionysius Areopagita, *Mystische Theologie u. a. Schriften*, Hrsg. W. Tritsch, München 1956.
L. Dolce, *Aretino oder Dialog über die Malerei (1557)*, Hrsg. R. Eitelberger, Wien 1871.
A. F. Doni, *Disegno*, Venezia 1549.
J. Donne, *Alchemie der Liebe (Gedichte)*, Zürich 1996.
A. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, Hrsg. H. Rupprich, Berlin 1956.

- Meister Eckhardt, *Predigten*, Berlin o. J.
Meister Eckhardt, *Deutsche Werke*, Stuttgart 1958.

- M. Ficino, *Theologia Platonica*, Paris 1964.
J. Fischart, *Das Philosophisch Ehzucht-Büchelin*, Straßburg 1578.

- Aulus Gellius, *Die Attischen Nächte*, Hrsg. F. Weiss, Darmstadt 1965.

- A. Henkel, *A. Schöne (Hrsg.)*, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.
Heraklit, *Fragmente*, Hrsg. B. Snell, Zürich 1989.

- Heraklit, Fragmente, Hrsg. A. Diels, W. Kranz, Berlin 1951.
- Herodot, Historien, Hrsg. H. W. Haussig, Stuttgart 1971 (4).
- Hesiod, Sämtliche Werke, Hrsg. E. G. Schmidt, Bremen 1965.
- Hesiodi Theogonia, Opera et dies scantum, Ed. F. Solmsen; Fragmenta selecta, Ed. R. Merkelbach, Oxford 1990 (3).
- Hildegard von Bingen, Wisse die Wege. Liber Scivias, Salzburg 1954.
- Hildegard von Bingen, Symphonia (Hrsg. W. Berschon, H. Schipperges), Gerlingen 1995.
- Hildegard von Bingen, Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste, Freiburg – Basel – Wien 1994.
- E. T. A. Hoffmann, Nachtstücke, Hrsg. G. R. Kaiser, Stuttgart 1990.
- F. de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, Hrsg. J. Vasconcellos, Wien 1899.
- S. v. Hoogstaeten, Inleyding tot de hooge schoole der schilder-koonst, Rotterdam 1678 (Amsterdam 1658).
- Horaz, Gedichte-Gesamtausgabe, Ed. R. A. Schröder, Stuttgart o. J.
- Horaz, Sämtliche Werke, Darmstadt 1985.
- Ignatius von Loyola, Gott suchen in allen Dingen, Hrsg. J. Stierli, München 1987.
- Jamblich, Pythagoras. Legende – Lehre – Lebensgestaltung, Hrsg. M. v. Albrecht, J. Dillon u. a., Darmstadt 2002.
- Johannes vom Kreuz, Die dunkle Nacht, Freiburg – Basel – Wien 1995.
- Johannes vom Kreuz, Der Geistliche Gesang, Freiburg – Basel – Wien 1997.
- Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, Hrsg. H. Ludwig, Wien 1882.
- Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, Ed. G. Manzi, Roma 1870.
- G. P. Lomazzo, Trattato dell'Arte de la Pittura, Milano 1584.
- G. P. Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, Milano 1590.
- Lukrez, De rerum natura. Welt aus Atomen, Hrsg. K. Büchner, Stuttgart 1973.
- C. van Mander, Das Lehrgedicht, Hrsg. R. Hoecker, Den Haag 1916.
- C. v. Mander, Schilderboeck, Harlem 1603/04.
- C. v. Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Übers. u. Hrsg. H. Floerke, Wiesbaden 2000.
- Manilius, Astronomica, Hrsg. W. Fels, Stuttgart 1990.
- G. Manzoni, Considerazioni sulla Pittura (1617–21), Hrsg. A. Marucchi, Rom 1956/57.
- Marcantonio Michel, Notizie d'Opere, Hrsg. u. Übers. T. Frimmel, Wien 1888.
- Michelangelo, Gedichte an Tommaso Cavalieri, in: P. Pempelfort, Furcht und Leidenschaft, Berlin – Königsberg – Leipzig 1940.
- G. B. Marino, La Galleria, Ed. Ciotti, Venezia 1960 nach Original von 1926.
- K. P. Moritz, Götterlehre oder Mythologie. Dichtungen der Alten, Berlin 1971.
- K. P. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik, Hrsg. H. J. Schrimpf, Tübingen 1961.
- P. Ovidius Naso, Fastenkalender, Hrsg. N. Holzberg nach W. Gerlach, Darmstadt 1995.
- P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Hrsg. M. v. Albrecht, Stuttgart 1994.
- P. Ovidius Naso, Heroides. Briefe der Heroinnen, Hrsg. D. Hoffmann u. a., Stuttgart 2000.

- C. Nepos, *De viris illustribus*, Hrsg. W. Krafft, F. Olef-Krafft, Stuttgart 1993.
- F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Hrsg. F. J. Sánchez Cantón, Madrid 1956.
- L. Pacioli, *Divina Proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt*, Hrsg. C. Winterberg nach dem Original von 1509, Wien 1889.
- G. Paleotti, *Discorsi intorno alle imagine Sacre e Profano*, in: P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Contrariforma*, Bari 1962, Bd. 2, S. 117 ff.
- M. Pardo, *Paolo Pino's „Dialogo di Pittura“*. Translation and Commentary. Phil. Diss. Pittsburgh 1984.
- Parmenides, *Über das Sein*, Hrsg. H. v. Steuben, Stuttgart 1981.
- Parmenides, *Fragmente*, in: *Die Vorsokratiker I u. II.*, Hrsg. J. Mansfield, Stuttgart 1983/86.
- V. Paternus, *Historia Romana*, Hrsg. M. Giebel, Stuttgart 1989.
- J. Peckham and the Science of Optics, *Perspectiva Communis*, Ed. D. C. Lindberg, Madison – Milwaukee – London 1970.
- B. Pelacani, *Questiones super Perspectivam*, in: G. Frederici Vescovani, *La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biago Pelacani a Firenze*, Florenz 1980.
- F. Petrarca, *Dichtungen, Briefe, Schriften*, Hrsg. H. W. Eppelheimer, Frankfurt 1980.
- F. Petrarca, *Sonette an Madonna Laura*, Stuttgart 1975.
- Philostratos, *Die Bilder (Icones)*, Hrsg. O. Schönberger, München 1968.
- Physiologus, Hrsg. O. Schönberger, Stuttgart 2001.
- P. Pino, *Dialogo di Pittura*, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Contrariforma*, Hrsg. P. Barocchi, Bari 1960, Bd. 1, S. 127 ff.
- N. Pio, *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Ed. C. u. R. Engass, New York 1977.
- Platon, *Sämtliche Werke*, Hrsg. G. Eigler, Darmstadt 1977.
- Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, Ausgabe: Nördlingen 1973.
- Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, Hrsg. R. König, G. Winkler, München 1978.
- Plinius d. J., *Briefe*, Hrsg. H. Kasten, Darmstadt 1995.
- Plutarch, *Demosthenes*, in: *Fünf Doppelbiographien*, Zürich 1994, S. 907 ff.
- Quintilian, *Institutio Oratoria*, Ausgabe: Stuttgart 1974.
- Quintilian, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hrsg. u. Übers. H. Rahn, Darmstadt 1995 (3).
- C. Ripa, *Iconologia*, Rom 1603.
- C. Ripa, *Iconologia*, Hrsg. E. Mandowsky, Hildesheim – New York 1970.
- C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, Hrsg. E. A. Maser, New York 1971.
- J. v. Sandrart, *Teutsche Akademie*, Nürnberg – Frankfurt 1675 (Nürnberg 1768).
- A. R. Peltzer, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, München 1925.
- D. G. H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808.
- Seneca, *Naturales Questiones*, O. u. E. Schönberger, Stuttgart 1998.
- S. Serlio, *The First Book of Achitecture*, London 1611.
- J. Seyppel, *Texte Deutscher Mystiker des 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1963.
- A. Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, in: W. Nigg, *Heimliche Weisheit*, Zürich 1992, S. 178 ff.

- A. Silesius, Cherubinischer Wandersmann, Zürich 1979.
S. Speroni, Discorso in lode delle Pittura, in: *Scritti d'Arte del Cinquecento IV*, 2, Turin 1978, S. 1000 ff.
Sueton, *Cesarenleben*, Hrsg. R. Häussler, Stuttgart 1986.
E. Swedenborg, *Vision und Ekstase III*, München 1959.
- Tacitus, *Sämtliche Werke*, Hrsg. W. Bötticher, Stuttgart o. J.
J. Tauler, *Predigten*, Hrsg. G. Hofmann, Einsiedeln 1979.
Theokrit, *Sämtliche Dichtungen*, Hrsg. D. Ebner, Leipzig 1973.
E. Thode, *Franz von Assisi. Leben und Werk*, Hrsg. H. Seidlitz, Essen o. J.
Thomas von Aquin, Hrsg. H. Pieper, Hamburg 1957.
Thomas von Kempfen, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, Stuttgart 1989 (2).
Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*, Hrsg. A. Horneffer, Bremen 1957.
- Piero Valeriano, *Hieroglyphica*, Basiliae 1575.
L. Mendelsohn, Paragoni. Benedetto Varchi's „Due lezioni“ and Cinquecento Art Theory, *Ann Arbor* 1982.
G. Vasari, *Künstler der Renaissance*, Hrsg. H. Siebenhühner, Köln 1997.
Vasari, *Le Vite*, Ed. G. Milanesi, Firenze 1878.
Vergil, *Hirtengedichte*, Hrsg. H. C. Schnur, Stuttgart 1976 (2).
Walter von der Vogelweide, *Sämtliche Gedichte*, Leipzig 1876.
Joost van Vondel, „Brieven der heiligen Maeghden“, in: *Werke* (10 Bde.), Amsterdam 1927–1940.
Jacobus de Voragine, *Die Goldene Legende der Heiligen*, Berlin 1912.
Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Nachdruck Stuttgart 1988.
Die Vorsokratiker, Stuttgart 1996 (2 Bde.).
- H. Wuessing, *Märchen aus Babylon*, Frankfurt – Leipzig 1994.
- Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates*, Hrsg. P. Jaerisch, München 1962.
Xenophon, *Hellenika*, Hrsg. G. Strasburger, München 1970.
- F. Zuccaro, *L'Idée de' Pittori, scultori ed architetti*, Firenze 1607.
F. Zuccaro, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno*, in: Ed. D. Heikamp, *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, Firenze 1961, S. 76 ff.
Die griechische Sagenwelt, Hrsg. C. G. Moser, D. Vollbach, Köln 1997.
B. Herbert, *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst*, in: *Grazer Beiträge, Zs. f. klass. Altertumswissensch.*, Suppl. IV, S. 64 ff.
Die Volkstraumbücher des byzantinischen Mittelalters, Hrsg. K. Brackertz, München 1993.
Römische Grabinschriften, Hrsg. H. Geist, G. Pfohl, München 1976 (2).
Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Troubadors, Hrsg. D. Rieger, Stuttgart 1980.
Tageslieder des Mittelalters, Hrsg. M. Backes, A. Wolf, Stuttgart 1999.
R. Klein, H. Zerner, *Italian Art 1500–1600. Sources and Documents*, New Jersey 1966.
R. Engass, J. Brown, *Sources and Documents* (Ed. H. W. Janson), *Italy and Spain 1600–1750*, New Jersey 1970.

- Von der Eitelkeit der Welt. Barockgedichte, Hrsg. H. Heckmann, Berlin 1976.
Künstlerbriefe, Hrsg. E. Guhl, Berlin 1880.
Künstlerbriefe, Hrsg. H. Uhde-Bernays, Frankfurt – Hamburg 1960.
P. R. Blum, Philosophie der Renaissance, Darmstadt 1999.
Julius v. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1985 (2).
W. Gaethgens, U. Fleckner, Historienmalerei. Geschichte der Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin 1996.

Lexika:

- D. u. G. Bandini, Kleines Lexikon des Hexenwesens, München 1999.
The Illustrated Bartsch, zahlreiche Bände, New York 1973 ff.
Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Hrsg. K. G. Boon, A. L. v. Gendt, Amsterdam 1980.
Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Hrsg. H. Bächtold-Stäubli, E. Hoffmann-Krayer, Berlin – New York 1987.
Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München 1993.
Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm, Leipzig 1860.
Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm, Nachdruck der Ausgabe von 1889, München 1991.
Lexikon der Christlichen Ikonographie, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972.
Lexikon für Theologie und Kirche, Hrsg. J. Höfer, H. Rahner u. a., Freiburg 1962–1965.
H. L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart 1979 (4).
LIMC- Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich – München 1984.
Paulys RECA (Realezyklopädie der klass. Altertumswissenschaft), Hrsg. K. Ziegler, Stuttgart 1962.
A. Pigler, Barockthemen, Budapest 1956.
G. Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.
Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Berlin – New York 1993–1997.
E. Reiner, The Assyrian Dictionary, Illinois 1977.
L. Schefferzyk, Marienlexikon, Regensburg 1992.
W. Tartakiewicz, Geschichte der Ästhetik (3 Bde.), Stuttgart 1980.
V. Zingsem, Göttinnen großer Kulturen, München 1995.

Allgemeine Literatur:

- A. Alvarez, Nacht, Frankfurt 2000.
P. Aries, G. Duby, Geschichte des Privaten Lebens, Frankfurt 1991.
Ausstellungskatalog Nacht, Hrsg. C. Vitali, E. Biletter, München 1998/99.
Ausstellungskatalog Italia al chiaro di Luna (Italy by Moonlight), Oxford – London 1990/91.
Ausstellungskatalog Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (Hrsg. P. Jelzer), Zürich 1994.
Ausstellungskatalog Das Capriccio als Kunstprinzip (Hrsg. E. Mai), Wien 1997.
G. Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln – Opladen 1960.
M. Barasch, Light and Color in the Renaissance Theory of Art, New York 1978.
M. Barasch, Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento, in: Rinascimento 11, Jg. 2, 1960, S. 255 ff.

- M. Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976.
- M. Barasch, *Theories of Art from Plato to Wickelmann*, New York 1985.
- K. E. Barzmann, *The Florentine Accademia del Disegno. Liberal Education and the Renaissance Artist*, in: *Accademies between Renaissance and Romanticism*, (Hrsg. W. Boschloo, E. J. Hendriks u. a.), Gravenhagen 1989, S. 14 ff.
- G. Bauer, *Experimental Shadow casting and the Early History of Perspective*, in: *Art. Bull.* LXIX, 1, 1987, S. 211 ff.
- F. Baumer, *Der Kult der großen Mutter*, München 1993.
- M. Baxandall, *Löcher im Licht*, München 1998. (M. B. *Shadows and Enlightenment*, New Haven – London 1995).
- H. Belting, *Bild und Kult*, München 1991 (2).
- C. Belting-Ihm, „Sub matris tutela“. *Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg 1976.
- A. Beyer, *Der Himmel in der Kunstgeschichte*, in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992.
- J. Bialostocki, *Einfache Nachahmung der Natur und symbolische Weltanschauung*, in: *Zs. f. Kg.* 47, 1984, S. 429 ff.
- E. Bloch, *Über die Beziehungen des Mutterrechts zum Naturrecht*, in: *Sinn und Form*, Hamburg 1954.
- H. Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt 2001, S. 139 ff.
- H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1983.
- H. Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt 1989.
- A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1964.
- G. Boehm, H. Pfothner, *Beschreibungskunst – Bildbeschreibung*, München 1995.
- F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Sternenglaube und Sterndeutung*, Darmstadt 1966.
- K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Darmstadt 1965.
- K. Borinski, *Nochmals die Farbe Braun*, in: *Sitzungsber. der Bayerischen Akad. d. Wiss.*, Jg. 1920, 1. Abt, S. 1 ff.
- J. Bousquet, *Malerei des Manierismus*, München 1985.
- R. Breustedt, *Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden*, phil. Diss. Göttingen 1966.
- E. Bronfen (Hrsg.), *Die Nacht (Literatur)*, Augsburg o. J.
- O. Calabrese, *La Macchia della pittura*, Bari 1986.
- E. Cassirer, *Das mythische Denken*, in: *Philosophie der Formen*, Darmstadt 1994 (9).
- M. Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt – Bern – New York 1985.
- K. Clark, *Landscape into Art*, London 1976.
- A. Conti, *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen*, Berlin 1998.
- L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna 1996.
- E. R. Curtis, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1953.
- C. Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the late Sixteenth Century*, in: *Art. Bull.* LXII, 1980, S. 552 ff.
- K. Demus, F. Klauner, K. Schütz, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Brueghel d. Ä.*, Wien 1981.

- B. Diener-Eckstein, Mütter und Amazonen, Frankfurt 1981.
- B. Dijkstra, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, New York 1986.
- B. Dijkstra, Das Böse ist eine Frau, Hamburg 1999.
- S. Distler, Mütter, Amazonen und dreifältige Göttinnen, Wien 1989.
- L. Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987.
- R. Drößler, 2000 Jahre Weltuntergang. Himmelserscheinungen und Weltbilder in apokalyptischer Deutung, Würzburg 1999.
- S. Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998.
- S. Edgerton, Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution, London 1991.
- M. Eliade, Die Religion und das Heilige, Darmstadt 1966.
- M. Eliade, Mephistopheles und der Androgyn, Frankfurt 1999.
- H. v. Einem, Asmus Jacob Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern, Köln – Opladen 1958.
- A. Endter, Die Sage vom wilden Jäger und der wilden Jagd, phil. Diss. Frankfurt 1932.
- S. Ferino, W. Prohaska, K. Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Salzburg 1978.
- D. Fontana, Symbole, München 1994.
- E. Fromm, Metaphysische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie, Frankfurt 1970.
- E. Fuchs, Eine illustrierte Sittengeschichte, Frankfurt 1985.
- J. Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994.
- C. Ginzburg, Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte, Berlin 1990.
- J. W. v. Goethe, Faust I u. II, Gesamtausgabe Darmstadt 1998.
- C. Goldstein, Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge (Mass.) 1996.
- E. Gombrich, Licht und Glanz. Das Vermächtnis des Apelles, in: Die Entdeckung des Sichtbaren, Kunst der Renaissance III, Stuttgart 1987.
- E. Gombrich, Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986.
- E. H. Gombrich, Shadows, London 1995.
- E. Gombrich, Kunst und Fortschritt, Köln 1978.
- E. Gould Davis, Am Anfang war die Frau, München 1977.
- F. Haerberlein, Grundzüge einer nachantiken Farbikonographie, in: Jb. f. Kg. III, 1939, S. 83 ff.
- M. Halbey, 66 Hexen. Kult und Verdammung, Dortmund 1987.
- A. Hallingen, Die Hex' muss brennen ..., Augsburg 1999.
- E. Harding, Frauenmysterien einst und jetzt, Zürich 1949.
- S. Haskins, Die Jüngerin Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche, Bergisch Gladbach 1994.
- A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953.
- E. Heimdahl, Licht und Farbe, Berlin 1961.
- G. Heinz, Katalog der Graf Harrachschen Gemäldegalerie, Wien 1960.
- E. Heitzer, Das Bild des Kometen in der Kunst, Berlin 1995.
- H. Hohl, Saturn. Melancholie. Genie, Hamburg 1992.
- E. Hornung, Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland, München 1999.
- J. Huizinga, Der Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1969.
- H. W. Janson, Pars pro toto. Hands and Feet as Sculptural Subjects before Rodin, in: The Shape of the Past. Studies in Honor of Franklin D. Murphy, Los Angeles 1981.

- M. Janssen, Typik und Ikonographie der Magdalena, phil. Diss. Freiburg 1961.
- M. Kahr, Delilah, in: Art. Bull. 54, 1972, S. 282 ff.
- T. da Costa Kaufmann, The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection, in: Journal of the Warburg and Courtauld Inst. XXXVIII, 1975, S. 258 ff.
- A. Keil, Das Volk der Nacht, München 1964.
- H. Keller, Kunstlandschaften, Frankfurt 1983.
- M. Kemp, The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven – London 1990.
- W. Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen ...“ Zeichen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Frankfurt 1979.
- K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Nördlingen 1994 (6).
- H. Keller, Kunstlandschaften, Frankfurt 1983.
- F. A. Kittler (Hrsg.), Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Paderborn 1980.
- F. Klauner, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Salzburg 1978.
- S. Kohl, Realismus. Theorie und Geschichte, München 1977.
- E. Kris, O. Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt 1995.
- K. Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- A. Lamberg, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtbildes in der niederländischen Malerei, phil. Diss. Königsberg 1943.
- H. Leopoldseder, Grotteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik, Bonn 1973.
- A. Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Frankfurt 1988.
- D. C. Lindberg, John Pecham and the Science of Optics, Madison – London 1970.
- D. C. Lindberg, Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler, Chicago 1976.
- M. Mahoney, The Discovery of the Night, in: Art News Annual 36, 1969, S. 96 ff.
- E. Mai, Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.
- G. Minoi, Hölle. Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt, Freiburg – Basel – Wien 2000.
- V. Mollenkott, Gott eine Frau? Vergessene Gottesbilder der Bibel, München 1990.
- J. v. Näglein, Bild, Spiegel und Schatten der Wirklichkeit im Volksglauben, in: Archiv f. Religionswissensch. V, 1902, S. 1 ff.
- E. Neumann, Die große Mutter, Zürich 1956.
- B. D. Palmer, Cultures of Darkness. Night Travels in the Histories of Transgression, New York 2000.
- E. Panofsky, Grabplastik, Köln 1964.
- E. Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.
- E. Panofsky, Der blinde Amor, in: Studien zur Ikonologie, Kap. IV, Köln 1980, S. 161 ff.
- E. Panofsky, Renaissancen in der europäischen Kunst, Frankfurt 1979.
- E. Panofsky, Idea, Berlin 1982 (4).
- E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953 (2 Bde.).
- L. Pestilli, The Burner of the Midnight Oil: A Cravaggesque Rendition of a Classical Exemplum. An unrecognised Selfportrait by Micheal Sweerts?, in: Zs. f. Kunstgesch. 56, 1993, S. 119 ff.
- N. Pevsner, Academies of Art, Past and Present, London 1940.
- G. Pochat, Bild Zeit. Eine Kunstgeschichte der vierten Dimension, Wien – Köln – Weimar 1996.

- G. Pochat, *Zeit/Los. Die Kunst der Zeit*, Bd. II, Köln 1999.
- F. Pradel, *Der Schatten im Volksglauben*, in: *Mitt. d. Schlesischen Gesellsch. f. Volkskunde* XII, 1904, S. 1 ff.
- M. Raphael, *Die Farbe Schwarz*, Frankfurt 1983.
- S. Reher, *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*, Köln – Weimar – Wien 1997.
- A. Roob, *Das Hermetische Museum. Alchemie und Mystik*, Köln – New York – London – Paris 1996.
- R. Rosenblum, *The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, in: *Art Bull.* XXXIX, 1957, S. 279 ff.
- R. Ranke-Graves, *Griechische Mythologien*, Hamburg 1992.
- E. T. Reibold, *Die Nacht in Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung*, Köln 1970.
- J. Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien – Köln – Weimar 2000.
- B. Röder, J. Hummel, B. Kunz, *Göttinnendämmerung. Das Matriarchat aus archäologischer Sicht*, München 1996.
- A. G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes*, Bern – Bümpliz 1945.
- N. Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999.
- N. Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*, Köln 1989.
- N. Schneider, *Widerspenstige Leute*, Frankfurt 1992.
- V. Schmidt-Linsenhoff, *Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in: *Krit. Berichte* 4, 1996, Heft 4, Jg. 24, S. 57 ff.
- H. Sedlmayr, *Über Farbe, Licht und Dunkel*, in: *Hefte des kh. Seminars der Uni München*, 1963, S. 33 ff.
- H. Sedlmayr, *Über das Eigenlicht, Bemerkungen zu Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei*, in: *Hefte des Kunsthist. Seminars der Univ. München* 1963, S. 33 ff.
- H. Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald 1979.
- J. Sez nec, *das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990.
- K. Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim – Zürich – New York 1996.
- W. Seitter, *Geschichte der Nacht*, Berlin – Bodenheim 1999.
- S. Schroer, T. Stäubli, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt 1998.
- W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1959.
- J. v. Schlosser, *Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927.
- J. v. Schlosser, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst*, in: *Sitzungsber. der Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-Hist. Abt.* 1935, Heft 1, S. 3 ff.
- M. Sitt, *Bildsinn und Erscheinungsbild*, in: *Ausst.-Kat. Nacht*, München 1998/99, S. 300 ff.
- M. Sitt, *Auf den Spuren des Lichts*, *Ausst.-Kat.*, Salzburg 1991.
- S. de Sivry, P. Meyer, *Die Kunst des Schlafs*, Wien – München 1997.
- V. I. Stiochita, *A Short History of the Shadow*, London 1997.
- V. I. Stiochita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995.
- V. I. Stiochita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München 1972.

- J. Ströter-Bender, Die Muttergottes, Köln 1992.
 H. Sund (Hrsg.), Fas(t)nacht, Konstanz 1984.
 K. Theweleit, Männerphantasien, München 1995.
 A. v. Taxis, Traumdeutung (Überblick), Wien 1997.
 M. Vaetering, Frauenstaat – Männerstaat, Berlin o. J.
 Das Wallraf-Richartz-Museum. 100 Meisterwerke, Hrsg. R. Budde, R. Krischel, Köln 2000.
 M. Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996 (2).
 U. Wesel, Der Mythos vom Matriarchat, Frankfurt 1980.
 E. Wiesel, Die Nacht, Freiburg (Brsg.) 1996.
 H. Wille, Die Erfindung der Zeichenkunst, in: Beiträge zur Kunstgesch. Festschrift H. R. Rosenmann, München 1960, S. 279 ff.
 H. Wille, Die Dibutadis-Erzählung in der Kunst der Goethezeit, in: Jb. der Slg. Kippenberg N. F. 1970, S. 328 ff.
 H. Wunder, „Er ist die Sonn', sie ist der Mond“. Frauen in der frühen Neuzeit, München 1992.
 E. Würtenberger, Weltbild und Bilderwelt, Wien – München 1958.

Antike:

- H. Alanyali, Der Theaterfries von Perge, phil. Diss. Wien 1999.
 J. C. Anderson, The Date of the Arch at Orange, in: Bonner Jb. 187, 1987, S. 159 ff.
 B. Andrae, Studien zur römischen Grabkunst, in: Mitt. d. deutsch. Arch. Inst., Röm. Abt., 9. Ergänzungsheft, Heidelberg 1963.
 P. Arnott, Greek Scenic Conventions, Oxford 1962.
 A. u. J. Assmann, Membra disiecta. Einbalsamierung und Anatomie in Ägypten und Europa, in: Ausst.-Kat. Remembering the Body. Körperbilder in Bewegung, Ostfildern 2000, S. 44 ff.
 J. Assmann, Der König als Sonnenpriester, Glückstadt 1970.
 J. Assmann, Re und Amun, Göttingen 1983.
 J. Assmann, Der Tod als Thema der Kulturtheorie, Frankfurt 2000.
 J. Assmann, Akhanyati's Theology of Light and Time, Jerusalem 1992.
 O. Benndorf, Griechische und Sicilische Vasenbilder, Berlin 1868.
 M. Bernett, O. Keel, Mond, Stier und Kult am Stadttor. Die Stele von Betsaida (el-Tell), Orbis Biblicus et Orientalis 161, Freiburg – Göttingen 1998.
 R. Bianchi-Bandinelli, Rom – Das Zentrum der Macht, München 1970.
 F. Blakolmer, Konvention und Abstraktion. Farbliches Gestalten in der bronzezeitlichen Ägeis, Phil. Diss. Wien 1999.
 F. Blakolmer, Ikonografische Beobachtungen zur Textilkunst und Wandmalerei in der frühen Ägeis: Ikonografische Evidenz aus dem „Haus der Damen“ in Akrotiri, Thera, in: Akten d. 6. Österr. Arch.-Tages 1994, Graz 1996, S. 27 ff.
 M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkadzeit, Berlin 1965.
 J. Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1980.
 J. Boardman, Athenian Red Figure Vases. Classical Period, London 1995.
 R. Bode, Der Bilderfries der Trajanssäule, in: Bonner Jb. 192, 1992, S. 123 ff.
 M. Borda, La Pittura Romana, Milano 1958.
 F. Brommer, Die Skulpturen des Parthenon, Mainz 1979.

- R. Bultmann, Die Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: *Philologus*, Bd. 97, 1948, S. 1 ff.
- D. Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung*, Bonn 1976.
- H. J. Brüning, *Die Nacht in der Kunst der Griechen*, phil. Diss. Köln 1953.
- H. Brunner, Die Unterweltbücher in den ägyptischen Königsgräbern, in: *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*, Hrsg. G. Stephenson, Darmstadt 1980.
- H. D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978.
- E. Bleibtreu, Stempelsiegel aus dem Vorderen Orient, in: *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, München 1991, S. 331 ff.
- R. Boulanger, *Ägyptische und altorientalische Malerei*, Lausanne 1966.
- J. Bergmann, *Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isisretalogen*, Lund 1986.
- E. Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens. Aspekte im Alten Ägypten*, Darmstadt 1996.
- J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei, in: *Festschrift R. Hampe*, Mainz 1980, S. 266 ff.
- J. Borchhardt, *Myra*, Berlin 1975.
- J. Borchhardt, Zum Kult der Heroen, Herrscher und Kaiser in Lykien, in: *Antike Welt* 23. Jg., 1992, Heft 2, S. 99 ff.
- F. Braun, *Die Lyra des Orpheus*, München 1978.
- J. Brenner, *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton – New York 1983.
- H. F. Borberg (Hrsg.), *Die Dichter des hellenistischen Altertums*, Gera 1841.
- J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, Leiden 1978.
- J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard u. a., *Das Hellenistische Griechenland*, München 1971.
- G. Colbow, More Insights into Representations of the Moongod in the Third and Second Millenium B. C., in: *Sumerian Gods and their Representations*, Ed. I. L. Finkel, M. Geller, Groningen 1997, S. 19 ff.
- L. Curtius, Die Rankengöttin, in: *Torso – Verstreute und nachgelassene Schriften*, Heidelberg 1957, S. 192 ff.
- F. Cumont, *The Oriental Religions in Roman Paganism*, New York 1956.
- F. Cumont, *La Lune séjour des Morts*, in: *Récherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, Paris 1966, Kap. III, S. 225 ff.
- C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin 1900.
- L. Curtius, Zum sogenannten Relief eines Schulmeisters aus Rhodos und zum Unterweltsarkophag von Ephesos, in: *Mitt. d. Deut. Arch. Inst. Berlin*, Band IV, 1951, S. 20 ff.
- K. Dietzfelbinger, *Mysterienschulen*, München 1997.
- W. Dorigo, *Pittura Tardoromana*, Milano 1966.
- M. Drower, *Egyptian Mythology*, London 1972.
- W. Dörpfeld, Die Arbeiten zu Pergamon 1908/09, in: *Mitt. des Kaiserl. Deut. Arch. Inst. Athen*. Abt. Bd. XXXV, 1910, S. 457 ff.
- J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge 1995.
- R. Dyer, The Coming of the Night in Homer, in: *Glotta* 52, 1974, S. 30 ff.
- A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London 1928.
- W. Forman, H. Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988.
- I. J. Finkel, M. J. Geller, *Sumerian Gods and their Representations*, Groningen 1997.

- M. Fuhrmann, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarischen Theorie der Antike*, in: W. Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik (Poetik und Hermeneutik II)*, München 1966, S. 47–72.
- N. George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele*, Bonn 1970.
- N. de Garis Davies, *A Peculiar Form of New Kingdom Lamp*, in: *Journ. of Egypt. Arch.* X, 1924, S. 9 ff.
- E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, London 1976.
- P. Grimal (Hrsg.), *Der Hellenismus und der Aufstieg Roms. Die Mittelmeerwelt im Altertum II*, Fischer Weltgesch., Bd. 6, Frankfurt 1965.
- H. Geist, G. Pfohl, *Römische Grabinschriften*, München 1976.
- H. Groenewegen-Frankfort, B. Ashmole, *Art of the Ancient World*, New York o. J.
- S. Graziani, *Note sui Sibitti*, in: *Annali* Vol. 39, 1979, Fas. 4, S. 673 ff.
- F. W. Hamdorf, *Griechische Kulturpersonifikation der vorhellenischen Zeit*, Mainz 1964.
- E. Haslauer, H. Satzinger, *Führer durch die ägyptischen Sammlungen*, Wien 1988.
- F. Haeblerlein, *Grundzüge einer nachantiken Farbbikonographie*, in: *Röm. Jb. f. Kunstgesch.* 3, 1939, S. 75 ff.
- C. H. E. Haspels, *Attic Black Figured Lekythoi*, Paris o. J.
- W. D. Heilmeyer, *Der Pergamonaltar*, Tübingen 1997.
- R. Herbig, *Götter und Dämonen der Etrusker*, Wiesbaden 1965.
- N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1983.
- N. Himmelmann, *Über das Hirtengemälde in der antiken Kunst*, Opladen 1980.
- T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts*, Würzburg 1973.
- T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum*, in: *Xenia* 9, 1984, S. 19 ff.
- E. Hornung, *Die Unterweltbücher der Ägypter*, Düsseldorf – Zürich 1997.
- E. Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter*, Zürich – München 1990.
- E. Hornung, *Nacht und Finsternis im Weltbild der Alten Ägypter*, phil. Diss. Tübingen 1957.
- E. Hornung, *Die Nachtfahrt der Sonne*, Düsseldorf – Zürich 1998.
- E. Hornung (Hrsg. und Übers.), *Altägyptische Dichtung*, Stuttgart 1996.
- E. Hornung, *Das Tal der Könige*, Augsburg 1995.
- E. Hornung, *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen*, in: *Orbis Biblicus et Orientalis* 46, Freiburg (CH) – Göttingen 1982.
- W. Horowitz, N. Wassermann, *Another Babylonian Prayer to the Gods of the Night*, in: *Journal of Cuneiform Studies*, Vol. 48, 1996, S. 57 ff.
- P. v. d. Horst, *Der Schatten im hellenistischen Volksglauben*, in: J. Vermaseren (Hrsg.), *Studies in Hellenistic Religions*, Leiden 1979, S. 26 ff.
- H. Hunger, *Astrological Report to Assyrian Kings*, *State Archives of Assyria* 8, Helsinki 1992.
- I. Huld-Zetsche, *Die Stiertötung als Sternkarte. Astralmythologische Hintergründe im Mithraskult*, in: *Antike Welt*, Jg. 30, 1999, Heft 2, S. 97 ff.
- W. Jobst, *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wien 1970.
- K. Kanta, *Eleusis*, Athen 1980.
- H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien 1954.
- H. Kenner, *Griechische Theaterlandschaften*, in: *ÖJH.* 47, 1964/65, S. 35 ff.
- H. Kenner, *Die römische Wandmalerei des Magdalensbergs*, Klagenfurt 1985.
- K. Kerényi, *Agalma, Eikon, Eidolon*, in: E. Castelli (Hrsg.), *Demitizzazione e Immagine*, Padua 1962, S. 161 ff.

- E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, New York 1977.
- H. Körner (Hrsg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Münchner Beiträge zur Gesch. und Theorie der Künste 2, Hildesheim – Zürich – New York 1990.
- H. Knell, *Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt 1990.
- W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen*, Stuttgart 1958.
- T. Kraus, *Lebendiges Pompej*, Köln 1973.
- K. R. Krierer, *Sieg und Niederlage*, Wien 1995.
- N. Marinatos, *Art and Religion in Thera*, Athen 1984.
- S. Marinatos, *Excavations at Thera V*, Athen 1972.
- S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, München 1973 (2).
- M. J. Mellink, *Kizilbel. An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia 1998.
- J. Menszynski, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihre Anordnung im Nordwestpalast von Kalu (Nimrud)*, Mainz 1981.
- G. Meier, *Die assyrische Beschwörungssammlung Maqlu*, Beihefte zum Afo, Berlin 1937, S. 7 ff.
- R. Merkelbach, *Mithras. Ein persisch-römischer Mysterienkult*, Weinheim 1994 (2).
- U. Muss, A. Bammer, M. Büyükkolonei, *der Altar des Artemisions von Ephesos*, Wien 1999.
- M. P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, München 1967 (2 Bde.).
- A. Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient*, Bd. I, Abt. 7, Leiden – New York – Kopenhagen – Köln 1988.
- W. Oberleitner, *Funde aus Ephesos und Samothrake*, Wien 1978.
- E. Olemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter von Pergamon*, Darmstadt 1968.
- E. Otto, *Osiris und Amun. Kult und heilige Stätten*, München 1966.
- I. Paar, *Der Bogen von Orange und der Gallische Aufstand unter Führung des Julius Sacrovir 21 n. Chr.*, in: *Chiron* 9, 1979, S. 215 ff.
- E. Parrot, *Mission Archéologique de Mari, Les Palais, Peinture Murales*, Paris 1958.
- E. Parrot, *Les Peintures du Palais de Mari*, Paris 1937.
- Pompei. *Pitturi e Mosaici. La Documentazione nell'opere Vol. VII etc.*, Rom 1997.
- C. Pinter, *Blutiger Mond*, in: *Wiener Zeitung Extra* 29./30. 12. 2000, S. 3.
- W. Pötschner, *Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada*, in: *Klio* 79, 1, 1997, S. 19 ff.
- W. Pötschner, *Nochmals: Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada*, in: *Klio* 79, 2, 1997, S. 315 ff.
- H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs*, Mainz 1968.
- H. Rahms, *Zu einer neuen Deutung des Parthenonfrieses*, in: *FAZ* Nr. 86, 14. 4. 1993, S. N6.
- E. Reiner, *Dead of Night*, in: H. G. Güterbock, T. Jacobsen (Hrsg.), *Festschrift B. Landsberger zum 75. Geburtstag*, Chicago 1965, S. 247 ff.
- E. Reiner, *Nocturnal Rituals*, in: *Astral Magic in Babylonia. Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 85, Pt. 4, Philadelphia 1995, S. 133 ff.
- G. E. Rizzo, *La Pittura ellenistica Romana*, Milano 1929.
- M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge – New York 1992.
- M. Roehmer, *Der Bogen als Staatsmonument. Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbogen des 1. Jahrhunderts n. Chr.*, München 1997.
- E. Rohde, *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Darmstadt 1980 (2).
- E. Rossiter, *Die Ägyptischen Totenbücher*, Freiburg – Genf 1984.

- H. Rüdiger (Hrsg.), Griechische Gedichte, Herrsching 1971.
F. Saxl, Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen, Berlin 1931.
H. Schirlitz, Über die Rolle der Nacht bei Homer, in: Verhandl. der 35. Vers. dt. Philolog., Stettin 1880, S. 62 ff.
U. Seidl, Die Babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole Mesopotamischer Gottheiten, Freiburg – Göttingen 1989, S. 101 ff.
S. Silotti, Ägypten. Götter – Tempel – Pyramiden, Erlangen 1997/98.
H. Sichtermann, G. Koch, Römische Sarkophage, München 1982.
I. Scheibler, Griechische Malerei in der Antike, München 1994.
K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst, München 1993.
K. Schefold, Pompejanische Wandmalerei, Basel 1952.
K. Schefold, Der 2. Stil als Zeugnis Alexandrinischer Architektur, in: Neue Forschungen in Pompeji, Hrsg. B. Andreae, H. Kyrieleis, Recklinghausen 1975.
E. Simon, Die Griechischen Vasen, München 1981.
E. Simon, Zur Lekythos des Panmalers in Tarent, in: ÖJH XLI, 1954, S. 77 ff.
E. Simon, Pergamon und Hesiod, Mainz 1975.
D. Ulansey, Die Ursprünge des Mithraskults, Darmstadt 1998.
M. Veit, Die Rankengöttin, in: Pantheon, Jg. XLVIII, 1990, S. 4 ff.
E. Vermeule, Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry, Los Angeles – London 1979.
B. Wesenberg, Auf dem Weg zu einem neuen Verständnis des Parthenonfrieses, in: Nürnberger Blätter zur Archäolog. 1993/94, Heft 10, S. 85 ff.
E. A. Wallis-Budge, Assyrian Sculptures in the British Museum, London 1914.
E. A. Wallis-Budge, The Book of the Dead, British Mus., London 1922.
W. Wolf, Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte, Stuttgart 1957.
P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der Kunst, München 1995.

Mittelalter:

- Ausstellungskat. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vedere: Classici l'illustrazione libraria de testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, Roma 1996.
Ausstellungskat. Sehnsucht nach der Antike, Klosterneuburg 1992.
Ausstellungskat. Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich 1994.
Artus, König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters, Stuttgart 1980.
H. Belting, Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München – Bern – London – New York 2002.
R. Beyer, Die andere Offenbarung. Mystikerinnen des Mittelalters, Wiesbaden 1996.
K. Brackertz, Die Volks- und Traumbücher des Byzantinischen Mittelalters, München 1993.
B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum, Berlin 1977 (Propyläen Kunstgeschichte).
H. Bober, An illustrated Medieval School-Book of Bede's "De Natura rerum", in: Journal of the Walters Art Gallery Vol. XIX–XX, 1956/57, S. 65 ff.
M. Büchsel, Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres, Berlin 1995.
D. Blume, Regenten des Himmels. Die Geschichte astrologischer Bilder im Mittelalter, in: Der Himmel über der Erde. Kosmosymbolik in mittelalterlicher Kunst, Hrsg. F. Möbius, Leipzig 1995.
H. Buschhausen, Der Verduner Altar, Wien 1980.

- C. Carozzi, *Weltuntergang und Seelenheil. Apokalyptische Visionen im Mittelalter*, Frankfurt 1996.
- G. Cavallo, G. Gribomont, W. Loerke, *Codex Rossanensis*, Graz 1985/87.
- C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten – Lausanne 1959.
- F. Dahm, *Die früh- und hochmittelalterliche Skulptur in Österreich*, in: *Früh- und Hochmittelalterliche Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 1 (Hrsg. H. Fillitz), München – New York 1998, S. 349 ff.
- A. Dempf, *Die Ethik des Mittelalters*, Berlin 1927.
- M. Diers, *Hildegard von Bingen*, München 1998.
- P. Dinzelbacher, *Heilige und Hexen*, Hamburg 1997.
- P. Dinzelbacher, D. R. Bauer (Hrsg.), *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern 1985.
- F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Bern 1925.
- G. Duby, *Eva und die Prediger. Frauen im 12. Jahrhundert* 4. Teil: *Von der Liebe*, Frankfurt 1998.
- J. Ebersolt, *La Miniature Byzantine*, Paris – Brüssel 1926.
- A. Esmeijer, *Divina Quaternitas. A Preliminary Study of the Methods and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam 1978.
- H. Fillitz, *Das Mittelalter I*, Berlin 1969 (Propyläen Kunstgeschichte).
- H. Fillitz, *Die religiöse Reform und die bildende Kunst der Karolingerzeit; Die Elfenbeine*, in: *Akten des XXIV Congr. Int. Storia dell'Arte Bologna 1979*, Bologna 1983, S. 59 ff.
- H. Fillitz, M. Pippal, *Schatzkunst*, Wien – Salzburg 1987.
- K. Flasch, *Das Philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart 1988.
- C. Glees, *Geheimwissen des Mittelalters*, Augsburg 2000.
- A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus Romanischer Zeit XI.–XII. Jahrhundert*, 4, Berlin 1975.
- E. Grant, *The Foundation of Modern Science in the Middle Ages*, Cambridge 1997.
- Ed. U. Graf, *Illias Ambrosiana*, Bern 1953.
- R. Green, M. Evans, C. Bischof, M. Curschmann, *The Hortus Deliciarum of Herrade of Hohenberg*, London – Leiden 1979.
- A. Grünwald, *Zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters*, Brünn 1929.
- R. Guardini, *Das Licht bei Dante*, München 1956.
- A. M. Haas, *Mystik als Aussage*, Frankfurt 1996.
- A. Haseloff, A. Munoz, *Il Codice purpureo di Rossano*, Roma 1907.
- W. Heitler, *Das byzantinische Weltbild*, in: P. Huber, *Heilige Berge. Sinai. Athos. Golgota*, Zürich – Einsiedeln – Köln 1980.
- D. C. Hessling, *Miniatures de l'Octateuque Grec des Smyrna*, Leyden 1900.
- K. v. d. Horst, W. Noel, W. C. Wüstefeld, *The Utrecht Psalter in Medieval Art*, Utrecht 1996.
- H. M. Kastinger-Riley, *Hildegard von Bingen*, Hamburg 1997.
- U. Koenen, *Das Bild der Träume Josephs von St. Paul vor den Mauern in Rom*, in: *Jb. f. Antike und Christentum* 35, 1992, S. 185 ff.
- T. Kölzer, M. Stähli, *Petrus de Ebulo. Liber ad Honorem Augusti Sive de rebus Siculis. Eine Bildchronik der Stauferzeit aus der Bürgerbibliothek Bern*, Sigmaringen 1994.
- U. Kuder, *Der Teppich von Bayeux*, Frankfurt 1991.
- J. Lanczkowski, *Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988.
- S. Lewis, *The Retic of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge 1998.
- H. Liebschütz, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig 1931.

- H. Liebschütz, Das allgemeine Weltbild der Hildegard von Bingen, in: Studien der Bibl. Warburg 16, Leipzig – Berlin 1930.
- W. C. Loerke u. a., The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels, in: Art. Bull. 43, 1961, S. 171 ff.
- J. Lowden, The Octateuch, Pennsylvania 1992.
- J. Lowden, Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine manuscripts, Pennsylvania – London 1988.
- R. A. Markus, Gregory the Great and his World, Cambridge 1997.
- M. Meiss, Some remarkable Early Shadows in a Rare Type of Threnos, in: Festschrift U. Middeldorf, Berlin 1968, S. 112 ff.
- C. Militello u. a., Mütter, Geliebte, Nonnen und Rebellinnen, Graz – Wien – Köln 1997.
- R. Morris, Monks and Layman in Byzantium 843–1118, Cambridge 1990.
- W. Nigg, Heilige und Dichter, Zürich 1991.
- W. Nigg, Heimliche Weisheit, Zürich 1992.
- W. Nigg, Das mystische Dreigestirn, Zürich 1990.
- F. Ohly, Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag, in: Euphorion. Zs. f. Literaturgesch., Bd. 85, 1991, S. 235 ff.
- F. Olef-Krafft, Renault de Beaujeus. Der schöne Unbekannte, Zürich 1995.
- K. Onasch, Lichthöhle und Sternenhaus, Dresden – Basel 1993.
- A. Parronchi, La Prospettiva Dantesca, in: Studi sulla dolce Prospettiva, Mailand 1964, S. 3 ff.
- V. Pirker-Aurenhammer, Die Gumbertusbibel, Regensburg 1998 (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte 7).
- V. Pirker-Aurenhammer, Die Zeit in der mittelalterlichen Kunst. Vortrag am Kunsthistorikertag in Innsbruck Sept./Okt. 1999, in: Das Münster, Heft 2, 2000, S. 98 ff.
- J. Prichard, Die Malerei der Romanik, Lausanne 1966.
- A. Raddatz, Ecclesia und Synagoge, in: Ausst.-Kat. Judentum im Mittelalter, Halbthurn 1978, S. 109 ff.
- A. Raddatz, Ecclesia in throno Synagogae, in: Festschrift F. Zerbst, Wien 1979, S. 290 ff.
- A. Raddatz, Die Entstehung des Motivs Ecclesia und Synagoge, theol. Diss. Berlin 1959.
- I. Ragusa, R. B. Green (Hrsg.), Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, Princeton 1961.
- H. Rahner, Das christliche Mysterium von Sonne und Mond, in: Eranos Jb. X, 1943, S. 305 ff.
- H. Rahner, Mysterium Lunae, in: Symbole der Kirche, Salzburg 1964.
- H. Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Münster 1966.
- F. Röhrig, Der Verduner Altar, Klosterneuburg – Wien 1987.
- K. Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik II, München 1993.
- C. Santorio, Il Codice Purpureo di Rossano, Rom 1974.
- L. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im Liber Scivias der Hildegard von Bingen, Wiesbaden 1998.
- H. Schipperges, Hildegard von Bingen, München 1995.
- G. Schmidt, Die Malerschule von St. Florian, Graz 1962 (Beiträge zur süddeutschen Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts).
- P. Sevrugian, Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie, Heidelberg 1990.
- O. v. Simson, Mittelalter II, Berlin 1972 (Propyläen Kunstgeschichte).
- S. Spitzing, Athos – Der heilige Berg des östlichen Christentums, Köln 1990.
- J. Ströter-Bender, Die Muttergottes, Köln 1992.

- J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig 1899.
M. Thomas, G. Schmidt, *Die Bibel des Königs Wenzel*, Graz 1989.
G. Graf Vitzthum, W. F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924.
K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago – London 1971.
G. Wehr, *Europäische Mystik*, Hamburg 1995.
F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, in: *Jb. der Kh. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses* 15/16, Graz 1895 (2. Auflage Graz 1970).
M. E. Wittmer-Butsch, *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*, Krems 1990.
J. Withe, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957.
H. Wolf, *Niederländisch-Flämische Buchmalerei des Spätmittelalters*, Berlin 1978.
G. Wolf, *Christ in his Beauty and Pain*, in: *The Art of Interpretation* (Ed. S. C. Scott), *Pennsylvania Papers in Art Hist.* Vol. IX, 1995, S. 115 ff.
D. H. Wright, *Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst*, Graz 1993.
J. Zahlten, *Creator Mundi. Darstellung der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.

Renaissance und Barock:

- H. Adhémar, „La Tour et le Convents Lorrains“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, Nr. 80, 1972, S. 219 ff.
B. Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti. An ambiguous painting and its critics*, in: *Journal of the Warburg and Court. Inst.* 57, 1994, S. 48 ff.
B. Aikema, *Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in the Age of Reform, ca. 1555–1600*, Princeton 1996.
B. Aikema, B. Bakker, *Painters in Venice. The Story of Venezia Veduti*, Den Haag 1990.
R. Alewyn, *Das große Welttheater*, Reinbek 1959.
J. Albrecht, *Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz*, in: E. Hüttinger (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985.
K. Andrews, *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München 1985.
G. Alexander, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948.
G. Alexander, *Italienische Buchmalerei der Renaissance im 15. Jahrhundert*, München 1977.
P. d'Ancona, *The Schifanoia Month at Ferrara*, Milano o. J.
J. Anderson, *Giorgione*, Paris 1996.
A. Angelini, *Piero della Francesca*, Stuttgart 1949.
G. A. dell'Aqua, G. Mulazzani, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milano 1978.
G. C. Argan, *Fra Angelico und sein Jahrhundert*, Genf 1955.
G. C. Argan, *La „rettorica“ e l'arte barocca*, in: *Studi e note dal Bramante al Canova*, Rom 1970.
F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Soncino 1991.
Arkadien, *Landschaft vergänglichem Glücks* (Hrsg. P. Maisak, C. Fiedler), Frankfurt – Leipzig 1992.
W. Arslan, *Jacopo Bassano*, Bologna 1931.
H. H. Aurenhammer, *Irrgärten und Ruinen bei Filarete*, in: *Ausst. Kat. Zauber der Medusa Wien* 1987, S. 420.
H. H. Aurenhammer, *El Greco. Gedrucktes Vortragsmanuskript der Freunde der bildenden Kunst*, Wien o. J. (ca. 1995).

- Ausst.-Kat. Zauber der Medusa (Hrsg. Werner Hofmann), Wien 1987.
Ausst.-Kat. Pieter und Jan Brueghel (Hrsg. J. Ertz, W. Seipel), Wien 1998.
Ausst.-Kat. Coreggio, Parma 1935.
Ausst.-Kat. Gerolamo Savoldo (S. Ebert-Schifferer u. a.), Frankfurt 1990.
Ausst.-Kat. Raphael und der klassische Stil 1515–1527 (Hrsg. K. Oberhuber), Wien 2000.
Ausst.-Kat. Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition (Hrsg. K. Oberhuber), Wien 1990.
Ausst.-Kat. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos (Hrsg. S. Ferino-Pagden), Wien 1997.
Ausst.-Kat. Humanismus in Bologna (Hrsg. K. Oberhuber, M. Faietti), Bologna – Wien 1988.
Ausst.-Kat. Giorgione e i Giorgioneschi (Hrsg. P. Zampetti), Venezia 1955.
Ausst.-Kat. Da Tiziano a El Greco (1540–1590), Venezia 1981.
Ausst.-Kat. Musik in der Malerei – Dipingere la Musica, Cremona – Wien 2000/01.
Ausst.-Kat. Die Kunst der Donauschule 1490–1540, St. Florian – Linz 1965.
Ausst.-Kat. Die Dürerzeichnung in der Albertina, Wien 1971.
Ausst.-Kat. Wasser und Wein (Hrsg. W. Hofmann), Krems 1995.
Ausst.-Kat. Luca Cambiaso e la sua Fortuna, Genova 1956.
Ausst.-Kat. Jacopo Bassano, Bassano di Grappa – Fort Worth 1992/93.
Ausst.-Kat. Italy by Moonlight. The Night in Italian Painting 1550–1850, London – Oxford 1990/91.
Ausst.-Kat. Nacht. Ergänzungsband der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Hrsg. I. v. z. d. Mühlén), München 1998.
Ausst.-Kat. Lodovico Carracci, Bologna – Fort Worth 1993.
Ausst.-Kat. Nell'Eta di Correggio dei Carracci, Bologna 1986.
Ausst.-Kat. Guido Reni 1575–1641, Bologna 1988.
Ausst.-Kat. Guido Reni und Europa, Frankfurt 1988/89.
Ausst.-Kat. Caravaggio and his Followers, Leningrad (St. Petersburg) 1975.
Ausst.-Kat. Zurbaran, New York 1987.
Ausst.-Kat. (Broschüre), Reuige Magdalena, Washington 1993.
Ausst.-Kat. Georges de La Tour and his World, Washington – Fort-Worth 1996/97.
Ausst.-Kat. Barock in Neapel (Hrsg. W. Prohaska u. a.), Wien 1994.
Ausst.-Kat. Nicolas Poussin (Hrsg. P. Rosenberg), Paris 1995.
Ausst.-Kat. Francesco Cairo 1607–1665, Varese 1983.
Ausst.-Kat. Adam Elsheimer, Frankfurt 1967.
Ausst.-Kat. Pier Francesco Mola 1612–1666, Milano 1989.
Ausst.-Kat. Caravaggio e i Caraggeschi, Florenz 1970.
Ausst.-Kat. Simon Vouet (Hrsg. J. Thullier), Paris 1990/91.
Ausst.-Kat. I Campi e la Cultura Artistica Cremonese del Cinquecento (Hrsg. M. Gregori u. a.), Cremona – Milano 1985.
Ausst.-Kat. Nicolas Poussin. I primi anni romani, (Hrsg. D. Mahon u. a.), Roma 1998.
Ausst.-Kat. Prinz Eugen und das barocke Österreich, Schloß Hof 1986.
Ausst.-Kat. Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Fort Worth 1986.
Ausst.-Kat. Subleyras 1699–1749 (Hrsg. P. Rosenberg, O. Michel), Rom – Paris 1987.
Ausst.-Kat. Pierre Subleyras (Hrsg. M. Poch-Kalous), Wien 1969.
Ausst.-Kat. Antoine Watteau 1684–1721 (Hrsg. M. Morgan Graselli u. a.), Washington – Paris – Berlin 1984/85.

- Ausst.-Kat. Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Berlin – Amsterdam – London 1991/92.
- Ausst.-Kat. Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, Berlin 1966.
- Ausst.-Kat. Das Wort ward Bild (Hrsg. G. M. Lechner, W. Telesko), Göttingen 1991.
- Ausst.-Kat. Johannes Nepomuk (Hrsg. R. Baumstark, P. Volk u. a.), München 1993.
- Ausst.-Kat. Vanitiés dans la Peinture en XVII^e siècle, Ville de Caen 1990.
- S. Bajard, R. Bencini, Paläste und Gärten Roms, Paris 1996.
- L. Baldacci, Il Petrarchismo Italiano nel Cinquecento, Milano 1952.
- L. Baldass, Die altniederländische Malerei, Wien 1925.
- L. Baldass, Albrecht Altdorfer, München – Zürich 1988.
- L. Baldass, G. Heinz, Giorgione, Wien 1964.
- L. Baldass, Mabuses „Hl. Nacht“, eine freie Kopie nach Hugo van der Goes, in: Jb. d. kunsthist. Slgn. 21, 1920, S. 34 ff.
- U. Baldini, Michelangelo, Novarra 1965.
- A. Ballarin, Chirurgia Bassanesca I, in: Arte Veneta XX, 1966, S. 112 ff.
- P. Barocchi (Hrsg.), Il Carteggio di Michelangelo, Florenz 1965/67.
- P. Barocchi, Vasari Pittore, Firenze 1964.
- K. Bauch, Die Nachtwache. Rembrandt van Rijn, Stuttgart 1957.
- K. Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960.
- H. Bauer, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, München 1979.
- O. Bättschmann, Nicolas Poussin. Dialects of Painting, London 1990.
- O. Bättschmann, Nicolas Poussins Landschaft mit Pyramus und Thisbe, Frankfurt 1987.
- O. Bättschmann, „Lot und seine Töchter“ im Louvre, in: Städel Jb., Bd. 8, 1982, S. 160 ff.
- O. Bättschmann, P. Griener, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: Zeitschrift f. Kunstgesch. LVII, 1994, S. 626 ff.
- E. Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums. Unteres Belvedere, Wien 1980.
- M. Baxandell, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, London – Oxford – New York 1972.
- E. A. Beatson, Le Vie de Nostre Benoit Sauveur Jhesucrist & La Sainte Vie de Notre Dame, New York 1977.
- H. Beck (Hrsg.), Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989.
- J. Beck, Leon Battista Alberti and the Night Sky at San Lorenzo, in: Artibus et Historiae 19 (X), 1989, S. 9 ff.
- S. Béguin, Giulio Romano et l'Ercole de Fontainebleau, in: Atti del Congresso Int. di Studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, Mantova 1989, S. 55 ff.
- L. Bellosi, Lorenzo Monaco, Bergisch Gladbach 1967.
- P. Behre Miskimi, in: Lorraine at the Time of Georges de La Tour, in: Ausst.-Kat. Georges de La Tour, Washington 1996/97, S. 220 ff.
- O. Benesch, Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien 1943.
- B. Berenson, Lorenzo Lotto, London 1895.
- P. Berdini, The Religious Art of Jacopo Bassano. Paintings as a Visual Exegesis, Cambridge 1997.
- L. v. Berkel, Francesco Furini, in: Jb. d. Kh. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses XXVII, 1908, S. 24 ff.
- C. Bernari, L'opera completa del Tintoretto, Milano 1970.
- M. Bernhard, H. B. Grien. Handzeichnungen, Druckgraphik, München 1987.

- O. Bernier, Die Renaissancefürsten, München 1983.
- C. Bertelli, Piero della Francesca. Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance, Köln 1992.
- L. Berti, Il Principe dello Studiolo. Francesco I. Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Firenze 1967.
- A. Bevilacqua, L'opera completa del Correggio, Milano 1970.
- A. Beyer, Arcimboldos Figurinen, Frankfurt 1983.
- J. Bialostocki, Vanitas, in: Stil und Ikonographie, Köln 1981, S. 282 ff.
- J. Bialostocki, „Puer sufflans ignis“, in: Arte in Europa. Festschrift für E. Arslan, Mailand 1981, S. 269 ff.
- B. Blass-Simmen, St. Georgs Drachenkampf in der Renaissance, Berlin 1991.
- O. Blazicek, Ferdinand Brokof, Prag 1986.
- A. Blunt, Poussin's notes on painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Inst., 1937/38, S. 344 ff.
- C. Bo, Der Herzogspalast von Urbino, Herrsching 1989.
- H. Bodmer, Ludovico Carracci, Burg/Magdeburg 1939.
- H. Böhme, Albrecht Dürers Melencolia I. Im Labyrinth der Deutungen, Frankfurt 1989.
- C. Bohlmann, Tintoretts Maltechnik, München 1998.
- F. Bologna, Francesco Solimena, Napoli 1960.
- F. Bologna, La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo, in: Arti e civiltà del Settecento a Napoli (Hrsg. C. De Seta), Rom – Bari 1982, S. 31 ff.
- G. Bonsanti, Die Galleria della Accademia, Florenz 1987.
- T. Borenius, The Picture Gallery of Andrea Vendramin, London 1923.
- F. u. S. Borsi, Paolo Uccello, Stuttgart – Zürich 1993.
- H. Bredekamp, Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 62 ff.
- H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, Berlin 1993.
- H. Bredekamp, Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst und Anarchist, Worms 1985.
- F. Brown, El Greco and Toledo (Hrsg. W. B. Jordan u. a.), Berlin 1983.
- S. Buck, Hans Holbein d. J. 1497/98–1543, Köln 1999.
- J. Bury, The Use of Candlelight for Portrait Painting in the Sixteenth Century Italy, in: Burlington Mag. 119, 1977, S. 434 ff.
- W. Busch, Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe, Frankfurt 1986.
- W. Busch, Das sentimentalische Bild, München 1993.
- M. Calvesi, La „Morte di bacio“. Saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: Storia dell'Arte 7–8, 1970, S. 179.
- M. Calvesi, „Simone Peterzano. Maestro del Cravaggio“, in: Bollettino d'Arte 1954, April–Juni, S. 114 ff.
- M. Calvesi, Il sogno di Polifilo Pretestino, Roma 1980.
- M. Calvesi, A noir, in: Storia dell'Arte 1–4, 1969, S. 37 ff.
- F. Capozzi, The Evolution and Transformation of the Judith and Holofernes Drama and Art before 1627, phil. Diss. Madison 1975.
- R. Cassanelli, Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich – Düsseldorf 1998.
- L. Castelfranchi-Vegas, Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart 1994.
- R. Caughlan, Michelangelo und seine Zeit 1475–1564, Verona 1971.
- R. Cazelles, J. Rathofer, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Luzern 1984.
- M. Cencillo Ramirez, Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeit im Notturmo, Münster – Hamburg – London 2000.

- M. Chapelli, Cigoli, Galilei et Invieta, in: *Art Bull.* 57, 1975, S. 91 ff.
- A. Chastel, L'art e la sentiment de la mort au XVII^e siècle, in: *XVII^e siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle*, Paris 1957, Nr. 36/37, S. 287 ff.
- A. Chastel, Le Baroque et la Mort, in: *Rettorica e Barocco, Atti di III Congr. Int. de Studi Umanistici Venezia 1954*, Rom 1955, S.33 ff.
- R. Chiarelli, S. Lorenzo und die Medicikapellen, Florenz 1984.
- P. Choné, L'Age d'or du nocturne, Paris 2001.
- P. Choné, L'atelier des nuits, Nancy 1992.
- K. Christiansen, Gentile da Fabriano, New York 1982.
- U. Christoffel, Italienische Kunst der Pastore, Wien 1952.
- L. Ciampitti, A. Nova (Hrsg.), Dosso's Fate, Los Angeles 1998.
- M. Ciampolini, L. Martini, Il Palazzo della Provincia in Siena, Siena 1990.
- R. Cocke, Pier Francesco Mola, Oxford 1972.
- P. du Colombier, Lettres de Poussin, Paris 1929.
- B. Conca, Caravaggio. Il pittore della luce e dell'ombra, Torino 1952.
- P. Conesbee, Georges de la Tour's Rependant Magdalene, in: *Ausst.-Kat. Georges de La Tour, Washington 1993*, S. 123 ff.
- J. P. Cooney, G. Malafarina, L'opere completa di Annibale Carracci, Milano 1976.
- E. Copper, Poussin und Leonardo, in: *Art Bull.* LXII, 1980, S. 570 ff.
- D. Cordellier, Guido Reni's Separation of Day and Night, in: *Burlington Mag.* CXXIX, 1987, S. 81 ff.
- C. Cordie, Das Schloß Fontainebleau bei Paris, Herrsching 1989.
- B. Croce, Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation, Zürich 1925.
- E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1953.
- M. Davies, Uccello's St. George in London, in: *Burl. Mag.* 101, 1959, S. 309 ff.
- K. Demus, Katalog der Gemäldegalerie. Holländische Malerei des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Wien 1972.
- K. Demus, Rubens Capriccio, in: *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien* (A. Balis, W. Prohaska, K. Schütz u. a.), Zürich 1989.
- O. Demus, Byzantine Art and the West, New York 1970.
- L. Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, phil. Diss. München 1955.
- W. Doller, Corpus Rubenianum (Hrsg. L. Burchard). Landscapes I, New York 1982.
- W. Drost, Adam Elsheimer als Zeichner. Goudts Nachahmungen und Elsheimers Nachleben bei Rembrandt, Stuttgart 1957.
- A. Dückers, Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei, Phil. Diss. Münster 1967.
- M. Dvořák, Über Greco und den Manierismus, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, S. 263 ff.
- S. Y. Edgerton jr., Alberti's Colour Theory. A Medieval Bottle without Renaissance Wine, in: *Journal of the Warburg and Court. Inst.* XXXII, 1969, S. 109 ff.
- S. Y. Edgerton jr., The Heritage of Giotto's Geometry Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution, New York – London 1991.
- H. v. Einem, Giorgione. Der Maler als Dichter, in: *Abhdlgn. d. Akademie d. Wissensch. Mainz*, Jg. 1972, S. 25 ff.
- H. v. Einem, Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern, Köln – Opladen 1958.

- M. Eisenberg, Lorenzo Monaco, Princeton 1989.
- A. Emiliani, Guido Reni, Florenz 1988.
- J. M. Erbersato, Palazzo del Té in Mantua, Herrsching 1989.
- H. G. Evers, Rubens und sein Werk. Neue Forschungen, Brüssel 1943.
- G. Feigenbaum, Ludovico Carracci. A Study of his later Career and a Catalogue of his Paintings, Princeton 1984.
- S. Ferino-Pagden, Jacopo Bassano, in: Neues Museum, Heft 2, 1992, S. 37 ff.
- D. Fernandez, Die Perle der Herodias, in: Das Bankett in der englischen Literatur. Barockreise von Rom nach Prag, Freiburg 1984, S. 99 ff.
- F. Fischbacher, Matthias Stomer. Die sizilianischen Nachtstücke, Frankfurt – Berlin – New York 1993.
- L. Fornari-Schianchi, Correggio, Milano 1997.
- E. Forssmann, Säule und Ornament, Stockholm 1956.
- F. Fox-Hofrichter, Leonaert Bramer 1596–1674. A Painter of the Night, Milwaukee 1992.
- W. Fraenger, Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972.
- W. Fraenger, Mathias Grünewald, München 1983.
- V. F. Franchini Guelfi, Alessandro Magnasco, Genua 1977.
- M. J. Friedländer, J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel – Boston – Stuttgart 1979.
- M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Berlin 1932.
- M. J. Friedländer, Lucas van Leyden, Berlin 1963.
- W. Friedländer, The Academian and the Bohemian. Zuccaro and Caravaggio, in: *Gaz. des Beaux-Arts* 6, 33, 1948, S. 23 ff.
- W. Friedländer, Early to full Baroque: Cigoli and Rubens, in: *Studien zur toskan. Kunst* (Festschrift L. H. Heydenreich), München 1964, S. 65 ff.
- G. Frings, Ländliches Konzert, Berlin 1999.
- C. Frugoni, Pietro and Ambrogio Lorenzetti, Milano 1995.
- M. Fumaroli, Une peinture de méditation. Apropos de l'Hippomène et Atalante du Guide, in: *Il est allé en Italie. Mélanges offerts à André Chastel*, Rome 1987.
- K. L. Gallwitz, Handbuch der italienischen Renaissancemaler, München – New York 1998.
- M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, Princeton 1989.
- P. Gassier, J. Wilson, F. Lachenal, Goya, Köln 1994.
- U. Geese, Skulptur der italienischen Renaissance, Köln 1994.
- B. Geiger, Alessandro Magnasco, Wien 1923.
- M. D. v. Gelder, Two Aspects of the Dutch Baroque. Reason and Emotion, in: *Festschrift f. E. Panofsky*, New York 1961, S. 50 ff.
- A. Gentili, Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leone e Lucina Brembate, in: *Il Ritratto e la Memoria*, Rom 1989, S. 155 ff.
- K. Gerstenberg, Rubens im Kreis seiner römischen Gefährten, in: *Zs. f. Kunstgesch.* I, 1932, S. 89 ff.
- C. Ginzburg, Erkundigungen über Piero, Frankfurt 1991.
- G. Glück, Das Brueghel-Buch, Wien 1936.
- C. Gnudi, Note sullo stile di Guido Cagnacci, in: *Rivista* XV, Nr. 2, 1937, S. 3 ff.
- H. J. Goertz, Die Täufer, München 1980.
- H. J. Goertz, Thomas Müntzer, München 1989.
- G. Goldberg, Albrecht Altdorfer, München – Zürich 1988.

- G. Goldberg, Die Alexanderschlacht und die Historienbilder Herzog Wilhelms IV., München 1983.
- C. Gould, The raising of Lazarus by Sebastiano del Piombo, London – Maidstone 1967.
- F. de Gramatica, E. Chini, Der „Magno Palazzo“ von Bernhard Cles, Fürstbischof von Trient, Trient 1986.
- M. Gregori, L'opera completa di Zurbaran, Milano 1973.
- F. Grossmann, Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition, in: Burlington Mag. CXV, 844, 1973, S. 576 ff.
- B. Haak, Rembrandt, Köln 1991.
- W. Hager, Barock. Skulptur und Malerei, Baden-Baden 1980.
- P. M. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustils, in: Die christl. Kunst V, 1908, Heft 3, S. 9 ff.
- D. Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch, München 1981.
- C. L. Hart Nibbrig, Ästhetik der letzten Dinge, Frankfurt 1989.
- G. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925.
- G. Hartlaub, Hans Baldung Grien. Hexenbilder, Stuttgart 1961.
- F. Hartt, Giulio Romano, New Haven 1958.
- A. Hauser, Der Manierismus in der Kunst und Literatur, in: Der Ursprung der Modernen Kunst und Literatur, München 1979.
- J. M. Headly, J. B. Tomaro (Hrsg.), San Carlo Borromeo, London 1988.
- D. Heinz, Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien – Köln – Weimar 1995.
- G. Heinz, Das Bild der Maria Magdalena von Luca Cambiaso, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 67, 1970, S. 117 ff.
- G. Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 63, 1967, S. 109 ff.
- G. Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Katholische Aufklärung und Josephinismus (Hrsg. E. Kovács), Wien 1979, S. 349 ff.
- G. Heinz, Zwei Bilder aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelms, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 58, 1962, S. 175 ff.
- G. Heinz, Geistliches Blumenkind und dekoratives Stilleben in der Geschichte der Kaiserlichen Gemälde-sammlung, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 69, 1973, S. 7 ff.
- G. Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Prinz Eugen und sein Belvedere, Sonderheft der Österr. Galerie, Wien 1963, S. 115 ff.
- G. Heinz, Zur Dekoration des Schlafzimmers des Prinzen Eugen in seinem Wiener Stadtpalast, in: Mitt. d. Österr. Galerie XI, 1967, Nr. 55, S. 69 ff.
- G. Heinz, Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 56, 1960, S. 197 ff.
- G. Heinz, Beiträge zum Werk des Frans Floris, in: Jb. d. kunsth. Slgn. 65, 1969, S. 7 ff.
- G. Heinz, Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III. und Kaiser Leopolds I., in: Jb. d. kunsth. Slgn. 54, 1958, S. 173 ff.
- G. Heinz, Der Romanismus der Niederländer und die Maniera, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987, S. 43 ff.
- J. Held, Caravaggio, Berlin 1996.
- J. Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.
- G. Helke, Giorgione als Maler des Paragone, in: Jb. d. Kunsth. Museums I, 1999, S. 11 ff.

- D. Herlihy, *Der schwarze Tod und die Verwandlung Europas*, Berlin 1998/2000.
- K. Herrmann-Fiore, *Der Palazzo Zuccari als Haus eines römischen Patriziers, Künstlers und Akademikers*, in: *Röm. Jb. f. Kunstgesch.* XVIII, 1979, S. 77 ff.
- P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven – London 1990.
- A. N. Hind, *The Drawings of Claude Lorraine*, London 1925.
- M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manierismus in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957.
- H. J. Hofmann, *Vermeers Dianabild*, in: *Von Farbe und Farben. Festschrift A. Knoepfli*, Zürich 1980, S. 323 ff.
- W. Hofmann (M. Warnke, E. Helman), *Goya. Alle werden fallen*, Frankfurt 1981, S. 15 ff.
- W. Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst von 1750–1830*, München 1995.
- C. Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987.
- D. Howard, *Elsheimer's Flight to Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 56, Heft 2, 1992, S. 219 ff.
- J. Huizinga, *Verzamelde Werken II*, Haarlem 1948.
- J. Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1969.
- R. A. d'Hulst, M. Vandenven, *Corpus Rubenianum* (Hrsg. L. Burchard), *The Old Testament*, New York 1982.
- H. W. Janson, *Apes and Ape Love in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1950.
- F. H. Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting. Frescos in the Casa Vasari, Florence*, in: *Art Bull.* LXVI, 1984, Nr. 1, S. 399 ff.
- E. Jacobs, *Das Museum Vendramin und die Sammlung Reynst*, in: *Rep. f. Kunstwiss.*, Bd. 46, 1925, S. 15 ff.
- C. M. S. Johns, *Art and Science in Eighteenth Century Bologna. Donato Creti's Astronomical Landscape Paintings*, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 55, 1992, S. 578 ff.
- R. Jones, N. Penny, *Raffael*, München 1983.
- R. Jullian, „Lombardisme“ e „Ventianisme“ chez Caravage, in: *Arte Lombarda II*, 1956, S. 112 ff.
- R. Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959.
- T. da Costa Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993.
- T. da Costa Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories*, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 39, 1976, S. 275 ff.
- T. da Costa Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II. and Rudolf II.*, phil. Diss. New York 1978.
- G. Kaufmann, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte)*, Berlin 1970.
- U. Kleinmann, *Blumen, Kränze und Girlanden. Zur Entstehung und Gestaltung eines Antwerpener Bildtypus*, in: *Ausst.-Kat. Brueghel*, Wien 1998, S. 54 ff.
- M. Kempf, A. Massig, *Paolo Uccello's Hunt in the Forest*, in: *Burl. Mag.* CXXXIII, 1991, S. 164 ff.
- W. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London – Melbourne – Toronto o. J.
- O. Kerber, *Hubert van Eyck*, Frankfurt 1957.
- L. M. Kitson, *The complete Paintings of Caravaggio*, London 1969.
- C. Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986.
- F. D. Klingender, *Goya in der demokratischen Tradition Spaniens*, Berlin 1978 (2).

- E. Knab, Daniel Gran, Wien – München 1977.
- U. Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturmalerei in Österreich, phil. Diss. Wien 1984.
- E. König, Buchmalerei in Frankreich um 1450. Der Jouvenal Maler. Der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets, Berlin 1982.
- E. König, Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck, Graz 1996.
- E. König, C. Schön, Stilleben, Berlin 1996.
- U. König-Nordhoff, Ignatius von Loyola, Berlin 1982.
- B. Kuhn, Der Landschaftsmaler Michael Wutky 1739–1822. Leben und Werk, phil. Diss. Innsbruck 1980.
- R. Kultzen, Eine Anmerkung zum Werk von Josef Platzer, in: *Arte Veneta* XXXII, 1978, S. 432 ff.
- A. Ladis, Taddeo Gaddi, New York – London 1982.
- W. K. Lang, Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei, Berlin 2001.
- G. M. Lechner, W. Telesko, Lieben und Leiden der Götter, Göttweig 1992.
- G. M. Lechner, W. Telesko, Bilder Eythelkeit, Göttweig 1993.
- K. B. Lepper, Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus. 1350–1480, phil. Diss. Bonn 1987.
- W. Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.
- R. Lightbown, Piero della Francesca, London – Paris – New York 1972.
- E. Liskar-Goldarbeiter, Die Fresken im Salone Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz, Oberseminarmanuskript, Inst. f. Kunstgesch., Wien 1978.
- R. Longhi, Venezianische Malerei, Berlin 1995².
- R. Longhi, Piero della Francesca, Stuttgart 1949.
- R. Longhi, Cose bresciane del Cinquecento, in: *Gesammelte Werke*, Florenz 1956, Vol. I, S. 245 ff.
- R. Longhi, „Me pinxit“. Questi Caravaggeschi, Firenze 1968.
- E. Lorenz, Teresa von Avila, Freiburg 1994.
- A. Luzio, *Archivio Storico dell'Arte I*, Rom 1988.
- E. Magnaguagno-Korazija, Hendrick Goltzius. Eros und Gewalt, Dortmund 1983.
- O. Mandel, *The Art of Alessandro Magnasco. An Essay on the Recovery of Meaning*, Firenze 1994.
- D. Mahon, Ergeius in Urbe Pictor. Caravaggio revised, in: *Burl. Mag.* XCIII, 1951, S. 231 ff.
- D. Mahon, *Art Theory and Artistic Practice in Early Seicento. Some Clarifications*, in: *Art Bull.* XXXV, 1953, S. 226 ff.
- D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- G. Maiorino, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Manierist Grotesque*, Pennsylvania 1991.
- E. Mâle, *L'Art religieux apres la Concile de Trente*, Paris 1952.
- E. Mâle, *L'Art religieux del fin du XV^e siècle et du XVIII^e siècle*, Paris 1950.
- E. Mâle, *L'Art religieux de la Fin du Moyen Age en France*, Paris 1949.
- E. Mâle, *Les Rois Mages et le Drame Liturgique*, in: *Gaz. d. Beaux-Arts* 52, 1910, Nr. 2, S. 44 ff.
- H. H. Mann, Die Plastizität des Mondes. Zu Galilei und Cigoli, in: *Kunsthist. Jb. d. Uni Graz* 23, 1987, S. 55 ff.
- G. Mann, Johannes Nepomuk, in: *Du, Dez.* 1971, S. 932 ff.
- A. J. Martin, Savoldos sogenanntes Bildnis des „Gaston de Foix“. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1994.

- J. R. Martin, *Baroque*, London 1977.
- S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, Milano 1984.
- J. M. Massig, *Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts*, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14.–16. Jahrhundert* (Hrsg. W. Prinz, A. Beyer), Weinheim 1987, S. 159 ff.
- A. L. Mayer, *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig 1922.
- A. Mayer-Mentschel, *Niederländische Gemälde in der Gemäldegalerie Alter Meister*, Dresden 1985.
- G. Manzoni, *L'opera completa del Greco*, Milano 1969.
- B. Mazza, *Il Trionfo dell' Scienza ouvero „La Luce della Intelleggenzia vince le Tenebre dell' Ignoranza“*, in: *Studi Veneziani XXIII*, 1992, S. 163 ff.
- M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1952.
- M. Meiss, *The Boucicault-Master*, London 1968.
- M. Meiss, J. Lognon, R. Coszelles, *Die Très Riches Heures des Duc de Berry im Musée Condé Chantilly*, München 1973.
- M. Meiss, *Ler Très Riches Heures du Duc de Berry*, Freiburg – Genf 1983.
- M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limburgs and their Contemporaries*, London – New York 1974.
- P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.
- W. Messerer, *Die Zeit bei Caravaggio*, in: *Hefte des kh. Seminars der Uni München* 1959, Heft 9/10, S. 53 ff.
- E. Micheletti, *Rubens*, München 1963.
- N. Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1994.
- A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge (Mass.) 1967.
- E. Morante, U. Baldini, *Fra Angelico. L'opera completa*, Milano 1970.
- C. Morsbach, *Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613–nach 1678)*, Oldenburg 1999.
- L. P. Müller, *Le opere „geometrizzate“ di Luca Cambiaso*, in: *Arte Lombarda* 15, 1970, S. 33 ff.
- J. Müller-Hofstede, *Die Niederländer und Caravaggio. Form und Ikonographie der „lumi artificiali“*, in: *Kunstg. Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsber. NF Heft 36*, 1988, S. 13 ff.
- J. Müller-Hofstede, *Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus*, in: *Jb. d. Berliner Museen* 13, 1971, S. 208 ff.
- L. Muti, *D. de Sarno Prignano, Alessandro Magnasco*, Faenza 1994.
- B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, Milano 1989.
- B. Nicolson, *The „Candlelightmaster“. A Follower of Honthorst in Rome*, in: *Nederl. Kunsthist. Jaarboek* 11, 1960, S. 121 ff.
- B. Nicolson, *Some northern Caravaggesques in Russia*, in: *Burl. Mag.* 107, 1965, S. 426 ff.
- B. Nicolson, *The Caravaggesque Movement*, in: *Burl. Mag.* 110, 1968, S. 635 ff.
- B. Nicolson, *Caravaggio in Florence*, in: *Burl. Mag.* 112, 1970, S. 636 ff.
- A. Nicopontos, *Die Stellung Joachim von Sandrarts in der europäischen Kunsttheorie*, phil. Diss. Kiel 1976.
- C. Nordhoff, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster – Hamburg 1992.
- K. Oberhuber, *Raphaels „Transfiguration“. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982.
- K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen im Vatikan*, Berlin 1972.

- K. Oberhuber, D. Walter, Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz, Washington 1973.
- R. Oldenburg, Peter Paul Rubens, München – Berlin 1922.
- G. v. Osten, Hans Baldung Grien, Berlin 1983.
- H. v. Os, The Black Death and Sieneese Painting. A Problem of Interpretation, in: *Art. Hist.*, Vol. 4, 3, Sept. 1981, S. 237 ff.
- A. M. Ottani Cavina, On the theme of Landscape I. Elsheimer and Galileo, in: *Burl. Mag.* CXVIII, 1976, S. 139 ff.
- A. M. Ottani Cavina, On the Theme of Landscape II: Elsheimer's Flight to Egypt and the Night Sky in the Renaissance, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 65, Heft 2, 1992, S. 212 ff.
- A. M. Ottani Cavina, A. M. Matteucci u. a., *Architettura Scenografia. Pitture di Paessagio*, in: *L'arte Settecento Emiliano*, Bologna 1979.
- O. Pächt, René d'Anjou-Studien I und II, in: *Jb. d. kunsthist. Slgn.* 69, 1973, S. 85 ff. und 73, 1977, S. 7 ff.
- O. Pächt, Van Eyck, München 1989.
- O. Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg a. Court. Inst.* XIII, 1950, S. 13 ff.
- O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948.
- R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982.
- R. Pallucchini, *Jacopo Bassano*, Bologna 1982.
- R. Pallucchini, G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto*, Milano 1974.
- E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, in: *Sinn und Deutung der bildenden Kunst*, Köln 1978.
- E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, in: *The Hague* 1954, S. 5 ff.
- E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London 1940.
- E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953.
- E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, New York 1969.
- E. Panofsky, R. Klibansky, *Saturn and Melancholy, Nendeln (Liechtenst.)* 1979 (2).
- A. M. Panzera, *Caravaggio and Giordano Bruno fra Nuova Arte e Nuova Scienza*, Roma 1994.
- M. Pardo, *The Subject of Savoldo's Mary Magdalena*, in: *Art Bull.* 71, 1989,3, S. 67 ff.
- P. G. Pasini, *Guido Cagnacci Pittore 1601–1663*, Rimini 1986.
- F. Pedrocco, *Titian*, Florenz 1993.
- N. Penny, *John Ruskin and Tintoretto*, in: *Apollo*, April 1974, S. 268 ff.
- S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*. Navarra 1988 (London 1984).
- T. Pérez-Higuera, *Ein Kind ist uns geboren. Weihnachten in der Kunst der alten Meister*, Augsburg 1996.
- P. d. Pergola, *Giovanni Francesco Guerrieri a Roma*, in: *Boll. d'Arte* XLI, 1965, IV, S. 214 ff.
- U. Pestilli, "The Burner of the Midnight Oil". A Caravagesque Rendition of a Classic Exemplum. An Unrecognised Selfportrait by Michael Sweerts?, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 56, 1993, S. 119 ff.
- T. Pignatti, *Giorgiones Werkverzeichnis*, Frankfurt 1980.
- W. Pinder, *Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500*, in: *Das Werk des Künstlers I*, 1939/40, S. 3 ff.
- G. Pochat, *Two Allegories by Lorenzo Lotto and Petrarch in Venice around 1500*, in: *World and Image I*, 1985, S. 3 ff.

- E. Poche, *Maryás Bernard Braun*, Prag 1986.
- J. Poensgen, Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus van Winghe, in: *Zs. f. bild. Kunst* 59, 1925/26, S. 324 ff.
- J. Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985.
- E. Pognon, *Das Stundenbuch des Herzogs von Berry*, Freiburg – Genf 1983.
- J. Pope-Hennessy, *Uccello*, London 1969.
- D. Posner, *Antoine Watteau*, Berlin 1984.
- D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971.
- A. Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio*, Stuttgart 1992.
- R. Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, in: *Zs. f. Kunstg.* 50, 1987, S. 88 ff.
- R. Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zs. f. Kunstgesch.* 54, Heft 4, 1991, S. 459 ff.
- R. Preimesberger, Unpubliziertes Manuskript zu Caravaggios Haupt der Medusa, A. Rosenauer zum 60. Geburtstag, Wien 2000 (vom Autor zur Verfügung gestellt).
- R. Preimesberger, Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis, in: *World Art Themes of University in Diversity. Akten des XXVI. Int. Kongresses f. Kunstgesch.* (Hrsg. I. Lavin), London 1989, S. 415 ff.
- W. Prohaska, *Georges de La Tour. Von seiner Wiederentdeckung und seinen Rätseln*, Wien 1987.
- W. Prohaska, Untersuchungen zur Rosenkranzmadonna Caravaggios, in: *Jb. d. kunsth. Sln.* 76, 1980, S. 111 ff.
- M. Prokopp, *Die Malerei des Trecento*, Budapest 1986.
- C. G. Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi II*, Genua 1976.
- W. R. Rearick, *Jacopo Bassano's Later Genre Paintings*, in: *Burl. Mag.* 110/111, 1968, S. 241 ff.
- W. R. Rearick, *Jacopo Bassano's Last Painting: The Baptism of Christ*, in: *Arte Veneta* 21, 1967, S. 104 ff.
- J. Recupero, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Firenze 1975.
- C. Reiter u. a., *Festschrift zur Eröffnung des Museums im Schottenstift*, Wien 1994.
- K. Renger, *Joos van Winghes „Nachtbancket met een Mascarade“ und verwandte Darstellungen*, in: *Jb. d. Berliner Museen XIV*, 1972, S. 161 ff.
- K. Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes*, Berlin 1970.
- M. Rezipinska, *Tenebrism in Baroque Painting and its ideological background*, in: *Artibus et Historiae* 1986, S. 91 ff.
- G. M. Richter, *Lost and rediscovered works by Giorgione*, in: *Art in America* 1942, S. 141 ff.
- B. Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum am Beispiel Italiens, Frankreichs und Deutschlands*, München 1987.
- R. Riggensbach, *Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber*, phil. Diss. Basel 1907.
- K. Roberts, *Peter Paul Rubens*, London 1978.
- R. Roli, *Pittura Bolognese 1680–1800. Da Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977.
- H. Röttgen, *Caravaggio Probleme*, in: *Münchner Jb. f. bild. Kunst* 20, 1969, S. 154 ff.
- F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980.
- P. Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven – London 1995.
- L. Salerno, *I Dipinti di Guercino*, Roma 1988.
- J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen*, in: *Kunst en Antieck Revue* 9, 1983, S. 25 ff.
- J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstg.* 24, 1985, S. 105 ff.
- R. Salvini, *Die Stanzien und Loggien des Raffael in Rom*, Herrsching 1989.

- R. Salvini, I. Traverso, Predelle, London 1961.
- W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974.
- C. Schmid, Machiavelli, Frankfurt – Hamburg 1956.
- G. C. Sciolla, Die Medicivillen in der Toskana, Herrsching 1989.
- W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Leipzig 1938.
- P. K. Schuster, Melencolia I. Dürers Denkbild, Berlin 1991.
- G. Seelig, Abraham Bloemaert 1566–1651. Studien zur Utrechter Malerei um 1620, Berlin 1997.
- M. Seidel, Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, in: Bonner Studien zur Kunstgesch. Bd. 11 (Hrsg. J. Müller-Hofstede), Hamburg – Münster 1996.
- G. Sello, Adam Elsheimer, München 1988.
- J. Shearman, Mannerism, Harmondsworth 1967.
- J. Shearman, Leonardo's Color and Chiaroscuro, in: Zs. f. Kunstgesch. 25, 1962, S. 13 ff.
- G. Simmel, Rembrandt, Leipzig – München 1916.
- L. J. Slatkes, „Ein unbeschreibliches Leuchten und ein solcher Glanz“: Nocturnes, Nachtstücke und künstliche Beleuchtung, in: Die Geburt des Barock (Hrsg. B. L. Brown), Stuttgart 2001, S. 306 ff.
- S. Slive, „Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting“, in: Art Quaterly 1956, S. 3 ff.
- D. Sluys, Didier Barra e François de Nomé dits Monsú Desiderio, Paris 1961.
- A. Smart, The Dawn of Italian Painting 1250–1400, Oxford 1978.
- P. Sohm, Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seeventeenth- and Eighteenth Century Brushwork, Cambridge – London 1991.
- R. Spear, Caravaggio and his Followers, Cleveland – Ohio 1971.
- L. Spezzaferro, „La cultura del Cardinal del Monte e il primo tempio del Caravaggio“, in: Storia dell'arte 9–10, 1971, S. 57 ff.
- K. Spinner, Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, Georges de La Tour und Rembrandt, in: Zs. f. Kunstgesch. 34, 1971, S. 169 ff.
- A. Stange, Malerei der Donauschule, München 1971.
- A. Stifter, Joachim von Sandrarts Abendmahlbild in der Linzer Stadtpfarrkirche, in: Christl. Kunstblätter LXXVI, 1935, S. 114 ff.
- V. I. Stiochita, La Ville enflamme dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle (Lochi di Foco), in: Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinäres Gespräch (Hrsg. D. Daphinoff, F. Marsch), Freiburg (CH) 1988, S. 91 ff.
- V. I. Stoichita, Visionary Experience and the Golden Age in Spanish Art, London 1995.
- W. Strauss (Hrsg.), Hendrick Goltzius. Complete Engravings, Etchings and Woodcuts, New York 1977.
- R. Strong, Feste der Renaissance, Freiburg – Würzburg 1991.
- C. Strosetzky, A. Stoll, Spanische Bildwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog, Frankfurt 1993.
- B. Suida-Manning, W. Suida, Luca Cambiaso. La Vita e le Opere, Mailand 1958.
- B. Suida-Manning, The Nocturnes of Luca Cambiaso, in: Art Quaterly XV, 1952, S. 179 ff.
- D. Summers, „Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art“, in: Art Bull. LIX, 1977, S. 336 ff.
- K. M. Swoboda, Die Frührenaissance und folgende Bde. (Geschichte der bildenden Kunst IV–VII), Wien 1979.
- M. Tanzi, Ipotesi per un perduto „San Gerolamo“ di Guido Campi, in: Prospettiva 67, Juli 1992, S. 79 ff.

- G. de Tervarent, *Les enigmes de l'art. L'heritage antique*, Paris 1946.
- K. Theweleit, *Das Buch der Könige I*, Frankfurt 1988.
- C. Thiem, *Giovanni Gioseffo dal Sole*, Bologna 1990.
- M. Thomas, *Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry*, München 1979.
- B. Thullier, *Georges de La Tour*, Paris 1992/London 1993.
- R. Tomlinson, *La Fete Galante. Watteau et Marivaux*, Genf 1981.
- J. Tomlinson, *Malerei in Spanien*, Köln 1997.
- E. Trenkler, *Das Livre du cuer d'amours esprits des Herzogs René d'Anjou*, Wien 1946.
- G. Tschmelitsch, *Giorgione*, Wien 1975.
- J. Uglow, *The Lunar Men. The Friends who made the Future*, London 2002.
- F. Unterkircher, *René d'Anjou. Vom liebentbrannten Herzen*, Graz 1975.
- E. Verheyen, *Die Malereien der Sala di Psiche des Palazzo del Té*, in: *Jb. d. Berliner Museen XIV*, 1972, S. 533 ff.
- T. Vignau-Wilbert, *Niederländische Emigranten in Frankfurt und ihre Bedeutung für die realistische Pflanzendarstellung am Ende des 16. Jahrhunderts*, in: *Georg Flegels Stilleben* (Hrsg. K. Wettengel), Stuttgart 1999, S.157 ff.
- A. M. Vogt, *Der Isenheimer Altar. Matthias Grünewald*, Stuttgart 1966.
- G. Volland, *Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya*, Berlin 1994.
- C. Volpe, *Il Fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna 1984 (4).
- H. Voss, *Caravaggios europäische Bedeutung*, in: *Kunstchronik* 1951, S. 287 ff.
- H. Voss, *Über Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, in: *Jb. d. Preuß. Kunstslgn.* 1913, S. 313 ff.
- H. Voss, *„Georges du Mesnil de La Tour. Der Engel erscheint dem hl. Joseph“*, in: *Archiv f. Kunstgesch.* 2, 1915, S. 3 ff.
- A. Warburg, *Eine astronomische Himmelsdarstellung in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz*, in: *Mitt. d. kh. Inst. in Florenz* 1912/17, S. 34 f.
- M. Warner, *Der Hexenwahn Hans Baldung Griens*, in: *FMR. Magazin f. Kunst und Kultur*, März/April 1988, S. 107 ff.
- M. Warnke, *Spanische Malerei*, in: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Hrsg. E. Hubala, *Propiläen Kunstgesch.*), Berlin 1979, S. 140.
- M. Warnke, *Peter Paul Rubens*, Köln 1977.
- G. Watkins, *Gesualdo. Principe di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten*, München 2000.
- T. Weddingen, K. Demirsoy u. a., *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000.
- K. Weil-Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art 1515–1550*, New York 1974.
- W. Weitzäcker, *Adam Elsheimer. Der Maler aus Frankfurt*, Berlin 1936.
- P. Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960.
- H. E. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton 1962.
- C. White, *Peter Paul Rubens. Leben und Kunst*, Stuttgart – Zürich 1988.
- F. Wickhoff, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in: *Jb. d. Preuß. Kunstslgn.* 1895, S. 34 ff.
- C. Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des hl. Hieronymus*, phil. Diss. Marburg 1985 (Weinheim 1988).
- G. D. Wind, *Sports of Jove. Correggio's Io and Ganymede*, in: *Gaz. d. Beaux-Arts CIX*, Jg. 129, VI, März 1987, S. 106 ff.

- F. Winkler, Hugo van der Goes, Berlin 1964.
- M. Winner, Der Künstler über sich selbst, Int. Symposium der Bibliotheca Hertziana 1989, Weinheim 1992, S. 137 ff.
- M. Winner, Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition, in: Jb. d. Berliner Museen IV, 1962, S. 158 ff.
- E. Winzer, Die Stundenbücher des Duc de Berry, Dortmund 1982.
- F. Winzinger, Albrecht Altdorfer. Gesamtwerk, München 1974.
- H. Wolf, Niederländische und flämische Buchmalerei des Spätmittelalters, Berlin 1978.
- H. Wölfflin, Die klassische Kunst, Basel – Stuttgart 1983.
- M. Zehnpfennig, „Traum“ und „Vision“ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, phil. Diss. Tübingen 1979.
- G. Zeman, Das Barthélemy d'Eyck-Problem, phil. Diss. Wien 1998.
- F. Zeri, Pittura e Contrariforma. L'arte senza Tempio di Scipione Pulzone da Gaeta, Milano 1957.
- M. Zimmermann, Wege in die Stadt der Frauen. Texte und Bilder der Christine de Pizan, Zürich 1996.
- E. Zöllner, Zu den Quellen der Ikonographie von Sandro Botticellis Primavera, in: Wiener Jb. f. Kunstgesch. L, 1997, S. 131 ff.

Namen-, Orts- und Sachregister

- Abaelard (Petrus Abaelardus) 220
 Abraham 142 ff., 146, 148
 Abimelech 143, 298
 Abydos 42, 44, 50, 51
 Accolti, Pietro 606, 610
 Achu 44
 Adernó (Sizilien) 121
 Adso von Motier-en-Der 179
 Aeneas 150 ff., 269, 293, 659
 Aert van der Neer 677
 Agamemnon 130, 270
 Agatha (Heilige) 587 ff.
 Agatharchos 86, 120
 Aischylos 59, 83 86 ff., 459
 Aither 60, 63
 Aker 32
 Aktaion 516 ff.
 Alanus de Insulis (ab Insulis) 215, 577
 Alarich 77
 Albani, Francesco 521
 Albano, Taddeo 320
 Alberti 9, 70, 210, 223, 237, 246, 277 ff., 360,
 369, 436, 498, 625, 739
 Albertus Magnus 197
 Albrecht von Brandenburg (Kardinal) 261
 Albrecht (Conrad Adolph v.) 642
 Aldegrever, Heinrich 289, 290, 324, 449, 454
 Aldobrandini (Pietro, Kardinal) 536
 Aleppo 22
 Alexander d.Gr. 130, 608
 Alexandrien 90, 147, 154, 198
 Alexis (Heiliger) 565, 572
 Alhazen (Al-Hazen) 221, 230, 277, 492
 Altdorfer (Albrecht) 102, 127, 351 ff., 394,
 401, 430, 608, 623
 Altomonte, Martino 641
 Alumbrados 481
 Amalekiter 142 ff.
 Amazonen 66
 Ambrosius (Kirchenvater) 82
 Ambrosius Autpertus 217
 Amduat 48 ff.
 Amiternum 93 ff.
 Amor (Eros) 60, 63, 85, 134, 177, 271, 300 ff.,
 502, 616, 626, 648, 704
 Amorrhiter (Amoriter) 142, 208
 Amos 148, 183
 Amphibolie 89
 Amstel, Jan van 562
 Amun (Amaunet) 31
 Anakreon v. Teos 85
 Anastasios Sinaita 186, 206
 Anastasius 207
 Andreas v. Kreta 276
 Andromeda 320
 Angelico, Fra (Guido di Piero,
 gen. Fra Giovanni) 196, 231, 236 ff.
 Ani 45, 54 ff.
 Ankh 36
 Anna (Heilige) 571
 Annaberg-Buchholz, St. Anna 257
 Anne d' Bretagne (Stundenbuch) 256
 Annus 138, 182
 Anselm v. Canterbury 69
 Antalya 108
 Anelami, Benedetto 191
 Antigone 128, 130
 Antiochia 152, 154
 Antiphanes 63
 Antiphilos 59, 132, 283, 414, 483
 Antonius (Feldherr) 76
 Antonius (Heiliger) 242, 266, 268 ff., 526, 600
 Anzinger, Siegfried 740
 Apelles 59, 72, 320, 385, 434, 613
 Aphrodisias 108 ff.
 Aphrodite (Venus) 60, 75, 88, 109, 271, 509,
 626, 650, 654
 Apoll 69, 104, 114, 300, 304, 360, 440 ff.

- Apollinaris Sidonius 482
 Apollonios v. Rhodois (Rhodos) 83, 133
 Apophis 36 ff.
 Apotheose 92, 108, 287, 419
 Appel, Carel 742
 Appian 129, 360
 Apuleios 85, 289, 303 ff., 414, 431, 616
 Aqen 41
 Archilochos 65
 Arcimboldo, Giuseppe 414 ff.
 Aretino, Pietro 281
 Arezzo, S. Francesco 240 ff.
 Argenti, Bonaventura 636
 Ariadne 107, 124
 Arinefer 50
 Ariost 283
 Aristophanes 63, 86 ff.
 Aristoteles 63 ff., 73, 86, 156, 235
 Arkadien, und die Arcadia 133, 580, 585,
 642 ff., 658, 681, 720 ff.
 Armillarsphäre 196, 639
 Arnauld d'Audilly, Robert 570
 Arpino (Cavaliere d'Arpino) 534
 Artaxerxes (Ahasver) 143, 146
 Artemidoros (Dichter der Jonica Hypnomena-
 ta) 416
 Artemidoros von dadis 467
 Artemis/Diana 58, 65, 68, 74, 106, 114, 240,
 316, 392, 398, 446, 463, 516, 628
 Aschaffenburg (Evangeliar) 207
 Askanius 150
 Assisi, S. Francesco 227
 Assur-nasir-pal 25
 Asterius v. Amasea (Bischof in Pontes) 86
 Astra 60, 75, 103, 114
 Atalante (und Hippomenes) 537 ff.
 Athen (Akropolis und Parthenon) 57, 75, 106 ff.,
 116 ff.
 Athena 89, 98
 Athenagoras 61
 Athos, Kloster Megistri Lavra 160, 162, 166 ff.,
 195
 Athos, Kloster Vatopedi 110, 193 ff.
 Atlas 81, 103, 532
 Atramentum 72
 Atum-Re 29, 31, 34 ff., 42, 44 ff., 50 ff., 55
 August III. v. Dresden 309
 Augustinus 10, 135 ff., 139, 179, 184, 197,
 208, 229, 254, 266, 480, 577
 Augustus 113, 369
 Aurel, Marc (röm. Kaiser) 94, 108
 Aurora 75, 112, 303, 438 ff., 586
 Aventin 358
 Averoldo, Fausto (aus Brescia) 342
 Avicenna 367
 Axiochos 102
 Baal 142
 Babylon 23, 29, 57, 76, 147
 Bachofen, Johann Jacob 66 ff.
 Bacon, Francis 229
 Bacon, Roger 230
 Bamberg, Dommuseum 284, 631
 Bandinelli, Bacchio 73, 372 ff., 386, 388, 636,
 654
 Bandini, Pierantonio 430
 Barbara (Heilige) 634
 Barbari, Jacopo de 378
 Barberini, Francesco (Kardinal) 446
 Barberini Codex 152, 178
 Barbieri, Francesco (gen. Guercino) 104, 379,
 446 ff., 471, 520 ff., 532 ff., 578, 588, 630,
 635 ff., 659, 670 ff., 720 ff.
 Barburen, Dirck van 541, 559, 708
 Barentz, Dirck 452
 Bargali, Girolamo 422
 Baronio, Cesare (Oratorianer) 491
 Barra, Didier 686 ff.
 Baschenis, Evaristo 698 ff.
 Basel (Konzil von) 399
 Basel, Kunstmuseum 356, 548
 Bassani (die) 426, 623, 627
 Bassano, Jacopo 283, 459, 474, 495, 506 ff.,
 539, 558, 650, 662, 668
 Basilios II. 165
 Bathseba 143
 Baudelaire, Charles 740
 Bayeux, Teppich v. 138, 174, 198 ff.
 Beatris v. Nazareth 218, 224, 344
 Beatus Vir 11, 171 ff., 198, 203
 Beccafumi, Domenico 417
 Beckford, William 740
 Beckmann, Max 741
 Beda Venerabilis 179

- Bellange, Jacques 427 ff.
 Beert, Osias d.Ä. 696
 Beham, Hans Sebald 289, 290, 401, 450, 530
 Beham, Bartel 500
 Beit Shean (Israel) 168
 Bella, Gabriel 692
 Belles Heures des Notre Dame (Très) 249
 Bellini, Giovanni 357
 Belsazaar (Beltasser, König der Chaldäer) 144
 Bembo, Pietro 316
 Bening, Alexander 261
 Benino, Simon 261
 Bergamo 85
 Berlin, Gemäldegalerie 187, 264, 352, 354, 552, 574, 648, 689
 Bern, Bürgerbibliothek 201
 Bernhard v. Clairvaux 215, 223, 346
 Betsaida 21
 Bellori, Giovanni Pietro 552, 606, 612, 636
 Bigot, Trophime 476, 480, 564 ff., 578, 713, 724, 729 ff.
 Bilderstreit (Ikonoklassmus) 136
 Birgitta v. Schweden (Heilige) 10, 222, 233, 253, 256, 388, 431, 529
 Blake, William 741
 Blanca v. Kastilien (Psalter der) 195 ff.
 Bloemaert, Abraham 544 ff., 584, 648, 687
 Bloemaert, Cornelis 505, 629, 648
 Boccaccio 221, 230, 274 ff., 325, 482
 Böcklin, Arnold 314
 Boethius 191
 Böhme, Jakob 475, 577
 Bologna, Pal. Fava 522 ff.
 Bologna, Pal. Magnani 524
 Bologna, Pinacoteca Naz. 572, 590, 692
 Bologna, S. Domenico 536
 Bologna, S. Martino 238
 Boltanski, Christian 742
 Bonaventura (Pseudo-) 224, 230, 246, 256, 259
 Bonifaz VIII. (Papst) 239
 Borcht (Heinrich van der) 693
 Borghini, Raffaello 446, 459
 Borghini, Vincenzo, 382 ff., 421, 434, 438
 Borromeo, Carlo (Heiliger) 490, 586, 600 ff.
 Bosch, Hieronymus 10, 265, 267 ff., 270, 306, 310, 313, 408, 686
 Boschetti, Isabella 302, 304, 306
 Boschini, Marco 484, 507, 515
 Boucher, François 719
 Boucicault Stundenbuch 242 ff.
 Bourdichon v. Poitiers 256
 Bousset, Jacques Benigne 613
 Bouts, Di(e)ric 263, 268, 632
 Bracelli, Giambattista 495
 Brahe, T. 491
 Bramantino 332, 342, 350
 Bramer, Leonaert 551 ff., 599, 715 ff.
 Brandt, Isabella 558
 Braun, Mathiás Bernard 447 ff.
 Braz de Peireira 562
 Brendan (irischer Dichter) 267
 Brescia, Pinacoteca Civ. 338
 Brescia, S. Giovanni Ev. 342
 Bril, Paul (Brill) 677 ff.
 Bristol Psalter 160
 Brokof, Ferdinand 447 ff.
 Bronzino (Agnello Allori) 284
 Brueghel, die Brueghels 10, 265, 267 ff., 306, 417, 422, 562, 613, 622, 686, 702
 Brüssel, Mus. Royal 36, 116, 147, 574, 668
 Brun (Charles Le Brun) 469, 696 ff.
 Brune, Johann de 615
 Brunelleschi, Filippo 237
 Bruno, Giordano 141, 181, 392, 399, 419, 471, 491
 Bruyn, Barthel d.Ä. 697 ff.
 Budapest, Szépművészeti Mus. 269, 330
 Bukolik 133
 Buontalenti (Arch.) 422
 Burke, Edmund 410 ff., 740
 Burrini, Giovanni Antonio 658
 Butades (Dipudadis) 70 ff., 73
 Buytewech, Willem 651, 706
 Caffi, Ippolito 689 ff.
 Cagnacci, Guido (Canlassi) 586, 588 ff.
 Cairo, Francesco (del) 471, 586, 591 ff., 604, 660
 Calau, Benjamin 655
 Callot, Jacques 662, 739
 Cambiaso, Luca 11, 261, 338, 351, 361, 425, 427, 471, 495 ff., 506, 539 ff., 710
 Cambridge, Fitzwilliam Museum 380, 407, 624

- Campagnola 313
 Campanella, Tommaso 141, 419, 491 ff.
 Campbell, Archibald, Herzog von Argyll 692
 Campi, Antonio 422 ff., 506, 556
 Campi, Giulio 344, 722
 Canal, Antonio (Cataletto) 689 ff.
 Candid, Peter 438
 Canterbury 173 ff., 199
 Canterini, Taddeo 312, 320
 Capararola, Pal. Farnese 442 ff.
 Capriccio 268, 410, 413 ff., 679, 686
 Caracciolo 578
 Caravaggio, (Michelangelo Merisi) 342, 436,
 470, 486 ff., 500, 505, 532, 536, 539, 547,
 552, 616, 624, 626, 630, 658, 667, 699,
 710
 Caro, Annibale 442
 Caron, Antoine de Beauvais 419 ff.
 Carpaccio 360
 Carracci, Ludovico, 104, 426, 471, 580, 630,
 659, 675
 Carracci, die 520, 549, 636
 Carstens, Asmus Jacob 68, 104 ff., 463, 739
 Castiglione, Baldassare 280 ff., 292, 316
 Carus, C.G. 741
 Cartari, Vincenzo 274, 418, 438, 459, 462, 521
 Cassani, Gian Domenico 681
 Castel Fusano, Villa Sacchetti-Chigi 446
 Castello, Giovanni Battista 495
 Castitassymbol 58, 65, 238
 Catarina v. Siena 476, 482, 529
 Catull 85
 Caut (Cautopates) 80 ff.
 Cavallini, Pietro 152
 Cavallino, Bernardo 578
 Cecco d'Ascoli 225, 227, 246
 Cefalù 175
 Cellini, Benvenuto 278, 284
 Celtes 351
 Cennini, C. 223
 Cerano 592
 Ceres 551 ff., 621 ff., 624, 674
 Champagne, Philipp de 570
 Chantelou, Paul Frérat de (Herr von Chante-
 lou) 607
 Chantilly, Musée Condé 263
 Charles de France 262
 Charon 312, 658
 Chartres (meist Kathedrale) 10, 177, 182
 Chiaroscuro 366
 Chiron 658
 Chodowiecki, Daniel 719
 Chopin, F. 741
 Chrétien de Troyes 203
 Christina v. Schweden (Königin) 642
 Christine de Pizan 243 ff.
 Christopheros 263, 359, 379, 619 ff., 625
 Christus, Petrus 267
 Chronos 60, 61, 81, 446
 Chrysografie 110, 166, 221
 Cicero, Marcus Tullius 61, 85, 89, 92 ff., 113,
 123, 220, 280, 312, 368, 380, 388, 414,
 636
 Cigoli, Ludovico 491, 559, 576, 672
 Cini, Francesco 422
 Ciro di Pers 532
 Claude Lorraine (de Lorraine) 626, 629
 Clemens v. Alexandrien 69, 185
 Clemens IX. (Giulio Rospigliosi, Papst) 721
 Cleopatra 76, 261
 Clerc, Jean le 565 ff., 706 ff.
 Cles, Bernhard (Fürstbischof v. Trient) 360 ff.
 Clipeus (und Luna clipeata) 135 ff., 150, 165,
 171, 172, 174, 176, 184, 187, 370
 Clovio, Giulio 473 ff., 482, 496
 Coccorante, Leonardo 690
 Cochins, C.N. d. J. 386
 Codex Aureus Epternacensis 187
 Coghilmaler 106
 Coignet, Gillis I. 546
 Colonna Vittoria 329
 Colombe, Jean 246, 262
 Colonna, Francesco (Dichter der Hypneroto-
 machia Polyphili) 306, 313, 316, 417, 677,
 686
 Comenis, Angelo de Angelis Flavijs 457
 Concettismo 413 ff., 436, 506
 Conti, Natale 274, 418, 459, 521
 Contrapposto 300, 413, 586, 626
 Correggio (Antonio Allegri) 348, 426 ff., 459,
 499 ff., 524, 539, 559, 641
 Correggio, Niccolo (Dichter der Fabula di
 Psiche) 305
 Cornelisz v. Haarlem 283

- Cornelius, Peter 104 ff., 739
 Corsi, Jacopo de' 422
 Cort, Cornelis 266, 328
 Cortese, Paolo 382
 Cortona, Pietro da 445 ff.
 Cosmas (und Damian, Heilige) 288
 Cotán, Fra Juan Sanchez 486, 699 ff.
 Crespi, Giuseppe Maria 655 ff.
 Creti, Donato 529, 670, 679 ff.
 Crispin de Passe 450, 454, 718
 Cuspinian 351
 Cyrill v. Jerusalem 185
- Dach, Simon 470
 Dado, Meister del 299
 Dahl, Johan Christian Clausen 689, 741
 Damaskus 145
 Damiani, Petrus 207
 Daniel (Prophet) 144, 514
 Dante 221, 230, 267, 316
 Darius, König der Perser 144, 358
 Darwin, Erasmus 682
 David (König) 143
 David, Gerard 257 ff.
 Decius, Kaiser 326
 Deir-el-Medine 48, 53 ff.
 Delila (und Samson) 143, 614 ff.
 Delphi 73
 Demeter 77, 121 ff.
 Demetrios 88
 Demonstrationes (des Alberti) 246, 360, 660
 Demosthenes 59, 368 ff., 380
 Dendera 51 ff., 168
 Den Haag, Mauritshuis 463
 Deruet, Claude 421
 Desargues, Girard 606
 Descartes 606
 Desprez, Jean-Louis 682
 Deutz, Rupert v. 197, 207, 212
 Devotio moderna 251, 264, 352
 Diamantini, Giuseppe 456 ff.
 Dido 660
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, gen. Dietrichy 640 ff.
 Diomedes 114
 Dionys v. Halikarnass 88
 Dionysios Arcopagita (Pseudo-Dionysius) 64, 78, 136 ff., 141, 156, 205, 210, 219, 475, 487, 497 ff.
 Dionysius der Karthäuser 253, 267
 Dionysos 51, 58, 73, 75, 86, 90, 92, 107, 121 ff., 185
 Dioskuren 116
 Disegno interno 11, 370 ff., 375, 514, 471, 495
 Diziani, A. 689
 Dolce, Lodovico 281
 Dolon 114
 Domenichino 629, 675
 Donatello 237 ff.
 Doni, A.F. 282
 Donne, John 413 ff., 470, 562
 Dossi, Dosso 309, 322, 360, 532, 665, 686
 Dossi, Battista (di Luteri) 270, 308 ff., 314, 316, 319, 417
 Dou, Gerard 668 ff., 703, 714, 719
 Douvens, Jan Frans van 646
 Dracula 468
 Dresden, Gemäldegalerie 426, 534, 559, 576, 648, 705, 713
 Dublin, National Gallery of Ireland 488
 Dürer, Albrecht 265, 351 ff., 376, 378, 388, 401, 440
 Dufresnoy 606
 Dulcini, Bartolomeo 527
 Duyster, Willem 706
 Dyck, Jan van 563
- Eadwine-Psalter 173 ff., 198, 370
 Ebmer, Margarete 219
 Ebo, Erzbischof v. Reims 171, 370
 Ecclesia 183 ff., 187, 208 ff.
 Echnaton 55 ff.
 Eckhard, Meister von Worms 200
 Eckhart, Meister 184, 346, 218 ff., 251 ff., 475 ff., 486
 Edfu 34, 51 ff.
 Eisingen, St. Hildegard 210
 Ekliptik 80
 Ekphrasis (Ekphrase) 85, 88, 102, 127, 204, 253, 274, 336, 476
 Eleusis 68, 73, 75 ff., 86, 122
 Elektrum 218
 Elias 144, 534
 Elisabeth v. Schönau 217 ff., 222, 344

- Elsheimer, Adam 284, 380, 459, 491, 544,
552, 578, 613 ff., 626, 629, 632, 667, 670 ff.
- Elysium 89 ff., 114
- Empedokles (v. Agrigent) 64
- Endymion 66, 85, 92, 94 ff., 102, 111, 122 ff.,
532, 445, 628, 634 ff.
- Empoli, Tommaso da 338
- Ennodius 154
- Ensor, J. 741
- Enuma elis 26
- Ephesos, Artemision 68, 74, 106
- Epimenides 59, 62
- Epiphanius (Pseudo-) 185
- Epitheton 255
- Equicola 306
- Eratosthenes von Kryene 169
- Erebos 60 ff.
- Eriugena, Jan Scotus 184, 210
- Esau 146
- Eschatologie 207
- Escorial, Laurentiuskapelle 326
- Este, Isabella d'Este 304, 320
- Esther 143, 146
- Etienne de Chevalier 263
- Eugen III., Papst 216
- Eugen v. Savoyen, Feldherr und Prinz 634, 641,
658
- Euklid 277
- Euripides 83, 87
- Eurydike 92, 324, 417, 658
- Exempla 137
- Eyck, Barthélemy d'Eyck 244, 251 ff.
- Eyck, Brüder van 225, 232, 249 ff., 261, 264,
268
- Eyck, Hubert 249 ff.
- Eyck, Jan 249 ff., 550
- Ezechiel 144, 147
- Ezzo (Lied) 207
- Faber, Johannes 666
- Fabrini, Giovanni Francesco 281
- Farnese, Alessandro 442, 473
- Fastnacht (Vastnacht) 467 ff., 718
- Faustus, Doktor (Johann Georg Faust) 394 ff.
- Ferrajoli, Nunzio 692
- Ferrante, Carlo 530
- Ferrari, Gaudenzio 350 ff.
- Ferrari, Giovanni Battista 446
- Ferrari, Gregorio de 602
- Fetti, (Feti) Domenico 380 ff., 471, 529, 576 ff.,
706
- Ficino, Marsilio 286, 378, 416, 496
- Finson, Louis 541, 552 ff., 578, 724 ff.
- Fischart, Johann 447
- Flegel, G. 693
- Flora 446
- Florian (Heiliger) 357 ff.
- Florian, St. August. Chorherrenstift 181 ff., 345
ff., 641
- Florenz, Accademia del Disegno 364 ff., 376,
383, 386
- Florenz, Gall. Accademia 222, 233
- Florenz, Pal. Pitti 328, 515, 668
- Florenz, Pal. Vecchio 130, 382, 431, 434
- Florenz, S. Croce, Baroncellikapelle 138, 219,
222 ff.
- Florenz, S. Lorenzo 16, 273, 278 ff., 286 ff.,
360, 448
- Florenz, S. Marco 235, 237
- Florenz, Laurenziana 154, 184
- Florenz, Uffizien 232, 233, 293, 504, 609
- Floris, Frans 266
- Fludd, Robert 181, 493
- Fontainebleau, Schloss 302 ff.
- Fogiolino, M. 130, 360 ff.
- Fonteneo, Giovanni Battista 414 ff.
- Fouquet, Jean 260 ff., 262
- Fourier, Pierre 568
- Francesco de Holanda 253, 366, 562, 665, 667
- Francken, Frans II. (d. J.) 404, 543
- François de Nomé 422, 685 ff.
- Frankenstein 468
- Frankfurt, Stadel 352, 544, 623
- Franziskus v. Assisi (Heiliger) 223, 346, 488,
525, 534, 558, 630
- Frérat de Chambray 606
- Freud, Sigmund 467, 740
- Friedrich, C.D. 740 ff.
- Froissart, Jean 203
- Furini, Francesco 568 ff., 730
- Füssli, J.H. 407, 410, 741
- Gaddi, Agnolo 225, 240
- Gaddi, Taddeo 11, 138, 145, 209, 219, 221 ff.,
232, 240, 246, 248, 256, 278

- Gaia 60, 188 ff.
 Galle, Philips 422, 433 ff., 541 ff.
 Galilei, Galileo 141, 471, 486, 491, 616, 626, 667, 671 ff.
 Ganymed 288, 308, 431, 641
 Garofalo 309
 Geb 32
 Geertgen tot Sint Jans 257 ff., 268
 Gellius, Aulus (Dichter der „Attischen Nächte“) 277, 28
 Gemdet-Naşr-Zeit 18
 Gentile da Fabriano 225, 231 ff., 256
 Gentileschi, Artemisia 580, 624
 Gentileschi, Orazio 549, 578, 588, 627
 Genua, Pal. Bianco 502, 507
 Georg (Heiliger) 238, 320, 506
 Georges de La Tour 132, 428, 471, 479, 480, 495, 500, 504, 548, 563 ff., 632, 634, 703, 707, 709 ff., 724 ff.
 Germanicus 113
 Gertrude d. Gr. v. Helfta 219, 526
 Gesualdo, Carlo 586, 594
 Gheyn, Jacques de 693, 718, 736
 Ghiberti, L. 237, 246
 Ghisi, Giorgio 308, 313, 320, 379
 Gigantomachie 108, 115
 Giambologna 449
 Giordano, Luca 445, 534
 Giorgione 11, 264, 270, 277, 294, 309, 311, 318, 319 ff., 342, 413, 417, 487, 506, 550, 591, 623, 626, 650, 686, 681
 Giotto 137 ff., 199, 224 ff., 230, 672
 Giovanni de Dominaci (Dichter der „Nacht-leuchte“) 219, 325, 344
 Giraldi, L. G. 418
 Giuccardini, Francesco 432
 Giustiniani, Marchese Vincenzo 548, 629, 634
 Goethe, J.W. 394
 Göttweig, Graph. Kabinett 459, 708
 Goltzius, Hendrick 383 ff., 438, 454, 632, 718
 Gonzaga, Elisabetta 280
 Gonzaga, Federigo 302, 304, 306, 332, 433
 Gonzaga, Ferdinando 576
 Gonzaga, Ferrante 314, 316
 Gonzaga, Ippolita 314
 Gorgonaion 100
 Gossaert, Jan (gen. Mabuse) 264
 Gothic Novel 468, 740
 Goudt, Hendrick 544, 552, 622, 627, 652
 Goya, Francisco di 405, 408 ff., 472, 494, 662, 665, 739
 Grabtuch v. Turin 497
 Grammatica 578
 Gran, Daniel 641
 Granada, Cap. Real 263
 Grand Heures d'Anne de Bretagne 206, 262
 Grandval, Bibel v. 210 ff.
 Gravina, Gian Vincenzo 585, 642 ff., 659
 Greco, el (Domenikus Theotokopoulos) 131, 428, 471, 473 ff., 490, 506, 527, 650, 668, 722
 Gregor d. Gr. 197, 206 ff., 212
 Gregor XV. (Papst) 446
 Grien, H. B. 354 ff., 394, 399 ff., 430
 Grilli 414
 Grimmshausen, H. J. Christian 470
 Groote, Gert 251, 325, 352
 Grosseteste, Robert 221, 229
 Grünwald, Mathi(a)s Nithardt, Gothart oder Mathis v. Aschaffenburg 10, 335, 346 ff., 608
 Gryphius, Andreas 470, 738
 Guardi, Francesco 692
 Guarino, Francesco 578
 Guerrieri, Giovanni Francesco 600 ff.
 Guersi, Guido 349
 Habakuk 144, 149
 Hades (Pluto) 36, 58, 61, 75, 86, 89, 90, 92, 112 ff., 173, 288, 417, 451
 Hadewijch 218, 254
 Hadrian (Kaiser) 94, 108
 Hagia Triada 116 ff.
 Hakerfest 51
 Halley'scher Komet 138, 174, 198, 226
 Hals, Frans 706
 Hammat (Israel) 168
 Hammurabi 24
 Harley Psalter 173 ff., 370
 Harold (Hastings) 198 ff.
 Harran (Syrien) 21, 23
 Hastings (Schlacht v.) 198 ff.
 Hathor (-Kuh) 41, 49 ff.
 Heda, Pieter Claez 698
 Heemskerck, Marten van 541

- Hegel, G.W.F. 742
 Heliopolis 31
 Heilige Hochzeit 23, 68
 Heimbach, Wolfgang 706 ff.
 Heine, H. 62
 Heinrich d. Löwe, Evangeliar 182
 Heinrich II. 188
 Heinrich II. (Fran.) 304
 Heinrich III: (Fran.) 421
 Heinrich IV. 202
 Heinrich v. Morungen 221
 Hekate 58, 75, 103, 121, 394, 522
 Hekuba 311
 Heliaden 64, 120
 Helios (Sol) 75 ff., 79, 81, 85, 100, 103, 106,
 108, 113, 116, 120, 121, 127, 150, 165,
 168, 189, 302 ff.
 Henri v. Chichester 190
 Herakleides Pontikos 76
 Herakles (Herkules) 51, 73, 92, 102, 106, 120,
 654, 660, 670, 690
 Heraklit 59, 61, 77, 498
 Heraklius 222
 Herculaneum 125 ff., 132
 Herder, J.G. 59, 62
 Hermes 94, 98, 114
 Hermes Trismegistos 390
 Hermogenes v. Taurus 204
 Hermopolis 31, 51
 Herodot 51, 91
 Herrade v. Landsberg (Hohenburg) 176 ff.,
 182, 191
 Hesiod 59, 60 ff., 69, 81, 83, 88, 115, 274, 495
 Hesperiden 61
 Hesperus (-os, Abendstern) 60, 80, 85, 112
 Hethiter 21
 Hexenhammer (Malleus maleficarum des
 H.Cramer Insistoris, J.Sprenger) 399 ff.
 Hexensabbat 393 ff., 466
 Hieron (Töpfer) 122
 Hieronymus 185, 197, 319, 325, 336, 343 ff.,
 379, 602
 Hierophant 86
 Hildegard v. Bingen 10, 69, 145, 184, 197,
 206, 208, 210 ff., 222, 344, 467, 524, 577
 Hildesheim, Dom (Bernwardsäule) 199
 Himantion (Velum) 9, 88, 100, 104, 107 ff.,
 110 ff., 114, 150, 160
 Hiob 141, 144, 148 ff., 566 ff.
 Hipparch v. Nizäa 79
 Hippolyt (Kirchenvater) 81
 Hiroshige 742
 Hoecke, Jan van den 104, 462, 792
 Hoefnagel, Jorris 693
 Hörmann, Theodor v. 689
 Hoffmann E.T.A. 739
 Hokusai 742
 Holbein, Hans 359 ff., 608
 Hollar, Wenzel 624
 Holocaust 143, 393 ff., 742
 Holofernes 143, 538, 555 ff., 582 ff., 623
 Homer 11, 59, 60, 83, 88, 103, 690
 Homiliar v. St. Vanne 180
 Honorius 207
 Honorius Augustodunensis 207
 Honthorst, Gerrit van („Gherardo delle Notte“)
 358, 430, 459, 504, 540 ff., 547 ff., 559,
 615, 626, 630, 648, 650, 704, 709 ff.
 Hoogstaeten, Samuel van 563, 576, 702
 Horaz 89, 557, 728
 Horus 36, 51 ff.
 Huber, Wolf 358 ff., 502
 Hugo, Victor 740
 Hugo van der Goes 225, 256 ff., 268, 336, 351,
 357, 542
 Hugo v. St. Viktor 210
 Hui 54 ff.
 Hume 59
 Hummel, J.E. 71
 Hunefer 37
 Hypnos (und Thanatos) 61, 90, 97 ff., 103,
 274
 Hypostase 9, 31, 115, 275
 Huysmans, J.C. 740
 Ilias Ambrosiana 150 ff., 130
 Iliupersis 106, 116
 Innozenz VIII. (Papst) 399
 Innozenz XIII. 734
 Irenäus (Kirchenvater) 69
 Iris 314, 320, 379, 383, 438
 Isaak 146, 297 ff.,
 Ischtar 22, 24, 29
 Isenheim (Altar v.) 10, 335, 346 ff.
 Isidor v. Sevilla 179, 197

- Isis 9, 16, 34, 36, 47, 57 ff., 60, 66, 69, 90,
 103, 114, 276, 654
 Istanbul, Karye Cami 194

 Jakob 143, 146, 164, 196 ff., 527, 586
 Jacobus de Voragine 224, 238, 256, 259, 326,
 347, 398, 502
 Jacopo de Barberi 438 ff., 557, 738
 Jamblich 91, 387
 Janssens, A. 541, 552, 559, 662 ff.
 Jean Duc de Berry 227, 242 ff., 261
 Jean Joest v. Calcar 258
 Jenstein, Johannes (Erzbischof v. Prag) 734
 Jephtha 146
 Jeremias 144, 147 ff., 183
 Jerusalem 147, 250
 Jesias 109, 147, 157, 183, 186
 Joachim de Fiore 179, 224
 Johanna v. Österreich (Frau v. Francesco I.
 Medici) 383
 Johannes (Evangelist) 141 ff., 145, 207, 212,
 347
 Johannes Crystostomos 69
 Johannes v. Damaskus 276
 Johannes v. Kreuz 10, 105, 338, 476, 482, 485,
 492, 529, 597
 Johannes d. Täufer 145, 347, 574, 630
 Jonas 144, 146 ff.
 Jones, Inigo (Arch.) 422
 Jordaens, J. 541, 559 ff.
 Joseph (f) 143 ff., 150, 152, 162, 196, 571 ff.,
 671
 Josuah 142, 148, 156, 208
 Josuah-Rolle 157, 160 ff., 199
 Jürgenssen, Brigit 740
 Judith 143, 147, 301, 538, 544, 555 ff., 578,
 580 ff., 623, 651
 Julius II. (Papst) 292
 Jung, C. G. 66, 467, 740
 Junius, Hadrianus 702
 Justinian 135
 Justus v. Gent 239
 Juvenal 368

 Kara Burun (bei Izmir) 165
 Karl d. Kahle 183, 188
 Karl VI. (Fran.) 243 ff.

 Karlsruhe, Bad. Kunsthalle 350
 Cassandra 103, 115, 129 ff., 311
 Kassel, Gemäldegalerie, Städt. Mus. 544, 646
 Kastor v. Rhodos 90
 Katasterismos 90
 Katharsis 86
 Kepler, J. 141, 471, 491
 Ker 61
 Kerberos 61, 98, 112, 451, 659
 Kersting 741
 Kilian, Lukas 718
 Kircher, Athanasius 181, 491, 593
 Kirchner E. L. 741
 Kitanaura (Serayçik) 10, 12, 98, 100, 112,
 115
 Kizilbel (bei Elmali) 120 ff.
 Klee, P. 741
 Kleiner, Salomon 658
 Klimakos, Johannes 182, 529
 Klosterneuburg, Stiftskirche (Verduner Altar)
 199
 Klytaimnestra 130, 270
 Knossos 117, 120
 Kölderer, Jörg 352
 Köln, St. Gereon 188
 Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 558, 666, 670,
 693
 Kokkinobaphos, Jakobus 203
 Kokoschka, O. 741
 Kombinatorik (Ars combinatoria) 181
 Konstantin (Kaiser) 82, 241, 185, 241
 Konstantinopel 152, 161 168, 198, 203
 Konstanze (Königin) 202
 Konzil von Trient (Tridentinisches Konzil) 68,
 276, 469
 Kopernikus, N. 79, 471, 491
 Korinth 70
 Korydalla 98
 Kosmas Indikopleustes 168 ff.
 Kotzas, Georgias (Ikonenmaler) 485
 Kraus, Johann Ulrich 637
 Kreta 66
 Kroton 90
 Kuk (Kauket) 31, 36
 Kupka, F. 741
 Kypseloslade 9, 57 ff., 69, 74, 104, 273, 459
 Kythera 305

- Lacan, Jacques 467
 Lancelot 203 ff.
 Landino Christoforo 416
 Lanfranco, G. 607 ff.
 Lastmann, Pieter 624, 674
 Laurentius (Heiliger) 282, 326 ff., 502
 Lauwers, Balthasar 686
 Leal, Juan Valdés 720, 734
 Leda 284 ff.,
 Leonardo da Vinci 70, 73, 154, 235, 278, 280,
 282 ff., 332, 363 ff., 377, 379, 384, 386,
 436, 487, 459, 493, 606, 608, 610, 626,
 672, 674, 739
 Leonidas v. Tarent 84, 134
 Leibniz, G.W. 181 ff.
 Leo X. (Papst) 286, 372
 Leopold Wilhelm (Erzherzog) 462, 706
 Leto 58, 60, 69, 103 ff., 114, 285, 309
 Leuven, St. Peter 263
 Leyster, Judith 707
 Lievens, Jan 132, 479
 Limburg, Paul 227, 231, 240 ff., 246 ff., 261,
 262, 278, 360, 672
 Limbus 144, 265
 Lipsius, Justus 666 ff., 679
 Liss (Lyss), Johann (Jan) 580
 Livius, Titus 83, 88, 377, 432
 Livre du Cueur d'Amour Espris 251 ff.
 Lohenstein, Daniel Kaspar v. 470
 Lomazzo 274, 282, 312, 424 ff., 459, 484, 492,
 494 ff., 512, 532, 558, 578, 652, 739
 Lombardi, Inés 740
 London, British Lib. 174, 418
 London, British Museum 22, 104, 107, 121,
 156, 169, 188, 297, 387, 505
 London, Courtauld. Inst. 307, 678
 London, National Gallery 320, 329, 342, 412,
 426, 530, 534, 537, 548, 614, 623, 706, 732
 London, Royal Academy 387
 London, Victoria & Albert Mus. 188, 504
 Longinus 88, 183
 Lorenzetti, (Pietro u. Ambrogio) 154, 222,
 226 ff., 231, 241, 246, 248, 672
 Lot 143, 265 ff., 270, 537, 596, 602
 Lothar II. 188
 Lotto, Lorenzo 84 ff., 284, 292, 315, 318 ff.,
 336, 338, 344, 358, 426, 499 ff., 679
 Loyola, Ignatius v. 476, 486
 Lucas van Leyden (Lukas v. Leiden) 265, 270,
 310, 314, 354, 566, 719
 Lucca-Codex 214
 Lucca, Kathedrale 329
 Lucius Verus 108
 Lucubratio 9, 11, 52, 274, 344, 363 ff., 431,
 434 ff., 471 ff., 495, 634
 Ludolf v. Sachsen 220, 476
 Ludwig XIII. (Fran.) 607
 Ludwig XIV. (Fran.) 606, 663
 Ludwig XV. (Fran.) 719
 Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza 358
 Lukas (Ev.) 146, 148, 256
 Lukian (Lucian) 282, 349
 Lukez 274
 Lukrezia (und Tarquinius) 65, 83, 505, 537
 Lull, Ramon (Raimundus Lullus) 181 ff., 271,
 399, 529
 Lunar Society 388, 706 ff.
 Lunare, Maestro Lunare v. Pompeji 132 ff.
 Lunaticus 295
 Luther, Martin 267, 346, 348
 Luti, Benedetto 690
 Luzifer-Phosphoros (Morgenstern) 80, 112,
 212, 214
 Lychnomantie 77, 483, 571
 Lykien 66
 Lyssa nad Laban 449
 Lysipp 110
 Maat 50
 Machiavelli 432
 Macrobius 274
 Madrid, Prado 504, 524, 537, 588, 622
 Magdalena (Maria) 145, 325, 329, 342, 379,
 470, 498, 568, 577, 597, 710, 724 ff.
 Magnasco, Alessandro 603, 660 ff.
 Maier, Michael 390 ff.
 Majestas Domini 182
 Mailand, Brera 499, 537, 599, 605
 Malewitsch (Malevich), K. 741
 Malipiero, Bartolomeo 168
 Malvasia, C. C. 442, 524, 538
 Mander, Karel van 282 ff., 453, 548, 563,
 625 ff., 696, 702
 Mandijn, Jan 268, 269, 417

- Manetti, Rutilio 703 ff.
 Manfredi 541, 587, 565, 578, 584, 707
 Manichäismus 76
 Mantegna 359
 Manzoni, Giulio 540
 Maqlu 28
 Maratta, C. 436
 Marduk 17, 26
 Markus 148, 320
 Margarete v. Lothringen 421
 Margarete v. Österreich 422
 Margarete v. Valois 421
 Marguerite v. Porètte 224, 344
 Mâri (Syrien) 9, 15 ff., 24, 26 ff., 119
 Maria Ecclesia 185 ff., 206 ff., 275 ff., 514,
 529, 724
 Maria Paleologa 306
 Maria Luna 184 ff., 206 ff., 275 ff.
 Maria v. Burgund 261, 267, 351
 Maria v. Burgund (Gebetbuch der) 261 ff., 267,
 351
 Maria v. Ungarn 421
 Marino, G. B. 281, 413 ff., 496, 599, 732
 Marleymaler 106, 121
 Marrel, Jacob 693
 Mars 508, 681, 688, 646
 Marten de Vos 451, 543, 562
 Martini, Simone 210, 226
 Masaccio (Tommaso di Giovanni) 235
 Masini, Cesare 529
 Masolino 237
 Massolo, Lorenzo 328
 Matthäus 144, 148, 294, 339, 347, 488
 Matthäus (Pseudo) 233
 Matheus v. Ajello 201 ff.
 Maulbertsch, F. 641
 Maxentius 82
 Maximilian I. 261, 352, 378
 McSwiny, Owen 692
 Medea 394
 Medici, Alessandro de (der Maure) 268, 422
 Medici, Cosimo 280, 383, 416, 431, 434
 Medici Francisco I. 382 ff., 438, 442, 496
 Medici, Giuliano 15, 286 ff.
 Medici, Giuliano (Kardinal) 286, 295
 Medici Katharina 421
 Medici, Lorenzo (il Magnifico) 286
 Medici, Piero de 286
 Medusa 82, 173
 Mechthild v. Hackeborn 218, 224, 346
 Mechthild v. Magdeburg 218, 253
 Megeira 62, 73 ff.
 Meidner, L. 741
 Melito v. Sardes 187
 Memling, Hans 265
 Memmi, Lippo 231
 Memphis 31, 55
 Menander 87
 Menzel, A. v. 689
 Mephisto 394 ff.
 Merenptha 41
 Merian, Matthäus 390 ff., 398
 Metz 183, 184, 188
 Meyrink, Gustav 740
 Michelangelo 9, 254, 277, 282, 284 ff., 296,
 307, 313, 335, 369, 383, 417, 431, 440,
 446, 530, 614, 616, 732
 Michiel, Marcantonio 310, 319
 Mieris, Frans v. 719
 Millstadt, Stiftskirche 192
 Mimesis 70, 72, 120
 Mirandolese 692
 Mithras 76, 78 ff., 103, 172, 654
 Mithridates VI. 80
 Mola, P. F. 636 ff., 708
 Monaco, Lorenzo 225, 231, 232 ff., 256
 Monte, Francesco del (Kardinal) 491 ff., 506
 Monte, Guidobaldo del 491, 493, 611
 Montefeltre, Federigo da 240, 382
 Montefeltre, Giudobaldo da 280
 Monteverdi, C. 417, 586
 Monti, Francesco 692
 Montorsoli 288
 Morales, Luis de 721 ff.
 Morazzone 591, 594, 660
 Moreau, J. M. d. J. 708
 Moretto 342
 Moritz, K.P. 9, 68, 463
 Moros 60
 Morpheus 274, 418, 451, 462
 Moskau, Puschkinmuseum 607
 Moskau, Tretjakowgal. 196
 Moyne, Jacques le (de Morgues) 693
 Müller, O. 741

- München, Alte Pinakothek 263, 270, 326, 328,
332, 355, 357, 418, 434, 552, 623, 624,
671
München, Bayer. Staatsbibl. 182
München, Bayer. Staatsgemälde- u. Bildarchiv 459
München, Glyptothek 104
Müntzer, Thomas 10, 271, 346, 348, 357, 529
Müller, Johannes 418, 439, 442, 708, 718
Munch, Edvard 741
Murillo, Esteban 600, 654, 734
Musaios 61 ff.
Mystik (Unio mystica) 205 ff., 224, 254,
475 ff., 526, 594, 600, 724
- Naldini, Battista 546
Nanna 19
Naturus, St. Prokulus 275
Neapel, Pio Monte della Misericordia 488
Neapel, Museo di Capodimonte 582
Neapel, National Museum 95, 111, 124, 125
Nebbia, Cesare 505
Nefer-ropet 36 ff., 47, 50, 116
Negromantie 399, 466
Nemesis 61, 124
Nephtis 34
Nepomuk (Heiliger, eigentlich: Johannes Welf-
fin aus Pomuk) 720, 732 ff.
Neri, F. 491
Nettesheim, Agrippa 378, 394
Newton, Isaak 681
New York, Met. Mus. 64, 75, 95, 97, 106, 111,
120, 132, 339
Nietzsche, F. 741
Nikias v. Athen 72
Nikodemus 146, 166, 274 ff., 544
Nikolaus (Heiliger) 320
Nikolaus v. Kues 181, 272, 296, 325, 399, 498
Nikolaus v. Verdun 199 ff.
Nîmes, Mus. Des Beaux Arts 512, 514
Ningal (Nikkal) 19, 22
Ninive 146
Niobiden 88, 102
Nippur 23
Noah 110, 141, 164
Nofretete 55
Nonnus 81, 85
Novalis 62, 741
- Novarra, Heinrich v. 421
Nürnberg, Nationalmus. 187
Nürnberg, St. Lorenz 192
Nun (Nauntet) 31, 42, 45, 61
Nur 32, 34, 42 ff., 69
Nyktomachia 10, 52, 127 ff., 332, 380, 408,
431, 465, 651, 682
- Obscuritas 59, 88, 237, 414
Odo (Bischof v. Bayeux) 198
Officium Pastorum 224, 256
O'Keeffe, Georga 741
Okeanos 61
Olympia 9, 74, 104
Onofrio di Pala Strozzi 235
Onomastikon 23
Onomatopoesis 85
Opitz, M. 470
Orange, Triumphbogen 112 ff.
Orcagna 227
Origines 69, 138, 139, 184, 185, 206, 138 ff.,
208
Orion 41
Orpheus 63, 67, 73, 92, 271, 324, 417, 591,
658
Orphik 60, 62 ff., 68, 78, 82, 91, 102, 286
Orsini, Fulvio 168, 473, 482
Orsini, Vinco 416
Orvieto, Dom 191
Osiris 16, 34, 36, 41 ff., 47, 50 ff., 55, 90
Ostade, Jan v. 624
Osuna, Herzogin v. 410
Ostia 80
Othros 109, 110, 160
Ovid, P. O. Naso 65, 75, 83, 100, 220, 274,
309, 313, 438, 459, 516, 522, 537, 654,
662
Owen (irischer Dichter) 267
Oxford, Ashmolen Mus. 240, 504, 240
Oxford, Bodleian Lib. 261
- Palma, il Vecchio 312, 319 ff.
Palmyra 17, 69
Pandora 309
Parma, Dom 191
Parmenides 59, 60, 63, 64, 77, 106, 120, 459
Paris (Urteil) 100, 112

- Paris, Louvre 24, 45, 52, 106, 265, 319, 320,
336, 431, 552, 574, 607
- Parrhasius 72, 73
- Pa-Shebut-N-Mut 55
- Paschedu 54
- Pastorale 133, 618, 642
- Pausanias 9, 74, 75, 104, 273 ff., 454
- Pausias 72, 279
- Pergamon 9, 57, 62, 68, 73 ff., 77, 107 ff.,
115
- Persephone 62, 75, 77, 86, 100, 112 ff., 122,
438
- Persius 59, 80 ff., 116, 368
- Petrarca 221, 230, 316 ff., 324 ff., 382
- Phaeton 81, 130, 300
- Philostrat 57, 123, 128, 130, 253, 270, 277,
292, 608
- Physiologus 110, 165
- Pindar 59
- Piräus 76
- Pisseleu, Anna (Herzogin v. Etampes) 304
- Plautus 83
- Plejadon 24, 80, 85, 148
- Platon 9, 36, 59, 63 ff., 69, 72, 75, 92, 93, 120,
123, 168, 230, 282, 367, 384, 634
- Plinius, d. Ä. 9, 57, 70, 71, 72, 85, 123, 131,
238, 271, 274, 279, 280, 282, 283, 292,
294, 363 ff., 385, 474, 487, 609, 626, 634,
636, 741
- Plotin 77
- Plutarch 51, 52, 69, 73, 86, 90, 285, 368
- Pompeji 57, 83, 85, 94, 112, 113, 115, 121,
122, 123, 127, 135, 152
- Prometheus 89, 94, 97 ff., 102, 109
- Protogenes 72
- Protomantis 57, 68, 73
- Protothronie 106
- Ptah 31
- Ptolemäer 77, 90, 92, 168
- Punzierung 192, 196
- Pythagoras (Pythagoräer) 57, 63, 76, 81, 90 ff.,
169, 387, 700
- Quadal, F. M. 387
- Quadratura 686 ff.
- Quatremère de Quincy 703
- Quevedo, Francisco de 410
- Quietismus 600
- Quintilian 70, 88, 368, 377, 380, 384, 626,
654
- Rabula – Evangeliar 155 ff., 184, 191
- Raffael 9, 281 ff., 290, 292 ff., 307, 316, 327,
338, 440, 526, 540, 674, 679
- Raffaele da Montelupo 288
- Raimondi, Marcantonio 298 ff., 306, 309, 319,
335, 417
- Ramessiden 32
- Ramses I. 39
- Ramses III. 43
- Ramses IV. 43 ff., 47
- Ramses VII. 41
- Ranfenig, Maria Elisabeth de 712
- Ratgeb, Jörg 346, 351
- Raoul le Fevrès 270
- Redon, Odilon 741
- Regnièr, Nicolas 587
- Reichenau 204
- Reinhold, Thomas 740
- Rembrandt van Rijn 342, 471, 629, 632
648 ff., 670 ff, 703
- Remigius (Richter v. Lothringen) 399
- Renaut de Beujeus 203, 204
- Reni, Guido 426, 440 ff., 520 ff., 530, 536 ff.,
586, 588
- Reynolds, Sir Josua 606
- Rhoikos 74, 106
- Richard v. St. Viktor 208
- Ribalta, Francisco di 584
- Ribera, Giuseppe de 565, 584
- Ribera, Juan (Erzbischof v. Valencia) 480
- Ridolfi 338, 342
- Riccabona, Luigi 663
- Ricci, Sebastiano 603 ff.
- Richardot, Guillaume 666
- Richardson, S. 606
- Riches Heures, Tres (Stundenbuch des Duc de
Berry) 227, 246 ff., 262, 272
- Richier, Germaine 742
- Richelieu (Kardinal) 613
- Ripa, Cesare 75, 274, 275, 367, 378, 418, 446,
459, 480, 521, 668
- Rockox, Nicolas 667
- Rogier van der Weyden 256

- Rom, S. Cecilia in Trastevere 536
 Rom, S. Maria Antiqua 183
 Rom, S. Maria Maggiore 192, 198, 671
 Rom, S. Maria del Popolo 506, 536
 Rom, S. Trinita del Monte 505
 Rom, Konstantinsbogen 113, 116
 Rom, Trajanssäule 100, 111 ff., 130
 Rom, S. Paolo fuori le Mura 96 ff., 152, 178
 Rom, S. Luigi e Francesi 488
 Rom, S. Quattro Coronati 146, 193 ff.
 Rom, Casino Ludovisi 446
 Rom, Farnesina 366, 445
 Rom, Accademia di S. Luca 363 ff., 372, 474, 505
 Rom, Galleria Borghese 430
 Rom, Galleria Nazionale (Pal.Corsini) 529
 Rom, Galleria Doria Pamphilij 480, 538
 Rom, Kapitolinische Museen 89, 97
 Rom, Vatikan 73, 203, 236, 285, 290, 292 ff., 373, 608
 Rom, Villa Medici 100 ff., 112
 Romanino, Gerolamo 340 ff., 360
 Romano, Giulio 294, 297, 300 ff., 413, 417, 431, 440, 527, 529, 590, 616, 665, 718
 Romulus 92
 Rops, Felicien 741
 Rosa, Salvator 405, 407, 410, 654, 660, 675, 679, 738
 Rossanensis, Codex 150, 152 ff., 157, 203
 Rossi, Bernardo (Kardinal) und Giovanna de' 317 ff.
 Rosso il Fiorentino 427
 Rottenhammer, Hans 622
 Rotterdam, Mus. Boymans van Beuningen 266
 Rubens, Peter Paul 426, 471, 507, 534, 541, 550, 556 ff., 576, 613 ff., 629, 632, 649 ff., 665 ff., 677 ff., 687
 Rudolf II. 390, 498, 493
 Runge, Philipp Otto 741
 Ruusbroec 251, 253, 325, 352
 Ryckaert, David 388 ff.
 Soreau, Daniel 693
 Sacrovir 113
 Saenredam, Jan Pieterz 454, 718
 Sadeler, Egidius und Raffael 718
 Sadeler, Johan 452 ff.
 Sais 51
 Salomon 143, 144, 146
 Salzburg, Residenzgalerie 532, 648
 Samothrake 77
 Samson 143, 614 ff.
 Samuel 146
 Sandart, J. v. 71, 104, 283, 348, 379, 446, 457, 459, 491, 558, 642 ff., 650
 Sannazaro 316, 324, 417
 Sansovino 416
 Santorin 66
 Sappho 85
 Saraceni, Carlo 578 ff., 706
 Sartre, Jean Paul 740
 Saturn 81, 124 ff., 376 ff., 681
 Savery, Roelant 622
 Savoldo, Giovanni Gerolamo 336 ff., 422, 425, 500, 506, 722
 Schalcken, Godfried 132
 Schamasch 24, 26, 28, 29
 Schinkel, E. 15, 87, 739
 Schönborn, Lothar Franz 642
 Schönfeld, Johann Heinrich 405 ff., 708
 Schongauer, Martin 349
 Schottenmeister, Wien 352
 Schrieck, Marseus van 736
 Schu 50, 55
 Schutzmantelmadonna (Tutela) 186, 275
 Schwenckfeld, Kaspar v. 577
 Scipio, Traum des 92 ff., 654
 Scivias-Codex 210 ff.
 Scioppius, Caspar 666
 Sebastian (Heiliger) 379, 564 ff., 584, 630
 Sebetu, 24, 80 ff., siehe Plejaden
 Seghers, Gerard 541, 550, 552 ff., 559, 702
 Seneca 438, 557, 738
 Sen-Nedjem 48
 Serlio, Sebastiano 327, 418, 421
 Sethos I. 38, 39, 45, 49, 119
 Selene (Luna) 9 ff., 16, 47, 57 ff., 66, 75 ff., 79 ff., 85, 88, 90, 92, 94, 96 ff., 100, 103, 108, 113 ff., 121, 127, 134, 157, 165, 172 ff., 272, 360, 440 ff., 639 ff.
 Serapis 90
 Servius 312
 Seuse, Heinrich 251, 346, 475, 529, 577
 Sevilla, Hospital de la Caridad 734

- Sforza, Herzog Ludovico Maria 380
 Sfumato 338, 366, 469
 Shelley, Mary 740
 Siena, Pal. Publico 246
 Siena, Pal. della Provincia 320 ff.
 Siena, Pinacoteca 499
 Sigmund v. Birken 459
 Sikyon 70
 Sin (Saggar, Kusuh) 19, 20 ff., 28
 Sirani, Elisabetta 724, 730 ff.
 Sittow, Michiel (Michael, Michel) 257 ff.
 Silesius, Angelus 510
 Skiagraphia 72, 83, 86
 Smith Kiki 742
 Smyrna (Izmir) 110, 161 ff., 178
 Sole, Giovanni Gioseffo dal 659
 Sobek 41
 Sokarfest 51
 Sokrates 72, 73, 102, 367
 Solari, Cristoforo (Gen. il Giobbo) 377
 Solimena, Francesco 584
 Sol invictus 81, 82, 348
 Somnus 309, 310, 314, 316, 320, 383, 438,
 462
 Sophokles 83
 Soreau, Daniel 693
 Sorte, Cristoforo 620
 Sotto in su 446
 Speroni, S. 282
 Sphaira 203
 Speculum Humanae Salvationis 259
 Spitzweg, C. 741
 Sprezzatura 515
 Stablampe 75, 121
 Statius (Thebais) 310
 Steen, Jan 624, 707, 715
 Steenwijck, Hendrick d. J. 690 ff.
 Stokker, Bram 740
 Stomer, M. 132, 479, 551 ff., 626, 648, 650
 Soreau, Daniel 693
 Stoss, Veit 192
 Stosskopf, Sebastian 693
 Stradanus, Johannes 434
 Straßburg, Gemäldegalerie 427, 510
 Strobel, Bartholomäus d. J. 418
 Strozzi, Giovanni 286
 Suessulamaler 106
 Sueton 369
 Susanna (Heroine) 512, 514, 516, 530 ff.
 Suybleras, Pierre 660
 Suyderhoff, Jonas 461
 Swanenburgh, Jakob Issac 686 ff.
 Swedenborg, Emanuel 276
 Synagoge 183 ff.
 Strabo, Walahfriedus (Abt) 204
 Styx 61, 90, 283, 312
 Superbia 227
 Sykomoren 50
 Tacitus 65, 76, 113
 Taddeus da Fiorentina 226 ff.
 Tankred 202
 Tarsos 80
 Tartaros 61, 62, 89, 102
 Tassi, Agostino 446
 Tasso, Torquato 677
 Tauler, Johannes 219, 251, 346, 475, 577
 Tauroktonie 81, 82
 Tavella, Carlo Antonio 602 ff.
 Telesio, Bernardo 492
 Telete 74
 Tellus 88, 106
 Teniers, David d.J. 715, 324
 Terborch, Jan 370, 371
 Terbrugghen, Hendrick 476 ff., 541, 559
 Terribilità 281, 296, 434, 490
 Testa, Pietro 654
 Thales v. Milet 65, 277
 Theben 36, 39, 43, 50 ff.
 Theogonie 108
 Thephilus v. Antiochia 185
 Thera, 117, 118, 119, 120
 Theresa v. Avila 332, 485, 489, 570, 589
 Theophil v. Antiochia 185
 Theokrit 133, 134, 325
 Theseus 122
 Thetis 122
 Thomas (Apostel) 534
 Thomas v. Aquin 197, 217, 229, 271, 367,
 482, 486, 517
 Thomas Hermeken a Kempis (Thomas v. Kem-
 pen) 220, 251, 253, 335, 476, 526
 Thorvaldsen 104 ff., 521, 739
 Thot 34, 46, 47

- Thukydidēs 59, 128, 130, 608
 Thutmosis III. 34
 Thys, Peter 462
 Tiamat 17, 26
 Tibaldi, Pellegrino 430
 Tiberius 113
 Tiepolo, G. 603
 Til-Barsip 23
 Tintoretto 313, 329, 331, 332, 335, 413, 422,
 433, 623, 514, 626, 632, 662, 721
 Tizian 281, 282, 290, 319, 326, 327 ff., 335,
 342, 344, 502, 506, 582, 630, 662, 674,
 721
 Tohuwabohu 29
 Torri, Flaminio 730
 Torriti, Jacopo 192
 Trevisani, Francesco 642
 Triclinium 125
 Trient, Adlerturm 246
 Trient, Pal. Magno 130, 360 ff.
 Triptolemos 122
 Troger, Paul 603
 Trôo, St. Jacques 190
 Trier, Konzil von 399
 Troubadours 11, 252 ff.
 Troubaritz 252
 Trudperter Hohelied, St. 206 ff., 222, 344, 347
 Tuminehi (Köybasi) 100
 Tundal (irischer Dichter) 267
 Turiner Stundenbuch 225, 251 ff., 267 ff.
 Turin, Galeria Sabauda 344
 Tutanchamun 49, 54
 Typologie 200
 Tyrins 119

 Uccello, Paolo (di Dono) 237, 238 ff.
 Uffenbach, Philipp 623
 Unas 55
 Uranos 60
 Usheret-Mose 49, 50
 Ur 20, 23, 156
 Urban VIII : (Papst) 712
 Urbino, Kastellmuseum 280, 382
 Uruk 30
 Utrecht-Psalter 11, 36 ff., 179, 183 ff., 188, 198

 Vadian (Humanist, Uni Wien) 351

 Valentin de Boulogne 708
 Valentinian 77
 Valeriano, Piero 368
 Valla, Lorenzo 325, 343
 Vanitas 646, 654, 720 ff., 728 ff.
 Vanvitelli, Gaspare 690
 Varchi, Benedetto 436
 Vasari, Giorgio 70, 71, 130, 281, 284, 288,
 291, 301, 307, 327, 338, 377, 382 ff., 421,
 429 ff., 432 ff., 459, 484, 625, 654
 Veen, Otto van 537, 559
 Velletri 85, 87, 100 ff., 113
 Vendraminsches Skizzenbuch 320 ff.
 Venedig, Accademia 328
 Venedig, Dogenpalast 16, 272
 Venedig, S. Giorgio Magg. 329, 507
 Venedig, Jesuitenkirche 326
 Venedig, S. Marco 237
 Vendig, S. Stefano 329
 Venedig, Scuola di S. Rocco 329
 Veneziano, Agostino 372 ff.
 Verdun, St. Vanne 191
 Vergil 66, 75, 120, 129, 133, 134, 269, 174,
 293, 312, 325, 543, 659, 660, 679, 720
 Vergilius Vaticanus 130, 150, 151, 154
 Vermeer van Delft, Jan 463, 559
 Vermeyen, Jan C. 716 ff.
 Vernet, Claude Joseph 682 ff.
 Veronese 582
 Vespasian, Kaiser 369
 Vico, Enea 372 ff., 379, 636
 Vitruv 86, 462, 484
 Vouet, Simon 578, 652

 Wagner, Richard 742
 Waldmüller, G.F. 741
 Walling (Walihlinge), Heinrich 180, 182
 Walther v. d. Vogelweide 204
 Washington, National Gallery 317, 320, 349,
 532, 624, 728
 Watteau, Antoine 663 ff.
 Wenzel IV., König v. Böhmen 196, 197
 Whistler, J. 741
 Whitoos, Mathias 736 ff.
 Wickhoff, F. 66, 129, 150, 314, 319
 Wieland, Dichter d. „Oberon“ 469
 Wien, Albertina 294, 352, 401 ff.

- Wien, ÖNB 252
 Wien, Kunsthist. Museum 54, 55, 108, 352,
 356, 404 ff., 459, 465, 512, 515, 529, 532,
 536, 590, 603, 679, 691, 702
 Wien, Österreich. Galerie im Belvedere 603,
 641
 Wien, Pal. Schwarzenberg 641 ff.
 Wiertz, Antoine 407, 410
 Wilhelm IV. v. Bayern, Herzog und Herzogin
 Jacobea 357
 Wijnens, Domenicus van 652 ff., 660
 Wiesel, Elie 11, 143, 393, 742
 Windsor, Schloss, Royal Lib. 294, 607
 Winghe, Joos van 562
 Witelo 182, 221, 492
 Wittgenstein, Ludwig 467
 Wolf, Horst 261
 Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek 182,
 270
 Wolff, Jeremias 719
 Wolffort, Artus 722 ff.
 Worms, Burchard v. (Bischof) 399
 Wowerius, Jan 668
 Wright of Derby, Joseph 388 ff.
 Würzburg, Dom (Taufkessel) 200
 Wulfstan, engl. Dichter um 1000 740
- Xanthos (Letoon) 62
 Xenophon 72, 73, 128, 608
- Ykens, Frans 702
- Zanotti, Giampietro 655
 Zarlino, Gioseffo 607
 Zeitenrad 10, 168 ff., 178 ff., 213
 Zeno v. Verona 185, 188
 Zesen, Philipp v. 470
 Zeus (Jupiter) 61, 63, 81, 134, 271, 624, 681
 Zeuxis 385, 487
 Zuccaro, Federco 11, 366 ff., 371, 444, 489,
 495, 625
 Zucchi, Giacomo (Jacopo) 301, 417
 Zurbaràn, Francisco de 701 ff., 732



Spätantike
Typ 5



Byzanz
Typ 3



Byzanz
Typ 4



Byzanz
Typ 3



Byzanz
Typ 3



Mittelalter
Typ 5



15. Jh.
Typ 1



18. Jh.
Typ 1



16. Jh.
Typ 3



Barock
Typ 2



19. Jh.
Ekprhase
Typ 1+2



Brigitte Borchhardt-Birbaumer:
Mag. art. Dr. phil., geb. 1955 in Wien,
Studien an der Universität für angewandte
Kunst (Malerei) und an der Universität Wien
(Kunstgeschichte). 1986–1991 Assistentin
von Univ.-Prof. Dr. Günther Heinz, Lektorin
am Institut für Kunstgeschichte und an der
Akademie der bildenden Künste,
Journalistin und Kuratorin.

Unsere halbe Zeit verbringen wir nachts. Das Buch versucht einen Überblick der mit der Nacht verbundenen Phänomene von der Kunst des Alten Orients über das Alte Ägypten, das antike Griechenland und Rom, das Mittelalter in Europa und Byzanz, die Renaissance und den Manierismus bis zum Ende barocker Malerei zu geben.



ISBN 3-205-77052-8
<http://www.boehlau.at>