

Visio und veritas.

**Augentäuschung als Erkenntnisweg
in der nordalpinen Malerei am Übergang
von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit.**

Ulrich Pfisterer

„*Brillen verkopen*“ – so lautet eine niederländische Redewendung –, „Brillen verkaufen“ bedeutet, jemanden ausgerechnet mittels einer künstlichen Seh-‘Hilfe’ zu täuschen, die doch eigentlich die Wahrnehmung schärfen, nicht noch mehr verzerren sollte, und die normalerweise als Signum für Gelehrsamkeit, aber auch für die Tugend der Selbstbeherrschung stehen kann.¹ Wenn daher auf einem um 1520/1525 entstandenen Gemälde des Jacob Cornelisz. van Oostsanem (**Abb. 1**) eine junge ‘Brillenverkäuferin’ einem älteren, offenbar wohlhabenden Mann eine Brille reicht, dann will diese Szene in der Tradition der ‘ungleichen Paare’ den Betrachter warnen, daß die junge Schönheit ihrem Gegenüber Liebe nur vorgaukelt, ihn betrügt und käuflich ist.² Die Nebenszenen in dem prunkvollen Innenraum lassen an dieser Deutung keinen Zweifel: Unmittelbar hinter den beiden Protagonisten küßt ein junger Mann und liebkost zugleich mit einer Hand eine alte Frau, die andere greift derweil nach den Goldstücken, die sie ihm anbietet. Von einem Balkon aus betrachtet ein Narr mit ungläubiger Geste diese bei-

¹ Wichtige Hilfestellung, um meine ‘verzerzte Wahrnehmung’ bei einer Reihe hier vorgestellter Überlegungen zu korrigieren, gaben Thomas Packeiser und Gabriele Wimböck; ihnen sei herzlich gedankt.

Harrebomée (1858-1866), Bd. 1, 91; vgl. für ähnliche Vorstellungen im deutschsprachigen Raum *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (1996), Bd. 2, 101: „*Wer ein verkeert urteyl hat, und durch blau baryllen sibet, den mß ye all ding blau erscheinen*“, zum Adagium 483 des Erasmus „*tragulam injicere*“ und seiner Adaptation Wander (1867), Bd. 1, 466 f. – Insgesamt zur Brillen-Thematik am Beginn der Frühen Neuzeit Margolin (1975); zur Brille als Attribut der Gelehrsamkeit und Selbstbeherrschung vgl. Mann (1992).



Abb. 1: Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Junge Frau verkauft Brillen, um 1520/25, Utrecht, Catharijneconvent.

den eigentlich närrischen Paarungen.³ Die 'Musizierstunde' im Hintergrund mit zwei weiteren jungen Frauen und einem Mann erinnert zudem an das Bild-Genre der 'lockeren Gesellschaft' und ihre dargestellten bzw. prälu-

² Zu dieser Tafel im Besitz des Instituut Collectie Nederland (NK 2495), das sich als Leihgabe im Museum Catharijneconvent in Utrecht (dort Inv. RMCC S171) befindet, zuletzt (mit vollständiger Bibliographie) Kat.Best. Utrecht (2002), 42-43 und Jeltje Dijkstra in: Schooten/Wüstefeld (2003), 75 f. (Kat.Nr. 16). – Ein französisches Gemälde der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rennes zeigt ähnlich und in aller Eindeutigkeit eine junge Frau, die einem alten Mann eine Brille reicht und sich gleichzeitig zur anderen Richtung mit einem jugendlichen Liebhaber beschäftigt, dazu Adhémar (1945), 192. – Zahlreiche Textquellen zu dieser Thematik und ein weiterer Stich bei Röhrich (2001), Bd. 1, 258-261.

³ Vgl. einen gleichzeitigen niederländischen Stich, auf dem ein Narr und zwei ungleiche Paare so eng beisammen stehen, daß zudem ein Verhältnis von junger Frau und jungem Mann erkennbar wird, s. Stewart (1979), 72; Mann (1992), v.a. 103-106 zu Till Eulenspiegel und anderen 'närrischen' Brillenherstellern und -händlern.

**Triplicis uisus, directi, reflexi & refracti, de
quo optica disputat, ar-
gumenta.**



Abb. 2: *Opticae Thesaurus* (1572), Frontispiz.

dierten Sinnesfreuden.⁴ Freilich hätte allein schon der Umstand stutzig machen müssen, daß unsere Verkäuferin selbst über ein Dutzend weiterer Brillen in ihrem Sortiment hat und also auch noch anderen Männern „*brillen verkopen*“ wird.

Das Gemälde des Jacob Cornelisz. geht von der Vorstellung aus, wonach nicht oder jedenfalls nicht allein unsere Umwelt für menschliche (Sinnes-)Täuschungen, Fehlentscheidungen und Laster verantwortlich ist, sondern auch unser eigener unzureichender Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparat: Denn daß die junge Frau ihren älteren Liebhaber irreführen kann, liegt weniger an ihrer besonderen Kunst der Verstellung, als vielmehr an dessen durch die 'Brille der Liebe und Lust' umnebelten Blicken und an

⁴ Vergleichsbeispiele bei Renger (1970).

seinem dadurch verzerrten Bild der Wirklichkeit. Damit sind in quasi-emblematischer Verdichtung die beiden im Folgenden entwickelten Thesen skizziert: (1.) Die Frage nach Wirklichkeit, Wahrheit und eng damit zusammenhängend auch nach Autorität – sei sie auf die ‘Realität’ oder auf Bildwerke gerichtet – ist in Mittelalter und Früher Neuzeit ganz wesentlich eine Frage nach dem richtigen oder falschen Umgang mit den Sinneswahrnehmungen. Dabei sind ‘richtige’ oder ‘falsche’ Einsichten immer moralisch konnotiert: Augentäuschungen werden so zu Indizien ethischer Befindlichkeiten. (2.) In den Jahrzehnten vor und um 1500 bedienen sich daher Künstler verstärkt der Darstellung optischer Gerätschaften wie der Brille oder aber – angesichts der neuen mimetischen, in der altniederländischen und italienischen Malerei entwickelten Darstellungsmöglichkeiten – genau beobachteter, optischer Täuschungsphänomene wie Spiegelungen, Brechungen und *trompe-l’oeil*, um Aussagen über Tugend und Laster visuell zu kodieren und zugleich den Betrachter zum ‘richtigen’ Sehen zu ermahnen. Da mittelalterliche und frühneuzeitliche Sehtheorien hierbei stets drei Möglichkeiten der physischen Relation des Sehenden zum Objekt seiner Wahrnehmung unterschieden oder anders formuliert: drei Formen der Ausbreitung von Seh- und Lichtstrahlen – die direkte Verbindung, den durch zwischengeschaltete, mehr oder weniger transparente Medien gebrochenen Strahl und das im Spiegel reflektierte Abbild (**Abb. 2**)⁵ –, wird auch im Folgenden je ein Beispiel für die dabei möglichen Fehlurteile und den so vermittelten Erkenntnisgewinn vorgestellt: Augentäuschung durch Brechungen, Augentäuschung durch *trompe-l’oeil* – d.h. der ‘direkte Blick’ hält das gemalte Objekt für die Wirklichkeit – und Augentäuschung durch Spiegelungen.

1. Brechungen: Ein anonymes Männerbildnis in Berlin

Wer immer zu Beginn des 16. Jahrhunderts das Bildnis eines heute unbekannten, wohl 30- bis 35-jährigen Mannes in die Hand genommen und betrachtet hätte (**Abb. 3**), dem wäre das Bemühen des Dargestellten um tugendhafte Erscheinung und sozialen Respekt überdeutlich geworden: markante Gesichtszüge mit ruhig-ernstem, selbstbewußtem Blick direkt aus dem Bild, sorgfältig geschnittenes und geordnetes Haar, kostbar gekleidet zwar mit pelzbesetztem Mantel, besticktem Hemd und Mütze, aber doch insgesamt dezent und weit entfernt von den zu dieser Zeit ebenfalls erprobten Wunschildern des Ichs in Form effektheischender Inszenierung und

⁵ Zusammenfassend dargestellt erläutert und auf dem Frontispitz dargestellt im *Opticae Thesaurus* (1572), 102, 231 ff.; weiterhin etwa: Pecham (1972), 25-28; Pierre de Limoges 1654, 477 (cap. III ‘De visionum numero’): ‘...Doctores perspectivae scientiae, distinguunt triplicem oculi visionem. Prima est per lineas rectas. Secunda per lineas fractas. Tertia per lineas flexas.’ – Eine der wenigen kunsthistorischen Arbeiten zu diesem Problemkreis von Shearman (1995).



Abb. 3: Unbekannter Meister; Männerbildnis, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie.

latentem Geckentum, die Büste schließlich hinterfangen und gerahmt von einem Landschaftsausschnitt auf der einen und einem zurückgeschlagenen Vorhang auf der anderen Seite – Kennzeichen für mannhafte Aktivität, Weltläufigkeit und gesellschaftliche Auszeichnung.⁶ Bewundernswert auch die Qualität der Ausführung: Venezianische Stilelemente gemischt mit nordalpiner graphischer Härte passend zur kantigen Physiognomie und den blonden Haaren des Porträtierten – eine Mischung, der man zunächst durch eine Zuschreibung an Bartolomeo Veneto, dann Jacopo de' Barbari, schließlich einen Maler im Umkreis des Bernhard Strigel gerecht zu werden versuchte. Daß die ebenfalls bemalte Rückseite des Porträts (Abb. 4) von

⁶ Zu dem in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. 1664 aufbewahrten Bildnis zuletzt Dülberg (1990), 161-163 und Kat.Nr. 211; Pagnotta (1997), 280 f. (Kat.Nr. A.7); Bernard Aikema in: Kat.Ausst. Venedig (1999), 234 f. (Kat.Nr. 26). – Zur gegenteiligen, modischen Selbstinszenierung etwa Dürers kurz vor 1500 vgl. Wilson (1995) und Manuth (2001); zu Möglichkeiten und Grenzen solcher Selbst-Darstellung im Männerbildnis Buls/Lüttenberg/Priever (2002).

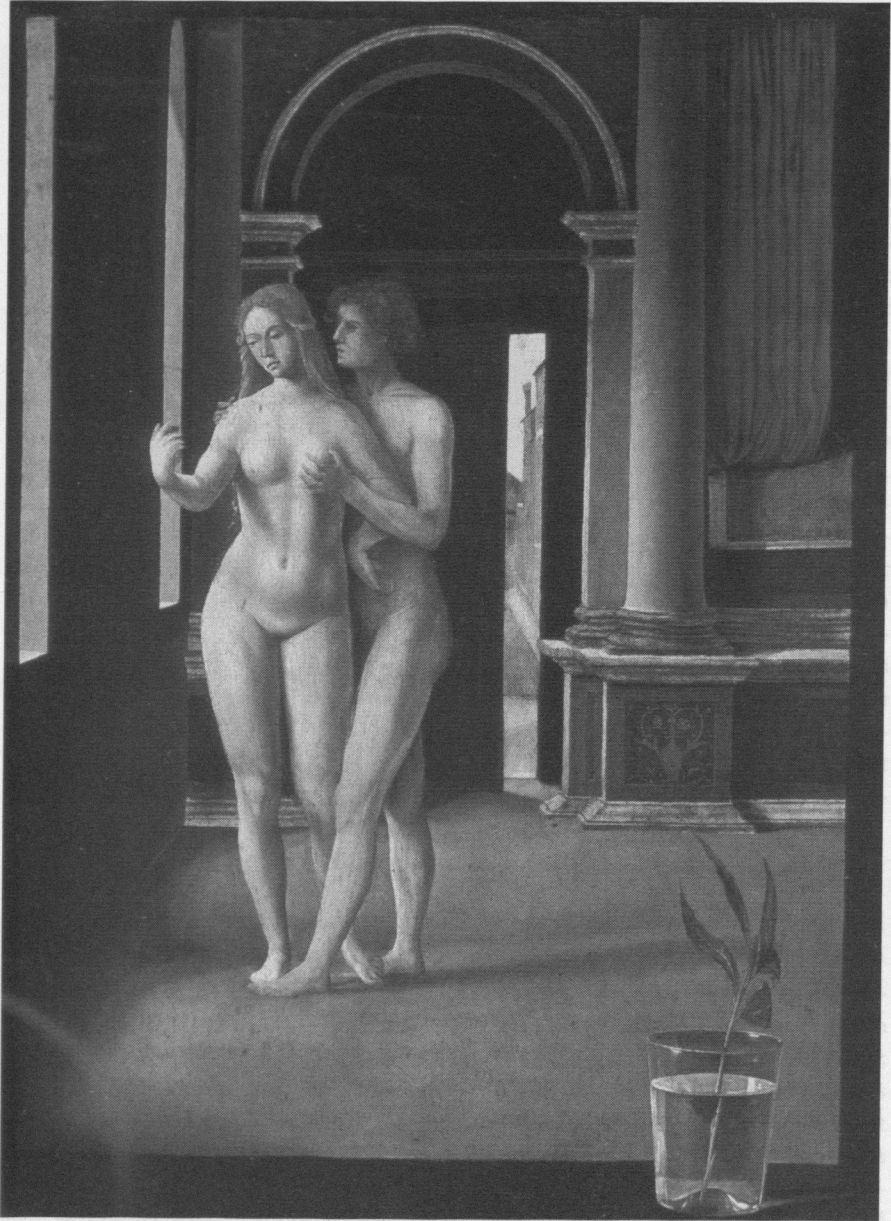


Abb. 4: Unbekannter Meister, Männerbildnis, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie,
Rückseite mit Liebesszene.

einer anderen Hand als die Vorderseite stammen soll, scheint freilich nicht nur eine herstellungstechnisch komplizierte Hypothese, sondern dürfte an-

gesichts des prekären Zustandes dieser Rückseite auch die Möglichkeiten zuverlässiger stilistischer Attribution übersteigen.

Aber der zeitgenössische Betrachter wäre kaum an kunsthistorischen Stil- und Zuschreibungsfragen interessiert gewesen, sondern ihn hätte die Darstellung der Rückseite in den Bann geschlagen, die auf den ersten Blick geradezu als Gegenentwurf zum Porträt erscheinen mußte und die man viel eher mit einem jugendlichen, in Liebe entbrannten Heißsporn zu verbinden geneigt wäre: Kein den Rang des Dargestellten unterstreichendes Wappen, keine gelehrte Imprese, keines der so beliebten, offensichtlich moralisierenden (*vanitas*-)Motive war dort zu sehen, sondern der Blick in einen Raum, dessen italienische Renaissance-Architektur mit Bettalkoven von Fenstern und einer halboffenen Tür in intensive Licht-Schatten-Zonen getaucht wird, und in dessen Mitte sich hell erleuchtet ein nacktes Liebespaar umfängt – wobei die Frau einen Gegenstand in ihrer Hand zu fixieren scheint, möglicherweise einen kleinen Spiegel.⁷ Der Betrachter dieser intimen Umarmung fand sich jedenfalls nicht nur unweigerlich in der Rolle des Voyeurs wieder.⁸ Sein visueller Erfahrungshorizont mußte auch mehr oder weniger laut eine Warnung vor den Fallstricken der Erbsünde evozieren: Sowohl die sich ohne jede Scham verführerisch präsentierende Frau als auch der sie *a tergo* umarmende Mann lassen in aller Deutlichkeit die Lust, nicht aber das allein legitime „Seid fruchtbar und vermehret Euch“ als *Movens* ihres Tuns erscheinen – nicht umsonst wählte etwa auch Hans Baldung Grien für seinen 1511 datierten Holzschnitt des Sündenfalls eine ganze ähnliche Anordnung des ersten Menschenpaares.⁹ Jedoch vermeidet das Gemälde die ansonsten bei dieser Thematik durch Gegenbilder, Attribute und Inschriften erzielte krasse Eindeutigkeit der Mahnung, im Gegenteil: Die *voluptas oculorum* scheint auf der Ebene der Kunst noch fortgesetzt und intensiviert. Dem Betrachterblick werden zusätzlich künstlerische Sinnesfreuden angeboten, u.a. in Form eines halbvollen, prominent im Bildvordergrund platzierten Wasserglases, in dem ein Lorbeerzweig steht, dessen Ästchen aufgrund der optischen Brechung von Wasser und Glas auseinanderzutreten scheint (**Abb. 5**). Es wird zu zeigen sein, daß es sich bei diesem bislang nicht weiter beachteten Wunder illusionistischer Malerei um keinen künstlerischen Selbstzweck handelt, sondern um den Schlüssel zum Gesamtverständnis des Bildes.

Nun finden sich Gläser, Vasen und Fensterscheiben mit Lichteffekten im Gefolge der altniederländischen Malerei natürlich schon zuvor, häufig

⁷ Zu dieser am beschädigten Gemälde nicht weiter verifizierbaren These v.a. Hartlaub (1950): Sie würde sich jedoch gut in die im Folgenden entwickelte These einer Verführung und 'Bannung' durch den Blick fügen.

⁸ Wie sie ihm aus der Liebes-Literatur bekannt war, vgl. Spearing (1993), speziell zum Blick durch ein Fenster etwa 19 f. und 58.

⁹ Der Verweis auf den Holzschnitt bereits von Bernard Aikema in: Kat.Ausst. Venedig (1999), 234 f. (Kat.Nr. 26); vgl. auch Koerner (1993), v.a. 292-316.



Abb. 5: Unbekannter Meister, Männerbildnis, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Rückseite mit Liebesszene, Detail aus Abb. 4.

als Mariensymbole.¹⁰ Es sei hier nur auf eine 1478 datierte *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux* eines niederrheinischen oder niederländischen Meisters mit einem auffällig in Szene gesetzten Wasserglas verwiesen, oder aber – um auch die Rezeption in Italien zu belegen – auf die Glasvasen in Filippo Lippis Verkündigungen bzw. auf das Wasserglas neben einer *Madonna mit Kind* des Sebastiano Mainardi (um 1500).¹¹ Aber die auf der Berliner Tafel wiedergegebenen Lichtbrechungen, Verzerrungen und insbesondere das versetzt erscheinende Ästchen lassen in ihrer präzisen Beobachtung der optischen Phänomene die meisten anderen Beispiele weit hinter sich. Bezeichnenderweise befindet sich eine der ganz wenigen wirklich vergleichbaren Darstellungen, die ebenfalls einen verschobenen Pflanzenstengel in einem Wasserglas zeigt, auf dem zumeist Dürer zugeschriebenen Dresdener Altar, der wohl kurz vor 1500 entstand, aber mit seiner Verbindung norditalienischer und nordalpiner Elemente in einen ganz vergleichbaren künstlerischen Kontext wie das Berliner Bildnis gehört.¹² Die visuellen Effekte unseres Beispiels übertreffen zudem an Korrektheit der Beobachtung auch alle in optischen Traktaten des Spätmittelalters geschilderten Bre-

¹⁰ Zur marianischen Licht- und Glasmethaphorik bzw. -symbolik s. etwa Châtelet (1981) und Gottlieb (1981), 135-142.

¹¹ Roland Krischel in: Kat.Ausst. Köln (2001), 336 (Kat.Nr. 42); zu Lippis Tafeln in München, Alte Pinakothek (um 1443) und in Florenz, S. Lorenzo (um 1439/1445) s. Holmes (1999), 115-125; Kat.Best. Lille (1999), 122 und 21 (Taf.).

chungsphänomene: Zwar gehört das Beispiel des Stabes, der ins Wasser gestellt zweigeteilt erscheint, zu den seit der Antike vielfach zitierten Standardversuchen zu optischen Täuschungen.¹³ Aber die komplexe Aufgabe, den Durchgang und das teilweise Zurückspiegeln von Licht und Strahlen durch mehrere verschieden dichte Medien – Luft, Glas, Wasser – an einer Sonderform des Kegelstumpfes, wie sie das Wasserglas darstellt, zu ermitteln, übersteigt doch die Lehrbuchbeispiele.¹⁴ Freilich wären die meisten Betrachter unseres Gemäldes sowieso nicht mit den notwendigen avancierten optischen und katoptrischen Kenntnissen gerüstet gewesen, sie hätten die Augentäuschung vielmehr als moralisches Problem und warnende Aufforderung verstanden, nicht unmittelbar ihren Sinnen zu trauen. Bereits Platon hatte dies am Beispiel der Brechung im Wasser und unter explizitem Verweis auf die ähnlich gelagerten Gefahren der Malerei erläutert: „So erscheinen uns dieselben körperlichen Gegenstände krumm und gerade, je nachdem wie sie in oder aus dem Wasser schauen, ferner die selben gezeichneten Gegenstände bekanntlich hohl und erhaben gleichfalls infolge einer bei den Farben statthabenden Täuschung des Gesichtssinnes, und so hat überhaupt eine jede sinnliche Verblendung der Art offenbar ihren Grund in unserer Seele: dieser schwache Teil unserer Natur ist es nun, auf den die Zeichen- und Malerkunst, die Gaukelkunst und die vielen Taschenspielerereien ähnlicher Art es anlegen und kein Blendmittel unversucht lassen.“¹⁵ Das Exemplum und seine Auslegung wurden in der Folge – hier nur in aller Verkürzung resümierbar – zu einem Gemeinplatz mittelalterlicher Wahrnehmungslehre: Nicht der Übertragungsvorgang der *species* vom Objekt zum Auge und auch nicht das Auge selbst als ‘äußerer Sinn’ sind in vielen Fällen schuld an Täuschungen, sondern häufig die fehlerhafte Verarbeitung der dort empfangenen Daten in unseren ‘inneren Sinnen’ und unserer Ratio.¹⁶ Der Mensch begeht Fehler, erliegt vermeintlich seinen Sinnen gerade nicht aufgrund unzureichender Sinnesorgane, sondern durch man-

¹² Anzelewsky (1971), 134-137 (Kat.Nr. 39 f.): hier Dürer ab- und einem Meister Jan (Jan Joest van Kalkar ?) zugeschrieben; das einzige frühere mir bekannte Beispiel – eine Glasvase mit insgesamt drei Blumenstengeln, von denen nur einer deutlich auseinandertritt – bei Benvenuto di Giovanni, *Verkündigung mit Hl. Michael, Hl. Katharina von Alexandrien und Stifter*, Volterra, Kirche des Konventes von S. Girolamo, sig. und dat. 1466, s. Dandera (1999), 214 f. (Kat.Nr. 5).

¹³ Ein Zusammenstellung möglicher *errores* und *deceptiones visus* durch äußere Faktoren, Schädigung des Auges und ‘geistige Verarbeitungsfehler’ von Alhazen in: *Opticae Thesaurus* (1572), 88-102, 205 ff. und 270 ff.; von Pecham (1972), 56-58. Zum gebrochenen Stab im Wasser etwa auch Vinzenz von Beauvais (1624), 131 (II, 81); zusammenfassend Lindberg (1987), Tachau (1988), etwa 140 f., 146 f., 270-274 und 306 f., Biernoff (2002), 122-125.

¹⁴ Vgl. etwa Alhazen in: *Opticae Thesaurus* (1572), 206-208 und 270 ff.; Vitellio in: *Opticae Thesaurus* (1572), 300-309 und 368 f.

¹⁵ Platon, *Der Staat*, 602 f.; einflußreiche moralische Ausdeutungen fehlerhafter Sinneswahrnehmungen auch bei Seneca, *Naturales quaestiones*, etwa I, 2, 3, I, 3, 9 oder I, 17, 4 und Augustinus, *Soliloquia*, 2, 6, 10-12; Vitruv, *De architectura*, 6, 2, 2 sollte dann besonders „*acumen ingenii*“ bei Künstlern und Betrachter angesichts solcher Täuschungen einfordern; s. dazu Summers (1987), v.a. 42-49.

gelhafte intellektuelle Verarbeitung und Kontrolle der Informationen. Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar verständlich, warum Ausführungen zur Wahrnehmung vielfach – so etwa bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin – im Rahmen von Tugendlehren abgehandelt werden und zudem populäre Beispiele für Prediger abgeben konnten: Die Sinneswahrnehmung als solche ist sozusagen wertneutral, erst die intellektuelle Verarbeitung entscheidet über richtig oder falsch, über gut oder schlecht.¹⁷ Der Umgang mit optischen Täuschungen erweist sich so als zentrale Frage von Tugend oder Laster. Entsprechend formuliert es auch die wohl meist rezipierte Abhandlung zu diesem Problem, der heute Petrus von Limoges zugeschriebene, aber zunächst unter verschiedensten Autorennamen kursierende *Tractatus de oculo morali*, entstanden im späten 13. Jh., aber im 15. Jh. am weitesten durch Abschriften, Inkunabeldrucke und Verarbeitung in anderen Schriften verbreitet: Im 6. Kapitel wird ausführlich das Beispiel des im Wasser gebrochenen Stabes beschrieben und dahingehend ausgedeutet, daß auch ein gerechter und gottesfürchtiger Mann zeitweilig den Verlockungen dieser Welt verfallen kann, selbst wenn er nicht ganz in sie eintaucht – Verlockungen, die sich vor allem als die 'Wasser sexueller Verführung' manifestieren.¹⁸ Für das Berliner Gemälde würde dies bedeuten: Die grünen Lorbeerblätter des Zweiges stehen für die Tugenden, der Teil im Wasser für die zwingende Sündenverhaftetheit des Dargestellten. Die optische Täuschung insgesamt verweist – um erneut eine Formulierung des *Tractatus* aufzugreifen – auf die Gefahren des spirituellen 'Brechens' durch das Laster.

Nehmen wir nach diesen Detailbeobachtungen nochmals das gesamte

¹⁶ Einen weiteren Ausgangspunkt dafür stellt die Behauptung in Aristoteles, *De anima*, 418a11–13 bzw. 428a16 ff. dar, die Sinne seien immer wahr, die *phantasia* dagegen meistens falsch. Im einzelnen waren dann jedoch der Wahrheitsgehalt sowie die verschiedenen Formen und Stufen der Sinneswahrnehmung bzw. -täuschung und die daraus ableitbaren Erkenntnisse heftig umstritten, vgl. insgesamt Lindberg (1987), Schleusener-Eichholz (1985), Tachau (1988), Pasnau (1997) und Biernoff (2002).

¹⁷ Zu Thomas ausführlich Tellkamp (1999), v.a. 178–184; zu Albertus Anzulewicz (1999); vgl. im größeren Kontext Lentjes (2002), v.a. 183 f.

¹⁸ Pierre de Limoges (1654), 484 (cap. VI, iv *De quarto Mirabili. Quod Praelatis cavendum sit a malo exemplo vel scandalo*): „Exponitur etiam in dicta scientia [perspective], quod baculus cuius pars est in aqua, & reliqua est super aquam prominens, oculo existenti in aere fractus apparet. Cuius causa redditur: Nam ibidem probatur, quod res quam in aqua conspiciamus propinquior apparet visui, quam si esset extra aquam. Quare licet quod est in aqua sit continuum & directum, cum parte alia baculi extra aquam positi; tamen videtur esse ipsi oculo propinquius: & ideo videtur baculus esse fractus. Sic contigit interdum quod aliquis, qui secundum veritatem est vir iustus, rectus, ac timens Deum, si fortassis aliquando ob causam aliquam utatur deliciis huius mundi, quæ mundanorum oculo sunt propinquæ: quamvis non totaliter se immergat fluxui deliciarum huius mundi, sed solum ex parte; quia fortassis hoc facit non propter mentis petulantiam, sed propter recreationem corporis necessariam; nihilominus quandoque scandalizat plurimos hoc videntes; & a vulgo iudicatur spiritualiter fractus esse. & a morum rectitudine obliquasse. Et de huiusmodi possumus exponere quod Saul de David legitur dixisse, dabo ei Michol, ut fiat illi in scandalum [1 Reg. 18]. Michol interpretatur aqua omnis, & fluxum significat deliciarum carnalium, quibus si quispiam vir perfectus per David significatus per amorem se copulet; in scandalum veritatis plurimorum.“ – Zu Autor, Struktur des Werkes, Intention und Rezeption s. Clark (1977); Schleusener-Eichholz (1978); Newhauser (1997).

Zimmer in den Blick: Das Wasserglas steht auf einem Fenstersims – der Betrachter sieht offenbar von außerhalb des Gebäudes durch ein Fenster ins Innere. In der Bibel wird eine entsprechende Situation an zwei Stellen beschrieben, die etwa das seit dem späteren 14. Jahrhundert weit verbreitete Lexikon des Petrus Berchorius unter dem Stichwort *fenestra* referiert.¹⁹ Bei Jesus Sirach 21 heißt es: „Der Tor blickt durch das Fenster ins Haus“, in der noch geläufigeren Formulierung von Jeremias 9, 20 [21]: „Der Tod kommt durch unsere Fenster“. Beide Stellen laufen auf eine Deutung hinaus: Durch unsere Fenster und Türen, d.h. durch die Sinnesorgane, kann die Sünde gleich einem Einbrecher in unser Inneres gelangen, wenn wir dort nicht gewappnet sind, will sagen: wenn die natürlich unverzichtbare Sinneswahrnehmung keiner Kontrolle unterliegt.²⁰ Speziell die Augen als ‘Fenster der Seele’ sind potentielle Einfallstore des Bösen – ja, für eine Reihe mittelalterlicher Autoren ist das Sehen überhaupt Ursprung aller Laster, das Stichwort heißt seit dem ersten Johannes-Brief und seit Augustinus *concupiscentia oculorum*.²¹ Insbesondere auch das Liebesverlangen und die *voluptas* entstehen durch das Auge, in das die von der Frau ausgehenden ‘vergifteten’ Sehstrahlen eindringen und bis zum Herzen des Mannes gelangen – daher allenthalben Warnungen vor dem unkontrollierten und ungeschützten Blick auf die Frau und vor ihrer Macht der *fascinatio*.²² In diesem Gedankenkontext müßte sich der Betrachter unseres Bildes früher oder später selbst ertappen, wie er als Tor wollüstig ins Haus hinein auf die Szene blickt. Ist dort bereits das Endstadium der Sinnesverstrickungen, das Berühren, er-

¹⁹ Berchorius (1631), 223 f. (s.v. *fenestra*) zitiert die Jeremias Stelle indirekt über den 9. Hieronymus-Brief: „*Fenestra ad respiciendum est sensualitas. Quinque enim sensus quinque fenestrae sunt, per quas intra mentem recipimus omnia bona & mala* [...] Hier. 9. *Mors ascendit per fenestras nostras* [...] Ecles. 21. *Stultus a fenestra respicit in domum*.“

²⁰ Die Vorstellung vom Bösen als ‘Einbrecher’ ins ‘Haus der Seele’ zusammengefaßt bei Pierre de Limoges (1654), 523 f.: „*aspectus illicitus per fenestram oculorum immisus, portam consensus aperit: & tunc hostis intrans, & domum spolians virtutibus, spiritum occidit*.“ Unter Verweis auf Pierre etwa übernommen von Berchorius (1631), 749 (s.v. *oculus*). – Zu den antiken und v.a. patristischen Ursprüngen solcher Deutungen des Fenstermotivs s. Horn (1967); vgl. zur Rezeption Gottlieb (1981), 204–274, Schleusener-Eichholz (1985), Bd. 2, 884–891, Camille (1998) sowie die rund 500 Belegstellen, die eine Volltext Suche in der Patrologia Latina ergibt; zu Petrarca und dem Humanismus Martelli (1990).

²¹ I Joh. 2, 15 f.; die fünf Sinnes-Öffnungen, voran das Auge, als Stimulans v.a. sexueller Lust von Mann und Frau beschreibt etwa ausführlich der 1465 vollendete Traktat des Stephan von Landskron (1979), fol. 139r–142v: „*I on den fünf synnen des menschen. Das xxxvii capitel. [...] Die sind die herrschen in unsern synnen, und unser synn sind uns ursach z̄ sünden, und gemeinlichen habent die sündt einen ursprung von den fünf synnen. Darumb spricht unser lieber herr durch den propheten Iheremi am. Der tod ist eingegangen durch eure venster in eure heiser; Das ist. Die sind die der sel tod feind, die sind eingangen durch eur außwendig fünf synn, die da sind als ein thir und ein weg des gemüts durch die das gemüt außßer kommt und durch die sel, als durch eyn venster außwendige ding sieht, erkennt, und hört oder empfint. Und also in wenig unordenlich begert. [...]. Und wiewol wir alle unser synn in gter bt haben sollen doch sunderwar das gesicht. [...]. Das ratet auch der weise man ecclesiastici an dem neunden capitel, do er spricht also. Siehe nicht an ein juckefrawen, das du nicht in irer zierd oder sebene geerget werdest, (g auch nicht bin und her in den gassen der statt, keir ab deine augen von dem frauensplid, das sich auffmacht oder zieret umnd nicht sibe an ir gestalt. Wenn von der gestalt der wiber sind vil verdorben, und die begird wirt davon erzündet als ein feir.*“ – Dazu auch Lentes (2002), 198–204.

reicht, so befindet sich der Voyeur doch immerhin schon in den Fängen des Sehens.

So verstanden verliert die Porträt-Rückseite auch teilweise ihre Sonderstellung und läßt sich in ihrer Intention mit anderen Bildern der Zeit vergleichen: Für ein unter dem Titel *‘Liebeszauber’* bekanntes Täfelchen in Leipzig von ca. 1470/1480 – eine nackte Frau in einem Zimmer schlägt Feuer auf ein großes Herz vor ihr, wobei sie von einem jungen Mann im Türrahmen beobachtet wird – hat Brigitte Lyman unter Verweis auf die *Naturkunde* des Konrad von Megenberg gezeigt, daß hier der Papagei oder ‘Sittich’, zumal in Verbindung mit Konvex-Spiegel und Pfauenfedern, als Warnung vor erotischem Blick und Sinnlichkeit zu verstehen ist.²³ Möglicherweise muß man sich also auch diese singuläre Darstellung ursprünglich in Verbindung mit einem Bildnis vorstellen? Ein Stich des Monogrammisten MZ von 1503 (**Abb. 6**) scheint dann gleich vor mehreren Sinnen zu warnen²⁴: Der Mann in den Armen der sehr wahrscheinlich käuflichen Frau ist zwar bereits unrettbar dem *tactus* verfallen, dem voraus ging jedoch die fatale Anziehung durch das Sehen, woran nicht nur der direkt und auffordernd auf den Betrachter gerichtete Blick der Verführerin, sondern auch das Abbild des Paares im Konvexspiegel erinnert, dazu kommt die Attraktion durch die lockende Stimme, symbolisch dargestellt in dem Lüsterweibchen als einem sirenenhaften Mischwesen, sowie (dem leeren Glas auf dem Tisch nach zu schließen) der Weingenuß – eine Akkumulation der sinnlichen Affizierungen, wie sie fast genau mit diesen Worten und Vergleichen wiederum der *Tractatus de oculo morali* beschreibt.²⁵ Besonders der auffällige Konvexspiegel des Innenraums mag zudem daran erinnern, daß gerade solche ‘Zerrspiegel’ als Sinnbilder für die verblendete Wahrnehmung der Liebenden dienten. Die wohl umfangreichste Ausdeutung verschiedener Spiegelformen und ihrer optischen Effekte findet sich dabei in einem im

²² Pierre de Limoges (1654), 523 (cap. VII *‘Differentia septima de luxurie, quod oculi mulieris sicut tela impudicitiae quibus multi vulnerantur’*): „Oculus corporis est ianitor cordis. [...] Videtur namque probabile, quod cum mulier libidinose respicit virum, tunc a corde mulieris, libidinosus fumus egrediens, usque ad oculos venit. deinde radios visuales mulieris inficit, qui sic infecti veniunt ad oculos viri, [...] & eos infecerint, infectio usque ad cor transit, sicut a corde mulieris processit. Haec est enim natura radij venenosus, [...]“. – Zur Vorgeschichte und weiteren Entwicklung dieses auf der *pneuma/spiritus*-Lehre basierenden Gedankens s. Cline (1972), Donaldson-Evans (1980), Baldwin (1986), Marchetti (1995), Spence (1996) und die Literatur in Anm. 53.

²³ Lyman (1994); die Passage zum „Sittich“ bei Konrad von Megenberg (2003), 248: „Aristotiles spricht, darz der sitich gern wein trinch vnd ist gar ein vnheüßlicher vogel, vnd darz ist niht ein wunder, wan der wein ist ein vrsach der vnheüßlich. Ez spricht auch Aristotiles: Wenn der vogel tranchen wirt von wein, so schaut er gern iunkfrawen vnd ist an dem anplücke gar lustig.“

²⁴ Schrader (1993); Kat.Ausst. Gotha (1998), 122 (Kat.Nr. 61) mit umfangreicher Bibliographie.

²⁵ Pierre de Limoges (1654), 526 (cap. VII): „Mulier autem non tantum capit virum per oculos, sed etiam per singulos sensus. Et primo per auditum, sicut & Sirenes, quae sunt monstra quaedam marina, virginium vultum habentia, quae cantu suo navigantes alliciunt: [...] Per speculum lucidum, intellige corpus mulieris ornatum, quod cum stultus aliquis respicit, spirituales aliquando gradum sistit, & coelestia quae deberet insensui oblationi tradit. Tandem quarto mulier capit virum per tactum, opus nefarium perpetrando.“ – Für ein anderes Bild-Beispiel käuflicher Verführung u.a. durch den Blick s. Müller (1998).



Abb. 6: Meister MZ, Die Umarmung, 1503, Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg.

späten 14. Jahrhundert entstandenen französischen Kommentar zu den *Éschex amoureux*, einer Liebesallegorie in der Nachfolge des Rosenromans: Erläutert werden „*les sept sortes de miroirs*“, wobei hier der Konkav- oder Brennspeigel als intensivstes Sinnbild des in Liebe entflammten Herzens erscheint.²⁶ Zurück zum Berliner Gemälde: Das prominent auf einem Fenstersims inszenierte Glas mit der ungewöhnlich genau beobachteten Brechung, abgestellt unmittelbar am Einfallstor des Betrachter-Blicks, an der ästhetischen Grenze des Bildes, hätte beim zeitgenössischen Rezipienten gerade wegen seiner hohen sinnlich-künstlerischen Qualität unweigerlich die Assoziation von den Fenstern und Türen als Metaphern der Sinne aufgerufen, wodurch die optische Täuschung nur noch deutlicher als Mahnung zum reflektierten Sinnesgebrauch erscheinen mußte. Entscheidend ist dabei, daß das künstlerische Glanzstück des Glases und seine quasi-wissen-

²⁶ Évrart de Conty (1993), 700-713; dazu auch Guichard-Tesson (1985); der Text der *Éschex* und lateinische Marginalglossen dazu bei Kraft (1977), 123 (V. 1218 ff.) und 240. – Zur zentralen Verwendung von Spiegelbildern in Jean de Meuns Teil des *Roman de la Rose* selbst s. Eberle (1976/1977).

schaftlich beobachteten optischen Eigenschaften keinem säkularen, kunst-autonomen Selbstzweck, sondern der christlich-moralischen Welterkenntnis dienen – ein Gedanke, den etwa Nikolaus von Cues ebenfalls sinngemäß für die Wissenschaft der Perspektive und ihre Korrekturmöglichkeiten der „*errores circa visum*“ formuliert hatte.²⁷

Wenn die Rückseite des Berliner Männerbildnisses so dezidiert den Seh- und Wahrnehmungsprozeß thematisiert, was besagt dies dann für die auf den ersten Blick ganz anders gestimmte Vorderseite, da sich beide doch normalerweise aufeinander beziehen? Ingrid Hahn hat 1977 in einem Aufsatz zur ‘Theorie der Personerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts’ die biblischen und dann mittelalterlichen Ursprünge einer Kontroverse aufgezeigt, wonach das Äußere einer Person nicht zwingend getreuer Spiegel ihrer Seele sein muß, ja im Falle bewußter Täuschung geradezu Maske des Teufels sein kann. Bereits zu dieser Zeit wurden also für das Verhältnis von ‘Innen’ und ‘Außen’ des Menschen mögliche Differenzen und die Spannung von Sein und Schein wahrgenommen. Dabei konnte im übrigen – angeregt u.a. von dem Cicero-Wort über den „*corpus quasi vas*“ (Tusc. 1, 52) – die Relation von Seele und Körper auch mit einem gefüllten Wasserglas verglichen werden.²⁸ Vor diesem Hintergrund wäre die Rückseite des Männerbildnisses nicht mehr nur als Memento der Sinnen- und Sündenverhaftetheit selbst des Tugendhaften zu verstehen. Sie diene vielmehr auch als eine Art kritischer Kommentar zur Gattung Porträt insgesamt: Denn wenn das Wasserglas mit seiner optischen Täuschung daran erinnert, die Wahrnehmung dem Prozeß rationaler Erkenntnis zu unterwerfen, dann soll auch der Betrachter des Bildnisses nicht bei der äußeren Erscheinung des Mannes stehen bleiben und diese unreflektiert mit dessen eigentlichem Wesen kurzschließen. Das Gemälde selbst verweist über seinen ‘verführerischen’ Oberflächen-Realismus hinaus auf die in ihm anderweitig kodierten Aussagen zu Wesen und Tugenden des Porträtierten und gewinnt so eine neue und höhere Darstellungsberechtigung.

Im Gegensatz zum heutigen Rezipienten, dem sich die Verbindung aus ‘seriösem’ Bildnis, verführerischer Liebesszene und subtiler ‘Warn-Markierung’ als labiles und mit dem Hang zu Mißverständnissen behaftetes Sinngefüge präsentieren mag, scheint zu Beginn des 16. Jahrhunderts eben dieser Kunstgriff eines dem Bereich der optischen Täuschungen entnommenen *caveat* für Bildnisse kein Einzelfall gewesen zu sein: So spielt auch das Bartel Beham zugeschriebene Porträt eines ‘*Rechenmeisters*’ von 1529

²⁷ Insgesamt geht es um das Argument der Würde des Menschen, der seine Schwächen im Vergleich zum Tier beheben kann: Nikolaus von Cues (1964), 13: „*Nam solus homo reppetit, qualiter defectum lucis ardenti candela suppleat, ut videat, et deficientem visum beryllus inuet et arte perspectiva errorem circa visum corrigit. [...].*“ – Dazu Herold (1985), 83 f. und Schnitzler (2002), 229.

²⁸ Hahn (1977), v.a. 415 f. und 419-430; zur breiten Rezeption der von Hahn nicht herangezogenen Ciceronischen ‘Körper als Gefäß’-Metapher Davitt-Asmus (1977).



Abb. 7: Bartel Beham (zugeschr.): 'Rechenmeister', 1529,
Wien, Kunsthistorisches Museum.

(Abb. 7) mit der Illusion, der auf dem Tisch liegende Apfel sei eigentlich zweimal vorhanden, sowohl hinter als auch im Wasser- oder eher Weinglas. Folgt man der jüngsten Deutung von Kurt Löcher, dann bezieht sich das Gemälde des Zahlen notierenden und also wohl rechnenden Mannes in Verbindung mit seinem Gegenstück, einem Frauenbildnis, auf die Motivtradition des gut wirtschaftenden Hausvaters.²⁹ Dem fügt sich die Gegenüberstellung von Weinglas mit ganzem Apfel im rechten Bildvordergrund und einem ausgebissenen Apfelschnitt mit Fliegen³⁰ links gut ein, erkennt man in beiden (wiederum mit Löcher) eine Gegenüberstellung von „irdischen Freuden“ und „Vergänglichkeit“: Auch hier würden 'Warn-Markierungen' am 'Eingang' des Bildnisses auf die Verführung durch die Sinne,

²⁹ Löcher (1999), 89-94 unter Rekurs auf den materialreichen Aufsatz von Raupp (1991).

³⁰ Zu Apfel und Fliege s. etwa Kühnel (1989) und Bottigheimer (1995).

auf Laster und Tod hinweisen, die dann freilich nicht im Gemälde weiter dargestellt werden, sondern vor deren Folie der Porträtierte als tugendhafter Gegenentwurf erscheint. Auch hier also wird die weltliche Verstrickung des eigentlich Tugendhaften und die irdische Spannung von Sein und Schein thematisiert – wiederum durch die minuziös beobachtete und virtuos wiedergegebene Spiegelung im Glas auf das Sehen bzw. Erkennen als dem zentralen Problem zugespitzt. Der anamorphotische Totenschädel auf Holbeins *Gesandten* schließlich dürfte das bekannteste Beispiel dafür sein, wie für einen Betrachter zwei Schweisen und Wahrnehmungsebenen des Sinnlichen und Geistigen auseinander treten sollen – ebenfalls nicht mit dem Ziel einer Verdammung der *visio* und damit auch der Kunst insgesamt, sondern als Memento einer rational gesteuerten Suche nach der *veritas* unter dem (möglicherweise) täuschenden Schleier der Sinnenwelt.³¹

2. *Trompe-l'oeil*: Jacopo de' Barbaris *Rebhuhn-Tafel* in München

Ganz ähnliche intellektuelle Voraussetzungen auf Seiten des Betrachters wie das Berliner Männerporträt verlangte Jacopo de' Barbaris *Rebhuhn*-Stillleben (**Abb. 8**): auf einem *cartellino* signiert, mit seinem Erkennungszeichen – einem Caduceus – versehen und 1504 datiert, heute in der Münchner Alten Pinakothek, ehemals aber mit größter Wahrscheinlichkeit für Friedrich den Weisen von Sachsen oder seinen Bruder, Herzog Johann, gemalt, in deren Dienst Jacopo das gesamte Jahr 1504 über stand. Das nur 52 auf 42,5 cm große Gemälde zeigt ein an der Wand aufgehängtes totes Rebhuhn nebst den metallenen Handschuhen einer Rüstung und einem Armbrustbolzen, alles annähernd in tatsächlicher Größe.³² Dabei lassen sich in den blank polierten Metallplatten der Handschuhe in schwacher und zudem durch deren Rundungen verzerrter Spiegelung das Gefieder des Rebhuhns und ein Kreuzstock-Fenster wiedererkennen – Lichtreflexe, die angesichts der übrigen, in matten Ocker- und Brauntönen gehaltenen Farbgebung des Gemäldes umso auffälliger hervortreten. Die mimetische Präzision der Darstellung verlangt jedoch noch eine genauere Bestimmung der dargestellten Gegenstände. Vor allem bei dem Armbrustbolzen handelt es sich auffälligerweise nicht um einen Preller für die Vogeljagd, d.h. um ein Geschöß

³¹ Zu den älteren Deutungen zusammenfassend Foister/Roy/Wyld (1997); weiterhin Bättschmann/Griener (1997), 184–188; mit theologisch-astrologischer Deutung und v.a. den von den Meßgeräten und Uhren angezeigten Tag als Karfreitag bestimmend North (2001), zum Schädel 125–140 und 188–196; nicht überzeugend der Vorschlag von Kenaan (2002), der anamorphotische Schädel auf dem bewußt 'distanziert-beziehungslosen' Freundschaftsbild würde auf das 'Geheimnis' der beiden Porträtierten, ein homoerotisches Verhältnis, verweisen. – Zu den Anfängen und der Bedeutung anamorphotischer Darstellungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (mit der früheren Literatur) Eser (1998).

³² Zu technischen Angaben und Forschungsgeschichte Kat.Best. München (1971), 20 f., Levenson (1978), 194–202 und Kat.Best. München (1983), 58 f.

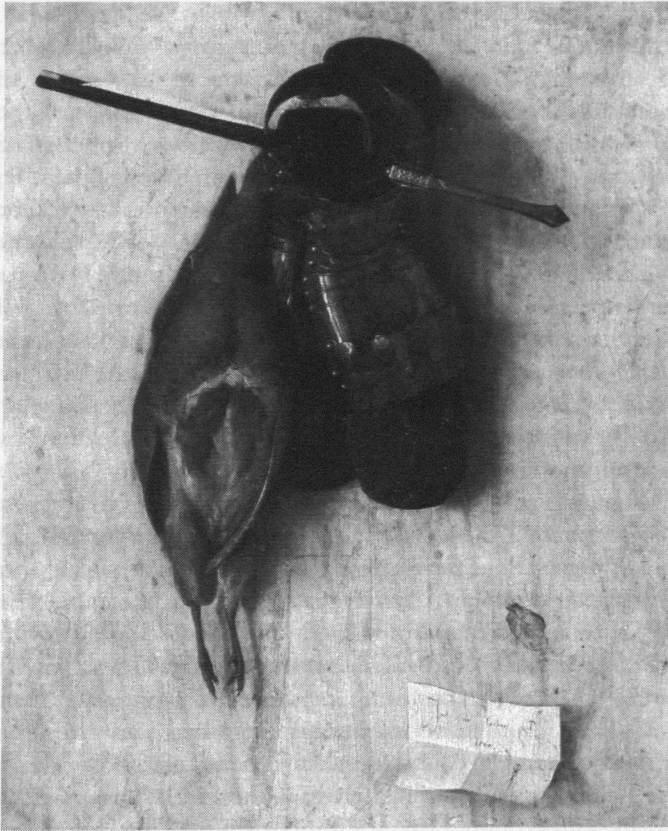


Abb. 8: Jacopo de' Barbari, Rebuhn-Stilleben, 1504, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

mit stumpfem Vorderteil, das die Beute durch einen Schlag tötet, nicht aber zérsetzt.³³ Der Bolzen hat eine dünne Holzfiederung, die schräg auf dem Schaft eingesetzt ist und für einen Drall des Geschosses und damit höhere Zielgenauigkeit sorgt. Die ungewöhnlich lange Metallröhle der Spitze ist durch aufwendig vergoldete Gravuren verziert – auszuschließen ist daher auch, daß dieses Geschöß für Großwildjagd oder Kampf verwendet wurde und dabei leicht verloren gehen konnte. Vielmehr muß es sich entweder um einen 'Pfeil' mit zeremoniell-herrscherlicher Funktion handeln, um ein 'Schmuck-Objekt', das man etwa am Hut tragen konnte, oder aber und am wahrscheinlichsten um einen besonders sorgfältig gearbeiteten und leicht wiedererkennbaren Bolzen für Wettschießen.³⁴ Festzuhalten gilt es deshalb, daß die für moderne Augen zunächst scheinbar 'stimmig' nebeneinander hängenden Objekte auf de' Barbaris Tafel nichts direkt miteinander

³³ Levenson (1978), 201; König (1996), 17-19; zur Vogeljagd mit Armbrust oder Schnepper Harmuth (1975), 45-49 und 76 f.

zu tun haben und also keine 'Geschichte' erzählen: Weder wurde das Rebhuhn mit diesem Bolzen erlegt, noch trug man zum Armbrustschießen normalerweise Rüstungs-Handschuhe.³⁵ Spätestens an diesem Punkt scheidet eine Verwendung der Tafel mit ihrem zu äußerster Präzision getriebenen *trompe-l'œil* – häufig als Inkunabel des frühneuzeitlichen Stillebens gehandelt – als Element einer illusionistischen Wandvertäfelung in einem Jagdschloß aus: Ein Jäger hätte dieses Arrangement kaum als sinnvoll angesehen.³⁶ Dagegen verliert das Gemälde zumindest etwas von seiner Ausnahmestellung, versteht man es als ehemaligen Porträtdeckel oder aber als Porträtrückseite, wofür u.a. Ludwig Baldass und zuletzt in größerem Rahmen Angelica Dülberg plädiert haben:³⁷ Allein in diesem Kontext finden sich auch schon früher in der Tafelmalerei dies- und jenseits der Alpen ansatzweise vergleichbare Formen solcher 'Proto-Stilleben'.³⁸ Zu bestätigen scheinen dies auch die frühesten Erwähnungen des Werkes; so sprechen etwa Joseph A. Crowe und Giovanni Cavalcaselle in ihrer *History of Painting in Northern Italy* von 1861 davon, daß es „den Deckel zu einem Gemälde von anderer Hand“ gebildet habe.³⁹ Gerade bei einer solchen Verwendung greift aber auch eine 'additiv-attributive' Deutung der Objekte, die sie als unmittelbare Verweise auf die ritterlich-adeligen Tugenden des Porträtierten (Kampf und Jagd) verstehen will, zu kurz.⁴⁰ Denn für Bildnisdeckel und -rückseiten sind um 1500 Wappen oder andere genealogische Themen, Ornamente bzw. Steinimitationen, Inschriften, Devisen und Impresen, Vanitas-Sinnbilder oder aber kompliziertere Personifikationen, Allegorien und *exempla* denkbar – es findet sich jedoch kein einziger anderer Beleg dafür, daß ein Jäger seine Beute, ein Ritter seine beiden Handschuhe ausstellt.⁴¹ Dies würde auch vollkommen den zwar noch nicht schriftlich fixierten, aber doch grosso modo eingehaltenen Regeln solcher 'Denkbilder' zuwiderlaufen:

³⁴ Für einen 'Zeremonial-Pfeil' plädiert Levenson (1978), 201 unter Berufung auf Nickel (1968); ein am Hut getragener Bolzen auf der *Dornenkrönung* des Hieronymus Bosch im Escorial und auf einem Stich von 1579 bei Harmuth (1975), 61; zum frühen Gruppenporträt einer Armbrust-Schützen-Gilde von 1533 (Cornelis Anthonisz.) s. Kat.Ausst. Amsterdam (1986), 199 f. (Kat.Nr. 75); dort auch die Darstellung eines Schießwettbewerbs, allerdings mit Bogen, von ca. 1515; ausführlich zum Schützenwesen Reitges (1963) und Hamuth (1975), 49-58.

³⁵ Vgl. die Jagddarstellungen von Cranach d. Ä. bei Friedländer/Rosenberg (1932), Kat.Nr. 330 f.

³⁶ Diese Deutung vertreten etwa Grimm (1979), 253 f.; Ebert-Schifferer (1998), 34.

³⁷ Baldass (1938), 322; Dülberg (1990), Kat.Nr. 326.

³⁸ Für die Diskussion über die genauen Ursprünge solcher Stilleben-artiger Malereien vgl. Sterling (1959), der 31-35 auf norditalienische Holz-Intarsien als Vorbilder verweist, und John (1991); zu nordalpinen Vorstufen etwa Segal (1986/1987); Grimm (1988), 17-32, König (1996), 40-51, Ebert-Schifferer (1998), 25-73.

³⁹ Zit. nach der deutschen Übersetzung Crowe/Cavalcaselle (1873), 239.

⁴⁰ Etwa Bergström (1956), 26-30: „the pieces of armour stand for chivalry and chivalrous virtues, and the dead partridge signifies a favourite partime“. – Man vergleiche dagegen das *Bildnis eines jungen Mannes* des Monogammisten AG (Wien, Sammlung Liechtenstein), in dessen Hintergrund präzise dargestellte Utensilien der Beizjagd den adeligen Stand, die mannhaftige Tugend und möglicherweise die 'Liebesjagd' des Jünglings signalisieren.

⁴¹ Vgl. die umfangreiche Zusammenstellung von Dülberg (1990).

Ihre intellektuelle Herausforderung bestand ja gerade in ihrer anfänglichen Rätselhaftigkeit, nicht sofort und unmittelbar auf den Porträtierten beziehbare (Alltags-)Gegenstände abzubilden, sondern Objekte, die ihre Bedeutung erst durch die synthetisierende Interpretationsleistung des Betrachters und auf einer höheren Sinnebene preisgeben.⁴² Ähnliches ließe sich schließlich auch gegen einen weiteren Deutungsvorschlag einwenden, der in Jacopos *Stilleben* primär einen Rekurs auf die antike Tradition der Gastgeschenke oder *xenia* und ihre literarisch (und wohl erst später durch Funde) bezeugte Darstellung in der hellenistischen und römischen Wand- und Tafelmalerei sehen möchte.⁴³ Wenn dieser Antikenbezug sicher auch einen wichtigen Aspekt für die humanistische Kultur am sächsischen Hof benennt,⁴⁴ so läßt sich Jacopos Gemälde doch nicht ausschließlich als forciertes Kunststück *all'antica* verstehen, bleiben doch auch dann die sinnstiftenden Bezüge der Gegenstände untereinander und zu einem vermuteten Porträt offen.

Da das zugehörige Bildnis weiter unbekannt bleibt, läßt sich im Folgenden methodisch nur so verfahren, daß zunächst die möglichen Assoziations- und Deutungshorizonte der einzelnen Gegenstände ermittelt und dann deren gemeinsame 'Schnittmenge' und mögliche Verbindung gesucht wird. Am leichtesten lassen sich dabei die Konnotationen des Rebhuhns klären. Es stellt kein besonders ausgezeichnetes Wild dar, auch wenn man ihm mit dem Falken und damit einem der mittelalterlichen Standessymbole des Adels schlechthin nachstellen konnte; höherrangig wäre freilich die Reiher-Beiz gewesen.⁴⁵ Rebhühner ließen sich aber genauso gut mit Netzen, Fallen, Nachtleuchten oder Schnepfern erlegen.⁴⁶ Jedenfalls wählten Adlige des späten 15. und 16. Jahrhunderts, wenn sie sich als Jäger porträtieren ließen, zumeist Großwild als Beute, wogegen Frauen – wie ein illustrierter deutscher Jagdtraktat des späten 15. Jahrhunderts zeigt – durchaus auf die „*Repphüener*“-Beiz gehen konnten.⁴⁷ Wenn aber für de' Barbaris Gemälde der Vogel nicht als illustre Jagdbeute ausgewählt wurde, dann vielleicht aufgrund der drei Haupteigenschaften, die das spätmittelalterliche Allgemeinwissen der *perdix* zuschrieb: Sie täuscht als „*avis fraudulenta*“ andere Vögel

⁴² Zu den Anfängen dieser Sinnbilder etwa Lippincott (1990).

⁴³ Als weitverbreitete Textquellen käme v.a. Martial 13, 65 in Frage, der ein Rebhuhn-Geschenk beschreibt, allerdings werden bei antiken *xenia* außer Aufbewahrungsgefäßen nie Jagdwaffen oder andere Gegenstände mitgenannt. – Ein erster Hinweis der Forschung auf *xenia* bei Levenson (1978), 199; zum „toten Vogel als Bildgegenstand bei Jacopo de' Barbari, Dürer und Cranach d. Ä.“ in dieser Tradition dann ausführlich Fritz Koreny in: Kat.Ausst. Wien (1985), 40-69. – Zu antiken Darstellungen von *xenia* zusammenfassend Bryson (2003), 19-64 und Ebert-Schifferer (1998), 15-23.

⁴⁴ Zum weiteren Kontext jetzt Bierende (2002), speziell zu de' Barbari 163-166.

⁴⁵ Zur Falkenjagd (mit weiterer Lit.) Wolter-von dem Knesebeck (1997) und Malacarne (1998), 57-113.

⁴⁶ Dazu etwa Lindner (1959), Bd. 1, 195 und Bd. 2, 81; ein weiteres Beispiel in Paris, BN, ms. français 12399, fol. 91^v, 92^r.

⁴⁷ Paris, BN, cod. lat. 9338, fol. 65^v.

(deren Eier sie raubt) und den Menschen (bei der Jagd), sie ist als „*avis libidinosa*“ so von Geschlechtstrieb und -lust besessen, daß sie ungeniert Zungenküsse austauscht, durch den Wind geschwängert werden kann und in Ermangelung konträrer selbst gleichgeschlechtliche Partner wählt, schließlich und drittens hatte die Galle des Rebhuhns den Ruf, als Heilmittel dem menschlichen Auge ganz besondere Kraft und Schärfe zu verleihen. Als wichtigste Autoritäten für dieses Wissen wurden regelmäßig Plinius, Ambrosius, Hieronymus und Isidor angeführt.⁴⁸ Daß damit auch der Verständnis-Horizont am sächsischen Hof der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschrieben ist, zeigt die Verwendung von Rebhühnern in den wenige Jahre nach de' Barbaris Tafel angefertigten Bildern Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt: Als Verweis und dann Warnung vor dem Sexualtrieb erscheinen Rebhühner etwa auf einem *Sündenfall*, in drei Fassungen der liegenden *Quellnymph* und vielleicht am eindeutigsten in *Die Bezahlung*, die einen alten Mann beim Überreichen von Geld an eine junge Frau für ihre 'Gefälligkeit' zeigt.⁴⁹ Im Hintergrund der vier Versionen von *Herkules und Omphale* dürfte die Bedeutung der *perdix* noch enger zu fassen sein: So wie der Vogel vor sexuellem Verlangen 'sein Geschlecht völlig vergißt' – „*sexum totaliter obliviscens*“ –, so fügt sich hier der pervertierte Tugendheld in die (passive) Frauenrolle.⁵⁰ Aber Jacopos Rebhuhn präsentiert sich nicht nur auf inhaltlicher Ebene als Chiffre für die Gefahren der Sinneslust. Sein außergewöhnlicher *trompe-l'œil*-Effekt hätte den Betrachter auch in gestalterischer Hinsicht daran erinnert, wie leicht das Auge in die Irre zu leiten ist und welcher intellektuellen Anstrengung der Wahrnehmungsverarbeitung es bedarf, um die Wahrheit zu erkennen. Kurz: Die beiden Deutungsaspekte des Rebhuhns zu Täuschung und Augenschärfe mußten es als ideales Objekt malerischer Illusionskunst erscheinen lassen, die eben auf diese Täuschung bei vermeintlicher Schärfe des Auges zielte. An diesem Punkt dürfte die antik-mittelalterliche Tierkunde auch durch humanistisches Wissen ergänzt und bestätigt worden sein: Denn der Geograph Strabo berichtete von einem Gemälde des Malers Protogenes, auf dem dieser nicht nur einen flötenspielenden, an eine Säule gelehnten Satyr, sondern auf der Spitze dieser Säule

⁴⁸ Berchorius (1631), Bd. 3, 502 f.: „*Perdix secundum Isidorum est avis fraudulenta, [...] Perdix est avis libidinosa, in tantum, quod linguis invicem applicatis prae desiderio effluent, masculus etiam super masculum salit, sexum totaliter obliviscens. [...] Perdix secundum Plinium fel mixtum cum totidem mellis, multum clarificat visum, [...] Fel est tribulatio propter eius amaritudinem. [...] Quando igitur oculus intellectus alicuius est carnalitate vitij obfuscatus, tunc si fel tribulationis ei eveniat, multum sibi prodest ad salutem.*“ – Konrad von Megenberg (2003), 241 f. – Ausschließlich den Täuschungs- und Betrugs-Aspekt mit Ausdeutung auf den Richter betont der Dialogue des Créatures (1985), 203-205 (*De la perdris larronnesse. Dialogue LXXIX*).

⁴⁹ Friedländer/Rosenberg (1932), Kat.Nr. 161, 211, 323 f., 236; die Bedeutung und Verwendung ist damit aber nicht erschöpft, Rebhühner bzw. verwandte Feldhühner finden sich auch auf einem *Paradies*, Kat.Nr. 167, dem *Goldenen Zeitalter*, Kat.Nr. 214, auf einer *Charitas*, Kat.Nr. 326 usw.

⁵⁰ Friedländer/Rosenberg (1932), Nr. 223-226; zuletzt Bemerkungen zu diesem Thema bei Robert (2003), 110.

auch ein so täuschend echtes Rebhuhn gemalt hatte, daß nicht nur andere Vögel heranflogen – der bekannte ‘Zeuxis-Effekt’ –, sondern die Betrachter gerade dieses eigentlich nebensächliche Detail über alle Maßen lobten, worauf der erboste Maler sein Werk zerstörte mit der Begründung, wäre es wirklich vollkommen gewesen, hätten der vermeintlich lebendige Satyr die Vögel doch verscheuchen müssen.⁵¹ Schließlich könnte der Umstand, daß in einer Version des antiken Mythos der Vogel *perdix* in einer Metamorphose aus dem besten Schüler des Dädalus hervorging, den der Meister aus Neid zu Tode stürzte, nochmals den Aspekt der herausragenden und dennoch Verderben bringenden Kunst betonen.⁵² Insgesamt lassen sich diese beiden gleichermaßen mit dem Rebhuhn aufgerufenen, zunächst aber in verschiedene Richtung weisenden Bereiche – Fleischeslust und (Augen-) Täuschung – nun ganz einfach zusammenbringen durch die bereits skizzierte Vorstellung, daß Liebe ebenso wie *voluptas* durch den Blick entsteht, der auf die begehrte Person fällt, oder schärfer formuliert: Sexuelles Verlangen resultiert aus dem getäuschten Auge, das hinter dem schönen Schein des Körpers und der vordergründigen und vergänglichen Lust nicht die Sünde und damit Verfall und Tod erkennt.

Ist mit dieser Überlegung ein richtiger Ansatz getroffen, wie lassen sich dann damit die übrigen Bildelemente, Bolzen, Handschuhe und *cartellino*, verbinden? Zunächst der Bolzen: Für den Liebe oder Verlangen auslösenden Blick, der vom Liebenden auf die Geliebte fällt oder häufiger umgekehrt vom Auge der Geliebten ausgesandt dasjenige des Liebenden durchbohrt und in sein Herz dringt, für diesen Blick, der laut zahlreicher antiker und mittelalterlicher Sehtheoretiker nicht nur in metaphorischem Sinne, sondern explizit als körperhafter, vom Auge ausgehender Strahl verstanden wurde, war ansatzweise bereits in der Antike, weithin dann seit den Minnesängern und der nachfolgenden Liebesdichtung der Vergleich mit einem Pfeil oder „*bolze*“ geläufig. Schnelligkeit, Treffsicherheit und Schärfe waren die Eigenschaften dieses Sehpfils, den in der Logik dieser Bildsprache häufig Frau Minne, Venus oder Amor selbst abschossen – Bedeutung und Metaphorik von ‘Liebes-Sehstrahl’ und Amors beglückendem, ver-

⁵¹ Diese Gewichtung, Tierlehre und erst dann humanistisch-mythologisches Wissen, bestimmt etwa noch den Eintrag zu *perdix* bei Caelius Rhodiginus (1550), 1139-1143 (XXIX, xxvi): „*Perditis libidinem, usurpari posse per adagio scimus. pro efferata, turpi atque infami, demumque perniciose. Proditum a mythicis est. Perditem fuisse venatorem, qui sit matris infando amore correptus [...]*.“ Erst am Ende des mehrseitigen Artikels wird das Gemälde des Protogenes erwähnt. Zum hier referierten, späten Mythos von Perdix und seiner Mutter Polycaste s. Roscher (1897-1902), Bd. 3, Sp. 1953. – Dagegen betont Hinz (1995) ausschließlich den für Kunsthistoriker scheinbar interessanteren Dädalus-Aspekt; diesen deutet auch König (1996), 17 an. – Die Protogenes-Geschichte eröffnet zudem enge Bezüge zur Legende von den Trauben des Zeuxis, bei der in einer Version die Vögel durch den gemalten Jungen, der den Fruchtkorb präsentiert, nicht verscheucht werden, worauf der Maler sein Werk als nicht vollkommen lebensecht zerstört, s. Plinius, *Naturalis historia*, 35, 66; dazu Gilbert (1993).

⁵² Dazu ausführlich Hinz (1995).

wundendem oder tötendem Pfeil gingen so fließend ineinander über: „*Du schiuz der minnen strale mit gewalt / durch wibes ougen in mannes herze; / du wundes unde beiles wider. sich, minne. / daz ist ein trute [...]*“.⁵³ Diese Vorstellung vom Liebes-Blick, der wie ein Geschöß sein Ziel trifft, ließ sich in verschiedensten Formen bildlich fassen: So sind sowohl der Bogenschütze Amor als auch von Pfeilen verwundete Liebende in mittelalterlichen Liebesdarstellungen omnipräsent.⁵⁴ In Norditalien kam zudem in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts ein Bildnis-Typus in Mode, der (idealschöne) Knaben und Männer mit Pfeilen zeigt – Pfeile, die sowohl auf Amors Wunden als auch (in profanisierender Umdeutung) auf das Sebastians-Martyrium nun als Sinnbild für Liebes-Qualen verweisen können. Und es scheint wiederum kein Zufall, daß ausgerechnet Dürer diesen Typ in einem sehr wahrscheinlich in Italien entstandenen Porträt aufgegriffen hat.⁵⁵ Im übrigen ließ sich das Aussenden von Blick-Pfeilen ausgezeichnet auch mit der Idee einer ‘Liebesjagd’ in Verbindung bringen, wobei insbesondere auch das Fangen und Erlegen von Vögeln seit der Antike im Sinne einer sexuellen bzw. Liebesymbolik gedeutet werden konnte.⁵⁶ Die Metapher vom Blick-Pfeil konnte aber auch in andere, etwa religiöse Bereiche übertragen werden. So sieht sich der Betrachter der *Benediktbeurer Kreuzigung* aus den Jahren um 1455 (**Abb. 9**) gleich zwei Schützen gegenüber, die ihn direkt mit ihren Geschossen anvisieren, einem Bogen- und einem Armbrustschützen.⁵⁷ Drei interagierende Vorstellungsbereiche dürften damit beim Betrachter mit großer Wirkung aufgerufen worden sein: Zunächst soll die in allen Details ausgemalte Grausamkeit des Kreuzigungsgeschehens unser höchstes und dauerndes Mitleiden evozieren – eine unablässige Konzentration auf das Geschehen vergleichbar dem Verhalten solcher frontal ausgerichteten Schützen, die ihr Gegenüber immer fixieren, egal an welchem Punkt vor einem Bild man steht. Bekanntlich beschreibt zur gleichen Zeit (1453) Nikolaus von Cues für die Mönche in Tegernsee, aus deren Reihen der Benediktbeurer Abt und also der vermutliche Auftraggeber der *Kreuzigung* kam, ausführlich dieses Phänomen maximaler affektiver Wirkung beim Betrachter als Simile für den göttlichen Allblick.⁵⁸ Andererseits wäre darin

⁵³ Zu diesem Spruch des sog. Meißners s. Hagen (1838), 91 f. – Zur Tradition mit Ausblick bis ins 17. Jh. Kohler (1935), zum Zitat 160 f.; Schnell (1985), 241–274; Stewart (2003) und die Literatur in Anm. 22.

⁵⁴ Beispiele bei Müller (1996) und Camille (2000), 26–49.

⁵⁵ Zur semantischen Spannweite solcher Pfeile in der Malerei um 1500 s. Holberton (1985), 53–58; außer von Giorgione finden sich Beispiele v.a. im Umkreis Leonardos, s. Markova (1991); das durch die Inschrift eindeutigste Beispiel eines Liebenden in der Pose in der Rolle des Hl. Sebastian stammt von Bernardino Luini, s. Kustodieva (1994), 250 f. (Kat.Nr. 133); zu Dürers Bildnis in Bergamo, Accademia Carrara, das später in einen hl. Sebastian umgewandelt wurde, s. Anzelewsky (1971), 161–163 (Kat.Nr. 59).

⁵⁶ Dazu etwa Friedman (1989) und Camille (2000), 95–107.

⁵⁷ Zu dieser Tafel Kat.Best. München (1983), 318; Möhring (1997), 181–183; Warnke (1999), 136–138; Merback (1999), 63 f. und Wolf (2002), 176.



Abb. 9: Unbekannter Meister, Benediktbeurer Kreuzigung, um 1455, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

aber auch die warnende Mahnung zu erkennen, daß der Teufel seine Pfeile der Sünde ebenfalls unablässig auf den Menschen, der mitverantwortlich

⁵⁸ Nikolaus von Cues (1967), 94-97: „Sed inter humana opera non reperiri imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspectiat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittariae in foro Nurembergensis [...]“ – Vgl. Herold (1985), Koerner (1993), 130-138 und Wolf (1999).

für Christi Leiden ist, richtet. Schließlich ließen sich die Pfeile als göttliche Strafe verstehen und dann im übertragenen Sinne der von ihnen hervorgerufene Schmerz als Zeichen tief empfundener *contritio* bzw. *compunctio* des Sünders, seines ersten und unabdingbaren Schrittes zur Reue und damit wiederum zur Bereitschaft, das Leiden Christi nachzuahmen, um in den Genuß von dessen Erlösungstat zu kommen. Daher sollten auch die Worte des Priesters wie Pfeile auf seine Zuhörer treffen, um bei diesen eben eine solche seelische Erschütterung hervorzurufen.⁵⁹ Diese geläufigen Sinnbilder scheint der Konzeptor der *Benediktbeurer Kreuzigung* mit der eng verwandten Vorstellung vom Blick als Geschoß zu verschmelzen und auf die Malerei zu übertragen: Nicht die gehörte Botschaft, sondern der Anblick des Gottessohnes am Kreuz soll nun wie ein Pfeil ins Herz des Betrachters treffen und Mitleiden, eigenes Sündenbewußtsein, seelische Umkehr und echten Glauben bewirken.⁶⁰ Für de' Barbaris' Tafel folgert aus alledem, daß hier der Bolzen, auch wenn nicht auf den Betrachter gerichtet, so doch ebenfalls das Sehen thematisieren und also wie ein Bindeglied zwischen den beiden Bedeutungsfeldern des Rebhuhns, dem körperlichen Verlangen und der Augentäuschung bzw. -schärfung, fungieren könnte. Wenn es sich bei dem Bolzen zudem tatsächlich um ein für das Wetschießen besonders sorgfältig und aufwendig gearbeitetes Stück handeln sollte, würde der Aspekt der metaphorischen Treffsicherheit des (Liebes-)Blicks noch betont.

Drittens die metallenen Handschuhe: Für sie läßt sich zunächst vermuten, daß sie als Zeichen des ritterlich-tugendhaften, in sich gefestigten Mannes eine Art positiven Gegenentwurf zur *perdix* darstellen⁶¹ – ein Kontrast, wie ihn auf formaler Ebene das harte Metall des menschlichen Produkts gegenüber dem sinnlich-weichen, natürlichen Gefieder unterstreicht. Das Gemälde folgte dann einem zweigeteilten Aufbau mit einer Tugend- und einer Lasterseite, wie es um 1500 auch auf anderen Porträtdeckeln – in elaborierter Form als Thema von *Herkules am Scheideweg* – beliebt war.⁶² Allerdings

⁵⁹ Berchorius (1631), 1094-1096 (s.v. 'sagitta'; vgl. auch 234-236, s.v. 'arcus'): „Secundo dico, quod sagitta correctionis pro delinquentibus puniendis. Sagittae enim rigorem indicarium designant, quo sc. Praelati debent punire & corrigere delinquentes. [...]“

⁶⁰ Ein solches dem Pfeil vergleichbares 'Eindringen' von Bildern der Kreuzigung ins Auge und ihr 'Verwunden' des Betrachterherzens formuliert in aller Deutlichkeit ein 1395 anonym verfaßter, 'bilderfreundlicher' Traktat gegen den Ikonoklasmus der Hussiten: „Cognicio nostra oritur a sensu, quo a particularibus ad universalia, a visibilibus ad invisibilia transimus [...] Item talia exempla et ymagines sunt magis oculorum ac cordium penetrativa, quia sensus visus primus est cordis nunciatus.“ V.a. Darstellungen der Kreuzigung und Heiligenmartyrien gelten als „cordium penetrativa et mentium vulnerativa, quia nemo tam lapideum cor habet, qui videns hominem violenter iugulare non compaciatur ei.“ – Zitiert nach Kalina (1995).

⁶¹ In einem vergleichbaren, positiven Sinn findet sich ein hängender Rüstungshandschuh mit dem Inschriftenband „BVENA FE NONES MVDABLE“ ('Guter/Richtiger Glaube ist unveränderlich') als Gonzaga-Impresse auf zwischen 1492 und 1494 gefertigten Bodenfliesen, s. Kat. Ausst. London (1981), 173. – Die vielfache Auslegung des (Finger-)Handschuhs, wie sie Schweinöper (1938) zusammenstellt, bezieht sich dagegen nie auf metallene Rüstungshandschuhe.

⁶² Vgl. etwa Dülberg (1990), Kat.Nr. 187, 324, 327, 332.

wäre damit allein weder erklärt, warum so großen Wert auf die optische Erscheinung der metallenen Oberflächen gelegt wurde, noch wie die Handschuhe mit dem für die beiden anderen Objekte zentralen Gedanken des Sehens in Verbindung stehen. Die auf dem Metall reflektierten Spiegelungen legen den Gedanken nahe, der visuelle Einfluß und 'Ansturm' der Welt würde hier unverrichtet abprallen – genau die Deutung, die auch als Sinn und Zweck der (Tugend-)Rüstung des christlichen Ritters insgesamt formuliert wird.⁶³ Steht der Bolzen also für das Sehen, das Rebhuhn für die Sinneslust, so die Rüstung für die Abschottung dagegen. Aber auch damit dürfte noch nicht das gesamte Sinnpotential der Handschuhe ausgeschöpft sein: Zum einen hängen sie an der Wand, sind also abgelegt und außer Funktion. Man denkt an den Kriegsgott Mars, den nur die Liebe der Venus zum Ablegen seiner Waffen bewegen kann – Zeichen für friedvolle Domestizierung und Kultivierung. Zudem wurde mit den Handschuhen ausgerechnet der Teil der Rüstung pars pro toto ausgewählt, der die Hände schützt. Es scheint fast, als sollte dem in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sinneshierarchie edelsten, aber eben auch am leichtesten korrumpierbaren Vermögen des Sehens das Tasten kontrastiert werden, das bei allen seinen Vorzügen doch nur eine sehr vage und beschränkte Vorstellung der Welt vermitteln kann, sozusagen ihr verzerrtes und mattes Spiegel- und Abbild.⁶⁴ Gezeigt werden soll offenbar, daß die Rüstung keinen vollständigen 'Blickschutz' auf die Welt darstellen will – es wird keine 'Blindheit' eingefordert, die Liebe unmöglich macht: „*Die plintheit jrret die lieb vnd mynn, wann der plint mag nit anschawen das, das dem gemüt vngeordnet gedanken pringt; vnd das mag die lieb nit völlißeleich in jm enntspringen [...]*“.⁶⁵ Es geht nicht darum, das wollüstige Sehen gegen den Tugendpanzer zu stellen, sondern darum, für den richtigen und in allen Lagen – selbst und gerade in der Liebe – beherrschten Blick zu plädieren: „*Nit ain yettlich tieff betrachtung macht inbrünstig lieb, sunder dy, die mit vnmass vnd an ordnung geschicket sein.*“⁶⁶

Damit läßt sich nun eine Zusammenfassung versuchen: Wenn Jacopo de' Barbaris Stilleben als Deckel oder Rückseite eines Porträts geschaffen wurde, wofür die wenigen ansatzweise vergleichbaren Werke der Zeit sprechen, dann muß es als Sinnbild oder Imprese auf eine Person verstanden werden. Es stellt mit Rebhuhn, Rüstungs-Handschuhen und Bolzen der Sinneslust die Tugend und wohl insbesondere die tugendhafte Liebe gegen-

⁶³ Ausführlich Wang (1975), v.a. 46-59.

⁶⁴ Zum Vergleich von Hand und Auge etwa Meister Eckhardt (1976), 43 unter Berufung auf Bernard von Clairvaux, *In Cant. Sermo* 31, n. 2, der allerdings nicht explizit von der Hand, sondern nur von anderen Körperteilen spricht: „*war umbe unbekennet diu hant diu sunnen niht als daz ouge, sô doch diu sêle in allen glêden volkornen ist? Daz ist dâ von, daz diu hant niht sô lûter enist als daz ouge.*“ – Zum Sehen als edelstem Sinn, dem Tasten dagegen als Grundlage aller Sinne („*Tactus est fundamentum aliorum sensuum omnium*“) s. etwa Tellkamp (1999), 192-211; zum umfassenderen Kontext mittelalterlicher Sinneshierarchien Wenzel (1995) und Camille (2000a).

⁶⁵ Karnein (1970), 72 (1, 5).

⁶⁶ Ebd., 68 (1, 1).

über und qualifiziert deren Unterschied als einen des falschen bzw. richtigen Sehens. Der Handschuh mit seiner Spiegelung verdeutlicht dabei, daß gerade bei der Liebe auch auf Seiten der Tugend kein Verzicht auf die *visio* angestrebt sein kann – vielmehr gilt es, seinen Sehsinn über vordergründige Täuschungen hinaus zu schärfen und zu kontrollieren. Die formale Gestaltung von de' Barbaris neuartigem *trompe-l'œil* würde so vollkommen mit dem Gehalt zusammenfallen, eben einer Warnung vor dem oberflächlichen Schein der Dinge. Dabei hätte schließlich das letzte Bildelement, der *cartellino* (ein am sächsischen Hof vor de' Barbari unbekanntes Motiv), den Künstler als 'Schöpfer' und 'Philosophierenden' über das Wesen von Sein und Schein ausgewiesen – handelt es sich doch bei diesem *cartellino* um eine Augentäuschung 'höherer Ordnung', die selbst nach Enttarnung des Arrangements an der Wand als Malerei noch bestehen bleibt, denn allein der signierte Zettel ließe sich ja auch auf der tatsächlichen Oberfläche des Gemäldes befestigt vorstellen. U.a. aufgrund dieses Vermögens sollte de' Barbari in seinem bekannten Brief an Friedrich den Weisen von seiner Kunst als der achten *ars liberalis* sprechen: Das Wissen des Malers über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Natur konnte in Verbindung mit seiner Phantasia auf einer weißen Wand oder *tabula rasa* nach Belieben alle nur denkmöglichen Dinge vermeintlich lebensecht erstehen lassen, um sie dann in ihrer Scheinhaftigkeit zu entlarven.⁶⁷ Als letzter Schritt wäre diese Warnung der *Rebhuhn*-Tafel zu *visio* und *veritas* dann natürlich in doppeltem Sinne auf das zugehörige Porträt zu übertragen: Der liebende Dargestellte soll für sich das 'richtige Sehen' praktizieren, und der Betrachter bzw. die Betrachterin wird ermahnt, angesichts des Bildnisses weder der Malerei noch der Lust zu verfallen. Spätestens an diesem Punkt stellt sich auch die Frage, warum bislang eigentlich ausschließlich vom Dekkel für ein Männer-Porträt ausgegangen wird – mindestens genauso sinnvoll ließe sich die Warnung auf die Verführungskraft eines Frauenbildnisses beziehen, das seine 'Pfeile' auf den männlichen Betrachter richtet. Auch wenn heute nicht mehr verifizierbar, sei doch erwähnt, daß zumindest einmal 1878 Gustavo Frizzoni vermerkte, auf der anderen Seite von de' Barbaris Tafel sei ein Leonardo da Vinci zugeschriebener Frauenkopf gemalt gewesen.⁶⁸ Entscheidend für unseren Argumentationskontext bleibt freilich allein, daß de' Barbaris Münchner Stilleben, wenn auch angesichts der Quellenlage in einer nicht mehr bis in alle Einzelheiten genau zu bestimmenden Weise, das Thema Sinnlichkeit, Wollust und Tugend unter dem Aspekt des Sehens und eine

⁶⁷ Zu den Anfängen des *cartellino* etwa Wazbinski (1963); der *tabula rasa*-Vergleich für den Ausgangspunkt menschlicher Wahrnehmung war durch die Autorität des Aristoteles weitest verbreitet; eine fleckige Wand als *Movens* der Phantasie benennt bekanntlich Leonardo da Vinci. – Jacopos Brief bei Kim (1925), 133 f.; zu seiner auch in anderen Gemälden greifbaren Kunsttheorie Baader (2003).

⁶⁸ Frizzoni (1878), 16, Anm. 1.

Warnung vor Augentäuschung durch die vollkommene Mimesis des *trompe-l'oeil* veranschaulicht.

3. Spiegelungen: Der Talheimer Altar in Stuttgart

Unter den Möglichkeiten der visuellen Täuschung bzw. tiefergehenden Erkenntnis werden in den zeitgenössischen Traktaten neben Beispielen für den *visus directus* und *refractus*, den direkten und gebrochenen Sehvorgang, stets auch die *lineae flexae*, die im Spiegel reflektierten Licht- bzw. Sehstrahlen, genannt. In diesem Zusammenhang unbeachtet geblieben ist bislang der Talheimer Altar im Württembergischen Landesmuseum (**Abb. 10**), eines der Glanzstücke schwäbischer Retabelkunst – um 1518 in der Werkstatt des Nikolaus Weckmann entstanden, die gemalten Flügel und die Fassung der Schreinskulpturen stammen größtenteils von einem anonymen Maler aus dem engsten Umkreis des Meisters von Meßkirch.⁶⁹ Unter den Szenen aus dem Marien- und Christusleben zeigt die Innenseite des linken Flügels die Geburt Christi: In Anlehnung an die Vision der Brigitta von Schweden kniet Maria vor ihrem eben geborenen Kind, Ochs und Esel stehen daneben, ein Hirte im Hintergrund sowie eine Engelschar beten es an, aus der anderen Richtung, einem halbverfallenen Gebäude, kommt ein noch ahnungsloser Joseph mit einer angesichts des strahlenden Gottessohnes nutzlosen Laterne. Aus dem Reigen dieser konventionellen Bildelemente, die sich partiell von druckgraphischen Vorlagen ableiten lassen, sticht ausge-rechnet der vorderste Engel zu seiten des Christkinds heraus, der – scheinbar völlig unbeeindruckt von den Ereignissen neben ihm – konzentriert auf sein eigenes Spiegelbild in einem Wasserbottich blickt und zu alledem auch noch den Betrachter mit einer Zeigegeste darauf hin- und also vom Gottessohn ablenkt (**Abb. 11**), ein Motiv, das noch jüngst lakonisch als (offenbar genrehaft verstandene) Neuerfindung des anonymen Meisters bezeichnet wurde, wobei vielleicht gerade dieser Engel die höchste (zeichnerische) Qualität des Altars aufweist. Es wird sich nun kaum eindeutig klären lassen, welcher Vorstellung und Spielart der vielfältigen und komplexen spätmittelalterlichen Angelologie dieser Engelsputto angehört: Ob im Gefolge des Thomas von Aquin ein reines Geistwesen gemeint ist, das dann einen temporären Körper angenommen haben müsste, um ein Spiegelbild produzieren zu können, oder aber mit Bonaventura einer hylomorphistischen Theorie gefolgt wird, die von einer dauernden Verbindung von Geist und (allerdings feinst-stofflichem) Körper bei Engeln ausgeht; ebenso unentschieden bleibt, ob der Engel ausschließlich den Betrachter auf sein Spiegelbild aufmerksam machen will, selbst aber gar nicht mit Hilfe von äußeren Sinnesorganen, sondern vermittels eingegebener göttlicher *intentiones*

⁶⁹ Zuletzt Moraht-Fromm (1993) und Moraht-Fromm/Westhoff (1997), 231–236.



Abb. 10: Unbekannter Meister, Talheimer Altar, linker Flügel mit der Geburt Christi, um 1518, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

und 'Gedankenübertragungen' wahrnimmt und kommuniziert, oder aber ob hier, wie es etwa Duns Scotus postulierte, auch den Engeln eine Form der Sinneserkenntnis zugesprochen wird.⁷⁰ Auffällig und erklärungsbe-

⁷⁰ Zur spätmittelalterlichen Engellehre Tavard (1968), 66-78, Keck (1998), 83-114, und speziell zu den Sinnen Faes de Mottoni (2002).

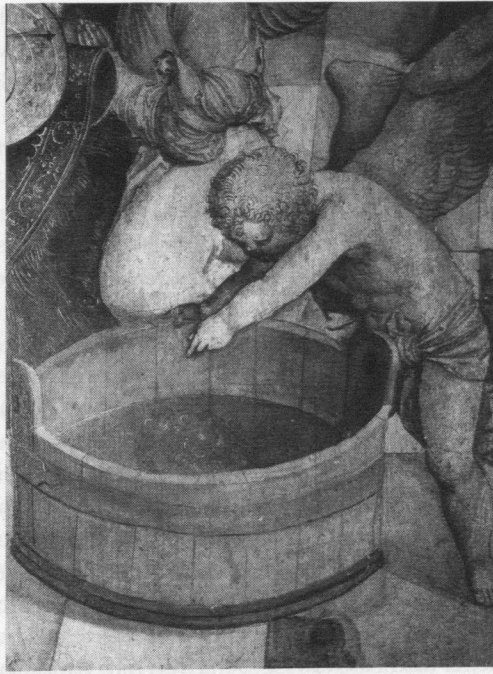


Abb. 11: Unbekannter Meister, Talheimer Altar, linker Flügel mit der Geburt Christi, um 1518, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Detail aus Abb. 10.

dürftig bleibt in jedem Fall die mit größter Sorgfalt charakterisierte Erscheinungsform der Engel als ätherische Wesen, die durch ihre Ausführung in Blattgold mit dunkler Lackzeichnung von der Körperlichkeit der Menschen differenziert sind, aber dennoch abgesehen von den Flügeln menschliche Gestalt zeigen und vor allem Spiegelbilder werfen. Den für diese Konstellation entscheidenden Gedankenzusatz liefert eine der unbestrittenen Hauptdefinitionen der *natura angelica*, die diese als eine Art 'Spiegel' sowohl der Trinität als auch der Schöpfung insgesamt versteht.⁷¹ Für unser Motiv folgert daraus dreierlei: (1.) Der Engelsputto, der vermittels seines ätherisch-goldenen Körpers und seines Spiegelbildes explizit die Problematik der Engels-Doppelnatur als Geistwesen in materieller Gestalt herausstellt, fungiert dadurch zugleich als 'Spiegel' des unmittelbar daneben inkarnierten Gottessohnes, der in diesem Moment ebenfalls seine zweite, die sichtbare menschlich-materielle Gestalt angenommen hat. Wobei sich im übrigen

⁷¹ Berchorius (1631), 189 (s.v. 'Angelus'): „Et nota, quod isti [i.e. angeli] dicuntur speculum & imago. Nam sicut Smaragdus est lapis purissimus, ita quod more speculi imagines repraesentat, sicut dicit Isidor. Sic vere Angelus est ita purae & specularis naturae, quod imago Trinitatis, imago divinae puritatis, imagines etiam universae creaturae naturalis iudicantur; in eo rutilant, & apparent. [...] Sunt igitur conditionis purioris, spiritus.“

diese körperliche Geburt – wie bereits die Inkarnation Christi im Moment der Verkündigung – ohne jede ‘Befleckung’ der Mutter vollzogen hat, gerade so, wie ein Spiegelbild auf der es wiedergebenden Spiegelfläche bzw. -materie keinerlei Veränderung oder Makel hinterläßt.⁷² (2.) Die auf spätmittelalterlichen Darstellungen des Weihnachtsgeschehens anwesenden Engel verweisen häufig über ihre Attribute und ihre (Meß-)Gewandung auf die eucharistische Dimension des Ereignisses: Erst die Menschwerdung des Gottessohnes ermöglicht das spätere Kreuzesopfer, wie es dann jede Messe – auch am Talheimer Altar – nachvollzieht. Gerade im Kontext kirchlicher Reformdiskussionen seit dem späten 14. Jahrhundert aber wurde für die Realpräsenz Christi beim Messopfer und in jeder einzelnen Hostie häufig das erläuternde Bild des zerbrochenen oder facettierten Spiegels benutzt, der ebenfalls in jedem seiner Teile ein vollständiges Abbild des gespiegelten Gegenstandes zeigt – der Talheimer ‘Engelsspiegel’ dürfte also auch eucharistischen Erklärungswert besitzen.⁷³ (3.) Schließlich läßt sich das ‘Schaffen’ eines Abbildes im Wasserspiegel durch den Engel als Simile für die instantane, absolute und kontinuierlich Existenz verleihende Schöpferkraft Gottes verstehen, der – so die Formulierungen etwa bei Meister Eckhard und Nikolaus von Cues – ‘durch seinen Blick’ nicht nur die Welt, den Menschen und schließlich auch die menschliche Gestalt seines Sohnes als seine (verschiedenen) Spiegel und Abbilder geschaffen hat, sondern überhaupt deren dauernde Seinsbedingung (oder anders formuliert: die unabdingbare Instanz für deren ‘Seinsverleihung’) darstellt, ähnlich wie ein Spiegelbild auch nur so lange besteht, wie sein Urbild vor dem Spiegel verharrt. Für Gottes Blick gilt: „Dein Sehen ist Lebendigmachen. [...] Dein Sehen ist Wirken“.⁷⁴ So verstanden, dient Optik beim Talheimer Altar als eine Art Bildkommentar oder vielleicht besser: als visuelle Metapher für die göttliche Schöpferkraft, für das menschliche Wesen als Gestalt *ad imaginem et similitudinem Dei* bzw. für das Geheimnis seiner Verbindung mit dem Göttlichen in den zwei Naturen Christi und der daraus resultierenden Möglichkeit der körperlichen Erkenn- und Darstellbarkeit Gottes.

Eine ähnliche gedankliche Übertragungs- und Ausdeutungsleistung scheint ein wenig früher, um 1510/1517, entstandenes Privataltärchen von der Hand Lukas Cranachs d. Ä. zu erfordern: Zu sehen ist auf einem der Flügel die Ruhe auf der Flucht oder aber schon der Aufenthalt der heiligen Familie in Ägypten. Während Josef im Hintergrund schläft, liest Maria Chri-

⁷² Vgl. Anm. 90.

⁷³ Zu dieser Diskussion Michalski (1988); zur eucharistischen Bedeutung der Engel insgesamt als ‘Meßdiener’ und Metaphern der Realpräsenz s. McNamee (1998), speziell bei der Geburt Christi 141–157.

⁷⁴ Nikolaus von Cues (1967), 106 f. und 110 f. Diesen Gedanken auf Grünewalds Verbindung von Engelskonzert und Muttergottes auf dem Isenheimer Altar zu übertragen, d.h. diese als ‘Schöpfung’ jener himmlischen Schauenden zu verstehen, schlägt Van den Berg (1997), 83–86 vor.

stus vor, der von einem Engel angebetet wird. Aus der Schar weiterer Engelsputten fallen vor allem zwei ins Auge, die Wasser mit der Hand bzw. einer Schale aus einem Brunnenbecken schöpfen, wobei sich der eine deutlich im Wasser spiegelt.⁷⁵ Zwar hat das Motiv der Wasser schöpfenden und trinkenden Engel zu diesem Zeitpunkt bereits in Holzschnitten Cranachs zur *Ruhe auf der Flucht* Verwendung gefunden, doch wird es hier – prominent in den Vordergrund gerückt und um die Spiegelung ergänzt – resemantisiert: Es verweist zunächst auf den dürstenden Gläubigen, der sich an Christus laben kann, sodann qua Spiegelbild – wie beim Talheimer Altar – auf die den Engeln und Christus gemeinsame Doppelnatur von reinem Geist und Körperlichkeit. Während jedoch die mittelalterlichen Theologen das Wesen der Engel zumindest theoretisch 'erklären' zu können glaubten, blieb die Verbindung der zwei Naturen Christi in letzter Konsequenz ein Mysterium – denn darin unterschied sich das Menschsein Christi doch fundamental von dem Engelskörper, daß es keine feinstoffliche oder nur zeitweise angenommene, wie eine Hülle umgelegte Gestalt darstellte, sondern ein dauerhaftes und in jeder Hinsicht menschliches Wesen, war doch nur so ein echtes, im Tod endendes Leiden und damit die Erlösungstat denkbar. Zumindest angedeutet sei, daß der Cranach-Putto mit der Wasserschale auch an dieses mit menschlicher Vernunft nicht erklärliche Doppelwesen des Gottessohnes erinnern könnte, evoziert er doch die Erzählung von dem Jungen, der mit einem kleinen Gefäß das Meer ausschöpfen will und den Augustinus bei diesem Versuch am Strand antrifft. Bekanntlich wird dem zukünftigen Kirchenvater auf seine Bemerkung hin, wie sinnlos dieses Unterfangen sei, geantwortet, es gleiche seinem eigenen Streben, das Wesen der Trinität durch Nachdenken zu ergründen.⁷⁶ Da das Altärchen für ein Mitglied der sächsischen Herzogsfamilie bestimmt war, wie die Wappen auf den Flügelaußenseiten belegen, wären zumindest die theologisch-intellektuellen Voraussetzungen dafür gegeben, daß das in dieser Kombination von Putten und Spiegelbild im Wasser offerierte Deutungspotential vom Betrachter auch erkannt wurde.

Die Bedeutung dieses Spiegelmotivs wird noch offensichtlicher angesichts seiner letztendlichen Ursprünge, wie sie eine Zeichnung von Konrad Witz oder seines engsten Umkreises überliefert: Hier greift das Christkind selbst nach seinem Spiegelbild in einem flachen Wasserbecken.⁷⁷ Dabei gilt es den außergewöhnlichen Umstand zu vermerken, daß dessen metallisches Material – Kupfer, Messing oder Bronze – für so entscheidend erachtet

⁷⁵ Zu dieser Tafel, allerdings die Spiegelung nur als „präzise Naturbeobachtung“, die „um 1530 beliebt wurde“ vermerkend, Johannes Erichsen in: *Kat. Ausst. Kronach 1994*, 328, Nr. 149; vgl. außerdem Friedländer/Rosenberg (1932), *Kat. Nr. 36* und *Kat. Best. Dessau* (1996), 25–27 (*Kat. Nr. 9*).

⁷⁶ Dieses apokryphe Ereignis wird erstmals als *exemplum* bei Caesarius von Heisterbach erwähnt, populär wird es offenbar seit Aufnahme in den um 1370 verfaßten *Catalogus Sanctorum* des Petrus de Natalibus (VII, 128); zur Ikonographie Courcelle (1969), 100 f.

wurde, daß es die genaueste Ausarbeitung der ganzen Zeichnung erhielt. Zunächst könnte man in der Szene schlicht ein gut beobachtetes Genre-Motiv vermuten, sozusagen die Entdeckung des Selbst durch das Kleinkind, das 'Spiegelstadium' in der Terminologie Lacans. Tatsächlich beschreibt schon Heinrich von Morungen zu Beginn des 13. Jahrhunderts in seinem *Narziß* eine ähnliche Szene: „*Mir ist geschehen als einem kindelīne, / daz sīn schoenez bilde in einem glase gesach / unde greif dar nāch sīn selbes schīne / sō lange vntz daz sīn hant den spiegel gar zerbrach. / dō wart al sīn wunne ein leitlich ungemach.*“⁷⁸ Das Beispiel dient Heinrich als Gleichnis für die unstillbare Sehnsucht nach dem Anblick der Geliebten. Auf den Fall der Zeichnung und vom profanen in den theologischen Bereich übertragen, könnte der Blick des Christkinds auf sein Spiegelbild nicht nur darauf verweisen, daß Gott nun ein 'inkarniertes Abbild' hat, das im übrigen in der Passion 'zerbrechen' wird wie der Spiegel bzw. die Wasseroberfläche bei einer Berührung.⁷⁹ Vielmehr erinnert der sich im Wasser spiegelnde Erlöser den Betrachter auch an den mystischen Grundgedanke, wonach Christus in unstillbarer Liebe sich in uns und wir uns in Christus spiegeln, die wir in seinem Spiegel unser besseres Ich als Leitfigur finden. Oder wie es der *Tractatus de oculo morali* in etwas anderer Argumentation formuliert: Da wir an unserem Spiegelbild eine natürlich-kindliche Freude empfinden, erfahren wir in Christus als unserem besseren Spiegel noch viel größere Wonnen.⁸⁰ Noch Luther wird eine Variante des Vergleichs aufgreifen: „[...] *wenn ich 'Christum' bore, so entwürfft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde, das am creutze henget, gleich als sich meyn andlitz naturlich entwürfft yns wasser. wenn ich dreyn sehe.*“⁸¹ Dabei dürfte schließlich auch von typologischer Relevanz sein und die erstaunlich präzise dargestellte Materialität des Behältnisses erklären, daß im Alten Testament (Ex. 38, 8) das ehernen Wasserbecken im Vorhof des Bundeszeltens aus den Spiegeln der jüdischen Frauen geschmolzen wurde:⁸² Auch auf diesem Wege gelangt man zur Vorstellung, der Mensch solle nicht in sündhafter Selbstbetrachtung – sozusagen vor dem eigenen, befleckten Spiegel – verharren, sondern sich eben auf Christus als seinem gereinigten, wahren und heilbringenden Spiegelbild ausrichten.

⁷⁷ Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 1971. Daß es sich um Christus handelt und weder um ein 'Genre-Motiv' noch etwa um den kleinen Johannes d. T., der vor der späteren 'Johannes-Schüssel' sitzt, gibt das prominent platzierte Tuch als Hinweis auf Leichentuch und Veronica zu erkennen; zu dieser Zeichnung Feldges-Henning (1967), 37 f.; Kat.Ausst. Karlsruhe (2001), 58-60; Wolf (2002), 232 und Koerner (2004), 161 f.

⁷⁸ Emendierter Text und Deutung ausführlich bei Nolan (1990), 123-126.

⁷⁹ Im Volksglauben dürfen Kleinkinder nicht in den Spiegel sehen, da sie ansonsten krank werden oder sterben, s. Negelein (1902), 24 f.

⁸⁰ Pierre de Limoges (1654), 571 f. (*De tertio. quod delectat visum: Quod speculum id est Iesum Christum frequenter respicere debemus*).

⁸¹ Luther (1908), 83. – Zur mnemotechnischen Komponente dieses Bildes s. Berns (1993), v.a. 41 f., zum weiteren Kontext von Luthers Verständnis des Christus-Bildes Koepplin (1988).

⁸² Darauf weist bereits Baltrušaitis (1978), 83 hin.



Abb. 12: Meister der Karlsruher Passion, Gefangennahme Christi, um 1440/50, Köln, Waltraf-Richartz-Museum, Detail.

Wer sich dagegen dem *speculum Christi* verweigert und bei der Selbstbetrachtung bleibt, verkommt zur Fratze. Erst vor der Folie dieses reinen und erkenntnisleitenden Spiegelbildes gewinnen im Gegenzug die im Kontext spätmittelalterlicher Passionsdarstellungen an prominenter Stelle platzierten, schwachen und verzerrten Spiegelbilder ihre Bedeutung als gezielt eingesetzte Zeichen für das Verkennen des Gottessohnes auf Seiten der Juden und Heiden.⁸³ Die gespiegelten Zerrbilder erscheinen als visuelle Äquivalente zu der in den Texten vielfach verwendeten Rede von der 'inneren Blindheit' der Ungläubigen.⁸⁴ Zu nennen wäre an erster Stelle das exzeptionelle Spiegelbild in der Episode der Gefangennahme der Karlsruher Passion von ca. 1440/1450 (Abb. 12): Der auffällige Scherge mit Strohhelm,

⁸³ Dieser Gegensatz wird am deutlichsten beschrieben bei Nikolaus von Cues (1959), 48-50, die deutsche Übersetzung nach Nikolaus von Cues: *Drei Schriften vom verborgenen Gott*, hrsg. von E. Bohnenstaedt, Hamburg³ 1958, 36 lautet: „Es ist, wie ich weiß, dir ja klar bekannt, daß die Gestalten in geraden Spiegeln ihrer Wirklichkeit entsprechend, in gekrümmten verkürzt erscheinen. Es sei nun angenommen, es gäbe einen vollkommenen Widerglanz unseres Urgrundes, des herrlichen Gottes, in dem Gott selbst sichtbar wird, und dies sei der Spiegel der Wahrheit, der ganz ohne Fehl, ganz gerade, unbegrenzt, vollkommen ist; alle Geschöpfe seien mehr oder weniger verzerrt widergebende, unterschiedlich gekrümmte Spiegel [...] Ich sage nun weiter, daß die eine Spiegelklarheit in allen spiegelnden Zurückstrahlungen verschiedenfältig widerleuchtet und daß in jener ersten, ganz geraden Spiegel-Helle alle Spiegel widerstrahlen, wie sie wirklich sind. [...] In allen anderen Spiegeln aber; in den unvollkommenen und gekrümmten, erscheinen alle nicht wie sie wirklich sind, sondern gemäß der Beschaffenheit des aufnehmenden Spiegels [...].“

⁸⁴ Zur Ausdeutung echter und metaphorischer Blindheit umfassend Schleusener-Eichholz (1985), Bd. 1, 482-589.

der mit seinem schemenhaft reflektierten Abbild auf dem eisernen Schulter-Panzer eines Vordermannes konfrontiert wird, bleibt anschaulich 'auf sich zurückgeworfen' und von der klaren Sicht ausgeschlossen, wogegen dem Gläubigen die *santa facies* als 'Heilsspiegel' zur Betrachtung, Meditation und weitsichtigen Reflexion angeboten wird.⁸⁵ Genauestens beobachtet ist im übrigen, daß nur in dieser Nachtszene und unter der besonderen Beleuchtungssituation durch die Fackel die Rüstung zum matten Spiegel wird, auf den fünf anderen erhaltenen Karlsruher Tafeln verhindert die Helligkeit des Tages mit ihren starken Glanzlichtern offenbar jede erkennbare Spiegelung. In der Folge finden sich die Zerrspiegel der Ungläubigen aber vorrangig auf Kreuzigungen: So spiegelt sich auf dem namensgebenden Werk des 'Meisters von 1477' einer der – seinem Schwert und der gelben Gewandung nach zu schließen – jüdischen Richter, Kaiphas oder Annas, seinem Fehlurteil gemäß im Brustharnisch des römischen Hauptmanns vor ihm.⁸⁶ Entsprechendes gilt für den jüngst Wilhelm Pleydenwurff zugeschriebenen, um 1480 entstandenen Stötteritzer Altar. Auch hier ist das Abbild eines der Hauptverantwortlichen für die Kreuzigung deutlich im Brustpanzer des Hauptmanns hinter ihm zu erkennen.⁸⁷ Und auf einer zwischen 1477 und 1482 entstandenen, nur in Fragmenten erhaltenen Kreuzigung des Derick Baegert verweist ein kleines Kind auf dem Arm seiner Amme den Betrachter zurecht auf die Veronika als Trägerin des einzig wahren Abbildes, dagegen blickt die Amme selbst zwar zum Gekreuzigten auf, aber als Dunkelhäutige und damit Ungläubige *par excellence* erkennt sie den Gottessohn nicht – „*oculos habent, et non videbunt*“, wie es Psalm 113 formuliert. Wieder wird diese 'Blindheit' durch das verzerrte Spiegelbild im Helm eines nebenstehenden Soldaten signalisiert.⁸⁸ In allen diesen Beispielen rücken

⁸⁵ Zu dieser Tafel im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, allerdings für die Spiegelung allein mit Hinweis auf altniederländische Vorbilder, Wolfson (1991), 75 f.; Dietmar Lüdke in: Kat.Ausst. Karlsruhe (1996), 41-55 und 201-208; Franzen (2002), 25-29; Dietmar Lüdke in: Kat.Ausst. Karlsruhe (2001), 102-106 (Kat.Nr. 35). – Eisen rangiert etwa bei Vinzent von Beauvais am unteren Ende der spiegelnden Metalle, s. Vinzenz von Beauvais (1624), 129 f. (lib. II, cap. 79): „*De speculis metallinis. Porro metalla quaedam multum in superficie polita, & depurata, sunt specula, huiusmodi enim omnia generantur ex sulphure, & argento vivo. [...] Ferrum vero ex utroque quidam est puro, & bene commixtis. & humiditas eius viscosa non est ab ipso separabilis per eliquationem calidi, propter hoc efficitur quidam speculum, sed magis obscurum secundum quid, ac secundum quid minus obscurum. [...] In eo vero quod est ex partibus grossis terreis, magis est umbrosum, & sic minus receptivum.*“ – Speziell zur 'Blindheit' der Juden angesichts der Kreuzigung Schleusener-Eichholz (1985), 543 f., zu Richtern ebd., 549 f.

⁸⁶ Zu dieser Tafel zuletzt Krause (2002), 51-54; vgl. auch die Spiegelung auf der späteren *Kreuzigung* des Meisters in Köln; dazu, ebenfalls ohne Erwähnung der Spiegelung, Kat.Best. Köln (1969), 94 f. und Merback (1999), 91-95.

⁸⁷ Die Zuschreibung von Anzelewsky (1997); zuletzt Bodo Brinkmann in: Kat.Best. Frankfurt/Main (2002), 358-367.

⁸⁸ Daneben erscheint auch das Spiegelbild einer Pferdeschnauze und einer Kappe, s. Kat.Best. Thyssen Bornemisza (1991), 120-131, allerdings übersieht die Bearbeiterin Isolde Lübbecke bei ihrer Datierung 1477/78 mit großer Wahrscheinlichkeit die zugehörigen Dokumente zur Fertigstellung 1482, dazu (mit der älteren Literatur) Stange (1967), 121 f. (Kat.Nr. 387). – Zur Bedeutung dunkler Haut Mellinkoff (1993), Bd. 1, 126-130.



Abb. 13: Nicolas Froment, Moses vor dem brennenden Dornbusch,
Aix-en-Provence, Kathedrale.

die Spiegel-Phänomene – ähnlich wie im Falle der Engelsnatur – weniger Probleme wie die des authentischen Abbildes Christi und seiner korrekten Verehrungsformen ins Zentrum als den mahnenden Hinweis auf das mit der Geburt Christi in ganz neuer Form mögliche richtige Sehen und gläubige Erkennen Gottes.

Daher erscheint auch in Nicolas Froments Altarbild mit Moses vor dem brennenden Dornbusch in Aix-en-Provence statt Gottvater Maria mit dem Kind in den Flammen (**Abb. 13**). Anders als bei der wenig früheren (1453/1454) Darstellung des gleichen Ereignisses in Villeneuve-les-Avignon durch Enguerrand Quarton,⁸⁹ der zwar Gottvater in den Flammen wiedergibt, dies aber durch den unmittelbar daneben zu findenden Verweis auf die Gregorsvision und die Schmerzensmann-Tafel in S. Croce in Rom als eine Form der 'Bildwerdung' Gottes legitimiert, nimmt Froment die Tatsache, daß Moses Gott nicht schauen kann, ganz wörtlich – er substituiert für Gottvater seine neutestamentliche Sohnes-Inkarnation: Christus im Schoße Mariens als dem Typus des nicht verbrennenden Dornbuschs. Auch hier wird das zentrale Problem des Sehens durch den Spiegel in der Hand Christi nochmals besonders akzentuiert – nicht nur im Sinne eines attributiven Hinweises, daß Christus ohne Befleckung in Maria inkarniert wurde und also wie ein Bild im Spiegel erscheint, sondern auch als Allusion auf das Pauluswort (I Kor. 13, 12), wonach wir 'jetzt durch einen Spiegel in Rätseln, dann aber von Angesicht zu Angesicht' sehen werden.⁹⁰ Vor allem aber formuliert das Gemälde zumindest einmal *expressis verbis* den entscheidenden Schritt von der Sinneswahrnehmung zur Erkenntnis, wie ihn der Übergang vom Alten zum Neuen Testament ermöglichte, in der Rahmeninschrift: Moses sah („*viderat*“) den brennenden Dornbusch, wir aber können und sollen erkennen („*agnovimus*“).⁹¹

Zusammenfassend: Der in diesem letzten Kapitel ausschließlich entwickelte Deutungsaspekt des Spiegels als Sinnbild für erkennendes oder aber verzerrtes Wahrnehmen will keineswegs dessen andere und sich häufig überschneidende Bedeutungen und Funktionen etwa als Attribut – in der semantischen Spannweite von Prudentia und Selbsterkenntnis über (marianische) Jungfräulichkeit bis Venus und Vanitas – in den Hintergrund drängen, ebensowenig seine mögliche Verwendung als visuelle Metapher für Welt, Jenseits, Gott usw., oder aber sein das Wesen der Malerei reflektierendes Potential im Zuge einer zunehmenden 'Selbstbewußtwerdung' der

⁸⁹ Dazu (mit der vorhergehenden Literatur) Boespflug (2001), 129-151 und 212 f.

⁹⁰ Zu Maria als *speculum sine macula* nach Sap. 7, 26 s. Baltrušaitis (1978), 83; zur Verbindung von Spiegel und Vision ebd., 70.

⁹¹ Weniger das Problem der Gottesschau und Modi des Sehens als die Verbindung des Gemäldes mit der Eingeweide-Grablege König Renés und seiner Frau, für das es gestiftet wurde, untersuchen Schumacher (1992); zur Bild-Tradition des brennenden Dornbuschs Zchomelidse (2003).



Abb. 14: Oberrheinischer Meister, Der Drachenkampf des Hl. Georg, um 1450/60, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Kunst.⁹² Gerade bei forcierten Demonstrationen malerischer Kunstfertigkeit können Sinngebung und moralische Konnotation von Spiegelungen offenbar sehr weitgehend zurückgenommen werden, wie es etwa die spektakuläre Fast-Anamorphose auf dem nur vier bis fünf Quadratzentimeter

⁹² Es seien nur einige Beiträge dazu zitiert: Leisegang (1949), Schwarz (1952), Schwarz (1959), Grabes (1973), Bialostocki (1977), Friedman (1977), Marrow (1983), Hancock (1988), Preimesberger (1991), Hauschild (2004).



Abb. 15: Oberrheinischer Meister, Der Drachenkampf des Hl. Georg, München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen. Detail aus Abb. 14.

großen Brustpanzer eines Hl. Georg vorführt, die ein oberrheinischer Maler um 1450/1460 ausgeführt hat und bei der man erst nach einiger Zeit den lanzenführenden Arm und das in extremer Verkürzung von unten wieder-gespiegelte Gesicht des Ritters mit Blick in die Nasenlöcher richtig zuordnen kann (Abb. 14 und 15).⁹³ Und bei anderen Erscheinungsformen von Augentäuschungen sind selbstverständlich noch weitere Deutungsaspekte und -gewichtungen nachweisbar: So manifestiert sich etwa gleichzeitig mit den hier analysierten Malereien auch ein primär spielerisch-unterhaltsames Vergnügen auf Seiten des Betrachters an neuen und experimentellen Formen optischer Verunsicherung und ihrer schließlichen Auflösung, wobei dieses freilich immer auch eine ethische Dimension behält: Eines der frühesten erhaltenen Beispiele hierfür stellt ein kolorierter Holzschnitt der Jahre um 1460/1470 dar, entstanden in der Schweiz oder Schwaben, der sich durch ein drehbares, freilich als solches nicht sofort erkennbares Mittelteil auf 'wundersame Weise' so verwandeln läßt, daß einmal der vordere Affe auf dem Pferd reitet und der hintere an der Stange hangelt, das andere Mal beide ihre Rolle tauschen (Abb. 16). Vor allem der in den Spiegel schauende Affe hätte den zunächst ob dieser Veränderung verblüfften Betrachter an die 'äffische' (und eigentlich simple) Täuschung des vermeintlich genauen Sehens erinnert.⁹⁴ Alle diese visuellen Sonder-Phänomene wären schließ-

⁹³ Kat.Best. München (1983), 369.

lich im großen Kontext einer Geschichte der Wahrnehmung (von Kunst) und des Blicks in Spätmittelalter und beginnender Frühen Neuzeit zu verorten und in ihrem Zusammenwirken darzustellen – funktionieren doch Augentäuschungen in ihrer Andersartigkeit überhaupt nur aufgrund eines 'normalen' Erfahrungs- und Erwartungshorizontes.⁹⁵ Aber auch noch in ganz andere Richtung ließe sich angesichts der hier zusammengetragenen Beispiele weiterdenken: Das für eine so genaue Wiedergabe optischer Erscheinungen unabdingbare malerische Vokabular, wie es die altniederländische und italienische Malerei gerade eben erst zur Verfügung gestellt hatten, läßt häufig den Eindruck entstehen, die zwischen diesen beiden Polen produzierte nordalpine Kunst würde überhaupt nur in derer doppeltem Windschatten gedeihen, aus dem sie – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht heraustritt. Gerade beim Einsatz von optischen Täuschungen in der Malerei scheinen sich nun aber deutliche Unterschiede und eigenständige Entwicklungen aufzutun. Es sei nur ein Beispiel angeführt: Bei Bildern Jan van Eycks, aber etwa auch noch bei Memling, versuchen die Spiegelungen häufig den dargestellten Bildausschnitt zu erweitern, außerhalb des Rahmens Liegendes sichtbar zu machen und dabei teils die Grenze zwischen Malerei und Wirklichkeit aufzuheben, indem etwa der Betrachter (oder Künstler) vor dem Gemälde als scheinbare Spiegelung in diesem erscheint.⁹⁶ Im Gegensatz dazu beschränken sich die hier analysierten Spiegelungen stets darauf, innerbildliche Reflexionen in offenbar ganz anderer Absicht darzustellen. Zu fordern wäre also, nicht nur die Übernahme bestimmter malerischer Verfahren und Bildmotive wie Spiegelungen oder Brechungen aus der altniederländischen Malerei zu verfolgen, sondern auch nach möglichen neuen Verwendungskontexten und Sinngebungen zu fragen.

All dies unbenommen, sollte hier allein zweierlei deutlich gemacht werden: Die bislang in der kunsthistorischen Forschung wenig beachteten innerbildlichen Verweise auf die Möglichkeiten und Grenzen von sinnlicher Wahrnehmung und ihres Erkenntniswertes und damit auch auf die zwingende moralische Konnotation von Wahrnehmung – sei es im religiösen, sei es im profanen Kontext – stellten ein zentrales Problem der Kunstproduktion in den Jahrzehnten vor und um 1500 dar. Die neuen malerischen

⁹⁴ Entscheidend ist die tatsächliche Veränderbarkeit des Drucks, dazu mit der älteren Literatur Eser (1998), 86 f. (KatNr. 11); frühere Darstellungen, die allein durch geschickte Anordnung und 'Verschmelzung' etwa von zwei Menschen oder Pferden visuelle Unsicherheit darüber entstehen lassen, ob diese nun als stehend oder in schnellem Lauf zu sehen sind, bei Baltušaitis (2004), 178–187.

⁹⁵ In diesem Kontext wäre dann z.B. sowohl nach anderen Bedeutungen des neuen 'Realismus' in der Kunst zu fragen als auch nach weiteren Modi der Wahrnehmung, die vom 'normalen' Sehen abweichen, etwa Visionen oder innere Meditation, vgl. etwa Wilhelmy (1993), Hamburger (1998), Rothstein (1999) und Rothstein (2001). – Zum großen Projekt einer 'Geschichte des Blicks' sei nur auf Duden/Illich (1995) verwiesen.

⁹⁶ Zusammenfassend dazu Yiu (2001).

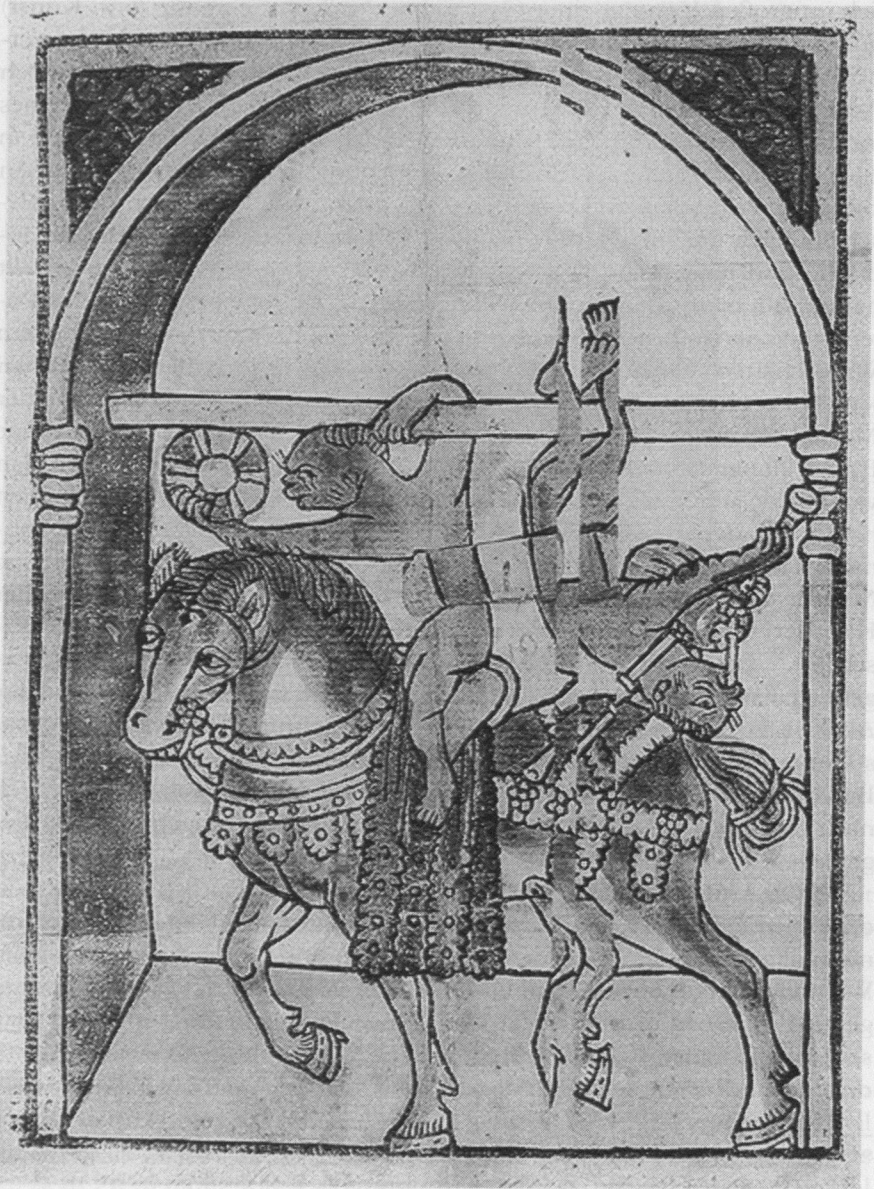


Abb. 16: Kolorierter und beweglicher Holzschnitt, Affenreiter, um 1460/70,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Darstellungsmittel provozierten offenbar – wohl noch verstärkt durch die Bilderdiskussionen am Vorabend der Reformation – eine intensive künstlerische Reflexion dieser mimetischen Möglichkeiten.⁹⁷ Angesichts einer

solchen Bedeutung der *visio* für wahre oder falsche, gute oder schlechte Erkenntnis läßt sich die Frage nach der 'Wahrheit' des Bildes und seinem Autoritätsanspruch nicht allein auf ikonographische und mediale bzw. gattungsrelevante Überlegungen beschränken: Die Frage nach der 'Autorität des Bildes' in der Frühen Neuzeit ist zunächst auch eine Frage nach der 'Autorität des Blicks'.

Bibliographie

Quellen

- Berchonius, Petrus (1631): *Reductorium, vulgo Dictionarium morale*. Köln.
- Caelius Rhodiginus, Lodovicus (1550): *Lectionum Antiquitatum Libri XXX*. Basel.
- Meister Eckhardt (1976): *Meister Eckhardts Predigten*, hrsg. von Josef Quint, Bd. 3. Stuttgart.
- Évrart de Conty (1993): *Le livre des Eschez amoureux moralisés*, hrsg. von Françoise Guichard-Tesson u.a. Montréal.
- Hagen, Friedrich H. von der (Hrsg.) (1838): *Minnesinger*, Bd. 3. Leipzig.
- Kamein, Alfred (1970): *De Amore deutsch. Der Tractatus des Andreas Capellanus in der Übersetzung Johann Hartliebs*. München.
- Konrad von Megenberg (2003): *Das 'Buch der Natur'*, hrsg. von Robert Luff und Georg Steer, Bd. 2, Tübingen.
- Kraft, Christine (1977): *Die Liebesgarten-Allegorie der 'Echeus Amoureux'*. Kritische Ausgabe und Kommentar. Frankfurt/Main u.a.
- Lindner, Kurt (1959): *Deutsche Jagdtraktate des 15. und 16. Jahrhunderts*. Bedin.
- Luther, Martin (1908): „Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament“, in: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 18. Weimar 1908, 37-214.
- Nikolaus von Cues (1959): „De filiatione Dei“, in: ders.: *Opuscula I*, hrsg. von Paulus Wilpert. Hamburg (= Opera Omnia IV), 37-64.
- Nikolaus von Cues (1964): *Compendium*, hrsg. von Bruno Decker. Hamburg (= Opera Omnia XI/3).
- Nikolaus von Cues (1967): „De visione Dei“, in: ders.: *Philosophisch theologische Schriften*, hrsg. von Leo Gabriel u.a., Bd. 3. Wien, 93-219.
- Opticae Thesaurus* (1572): *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis Libri Septem, nunc primum editi. Eiusdem Liber de Crepusculis et Nubium Ascensionibus. Item Vitellionis Thuringopoloni Libri X* (1572), hrsg. von Friedrich Risner. Basel (Reprint hrsg. von David Lindberg, New York/London 1972).
- Pecham, John (1972): *Tractatus de perspectiva*, hrsg. von David C. Lindberg, St. Bonaventure (NY).
- Pierre de Limoges (1654): „Tractatus de oculo morali“, in: Iordanus, Raymundus: *Opera Omnia*. Paris, 473-609.
- Dialogue des créatures* (1985): *Le Dialogue des créatures. Traduction de Colart Mansion (1482) du Dialogue creaturarum (XIV^e siècle)*, hrsg. von Pierre Ruelle. Brüssel.
- Stephan von Landskron (1979): *Die Hymelstrasz*, hrsg. von Gerardus J. Jaspers. Amsterdam [mit ausführlicher Einleitung versehener Reprint der *editio princeps* Augsburg 1484]
- Vinzenz von Beauvais (1624): *Speculum naturale*. Douai.

Forschungsliteratur

- Adhémar, Jean (1945): „French Sixteenth Century Genre Paintings“, in: *Journal of the Warburg Institute* 8, 191-195.
- Anzelewsky, Fedja (1971): *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin.

⁹⁷ Dazu auch Michalski (1988) und Krüger (2001).

- Anzelewsky, Fedja (1997): „Der Meister des Stötteritzer Altars und Wilhelm Pleydenwurff“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 7-30.
- Anzulewicz, Henryk (1999): *De forma resultante in speculo. Die theologische Relevanz des Bildbegriffs und des Spiegelbildmodells in den Frühwerken des Albertus Magnus*, 2 Bde. Münster.
- Baader, Hannah (2003): „Das fünfte Element oder Malerei als achte Kunst. Das Porträt des Mathematikers Fra Luca Pacioli“, in: Von Rosen, Valeska u.a. (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München/Berlin, 177-203.
- Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal (1997): *Hans Holbein*. Köln.
- Baldass, Ludwig von (1938): Die Bildnisse des Jacopo dei Barbari, in: *Pantheon* 22, 319-325.
- Baldwin, Robert (1986): „‘Gates Pure and Shining and Serene’. Mutual Gazing as an Amatory Motif in Western Literature and Art“, in: *Renaissance and Reformation* N.S. 10, 23-48.
- Baltrušaitis, Jurgis (1978): *Le Miroir. Révelations, science, fiction et fallacies*. Paris.
- Baltrušaitis, Jurgis (²1994): *Das phantastische Mittelalter*, 2. Aufl. Berlin.
- Bergström, Ingvar (1956): *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London.
- Berns, Jörg J. (1993): „Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung“, in: ders./Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen, 35-72.
- Bialostocki, Jan (1977): „Man and mirror: reality and transience“, in: Lavin, Irving/Plummer, John (Hrsg.): *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. New York, Bd. 1, 61-72.
- Bierende, Edgar (2002): *Lucas Cranach und der deutsche Humanismus*. München/Berlin.
- Biemoff, Susannah (2002): *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Houndsmill/New York.
- Boesflug, François (2001): *Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter*. Paderborn u.a.
- Bottigheimer, Ruth B. (1995): „Publishing, Print, and Change in the Image of Eve and the Apple, 1470-1570“, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 86, 199-235.
- Bulst, Neithard/Lüttenberg, Thomas/Priever, Andreas (2002): „Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch“, in: *Saeculum* 53, 21-73.
- Bryson, Norman (2003): *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. München [engl. Originalausg. 1990].
- Camille, Michael (1998): „The Eye in the Text: Vision in the Illuminated Manuscripts of the Latin Aristotle“, in: *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*. Lausanne u.a. 1998, Bd. 2, 129-145 [= *Micrologus*, 6].
- Camille, Michael (2000): *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*. Köln.
- Camille, Michael (2000a): „Before the gaze: the internal senses and late medieval practices of seeing“, in: Nelson, Richard S. (Hrsg.): *Visuality before and beyond the Renaissance*. Cambridge, 197-223.
- Châtelet, Albert (1981): „Fenêtre et fontaine dans l'Annociation, à propos de Jean van Eyck et du Maître de Flémalle“, in: *Études d'art médiévale offertes à Louis Grudecki*. Paris, 317-324.
- Clark, David L. (1977): „Optics for Preachers: the *De Oculo Morali* by Peter of Limoges“, in: *The Michigan Academician* (Winter), 329-343.
- Cline, Ruth H. (1972): „Heart and Eyes“, in: *Romance Philology* 25, 263-297.
- Courcelle, Jeanne und Pierre (1969): *Iconographie de Saint Augustin: les cycles du XI^e siècle*. Paris.
- Crowe, Joseph A./Cavalcaselle, Giovanni (1873): *Geschichte der italienischen Malerei*, hrsg. von Max Jordan, Bd. V/1. Leipzig.
- Dandera, Maria C. (1999): *Bemvenuto di Giovanni*. Mailand.
- Davitt-Asmus, Ute (1977): *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*. Berlin.
- Donaldson-Evans, Lance (1980): *Love's Fatal Glance*. Biloxi.
- Dülberg, Angelica (1990): *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin.
- Duden, Barbara/Illich, Ivan (1995): „Die skopische Vergangenheit Europas und die Ethik der Opsis: Plädoyer für eine Geschichte des Blicks und des Blickens“, in: *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag* 3, 203-221.
- Eberle, Patricia J. (1976/1977): „The Lovers' Glass: Nature's Discourse on Optics and the Optical

- Design of the *Roman of the Rose*“, in: *University of Toronto Quarterly* 46, 241-262.
- Ebert-Schifferer, Sibylle (1998): *Die Geschichte des Stillebens*. München.
- Eser, Thomas (1998): *Schiefe Bilder. Die Zimmersche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg.
- Faes de Mottoni, Barbara (2002): „L'illusione dei sensi? Angeli e sensi in Bonaventura e in Tommaso d'Aquino“, in: *Natura, scienza e società medievali*. Lausanne u.a., 295-312 [= *Micrologus* 10].
- Feldges-Henning, Uta (1967): „Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts (1. Teil)“, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 67, 23-88.
- Foister, Susan/Roy, Ashok/Wyld, Martin (1997): *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. London.
- Franzen, Wilfried (2002): *Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern“*. Berlin.
- Friedländer, Max J./Rosenberg, Jakob (1932): *Die Gemälde von Lucas Cranach*. Berlin.
- Friedman, John B. (1977): „L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen âge“, in: Roy, Bruno (Hrsg.): *L'érotisme au Moyen âge*. Montréal, 53-82.
- Friedman, Mira (1989): „The Falcon and the Hunt: Symbolic Love Imagery in Medieval and Renaissance Art“, in: Lazar, Moshe/Lacy, Norris J. (Hrsg.): *Poetics of Love in the Middle Ages*. Fairfax (VA), 157-175.
- Frizzoni, Gustavo (1878): „Alberto Durero e le sue relazioni coll'arte italiana e coll'umanesimo dell'epoca [Teil 2]“, in: *Archivio Veneto* 16, 1-45.
- Gilbert, Creighton E. (1993): „Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis“, in: Gaechtgens, Thomas W. (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch*. Berlin, Bd. 2, 413-422.
- Gottlieb, Carla (1981): *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man – A Survey of Window Symbolism in Western Painting*. New York.
- Grabes, Herbert (1973): *Speculum, mirror und looking-glass: Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Grimm, Claus (1979): „Das Jagdstilleben“, in: *Stilleben in Europa*, Ausstellungskatalog Münster, Westfälisches Landesmuseum/Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle. Münster/Baden-Baden.
- Grimm, Claus (1988): *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*. Stuttgart/Zürich.
- Guichard-Tesson, Françoise (1985): „Le pion Souvenir et les miroirs déformants dans l'allégorie d'amour“, in: Roy, Bruno (Hrsg.): *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*. Montréal, 99-108.
- Hahn, Ingrid (1977): „Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts“, in: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 99, 395-444.
- Hamburger, Jeffrey F. (1998): *Vision and Visuality. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. London.
- Hancock, Paula M. (1988): *Transformations in the iconography of the mirror in medieval art*. Ph.D.diss. Emory University.
- Harmuth, Egon (1975): *Die Armbrust*. Graz.
- Harrebomée, Pieter J. (Hrsg.) (1858-1866): *Spreekwoorden boek der nederlandsche taal*, 3 Bde. Utrecht.
- Hartlaub, Gustav F. (1950): „Tizians 'Liebesorakel' und seine 'Kristallseherin'. Ein Beitrag zur weltlichen Ikonographie der Renaissance“, in: *Zeitschrift für Kunst* 4, 35-49.
- Hauschild, Stephanie (2004): „Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 105-114.
- Herold, Norbert (1985): „Bild der Wahrheit – Wahrheit des Bildes. Zur Deutung des 'Blicks aus dem Bild' in der Cusanischen Schrift 'De visione Dei'“, in: ders./Gerhardt, Volker (Hrsg.): *Wahrheit und Begründung*. Würzburg, 71-98.
- Hinz, Berthold (1995): „*Pendix anerea* oder: Die Kunst, über Dädalus zu triumphieren“, in: Papenbrock, Martin u.a. (Hrsg.): *Kunst und Sozialgeschichte: Festschrift für Jutta Held*. Pfaffenweiler, 174-187.
- Holberton, Paul (1985): „Of Antique and Other Figures: Metaphor in Early Renaissance Art“, in: *Word & Image* 1, 31-58.
- Holmes, Megan (1999): *Fra Filippo Lippi*. New Haven/London.

- Horn, Hans Jürgen (1967): „Respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos. Zur Typologie des Fensters in der Antike“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 30-60.
- John, Barbara (1991): *Stilleben in Italien: die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert*. Frankfurt/Main u.a.
- Kalina, Pavel (1995): „*Cordium penetrativa*. An Essay on Iconoclasm and Image Worship around the Year 1400“, in: *Umni/The Art* 43, 247-257.
- Kat.Ausst. Amsterdam (1986): Kok, J. P. Filedt u.a. (Hrsg.): *Kunst voor de beeldenstorm*, Ausstellungskatalog Amsterdam. Amsterdam/'s-Gravenhage.
- Kat.Ausst. Gotha (1998): *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ausstellungskatalog Gotha, Schloß Friedenstein, hrsg. von Allmuth Schuttwolf. Stuttgart.
- Kat.Ausst. Karlsruhe (1996): *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk der Straßburger Malerei der Spätgotik*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Karlsruhe/Ostfildern-Ruit.
- Kat.Ausst. Karlsruhe (2001): *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450-1525*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Stuttgart.
- Kat.Ausst. Köln (2001): *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars*, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel. Köln.
- Kat.Ausst. Kronach (1994): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausstellungskatalog Kronach/Leipzig, hrsg. von Claus Grimm. Augsburg.
- Kat.Ausst. London (1981): *Splendours of the Gonzaga*, Ausstellungskatalog London, Victoria & Albert-Museum, hrsg. von David Chambers und Jane Martineau. London.
- Kat.Ausst. Venedig (1999): *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Ausstellungskatalog Venedig, Palazzo Grassi, hrsg. von Bernard Aikema und Beverly L. Brown. Cinisello Balsamo.
- Kat.Ausst. Wien (1985): *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Ausstellungskatalog Wien, Graphische Sammlung Albertina, hrsg. von Fritz Koreny. München.
- Kat.Best. Dessau (1996): *Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts*, bearbeitet von Stephan Klingen, Bestandskatalog Dessau. Weimar.
- Kat.Best. Frankfurt/Main (2002): *Deutsche Gemälde im Stadel 1300-1500*, bearbeitet von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, Bestandskatalog Frankfurt/Main. Mainz.
- Kat.Best. Köln (1969): *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der altkölnischen Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, bearbeitet von Inngard Hiller und Horst Vey, Bestandskatalog Köln. Köln.
- Kat.Best. Lille (1999): *Musée des Beaux-Arts Lille – Catalogue sommaire illustré des peintures, I – Écoles étrangères*, bearbeitet von Amauld Brejon de Lavergnée und Annie Scott-De Wambrechies, Bestandskatalog Lille. Paris.
- Kat.Best. München (1971): *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, bearbeitet von Rolf Kuntzen und Peter Eikemeier, Bestandskatalog München. München (= Alte Pinakothek, Gemäldekataloge IX).
- Kat.Best. München (1983): *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, bearbeitet von Peter Eikemeier u.a., Bestandskatalog München. München.
- Kat.Best. Thyssen-Bornemisza (1991): *The Thyssen-Bornemisza Collection: Early German Painting 1350-1550*, bearbeitet von Isolde Lübbecke, Bestandskatalog der Sammlung Thyssen-Bornemisza. London u.a.
- Kat.Best. Utrecht (2002): *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, bearbeitet von Jeltje Dijkstra, Paul P. W. M. Dirkse und Annelore E. A. M. Smits, Bestandskatalog Utrecht. Utrecht/Zwolle.
- Keck, David (1998): *Angels and Angelology in the Middle Ages*. New York/Oxford.
- Kenaan, Hagit (2002): „The 'Unusual Character' of Holbein's *Ambassadors*“, in: *artibus & historiae* 46, 61-75.
- Kim, Paul (1923): „Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari“, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 44, 130-134.
- König, Eberhard (1996): „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit“, in: ders./Schön, Christiane (Hrsg.): *Stilleben*. Berlin, 13-92.

- Koepplin, Dieter (1988): „Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers“, in: Löcher, Kurt (Hrsg.): *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1983*. Schweinfurt, 153-199.
- Koerner, Leo J. (1993): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago.
- Koerner, Leo J. (2004): *The Reformation of the Image*. London.
- Kohler, Erika (1935): *Liebeskrieg. Zur Bildsprache der höfischen Dichtung des Mittelalters*. Stuttgart/Berlin.
- Krause, Katharina (2002): *Hans Holbein der Ältere*. München/Berlin.
- Krueger, Ingeborg (1990): „Glasspiegel im Mittelalter: Fakten, Funde und Fragen“, in: *Bonner Jahrbücher* 190, 233-313.
- Krüger, Klaus (2001): *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München.
- Kühnel, Harry (1989): „Die Fliege – das Symbol des Teufels und der Sündhaftigkeit“, in: *Aspekte der Germanistik. Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*. Göttingen, 285-305.
- Kustodieva, Tatyana K. (1994): *Italian Painting (The Hermitage. Catalogue of Western European Painting)*. Moskau/Florenz.
- Leisegang, Hans (1949): „Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 4, 161-183.
- Lentes, Thomas (2002): „Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters“, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter*. München, 179-220.
- Levenson, Jay A. (1978): *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century*. Ph.D.diss. New York University.
- Lindberg, David C. (1987): *Auge und Licht im Mittelalter: Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt/Main.
- Lippincott, Kristen (1990): „The Genesis and Significance of the Fifteenth-Century Italian *Impressa*“, in: Anglo, Sydney (Hrsg.): *Chivalry in the Renaissance*. Woodbridge, 49-76.
- Löcher, Kurt (1999): *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*. München/Berlin.
- Lymant, Brigitte (1994): „Entflammen und Löschen. Zur Ikonographie des Liebeszaubers vom Meister des Bonner Diptychons“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 111-122.
- Malacame, Giancarlo (1998): *Le cave del principe. L'ars venandi nella terra dei Gonzaga*. Modena.
- Mann, Heinz H. (1992): *Augenglas und Perspektiv*. Berlin.
- Manuth, Volker (2001): „Dürer ein Dandy? Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers“, in: Brinkmann, Bodo u.a. (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelevsky*. Turnhout, 165-171.
- Marchetti, Valerio (1995): „Fascinato. 'Allein der Blickwechsel verwundet'“, in: Locher, Elmar (Hrsg.): *Hippolytus Guarinonius im interkulturellen Kontext seiner Zeit*. Bozen, 117-136.
- Margolin, Jean-Claude (1975): „Des lunettes et des hommes, ou la satire des mal-voyants au XVI siècle“, in: *Annales. Économie, Société, Civilisations* 30, 375-393.
- Markova, Viktoria E. (1991): „Il 'San Sebastiano' di Giovanni Antonio Boltraffio e alcuni disegni dell'area leonardesca“, in: Fiorio, Maria T. u.a. (Hrsg.): *I leonardeschi a Milano*. Mailand, 100-107.
- Marrow, James H. (1983): „in desen speigell: A new form of 'memento mori' in 15th century Netherlandish art“, in: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann [...]*. Doornspijk, 154-163.
- Martelli, Mario (1990): „Ascendit mors per fenestras nostras“ (Nota a RVF, LXXXVI 1-2), in: *Quaderni Petrareschi* 7, 53-64.
- McNamee, Maurice B. (1998): *Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*. Leuven.
- Mellinkoff, Ruth (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley u.a.
- Merback, Mitchell B. (1999): *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. London.

- Michalski, Sergiusz (1988): „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonizitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse“, in: *Annuaire Historiae Conciliorum* 20, 458-488 (eine gekürzte Version erschien als: „Bild und Spiegelmetapher. Zur Rolle eines Vergleichs in der Kunsttheorie und Abendmahlsfrage zwischen Platon und Gadamer“, in: Christin, Olivier/Gamboni, Dario (Hrsg.): *Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*. Paris 1999, 121-131).
- Möhring, Helmut (1997): *Die Tegernseer Altartafel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430-1450*. München.
- Moraht-Fromm, Anna (1993): „Bemerkungen zum Meister der ‚Talheimer Retabelflügel‘“, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskatalog Stuttgart. Stuttgart, 233-243.
- Moraht-Fromm, Anna/Westhoff, Hans (1997): *Der Meister von Meßkirch: Studien zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Ulm.
- Müller, Jürgen (1998): „Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins ‚Lais von Korinth‘ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel“, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55, 227-236.
- Müller, Markus (1996): *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*. Köln u.a.
- Negelein, Julius von (1902): „Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben“, in: *Archiv für Religionswissenschaft* 5, 1-37.
- Newhauser, Richard (1997): „Nature's Moral Eye: Peter of Limoges' *Tractatus Moralis de Oculo*“, in: Ridyard, Susan J./Benson, Robert G. (Hrsg.), *Man and Nature in the Middle Ages*. Sewanee (TN), 125-136.
- Nickel, Hellmut (1968): „Ceremonial Arrows from Bohemia“, in: *Metropolitan Museum Journal* 1, 77-85.
- Nolan, Edward P. (1990): *Now through a glass darkly. Specular images of being and knowing from Vergil to Chaucer*. Ann Arbor.
- North, John D. (2001): *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*. London.
- Pagnotta, Laura (1997): *Bartolomeo Veneto*. Florenz.
- Pasnau, Robert (1997): *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*. Cambridge.
- Preimesberger, Rudolf (1991): „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen Bornemisza“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 459-489.
- Raupp, Hans-Joachim (1991): „Haushalt und Familie in der deutschen und niederländischen Kunst des 15. und frühen 16. Jahrhunderts“, in: Ehlert, Trude (Hrsg.): *Haushalt und Familie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Sigmaringen, 245-268.
- Reitges, Theo (1963): *Ursprung und Wesen der spätmittelalterlichen Schützengilden*. Bonn.
- Renger, Konrad (1970): *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshaus-szenen in der niederländischen Malerei*. Berlin.
- Robert, Jörg (2003): „Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese“, in: Schade, Werner u.a. (Hrsg.): *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Ausstellungskatalog Hamburg. Stuttgart, 102-115.
- Röhrich, Lutz (2001): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, 5. Aufl.. Freiburg/Br.
- Roscher, Wilhelm H. (1897-1902): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig.
- Rothstein, Bret (1999): „Vision and devotion in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*“, in: *Word & Image* 15, 262-276.
- Rothstein, Bret (2001): „Vision, cognition, and self-reflection in Rogier van der Weyden's *Bladelin Triptych*“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 37-55.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun (1978): „Naturwissenschaft und Allegorese: Der ‚Tractatus de oculo morali‘ des Petrus von Limoges“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 12, 258-309.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun (1985): *Das Auge im Mittelalter*. 2 Bde. München.
- Schnell, Rüdiger (1985): *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern/München.
- Schnitzler, Norbert (2002): „Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bildervereh-

- „rung im späten Mittelalter“, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter*. München, 221-242.
- Schooten, C. J. F. van/Wüstefeld, W. C. M. (Hrsg.) (2003): *Goddelijk geschilderd: honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*. Utrecht/Zwolle.
- Schrader, Stephanie (1993): „Master M.Z.'s Embrace: The Construcion of a Visual Dialogue“, in: *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum* 47, 14-22.
- Schumacher, Renate und Walter (1992): „Rubrum quam viderat Moyses'. Zu einem Altartriptychon in Aix-en-Provence“, in: *Memoriae sanctorum venerantes: miscellanea in onore di Monsignor Vittorio Saxer*. Vatikanstadt, 741-772.
- Schwarz, Heinrich (1952): „The Mirror in Art“, in: *Art Quarterly* 15, 96-118.
- Schwarz, Heinrich (1959): „The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout“, in: *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on His Eightieth Birthday*. London, 90-105.
- Schwineköper, Berent (1938): *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben*. Berlin.
- Scribner, Bob (1998): „Ways of seeing in the age of Dürer“, in: Eichberger, Dagmar/Zika, Charles (Hrsg.): *Dürer and his culture*. Cambridge, 93-117 und 221-224.
- Segal, Sam (1986/1987): Die Entstehung der Stilleben-Tradition im Hinblick auf Dürer, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 82/83, 273-286.
- Shearman, John (1995): „Refraction, and Reflection“, in: Aronberg Lavin, Marilyn (Hrsg.): *Piero della Francesca and His Legacy*. Washington u.a. (= *Studies in History of Art*, 48), 213-221.
- Spearing, Anthony C. (1993): *The Medieval Poet as Voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*. Cambridge.
- Spence, Sarah (1996): „Lo Cop Mortal'. The Evil Eye and the Origins of Courtly Love“, in: *The Romantic Review* 87, 307-318.
- Stange, Alfred (1967): *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 1. München.
- Sterling, Charles (1959): *Still Life Painting*. New York/Paris, 2. erw. Aufl.
- Stewart, Alison G. (1979): *Unequal Lovers*. Ph.D. Diss New York University.
- Stewart, Dana E. (2003): *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Lewisburg (PA)/London.
- Summers, David (1987): *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge.
- Tachau, Catherine (1988): *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, epistemology and the foundations of semantics. 1250-1345*. Leiden u.a.
- Tavard, Georges (1968): *Die Engel*. Freiburg/Br. u.a. (= *Handbuch der Dogmengeschichte*, II/2b).
- Tellkamp, Jörg A. (1999): *Sinne, Gegenstände und Sensibilia. Zur Wahrnehmungslehre des Thomas von Aquin*. Leiden.
- Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (1996): *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 2. Bd. Berlin/New York.
- Van den Berg, Karen (1997): *Die Passion zu schauen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*. Duisburg/Berlin.
- Wander, Karl F. W. (1867): *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*. Leipzig.
- Wang, Andreas (1975): *Der 'miles christianus' im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition*. Frankfurt/Main.
- Wamke, Martin (1999): *Geschichte der deutschen Kunst II: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750*. München.
- Wazbinski, Zygmunt (1963): „Le 'cartellino'. Origine et avatars d'une etiquette“, in: *Pantheon* 21, 278-283.
- Wenzel, Horst (1995): *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München.
- Wilhelmy, Wilfried (1993): *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*. Münster/Hamburg.
- Wilson, Jean C. (1995): „Enframing aspirations. Albrecht Dürer's *Self portrait* of 1493 in the Musée du Louvre“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 137/2, 149-158.
- Wolf, Gerhard (1999): „Nikolaus Cusanus 'liest' Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß“, in: Preimesberger, Rudolf u.a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin, 201-209.

- Wolf, Gerhard (2002): *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München.
- Wolfson, Michael (1991): „Originalität und Tradition. Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 45, 67-87.
- Wolter von dem Knesebeck, Harald (1997): „Aspekte der höfischen Jagd und ihrer Kritik in Bildzeugnissen des Hochmittelalters“, in: Rösener, Werner (Hrsg.): *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen, 493-540.
- Yiu, Yvonne (2001): *Jan van Eyck: das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*. Frankfurt/Main.
- Zchomelidse, Nino (2003): „Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter“, in: dies./Janowski, Bernd (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*. Stuttgart, 165-189.