Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 9

Artikel: Bildmetaphern und Wortbilder im 16. Jahrhundert
Autor: Forster, Kurt W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161647

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bildmetaphern und Wortbilder im 16. Jahrhundert

KURT W. FORSTER

Die Kunst- und Wunderkammer Rudolfs II.

In vier hoch gewölbten Räumen der Prager Burg hatte Kaiser Rudolf II. (1576—1612) die Kostbarkeiten seiner Kunstkammer unterbringen lassen. Während er von seinem Bruder aus der Regierung großer Erbländer gedrängt wurde, erwarb er im Jahre 1605 die berühmte Sammlung Ferdinands von Tirol für die enorme Summe von 170 000 Gulden, beließ sie aber auf Schloß Ambras, wo sie zusammengetragen worden war. In seiner melancholischen Tatenlosigkeit raffte er sich nur sporadisch zu politischem Handeln auf, aber für den Ausbau seiner merkwürdigen Sammlungen, für seine Astronomen — Tycho Brahe und Kepler waren an seinem Hof — und seinen Kreis von Künstlern kostete ihm keine Anstrengung zu viel. Obwohl sein Besitz bereits alles Zeitgenössische übertraf, unterhielt er ein europäisches Agentennetz, um sich durch Kauf, Abtretung und Machenschaften, die man nur einem Kaiser nachsah, in den Besitz von Stücken zu bringen, die ihm meist schon lange ins Auge gestochen hatten. Gemälde standen dabei nicht an erster Stelle. Zwar besaß er an italienischen Meisterwerken Nennenswertes; er hatte jedoch eine ganze Garde holländischer, deutscher und italienischer Künstler zeitweise an seinen Prager Hof gezogen, die seinen Wünschen und Neigungen besser entgegenkamen als die Werke von Correggio, Raffael und Holbein es vermochten.

Mit Maximilian von Bayern teilte er eine ausgesprochene Vorliebe für Dürer, war aber in seinen Schachzügen zur Bereicherung der eigenen Kunstkammer nicht bereit, sich auch in das rar gewordene Gut zu teilen. An langen Tragstangen ließ er Dürers großes *Rosenkranzfest* aus Venedig über die Alpen schaffen und mit einer Prozession in Prag empfangen.

Rudolfs Kunstkammer war nicht auf Dinge beschränkt, die uns heute als «Kunstwerke» gelten; andere Gegenstände eigentümlichster Art bildeten vielmehr die Hauptsache; sie wurden in 37 Kästen untergebracht, nach Art und Herkunft geordnet und in groben Zügen inventarisiert. Seit 1500 hatte sich der Geschmack an «Kuriositäten» verbreitet, an Seltenheiten und allerhand absonderlichem Kleinkram, der in kostbaren Metallspangen gefaßt und mit den abenteuerlichsten Fabeln über Herkunft und Wirkung umsponnen wurde.

Darin verband sich das wachsende Interesse fürs Unbekannte und neuentdeckte Überseeische mit der mittelalterlichen, symbolischen Auffassung der Erscheinungen. Der neue, bald modische Geschmack am Kuriosen und Abstrusen mutet als halbaufgeklärter Symbolglaube an. Man suchte die Fabeltiere in Fleisch und Blut, um sie ausgestopft doch wieder als Kuriosität mit einer «künstlichen» Rätselhaftigkeit zu umspinnen. Der Unterschied zwischen der

Reliquie und dem weltlichen Erinnerungsstück ist ohnehin verschwommen. Das Kuriose und Rätselvolle sieht sich am liebsten als Abglanz des Numinosen. Ein Splitter vom Heiligen Kreuz, das Ei des Basilisken, ein Unicorn, Versteinerungen, Knochen von Riesen und Nägel aus der Arche Noah gehören in die Kunst- und Wunderkammern, wie Reliquiare, wundertätige Madonnen und jahrhundertealte Meßgeräte in die kirchlichen Schatzkammern. Auf späterer Stufe wendet sich der atavistische Glaube ins Ästhetische. Wundertätige Substanzen und heilige Gegenstände erwecken nicht mehr die Furcht und Verehrung des Adoranten, sie kitzeln die besitzlüsterne Neugierde des «eingeweihten Kenners».

Neben der Wertschätzung des Seltenen und Seltsamen entfaltete sich das Interesse an wissenschaftlichen Versuchen und die dilettierende Anteilnahme an Handwerkskünsten. An der Drehbank, in der Glasbläserei, beim Entwerfen von kunstvollen «Brunnenwerken» und Architekturen versuchten Fürsten ihre Hand; zu den halbreligiösen, halb fabulösen Sammelgegenständen gesellten sich mechanische Apparate, astronomische Instrumente, Musikautomaten und komplizierte Augsburger Uhren. Was den Betrachter seiner unbekannten Form, seiner Seltenheit und oft seiner unerklärlichen Zwecklosigkeit wegen zu beschäftigen vermochte, blieb aber für die Kunstkammern weiterhin ein gefundenes Objekt. Ob es sich um sinnlos komplizierte Schlösser, zu Miniaturbergwerken verarbeitete Handsteine oder um Abbildungen doppelköpfiger Kälber und «mörische Huet» (mexikanischen Federschmuck) handelte, das Kuriositätenkabinett Rudolfs II. bot, «wenn auch zuweilen wie in einem Vexierspiegel, ein treues Bild der Tendenzen seiner Tage[1]». Der abstruse Charakter solcher Sammlungen verlor sich im 17. und 18. Jahrhundert zusehends; die Wunderkammern wurden langsam zu ethnographischen, erdkundlichen und technischen Museen spezialisiert.

Größter Beliebtheit erfreuten sich im 16. Jahrhundert Gegenstände, die genau auf die Schwelle zwischen Natur- und Kunstprodukt fallen. In den Fossilien brachte die Natur scheinbar wie zum Spiel ein Kunstprodukt hervor. Beim Abgießen von Kröten, Schnecken und Echsen versteckt sich der Künstler hinter dem naturerschaffenen Tier und fängt seine Form ein wie der Kalk die versteinernde Muschel. Wenzel Jamnitzer (1508—1585) verfertigte für den Kaiser aus solchen Tierabgüssen in Silber und Gold gordisch verschlungene Fassungen zu Muschelgefäßen und Tafelaufsätzen.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatte man in Italien begonnen, zur Dekoration von Baderäumen und Gartengrotten Muscheln, Kies und Tuffstein «roh» zu verwenden und die Architekturglieder durch unbehauene Steinblöcke zu unterbrechen. Giulio Romano stattete den Mantuaner Palazzo del Te reichlich mit solchen «ungeläuterten» Naturprodukten aus und setzte ein vielbefolgtes Beispiel. Vor allem in Fontainebleau kaprizierten sich italienische und später französische Künstler auf das Widerspiel von Natur-

und Kunstprodukten. Bernhard Palissy (1510—1589) erträumte sich unterirdische Anlagen in Gestalt keramischer Muschelgänge, während er Tafelgeschirr mit farbig glasierten Tierabgüssen ornamentierte, deren täuschende Wirkung auf der Grenze zwischen ungläubiger Neugierde und überraschtem Ekel schwebt.

Alle diese merkwürdigen Gebilde umkreisen einen Gegensatz, der viele Geister des 16. Jahrhunderts immer neu in Bann genommen hat: der Gegensatz und zugleich die vertauschbare Ähnlichkeit der Kunst- und Naturdinge. Der alte Grundsatz — längst ein Bildungsklischee —, daß Kunst aus der Kenntnis großer Vorbilder und aus dem Studium der Natur in gegenseitiger Durchdringung hervorginge, bot sich hier in ganz neuem Licht dar und blieb doch nur undurchdringlicher.

Giuseppe Arcimboldo

Wie ein Künstler demjenigen Milieu zustrebt, in dem er die größte Übereinstimmung mit seinen eigenen Absichten und sein gläubigstes Publikum findet, und wie ein Fürst es mit System darauf angelegt hat, «seine» Künstler um sich zu scharen, illustriert die Karriere Giuseppe Arcimboldos (1527—1590)[2]. Er stammt aus einer angesehenen Mailänder Familie; sein Vater war für die Dombauhütte tätig, sein Großonkel Erzbischof der Stadt. Seine Ausbildung und die ersten Arbeiten, die er teils in der Werkstatt seines Vaters ausgeführt hat, lassen auch nicht die Spur eines ungewöhnlichen Geistes erkennen. Glasscheiben für den Mailänder Dom (1556) und acht Kartons zu Wandteppichen im Dom von Como (1558) fallen nicht aus dem Rahmen des Üblichen, es sei denn durch ihre recht rückständige und trockene Art. Die Teppichkartons wurden von den flämischen Wirkern Rost und Nicolas Karcher gewoben, die Cosimo de' Medici 1546 nach Florenz hatte kommen lassen, weil er mit ihren fachlichen Kenntnissen und nach Entwürfen von Pontormo und Bronzino im Süden ein Zentrum dieser hochgeschätzten Dekorationskunst schaffen wollte. Vielleicht durch die Nordländer, zweifellos dank der politischen Abhängigkeit Mailands von den Ländern des Heiligen Römischen Reiches, möglicherweise mit einigen merkwürdigen Proben eines neuen Geschmackes eröffnete sich Giuseppe Arcimboldo 1562 die Stelle eines Hofmalers bei Ferdinand I. in Prag. 1565 rückte er zum «Haus-Conterfetter» von Kaiser Maximilian II. auf und trat 1577 in den Dienst Rudolfs II. Nach zehn Jahren am Prager Hof kehrte der Sechzigjährige nach Mailand zurück. Sein Ruhm am Hof gründete sich auf ausgeklügelte Festdekorationen, Kulissen, erstaunliche Bühnenmaschinen und auf die Regie von Turnierspielen und Aufzügen. Zwei Jahre vor seinem Abschied von Prag machte er dem Kaiser eine Sammelmappe mit zwölf Dutzend Federzeichnungen (Florenz, Uffizien) eines solchen Turniers zum Geschenk. Für Rudolf II. reiste er auch nach Kempten, um über den Ankauf von Antiken und unbekannten Tieren aus der Neuen Welt zu verhandeln. Arcimboldo hatte den

Kaiser nicht nur mit den üblichen Fertigkeiten eines Hofkünstlers zufriedengestellt, sondern sich ebenso in persönlichen Missionen bewährt und beliebt gemacht. Der weltmännische Rubens wird später den Prototyp des Künstlers verkörpern, der seinem Fürsten auch auf dessen eigenem Parkett ebenbürtig zu begegnen weiß.

In seinem 64. Lebensjahr erhob der Kaiser Arcimboldo zum Conte Palatino, ein Titel, der schon Tizians Ruhm besiegelt hatte. Arcimboldos Künste wurden nicht allein im exklusiven Geschmackskreis des Prager Hofes gewürdigt, der Mailänder Theoretiker und Apologet des späteren Manierismus, Lomazzo, beschäftigte sich mit seiner concettistischen Kunst im *Trattato dell'arte della pittura* (1584) und in seiner *Idea del tempio della pittura* (1590). Filippo Gherardi pries in einem Madrigal Arcimboldos *Ninfa Flora*, und Comanini gab Beispiele seiner Erfindungsgabe im langatmigen Mantuaner Dialog *Il Figino*... (1591).

Es ist aber heute noch schwierig, eine präzise Vorstellung von Arcimboldos Malereien zu gewinnen; der Begriff seines Stiles wurde durch immer neue Nachahmungen getrübt; das ursprüngliche, an Zahl sehr bescheidene Werk erlitt manchen Verlust schon bald nach dem Tod des Malers, als erst bayrische und sächsische, dann am verheerendsten schwedische Truppen während des Dreißigjährigen Krieges durch Prag zogen und die Schätze des Hradschin mit den Waffen auf ihre Brauchbarkeit prüften.

Die zusammengestückten Köpfe und andere Bildmetaphern

Schon für seinen ersten kaiserlichen Mäzen, Ferdinand I., ersann Arcimboldo einen Bildtyp, der mit seinem Namen verbunden bleiben sollte. 1563 datierte er selber den *Sommer* aus einer Reihe von *Vier Jahreszeiten*, 1566 malte er für Maximilian II. die *Vier Elemente*, und im selben Jahr ein eigentümliches Bildnis Calvins. Von beiden Serien haben sich nur je zwei Bilder erhalten (Wien, Kunsthistorisches Museum). In diesen Werken bildete Arcimboldo die allegorischen Figuren vor dunklem Grund jeweils aus Früchten und Pflanzen einer Jahreszeit oder die Gestalt des *Feuers* aus allerhand Lampen, Dochten, Kerzen, Kohlen, Pistolen und Kanonen, diejenige des *Wassers* aus Meertieren, Korallen und Perlen. Für seine *Allegorie des Feuers* nutzte er neben der beschreibenden Gewandtheit seines Pinsels auch Goldfolie, um den knisternden Flammen, die als Haarschopf aus glühenden Kohlen schlagen, jenes zusätzliche, blitzende Reflexlicht zu verleihen, das im wörtlichen Sinne feurig leuchtet. Dem *Feuer* eignet ein goldbrauner, warmer Farbklang, der einmal wächsern, einmal rauh wie Sandstein, metallig glänzend oder feurig flackernd sich mit verschiedensten Materialien verbindet. Hier, wie in der *Allegorie des Wassers*, bewährt sich auch Arcimboldos malerische Kunst am heiklen Unterfangen. Obwohl das Kopfbild des *Wassers* aus vielen Dutzend Fischen unterschiedlichster Bildung in Verschlingungen und Durchdringungen ingeniös zusammengestückt ist, fließt

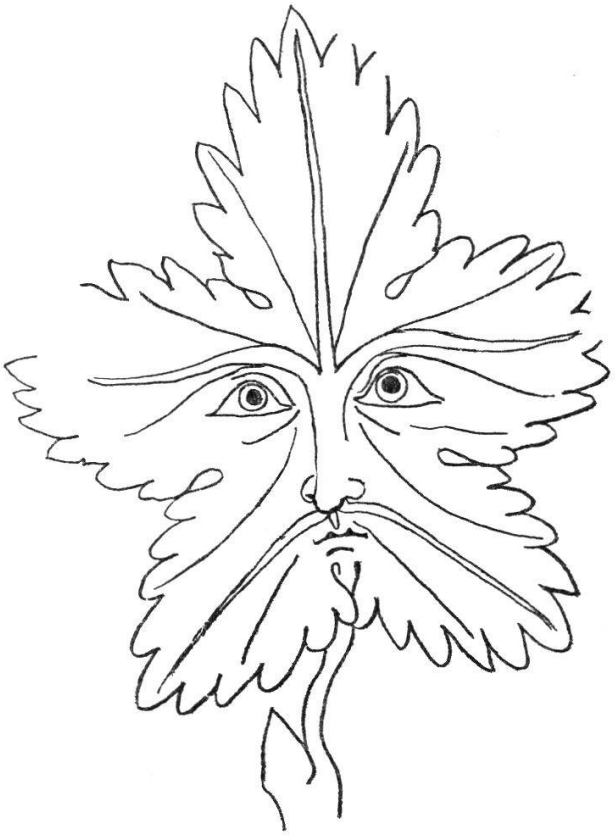
Agricultura. Nachstich nach Arcimboldos Entwurf für Camocio, publiziert von Angelo Salvatori. Kopenhagen, Kunstindustrimuseet

alles in Töne von feucht-grauer, wäßerig unbestimmter Farbe zusammen, aus denen nur das Rot von Korallen und Krebsen herausleuchtet. Einen *Bibliothekar* montierte er aus Büchern, Heften, Buchzeichen und Staubwedel, die Physiognomie *Calvins* löst sich — zur Fratze verzerrt — aus zusammengesetztem Geflügel.

Auch Bildpamphlete des reformierten Nordens kommen als *eine* Wurzel der Werke Arcimboldos in Frage; bezeichnenderweise nehmen diese Bildsatiren später Arcimboldos zusammengesetzte Köpfe ebenfalls für ihre Zwecke auf: 1577 schnitt Tobias Stimmer ein Frontispiz zu J. Fischarts *Aller Practic Großmutter*, auf dem er eine Büste Papst Clemens X. aus lauter liturgischen Geräten und päpstlichen Emblemen zusammenstückt.

Auch Boschs höllische Geschöpfe — halb Käfer, halb in Schüsseln geharnischte Krieger — mögen Anregungen gegeben haben. In ihnen liegt ein oft noch dunkler, religiös-allegorischer Sinn verschlüsselt, der sich mit Vorliebe in den beschriebenen Bildmetaphern verbirgt. Wo der Schlüssel zum didaktischen Sinn fehlte, wirkte trotzdem die anschauliche Gestalt in ihrer Rätselhaftigkeit nicht minder. Arcimboldos Montage einer *Agricultura* aus allerhand Werkzeugen leitet sich vielleicht von den Alben und Homunculi Boschs her.

In Arcimboldos «Concetti» verselbständigt sich auch noch eine ältere Bildüberlieferung: diejenige der Grotesken- und Maskenköpfe. Monströse Kompositgestalten, die in romanischen und gotischen Kapitellen nisten, haben ihrer abstrusen Bildungen wegen schon den puristischen Eifer Bernhards von Clairvaux erregt. In den Groteskmalereien der Hochrenaissance finden die phantastischen Zwitter- und Mischgestalten ein neues Tummelfeld, stacheln sich an den eben gefundenen römischen Fragmenten zu neuem Wettbewerb an und lassen an Absonderlichkeit wenig unversucht. Blattmasken findet man zum Beispiel am Dom von Modena und an den Kathedralen von Reims und Bamberg. Der spätantike *Bacchus* mit einem Antlitz aus Weinrebenblättern steht als Bilderscheinung in nächster Verwandtschaft zu Arcimboldos *Sommer*, der aus einem Gesicht von Obst und Feldfrüchten lacht.

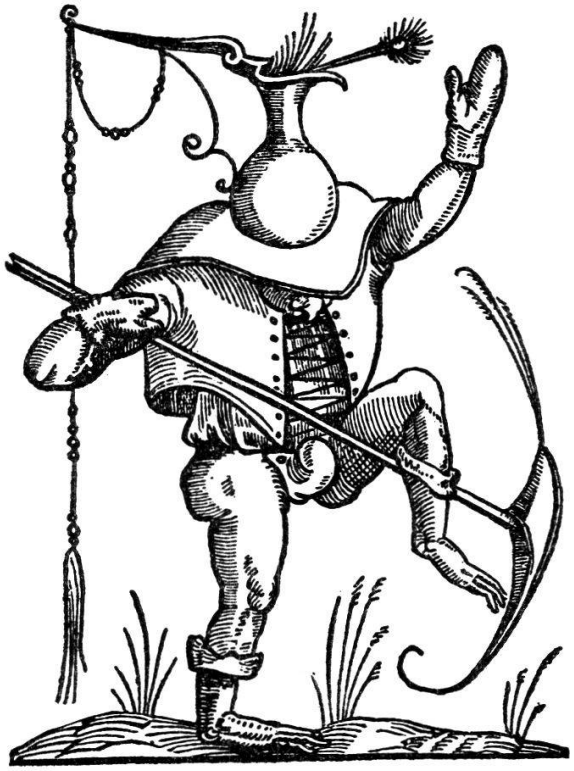


Blattmaske aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (fol. 22). Mitte des 13. Jhs.

Als unmittelbare Vorläufer dürfen gewisse Graphiken Boyvins und Braccellis betrachtet werden: André Boyvin stach eine Serie von Köpfen, vielleicht nach Entwürfen Rosso Fiorentinos, der 1540 in Fontainebleau starb. Seine stahlscharfen, kalten Linien gruben Köpfe in die Platte, die aus Mas-

ken, Rollwerk und starr ausgestochenen Ornamentformen zu grotesken Puppen montiert sind. Während des späteren 16. und frühen 17. Jahrhunderts werden Zeichner, Stecher und Dekorateure nicht müde, ihre Erfindungsgabe an solchen kapriziösen Gegenständen zu üben. Ein Spukreigen von skurrilen Gestalten aus der Phantasie Boschs und Brueghels bevölkert die Seiten der 1565 erschienenen Ausgabe von Rabelais' *Songes drolatiques de Pantagruel.* Tanzende Töpfe und auf ihren eigenen Schnäbeln blasende Dudelsäcke treiben ihren Unfug als Begleitung zu Rabelais' derber Unterhaltung, aggressiver Parodie

Groteskmaske, gestochen von André Boyvin(?), vor der Mitte des 16. Jhs. London, Brit. Mus.



Holzschnitt aus Rabelais' *Songes drolatiques de Pantagruel* (1565). François Des Prez zugeschrieben.

und Selbstpersiflage, die sich doch überall mit gelehrten und esoterischen Wortspielen verknüpft.

1624 veröffentlichte Braccelli seine *Bizarie di varie figure*, geometrisch reduzierte Männchen, die mit Scherenarmen und Equerrenbeinen akrobatische Übungen vollführen, aus einem Schleifgerät gebildet an sich selbst die Klingen schärfen, oder an Rollen und Zapfen ihres Flaschenzugleibes hantieren. Von den Stichen Braccellis eilt der Vergleich voraus zu den toten, aus Equerren und Schneiderpuppen zusammengenagelten Figuren Chiricos. In allen Fällen wird ein Abbild von menschlichen Gestalten aus fremden Stücken, Tieren oder Pflanzen mechanisch zusammenmontiert. Arcimboldos Köpfe aus Fischen oder Feuer-

waffen, später die Landschaftsbilder seiner Nachahmer, die Berge, Felsen und Bäche in der Form eines halbwegs verborgenen Menschenkopfes anordnen, alle diese Doppel- und Vexierbilder üben nicht nur die Faszination des Abstrusen und Absonderlichen aus, sie stellen auch Fragen, die sogleich auf die Grundlagen des Bilderkennens überhaupt zurückführen. Das totgeredete Verhältnis von Gegenstand und Abbild, das Verhältnis zwischen dem Bild vor einem und wie man es für sich «liest», wird in kompliziert gebrochener Weise wieder zum Problem. Zu einem Problem, das zudem in tückischer Art den Stachel des unlösbaren Widerspruchs zeigt.

Allegorie, «concetto» und Montage

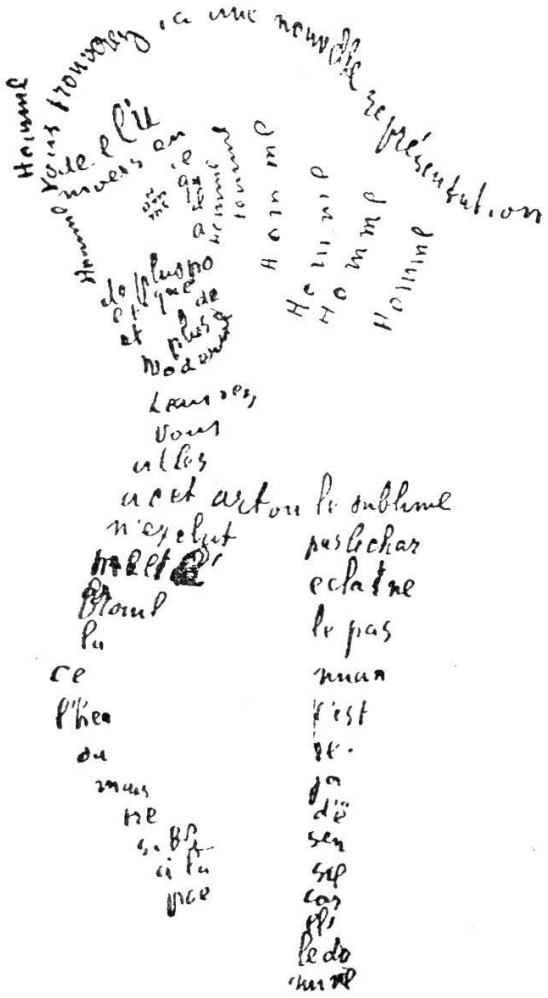
Der Frage, was denn der Sinn dieser Gebilde sei, muß eine einfachere erst den Weg ebnen: Was ist hier überhaupt dargestellt?

Bei den zusammengesetzten Köpfen Arcimboldos sind stets die dominanten Gestaltmerkmale besonders kraß herausgehoben. Die Köpfe — meist im Profil — besitzen übergroße Nasen, Augen und Münder, in der Art von Karikaturen und Kinderzeichnungen; daß auch Hals und Schultern nicht fehlen, hilft mit, diese «Köpfe» sogleich als solche aufzufassen. Ihr spielerisch-verstiegener Charakter lenkt nur oberflächlich vom Problem der Bildentzifferung ab: wo immer man mit den Augen auf einzelnen Details verweilt, löst sich der Zusammenhang «Kopf» wie durch Hexerei augenblicks auf, und man sieht bloß noch Obst, Gartengeräte oder Fische. Die Zähne im lachenden Mund des *Sommers* verwandeln sich flugs zu einer Reihe reifer Erbsen in ihrer geplatzten Schote, die Nase stellt sich als Gurke bloß. Damit geben die Köpfe Arcimboldos aber das Rätselhafte und Absonderliche ihrer Bildung noch nicht preis; sie gleichen *Montagen* aus Gegenständen, die zwecklos verwandt, aber ihrer Eigenart nicht beraubt wurden. Wortspielerische Mehrdeutigkeit und skurrile Paarung des Unvereinbaren wurden von den Zeitgenossen mit Vergnügen bemerkt und weiter ausgesponnen. Gherardi läßt Arcimboldos *Ninfa Flora* dem Kaiser ihr eigenes Rätsel in Versen vortragen:

Son' io Flora, o pur fiori?
Se fior, come di Flora
Ho col sembiante il riso? E s' io son Flora
Come Flora è sol fiori?
Ah non fiori son' io; non io son Flora.
Anzi son Flora, e fiori.
Fior mille, una sol Flora;
Vivi Fior, viva Flora.
Però che i fior fan Flora, e Flora i fiori.
Sai come? I fiori in Flora
Cangiò saggio Pittore, e Flora in fiori.

Die allegorische Darstellung des *Ackerbaus* überlagert in gleicher Weise Montage und Personifikation. Allegorien gibt es freilich seit der Antike, aber ein neues Element verwandelt jetzt das Herkömmliche; die Allegorie wird quasi verdoppelt: das Bild besteht aus einem Haufen landwirtschaftlicher Geräte, die, zur Gestalt eines Mannes montiert, die «Agrikultur» personifizieren. Dieser Doppelschritt balanciert auf einem begrifflichen «concetto». Als «concetto», wörtlich verwandt dem «Konzept», benannten die italienischen Theoretiker und Künstler des 16. Jahrhunderts die alles umfassende Idee des Kunstwerks. Abstraktes begriffliches Verständnis muß daher solche Bilder erst verarbeiten, ehe sie sich in ihrer mehrdeutigen Art durchschauen lassen.

Eine dichterische Parallele aus Shakespeares *Hamlet* belegt das Verfahren: «..., denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann...» (3. Aufzug, 1. Szene). Hier handeln Allegorien auf ihrer begrifflichen Ebene, als wären sie metaphorisch das Geschehen selbst, das sie meinen. Hamlets Satz bedeutet, daß jemand, der tugendhaft ist, von einem Schönen eher zum Bösen verleitet wird, als er den Schönen zur Tugendhaftigkeit zu bekehren vermag. Doch in diesem unheilvollen Dialog zwischen Hamlet und Ophelia spielt sich gerade das Gegenteil dieser Worte ab: das wahre Geschehen versteckt sich hinter dem gedrechselten Gegensinn. Geschehen, dialogische Formulierung und allegorische Verkapselung richten die Spiegel auf, aus denen verschiedene Facetten des scheinbar ein und selben Moments gleichzeitig zurückblitzen und sich durchkreuzen.



Guillaume Apollinaire, *Calligramme* (aus: Action, numéro 5, Okt. 1920).

Aus dem Grenzbezirk von Wort, Zeichen und Bild bieten sich noch weitere Beispiele: Seit der Ausgabe von 1572 ordneten die Setzer — dem Manuskript gehorchend — Pantagruels Trinkgedicht «O bouteille...» in der Zeilengestalt einer Flasche an:

O bouteille
Pleine toute
De misteres,
D'une aureille
Je t'ecoute
Ne differes,
Et le mot proferes,
Auquel pend mon cœur.
En la tant divine liqueur,
Tient toute verité enclose.
Vin tant divin loin de toy est for close
Toute mensonge, et toute tromperie.
En joye soit l'Airc de Noach close,
Lequel de toy non fist la temperie.
Sonne le beau mot, je t'en prie,
Qui me doit oster de miseres.
Ainsi ne se perde une goutte.
De toy, soit blanche
Ou soit vermeille
O Bouteille
Plaine toute
De Mysteres.

Die im Gedicht angesprochene Flasche nimmt so auch im Schriftbild selbst Form an. Diese doppelte, in ihrem Wesen so verschiedene bild/wörtliche Gegenwart von «Flasche» kommt einer Spiegelung und Sinndurchdringung gleich, wie sie Arcimboldo zwischen seinen Concetti und Allegorien bewirkt und wie sie auch Guillaume Apollinaire mit seinen *Calligrammes* um 1920 aufnimmt (vgl. S. 846).

Verdecken einer Bedeutung hinter einer anderen, Doppeldeutigkeit, Durchschimmern eines Widerspruchs, Verbauen eines Zusammenhangs, kurz: Vermeiden des Direkten und Affirmativen schaffen eine Vergleichsbasis selbst zwischen historisch nicht verknüpften Darstellungen an weit auseinanderliegenden Orten.

Vexierbilder

Beim Entflechten von Arcimboldos «Köpfen» tritt inmitten aller Komplikation das menschenalte, mimetische Erfassen wieder in Kraft. Der Betrachter gewährt den Dingen seine eigene Gestalt und schreibt ihnen die Sinnbezüge des eigenen Wesens ein.

Kindliche Anschauung bewahrt eine Welt, die noch kaum logisch aufgespalten und synthetisch durch das Verständnis wieder aufgebaut wurde. Unmittelbare Gegebenheiten spiegeln sich in ebenso unmittelbarer Poesie. Die «Gesichter» von Lokomotiven und Automobilen, der böse Ausdruck des Radios sind in ihren symmetrischen Fronten, ihren «Augen und Mäulern» nur aus der Mimesis menschlicher und tierischer Gestalt verständlich. Fliegende Drachen in die Wolkenfetzen am Gewitterhimmel und hockende Riesenfrösche aus den Felsen am Bachrand zu lesen, charakterisiert die unmittelbare mimetische Auffassung der Welt: ihre künstlerische Prägung schuf den Mythos.

Leonardo da Vinci trug unter den Fragmenten zu einem geplanten *Traktat über die Malerei* folgendes ein: «So sagt unser Botticelli, das Studium (der Landschaftsmalerei) sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke.» «Ich werde nicht ermangeln unter diese Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, daß Du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast Du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst Du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügel in mancherlei Art... Achte diese Meinung nicht gering, in der ich Dir rate, es möge Dir nicht lästig erscheinen manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen, oder in die Asche des Feuers, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stellen[3].»

Wenn für Leonardo eine Landschaft sich unmerklich aus einem Mauerfleck herauslesen läßt, so geht Arcimboldo bei der erfinderischen Montage seiner «Köpfe» viel radikaler vor. Erst im fertigen Bild stellt sich jene Ambivalenz etwa zwischen Fischen und Gesichtsteilen ein, die für Leonardo als Stimulus zur anschauenden Verwandlung wirkte.

Beide Methoden haben in der Gegenwart nochmals «Geschichte gemacht»: als «art brut» eines Dubuffet, in dessen Texturbildern sich kritzelige Männchen oder scheckige Kühe aus der gesprenkelten Oberfläche herauslösen, und in den mechanisch montierten Figuren bei Chirico, Léger und Max Ernst.

Harmonie des Inkommensurablen

Leonardos Anweisungen zum figuralen Entziffern der Mauerflecke, ein Griff ins Feld des Rorschachtests, verlegt die Erfindung scheinbar ins Äußerlich-Zufällige, obschon sie ja einzig der mimetischen Tätigkeit des Betrachters ent-

springt. Dabei wird der Fleck als bloßer Fleck nie ganz gelöscht von der Vorstellung, die ihn zur Landschaft umwandelte, wie auch Arcimboldos «zusammengestückte Köpfe» stets ein Arrangement aus Geräten oder Früchten bleiben und dennoch Köpfe und begriffliche Allegorien sind. Mehrdeutig, und darin in keinem Aspekt ihrer selbst voll zu begreifen, umkreisen alle diese «Kuriositäten» die Widersprüche der Vermittlung zwischen Objekt, Abbild und Subjekt. Die Absichtlichkeit allen Auffassens und ihre spielerische Täuschung werden sich selber zum Thema. In merkwürdiger Verstellung und Spiegelung unterhält sich der tätige Geist mit seinem Produkt über seine eigene Tätigkeit.

Jede versöhnende Eindeutigkeit erschiene hier unwahr, aber auf Nebenwegen, durch die «List der Begriffe» springt im undurchdringlichen, dunkeln Arsenal der Dinge und Erscheinungen ein Funke von einem zum andern über und leuchtet für einen Augenblick als verknüpfender Sinn. Diese «Harmonie» ist immer begrifflich vermittelt und erzwungen, etwa wenn Arcimboldo nach dem Bericht Comaninis eine Farbentonleiter der klingenden Tonleiter zuordnet. Von weiß aus stufte er das Farbenspektrum parallel zu den Tonschritten ab, so daß der Hofmusiker Rudolfs II., Mauro Cremonese, auf dem Clavicembalo jene Zusammenklänge anschlagen konnte, die Arcimboldo auf seiner Farbenpartitur zuvor gemalt hatte. Diese Idee, im 17. Jahrhundert vom französischen Jesuiten Louis Bertrand Castel als «clavecin oculaire» systematisiert, beschäftigte später auch Runge in seinen Untersuchungen zur *Farbenkugel* (1810), und sie geistert in bestimmten Versuchen neuerer Komponisten herum, nachdem es nun durch elektronische Mittel gelungen ist, das Klangspektrum genau so zu zerlegen wie dasjenige des Lichts.

Eine vergleichbare Konsonanz zwischen Beziehungslosem stellt sich ein, wenn Rabelais' Gedicht «O bouteille...» im «Zeilenbild» als Flasche gesetzt wird, oder Arcimboldo den *Sommer* aus Früchten und Gemüsen bildet. Die Überblendung und Durchdringung inkommensurabler Bereiche und unverbundener Ebenen verfügt über die Welt in einem begrifflichen Sinn, und kein Begriff kann sich des Zwangsverhältnisses zu seinem Gegenteil entziehen. «Denn echt Metaphorisches will überall die Erscheinungen lesen, als wären sie ein Palimpsest, mit anderer Schrift noch dahinter, oder besser, als wären sie lauter wirkliche Beiwohnungen, Alterierungen, Alternierungen, sich durchdringend[4].»

Arcimboldo steht als Künstler in einer kalten Welt des Durcheinanders, in der es bloß noch «Material» gibt. In heilloser Verwirrung scheinen vertraute Zusammenhänge allerorten auseinanderzubrechen; kein Ding, kein Wort will auf sich selbst behaftet werden. Nichts ist gegeben, der überlieferte Anblick der Welt entfremdet oder schal. Allein die begriffliche Spange des künstlerischen «concetto» kann in diesem Rohstoff Bezüge und überraschende Bedeutungen setzen. Daher auch die gestelzte «Künstlichkeit» dieser Gebilde, in

denen das absichtlich rohe oder künstlich fabrizierte Material mit anspruchsvollen Bedeutungen verkoppelt wird. Das «concetto» durchdringt und umklammert den scheinbar willkürlich herausgegriffenen Stoff wie die metallgetriebene Fassung eine schiefergraue Muschel festhält und ihre perlmutterne Innenseite als glänzenden Kelch darbietet, als wäre sie immer schon für ihre neue Funktion von der absichtslosen Natur geschaffen worden.

[1] J. v. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig 1908, S. 90.

[2] Sämtliche Literatur bei B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo*. Florenz 1954; und Legrand et Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*. Aalter (Belgien) 1955.

[3] Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), hg. von H. Ludwig. Wien 1882, Bd. I, S. 117, 125.

[4] E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie 2*, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. 1964, S. 141.

Die Funktion des Absonderlichen in der Dichtung Jean Pauls

ELISABETH ENDRES

In jenem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, in dem Schiller und Goethe die deutsche Klassik schufen, schrieb ein Dichter seine Hauptwerke, der als der große Nicht- und Antiklassiker der deutschen Sprachkunst schlechthin gelten kann: ich meine Johann Paul Friedrich Richter, der unter dem Verfassernamen seines ersten Romans als Jean Paul in die Literaturgeschichte einging. Wollte man mythifizieren, so könnte man es als listigen Ausgleich der sich entwickelnden Geschichte ansprechen, daß zur gleichen Zeit, als die Klassik ihre Natur zur höchsten Vollendung führte, ein Dichter seine Manier, die extremer Manierismus war, zu einer Höhe entwickelte, die nie mehr erreicht werden sollte. Als Goethe und Schiller die Objektivität als Kunstziel für sich anerkannten, folgte Jean Paul seiner gigantischen Subjektivität, die ihn außerhalb seiner Zeitentwicklung stellte.

Außerhalb der Zeitentwicklung — man verstehe dies recht. Es geht nicht etwa um eine bewußte historische Rückwendung. Jean Paul suchte für sich keine Rechtfertigung bei den barocken Spaniern oder elisabethanischen Engländern, er erforschte nicht die Kunst der Manieristen, um die Manier seiner