



WASSER TRINKEN.
DAS GIDEON-THEMA
UND DIE ÄSTHETIK DES
NATURGEMÄSSEN BEI
SCHÖNFELD, TEMPESTA
UND POUSSIN

ECKHARD LEUSCHNER

Johann Heinrich Schönfelds Gemälde *Gideon prüft sein Heer* im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 1, Kat. Nr. 44, S. 192), von Herbert Pée auf ca. 1640–42, von Cécile Michaud auf ca. 1637 datiert, zeigt ein biblisches Thema, das in der Graphik zuvor selten, etwa von Antonio Tempesta (um 1555–1630), in der Malerei praktisch überhaupt nicht dargestellt worden ist.¹ Es handelt sich um eine Passage im Buch der Richter (7,1–7), die erzählt, wie der israelitische Heerführer Gideon auf göttlichen Rat hin an der Quelle Harad (oder Harod) aus der zu großen Schar seiner 10.000 Soldaten die 300 Männer zum entscheidenden Kampf gegen die Midianiter auswählte. »Und der Herr sprach zu Gideon: Wer mit seiner Zunge Wasser leckt, wie ein Hund leckt, den stelle besonders; ebenso, wer niederkniet, um zu trinken. Da war die Zahl derer, die geleckt hatten, dreihundert Mann. Alles übrige Volk hatte kniend getrunken aus der Hand zum Mund. Und der Herr sprach zu Gideon: Durch die dreihundert Mann, die geleckt haben, will ich euch erretten und die Midianiter in deine Hände geben; aber alles übrige Volk lass gehen an seinen Ort.«

Schönfeld hat die biblische Schilderung des Geschehens in ein Querformat übersetzt. Man sieht eine von einem Wasserlauf durchzogene, durch Felsrücken und ruinöse Bauwerke eingefasste und hinterlegte Szenerie, die sich nur in einem vergleichsweise schmalen Korridor oberhalb des Wassers in die Tiefe einer ange deuteten Berglandschaft öffnet. Umso dramatischer lässt der Maler die Ruinen, die diesen Ausblick flankieren, in einen von spektakulären Licht- und Wolkeneffekten gegliederten Himmel ragen. Der leicht diagonal bis an den unteren Bildrand erstreckte Wasserlauf bestimmt, sekundiert von ruinöser Architektur, die Verteilung der in Schichten gestaffelten Figuren, wobei die Personen im Vordergrund gut beleuchtet und individuell differenziert präsentiert sind, während die weiter hinten angeordneten Menschengruppen nicht nur durch Verkleinerung, sondern auch durch die von Schönfeld gewählten gräulich-bläulichen Farbtöne entrückt wirken. Gemäß der abendländischen Leserichtung links beginnend sieht man eine Gruppe von drei am Ufer des Gewässers sitzenden Soldaten, die sich teilweise oder ganz ihrer Rüstung entledigt haben und Wasser trinken oder schöpfen. Besonders akzentuiert ist die Gruppe durch den mittleren Krieger, der einen Speer hält und dessen Kopf ein bunter Federschmuck auszeichnet. Die bereits stärker verschattete Figur eines stehenden Soldaten, dessen hochragende Gestalt in der Schmalseite des hinter ihm positionierten Triumphbogens ein Echo findet, leitet über zu einer deutlich weniger individualisierten und weniger gut auszumachenden Gruppe von Soldaten im Mittelgrund, die sich von links dem Wasser nähert. Graublau entrückt steht auch am Durchblick zum Horizont eine Soldatenschar und deutet die beachtliche Stärke der am Ort versammelten Armee an.

Das visuelle Abschreiten dieser anonymen Soldatenreihen leitet den Betrachter auf die rechte Seite des Bildes, wo – von hinten nach vorn – unter einem pittoresk verkrüppelten, mit Textilien und einem Schild behängten Baum eine Gruppe von (wiederum gräulich dem Vordergrund »entrückten«) Frauen und Kindern den Tross von Gideons Armee anzudeuten scheint. Unter anderem erkennt man, wie ein Kind einem Pferd in einem Gefäß Wasser anbietet. An dieser Stelle wird – durch Steigerung der Größe der Figuren und durch deren kräftigere Beleuchtung und Farbigkeit – zum rechten Vordergrund übergeleitet: Wiederum befinden sich unmittelbar am Ufer Soldaten, die Wasser trinken: Einer sitzt, den Schild zwischen die Knie geklemmt, und trinkt mit weit zurückgelehntem Kopf aus einer Kalebasse, während zwei weitere dahinter tief herabgebeugt Wasser mit der Hand schöpfen bzw. den Kopf direkt zum Wasser führen. Ein anderer, schlichter gekleideter Soldat, der dem Betrachter näher ist, kniet auf einem Bein und führt

das von ihm mit der rechten Hand geschöpfte Wasser zum Munde. Einige stehende Soldaten mit ihren Speeren bringen ein vertikales Element in die Gruppe, die dominiert wird von einem Reiter in Rüstung auf einem gescheckten Pferd. Einzig der Kopf des Reiters, offenbar Gideon, ragt in den blauen Himmel hinein. Zugleich ist Gideon, der sich gesprächsweise zu einem Untergebenen zu beugen scheint, Zentrum eines angedeuteten Halbkreises, der durch die rückschwingende Amphitheaterarchitektur und den Bergrücken auf der rechten Bildhälfte entsteht.² Weit rechts, neben einem Säulenstumpf, steht ein bärtiger Soldat, der – bei halb verschattetem Gesicht – als einzige Figur des Gemäldes Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt. Ein reich geschmückter Köcher, in dem mit bunten Federn versehene Pfeile stecken, lehnt ganz rechts an einem Steinblock, auf dem ein abgelegtes blaues Gewand liegt.

Schönfelds Wiener Bild hat ein Gegenstück von annähernd gleichen Abmessungen (Abb. 2), das sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum befindet.³ Dargestellt ist die in der biblischen Chronologie frühere Begebenheit des Treffens von Jakob und Esau (Gen. 33,4); wie Pée feststellt, stammt die Kernszene ebenfalls aus einer Radierung von Antonio Tempesta.⁴ Der Bildaufbau erscheint dem von Schönfelds *Gideon* verwandt, doch ist die Zahl der Figuren insgesamt geringer, der Wasserlauf kleiner, die Ruinen sind weniger zahlreich und nicht so prominent. Der Landschaftsausblick allerdings wirkt großzügiger, und die (teils trinkende) Schafherde, der Hirtenhund, das Jagdstillleben und die mit Hausrat und »exotischen« Frauen Jakobs beladenen Pferde im rechten Mittelgrund geben dem Werk den Charme einer Pastorale im Stile von Giovanni Benedetto Castiglione (1616–1670). Die Zusammengehörigkeit beider Bilder als Gegenstücke wird auch dadurch unterstrichen, dass im linken Vordergrund eine Soldatenfigur aus dem Bild blickt – komplementär zu dem ganz rechts postierten Soldaten des Gideon-Bildes. Nicht weit davon ist die Signatur Schönfelds angebracht.

Und noch nicht genug: Historisch verbürgt ist die Tatsache, dass die großformatige *Schlacht Josuahs gegen die Amoriter* (Abb. 3) von Schönfeld, heute in der Prager Burggalerie, ursprünglich ebenfalls Teil des Ensembles war.⁵ Das extreme Querformat (135 x 370 cm), den Kampf Josuahs gegen die Amoriter darstellend, wurde erst in den 1960er Jahren aus zwei separierten Bildern wieder zu dem großen Panorama vereinigt, das der Künstler aus den Traditionen der italienischen Schlachtendarstellung seit Raffael, versetzt mit zahlreichen Reminiszenzen an römische Altertümer von der Cestius-Pyramide bis zum Vesta-Tempel, geschaffen hat. Schönfeld hat die drei Bilder zwar in Italien gemalt, aber offenbar nach Deutschland mitgenommen und wohl erst um 1653 an den Habsburger Hof verkauft; 1663 sind alle drei Bilder auf der Prager Burg nachweisbar. Die ursprüngliche Anbringungsweise bzw. Funktion und der von Schönfeld in Italien anvisierte Kunde der Bildgruppe sind nicht geklärt.

Anhand einer Analyse der drei alttestamentlichen Szenen in Wien und Prag lassen sich wesentliche stilistische und ikonographische Aspekte von Schönfelds italienischer Tätigkeit sowie deren kultureller Kontext rekonstruieren. An dieser Stelle konzentrieren wir uns auf *Gideon*, ein vom Künstler noch mehrfach, etwa in einem heute in Siena befindlichen Bild (Abb. 4) aufgegriffenes Thema:⁶ Fragte man bislang nach den Gründen des Malers für die Wahl von Ikonographie und Stil, ergaben sich Herleitungen, die einerseits auf Schönfelds Mischung aktueller Tendenzen in der römischen und neapolitanischen Malerei abheben, andererseits ikonographische und kompositorische Einflüsse niederländischer Landschaftler sowie von Werken des Antonio Tempesta und Jacques Callot (1592–1635) postulieren. Tatsächlich ist Callots Radierung *Martyrium des Heiligen Sebastian* von



Abb. 1: *Gideon prüft sein Heer*, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 2: *Die Versöhnung Jakobs mit Esau*, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 3: *Die Schlacht Josuahs gegen die Amoriter*, Burggalerie, Prag

ca. 1631–33 (Abb. 5) in Format, Komposition und Raumauffassung eine nicht zu übersehende Parallele,⁷ auch wenn Schönfeld seinen Gideon gerade nicht so frei gestellt hat wie Callot den gemarterten Sebastian, sondern den Feldherrn – wenn auch auf andere Weise hervorgehoben – an den Rand des Gemäldes setzte. Zur Erklärung der Themenwahl Schönfelds verweist Pée darauf, dass der Künstler im *Gideon* und den zugehörigen alttestamentarischen Bildern sein Können in der Darstellung vielfältig verrenkter Leiber unter Beweis stellen wollte. Die religiösen Aspekte und Schönfelds im Kontext einer alttestamentlichen Szene irritierende, weil römischen Monumenten entlehnte Architekturkulisse (die deutlich prominenter ist als etwa im Pendant *Die Versöhnung Jakobs mit Esau*) blieben bis heute unerörtert.

Zur Vorgeschichte der Ikonographie von Gideons Prüfung der Soldaten seien einige Beispiele zitiert. Wie schon angedeutet, handelt es sich um eine rein graphische Bildtradition. Jost Ammans Holzschnitt (Abb. 6) zeigt in Form einer Simultandarstellung links oben eine Engelsvision Gideons und als Hauptszene die am Wasserlauf trinkenden Soldaten.⁸ Kein einziger Soldat benutzt ein Hilfsmittel zum Trinken, so dass wir es hier offenbar bereits mit den erwählten Dreihundert zu tun haben, während rechts der Abmarsch der Truppe in die Schlacht gegen die Midianiter gezeigt ist, von denen in der Bibel gesagt wird, dass sie alle Lebensmittel und Posaunen des jüdischen Kriegsvolks an sich genommen hatten. Die bei Amman im Vordergrund stehende Person ist vermutlich nochmals Gideon. Ein durch Hieronymus Cock zu Anfang der 1560er Jahre verlegter Kupferstich nach Vorlage des Maerten van Heemskerck zeigt eine modernisierte Fassung.⁹ Das hier schräg von rechts oben nach links unten abfließende Wasser erlaubt die Darstellung einer noch größeren Zahl von Soldaten in teils noch stärker verrenkten Posen. Auch hier scheint zusätzlich eine Simultanhandlung eingefügt, insofern als unter der leuchtenden Sonnenscheibe links oben Gideon dargestellt

sein dürfte, wie er die erwählten von den unqualifizierten Soldaten trennt. Auf die Stichlegende ist später noch zurückzukommen.

Ein Kupferstich aus dem *Thesaurus Veteris Testamenti* des Gerard de Jode nach Vorlage von Maerten de Vos (Abb. 7) positioniert Gideon deutlicher und herrschaftlicher als die älteren Darstellungen im Vordergrund und führt von ihm aus Diagonalen in die Bildtiefe, durch welche der Wasserlauf und die trinkenden Soldaten visuell erschlossen werden.¹⁰ Verschiedene Drucke aus de Jodes *Thesaurus* dienten um 1612 Antonio Tempesta als Anregungen zu der 1613 in Rom durch Nicolaus van Aelst verlegten und Cosimo II. de' Medici gewidmeten Serie der *Schlachten des Alten Testaments*.¹¹ In den – womöglich unter erheblicher Beteiligung der Werkstatt hergestellten – Radierungen dieser Tempesta-Folge findet sich auch ein *Gideon* (Abb. 8): Erstmals ist der Heerführer, dessen befehlend ausladende Armbewegung von de Jodes Stich adaptiert sein könnte, hier zu Pferde dargestellt, und der kleine Wasserlauf hat sich zur monumentalen Flusslandschaft mit hochliegendem Horizont erweitert. Am linken Ufer, in einer Art Bucht, ist eine unübersehbare Menge von Soldaten aufgestellt bzw. trinkt schon. Auffällig sind die Bemühungen Tempestras um eine exotische Ausstaffierung des Geschehens, was nicht nur die im Hintergrund gezeigten Kamele meint, sondern auch die orientalisierenden Gewänder sowie die Bogen und Köcher einiger der Soldaten. Ferner scheint Tempesta die Schilderung des Ereignisses soweit rationalisiert zu haben, dass er auch Vorgesetzte zeigt, die Gideons Anweisung umsetzen, also »falsch« Trinkende ansprechen und fortschicken. Von Tempesta übernahm Schönfeld einerseits Details wie Gideon zu Pferde, der den Kopf ins Profil gedreht hat (im Bild in Kremsier, Kat. Nr. 47, S. 198, imitierte der Maler übrigens auch die Geste des Arms mit dem Befehlsstab); andererseits kann er hier die Anregung zur Ausweitung der in älteren Darstellungen überschaubaren Soldatenmenge und deren Positionierung in einer von Hängen oder Felsen flankierten Flusslandschaft bezogen haben. Im Vergleich mit allen vorangegangenen Darstellungen des Themas ist bei Schönfeld auffallend, dass recht wenige Soldaten beim Wassertrinken – und dies in verhältnismäßig zivilisierten Posen – gezeigt sind. Diese

Abb. 4: *Gideon prüft sein Heer*, Museo Civico, Siena





Abb. 5: Jacques Callot: *Martyrium des Heiligen Sebastian*, Staatsgalerie Stuttgart

wenigen, vor allem im Vordergrund befindlichen Gestalten sind vom Maler dafür umso stärker betont, beinahe exemplarisch isoliert.

Was die Wahl der Landschaftskulisse im Wiener Bild angeht, dürften hier neben Tempesta und Callot die in Rom tätigen niederländischen Landschafts- und Genremaler vorbildlich gewesen sein. Vor allem denkt man an die mehr oder weniger getreuen Ansichten aus dem Bereich von Forum und Palatin, wie sie Cornelis van Poelenburgh (1586/95–1667), Bartholomäus Breenbergh (1598–1657) und andere malten. Van Poelenburghs *Campo Vaccino* (Abb. 9) weist eine ähnliche Kessel-lage auf wie Schönfelds biblische Landschaft und ist auf vergleichbare Weise mit antiken Ruinen bestückt – wobei es van Poelenburgh übrigens mit der Topogra- phie nicht allzu genau nahm: Die Engelsburg konnte und kann man zum Beispiel vom Forum aus nicht sehen.¹² Maler wie Breenbergh haben die Ergebnisse ihrer Zeichenetüden in Forum und Palatin gern als Kulissen für ihre Darstellungen biblischer Themen verwendet – etwa in einer *Johannespredigt* von 1634, die in den Gewändern eigenartig zwischen damaliger Gegenwart des Malers und ima- ginierter Antike, in den Architekturelementen zwischen stadtrömischer Ruinen- szenerie und »nordeuropäischer« Flusslandschaft schwankt.¹³ Was von den Malern aufgrund der meist fehlenden eigenen Anschauung des Heiligen Landes als ein- zig mögliche Option praktiziert wurde, also die Ausstaffierung von in und um Jerusalem lozierten Szenen mit Elementen römischer Topographie, wurde zwar schon von Gabriele Paleotti als Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit kritisiert, der forderte, dass »i luoghi ... siano secondo la vera descrizione di quei paesi«.¹⁴ Auf die künstlerische Praxis scheint solche Kritik der Bildtheologen mangels Alternativen jedoch vorerst keine durchgreifenden Auswirkungen gehabt zu haben, auch wenn in den ersten Jahren des Seicento – wie gesehen – bei Künstlern wie Tempesta ein verstärktes Bemühen um »Authentizität« zu erkennen ist, indem sie mit »orientalischen« Kostümen etc. einen kulturellen Abstand von der eigenen Gegenwart oder der stadtrömischen Antike suggerieren wollten.

Bekanntermaßen hat Nicolas Poussin (1594–1665) in seinen Bildern mit alttes- tamentlichen Sujets intensiv auf eigene Studien römischer Architektur zurückge- griffen, etwa in der stark tektonisierten Komposition des *Davidstriumphs* von 1631 in der Dulwich Picture Gallery.¹⁵ Gleichwohl ist in den letzten Jahren, etwa



Abb. 6: Jost Amman: *Gideon prüft sein Heer*, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel

von Katharina Krause,¹⁶ hervorgehoben worden, dass Poussin seine Verwendung anachronistischer Architektur- und Ausstattungselemente zur Verbildlichung einer uralten biblischen Vorzeit stärker reflektierte als seine Vorgänger und gerade für seine Moses-Gemälde antike Werke jenseits des griechisch-römischen Altertums studierte, von denen er meinte, dass sie alt-ägyptische Gewänder oder Gegenstände darstellten. Es ist davon auszugehen, dass Schönfeld einzelne solcher Bilder Poussins gesehen hat.¹⁷ Im Zusammenhang mit Schönfelds *Gideon* ist zuerst auf die verschiedenen Darstellungen des *Quellwunders Mosis* von der Hand des Franzosen zu verweisen, speziell auf das Bild von 1637 im Louvre.¹⁸ Es sind nicht allein die Wasser schöpfenden oder trinkenden Gestalten und deren sorgfältige, skulpturenartige Auffassung und Hintereinanderstaffelung, sondern auch die – durch Blickführung und Gesten vermittelte – Positionierung des Protagonisten in der zweiten Reihe und der Gegensatz einer zahlenmäßig begrenzten Menge im Vordergrund, eingefasst von einer Felskulisse, und einem volkreichen Landschaftsausblick in Teilen des Hintergrunds. Während Poussin bei der Darstellung dieses Themas auf gebaute Architektur verzichten konnte, hat er sich gleichwohl bemüht, die Israeliten sorgfältig antikisch darzustellen – womit er deutlich über ältere Repräsentationen des Themas hinausging. Solch extreme Sorgfalt legte Schönfeld nicht durchweg an den Tag. Bei ihm verband sich Tempestas Suche nach »zeitgenössischen« Bildformeln für alttestamentarische Themen (etwa der exotische Federschmuck) mit einer lockeren Anlehnung an die antiquarische Attitüde des Poussin-Kreises, aber ohne dessen dokumentarische Strenge.

Ikonographisch sind wir mit dem *Quellwunder Mosis* bei einem Thema, das Betrachter von Schönfelds *Gideon* im Rahmen ihres biblischen Vorwissens (Analogie: Wasser trinken) assoziiert haben dürften – Betrachter, die solche Anspielungen des Malers auf »Nachbarthemen« oder bestimmte typologische Bezüge als besonderes Verdienst eines solchen Werks würdigten. Konsultiert man zu *Gideon* den »Buch Richter«-Kommentar des Cornelius a Lapide (1642)¹⁹, wird man gerade in diesem Zusammenhang schnell fündig. Schon die Erklärung des Namens der Quelle, Harad (hebräisch: Furcht), bringt den Autor auf die Notwendigkeit der Gottesfurcht, und er schreibt: »Fons hic typus est Baptismi & poenitentiae.«²⁰ Bei der Lektüre des Kommentars von Cornelius ist ferner zu erkennen, dass die Passage im Buch der Richter inhaltlich keineswegs so eindeutig ist, wie man zu-

erst denken könnte. Gideon schickt der Bibel gemäß diejenigen Soldaten nach Hause, die kniend (Vulgata: *curvatis genibus*) getrunken haben, wählt aber diejenigen aus, die das Wasser wie Hunde mit der Zunge aufnahmen (*lingua lambere aquas* – im Deutschen heißt das »Schlappern«). Doch »das Wasser aufnehmen wie ein Hund« heißt laut Cornelius gerade nicht, dass die Soldaten wie Vieh ihren Mund direkt ans Wasser geführt hätten (also flach auf dem Boden lagen), denn Hunde benutzten ihre Zunge als Ersatz für die nicht vorhandenen Hände, mit denen die Menschen Wasser schöpfen, um es dann – stehend – zum Munde zu führen: »lambere aquas more canum, scilicet manu aquam in os iniicere, sicut canis iniicit lingua«. Diese etwas gezwungene Deutung des »wie Hunde Trinkens« muss Cornelius schon deshalb für unverzichtbar gehalten haben, weil für ihn das Liegen auf dem Boden zu eindeutig mit der Hingabe an das Irdische und Körperliche, gleichsam aus Durst nach der Sünde, verbunden war, während ihm diejenigen, die stehend trinken, entsprechend gottnäher erschienen: »Qui ad res terrenas & corporeas flecti nescit, qui vitiis non indulget, neque ob peccati sitim sternitur pronus ... ille electus est.«

Die positive Deutung des »wie Hunde Trinkens« war für Cornelius auch deshalb wichtig, weil es eine bereits auf Flavius Josephus²¹ zurückgehende Interpretationslinie gab, die sich auf einen anderen Vers der Gideon-Geschichte beruft, in dem es heißt, Gott habe schon deshalb die Zahl von dessen Soldaten so stark verkleinert, damit sich Israel keinesfalls darauf berufen könne, aus eigener Kraft, ohne die Hilfe Gottes, den Sieg gegen die Midianiter errungen zu haben.²² Für Josephus war damit ausgemacht, dass die erwählten Dreihundert ausdrücklich nicht die besten Soldaten Israels waren, sondern – was ihre Art des hündischen Trinkens erwiesen habe – ein chaotischer und furchtsamer Haufen. Wie ersichtlich ist, hängt die Interpretation des »wie Hunde Trinkens« sehr davon ab, was man von Hunden hält. Cornelius hingegen zweifelte die Deutung des Flavius Josephus an: In Übereinstimmung mit der anderen Deutungstradition erkannte er diejenigen, die sich nicht zum Trinken hinknieten, als die Ausgeglichenen, Abgehärteteren und zum Kampf Geeigneteren an, weil sie sich nicht den Bauch mit Wasser vollgeschlagen (*quod magnae gulae erat indicium*), sondern maßvoll und nur nach Bedarf getrunken hätten.²³ Schon die Zahl 300 der erwählten Soldaten sei im Übrigen ein Vorverweis auf die Trinität.

Was die bildkünstlerischen Umsetzungen der Gideon-Geschichte angeht, sind zwar die durch Cornelius aufgezeigten typologischen Bezüge von nicht geringem Interesse – in ihrer Praxis scheinen die Künstler (und womöglich ihre gelehrten Berater) allerdings von anderen Unterschieden zwischen erwählten und nicht erwählten Soldaten ausgegangen zu sein: Bei Maerten van Heemskerck weist die Inschrift darauf, dass diejenigen Soldaten bei den Dreihundert waren, die das Wasser mit der Hand schöpften (*manu aquam lambentibus*), also nicht etwa – wie auf dem Stich mehrfach zu sehen – Hilfsmittel wie ihren Helm oder andere Gefäße benutzen. Ähnlich scheint auch bei Schönfeld der Gegensatz zwischen dem Trinken aus Gefäßen und demjenigen mit der Hand, nicht der zwischen Stehen und Knien, ausschlaggebend zu sein. Es liegt ja praktisch kein Soldat flach auf dem Boden. Und zu deutlich ist in dem Wiener Bild der sitzende Trinker mit der Kalebasse durch seine feinen Gewänder und den unvoreilhaften Blick, der sich in seine Nasenlöcher bietet, als ungeeigneter Kandidat karikiert. Auch die eher negative Charakterisierung der Dreihundert durch Flavius Josephus kann man nicht als Interpretationsgrundlage für die eben diskutierten Werke (Schönfeld inklusive) ansehen. Wenn wir von unserer Beobachtung ausgehen, dass der Gegensatz zwischen dem Trinken aus Gefäßen und dem Schöpfen mit der Hand auch bei Schönfeld eine



Abb. 7: Gerard de Jode exc. nach Vorlage von Maerten de Vos: Gideon prüft sein Heer, Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 8: Antonio Tempesta: Gideon prüft sein Heer, The British Museum, London



Abb. 10: Nicolas Poussin: *Landschaft mit Diogenes und dem Wassertrinker*, Musée du Louvre, Paris

Rolle spielt, scheint es zwingend, den Maler im Kontext der aktuellen stilistischen und intellektuellen Tendenzen in der römischen Künstlerschaft der 1630er und 1640er Jahre zu verorten, also in Kunstströmungen, deren Strahlkraft bis nach Neapel reichte. Entscheidend für die Rekonstruktion des künstlerischen Kontextes von Schönfelds italienischer Zeit sind nicht allein die Genremotive der *Bentvueghels* oder *Bamboccianti*, sondern auch die formalen und inhaltlichen Anregungen durch Nicolas Poussin. Dessen *Landschaft mit Diogenes und dem Wassertrinker* im Louvre (Abb. 10) entstand um 1648, also einige Jahre nach dem vermutlichen Datum des Wiener *Gideon*, sie manifestiert aber eine Geisteshaltung des Franzosen, mit der Schönfeld vertraut gewesen sein dürfte.²⁴ Poussin stellt den kynischen Philosophen Diogenes (Etymologie: *kyon* = Hund!) dar, der seinen Becher als überflüssigen Ballast fortwirft, nachdem er einen Jungen mit der Hand Wasser schöpfen gesehen hat, und ausruft: »Wie lange habe ich überflüssiges Gepäck mit mir herumgetragen!« Das Bild des Franzosen ist ein wichtiges inhaltliches Korrelat zu Schönfelds *Gideon*: Das »Trinken wie ein Hund« erweist sich in beiden Fällen als Zeichen richtigen Lebens oder einer richtigen Lebenshaltung. Außerdem spielt in beiden Bildern die Beobachtung des oder der Trinkenden eine wichtige Rolle beim Erkenntnisfortschritt des Protagonisten. Überspitzt gesagt beobachtet der Betrachter bei Schönfeld wie bei Poussin den Musterfall eines Lerngewinns aus dem Beobachten.²⁵ Andere Darstellungen des Becherwurfs von Diogenes finden sich in den 1640er Jahren bei Salvator Rosa, nämlich im sogenannten *Wald der Philosophen* im Florentiner Palazzo Pitti (um 1642).²⁶ Auch in der Emblematis des frühen 17. Jahrhunderts gibt es bereits Beispiele.²⁷

Die Diogenes-Anekdote mit ihrem dezidiert herausgestellten Gegensatz von Kultur (= Trinken aus dem Becher) und Natur (= Wasser mit der Hand schöpfen) war ein im 17. Jahrhundert gern zitierter Referenzpunkt der stoischen bzw. neo-stoischen Lehre, der gemäß aller zivilisatorische Ballast, der nicht zur sittlichen Vervollkommnung des Menschen beitrage, als unnötig, ja: verderblich anzusehen sei.²⁸ Seit Epiktet und Seneca wurde Diogenes und dessen Leben im Einklang mit der Natur (*κατὰ φύσιν ζῆν* bzw. *secundum naturam vivere*) als reflektierte und damit gegenüber dem Urzustand der Menschheit höherwertige Existenzform gepriesen: Diogenes trinkt wie ein Hund, aber sein Beispiel soll der Menschenbildung dienen. Man muss kaum noch darauf hinweisen, dass Schönfeld selbst Diogenes dargestellt hat.²⁹ Was Poussin angeht, hat dieser laut Anthony Blunt im



Abb. 9: Cornelis van Poelenburgh: *Ansicht des Campo Vaccino in Rom*, Musée du Louvre, Paris

Diogenes-Bild des Louvre versucht, die fundamentale Überzeugung des Philosophen von der Notwendigkeit eines naturgemäßen Lebens dadurch zum Ausdruck zu bringen, dass er in seinem Bild die Vegetation im Verhältnis zu den Figuren in einer besonders dominanten und üppig wuchernden Form darstellte.³⁰ Pierre Rosenberg sieht auch die Tatsache, dass der Philosoph in Poussins Bild sich von den im Hintergrund dargestellten Gebäuden abwendet, als Ausdruck von dessen Zivilisationskritik.³¹

In Schönfelds Wiener *Gideon* haben wir es allerdings nicht mit einer stark von »grüner« Natur oder Landschaftselementen dominierten Komposition zu tun. Die Szene aus der jüdischen Frühgeschichte ist mit kolossalen Überbleibseln antiker Architektur hinterlegt, die gerade nicht Natur, sondern Höchstleistungen der verfallenen imperialen Kultur Roms paraphrasieren. Dennoch ist wenig glaubhaft, dass – wie Roethlisberger einst über Breenbergh schrieb³² – Schönfeld nur irgendwelche Motive seiner eigenen Zeichenerfahrungen in Rom adaptiert hat, um den Hintergrund auszufüllen. Grundsätzlich stellte sich, was alttestamentliche Szenen angeht, für Schönfeld nämlich das gleiche Problem wie für Poussin: Wie kann man eine so frühe Phase der Menschheitsgeschichte angemessen verbildlichen? Genauso wenig wie Poussin ging der Deutsche das Problem aber mit einer Pedanterie an, die bald die gelehrten Diskussionen der Pariser Académie des Beaux-Arts um die »Vraisemblance« (Wahrhaftigkeit) prägen sollte.³³ Schönfeld scheint die Architekturkulisse bewusst als Kontrast, als Sinnbild vergangener, arg ramponierter Kultur ins Bild gesetzt zu haben, um die »Wiedererweckung« militärischer Stärke aus urtümlicher Kraft, aus (wenn man so will) gottgegebenen Instinkten vorzuführen, eine Stärke, durch die sich auch die kulturelle oder kulturschaffende Potenz der Israeliten erneuerte. Dies umso mehr, als Gideon, wie das Buch der Richter weiß, nach seinem Sieg auch gleich die herrschenden Götzenkulte beseitigte. Nicht nur hier, sondern in allen drei Bildern von Schönfelds alttestamentlichem Ensemble wird die sichtbare Qualität der göttlichen Gnade vorgeführt. In dieser Beziehung sind die Ruinen Schönfelds ebenso sehr Reste vergangener Größe wie Symbole einer kommenden, mindestens ebenso strahlenden Blüte im Einklang mit Gott. Das Bild vertritt ein zyklisches Kulturmodell.

Die *Gideon*-Radierung Tempesta, die Schönfelds Hauptinspiration für das Wiener Gemälde gewesen sein dürfte, war bezeichnenderweise Teil einer Serie alttestamentlicher Schlachtendarstellungen, der eine Dedikation an Cosimo II. de' Medici als Heerführer gegen die türkische Gefahr im Geist der großen Israelitengeneräle voransteht. Erneuerung und Stärke, so die Botschaft, finden sich in der Besinnung auf die Leistungen der Altvorderen, nicht zuletzt auf deren gottgesegnete Urtümlichkeit (am Rande sei daran erinnert, dass die Mutter Cosimos II., Christina von Lothringen, ihre Herkunft auf den Jerusalem-Eroberer Gottfried von Bouillon zurückführte³⁴). Was den trinkenden Diogenes angeht, ist es insofern kein Zufall, dass noch im 18. Jahrhundert Giovanni Paolo Panini die Becher-Episode mehrfach frei nach Poussin oder Rosa inmitten römischer Ruinen und neben – im wörtlichen Sinne – handlosen, weil handlungsunfähigen Götter- und Heldenstatuen der Vergangenheit darstellte (Abb. 11).³⁵ Der Philosoph als Hund³⁶ setzt auch und gerade dort ein moralisches Exempel, wo Marmor, Stein und Eisen längst zerbrochen sind. Noch bei Panini lautet die Botschaft: Individuelle Reflexion und Praxis des »Natürlichen« bringt neue (Hoch-) Kultur auf und aus den Trümmern der zerstörten alten hervor – auch wenn sich im Jahrhundert der Aufklärung der religiöse Unterton längst verloren haben mag. Schönfeld muss für das *Gideon*-Bild bzw. für das Ensemble seiner drei alttestamentlichen Querformate einen bedeutenden römischen, neapolitanischen oder

(wegen der Nähe zu den Schlachten Tempestras) florentinischen Abnehmer im Auge gehabt haben. Noch wissen wir nicht, wer das war. Dennoch scheint es aufgrund der sich eröffnenden geistesgeschichtlichen Bezüge geboten, nach diesem Kunden gerade im Kreis der Bewunderer Poussins und Rosas zu suchen.

- 1 Pée, Herbert: *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971, S. 101 ff., Nr. 21; Michaud, Cécile: *Johann Heinrich Schönfeld. Un Peintre Allemand du XVII^e Siècle en Italie* (= Forum Kunstgeschichte 2), München 2006, S. 162 f., Nr. A24. Zu Tempestras Radierung vgl. Leuschner, Eckhard: *The Illustrated Bartsch Commentary, Bd. 35.1: Antonio Tempesta*, New York 2004, S. 153, Kat. Nr. 248 (TIB 35, 248, P. 74).
- 2 Das architektonische Detail des Amphitheaters ist aus Ansichten des römischen Kolosseums generiert, wie sie einerseits in Rom-Graphiken und Architekturtraktaten seit dem 16. Jahrhundert verfügbar waren, andererseits aber auch von der neapolitanischen Malerei der Zeit aufgegriffen wurden; vgl. etwa das heute in Madrid befindliche Gemälde *Schnitt durch das Kolosseum* von Viviano Codazzi und Domenico Gargiulo (um 1636–38), in: Marshall, David Ryley: *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Mailand, Rom 1993, S. 70 ff., Kat. Nr. VC5.
- 3 *Die Versöhnung Jakobs mit Esau*, Öl auf Leinwand, 70,3 x 126,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien; Pée: Gemälde, 1971 (wie Anm. 1), S. 100 f., Nr. 20.
- 4 In diesem Fall handelt es sich um Tempestras *Bilder zum Alten Testament*, nicht um die *Alttestamentlichen Schlachten*; vgl. Leuschner: Bartsch, 2004 (wie Anm. 1), S. 44, Kat. Nr. 60 (TIB 35, 59, P. 25).
- 5 *Die Schlacht Josuahs gegen die Amoriter*, Öl auf Leinwand, 135 x 370 cm, sig. M. u.: »H Schönfeld fecit«, Burggalerie, Prag; Pée: Gemälde, 1971 (wie Anm. 1), S. 103 f., Nr. 22.
- 6 *Gideon prüft sein Heer*, Öl auf Leinwand, 180 x 220 cm, Palazzo Pubblico, Museo Civico, Siena; zum Pée noch unbekanntes Bild vgl. Michaud: Schönfeld 2006 (wie Anm. 1), S. 170, Nr. A31.
- 7 Jules Lieure: *Jacques Callot*, 3 Bde., Paris 1924–1927, Kat. Nr. 670.
- 8 Vgl. Seelig, Gero (Hg.): *The New Hollstein German, Jost Amman: Book Illustrations I*, Rotterdam 2002, S. 53, Nr. 6.36. Vgl. auch den Holzschnitt von Georg Lemberger in der Bibel des Hans Lufft, Wittenberg 1550; Anzelewsky, Fedja (Hg.): *Hollstein German Engravings*, Bd. 22, Amsterdam 1978, Nr. 112.
- 9 Zum von Hieronymus Cock verlegten Stich nach Maerten van Heemskerck, Nummer 4 einer Gideon-Serie, vgl. Veldman, Ilja M. (Hg.): *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Maarten van Heemskerck*, Roosendaal 1993, Kat. Nr. 81.1.
- 10 Vgl. Schuckman, Christiaan (Hg.): *Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bd. XLV: Marten de Vos*, Bd. 1, Rotterdam 1995, S. 43.
- 11 Vgl. Leuschner: Bartsch, 2004 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 235–259.
- 12 *Campo Vaccino*, Öl auf Kupfer, 44 x 57 cm, Musée du Louvre, Paris; Roethlisberger, Marcel: *Bartholomeus Breenbergh: The Paintings*, Berlin, New York 1980, Abb. 12.
- 13 *Johannespredigt*, Öl auf Holz, 54,6 x 75,2 cm; Roethlisberger: Breenbergh, 1980 (wie Anm. 12), Abb. 165.
- 14 Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, S. 215.
- 15 Nicolas Poussin: *Triumph Davids*, Öl auf Leinwand, 117 x 146 cm, Dulwich Picture Gallery, Nr. 236.
- 16 Krause, Katharina: *Die Histoire de Moïse des Nicolas Poussin*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 56, 2005, S. 139 ff.
- 17 Im Zusammenhang mit dem *Davidstriumph* Poussins sei daran erinnert, dass auch Schönfeld dieses Thema, und zwar ebenso unter Verwendung römischer Architekturelemente, gestaltet hat; vgl. Pée: Gemälde, 1971 (wie Anm. 1), S. 115 f., Nr. 37.
- 18 *Quellwunder Mosis*, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris.
- 19 Cornelius a Lapide: *Commentarius in Iosue, Iudicum, Ruth, IV. Libros Regum et II. Paralipomenon*, Antwerpen 1642, S. 131 f.
- 20 Cornelius a Lapide: *Commentarius*, 1642 (wie Anm. 17), ebd.: AD FONTEM QUI VOCATUR HARAD: Harad, Hebr. Significat timorem, ut discamus quod initium sapientiae sit timor Domini. Nam beatus homo qui semper est pavidus. Proverb. 28.14. Fons hic typus est Baptismi & poenitentiae, quam milites proelio praemittere debent, uti fecere iussu Constantini Imper. Pugnaturo contra Maxentium, qui idcirco de eo victoriam retulere, uti narrat Theodor. Lib. 3 cap. 3.
- 21 Flavius Josephus: *Antiquitates Iudaicae*, V.215–17.
- 22 Cornelius a Lapide: *Commentarius*, 1642 (wie Anm. 17): NE GLORIETUR CONTRA ME ISRAEL ET DICAT: MEIS VIRIBUS LIBERATUS SUM: *Ne opus caelestis dexterarum virtuti assignetur humanae, &c. Ut sibi de patratu divinitus belli opere paucitas usurpare nihil posset*, ait Salvia. Lib 7 de Providentia. q. d. Volo ut recentos tantum, eosque inermes ad praelium hoc adhibeas, ut omnibus constet victoriam non militum, sed meis viribus esse partam. Hac de causa Deus elegit infirma mundi, ut confundat fortia, I. Corinth. 1. scilicet viles & indoctos piscatores, ut per eos quasi Apostolos orbem converteret: horum enim typus fuere hi Gedeonis milites.
- 23 Cornelius a Lapide: *Commentarius*, 1642 (wie Anm. 17): QUI LINGUA LAMBUERINT AQUAS, SICUT SOLENT CANES LAMBERE (ut manu aquam ex flumine haustam in os iniciant, uti explicat vers. Sequenti, sicut canes lingua lambentes aquam in os iniciunt, non autem os aquae applicant, ut aquam sugant, sicut faciunt equi & boves) SEPARABIS EOS SEORSUM, ut eos in militiam & expeditionem tuam contra Madian cooptes: QUI AUTEM CURVATIS GENIBUS BIBERINT IN ALTERA PARTE ERUNT, ut eos a castris tuis domum ableges. Iosephus putat a Gedeone hic electos eos, qui erant ignavi, fortes vero reiectos. Audi eum: *ut ergo sciant rem totam pendere a Dei auxilio, iussit ut circa meridiem, cum aestus servet maxime, exercitum ducat ad fluvium, & quotquot autem trepide & tumultuarie potum sumerent, sic existimaret eos metu hostium hoc facere, & cum his iussit hostem invadere*. Unde Abulensis colligit lambentes aquas, tanquam timidores, ignavos & contemptibiles fuisse a Gedeone & Deo electos, ut maior Dei virtus in hac victoria eluceret. Sic & Theod. qu. 15. & A. August. q. 37. Verisimilius Lyran. Arias, Serarius & alii censent electos qui lambuerant aquas prae illis, qui curvato genu biberant, quasi temperantiores, tolerantiores sitis, & expeditiores, utpote qui toti ad certamen imminens intenti, obiter & cursim more canum aquam lambendo sitim restinguerent, ideoque ad praelium aptiores. Nam primo, hi stantes bibebant, ceteri vero genu flexi vel proni ad terram. Secundo, hi aquam modicam ad os manu iniciabant, ceteri vero ore lumen sorbebant, ut totum ventrem implerent, quod magna gulae erat indicium. Tropol. qui ad res terrenas & corporeas flecti nescit, qui vitis non indulget, neque ob peccati sitim sternitur pronus, ille probabilis, ille electus est. Hoc tandem desiderium nos a possessione Dei, boni in infinitum melioris



Abb. 11: Giovanni Paolo Panini: Ruinencapriccio mit der Becher-Episode des Diogenes, Privatbesitz

excludit. Egregie namque Prosper ait: Qui vult Deum possedere, renuntiet mundo, ut sit illi Deus beata possessio. Nec renuntiat mundo is, quem terrenae possessionis adhuc delectat ambitio; quia quamdiu sua non relinquit, mundo, cuius bona retinet, servit. Et utique non potest mundo servire simul & Deo. Ac sic propterea voluit Deus cultores suos omnibus renuntiare, propter quae diligitur mundus, ut exclusa cupiditate mundi, divina in eis charitas possit augeri vel perfici. Huc usque Prosper lib. 2 de vita contemplativa cap. 16. Rursum S. Gregor. 30. Moral. 33. Aquis, inquit, doctrina sapientiae, stante autem genu recta operatio designatur. Qui ergo dum aquas bibunt genuflexisse perhibentur, a bellorum certamine prohibiti recesserunt: quia cum illis Christus contra hostes fidei pergit ad praelium, qui cum doctrina fluentia hauriunt, rectitudinem operum non inflectunt. FUIT ITAQUE NUMERUS EORUM, QUI MANU AD OS PROIICIENTE LAMBUERANT AQUAS, TRECENTI VIRI: Ecce hic explicat quid sit lambere aquas more canum, scilicet manu aquam in os iniicere, sicut canis iniicit lingua. Nam alioqui stantes non poterant lingua aquam contingere, uti faciunt lambendo canes: in eo ergo erant canibus, qui manus non habent, sed lingua pro manu utuntur, dissimiles: Manu, ait S. August. quaest. 27. Aquam raptam in os proiiciebant, & hoc erat simile bibentibus canibus, qui non ore apposito, sicut boves, aquam ducunt, aquam bibunt, sed lingua in os rapiunt, sicut etiam isti intelliguntur fecisse, sed cum manu in os aquam proicerent, quam lingua exciperent. Nimirum ait Origen. homil. 9. Ille probabilis, ille electus est, qui posteaquam ad aquas baptismi ventum est, flecti ad necessitates terrenas & corporeas nescit, qui vitis non indulget, neque ob peccati sitim sternitur pronus. Addit deinde Origen. Sed & quod dicit eos manu vel lingua aquam lambere, non absque sacramenti quadam significantia hoc mihi videtur scriptum, scilicet quod & manu & lingua operari debent milites Christi, hoc est opere & verbo; quia qui docet & facit hic magnus vocabitur in regno caelorum. Quod autem etiam similitudinem canis lambentis Script. posuit, videtur mihi istud animal hoc in loco propterea nominatum, quod super omnia caetera animalia amorem dicitur proprii domini servare, nec tempore nec iniuriis obliterari in eo fertur affectus.

- 24 *Landschaft mit Diogenes und dem Wassertrinker*, Öl auf Leinwand, 160 x 221 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 7308; Rosenberg, Pierre, Prat, Louis-Antoine (Hg.): *Nicolas Poussin 1594–1665*, Ausst. Kat. Grand Palais, Paris 1994, S. 392 ff.; Rosenberg, Pierre, Christiansen, Keith (Hg.): *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven, London 2008, S. 280, Kat. Nr. 62.
- 25 Vgl. Annegret Kayling: *Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie: Eine Interpretation des Louvre-selbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Œuvre*, Hamburg 2003, S. 29 ff.
- 26 Vgl. dazu den Katalogeintrag von Caterina Volpi in: Ausst. Kat.: *Salvator Rosa tra mito e magia*, Museo di Capodimonte, Neapel 2008, S. 120. Eine spätere, anders angelegte Gemäldefassung des Themas befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen: Salerno, Luigi: *L'opera completa di Salvator Rosa*, Mailand 1975, S. 93, Kat. Nr. 107.
- 27 Vgl. etwa Vondel, Joost van: *Den Gulden Winckel der Konstlievende Nederlanders*, Amsterdam 1613, S. 41: »Zie hoe DIOGENES den kroes aen eenen kant / Wegh werpt, dewijle hy kan drincken uyt zijn hand./ I. Timoth. 6. Een goed genoeghsaem haerte, en Goddelijcken zin, / Is eenen grooten schat, en wel een rijck gewin.«
- 28 Vgl. Kimura, Saburo: *Autour de N. Poussin – Notes iconographiques sur le thème de Diogène jetant son écuelle*, in: *Bulletin de la société franco-japonaise d'art et d'archéologie* 3, 1983, S. 39 ff.
- 29 *Diogenes*, Radierung, 39,5 x 31 cm, in der Platte bzw. auf dem Stein u. l.: »JH (ligiert) Schönfeld delinea vit. Gabriel Ehinger sculpsit«, Kunstsammlungen und Museen Augsburg; Pée: Gemälde, 1971 (wie Anm. 1), S. 229, Nr. NS 26.
- 30 Poussin »tried to illustrate Diogenes' fundamental tenet that man should live according to nature, and for that very reason he has shown nature in a richer, more flourishing form« (Blunt, Anthony: *Poussin*, Bd. 2, London 1966, S. 109).
- 31 Rosenberg: Poussin, 1994 (wie Anm. 24), S. 394.
- 32 Roethlisberger: Breenbergh, 1980 (wie Anm. 12), S. 16 f.
- 33 Zur Vraisemblance als Kriterium der französischen Akademie vgl. etwa Bornscheuer, Marion: *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei: die Kunsttheorie des Sébastien Bourdon (1616–1671)*, Hildesheim 2005, S. 451.
- 34 Vgl. Rossi, Massimiliano, Giordani Superbi, Fiorella: *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence: Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27–29, 2001*, Florenz 2004, S. 232.
- 35 Giovanni Paolo Panini: *Ruinencapriccio mit der Becher-Episode des Diogenes*, Öl auf Leinwand, 72,4 x 97,2 cm, Privatbesitz; Anisi, Ferdinando: *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Rom 1986, S. 323, Kat. Nr. 186.
- 36 Onfray, Michel: *Der Philosoph als Hund. Vom Ursprung des subversiven Denkens bei den Kynikern*, Frankfurt a. M. 1994.