

Äußere und innere Form – Ein methodischer Ansatz zum Umgang mit Möbeln in der Malerei

Jens Kremb

Die folgenden Ausführungen basieren auf dem Vortrag *From an object of utility to an art object – About the correlation between craft and art on the basis of late mediaeval furniture*, den der Autor am 24. Mai 2018 in der von Alexandra van Dongen (Museum Bojmans Van Beuningen) und Lucinda Timmermans (Rijksmuseum) geleiteten Sektion *Utensils in Art: The Object as an Artist's Model and the Domestic Utensil as Decorative Arts* auf der Konferenz der *Historians of Netherlandish Art* in Gent gehalten hat. Hierbei standen spätmittelalterliche Möbel im Fokus der Betrachtung. Anhand dieser wurde neben der Schnittstelle zwischen Kunst und Handwerk



Abbildung 1 Frans Hals, *Porträt des Willem van Heythuysen*, um 1630

auch die bewusste Nutzung von Möbeln als Medien und somit die Statusänderung von einem Gebrauchsgegenstand hin zu einem Kunstwerk/ Kunstobjekt beleuchtet. Dabei kamen im ersten Teil des Vortrages bemalte Tischplatten des Spätmittelalters zur Sprache, die hier nicht weiter behandelt werden.¹ Vielmehr soll es hier um eine ausführlichere Darlegung des zweiten Teils gehen, der der Rolle der Darstellung von Möbeln in der Malerei gewidmet war. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt zwar, wie der Titel andeutet, bei Beispielen der Tafelmalerei, jedoch muss auch auf andere Bildmedien wie der Buchmalerei oder der Mosaikkunst zurückgegriffen werden, wenn man die Entwicklung des Gebrauchs von Abbildungen von Möbeln veranschaulichen möchte.

In der neuesten Auseinandersetzung mit dem Thema abgebildeter Möbel, der Dissertation *Prozessierte Objekte? Dargestellte Möbel in den visuellen Medien des Mittelalters* von Isabella

¹ Siehe dazu ausführlicher Kremb 2016.

Nicka,² werden die drei bisherigen Ansätze in der kunsthistorischen Forschung „zur Funktion von [beziehungsweise über den Umgang mit] dargestellten Möbeln im Bilddiskurs des europäischen Mittelalters“³ folgendermaßen zusammengefasst: Zunächst untersucht Nicka die „Evolution der Innenraumdarstellung“, wobei hier als Ergebnis steht, dass der vorhandenen beziehungsweise nicht vorhandenen architektonischen Außenhülle in der Forschung bisher mehr Beachtung geschenkt wurde als den Möbeln, die jedoch für die Konstituierung eines Innenraumes durchaus ein wichtiges Element sein können, auch wenn die architektonische Außenhülle fehlt.⁴ Weitere Ansätze beziehen sich zum Einen auf den Dokumentationswert der Möbeldarstellungen, zum Anderen auf deren Rolle als Bildelement, „als (versteckte) Symbole“.⁵

In Anlehnung an das neben anderen Ergebnissen zentrale Fazit von Nicka, Möbel in Bildmedien als „Faktoren des Kommunikationsprozesses“⁶ für die Vermittlung des narrativen Inhaltes zu erkennen⁷, sowie ihre Forderung, ihre Arbeit als „Ausgangslage für weitere (interdisziplinäre) Forschung“⁸ zu nutzen, sollen die folgenden Ausführungen als ein Beitrag zur Diskussion und als ein Versuch der Formulierung eines (neuen) methodischen Ansatzes zum Verständnis von Möbeln in der Malerei verstanden werden, der, als klar definiertes Werkzeug, dazu dient, die beiden bisher grundsätzlich gestellten Fragen nach dem möglichen Dokumentations- und/oder Symbolwert zu beantworten.

Die äußere und die innere Form

(Reale) Möbel haben je nach Möbeltyp eine konstruktionsbedingte Form, die auf der Funktionalität in Abhängigkeit zum menschlichen Körperbau basiert. Die Möbeltypen werden nach der praktischen Funktion in Sitz-, Liege-, Verwahr- und Arbeits- oder Ablagemöbel unterschieden. Als Bauweisen sind die monoxylone sowie die Stollen-, Brett- und Rahmenbauweise zu nennen, die die möbeltypische Erscheinungsform, die *äußere Form* der Möbel ausmacht. Diese *äußere Form* kann noch eine zusätzliche Gestaltung erfahren.

² Nicka 2017. Die Ergebnisse der Dissertation von Nicka lagen zur Zeit der Beschäftigung des Autors mit dem Thema für den Vortrag in Gent noch nicht vor. Lediglich die ausgearbeitete Version eines Vortrages von Nicka von 2010 über „Möbel als Analysekatgorie der mittelalterlichen Bildwelt“ waren zu der Zeit publiziert. Siehe Nicka 2010.

³ Nicka 2017, S. 16.

⁴ Nicka 2017, S. 17.

⁵ Nicka 2017, S. 16.

⁶ Nicka 2017, S. 180.

⁷ Nicka 2017, S. 182.

⁸ Nicka 2017, S. 183.

Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten. Zum einen kann die Wahl des Materials beziehungsweise die Kombination unterschiedlicher Materialien, zum Beispiel die Verwendung verschiedener Holzarten, bewusst vorgenommen werden. Dies kann aufgrund unterschiedlicher physikalischer Eigenschaften oder aufgrund verschiedener Farben und Oberflächenstrukturen geschehen. Die Auswahlkriterien wären in dem Fall entweder konstruktionsbedingter oder ästhetischer Natur, wenn man zunächst einmal von einer möglichen Materialikonologie absieht. Diese lässt sich in Bezug auf die Aufwertung eines Möbels mittels Edelhölzer oder anhand ästhetischer Gründe heute zwar noch gut nachvollziehen, jedoch kommt man schnell an die Grenzen des Nachweisbaren, wenn es um eine mögliche symbolische Bedeutung verschiedener Holzarten geht.⁹

Des Weiteren gibt es die Gestaltungsmöglichkeit der farbigen Hervorhebung, sowohl ganzflächig als auch einzelner Elemente, sei es mechanisch herbeigeführt oder durch die Aufbringung von Farbpigmenten.¹⁰ Ebenso können einzelne Bauteile als auch das gesamte Möbel in Anlehnung an ein architektonisches Vorbild oder durch die Verwendung von architektonischen Versatzstücken gestaltet werden. Und zu guter Letzt gibt es noch die Möglichkeit der bildlichen Gestaltung durch zum Beispiel Schnitzereien, Bemalung oder die An- und Aufbringung von Einlegearbeiten in ihren unterschiedlichen Techniken.

Diese letzteren funktionsunabhängigen, spezifischen Gestaltungsweisen dienen der Aufwertung eines Möbels und bilden zusammen mit der funktions- und körperbauabhängigen Konstruktion des Möbeltyps die Formgestalt, die *äußere Form*. Hierbei wird bewusst von Gestaltung und nicht von Dekoration gesprochen, die repetitiv, wie in einem Muster oder willkürlich, wie bunte Streusel auf einem Kuchen, angewendet werden kann.

Per Definition bedeutet *Gestaltung* eine „ästhetische, qualifizierte Formung eines Inhaltes [...] durch den schöpferisch aktiven Eingriff des Menschen in die Realität“.¹¹ Folgt man der philosophischen Begriffsbildung für *Inhalt*, so existiert eine *äußere* und eine *innere Form*, die zwar eine gegensätzliche, aber untrennbare Einheit bilden und sich gegenseitig bedingen.¹²

Basierend auf der kunstwissenschaftlichen Methode der Ikonologie entspricht die *äußere Form* demnach der Analyse der rein formalen Gestalt, die *innere Form* der thematischen Analyse, der Identifizierung und Deutung der Darstellung im ikonografischen Sinn beziehungsweise im Sinn der Semiotik.¹³ Dies ist somit eng mit Warburgs und vor allem Panofskys Auffassung

⁹ Zur Thematik und Problematik der Materialikonologie allgemein siehe Raff²2008.

¹⁰ Die mechanische Färbung kann zum Beispiel bei der Handwerkstechnik des Drechselns hervorgerufen werden, wenn man für das Drehwerkzeug ein härteres Holz verwendet als das, aus dem das Werkstück besteht.

¹¹ Gestaltung 2004.

¹² Inhalt 2004.

¹³ Für eine ausführliche Darlegung der Ikonologie siehe Kopp-Schmidt 2004.

verbunden, dass „geistige Dinge in der Metapher des Materiellen gekleidet“ sind und die er unter dem Begriff des *disguised symbolism*, „verborgene oder verkleidete Symbolik“, in der kunsthistorischen Forschung etablierte.¹⁴

Um die Abbildungen von Möbeln richtig einordnen zu können, muss man also zunächst das Objekt selbst unter die Lupe nehmen. Erkennt man, dass das Möbel neben seiner funktionsbedingten konstruktions- und körperbauabhängigen Formgestalt noch eine weitere spezifische Gestaltung aufweist, muss dies im Zusammenhang mit dem Kontext analysiert werden. Da dieser für die realen Möbel (mit Ausnahmen) heutzutage kaum mehr nachvollziehbar ist, wird deutlich, dass sich die Methode der *äußeren* und *inneren Form* hauptsächlich für das Verständnis von und für den Umgang mit Möbeln in Bildmedien anwenden lässt. Insofern gehört zur *inneren Form*, neben der *äußeren Form* mit einer spezifischen Gestaltung, immer der Kontext beziehungsweise der Situationszusammenhang, in den das Abbild des Möbels eingefügt ist. Aufgrund der Einbettung in einen Darstellungszusammenhang kann die spezifische Gestaltung der *äußeren Form* eine bestimmte Bedeutung erhalten, wodurch das Möbel symbolisch aufgeladen wird und zum Bildverständnis beziehungsweise zum Verständnis einer tieferen Sinnebene einer Darstellung beitragen kann. Somit kann der Abbildung eines Möbels sowohl ein Dokumentationswert aufgrund eines möglichen Gegenstandsrealismus der *äußeren Form* als auch ein Symbolwert, eine *innere Form*, aufgrund einer spezifischen Gestaltung in Abhängigkeit zum Kontext zugeschrieben werden.

Codex Amiatinus und der Heilige Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia

Ein frühes Beispiel, bei dem die symbolische Bedeutung der Abbildung eines Möbels im Darstellungszusammenhang deutlich wird, stellt die Darstellung des Propheten Esra im Codex Amiatinus dar, der vor 716 im Kloster St. Paul in Northumbrien entstanden ist.¹⁵ Auf fol. 5r ist Esra auf einer ganzseitigen Miniatur auf einem Hocker vor einem geöffneten Schrank sitzend wiedergegeben (Abb. 2). Auf seinen Knien balanciert er ein aufgeschlagenes Buch, in das er mit einem Griffel schreibt. Seine Füße hat er auf ein schräges Fußbänkchen oder aber auf einem Lesepult, das er als Fußbank nutzt, abgestützt. Daneben ist ein kleiner Tisch zu erkennen, auf dem eine kleine ovale Schale abgestellt ist. Auf dem Boden befinden sich weitere Utensilien, darunter ein zweiter Griffel und ein Tintenfasschen sowie nicht weiter zu identifizierende

¹⁴ Panofsky 2006, S. 147.

¹⁵ Bernt 2000, Sp. 2198. Der Codex wird in Florenz in der Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laurentiano Amiatino 1, aufbewahrt.

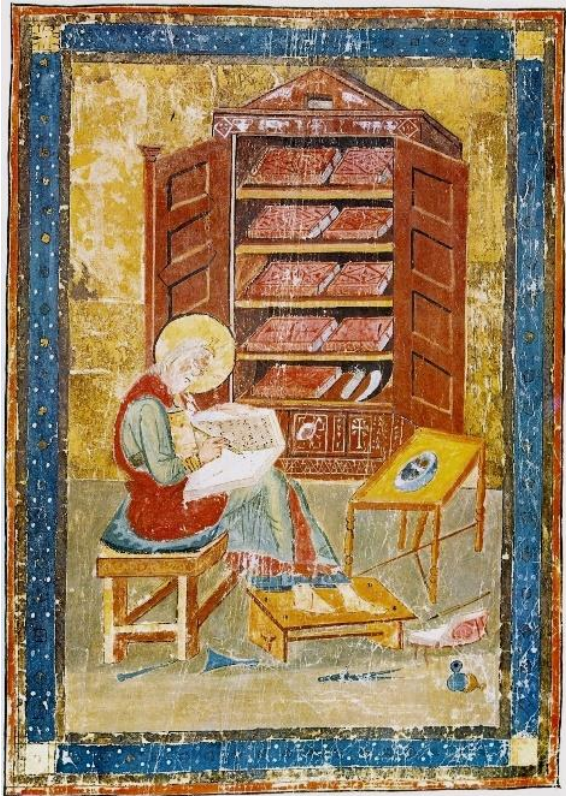


Abbildung 2 Codex Amiatinus, fol. 5r, Prophet Esra, vor 716

Gegenstände. Der Blick in den geöffneten Giebelschrank zeigt etliche großformatige Bücher in den Fächern, deren Einbände geprägt oder bemalt sind. Die Funktion des Schrankes als Armarium wird dadurch deutlich.

Deutlich zu erkennen ist auch, dass die Möbel sehr präzise wiedergegeben werden. Es lassen sich klar die unterschiedlichen Bauweisen der Möbel identifizieren. So ist der Hocker in der Stollenbauweise, das Fußbänkchen beziehungsweise Leseputz in Brettbauweise hergestellt und das Tischchen mit seinen runden Stützen verweist auf die Handwerkstechnik des Drechselns. Die geöffneten Türen des Schrankes wurden in Rahmenbauweise auf Gehrung gefertigt, wobei der Korpus des Schrankes

wieder die Stollenbauweise aufweist. Passend zur Form des Giebelschranks mit seinem deutlichen Architekturcharakter wurde die Schlagleiste der linken Tür als Säule mit Kapitell gestaltet.

Überhaupt ist die Gestaltung der Möbel sehr gut nachvollziehbar. Die Zarge des Hockers weist eine ockerfarbene Rankenbemalung auf. Der Schrank ist flächendeckend dunkelrot gestrichen und zeigt eine weiße Bemalung oder Einlegearbeiten. In der Sockelzone ist ein Zickzackband mit eingestellten Kreuzen zu sehen. Darüber befinden sich zwei größere Bildfelder, die ein undefinierbares Tier und ein Lateinisches Kreuz beinhalten. Der obere Abschluss des Korpus weist jeweils zwei Rhomben, Kantharoi und Rinder auf. Der Giebelaufsatz zeigt zwei gegenständige pfauenartige Vögel.

Aufgrund der genauen Wiedergabe der Möbel mit ihrer Gestaltung wird die Abbildung des Propheten Esra in der Literatur zur Möbelforschung oft als früher Beleg für den ausdifferenzierten Möbelbau des frühen Mittelalters angeführt.¹⁶ Die Tatsache, dass hier alle grundsätzlichen Bauweisen von Möbeln sowie deren Gestaltung, wie sie bis ins 16. Jahrhundert

¹⁶ Zum Beispiel bei Windisch-Graetz 1982, Tafel II. Es ist auffällig, dass dieses Beispiel bisher noch nie in Bezug auf die Darstellung von Möbeln in der bildenden Kunst angeführt wurde. Windisch-Graetz nimmt diesbezüglich ebenfalls keine Aussage oder Deutung vor. Windisch-Graetz 1982, S. 49 f.

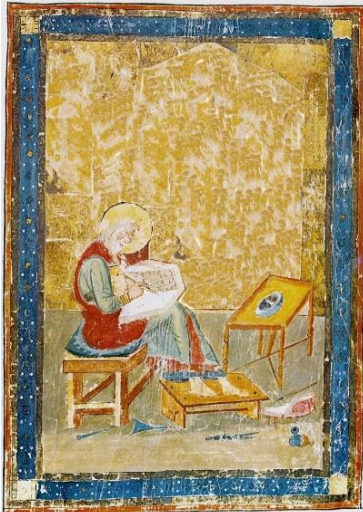


Abbildung 3 Codex Amiatinus, fol 5r., Prophet Esra, vor 716, digital bearbeitet

unverändert bleiben, detailliert wiedergegeben werden, lässt darauf schließen, dass der Maler sich an Originalen orientierte und diese naturgetreu abbildete.¹⁷

Die Möbel in der Darstellung des Propheten finden aber nicht nur im Sinne des Gegenstandsrealismus Verwendung. Vielmehr dienen sie, und hier vor allem der Schrank, der Verortung des Dargestellten. Diese Funktion der Abbildung des Schrankes wird besonders deutlich, wenn man ihn aus dem Bild entfernt (Abb. 3). Dadurch wird der Raum, der durch eine grünliche Färbung im Bildmittelgrund und einer ockerfarbenen im

Hintergrund angedeutet ist, undefiniert. Erst durch die Hinzufügung des Armariums kann der Ort als Bibliothek oder Scriptorium spezifiziert werden. Entgegen der Annahme von Rohlfsvon Wittich, die davon ausgeht, dass „die Kennzeichnung der räumlichen Situation [...] bis zum 13. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle“ spielte und dass Möbel nur bloß angedeutet worden wären, zeigt dies, dass abgebildete Möbel eben doch als Indikator genutzt wurden, um beim Betrachter Innenraum zu evozieren.¹⁸

Doch es ist Vorsicht geboten. Nicht jede Darstellung eines Armariums kann auf diese Weise interpretiert werden. Als Beispiel sei das Mosaik in der Lünette des westlichen Kreuzarmes des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna von um 450 n. Chr. genannt (Abb. 4). Dort ist der Heilige Laurentius neben dem Hauptattribut seines Martyriums, des Rostes, unter dem Flammen hervorlodern, abgebildet.

Links neben dem Rost ist, ähnlich der Darstellung des Propheten Esra, ein geöffneter Giebelschrank in Stollenbauweise mit Türen in Rahmenbauweise zu sehen, in dessen Fächern Bücher liegen. Diese sind den vier neutestamentlichen Evangelien



Abbildung 4 Darstellung des Heiligen Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, um 450

¹⁷ Dies ist bisher nicht zweifelsfrei belegbar, weil sich aus der Zeit des Frühmittelalters keine realen Beispiele erhalten haben. Das älteste erhaltene Vergleichsstück in Bezug auf die Stollenbauweise des Schrankes ist der Stollenschrank aus der Liebfrauenkirche des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes zu Halberstadt, der in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird und sich heute in der Schatzkammer des Domes in Halberstadt befindet.

¹⁸ Siehe dazu auch das Kapitel *Die Evolution des Interieurs* bei Nicka 2017 ab S. 16. Nicka thematisiert hier das Problem, dass bei der Auseinandersetzung mit frühen Innenraumdarstellungen auf Möbel nicht eingegangen wurde. Rohlfsvon Wittich 1955, S. 109.

nach mit „Marcus“, „Lucas“, „Matteus“ und „Ioannes“ beschriftet. Somit stellt die Abbildung des Armariums keinen Hinweis auf eine mögliche Verortung und Spezifizierung des Ortes dar, sondern ist im Zusammenhang des Amtes des Diakons, welches Laurentius bekleidete, als ein zusätzlicher attributiver Verweis auf ihn zu interpretieren.

Zwar weist der Schrank bei der Darstellung des Propheten Esra eine funktionsunabhängige und spezifische bildliche Gestaltung auf, doch lässt sich dadurch keine besondere symbolische Aufladung des Objektes erkennen, die für das Verständnis des Bildsinns von Bedeutung wäre. Einzig eine Aufwertung des Schrankes aufgrund des dezidierten Architekturzitats der Schlagleiste als Säule macht aus dem Giebelschrank, zusammen mit der bildlichen Gestaltung, ein für seine Funktion als Aufbewahrungsort kostbarer Handschriften würdiges und wertvolles Möbel, wodurch die *innere Form*, die Bedeutung des Schrankes für das Bildverständnis, erst aus seiner Funktion und dem Darstellungszusammenhang heraus ersichtlich wird.

Beide Darstellungen sind sehr frühe Beispiele dafür, dass Abbildungen von Möbeln neben der *äußeren Form* und ihrem gegenstandsrealistischen Charakter auch eine weitere Bedeutung, eine *innere Form*, beigemessen werden kann und im Fall des Laurentius auch klar intendiert ist. Die Künstler wussten also bereits zu dieser Zeit ob der Möglichkeiten, Möbel bewusst für die Vermittlung des Bildverständnisses einzusetzen. Und sie nutzten dafür offenbar alltägliche Gegenstände als Medien, die anhand des Darstellungszusammenhanges symbolisch aufgewertet werden und dem Betrachter Zugang zu einer tieferen Sinnebene verschaffen können.

Das Netzer Retabel

Ein weiteres Beispiel, bei dem ein Möbel auf eine tieferliegende Sinnebene des Dargestellten verweist, ist das sogenannte Netzer Retabel. Dieser Altaraufsatz in der Pfarrkirche von Waldeck-Netze, der ursprünglichen Kirche des Klosters Marienthal in Netze, datiert um 1360.¹⁹ Die Festtagsseite zeigt in 13 Bildfeldern die Kindheitsgeschichte sowie die Passion Christi. Die Bemalung der Werktagsseite der Flügel ist nur noch fragmentarisch erhalten und zeigte vornehmlich Heilige, von denen heute nur die „Darstellung eines heiligen Erasmus und der Quatuor Coronati“ sicher erkennbar ist.²⁰

Für unser Thema ist die Darstellung der Geburt Christi auf dem linken Flügel von Bedeutung (Abb. 5). Vor goldenem Grund wird die Geburt in einem rundum offenen Stall mit Strohbindeln gedecktem Satteldach, der auf einer Wiese steht, dargestellt. Maria, mit Nimbus,

¹⁹ Grötecke 2017, S. 59.

²⁰ Grötecke 2017, S. 61.

liegt mit Haube, einem undifferenzierten blauen Obergewand und mit einer roten Decke um den Unterkörper geschlungen auf einer mit einem grünen Tuch bedeckten Liege. Deren Konstruktionsweise ist nicht näher zu bestimmen. Maria beugt sich vom Betrachter aus nach links, um das ebenfalls nimbierte Christkind, das mit einem Tuch bedeckt in einer Wiege liegt, zu wiegen. Neben der Wiege ist ein Hund und vor der Wiege zwei Schafe und zwei springende Ziegenböcke wiedergegeben. Josef sitzt auf einem nicht näher zu bestimmenden



Abbildung 5 Netzer Retabel, Geburt Christi, um 1360

Sitzmöbel rechts vom Bett und kocht auf einem offenen Feuer Brei in einem Topf. Über ihm schwebt ein kleiner Engel, der in ein kleines Horn bläst. Ochs und Esel sind im Hintergrund an einer Futterkrippe zu sehen.

Die *äußere Form* der Wiege ergibt sich aus der Stollenbauweise mit Rundpfosten, die Rillenpaare aufweisen und von kelchartigen Gebilden bekrönt werden. Die Kufen der Wiege, des Typs nach ein Längsschwinger²¹, sind in die unteren Enden der geschlitzten Pfosten eingelassen und mit Holzdübeln befestigt. Die Maserung der Bretter, die die Liegefläche einfassen, ist deutlich zu erkennen. Die *innere Form* entsteht dadurch, dass die Wiedergabe der Wiege Christi auf dem Retabel nicht nur als ein Element der Darstellung einer Geburtsszene zu verstehen ist. Vielmehr kann das Motiv und in diesem Zusammenhang auch „die Fürsorge Mariens für das Neugeborene metaphorisch als eine Hinwendung der Gläubigen zu Jesus verstanden“ werden, wobei dies auch „dem realen Brauch des Christkind-Wiegens, der im späten Mittelalter sowohl in den Klöstern als auch in städtischen Haushalten nachweisbar ist“, entspricht.²² Des Weiteren kann hier auch die „Metapher vom Herzen als der Wiege Christi – sie zielt darauf, die Geburt Gottes im eigenen Herzen zuzulassen“ – als Übersetzung der „praktischen Tätigkeit [...] in eine kontemplative Betrachtung“ erkannt werden.²³ Die Wiedergabe des Möbels Wiege dient hier also auch dem Verweis auf das in der Theologie und der mystischen Literatur seit Origines (185–254 n. Chr.) auftretende Thema²⁴, das dann ab der

²¹ Keller 1998, S. 210.

²² Grötecke 2017, S. 71. Zum Brauch des Christkind-Wiegens siehe Keller 1998, Kap. VI, S. 108 f.

²³ Grötecke 2017, S. 71.

²⁴ Keller 1998, S. 82.

zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch in Schauspielen, welche „die Liturgie anreicherten“, praktiziert wurde.²⁵

Die Johannes-Seite im sogenannten Turin-Mailänder Stundenbuch

Stand beim Netzer Retabel die Wiedergabe des Möbels vor allem im Dienst der verbildlichten Anregung zu einer sehr persönlichen und innigen Andacht, so ist das beim folgenden Beispiel nicht der Fall.

Hierbei geht es um die Miniatur der Johannes-Seite aus dem sogenannten Turin-Mailänder Stundenbuch²⁶, der zweiten Hälfte der *Très-Belles Heures de Notre Dame*, das vom Herzog von Berry in Auftrag gegeben worden war und deren Entstehung auf 1422–1424 datiert wird (Abb. 6).²⁷ Der Betrachter blickt in einen Raum hinein, der von der Wiedergabe eines großen Baldachinbettes am linken Bildrand dominiert wird. Dessen Himmel, Vorhänge und Decke, unter der Elisabeth, die Mutter des Johannes, liegend zu sehen ist, bestehen aus leuchtend rotem



Abbildung 6 „Turin-Mailänder Stundenbuch“, Johannes-Seite, 1422–1424, Detail

Stoff. Elisabeth reicht einer Amme den mit Nimbus gekennzeichneten Johannesknaben. Links vor dem Bett ist eine geöffnete Truhe dargestellt, deren Deckel auf dem geöffneten Deckel der Beilade in der Truhe abgestützt ist. Darin sind neben anderen Gegenständen auch Spanschachteln und Leinentücher zu erkennen. Neben der Truhe sitzt eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Schemel mit gedrechselten Stützen. Ob es sich dabei auch um einen dreibeinigen Schemel handelt, wie er am rechten Bildrand abgebildet ist, kann nicht gesagt werden. Etwas aus der Bildachse nach rechts

²⁵ Keller 1998, S. 108.

²⁶ Den Begriff „Turin-Mailänder Stundenbuch“ prägte Panofsky. Siehe Panofsky 2006, S. 233.

²⁷ Zur ereignisreichen Geschichte des Stundenbuches siehe Panofsky 2006, S. 48. Der zweite Teil der *Très-Belles Heures de Notre Dame* beziehungsweise das Turin-Mailänder Stundenbuch befindet sich heute im Museo Civico in Turin.

verschoben, aber dennoch die Bildmitte beherrschend, steht ein Stollenschrank frei im Raum, dessen obere Hälfte einen verschließbaren Korpus aufweist, auf dem eine weit vorkragende Platte als Ablagefläche für eine Kanne und Gläser dient. Die untere Hälfte ist rundherum offen, auf einem zwischen die Stollen eingefügten Brett kurz über dem Boden sind ein Kerzenständer, ein irdener Krug, eine flache Messingschale und ein Korb abgestellt.

Die Möbel liefern dem flüchtigen Betrachter keinen Hinweis auf die tieferliegende Sinnenebene der Darstellung.²⁸ Als Hauptminiatur zum folgenden Text im Stundenbuch, dem Messtext zum Festtag des Johannes, ist dem Rezipienten zwar ersichtlich, dass es sich hierbei um eine Darstellung kurz nach der Geburt des Johannes handelt, doch der eigentliche Sinn der Szene wird dem Betrachter anhand der abgebildeten Möbel nicht offenbart, nämlich die Wiedergabe kurz vor dem Bade des Neugeborenen mit der schon mit Jesus schwangeren Maria neben dem Stollenschrank, die „in ihrer Rechten, bedeutungsvoll erhoben, ein vasenartiges Gefäß vor sich herträgt, mit dessen gelblichem Inhalt nichts anderes als Öl gemeint sein kann“²⁹, als Zeichen der auch bevorstehenden Salbung des Johannes.³⁰ Die Deutung der Darstellung als Szene kurz vor dem Bad inklusive bevorstehender Salbung ergibt sich vor allem durch die Miniatur der Taufe Christi durch Johannes, die sich im Turin-Mailänder Stundenbuch gleich unter der Johannesdarstellung befindet. „Durch das altbekannte und leicht zu identifizierende Bild der Taufe Christi im Jordan wird der Betrachter, der auch in der Hauptminiatur ein vergleichbar bedeutungsvolles Thema erwartet, deren neue, noch fremde Thematisierung deuten können.“³¹ Auch wenn die Möbel zunächst scheinbar nicht der Erkenntnis des Bildsinns dienen, haben sie natürlich eine Bedeutung für die Miniatur. Diese zeigt sich in der äußerst detailgenauen Wiedergabe der *äußeren Form* der Möbel. So sind an den Beinen der Schemel deutlich deren Gestaltung mit Rillenbündeln zu erkennen, die auf der Handwerkstechnik des Drechsels basiert. Die Wandungen des Stollenschrankkorpus sind mit Faltwerk versehen und die Türe wurde mit einer Rosette mit einem Vierschneuß gestaltet.

Dass sich der Maler an zeitgenössischen Möbeln nicht nur orientierte, sondern diese äußerst präzise wiedergibt, lässt sich, neben einem Vergleich des Stollenschrankes mit erhaltenen Beispielen wie einem Stollenschrank im Joanneum in Graz³², vor allem anhand der Truhe nachvollziehen. Diese wird geradezu schulbuchmäßig mit allen Merkmalen der Konstruktion abgebildet. Zu sehen ist demnach eine Stollentruhe, deren Stützen, die Stollen, eine vertikal

²⁸ Sieht man vom Inhalt der Truhe ab, der auch zwei Stapel weiße Leintücher zeigt, was Preimesberger als unmissverständlichen Hinweis auf das bevorstehende Bad des Kindes deutet. Preimesberger 1994, S. 310.

²⁹ Preimesberger 1994, S. 313.

³⁰ Preimesberger 1994, S. 312.

³¹ Preimesberger 1994, S. 313.

³² Siehe das Beispiel bei Windisch-Graetz 1982, S. 203, Abb. 123. Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 4596.

verlaufende Maserung des Holzes aufweisen, wobei die Maserung der Wandungen, jeweils bestehend aus zwei gespundeten Brettern, horizontal verläuft. Am rechten seitlichen Ende unter dem gewölbten Deckel ist das Deckelquerholz auszumachen. Auf diesem sind zum einen die Deckelbretter befestigt, zum anderen greift es, wenn die Truhe geschlossen wird, seitlich am Korpus vorbei. Dies ist auch daran zu erkennen, dass der rechte Stollen über die Breite des Korpus hinausragt. Auch wenn anhand der Abbildung eine mögliche Seitenkonvergierung³³ der Seitenwandungen der Truhe nicht sicher erkennbar ist, fällt dem kundigen Leser bei der Beschreibung der Konstruktion der Truhe direkt die Nähe zu den gotischen Truhen der sogenannten Lüneburger Heideklöster auf.³⁴ Das zeigt, dass hier ein ausgeprägter Gegenstandsrealismus vorhanden ist. Diese realitätsnahe Wiedergabe der Möbel ist für den Betrachter von Bedeutung, weil er dadurch die Möglichkeit der Vergegenwärtigung und somit auch einen emotionaleren Zugang, hier im Speziellen zur Geschichte des Johannes und im Allgemeinen zur Heilsgeschichte überhaupt, erhält.³⁵

Die Bedeutung der Möbel für die Miniatur und somit ihre *innere Form* ergibt sich demnach dadurch, dass sie der Verortung in ein zeitgenössisches Interieur dienen. Dieses lässt sich hier in Bezug auf den Raum tatsächlich erst von den Möbeln als Teile der Raumausstattung her ableiten, weil die sie umgebende Raumhülle dem Betrachter keine direkten Anhaltspunkte dafür liefert.³⁶ Der Innenraum wird nur durch den Holzfußboden, die Holzbalkendecke sowie ein schmales Stück Wand gebildet. In der Wand sind zudem noch ein zweibahniges, rechteckiges Fenster mit Oberlicht und Innenläden und die Türöffnung als Durchgang zu den dahinterliegenden Räumen eingefügt. Außer vielleicht durch das Fenster hat der Betrachter

³³ Konvergenz oder Konvergierung bezeichnet im Möbelbau die Verjüngung des Möbels in der Breite und/oder Tiefe, wenn die jeweiligen Bauteile nicht lotrecht stehen. Hierbei wird zwischen der Breiten- und Tiefenkonvergierung der Stollen sowie der Seitenkonvergierung der Seitenwandungen unterschieden. Stülpnagel 2000, S. 45.

³⁴ Man könnte sogar fast so weit gehen, die abgebildete Truhe in die sogenannte „Celler-Konstruktionsgruppe“ einzuordnen, auch wenn hier nicht alle Details dafür klar erkennbar sind, wie zum Beispiel eine Abarbeitung der hinteren Wandungsbohlen im Innern des Korpus. Bei den Konstruktionsgruppen handelt es sich um eine Kategorisierung der erhaltenen Truhen der Lüneklöster, die sich anhand von Konstruktionsmerkmalen unterscheiden lassen und die Heinrich Stülpnagel in seiner Publikation zu den gotischen Truhen der Lüneburger Heideklöster vornahm. Stülpnagel 2000 und zur „Celler Konstruktion“, S. 203.

³⁵ Zur Verknüpfung von verschiedenen zeitlichen Ebenen bei Darstellungen historischer als auch religiöser Themen siehe die Dissertation von Lisa Schilhan. Schilhan 2011, S. 158.

³⁶ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass eine zeitgenössische Einordnung für den Betrachter auch anhand der Bekleidung der dargestellten Personen erfolgen kann. Hier stehen aber die Möbel als Teil der Raumausstattung im Fokus. Zur Diskussion, auf die hier nicht eingegangen werden soll, welche Bedeutung abgebildete Möbel in der Malerei für die Realienkunde haben, siehe die Zusammenfassung dazu bei Wonschik 2000, S. 107 f. An dieser Stelle kann auch schon ein Ausblick auf einen kommenden Aufsatz des Autors gegeben werden, in dem die Entwicklungsgeschichte der dreischübigen Kommode neu dargelegt wird. So findet sich nämlich eine solches Möbel bereits auf dem linken Flügel des Augustineraltars von 1487 in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum.



Abbildung 7 Dierick Bouts d. Ä., Abendmahlsaltar, 1464–1467, Detail

keinen architektonischen Verweis darauf, dass es sich um ein zeitgenössisches Interieur handelt. Dies geschieht erst durch die raumgreifende Platzierung der Möbel im Bild.

Etwas weniger prominent, dafür aber genauso realitätsnah, was die Wiedergabe der Möbel betrifft, geschieht dies auf dem Abendmahlsaltar von Dierick Bouts d. Ä. von 1464–1467.³⁷ Auf der Innenseite des linken Flügels wird im unteren Bildfeld das Pessach-Mahl als alttestamentlicher Typus des Abendmahls gezeigt (Abb. 7). In einem Innenraum stehen vier männliche und zwei weibliche Personen um einen Tisch mit quadratischer Tischplatte herum. Der Tisch ist mit einer weißen Tischdecke gedeckt und ein

Mann präpariert ein kleines gebratenes Lamm auf einem großen Zinnteller zum Verzehr vor. Trotz Tischdecke ist die Konstruktion und somit auch die Art des Tisches gut zu erkennen. Er weist eine zentrale Stütze auf, die durch eine Rahmenkonstruktion mit Füllungsbrettern gebildet wird, die ihrerseits auf zwei hölzernen Kufen steht. Die Füllungsbretter sind mit Faltenwerk versehen und die Enden der Kufen erinnern mit ihren rillenartigen Einschnitten an nachgeahmte Tatzen. Diese Beschreibung passt ziemlich genau auch zu einem Klapptisch aus dem 15. Jahrhundert aus Norddeutschland, der bei Kreisel/Himmelheber sich als im Grassi Museum in Leipzig befindlich genannt und gezeigt wird (Abb. 8).³⁸ Diesen Beispielen, bei denen der Gegenstandsrealismus der Möbeldarstellungen zur Einbettung der Heilsgeschichte in ein zeitgenössisches Umfeld dient, könnte man noch weitere Beispiele hinzufügen.³⁹



Abbildung 8 Klapptisch, 15. Jahrhundert

³⁷ Der Altar befindet sich in der Schatzkammer der Sint Pieterskerk in Leuven.

³⁸ Kreisel/Himmelheber ³1981, S. 327, Abb. 75. Auffällig ist, dass hier auch, wie bei der Truhe der Miniatur des Turin-Mailänder Stundenbuches, ein Bezug zu realen Möbeln aus Norddeutschland besteht. Wie das zu bewerten ist, soll hier nicht weiter diskutiert werden, jedoch könnte mit diesem Befund die Bildung von Kulturlandschaften anhand regionalspezifischer Konstruktionsmerkmale bei Möbeln, wie sie Stülpnagel vorgenommen hat, in Frage gestellt werden.

³⁹ Genannt werden können hier zum Beispiel die Evangelistendarstellungen von Gabriel Mälesskircher von 1478, die in Madrid im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza aufbewahrt werden. Des Weiteren die ebenfalls

Das Mérode-Triptychon

Ein Beispiel, bei dem immer wieder die Frage gestellt wurde, ob der Gegenstandsrealismus, die *äußere Form*, oder aber eine symbolische Bedeutung, eine *innere Form*, bei den Abbildungen des Mobiliars im Vordergrund steht, ist das sogenannte *Mérode-Triptychon* von Robert Campin/Werkstatt von um 1430.⁴⁰ Da es hier um die Möbel geht, soll sich hier auf die Mitteltafel des Triptychons beschränkt



Abbildung 9 Robert Campin/Werkstatt, Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430

werden, welche eine Verkündigungsszene in einem Innenraum zeigt, in den der Betrachter wie auf eine Bühne schaut und dessen Flucht sich nach hinten leicht verjüngt. Eingefasst wird der Raum von gekalkten Wänden, einer Holzbalkendecke und einem Fliesenboden (Abb. 9). Die rechte Wand wird von einem großen, offenen Kamin dominiert, die Kopfwand weist eine Fensteröffnung mit innenliegenden Läden und eine mit Spitzbogen und Dreipass eingefasste Nische auf. Neben der Nische ist ein hölzerner, roter Handtuchhalter angebracht, dessen Stirnbrett in Form eines Vierpasses mit eingeschriebenem Quadrat das Gesicht eines Mannes zeigt, das von flammenden oder wallenden Haaren vollständig umgeben ist (Abb. 10). Die linke Wand weist knapp unterhalb der Decke zwei runde Fensteröffnungen auf. Am vorderen Bildrand ist noch ganz knapp ein schmaler Streifen der Türöffnung zu erkennen, zu der die Holztüre gehört, die sich auf dem linken Flügel zu dem vor den Steinstufen knieenden Stifterpaar hin öffnet. Durch diese schmale Türöffnung scheint gerade der Engel getreten zu sein, der sich, mit seiner Linken auf den Oberschenkel gestützt, halb knieend mit Redegestus zu Maria hinunterwendet, die offenbar auf dem Boden vor einer langen Bank vor dem Kamin

von Mälesskircher angefertigte Tafel *Maria Magdalena salbt Christus die Füße* in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum von 1476. Oder die *Geburt Mariens* des sogenannten Oberrheinischen Meisters von um 1460 in Stuttgart im Württembergischen Landesmuseum.

⁴⁰ Das Triptychon befindet sich in New York im Metropolitan Museum of Art, The Cloisters (Inv.-Nr. 56.70a-c).



Abbildung 10 Robert Campin/Werkstatt, Detail aus der Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430

sitzt und in ein Buch vertieft ist. Neben den raumgreifenden Flächen der gefalteten Gewänder Mariens und des Engels bestimmen vor allem ein Tisch mit polygonaler Tischplatte, auf dem sich eine Vase mit einer Lilie darin, ein Buch mit Buchbeutel und eine gerade verloschene Kerze befinden, und die Bank den Eindruck des Interieurs.

Etliche Aufsätze befassen sich mit den abgebildeten Realien und zeigen deren symbolische Bedeutung, die in der Darstellung der Verkündigung begründet liegen.⁴¹ So wird der Erzengel Gabriel aufgrund

seiner Gewandung als Diakon erkannt, der Gottvater bei der Inkarnation Christi assistiert. Gottvater selbst scheint jedoch zu fehlen, weil das Stirnbrett des Handtuchhalters, mit dem Gesicht eines bärtigen Mannes, bisher nicht als Gottvaterdarstellung gedeutet wurde, obwohl er auf vielen anderen Verkündigungsszenen ebenfalls maßstäblich reduziert und subtil wiedergegeben wird.⁴²

Doch bleiben wir bei den Möbeln und schauen, ob diese symbolisch aufgeladen wurden oder ob es sich nur um realistisch wiedergegebenes Mobiliar handelt. Carla Gottlieb interpretiert den Tisch im Zusammenhang mit der an eine Piscina im Altarbereich einer Kirche erinnernde Nische im Hintergrund als einen Altar, wobei sie sich dabei auf die überzeugende These von Ursula Nilgen von 1967 stützt, die Tische in Epiphaniendarstellungen mit der Eucharistie in Verbindung bringt.⁴³ Gottlieb geht aber noch weiter und möchte, in Anlehnung an die Nummernsymbolik des Hrabanus Maurus, in der sechzehneckigen Tischplatte einen Verweis auf die 16 Propheten des Alten Testaments sehen.⁴⁴ Diese Interpretation ist allerdings fraglich. Denn stellt man erst einmal, und überhaupt erstmals, fest, dass es sich bei dem Tisch um einen Klappstisch mit seinen typischen, nur auf einer Seite mit geschweiften Formen gestalteten Stützen des Untergestells handelt, wie ein Vergleich mit dem Untergestell des Klappstisches aus

⁴¹ So zum Beispiel Schapiro 1945, Rousseau 1957, Gottlieb 1970, De Coo 1981 und Falkenburg 2001.

⁴² So erscheint Gottvater zum Beispiel auf der Verkündigung von Fra Angelico von 1425 in Madrid im Museo del Prado (Inv.-Nr. P000015) als Porträtmedaillon oberhalb der mittleren Säule der Vorhalle, in der sich Maria befindet. Bei der Verkündigung der Wandmalerei der Loggia des Klosters Santa Maria del Castello von Justus von Ravensburg von 1452 sendet Gottvater vom Scheitel des Bogens der Wand unterhalb des Gewölbes goldene Strahlen auf Maria hinab. Und in der Verkündigungsszene auf dem Retabel in Maria am Gestade in Wien des Meisters von Maria am Gestade von 1460/70 weist der Engel mit seinem ausgestreckten linken Arm auf Gottvater, der auf goldenem Grund außerhalb des Raumes wiedergegeben ist, hin.

⁴³ Gottlieb 1970, S. 73. Nilgen/Franciscono 1967.

⁴⁴ Gottlieb 1970, S. 73.

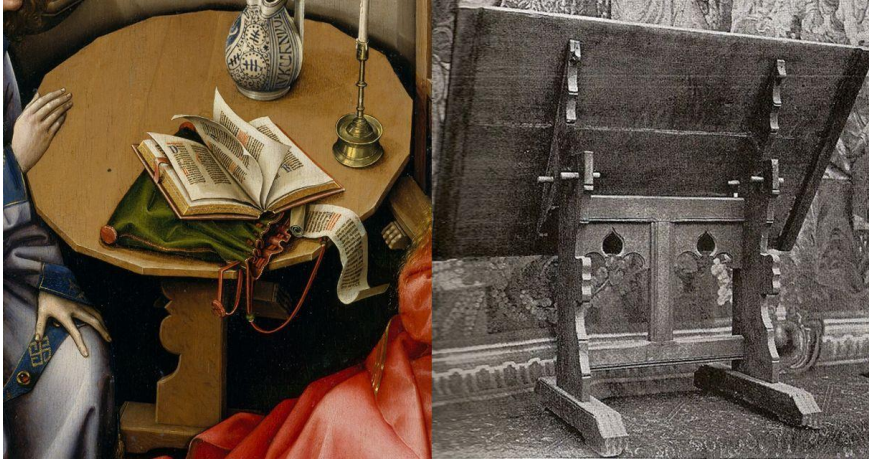


Abbildung 11 Vergleich: Robert Campin/Werkstatt, Detail aus der Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430, und Klapptisch, St. Elisabeth Hospital Aalst

dem St. Elisabeth Hospital in Aalst zeigt (Abb. 11), wird deutlich, dass polygonale Tischplatten für Klapptische eher die Norm sind denn eine Besonderheit und in der Folgezeit zur Tradition werden. So ist auch auf

dem Gemälde *Besuch auf dem Pachthof* von Jan Breughel d. Ä. von 1597 ein Tisch mit polygonaler Tischplatte, die auf ein dreibeiniges Untergestell montiert ist, auszumachen.⁴⁵ Der Kastentisch mit klappbarer Tischplatte des *Interieurs mit nähender Frau* von um 1650 von Esaias Boursse zeigt ebenfalls eine polygonale Tischplatte,⁴⁶ ebenso wie die Klapptische aus Hindeloopen aus dem 19. Jahrhundert.⁴⁷ Demnach scheint hier, abgesehen von seiner Funktion als Tisch und damit der möglichen Deutung als Altar, die Gestaltung des Möbels nicht zwingend auf eine *innere Form* und dementsprechend auf eine tieferliegende Sinnebene zum besseren Verständnis der Darstellung zu verweisen. Die *äußere Form*, also die reale Wiedergabe, steht somit im Vordergrund.

Dies ist bei der Bank deutlich anders. Jozef de Coö konzentriert sich in seinem Beitrag auf die Darlegung, dass es sich bei der dargestellten Bank um ein typisch zeitgenössisches Möbel mit umlegbarer Rückenlehne handelt, was er anhand zahlreicher Abbildungen, erhaltener Objekte und schriftlicher Quellen belegt.⁴⁸ So führt er zum Beispiel als erhaltene Exemplare solcher Sitzmöbel mit umlegbarer Rückenlehne den Kastensitz von um 1500 in Amsterdam im Rijksmuseum und eine Truhenbank in Brettbauweise, ebenfalls von um 1500, in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum an.⁴⁹ Auffällig ist jedoch, dass keines der von de Coö angeführten Beispiele dem Konstruktionsprinzip der Bank auf dem *Mérode-Triptychon* entspricht.

Diese ist in Stollenbauweise gefertigt und der Künstler hat die Bank in ihrer *äußeren Form* sehr präzise wiedergegeben (Abb. 12). Die Bank nimmt in ihrer Länge die gesamte Tiefe des

⁴⁵ Das Gemälde befindet sich in Wien im Kunsthistorischen Museum (Inv.-Nr. 674).

⁴⁶ Das Gemälde befindet sich in Berlin in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen (Ident.-Nr. 2036).

⁴⁷ Einige Exemplare der Tische werden in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum verwahrt.

⁴⁸ De Coö 1981, S. 117.

⁴⁹ De Coö 1981, S. 118, Abb. 6 und 7.



Abbildung 12 Robert Campin/Werkstatt, Detail aus der Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430

geschnitzte Dreipässe eingefügt. Der Bereich unterhalb der Sitzfläche weist ebenfalls geschnitzte Elemente in Form eines Spitzbogens mit drei Dreipässen und zwei Nasen in Form von Kreuzblumen auf. In den Zwickeln zwischen Maßwerk und aufrechten Stollen sind Blüten wiedergegeben.

Die umlegbare Rückenlehne besteht aus einem umlaufenden Rahmen, der aufgrund der Länge der Bank in der Hälfte durch einen aufrechten Stollen geteilt ist, wodurch wiederum zwei Felder entstehen, die mit diagonal gekreuztem Flechtwerk gefüllt sind. Die Verbindung der Rückenlehne mit der Bank ist rechts und links nur durch zwei kurze Hölzer, in Stärke und Querschnitt den Stollen entsprechend, gegeben, welche auf halber Höhe der Rückenlehne angebracht und mit den mittleren aufrechten Hölzern des oberen Bereiches der Seitenteile verbunden sind, was gleichzeitig auch den Drehpunkt ergibt, der das Umschlagen der Rückenlehne ermöglicht.

Zusätzlich zur Gestaltung der Bank mit den geschnitzten Maßwerkapplikationen der Seitenteile sind auf deren vier Ecken kleine vollplastisch geschnitzte Löwen angebracht. Der Vollständigkeit halber ist noch das Fußbrett zu nennen, welches auf zwei seitlichen Kufen entlangläuft, deren vorderen Enden mit Rillen versehen sind und somit Tatzen imitieren.

dargestellten Innenraumes ein. Die Sitzfläche ist von einem blauen Tuch verdeckt und zwischen die beiden Seitenteile der Bank eingespannt. Die Seitenteile bestehen jeweils aus zwei senkrechten Stollen, zwischen die auf Höhe der Sitzfläche sowie am oberen Ende zwei Traversen im gleichen Querschnitt der Stollen mittels Schlitz- und Zapfenverbindung eingefügt sind. Die Traversen sind zusätzlich mit Holzdübeln befestigt, was in der Darstellung gut erkennbar wiedergegeben ist. Zur Aufteilung des oberen Feldes wurde mittig zusätzlich ein senkrecht Holz eingepasst. In die sich dadurch ergebenden zwei Felder sind zur Gestaltung im oberen Bereich zwei

Offenbar auf diesem Fußbrett hat Maria seitlich sitzend Platz gefunden, während sie sich mit dem linken Arm auf einem blauen Kissen auf der Sitzfläche abstützt.

Die detaillierte Wiedergabe der *äußeren Form* der Bank erweckt beim Betrachter einen sehr realistischen Eindruck. Die *innere Form*, also die symbolische Aufladung des Möbels, ergibt sich erst durch die Zutat der vier kleinen Löwen. Dadurch kann die Bank mit dem Thron Salomons in Verbindung gebracht werden, der im ersten Buch der Könige beschrieben wird. Sechs Stufen führten demnach zu dem Thron und zwei Löwen standen neben den Armlehnen, zwölf weitere auf den Stufen. In typologischer Sichtweise kann Maria so, in Bezug auf den irdischen Thron der Weisheit Salomons, mit dem geistlichen Thron der Weisheit in Verbindung gebracht



Abbildung 13 Rogier van der Weyden, *Maria mit Kind*, 1430, Foto ©KHM-Museumsverband

und gedeutet werden, den sie zusammen mit dem Jesuskind besetzt.⁵⁰ Durch den Vergleich mit der Darstellung *Maria mit Kind* von Rogier van der Weyden von 1430,⁵¹ bei der der Thron Mariens explizit als Thron Salomons gekennzeichnet und erkennbar ist (Abb. 13), wird somit

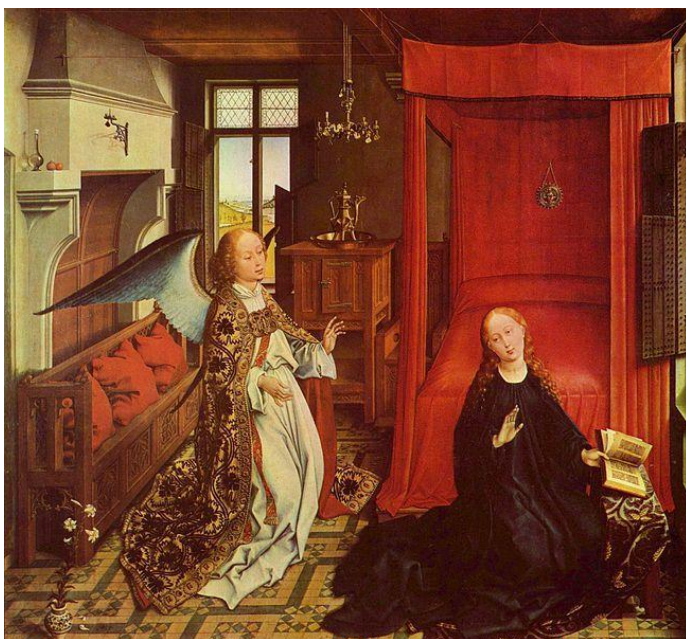


Abbildung 14 Rogier van der Weyden, *Mitteltafel des Verkündigung-Triptychons*, 1434

deutlich, dass Robert Campin/Werkstatt das Model einer typisch zeitgenössischen Bank aufgrund des skulpturalen Zusatzes der Löwen symbolisch auflädt, wodurch das Möbel zu einer Projektionsfläche und zu einem Medium wird.

Diese Vorgehensweise ist bei vielen Mariendarstellungen zu beobachten und zum Beispiel auf der Mitteltafel des Verkündigung-Triptychons von Rogier van der Weyden von 1434 in

⁵⁰ Diese Sicht- und Deutungsweise der Bank ist nicht neu und wurde bereits bei Panofsky genannt. Panofsky 2006, S. 149. Gottlieb sieht in der Bank auch einen Hinweis auf die Krönung Mariens, weil auf einer Bank mehrere Personen Platz fänden, im Gegensatz zu einem Stuhl, auf dem nur Maria Platz hätte, was dann aber eher mit einem Thron in Verbindung gebracht werden könnte. Gottlieb 1970, S. 82.

⁵¹ Das Gemälde befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 951).

Paris im Louvre zu sehen (Abb. 14), sie ist jedoch nicht nur auf Verkündigungsszenen beschränkt.⁵² So zeigt das Gemälde *Madonna vor dem Ofenschirm* von Robert Campin/Nachfolger ebenfalls kleine Löwen auf den Ecken der Seitenteile der Bank, vor der sich Maria niedergelassen hat, während sie dem Jesuskind die Brust reicht (Abb. 15).⁵³ Petrus Christus bringt diesen Verweis auf den Thron Salomons in seinem Gemälde *Jungfrau mit Kind in einem häuslichen Interieur* von 1460–1467 etwas subtiler an (Abb. 16). Dort ist im Hintergrund an der seitlichen Erweiterung des Podestes des Bettes, welche eine Sitzgelegenheit bildet und ebenfalls von dem weit nach oben fortgeführten Kopfbrett des Bettes hinterfangen wird, auf der vorderen Ecke ein Löwe zu erkennen.⁵⁴



Abbildung 15 Robert Campin/Nachfolger, *Madonna vor dem Ofenschirm*, um 1440



Abbildung 16 Petrus Christus, *Jungfrau mit Kind in einem häuslichen Interieur*, 1460–1467

Dass die Löwen auf den Bänken im Zusammenhang mit Mariendarstellungen als Verweis auf den salomonischen Thron zu deuten sind, zeigt ein Vergleich mit der Darstellung der Heiligen Barbara des sogenannten *Werl-Triptychons* von 1438 (Abb. 17).⁵⁵ In der Komposition ähnelt es zwar stark der Verkündigung des *Mérode-Altars*, vor allem in der Darstellung der Bank, auf der die Heilige Barbara sitzt, jedoch fehlen hier die Löwen und somit ein Verweis auf eine *innere Form*. Dadurch wird klar, dass wir es hier nur mit einer *äußeren Form*, also mit einem

⁵² Das Verkündigung-Triptychon wird unter der Inventarnummer 1982 im Louvre aufbewahrt.

⁵³ Das Gemälde befindet sich unter der Inventarnummer NG2609 in der National Gallery in London.

⁵⁴ Das Bild befindet sich in Kansas City im The Nelson-Atkins Museum of Art.

⁵⁵ Das Bild befindet sich in Madrid im Museo Nacional del Prado (Inv.-Nr. P001514). Es wird laut Museum Robert Campin zugeschrieben, jedoch ist dies in der Wissenschaft keine einhellige Meinung.

Gegenstandsrealismus zu tun haben, der dazu dient, dass sich der Betrachter die Darstellung der Heiligen vergegenwärtigen kann. Es stellt sich nun die Frage, ob die Löwen auf den Sitzmöbeln wirklich Zusatz des Künstlers und somit ein Verweis auf eine tieferliegende Sinnebene sind. Bisher sind keine erhaltenen Sitzmöbel mit Löwen in der Art bekannt. Einzig im Rijksmuseum in Amsterdam befindet sich ein Kastenstuhl von um 1500, der auf der erhöhten Rückenlehne zwei Löwen aufweist. Was bei näherer Betrachtung jedoch auffällt, ist, dass die Löwen Schilde halten und somit im heraldischen Sinn zu sehen sind. Dies findet sich auch in der Malerei, etwa bei Jan Mostaerts Gemälde *Die Heilige Familie beim Mahl* (1495–1500), auf dem im Hintergrund auf einem Pfosten vor einer Truhenbank ein solcher Löwen-Schildhalter zu sehen ist (Abb. 18).⁵⁶



Abbildung 17 Robert Campin/
Umfeld, Werl-Triptychon, 1438

Dass Möbel Künstlern wirklich als Projektionsfläche gedient haben und sie diese in der Tafelmalerei auf die jeweiligen intendierten Aussagen der Gemälde hin gestaltet und eben nicht



Abbildung 18 Jan Mostaert, *Die Heilige Familie beim Mahl*, 1495–1500

nur als Realien wiedergegeben haben, soll die Verkündigungsszene des *Columbaaltares* von Rogier van der Weyden von um 1455 verdeutlichen.⁵⁷ Der typologische Bezugspunkt auf Maria als neue Eva und Überwinderin der Erbsünde wird zu dieser Zeit bereits schon durch das Mobiliar kunstvoll in das Interieur integriert, hier anhand einer Reliefschnitzerei auf der Seitenwange der Kniebank, die Adam und Eva neben einem von einer Schlange umwundenen Baum zeigt (Abb. 19). Ähnliche Verknüpfungen, jedoch nicht mit Möbeln, finden sich 1430 mit der Darstellung von Adam und Eva an der rahmenden Architektur von Rogier van der Weydens *Maria mit Kind* (Abb. 13)⁵⁸ oder auf den Außenseiten der Flügel des sogenannten

⁵⁶ Das Gemälde befindet sich in Köln im Walraff-Richartz Museum (Inv.-Nr. WRM 471).

⁵⁷ Der Altar befindet sich in München in der Alten Pinakothek (Inv.-Nr. WAF 1189).

⁵⁸ Das Gemälde befindet sich in Wien im Kunsthistorischen Museum (Inv.-Nr. 951). Die Datierung wird im Museum unterschiedlich angegeben. Es wird 1430/32 oder auch um 1451 vermutet.

Ehninger Altars von 1475/1480 in der spitzbogigen Supraporte⁵⁹ oder in Italien auf Fra Angelicos Verkündigungsalter von 1425 in einer Simultandarstellung (Abb. 20).⁶⁰



Abbildung 19 Rogier van der Weyden, Columbaaltar, um 1455, Detail



Abbildung 20 Fra Angelico, Die Verkündigung, 1425

Äußere und innere Form vs. Prozessierte Objekte?

Die vorhergehenden Ausführungen sowie die Methode der *äußeren* und *inneren Form* zielen hauptsächlich darauf ab, darzulegen, dass Künstler/Maler Möbel als Bildelemente und somit auch als Medien verstanden haben, die sie zum einen realitätsnah abbilden konnten, um Bilderzählungen in einen zeitgenössischen Kontext zu verorten, zum anderen aber bewusst gestalteten, um so tieferliegende Sinnebenen eines Bildes transportieren zu können. Die Maler benutzten also reale Gegenstände als Modell und kopierten oder veränderten sie je nach Intention.⁶¹ Auch wenn sich die *innere Form* der Möbel nur aus dem gesamten Darstellungsinhalt heraus ergeben kann, so geht es letztlich doch um das Möbel selbst und der

⁵⁹ Der Altar befindet sich in Stuttgart in der Staatsgalerie.

⁶⁰ Der Altar befindet sich in Madrid im Museo del Prado (Inv.-Nr. P000015).

⁶¹ Dies setzt ein hohes Bewusstsein für Möbel und ihre Einsatzmöglichkeiten voraus, das dadurch gegeben ist, dass reale Möbel selbst en masse als Bildträger fungierten und so den Künstlern als Projektionsfläche dienten. Neben den bei Panofsky erwähnten bemalten Stühlen von Melchior Broederlam zwischen 1381 und 1409 sei exemplarisch auf bemalte Tischplatten verwiesen, auf denen von namhaften Meistern und ihren Werkstätten nicht nur neueste Maltechniken wie z. B. die Grisaille, sondern auch neueste wissenschaftliche Erkenntnisse wie z. B. das heliozentrische Weltbild angewendet und wiedergegeben werden. Möbel spielen in dem Fall für die Entwicklung der Tafelmalerei nördlich der Alpen eine wichtige Rolle. Neben ihrer rein praktischen Funktion dienen Möbel somit auch als Medium, erhalten dadurch eine Doppelfunktion und stehen ganz klar an der Schnittstelle zwischen Handwerk und Kunst. Den hohen Stellenwert, den Möbel bei den Künstlern haben, erkennt man auch daran, dass die Künstler sich auf den Möbeln sowohl inschriftlich (z. B. der sogenannte Syrlin-Schrank im Museum in Ulm), als auch mit Selbstporträts (Hans Sebald Beham und Martin Schaffner auf ihren Tischplatten) verewigen. Zu den Tischplatten siehe Kremb 2016. Zum Syrlin-Schrank siehe Roller 2002. Zu den bemalten Stühlen der Eintrag bei Panofsky 2006, S. 83.

Frage nach dem Realitätsgehalt der Möbeldarstellungen beziehungsweise um eine Methode, um eine solche Einordnung und Beurteilung der abgebildeten Möbel vornehmen zu können. Wie zu Beginn der Ausführungen bereits gesagt, versteht sich dieser Ansatz als ein Beitrag zur Diskussion in Bezug auf den Umgang mit abgebildeten Möbeln und soll nicht als Widerspruch zur These von Isabella Nicka verstanden werden. Somit müsste es in der Überschrift zu diesem Kapitel nicht „versus“, sondern vielmehr „simul“ heißen. Nickas These über Möbel als prozessierte Objekte zielt aber letztlich darauf ab, Möbel als Erzählungsvermittler zu erkennen, wobei sie diese in den Kontext der Bildkomposition stellt und sie als „Analysekategorie zur Erforschung der Konstruktion mittelalterlicher Erzählräume und ihrer konfigurierten Zusammensetzung“ versteht.⁶² Somit dient ihr das prozessierte Möbel zwar als ein Hilfsmittel für das Bildverständnis, doch viel eher in Bezug auf die Handlung der Protagonisten beziehungsweise der kompositorischen Einbindung des Gegenstandes in den Aktionsraum der Protagonisten, wie sie es anhand des Beispiels der Abendmahlsdarstellungen und Judas zeigt.⁶³ Dies hilft dem kompositorischen und dem narrativen Bildverständnis, jedoch nicht in Bezug auf eine Einordnung der abgebildeten Möbel und ihren (möglichen) Realitätsgehalt und Dokumentationswert. Diesen sieht Nicka auch eher kritisch und verweist auf den „zwangsläufigen artifiziellen Status von visuellen Medien“, weil der Künstler das Bild und somit auch die Bildgegenstände/die Möbel arrangiert hat.⁶⁴

Beispiele des 17. Jahrhunderts – Hieronymus Francken d. J. und Frans Hals

Verständlicherweise beschränkt sich Isabella Nicka in ihrer Dissertation auf den zeitlichen Rahmen des Mittel- und Spätmittelalters. Daher sollen im Folgenden Beispiele des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommen, wodurch deutlich wird, dass sich die Verwendung von Möbeln als Bedeutungsträger mit einer *äußeren* und *inneren Form* in der darstellenden Kunst nicht nur auf das Mittelalter beschränkt, sondern dass diese Vorgehensweise auch von Künstlern späterer Epochen angewendet wurde.

Dazu soll zunächst das Gemälde *Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen* von 1621, das Hieronymus Francken d. J. zugeschrieben wird, näher betrachtet werden (Abb. 21).⁶⁵ Francken gewährt dem Betrachter einen Einblick in einen Galerieraum, an dessen Wänden bis

⁶² Nicka 2010, S. 35.

⁶³ Nicka 2010, S. 28.

⁶⁴ Nicka 2017, S. 47.

⁶⁵ Das Gemälde befindet sich in Brüssel in der Sammlung der Königlichen Museen für schöne Künste in Belgien (Inv.-Nr. 2628).



Abbildung 21 Hieronymus Francken d. J., *Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen*, 1621

unter die Decke und zusätzlich auch auf dem Boden abgestellt etliche Gemälde zu sehen sind. In verschiedenen Größen sind vom Porträt, über Stillleben, Landschaftsdarstellungen und Allegorien auch Szenen der griechischen Mythologie, Heiligendarstellungen und biblische Szenen wie zum Beispiel Adam und Eva zu erkennen.⁶⁶ In dem Raum befinden sich mehrere Personen, die neben den Gemälden auch weitere Kunstwerke betrachten, zum Beispiel kleinere Skulpturen und Druckwerke, die auf großen Tischen abgestellt und platziert sind. Ob es sich hierbei wirklich nur um einen Verkaufsraum handelt oder ob doch eher eine Darstellung einer Kunst- und Wunderkammer gemeint ist, wie der niederländische Titel des Bildes *Kunstkenners in een kunst- en rariteitenkabinet* nahelegt, bleibt offen.⁶⁷ Auffällig ist jedenfalls, dass hier nicht die gebräuchlichen Kategorien einer Kunst- und Wunderkammer wiedergegeben werden. Die Gemälde und die Skulptur im Vordergrund können zwar mit der Kategorie der *Artificialia* und der Globus mit der *Scientifica* in Verbindung gebracht werden, es fehlen jedoch *Naturalia* und

⁶⁶ Zur möglichen Identifizierung einiger Gemälde siehe Sonino 1992, S. 32. Dort auch der Hinweis auf die scheinbar fälschlicherweise vorgenommene Identifizierung des Verkaufsraumes mit dem des Jan Snellinck, wobei dieser Titel im Deutschen heute noch gebräuchlich ist. Ebenfalls dazu siehe Peeters 2002, S. 52.

⁶⁷ Der niederländische Titel findet sich auf der Internetseite des RKD - Nederland Instituut voor Kunstgeschiedenis, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Francken%2C+Hieronymus+%28II%29&query=&start=23>. Zuletzt aufgerufen am 17.1.2019.

Exotica. Gerade dieses Fehlen dieser beiden Kategorien kann aber ein Indiz dafür sein, dass hier vielmehr die unterschiedlichen Kunstgattungen zum Ausdruck gebracht werden sollen.⁶⁸ Die Gemälde repräsentieren die Malerei, die kleine Marmorfigur im Vordergrund verweist auf die Gattung der Skulptur und die Druckwerke auf die Grafik. Die Architektur wird durch das schmale Portal mit schwarzen Säulen, weißen Basen und Kapitellen sowie einem darauf aufliegenden Gebälk wiedergegeben. Das Portal bleibt jedoch nicht der einzige Hinweis auf diese Gattung: Auch der Überbauschrank, der sich zwar im Hintergrund, aber prominent direkt unterhalb des größten Gemäldes der Sammlung, einer Darstellung von Adam und Eva, fast im Bildmittelpunkt befindet, ist ganz klar mit der Gattung Architektur in Verbindung zu bringen. Welchem Typ der Überbauschrank genau zuzuordnen ist, lässt sich anhand der Abbildung nicht klar erkennen.⁶⁹ Die *äußere Form* entspricht aber dem typischen Erscheinungsbild der Überbauschränke. Der Unterschrank besteht aus einem Sockel, einem Mittelteil mit zwei Türen und einem vorgewölbten Gurtgeschoss. Der im Vergleich zum Unterbau niedrigere Oberbau springt in der Tiefe zurück. Der auf die ursprüngliche Tiefe vorgezogene Kranz wird vorne von zwei Stützen getragen.⁷⁰ Die vertikale Gliederung des Schrankes am Unter- und Oberbau erfolgt durch steigende Volutenpilaster. Das Gurtgeschoss weist Marketerien in Form von Pflanzenranken auf, die Türen des Unterschranks zeigen Bogenstellungen. Neben den architektonischen Versatzstücken von Sockel, Stützen und Kranzgesims verweisen auch diese Bogenstellungen ganz klar auf die Architektur. Somit ist die *innere Form* des Überbauschrankes genau darin zu sehen. An prominenter Stelle dient das Möbel dem Betrachter als Verweis auf die Gattung der Architektur, die sonst nur durch das schmale Portal repräsentiert wird – durch die Raumhülle kann keine direkte Verbindung hergestellt werden, da die Wände hinter den Gemälden verschwinden oder durch hohe Fenster durchbrochen werden. Dass Möbel in der Malerei im 17. Jahrhundert ein besonderer Stellenwert zugeschrieben wird, hängt mit dem Bewusstsein für diese Objekte zusammen, das sich seit dem Wirken von Hans Vredeman de Vries (1527 bis um 1606) in den Niederlanden gebildet hat. So gilt er nicht nur wegen seiner architekturtheoretischen Druckwerke, den sogenannten Säulenbüchern, als einflussreichster Künstler seiner Zeit, sondern vor allem aufgrund seiner Auseinandersetzung mit der Perspektive, die durch sein 1560 erschienenes Werk *Scenographiae sive Perspectivae*, spätestens aber 1604 mit *Perspective [...]* Einzug in die niederländische Interieurmalerie hielt.⁷¹

⁶⁸ Dazu auch Peeters 2002, S. 57, die hier aber nur die „Pictura“ im Vordergrund sieht.

⁶⁹ Zu den drei Typenunterscheidungen der Überbauschränke anhand ihrer unterschiedlichen Ausprägung des Oberbaus siehe Hoppe 1999.

⁷⁰ Siehe dazu auch Hoppe 1999, S. 19.

⁷¹ Borggreffe 2005, S. 9.

Um 1583 veröffentlichte Hans Vredeman de Vries auch Möbelentwürfe. Die grafische Serie *Differents pourtraicts de menuiserie ascavoir Portaux, Bancs, Escabelles, Tables, buffets [...]* gilt als ein Novum in Bezug auf Möbelentwürfe, weil diese erstmals 16 zusammenhängende Blätter umfasst. Ältere Möbelentwürfe, zum Beispiel die von Peter Flötner, waren allesamt Einzelblätter.⁷² 1630 veröffentlichte Paul Vredeman de Vries, der Sohn, mit *Verscheyden schrynwerck als portalen, kleerkassen, buffetten [...]* eine überarbeitete neue Version. Diese Entwurfssammlungen dienten aber nicht nur Schreibern als Gestaltungsvorlagen, sondern wurden auch von Malern genutzt, die Möbel in Innenraumdarstellungen wiedergeben wollten. Letztlich kam es auch zu einer Zusammenarbeit zwischen Paul Vredeman de Vries und Hieronymus Francken d. J., wie zum Beispiel eine Gesellschaftsszene im Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt. Hier wird der Innenraum Paul Vredeman de Vries und die Figuren Hieronymus Francken d. J. zugeschrieben.⁷³

Das Porträt des Willem van Heythuysen

Als weiteres Beispiel für die Verwendung von Möbeln in der Malerei als Hinweis auf eine tieferliegende Sinnenebene dient das Porträt des Willem van Heythuysen von Frans Hals von 1630.⁷⁴ Der Garnhändler Heythuysen aus Haarlem ist in einem durch graue Wände und Holzfußboden nur rudimentär angedeuteten, geschlossenen Raum wiedergegeben (Abb. 1).⁷⁵ An der hinteren Wand wird ein Landschaftsbild von einem goldfarbenen, gerafften Vorhang, der die rechte obere Ecke des Porträts füllt, zum Teil verdeckt. Unter dem Vorhang steht ein Tisch, der, vom rechten Bildrand begrenzt, nur zur Hälfte zu sehen und von einem gold-braunen Tischteppich mit Fransen fast völlig bedeckt ist. Auf dem Tisch liegt ein geschlossenes Buch. Links vor dem Tisch ist der leicht untersetzt wirkende Heythuysen auf einem Stuhl abgebildet. Bei dem Sitzmöbel handelt es sich um einen Stuhl aus schmalen Stollen mit schulterhoher Lehne und Balustergestell, wobei jeweils auf Höhe der Stege, die zwischen die vier Beine zur Stabilisierung eingesetzt sind, die Stollen im rechteckigen Querschnitt belassen wurden, damit genug Material für die Holzverbindung vorhanden ist. Die Stege unterhalb der Sitzfläche, die

⁷² Grebe 2005, S. 109.

⁷³ Das Gemälde wird unter der Inv.-Nr. Gemäldegalerie 1050 im Museum aufbewahrt.

⁷⁴ Das Bild gibt es in mehreren Ausführungen, die jedoch in der Darstellung gleich sind. Eines stammt aus dem „Hofje van Heijthuyzen“ und wurde 1870 an das Musée Royal des Beaux-Arts in Brüssel verkauft, Inv.-Nr. 2247). Siehe dazu Steingraber 1970, S. 307. Ein weiteres, das sich in der Sammlung Rothschild befunden hatte und das in der Literatur als das sich ehemals in São Paulo befindliche identifiziert wurde, wurde im Juli 2008 bei Sotheby's versteigert. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.26.html>, zuletzt aufgerufen am 30.11.2018. Claus Grimm sieht dieses Bild als das eigentlich ursprüngliche an. Grimm 1972, S. 100.

⁷⁵ Zur Person Heythuysens siehe Boot 1973, S. 420.

mit einer Polsterung mit Troddeln bezogen ist, sind bis auf eine Kehle ungestaltet. Die unteren Stege, unmittelbar über dem Boden, weisen die für niederländische Stühle typische akkoladenartige Form auf.⁷⁶ Soweit zur *äußeren Form* des Stuhls.

Auffällig ist die Haltung von Heythuysen auf dem Sitzmöbel. Er sitzt nicht in angemessener Weise auf dem Stuhl, sondern kippelt mit diesem, sein linkes Bein auf dem Boden abgestellt, das rechte angewinkelt mit dem Unterschenkel auf dem linken Knie abgelegt, nach hinten. Dabei hat er den Oberkörper leicht nach rechts gedreht, wobei er den rechten Arm auf dem oberen Ende der Rückenlehne abgelegt hat und so aus dem Bild heraus den Betrachter anblickt. Durch den weißen Spitzenkragen und die schwarze ausladende Krempe seines Hutes eingerahmt, kommt sein Gesicht und somit auch sein Blick besonders zur Geltung. Er wirkt entspannt und ein bisschen verschmitzt, doch steht dies konträr zum eigentlichen Empfinden des Beobachters beim Betrachten des Porträts. Durch die gekippte Sitzposition zeichnet der Körper Heythuysens eine Diagonale, die, gepaart mit seiner Körperfülle und dem fragil wirkenden Gestell des Stuhls, eine prägnante Spannung erzeugt. Diese Spannung wird durch die Gerte, die Heythuysen leicht gebogen in beiden Händen hält, noch unterstrichen. Passend dazu trägt er Reitstiefel mit Sporen.

Frans Hals gelingt es also auf besondere Weise, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wichtigste des Porträts, das Gesicht und den Blick des Porträtierten, zu lenken, obwohl dieses sich durch das Kippen auf dem Stuhl nicht im Mittelpunkt des Bildes befindet. Sowohl kompositorisch als auch inhaltlich steht offenbar die Handlung, das Kippen, im Vordergrund. Es liegt nahe, beides in Bezug zu setzen und nicht von einer spontanen Situation auszugehen, die während der Sitzung entstand und zu dem Bild geführt hat. So wird im Auktionskatalog von Sotheby's davon gesprochen, dass Heythuysen hier provokant und selbstbewusst wirkt. Der Gefahr, hinten überzukippen, setzt er seinen entspannten Gesichtsausdruck entgegen, weil er weiß, dass er nicht umfallen wird.⁷⁷ Claus Grimm sieht hier eine „pathetisch-anspruchsvolle Pose in völlig unstabiler Haltung vorgeführt als Anspannung und Resignation zugleich“.⁷⁸ Ist hier noch das „stolze Selbstgefühl“ greifbar, wie es Erich Steingraber Heythuysen anhand des Münchner Porträts von um 1625 unterstellt? Dort wird Heythuysen „in ganzer Figur stehend“ mit Prunkdolch „in theatralischer Inszenierung“ gezeigt.⁷⁹

⁷⁶ Erhaltene Exemplare befinden sich zum Beispiel in Amsterdam im Rijksmuseum (Inv.-Nr. N. M. 5837). Abbildung bei Windisch-Graetz 1982, S. 313, Nr. 217.

⁷⁷ Siehe dazu <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.26.html>. Zuletzt aufgerufen am 30.11.2018.

⁷⁸ Grimm 1972, S. 100.

⁷⁹ Steingraber 1970, S. 300. Das Porträt befindet sich in München in der Alten Pinakothek (Inv.-Nr. 14101).

Ebenso auffällig wie die kippelnde Haltung auf dem Stuhl ist die Tatsache, dass bisher niemand die gebogene Gerte in Heythuysens Händen mithilfe emblematischer Schlüssel gedeutet hat. Hierdurch kann aber die besondere Haltung auf dem Stuhl erklärt und verständlich werden. Im Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts von Henkel und Schöne heißt es nach Ovids *Ars amatoria* zur gebogenen Gerte: „Wer zwischen zwei Extremen ohne Mittelmaß hin und her zu pendeln sucht, muss irre sein, denn er bemerkt nicht und kommt auch nicht zu der Erkenntnis, daß man manches nach und nach anfangen muss. [Schon] um eine biegsame und [noch] frische Gerte zu krümmen, muß man mit erfahrener Hand vorgehen. Mit einer trockenen [Gerte] jedoch kann man nichts anfangen, denn sie wird beim Biegen mitten durchbrechen.“⁸⁰ Diese moralische Mahnung auf die Persönlichkeit Heythuysens zu beziehen ist sehr verführerisch, wieso sonst hätte er sich in diesem Sinn porträtieren lassen. Ob dies allerdings mit der Tatsache in Verbindung steht, dass Heythuysen als äußerst erfolgreicher Geschäftsbeziehungsweise Kaufmann auch die Bedürftigen nicht aus den Augen verloren hat, ist schwer zu sagen. Er rief testamentarisch eigens eine karitative Stiftung ins Leben, das sogenannte *Hofje van Heythuysen* auf seinem ehemaligen Landsitz außerhalb von Haarlem, wo dieses Porträt lange Zeit hing, und stiftete ein Armenhaus in seinem Geburtsort Weert.⁸¹

Eines ist bei dem Porträt jedoch mit Sicherheit zu sagen, nämlich, dass ein Möbel und seine Verwendung dazu genutzt wird, um auf eine tieferliegende Sinnesebene der Darstellung zu verweisen. Schon Feulner merkte über das Porträt an: „Wenn Frans Hals den Herrn van Heythuysen auf einem modisch-eleganten Stuhl sitzend porträtiert, ist das auch ein Zug, der zur Charakterisierung des eleganten Kavaliers dient.“⁸² Aber auch er erkannte nicht den Zusammenhang zwischen der Darstellung und den Sinn des Emblems der gebogenen Gerte, der durch das Kippen auf dem Stuhl unterstrichen wird. Gerade die Auslotung beziehungsweise fast schon die Überschreitung der Affordanz des Stuhls, also dem Angebotscharakter des Sitzens, entspricht dem prozessierten Objekt, wie es Nicka für das Mittelalter untersucht hat, und zeigt, dass sich dieser Praxis auch noch im 17. Jahrhundert bewusst bedient wurde.⁸³ Lässt

⁸⁰ Henkel/Schöne 1967, Sp. 153.

⁸¹ Boot 1973, S. 420 und S. 422.

⁸² Feulner ²1927, S. 224.

⁸³ Nicka 2017, S. 181. Auch bei den Gemälden von Gerard ter Borch, Pieter de Hooch und Jan Vermeer sieht Feulner in den Möbeln mehr als eine realistische Wiedergabe der Staffage. „Wenn sie [die Möbel] bei Vermeer übergroß in den Vordergrund gestellt werden, so daß der Raum stoßweise, fast gewaltsam aufgebaut wird, wenn sie bei Pieter de Hooch ordentlich ausgerichtet an die Wand gerückt sind und mit den farbigen Akzenten der Bespannung den Raum beleben, sind sie nicht nur Mittel der Komposition, sie sind mit einer bestimmten Absicht als Stimmungsfaktoren verwertet. Die Einfachheit der Möbel geht zusammen mit der seelischen Struktur der Figuren, der Einfachheit, der Unkompliziertheit des Bildes, das in seiner Harmonie gar nicht mehr an die künstlerischen Mittel denken lässt.“ Feulner ²1927, S. 225.

sich hier nun auch die Methode der *äußeren* und *inneren Form* anwenden? Ja, wenn auch in erweiterter Vorgehensweise und in Verschmelzung mit Nickas Ansatz.

Die *äußere Form* ergibt sich hier aus der typischen Konstruktionsweise der Stühle in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Eine besondere Gestaltung, die auf eine tieferliegende Sinnenebene deutet, ist an dem Stuhl nicht auszumachen. Gerade die typisch fragile Erscheinung des Gestells ist es aber, die beim Betrachter eine gewisse Spannung erzeugt. Hält der Stuhl der Belastung des Kippelns stand? In dem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass diese Art der Stühle oft aus Ebenholz gefertigt wurden: Aufgrund der physikalischen Eigenschaft einer enormen Festigkeit, die auf der Rohdichte von Ebenholz basiert, eignet sich dieses Holz besonders gut dazu, solche filigran wirkenden Gestelle herzustellen.⁸⁴

Da *äußere* und *innere Form* eine untrennbare Einheit bilden und sich gegenseitig bedingen, wie es oben festgestellt wurde, stellt sich die Frage nach der *inneren Form*. Hier dient die Handlung und die damit einhergehende Überschreitung der Affordanz als (unterstützender) Hinweis auf das moralisierende Emblem. In Bezug auf die Formung von Inhalt, aus dem die *äußere* und *innere Form* entspringen, bildet hier also die Darstellung der Handlung, gepaart mit dem fragilen Äußeren des Stuhls, die *innere Form*, die auf den tieferliegenden Bildsinn verweist. Das Möbel wird klar durch die mit ihm vollzogene Handlung in die Bildaussage eingebunden. Die Ausbildung der *inneren Form* im 17. Jahrhundert entspricht somit der Vorgehensweise, wie sie auch für das Beispiel des Netzer Retabels im 14. Jahrhundert festgestellt wurde. Dadurch wird deutlich, dass der bewusste Umgang mit Möbeln in Bildmedien eine lange (gleichbleibende) Tradition hat.

Die *äußere Form* und der Kontext sind für die *innere Form* ausschlaggebend. Es kommt hier also zu einer Emulsion der beiden Untersuchungsansätze und es wird klar, dass man gut daran tut, „Möbel auf Bildern nicht als schmückendes Beiwerk oder [als] nur von Narrativen geforderte Requisiten [anzusehen oder] mit Ignoranz zu bedenken“, wie es Isabella Nicka fordert.⁸⁵

Somit versteht sich der hier vorgestellte und definierte Untersuchungsansatz der *äußeren* und *inneren Form* mit dem klar zu unterscheidenden aber zusammengehörenden Begriffspaar als Diskussionsbeitrag, der zu einer Vereinheitlichung bei zukünftigen Analysen und zu einem besseren Verständnis abgebildeter Möbel beitragen könnte⁸⁶ - ganz im Sinne des lombardischen

⁸⁴ Windisch-Graetz 1982, S. 89. Scheurleer 1976, S. 64.

⁸⁵ Nicka 2017, S. 182.

⁸⁶ Vielleicht ist diese Methode auch auf Objekte des Kunsthandwerks allgemein anwendbar, wenngleich die *innere Form* aufgrund des oft verlorenen Kontextes der Objekte (z. B. Funktionszusammenhang und Besitzverhältnisse) eher schwierig zu bestimmen ist. Siehe dazu auch oben S. 4.

Schriftstellers Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600): „Der Kenner (der Malerei) schätzt weniger das, was man sieht, weit mehr dagegen das darin tief Verborgene [...]“⁸⁷

Literatur:

Bernt 2000

Bernt, G., Codex Amiatinus, in: Lexikon des Mittelalters (CD-Rom Ausgabe), Bd. 2, 2000, Sp. 2198–2199.

Boot 1973

Boot, Marjan, Über Willem van Heythuysen, seinen Nachlaß und die symbolische Bedeutung des Porträts von Frans Hals in München, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 1973, XXXI. Jahrgang, S. 420–424.

Borggrefe 2005

Borggrefe, Heiner, Hans Vredeman de Vries – der industrialisierte Vitruv, in: Heiner Borggrefe (Hg.), Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 30. Januar bis 1. Februar 2004 (Studien zur Kultur der Renaissance, Bd. 3), Marburg 2005, S. 9–12.

De Coo 1981

De Coo, Jozef, A Medieval Look at the Merode Annunciation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, S. 114–132.

Dubbe 1969

Dubbe, Bé, De laat-middeleuwsetafel in de Nederlanden, in: Antiek, 4. Jg., Nr. 5, Dezember 1969, S. 232–264.

Falkenburg 2001

Falkenburg, Reindert, The Household of the Soul: Conformity in the Merode Triptych, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), Early Netherlandish Paintings at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies (The Metropolitan Museum of Art Symposia), 2001, S. 2–17.

Feulner ²1927

Feulner, Adolf, Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum, Berlin ²1927.

Gestaltung, in: Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 723.

Gottlieb 1970

Gottlieb, Carla, Respiciens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: Oud Holland, Jaargang LXXXV, 1970, S. 65–84.

⁸⁷ Hausmann 1959, S. 338.

Grebe 2005

Grebe, Anja, Die Möbelentwürfe von Hans Vredeman de Vries. Zwischen Schreinerunterlagen und Sammlerwerk, in: Heiner Borggreffe (Hg.), Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 30. Januar bis 1. Februar 2004 (Studien zur Kultur der Renaissance, Bd. 3), Marburg 2005, S. 109–117.

Grimm 1972

Grimm, Claus, Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog, Berlin 1972.

Grötecke 2017

Grötecke, Iris, Das Netzer Retabel – Standort, Funktion, Publikum, in: Birgit Kümmel, Esther Meier (Hg.), Die ehemalige Klosterkirche der Zisterzienserinnen in Netze (ars ecclesia: Kunst vor Ort, Bd. 4), Kromsdorf Weimar 2017, S. 59–75.

Hausmann 1959

Hausmann, Tjark, Der Pommersche Kunstschränk, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1959, Band 22, Heft 4, S. 337–352.

Henkel/Schöne 1967

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

Hoppe 1999

Hoppe, Britta, Geschnitzte Kölner Überbauschränke des 17. Jahrhunderts (Sigurd-Greven-Studien, Bd. 1), Bonn 1999 (Diss. phil. Köln 1997).

Inhalt, in: Lexikon der Kunst, Bd. 3, S. 433.

Keller 1998

Keller, Peter, Die Wiege des Christuskindes. Ein Haushaltsgerät in Kunst und Kult (Manuskripte zu Kunstwissenschaft, 54), Worms 1998 (Diss. phil. Bonn 1998).

Kopp-Schmidt 2004

Kopp-Schmidt, Gabriele, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung, Köln 2004.

Kreisel/Himmelheber ³1981

Kreisel, Heinrich; Himmelheber, Georg, Die Kunst des deutschen Möbels. Von den Anfängen bis zum Hochbarock, Band 1, München ³1981.

Kreymb 2016

Kreymb, Jens, Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters, Köln Weimar Wien 2016 (Diss. phil. Bonn 2014).

Nicka 2010

Nicka, Isabella, ‚Möbel‘ als Analysekategorie der mittelalterlichen Bildwelt. Strukturierendes und funktionalisiertes Interieur in konfigurierten Innenraumdarstellungen, in: Medium Aevum Quotidianum, 60, 2010, S. 17–35.

Nicka 2017

Nicka, Isabella, *Prozessierte Objekte? Dargestellte Möbel in den visuellen Medien des Mittelalters*, Diss. phil. (masch.) Wien 2017.

Nilgen/Franciscono 1967

Nilgen, Ursula; Franciscono, Renate, *The Epiphany and the Eucharist. On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 49, Nr. 4, 1967, S. 311–316.

Panofsky 2006

Panofsky, Erwin, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bände), Köln 2006.

Peeters 2002

Peeters, Natasja, *Venturing into the interior. Revisiting the so-called 'Cabinet of Jan Snellinck' by Hieronymus Francken II (1621)*, in: Henk Th. van Veen (Hg.), *Polyptiek: een velleuk van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, Zwolle 2002, S. 51–58 und 222–223.

Preimesberger 1994

Preimesberger, Rudolf, *Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes. Beobachtungen an der Johannes-Seite des Turin-Mailänder Stundenbuchs*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, S. 306–318.

Raff 2008

Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 2008.

Rohlf-von Wittich 1955

Rohlf-von Wittich, Anna, *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 18, Heft 2, 1955, S. 109–135.

Roller 2002

Roller, Stefan, *Zweigeschossiger Schrank*, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (Hg.), *Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä. – Spätgotik in Ulm*, Stuttgart 2002, S. 235–237.

Rousseau 1957

Rousseau, Theodore Jr., *The Merode Altarpiece*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 16, No. 4, 1957, S. 117–129.

Schapiro 1945

Schapiro, Meyer, *"Muscipula Diaboli". The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 3, 1945, S. 182–187.

Scheurleer 1976

Scheurleer, Theodor Herman Lunsingh, *Die Niederlande 1500–1630*, in: Helena Hayward (Hg.), *Möbel. Eine Stilgeschichte durch vier Jahrtausende*, London 1976, S. 61–64.

Schilhan 2011

Schilhan, Lisa, *Die Problematik verschiedener zeitlicher Ebenen bei der Darstellung historischer Themen im Spätmittelalter*, Diss. phil. (masch.) Graz 2011.

Sonino 1992

Sonino, Annalisa Scarpa, Cabinet d'Amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo, Mailand 1992.

Steingraber 1970

Steingraber, Erich, Willem van Heythuysen von Frans Hals, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 1970, XXVIII. Jahrgang, S. 300–308.

Stülpnagel 2000

Stülpnagel, Karl Heinrich von, Die gotischen Truhen der Lüneburger Heideklöster. Entstehung-Konstruktion-Gestaltung (Quellen und Studien zur Regionalgeschichte Niedersachsens, Bd. 6), Cloppenburg 2000.

Windisch-Graetz 1982

Windisch-Graetz, Franz, Möbel Europas, 2 Bde., München 1982.

Wonschik 2000

Wonschik, Ilka, Der profane Innenraum in der spätgotischen Altkölner Malerei. Studien zum bürgerlichen Interieur von 1460–1490, Diss. phil. (masch.) Bonn 2000.

Abbildungsnachweis:

Abbildung 1: Frans Hals, Porträt des Willem van Heythuysen, um 1630, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_Heythuijsen_by_Frans_Hals_1634.jpg).

Abbildung 2: Codex Amiatinus (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Amiatinus 1), fol. 5r, Darstellung des Propheten Esra, vor 716, Foto auf Wikimedia Commons

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CodxAmiatinusFolio5rEzra.jpg>).

Abbildung 3: Codex Amiatinus, fol. 5r, Prophet Esra, vor 716, digital bearbeitet, © Jens Kremb.

Abbildung 4: Darstellung des Heiligen Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, um 450, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laurentius_von_Rom.jpg?uselang=de).

Abbildung 5: Netzer Retabel, Geburt Christi, um 1360, Foto aus Grötecke 2017, Tafel 15, Gerhard Jost, Kassel.

Abbildung 6: „Turin-Mailänder Stundenbuch“, Johannes-Seite, 1422–1424, Detail, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:14th-century_painters_-_Les_Tr%C3%A8s_Belles_Heures_de_Notre_Dame_de_Jean_de_Berry_-_WGA16014.jpg?uselang=de).

Abbildung 7: Dierick Bouts d. Ä., Abendmahlsaltar, 1464–1467, Detail, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Altaarstuk_van_het_Heilig_Sacrament.jpg).

Abbildung 8: Klapptisch, 15. Jahrhundert, Foto aus: Kreisel/Himmelheber³1981, S. 327, Abb. 75.

Abbildung 9: Robert Campin/Werkstatt, Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_L%27_Annonciation_-_1425.jpg).

Abbildung 10, 12: Robert Campin/Werkstatt, Detail aus der Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_L%27_Annonciation_-_1425.jpg).

Abbildung 11: Vergleich: Robert Campin/Werkstatt, Detail aus der Mitteltafel des Mérode-Triptychons, um 1430, und Klapptisch, St. Elisabeth Hospital Aalst, Foto aus: Dubbe 1969, S. 256.

Abbildung 13: Rogier van der Weyden, Maria mit Kind, 1430, Foto ©KHM-Museumsverband.

Abbildung 14: Rogier van der Weyden, Mitteltafel des Verkündigung-Triptychons, 1434, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_030.jpg?uselang=de).

Abbildung 15: Robert Campin/Nachfolger, Madonna vor dem Ofenschirm, um 1440, Foto auf Wikimedia Commons

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_The_Virgin_and_Child_before_a_Firescreen_\(National_Gallery_London\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_The_Virgin_and_Child_before_a_Firescreen_(National_Gallery_London).jpg)).

Abbildung 16: Petrus Christus, Jungfrau mit Kind in einem häuslichen Interieur, 1460–1467, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_Christus_-_Virgin_and_Child_in_a_Domestic_Interior_-_Google_Art_Project.jpg).

Abbildung 17: Robert Campin/Umfeld, Werl-Triptychon, 1438, Foto auf Wikimedia Commons

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Werl-Triptychons.jpg>).

Abbildung 18: Jan Mostaert, Die Heilige Familie beim Mahl, 1495–1500 (Köln, WRM 451), Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c006627.

Abbildung 19: Rogier van der Weyden, Columbaaltar, um 1455, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Dreik%C3%B6nigsaltar_Rogier_van_der_Weyden.jpg).

Abbildung 20: Fra Angelico, Die Verkündigung, 1425, Foto auf Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_by_Fra_Angelico_from_Prado_in_Google_Earth_-_main_panel.jpg?uselang=de).

Abbildung 21: Hieronymus Francken d. J., Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen, 1621, Foto auf Wikimedia Commons

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hi%C3%ABronymus_Francken_II_\(1578-1623\)_-_Het_kabinet_van_de_kunstliefhebber_-_KMSK_Brussel_25-02-2011_13-21-34.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hi%C3%ABronymus_Francken_II_(1578-1623)_-_Het_kabinet_van_de_kunstliefhebber_-_KMSK_Brussel_25-02-2011_13-21-34.jpg)).