

Reinhard Stupperich

V Antike Motive auf niederländischen Fliesen in Ostfriesland

Die Formulierung des Titels mag für manche Leser einen Widerspruch in sich bedeuten. Vielen, die niederländische Fliesen kennen und oft gesehen haben, wird gar nicht bewußt sein, daß es überhaupt Fliesen mit antiken und mythologischen Themen gibt. Und doch ist das bei einer Kunstgattung, bei der der Beginn der Herstellung in den Niederlanden noch im späten 16. Jh., im Manierismus, der Endphase der Renaissance, liegt, alles andere als erstaunlich.

Die mythologischen Fliesen des 17. und 18. Jh. – also der Barockzeit – sind ein Produkt der Renaissance, des großen Versuchs einer bewußten Wiederbelebung der klassischen Antike, ihrer im Mittelalter verschütteten kulturellen und künstlerischen Leistungen, insbesondere während des 15. und 16. Jh. Die Bilderwelt der mythologischen Fliesen greift ohne Umweg über das Mittelalter direkt und eindeutig auf die antiken Vorbilder zurück. Natürlich kopiert und exzerpiert sie, wie bei anderen Fliesen und auch sonst oft im Kunsthandwerk der Zeit, in erster Linie zeitgenössische Druckgrafik, die sich ihrerseits oft an anderen Werken der großen Kunst, etwa Gemälden bekannter Renaissance-Maler, oder an der Ornamentik anderer Kunstgattungen, etwa der Architektur oder Toreutik, orientiert. Daß die Ergebnisse dieser Kunstübung nicht den Werken der Antike entsprechen, sondern unverwechselbar den Stempel ihrer Zeit tragen, ist nur selbstverständlich. Um ihren Charakter und ihr Verhältnis zur antiken Kunst besser zu verstehen, ist es nützlich, sich über den Kenntnisstand damaliger Künstler und die Art der Vermittlung und Weitervermittlung der klassischen Vorbilder und Bildtypen klar zu werden.

In der damaligen Zeit waren weder die großen Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum, noch gar die Entdeckungen der griechischen Kunst und Architektur in Griechenland und Kleinasien (abgesehen etwa von den vielkopierten Zeichnungen, die Cyriacus von Ancona¹ im 15. Jh. von seinen Reisen mitbrachte) gemacht, die Voraussetzungen für den Klassizismus und die humanisti-

sche Bildung seit dem späten 18. Jh. Grundlegend für die Formung der Renaissance-Kunst waren vielmehr die antiken Bildwerke, die man in allererster Linie in Rom sowie auch an einigen anderen Stätten Italiens noch sehen konnte. Sie kamen dort z. T. in dieser Zeit durch Zufall oder gelegentliche Suche wieder ans Tageslicht und waren in Bauten öffentlich eingemauert oder in den entstehenden Sammlungen der Fürsten und des Adels, des Papstes und dann auch der Stadt Rom selbst für Künstler und Antiquare zugänglich. Dabei wurden die Stücke meist nicht in ihrer besonderen historischen Stellung bewertet und direkt und um ihrer selbst willen kopiert, sondern sie wurden von italienischen Künstlern und bald auch von solchen aus dem europäischen Norden, die sich speziell dafür auf ihre Italien-Reise machten, insbesondere auch von Niederländern, in Skizzenbüchern festgehalten, um dann als wertvoller Formen-, Typen- und Themenvorrat in der Werkstatt für die Herstellung von Kunstwerken aller Art weiterverwendet zu werden². Fremde Skizzenbücher und der Schmuck solcher Kunstwerke wurden oft auch ihrerseits wieder von anderen Künstlern zum gleichen Zweck kopiert. In erster Linie handelt es sich bei den erhaltenen antiken Werken naturgemäß um Steinplastik, Reliefs von historischen Monumenten und vor allem von Sarkophagen und Grabmälern sowie verschiedene Statuen. Bronzewerke waren meist längst eingeschmolzen, Malerei nur in beschränktem Maß erhalten. Eine Rolle spielten daneben natürlich auch Werke der Kleinkunst, wie sie in Kirchenschätzen oder fürstlichen Sammlungen erhalten blieben, Gemmen und auch Münzen, denen die Sammler schon früh ihr Interesse widmeten. Vor allem waren es wohl die mythologischen Sarkophag-Reliefs, die in den Skizzenbüchern der Zeit und in den Motiven der Kunst einen gewichtigen Platz einnahmen. Auch in den Fliesenbildern ist dieser Einfluß mehrfach gebrochen noch spürbar, wie besonders die Seewesenbilder vor Augen führen. Von großer Bedeutung war dann etwa auch die Entdeckung und Auswertung der Deckengewölbe der Domus Aurea, des „gol-

denen Hauses“ von Kaiser Nero in Rom³. Eine Reihe von mythologischen Tableaus waren in große ornamentale flächengliedernde Kompositionen eingelegt. Die in diesen verschütteten „Grotten“ von den Künstlern abgemalten Ranken, in denen sich allerhand dekorative Figuren und phantastische Fabelwesen in stark manierierter Darstellungsweise tummelten oder ganz integriert waren, führten zu einer wahren Mode der Grotesken-Malerei und beeinflussten stark die dekorative Kunst der Zeit, nicht nur in der Architekturornamentik der Renaissance, sondern auch etwa in der Druckgraphik bei Bildumrandungen usw., und wirkten sich von da in allen Bereichen des Kunsthandwerks aus.

Nicht zu vergessen ist, daß die Kunst nur einen Aspekt der Kulturströmungen der Renaissance darstellt und nicht vorstellbar ist ohne den Hintergrund des Humanismus, der breiten Orientierung an antiken Vorläufern in anderen Bereichen, der allgemeinen klassischen Bildung und Kenntnis der antiken Literatur, auch bei den Künstlern selbst und ebenso natürlich beim Kundenkreis und beim weiteren Publikum als den angesprochenen Betrachtern⁴.

Den Einfluß der Bilderwelt attischer Vasenmaler oder griechischer Tempelskulpturen darf man in der Kunst dieser Zeit also nicht suchen, wenn sich auch gelegentlich doch ganz erstaunliche Übereinstimmungen ergeben. Grundsätzlich sah die Renaissance vielmehr die klassische griechische Kunst immer als eine Einheit und – ohne sich dessen wirklich bewußt zu werden – durch die Brille der klassizistischen römischen Kunst der Kaiserzeit. Die so übermittelten Elemente konnte sie als maßgebende Beispiele ihren eigenen Werken zugrunde legen und entsprechend dem steten Wandel des eigenen Zeitstils und der geistesgeschichtlichen Entwicklung weiterverarbeiten.

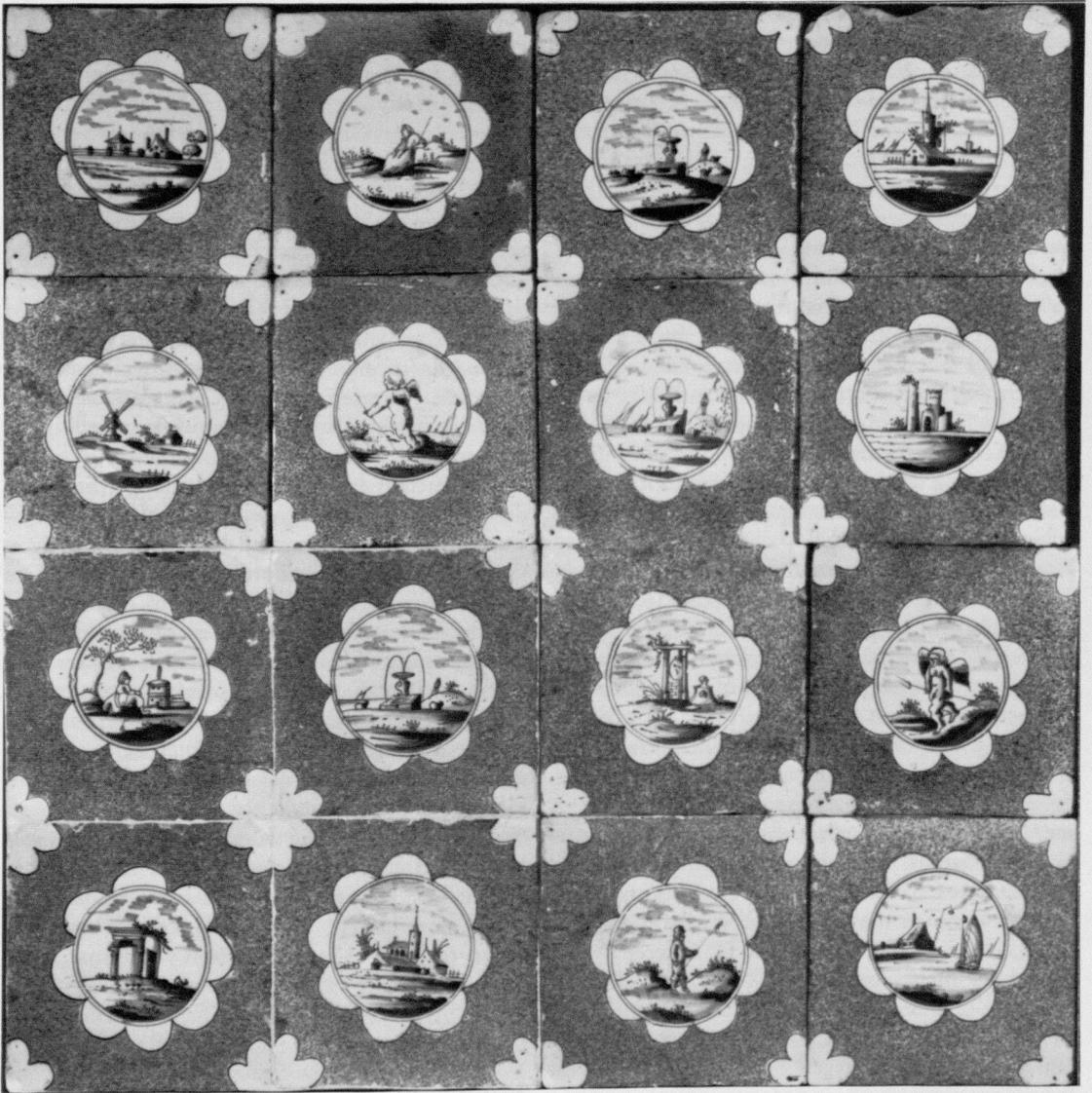
Wenn auch die mittelalterlichen Vorstellungen von mythischen und dämonischen Wesen, die ihrerseits – wenn auch oft nicht mehr ganz klar – aus antiker Tradition erwachsen waren⁵, sicher für die Aufnahmebereitschaft und Interpretation entsprechender antiker Bildtypen in der Renaissance eine Rolle gespielt haben, so kann man ihnen selbst doch kaum direkte Bedeutung für die Antikenrezeption zusprechen. Wer ein römisches Sarkophagrelief als Vorbild für die eigene künstlerische Tätigkeit nahm, konnte etwa mit Drolerien oder etwa Dämonen an einem romanischen oder gotischen Kapitell o.ä. nicht mehr viel anfangen. Gerade auch der formale Aspekt der klassischen Kunstwerke, ihr für naturentsprechend gehaltener

Stil, ihre Formensprache, spielte ja im Bereich der bildenden Kunst eine wichtige Rolle bei der Aufnahme und Nachahmung der antiken Vorbilder; daran wollte man bewußt anknüpfen. Wenn sich gelegentlich im Bereich des Kunsthandwerks entfernte Ähnlichkeiten mit mittelalterlichen Bildungen ergeben, so liegt im Grunde eher eine Parallelerscheinung vor, eine entsprechende formale Entfernung vom klassischen Vorbild durch geringeres Können oder mangelnde Schulung der Handwerker, die ihrerseits ihre Vorlage meist schon in 4. oder 5. Hand nachbildeten. Auch im Bereich der Fliesen liegt das so, und man kann sich freuen und es vielleicht auch dem formenden Einfluß der „klassischen“ Motive zuschreiben, daß sich gerade unter den mythologischen Fliesen einige besonders schöne, wirkungsvolle und durch geschickte Ausnutzung der beschränkten Mittel des Fliesenmalers bestechende Stücke befinden.

Den folgenden Betrachtungen liegen keine systematischen Forschungen und Bestandsaufnahmen zugrunde, vielmehr sind nur die wenigen Stücke mit gesicherter Provenienz aus Nordwestdeutschland, meist Ostfriesland, zugrundegelegt, die mir bei meiner Beschäftigung mit mythologischen Themen auf Fliesen zufällig bekannt geworden sind. Über Hamburg und Nordfriesland z. B. liegen mir kaum Angaben vor, obwohl dort an sich mehr mythologische Fliesen zu erwarten sind. Ein Schwerpunkt liegt in der Stadt Norden, einer alten Hafenstadt im Nordwesten Ostfrieslands. Vor den Zerstörungen des 2. Weltkriegs müssen die entsprechenden Fliesenbestände in der größeren, reicheren Stadt Emden ähnlich, nur bedeutender gewesen sein⁶. Der allergrößte Teil aller Fliesen dieser Art ist längst ohne Feststellung der Herkunft zerstreut oder zerstört, nur weniges überhaupt noch feststellbar.

Aus dem frühbarocken ehemaligen Herrenhaus der Familie Ketteler von 1662 am Markt in Norden, in dem seit 1780 die Mennonitenkirche untergebracht ist⁷, stammt eine Serie von Fliesen der 2. Hälfte des 17. Jh. mit blauem, rundem Bild in manganfarbenem Rahmen, die erst 1982 im Zuge eines Umbaus meist als Fußleisten im Treppenhaus und an mehreren Feuerstellen des Haupthauses freigelegt und entfernt wurden (Abb. V.1). Durch das Desinteresse der Verantwortlichen und der Handwerker wurden sie z. T. zerstört, der Rest durch den Kunsthandel „gerettet“.

Die relativ fein gemalten Bilder zeigen einerseits die von dieser Zeit an üblichen Landschaften mit Häusern, Mühlen, Kirchen, laufenden und sitzenden Hirten usw., daneben kommen aber einige



a	b	c	d
e	f	g	h
i	j	k	l
m	n	o	p

Abb. V.1 Landschaften, Bauten- und Figurenszenen, blau in mangan gespenkeltem Feld, 2. H. 17. Jh. Norden, Kettelerscher Hof von 1662 (Mennonitenkirche). Privatbesitz.

Motive vor, die später selten oder gar nicht mehr begegnen, nämlich Burgen mit Zinnen und Rundtürmen (Abb. V.1h), Brunnen, Tempelchen in klassischer Bauordnung und andere Monumente, die wie abgekürzte Ruinendarstellungen wirken, und schließlich sogar – im Figurenformat etwas herausfallend – Erotendarstellungen (Abb. V.1 f u. l)⁸. Dabei ist dieses Bildprogramm wahrscheinlich gar nicht so heterogen, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Man muß sich vor Augen halten, daß das später übliche Themenrepertoire der einfacheren Fliesen damals eben noch nicht herausgebildet und selbstverständlich war. Solche „klassischen“ u. ä. Motive wurden aus dem Bilderrepertoire der Fliesenmaler bald weggelassen, denn damit konnten die meisten Abnehmer und offensichtlich auch schon die Fliesenmaler selbst nicht viel anfangen. So haben sie z. B. den Sockel des Springbrunnens als abgekürzte Darstellung eines Hauses mißverstanden und auch bei den Säulenruinen ist wohl nicht alles ganz richtig wiedergegeben (Abb. V.1 c, g u. j). Ursprünglich dagegen wurden sie gemeinsam aus Werken der Druckgraphik übernommen, die ihrerseits die Bilderwelt der manieristischen und frühbarocken Mythologie- und Landschaftsmaler aus dem Umkreis etwa von Claude Lorrain und Poussain weiteren gebildeten kunstliebenden Kreisen vermittelten⁹. Diesem Publikum entsprach aber der Kundenkreis der niederländischen Fliesenhersteller in seinen Ansprüchen und Erwartungen nur sehr bedingt. Die meisten konnten die einheimischen Landschaften mit Häusern, Landleuten und Haustieren wohl verstehen, nicht aber die Abkürzungen „klassischer“ südlicher Landschaften mit antiken Ruinen¹⁰ und mythischen Figuren. Klassische Bildung und Schulung im Betrachten und Deuten dieser Ikonographie war die Voraussetzung zum Verständnis dieser Motive und von damit verbundenen Anspielungen und tieferen Sinngebungen. Hier wurde dagegen in der fiktiven Bilderwelt arkadischer Hirtenidyllen nur konkret das alltägliche Berufsbild des Hirten wahrgenommen, aus der Palette der auf den Vorbildern nur Hintergrund und Beiwerk bildenden Architekturen wurde vor allem das heimatliche Dorf wiedererkannt und akzeptiert.

In der üblichen exzerpthaften Art, die man von der Verwertung anderer graphischer Fliesenvorlagen kennt, hat der Fliesenentwerfer jeweils nur eine Figur oder einen Baum bzw. eine Gebäudegruppe aus der Vorlage ausgewählt, einerlei ob aus Vorder- oder Hintergrund. Die eine Fliese setzt mit einem zweisäuligen Tempel mit ausladendem

bewachsenem Gebälk (Abb. V.1m) ein häufiges Hintergrundmotiv der klassischen Landschaften Claude Lorrains in den Kreisrahmen der Fliese. Unklar bleibt, ob es sich um eine Sakralarchitektur oder um einen Grabtempel handelt oder vielleicht um die Ruine eines größeren Tempels, zumal da die Wiedergabe auf der Fliese mit der an die Säule stoßenden kahlen Nebenseite mit Tür einiges an technischer Klarheit zu wünschen übrig läßt. Eine andere Fliese zeigt ein tempelartiges Bauwerk und daneben ein sonderbares kleines Monument (Abb. V.1 k). Zwei wohl korinthische Säulen auf hohen Basen tragen einen überwachsenen Architrav. Dazwischen ist unten ein Stück Mauer gemalt, darüber ein ovales Objekt, das an dieser Stelle ganz unverständlich ist. Vielleicht war in der Vorlage ein rudimentär erhaltener Triumphbogen gegeben, dessen Bogenrundung und Durchgangsquadernwerk mißverstanden und zu einem brunnenartigen Gebilde umgewandelt wurde. Der glockenförmige Sockel mit geschwungenem Umriß daneben ist, wie die Verkürzung andeutet, im Grundriß rechteckig vorzustellen und trägt einen kopfartigen Aufsatz. Dem Kontext entsprechend könnte ein altarartiges Grabmal, ein Sarkophag oder ein großer geschwungener Sockel mit Relieftondo gemeint sein, auf dem irgendein mißverständenes kleines Architekturteil, etwa ein Säulenstumpf, oder sogar eine Büste oder ein Statuenfragment liegt. Eine Möglichkeit wäre auch, daß hier ein ganz zentrales Motiv der arkadischen Hirtenlandschaft gemeint ist, das von Guercino um 1620 aufgebrachte und in der Version von Poussain zu großer Wirkung gekommene *memento mori* des „Et in Arcadia ego“:¹¹ Vor einem großen Sarkophag mit geschwungenem Profil stehen einige Hirten und entziffern die lateinische Inschrift, in der ihnen der Tote mitteilt, daß auch er einmal, wie sie, in der glücklichen Idylle von Arkadien gelebt hat. Hinter dem Grab steht eine dunkle Ruine. Nicht Poussains Gemälde selbst, aber das Motiv könnte hier – natürlich wie immer ohne die zugehörigen Hirten – aufgenommen sein, ohne daß von den Malern noch irgendetwas davon verstanden wurde. Auch hinter dem taubenturmartigen Rundbau, den eine Fliese neben einem ausruhenden Hirten zeigt (Abb. V.1 i), könnte ursprünglich irgendein römischer Kuppelbau mit tempelartigem Eingang in der Art des Pantheon in Rom stehen, wie er bei Claude Lorrain etwa mehrfach in den Landschaftshintergründen vorkommt.

Genauso wie bei den Fliesen aus der Norder Mennonitenkirche liegt der Fall wahrscheinlich bei anderen Fliesenserien des späteren 17. Jh. mit

arkadischen Schäferszenen unter feingezeichneten Bäumen in Landschaftsdarstellungen meist in großem Kreis, zu denen an sich eingestreut jeweils auch einige erzählerische mythologische Motive gehören¹², so etwa Cephalus und Procris, Orpheus unter den Tieren, Apollo und Daphne, Pan und Syrinx, Actaeon und Diana, damals besonders beliebte Geschichten. Im Laufe des späten 17. und frühen 18. Jh. wurden diese ausführlich erzählenden Bildermotive dann in den Fliesenmanufakturen in ihre Einzelbestandteile bzw. -figuren aufgelöst, die z. T. gar nicht mehr kenntlich waren. Alle diese Mythendarstellungen haben eine Assoziation zu den arkadischen Idyllen, und die Hirtenszenen ihrerseits gehörten in die mythische Sphäre. Auch in den Vorbildern im Bereich der Druckgraphik, die noch nicht aufgefunden sind, müssen diese Mythen- und Hirtenbilder zusammengehört haben, ob nun in festen Bildprogrammen oder etwa in Stichserien nach verschiedenen Werken eines Malers.

Die Hauptquelle aller Kenntnis der klassischen Mythologie in Renaissance und Barock, sozusagen die mythologische Bibel dieser Zeit, waren die Metamorphosen Ovids¹³. Von diesem Werk gab es eine große Anzahl mit Stichen durchgehend illustrierter Ausgaben, und tatsächlich setzen danach drei – heute äußerst seltene – Fliesenserien die Metamorphosen direkt ins Bild. Sie konnten aber offenbar nur an wenige reiche Gelehrte in den niederländischen Städten abgesetzt werden; in

Deutschland ist bisher kein einziges Exemplar nachweisbar. Nicht durch diese Illustrationsserien zu den Metamorphosen sind die mythologischen Bilder in den anderen Serien angeregt, obwohl ihre Themen in den Metamorphosen vorkommen. Vielmehr sind sie von der allgemeinen mythisch-idyllischen Ikonographie der Maler und Kupferstecher angeregt, die ihrerseits allerdings in hervorragendem Maß aus den Metamorphosen lebte.

So ist es besonders bei den Hirtenfliesenserien, z. B. bei den feingemalten frühen Hirtenfliesen im großen Kreis mit kleinem Schäferpaar unter großen Bäumen. Auf einer Fliese, die von einem Hof in der Nähe von Esens in Ostfriesland stammt (Abb. V.2 a), kniet ein Mann, der einen Hund an der Leine führt und einen Köcher auf dem Rücken trägt, mit einem Pfeil in der Hand vor der unter einem Baum ruhenden Schäferin. Diese ist durch eine Art Kranz oder vielleicht Krone ausgezeichnet. Als Erklärung kommt nur der bei Ovid ausführlich erzählte und in der frühen Neuzeit sehr beliebte tragische Mythos von der attischen Königstochter Procris und ihrem schönen, von Aurora, der Göttin der Morgenröte, umworbenen Mann Cephalus in Frage¹⁴. Aus argwöhnischer Eifersucht schlich sie ihm auf der Jagd – im Gebüsch versteckt – nach und wurde von dem unfehlbaren Pfeil, den sie selbst ihm geschenkt hatte, tödlich getroffen. Dargestellt ist demnach die Wiedererkennungsszene. Auf einer weiteren Fliese gleicher Art (Abb. V.2 b) verfolgt ein Hirt mit Stab

Abb. V.2 Hirtenfliesen in großem Kreis, Eckmotiv Ochsenkopf, blau, um 1700. Hof in der Nähe von Esens, Ostfriesland. Privatbesitz.



und Tasche eine davonlaufende Frau, mit ähnlicher Hirtentasche, beide also offensichtlich einfache Hirten. In ähnlicher Art begegnet unter diesen Hirtenfliesen auch die Darstellung der Verfolgung der Nymphe Daphne durch den Gott Apollo und ihre Rettung durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum (griechisch *daphne*), die gemäß Ovids Beschreibung, wie schon in der Antike, durch von ihren Armen usw. aufsprießende Zweige angedeutet wurde¹⁵. Hier hat also offensichtlich das mythologische Bild die anonyme Hirtenszene geprägt: Auf unserer Fliese überschneiden die ausgestreckten Hände der Schäferin den Baum hinter ihr, so daß man noch stärker an dieses Motiv erinnert wird.

War den erzählenden Bildern antiker Sagen wegen ihres komplizierten Hintergrundes und entsprechend der Tendenz zum Einzelmotiv kein großer Erfolg auf den Fliesen beschieden, so steht es immerhin etwas besser mit einigen mythischen Einzelfigurentypen. Erogen oder Amoren, die mit dem griechischen oder lateinischen Wort für Liebe bezeichneten Liebesgötter, wurden als kleine, meist nackte, geflügelte Kinder dargestellt, oft mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Sie waren für die spätere Zeit die am leichtesten eingängigen oder sogar verständlichen mythischen Wesen und haben als harmloses Sinnbild der Liebe auch die christliche Zeit meist unbeeinträchtigt überstanden, zumal sie zur Not auch als Engel interpretierbar waren. Seit der Renaissance wurden sie in der Kunst der Neuzeit dann so häufig in allen möglichen Funktionen dargestellt, daß sich die neutrale italienische Bezeichnung *Putto* für sie einbürgern konnte.

Die alte Personifikation der Liebe, die anfangs gelegentlich, etwa bei Hesiod, als große Urmacht vorgestellt wurde, war im griechischen Mythos ursprünglich der eine göttliche Sohn der olympischen Liebesgöttin Aphrodite. Die typische Darstellung mit Flügeln und mit Pfeil und Bogen tritt in der griechischen Kunst seit spätarchaischer Zeit (Ende des 6. Jh. v. Chr.) in großer Zahl auf. Im Laufe der Zeit wechselte sein Lebensalter, der jugendliche Gott wurde zum Kind – so schon auf dem Ostfries des Parthenon auf der Akropolis in Athen – und schließlich häufig zum dicklichen Kleinkind. Schon früh in der Klassik des 5. Jh. v. Chr. wurde diese Gestalt auch vervielfacht, um als Gruppe die Mutter Aphrodite zu umschwärmen oder auch einfach den Liebreiz einer dargestellten Figur auszudrücken.¹⁶ Dabei wurde dieser Vorgang offenbar dadurch vereinfacht, daß mehrere griechische Begriffe für Liebe diesen Liebes-

göttern als Namen beigelegt werden konnten. Es gab auch Orte wie etwa Megara, wo der Liebesgott entsprechend in dreifacher Gestalt kultisch verehrt wurde.¹⁷ Nach der Einführung in die Kunst war der Schritt zur quasi anonymen Vervielfachung zu dekorativen Zwecken und idyllischen Darstellungen etwa im Geschmack des sog. reichen Stils seit Ende des 5. Jh. v. Chr. nicht mehr schwer. Die Kunst dieser Zeit konnte allerdings kaum auf die Renaissance wirken. Der direkte Einfluß kam über die römische Kunst, insbesondere die Reliefkunst. Hier waren Amorfiguren in den verschiedensten Zusammenhängen anzutreffen. Neben dem üblichen Vorkommen im Mythos und in der konkreten Bildfunktion als Verursacher und als Andeuter der Liebe fand man es in römischer Zeit auch reizvoll, die kleinen Gestalten einfach in allen möglichen Tätigkeiten und Berufen Erwachsener darzustellen, um sich an dem inneren Kontrast der Bilder zu freuen, so in allen möglichen dekorativen Genrefriesen und -bildern; in der frühen Neuzeit war dieses Thema wohl besonders auf Sarkophagen für Kinder erhalten.¹⁸ Dann wurden Erogen häufig auch schon abstrakt von ihrer Funktion als Liebesgötter zu Personifizierungen, etwa für Jahreszeiten, verwendet und schließlich sogar – vielleicht aufgrund der Verwandtschaft mit der antiken Personifizierung von Schlaf und Tod als geflügelten Figuren – schlafend, in trauernder Haltung oder mit gesenkter Fackel in der Hand zur Kennzeichnung der sepulkralen Sphäre an Gräbern angebracht. Gerade auch diese Abkömmlinge oder Varianten der Liebesgötter sind auf Grabmalern und Reliefs an Sarkophagen häufig in die frühe Neuzeit übernommen und haben auf die Künstler der Renaissance und Folgezeit große Wirkung gehabt¹⁹; man denke etwa an die häufigen Darstellungen der fälschlich so genannten Todesgenien.

Gerade die Bilder in allen möglichen ihrer Gestalt an sich völlig widersprechenden Tätigkeiten begriffener Erogen sind natürlich besonders reizvoll, und so wundert es nicht, wenn sie sogar den Weg in die Fliesenproduktion gefunden haben (s.o. Abb. V.1f u. l). Ein mit einem speziellen Mythos verbundenes antikes Motiv unter diesen Travestien ist die Gruppe von Erogen, die mit den Waffen des Kriegsgottes Ares spielen, während dieser in den Armen Aphrodites schläft, ein schon in der frühen Renaissance von den Malern gern wieder aufgegriffenes Thema.²⁰ Einzelne mit Waffen spielende oder Scheinkämpfe ausführende Erogen gibt es auf zahlreichen Fliesen (vgl. schon auf einem römischen Gemälde Abb. V.3). Solche und mit anderen Tätigkeiten befaßte oder auch nur

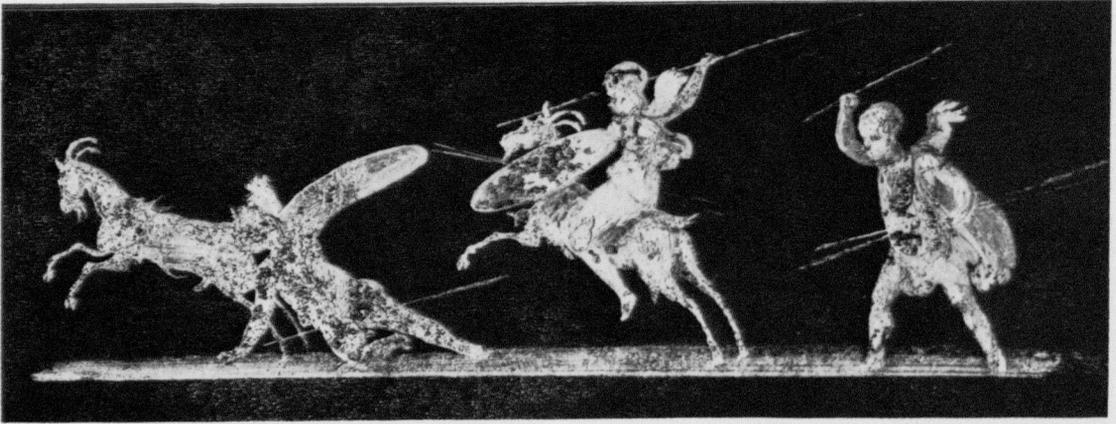


Abb. V.3 Kämpfende Amoren auf Ziegen reitend, römischer Wandgemälde-Fries, 3. Viertel 1. Jh. n. Chr. Pompeji, Haus der Vettier.

herumstehende Eroten sind sicherlich aus größeren Gruppen herausgelöst, wie sie auf Bildern von Künstlern wie Poussain und seinen Zeitgenossen häufig vorkommen. Ganze Gruppen etwa von musizierenden Amoren, wie sie Poussain einmal gemalt hat, werden in mehreren Fliesenserien des frühen 18. Jh. variiert. Einige Variationen dieses Themas sind z. B. in der Amalienburg im Nymphenburger Park in München als Bildfelder in die pilasterartige Wandgliederung eingeschlossen.²¹ Das etwas ungeschickt gemalte Fliesenbild eines auf einem großen Hund reitenden Eros (Abb. V.4)

dürfte in die Umgebung von Bildern wie denen von auf Ziegenböcken reitenden oder sich mit Leoparden balgenden Eroten Poussains zurückgehen. Anregung für letztere Motive gaben zweifellos römische dionysische Reliefs und ähnliche Bilder²², bei denen Eroten den zur Umgebung des Weingottes Bacchus gehörenden Tieren zugesellt sind und so die Nähe von Wein und Liebe andeuten (vgl. Abb. V.3 u. V.5). Ausgefallener und wohl ohne antikes Vorbild ist dagegen ein pinkelnder Eros (Abb. V.6). Hier haben wohl Bildserien spielender Kinder die Anregung gegeben, unter

Abb. V.4 Amor, auf Hund reitend, blau. 2. H. 17. Jh. Pewsum, Ostfriesland. Privatbesitz.



Abb. V.5 Weinlesende Amoren, römischer Sarkophag in Bettform mit zwischen den Beinen herabhängendem Bildteppich, in Flachrelief wiedergegeben, Seitenansicht, bald nach M. 3. Jh. n. Chr. Rom, San Lorenzo.





Abb. V.6 Pinkelnder Amor, blau, Ende 17. Jh. Ostfriesland. Privatbesitz.



Abb. V.7 Amor im Wasser, blau, 2. H. 17. Jh. Norden. Privatbesitz.

denen dieses Motiv auch vorkommt.²³ Bereits in den Bereich der Seewesen gehört schließlich ein im Wasser schwimmender Eros auf einer weiteren Fliese aus Norden (Abb. V.7). Wie dem dionysischen konnten sich auch dem marinen „Thiasos“ (dazu s. u.) schon in der Antike gern Erosen zugesellen, vermittelt vor allem durch die Darstellung der Liebesgöttin Venus als Seegottheit.

Zur Gliederung größerer Fliesenflächen in reicheren Häusern wurden häufig ornamentale Rahmungen benutzt. Soweit es sich nicht um spezielle Anfertigungen handelte, waren die einzelnen Fliesen meist für beliebig lange Kombination auf Anschluß gearbeitet. Besonders beliebt waren dabei Rankenornamente. Wie in den meisten Bereichen gerade der dekorativen Kunst der Renaissance und auch noch des Barock stammten die formalen Anregungen dafür letztlich von antiken Vorbildern.²⁴ Solche Ranken sind meistens nicht nur mit Vögeln und allerhand Tieren, sondern auch Fabelwesen und Erosen bevölkert und werden für den Betrachter oft eigentlich erst dadurch reizvoll. Diese mit Figuren belebten Ranken gehen auf die dekorative Kunst der Spätklassik zurück, heute bekannt durch die Toreutik und Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr.; ihr Formenrepertoire wurde im Hellenismus weiterentwickelt, um in der römischen Kaiserzeit seine Blüte in allen Bereichen der Kunst zu haben. Während das vegetabile Ornamentgefüge und die Anbringung der Figuren darin rein nach der Phantasie und im Widerspruch zu jeder Statik komponiert sind,

werden die Tiere und menschlichen Figuren selbst in den Ranken – sieht man von den Mischwesen und den gelegentlich aus Blütenkelchen herauswachsenden Figuren ab – immer möglichst naturgetreu wiedergegeben. Diese Regel gilt schon im 4. Jh. v. Chr. und in entsprechendem Verhältnis auch noch für die späten Nachfahren auf den niederländischen Fliesen. Auch für die Auswahl der Wesen, die die Rankenornamente der Renaissance und des Barock belebten, waren die antiken Vorbilder zum großen Teil maßgeblich. Eine große Rolle spielten dabei auch die sogenannten Grotesken, die von den Gemälden des Goldenen Hauses von Nero in Rom angeregt waren (s. o.). In das Repertoire der Fliesenmaler kam natürlich nur eine beschränkte Auswahl, so vor allem Vögel und Erosen, weniger Mischwesen und Rankenfiguren. Daneben wurde die Ikonographie auch durchaus sinnentsprechend weiterentwickelt, etwa wenn neben altbekannte wundersame Vögel, wie die Pfauen, weitere aus der Neuen Welt, die Papageien, traten.

Ein besonders ausgefallenes Motiv, das dem barocken Geschmack entgegenkam und sich deshalb in dieser Zeit besonders weit verbreitete, war die gedrehte Säule.²⁵ Allerdings wurde sie auch vorher schon öfters aufgenommen, sogar schon im Mittelalter, und zwar, weil sie sich auf ein konkretes Vorbild mit sakraler Bedeutung bezog, nämlich die gedrehten Säulen im Petersdom in Rom, die dort ursprünglich wahrscheinlich den Baldachin über dem Petersgrab getragen haben und angeblich

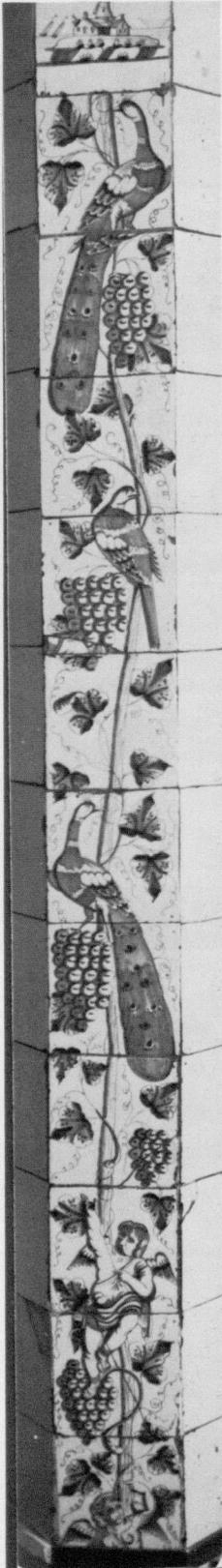
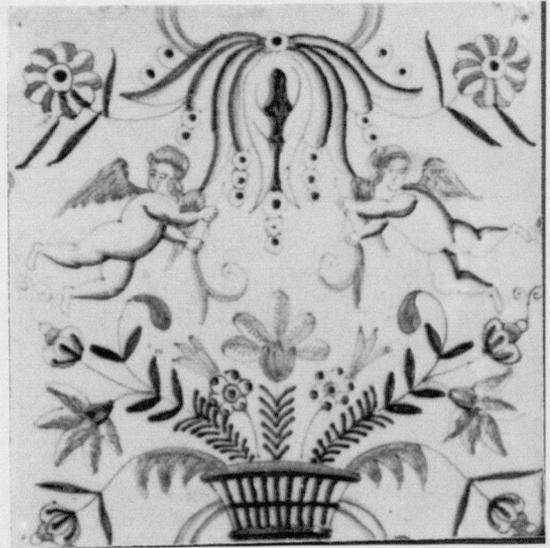
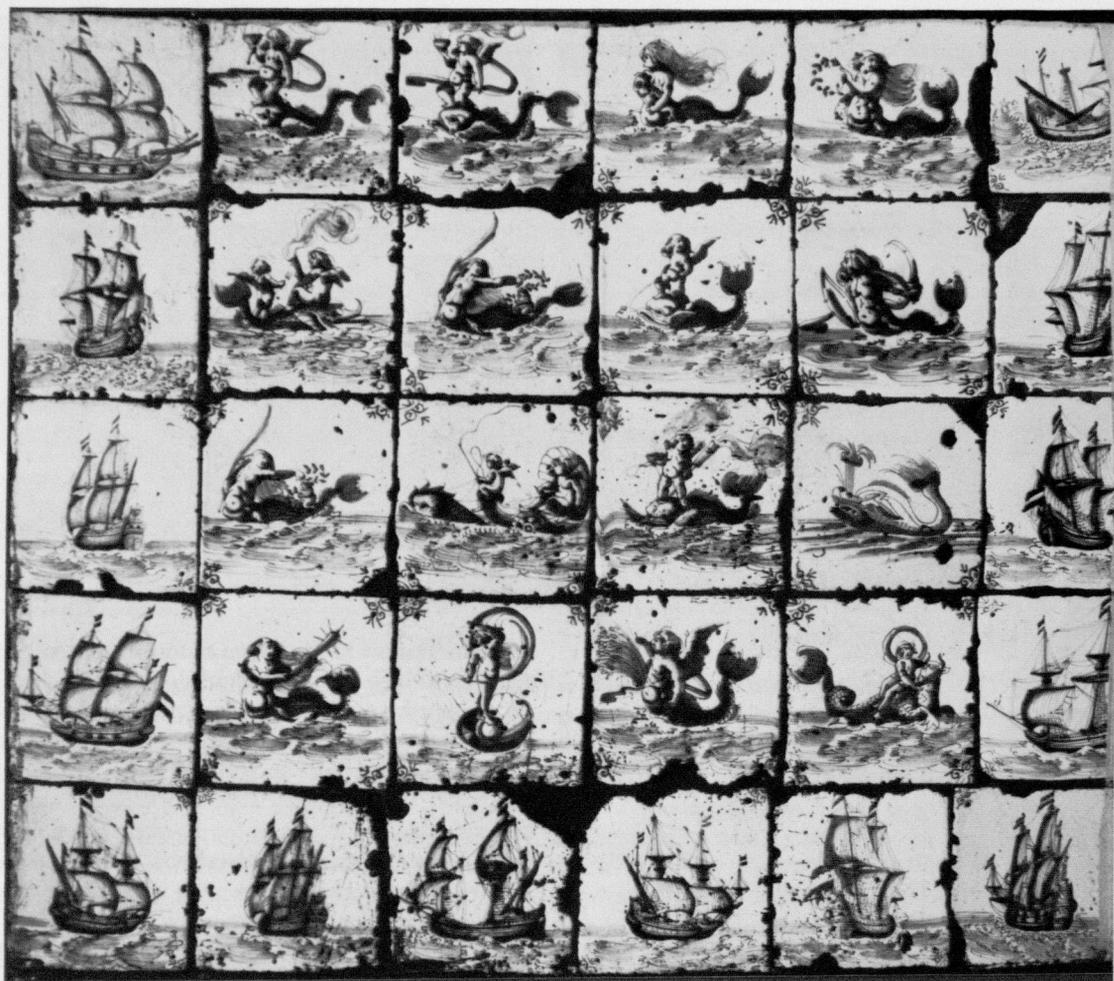


Abb. V.9 Weinranke,
blau, 18. Jh. Norden, in situ

Abb. V.10 Ornamentran-
kenfliese mit Amoren,
mangan, 2. H. 18. Jh. Gete-
lo, Grafschaft Bentheim.
Privatbesitz



aus dem Tempel in Jerusalem stammen sollten. Sie gehören in kleinasiatische Tradition, entsprechende spätantike Fragmente sind z. B. in Ephesos gefunden worden. Die Säulen im Petersdom haben korinthische Kapitelle und hohe gegliederte Basen, ihre Schäfte wechseln zwischen geriefelten Partien und solchen, die mit belebten Ranken überzogen sind. Dieser Wechsel widerstrebt an sich dem Motiv der umlaufenden Drehung und aufstrebenden Ranken und wurde nicht in allen Nachbildungen wiederholt. In der späteren Weiterwirkung setzte sich der durchgehend mit Ranken überzogene gedrehte Schaft durch. Bei einem Pilasterpaar, das noch bis vor kurzem in einem 1791 errichteten Bauernhaus in Neßmersiel an der Wand saß (Abb. V.8, siehe Abb. XIV.73), sind die marmorierten gedrehten Säulen schon ganz unplastisch, ohne räumliche Tiefenangabe, gemalt.²⁶ In den wechselnden Ranken von Rosen und Wein sitzt jeweils ein Amor bzw. ein traubenpickender Vogel. Die Sockelzone ist mit einer Personifikation der Liebe wie mit einem Relief geschmückt, einer Frau in antikisierendem Gewand mit drei kleinen nackten Kindern, derer sie sich annimmt. Dem Mangel an Räumlichkeit entspricht das Fehlen des an sich obligatorischen Kapitells; statt dessen steht oben einfach eine Blumenvase auf dem Schaft. Der Maler hat hier also das Säulenmotiv ohne Verständnis für dessen Eigengesetzlichkeit umgebildet. Häufiger ist bei den Fliesen dagegen eine einfache freie Ranke, meist Wein, in der verschiedene Tiere und Eroten sitzen und herumklettern. Dabei hat gerade das Motiv der Eroten in Weinran-



	a	b	c	d	
	e	f	g	h	
	i	j	k	l	
	m	n	o	p	

Abb. V.11 Seewesenfliesen, umgeben von Schiffsfliesen, blau, bald nach Mitte 17. Jh.; Norden, in situ

ken eine alte Geschichte. Traubenlesende Eroten wurden in der römischen Antike häufig dargestellt; schon damals konnten oft Weinlesebilder durch Weiterranken der Weinreben beliebig ausgeweitet oder andererseits in Rankengeflechten gerade weinlesende Eroten eingesetzt werden (vgl. Abb. V.5). Auf Fliesen ist ein entsprechendes Beispiel einer Weinranke mit ähnlichen Pfauen und einem anderen Vogel, aber auch aufsteigenden Eroten in einem Haus in Norden (Abb. V.9, z. T. nicht ganz korrekt versetzt) als Schmuck am Kaminrand und als Türeinfassung verwendet worden.

Aber auch in andersartigen Blüten-Ranken-Ornamenten wurden ganz entsprechend und in Übereinstimmung mit der sonstigen dekorativen Kunst des Barock Eroten eingefügt. So schwebten beispielsweise auf einem lockeren Arrangement einer Ornamentfliese des 18. Jh. (Abb. V.10) zwei Eroten mit einer kleinen Ranke in der Hand spiegelsymmetrisch aufeinander zu, ohne irgendwelchen Kontakt mit den übrigen Ornamenten darüber und darunter zu haben. Diese Fliesen stehen quasi zwischen den Rapportfliesen und den Rankenpfeilern, das Ornament füllt einerseits die ganze Fläche, hat aber andererseits nur oben und unten Anschluß, so daß sich eine Serie von Blumentöp-

fen mit herabhängendem Blattwerk ergibt, zwischen denen die Eroten vermitteln und so in der Serie den Eindruck des belebten Rankenpfeilers hervorrufen.

Mythologische niederländische Fliesen sind in Deutschland insgesamt, verglichen mit der Vielfalt in den Niederlanden selbst, relativ selten. Eine einzige Gruppe mythologischer Themen kommt in Nordwestdeutschland etwas häufiger vor: die Seewesen auf Fliesen in der 2. Hälfte des 17. Jh.²⁷; und auch sie beschränken sich eigentlich auf Ostfriesland. Hier sind in erster Linie Stücke aus Norden, also aus Bürgerhäusern einer alten See- und Hafenstadt, bekannt. Der Zusammenhang zwischen dem mit der Seefahrt verbundenen Thema und dem Kundenkreis von Kapitänen und anderen Seeleuten und Seehandel treibenden Kaufleuten ist offensichtlich; häufig sind auch Schiffsfriesen mit den Seewesen zusammen versetzt, die aus der gleichen Manufaktur und der gleichen Fliesenserie kamen. Dieser Zusammenhang hat z. T. offensichtlich schon bei den Vorlagen bestanden. Auf Stichen von Segelschiffen und Seekarten mit Schiffen sind häufig leere Stellen im Meer mit Darstellungen einzelner Seewesen oder ganzer Gruppen verziert.

Eine ganze Gruppe dieser Seewesenfliesen saß in

Abb. V.12a-d 4 Seewesenfliesen, wie Abb. 11



Abb. V.13a-b 2 Seewesenfliesen, wie Abb. 11





Abb. V.14 Nereide auf Triton, Amor auf Delphin sitzend, römisches Sarkophagdeckelfragment, 2. H. 2. Jh. n. Chr. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Pb 72 (im 17. Jh. in der Sammlung Six in Amsterdam). F. L. Bastet, H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum*. Zutphen 1982, Nr. 256 Taf. 73



Abb. V.15 Geburt der Venus aus dem Meer: Venus, begleitet von Amor, in Muschel, getragen von Tritonen, auf denen Nereiden reiten, im Wasser kleine Seeungeheuer und ringsum Amoren. Römischer Sarkophag, 1. H. 3. Jh. n. Chr. Rom, Galleria Borghese. Rumpf a. O. 36f. Nr. 92 Taf. 36

zwei Zimmern eines alten, bald nach der Mitte des 17. Jh. gebauten Norder Hauses an der Wand, z. T. zusammen mit gleichartigen Schiffsfliesen (Abb. V.11–13). Von den ursprünglich vorhandenen Fliesen ist wohl nur ein kleiner Teil übrig. Im Laufe der Zeit wurden bei Umbauten offenbar immer wieder störende Teile der Verfliesung ent-

fernt, z. T. auch wieder verwendet und mit neuen zusammen versetzt, z. T. wohl zerstört oder in den Kunsthandel gegeben. Auch die noch an der Wand dokumentierten Fliesen saßen offensichtlich nicht mehr an der ursprünglichen Stelle aus der Zeit der Herstellung, wie die ungleichmäßigen Beschädigungen und Fugen und an anderer Stelle



Abb. V.16 Neptun auf dem seepferdgezogenen Wagen, umgeben von Tritonen und anderen Seewesen, die Nereiden tragen, und zahlreichen Amoren. Römischer Sarkophag, 1. H. 3. Jh. n. Chr. Rom, Vatikanische Museen. Zeichnung im Codex Coburgensis, einem Skizzenbuch aus dem 16. Jh. Rumpf a. O. 45f. Nr. 116 Abb. 69 u. Taf. 40



Abb. V.17 Nereide auf stierköpfigem Seewesen, Detail aus römischem Relieffries mit Seethiasos, sog. Domitius-Ara, 1. H. 1. Jh. v. Chr. München, Staatliche Glyptothek

Mischung mit unterschiedlichen, z. T. mehr als 100 Jahre jüngeren Fliesen zeigt. Trotzdem darf man davon ausgehen, daß sie zur ursprünglichen Ausstattung des Hauses gehören. Ähnliche Fliesen aus derselben Harlinger Manufaktur, z. T. mit den gleichen Motiven, stammen aus weiteren Norder Häusern (Abb. V.18–19, 21–32). Dazwischen befinden sich auch einige stilistisch abweichende, einfacher gemalte Meerwesenfliesen derselben Zeit, die aber ebenfalls aus Harlinger Produktion stammen. Die Hauptgruppe ist besonders fein gemalt und zeichnet sich durch die effektvolle Wiedergabe der gischtschäumenden Meereswellen

mit dünnen krakeligen Strichen und wässriger Tönung aus, die Seewesen sind drastisch bewegt, gekonnt mit mehrfacher Schattierung gemalt und in ihrer z. T. prallen Körperlichkeit plastisch und eindringlich dargestellt. Die Seewesen bilden, wenn sie in größerer Gruppe dargestellt werden, den sogenannten Meeresthiasos,²⁸ die Möglichkeit zur Bildung dieser Gruppe nutzen im Grunde auch die Fliesen durch ihren seitlichen Anschluß des Wasserstreifens. Der Thiasos ist eigentlich der lärmende Schwarm von Satyrn und Mänaden, die Dionysos, den Gott von Wein und Rausch, begleiten. Entsprechend dieser Vorstellung wurde in



Abb. V.18 Nereide auf Delphin, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

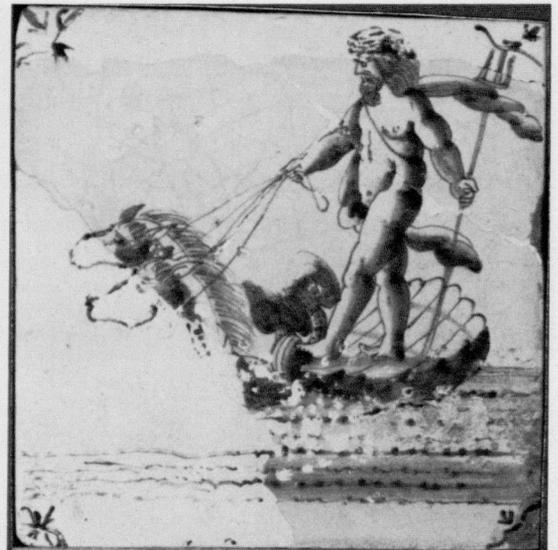


Abb. V.19 Neptun im seepferdgezogenen Wagen, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

späterer Zeit auch eine oft nicht weniger wilde Begleiterschar von Seewesen für Meeresthiasos geschaffen und zu ähnlich dekorativen Bildkompositionen wie der eigentliche Thiasos verwendet. Den ältesten Seethiasos in der griechischen Kunst stellen die Nereiden dar, die Töchter des alten Meeresthiasos Nereus. Sie helfen ihrer Schwester Thetis, deren Sohn Achill, dem bedeutendsten griechischen Helden im Kampf gegen Troja, eine neue Rüstung vom Schmiedegott Hephaistos zu überbringen. Üblicherweise sitzen sie alle hintereinander, jede auf einem großen Fisch oder Seeungeheuer und halten irgendeinen Teil der Rüstung oder Waffen. Schon bald machte sich aber dieses dekorative Motiv vom Achillmythos unabhängig und konnte anderen Meeresthiasos als Begleitung zugesellt oder auch für sich dargestellt, eventuell auch auf Sarkophagen o. ä. mit der Möglichkeit zu einer tieferen Sinngabe versehen werden (Abb. V.14–16). Auf den römischen Sarkophagen und anderen Bildern aus Grabzusammenhang scheint für manchen Betrachter die Deutung, daß die Seewesen den Toten zu den Inseln der Seligen im westlichen Ozean hinübertragen, und damit die Möglichkeit einer Fortexistenz nach dem Tod, suggeriert worden zu sein.²⁹ Die Reittiere der Nereiden boten natürlich immer Gelegenheit zu phantasievoller Kombination; mit der Zeit stellten die halb menschengestaltigen Tritone (Abb. V.14 u. 16, s. u.) oder Seekentauren (Abb. V.15) einen großen Teil der Träger, die sich zugleich auch mit

den Nereiden beschäftigen konnten. Solche Paare dominieren besonders auf der großen Anzahl römischer Meeresthiasosarkophagen. Von diesen muß ein starker Impuls auf die neuzeitliche Kunst ausgegangen sein. Auf der anderen Seite wurden gerade in römischer Zeit die Meeresthiasoi, die sich um Neptun und Venus auf der Muschel konzentrierten, gern zu dekorativen Zwecken, z. T. sogar in sehr großen flächendeckenden Kompositionen, etwa auf Mosaiken, verwendet. Dabei läßt sich natürlich die Vielfalt der Seewesenformen und der Figurenverbindungen besonders günstig ausspielen. Thematisch blieben diese Seewesen auch in nachantiker Zeit besonders präsent; in der frühen Renaissance wurden sie schnell wieder dargestellt und die Seegötter mit ihrem von den Sarkophagen usw. besonders gut bekannten Gefolge umgeben. Gerade dieser Aspekt des Thiasos ist schließlich auch in erster Linie auf den Fliesen aufgenommen worden, denn sowohl Neptun als auch Venus in der Muschel wurden in denselben Serien wiederholt zwischen den Seewesen abgebildet.

Die Nereiden kommen dabei auf den Fliesen nur selten vor, von ihrer ursprünglichen Bedeutung ist nichts geblieben. Eine sitzt auf einer Seekuh und hält sich an deren Kopf fest, hinter ihrem Kopf flattert ihr Mantel wie eine runde Folie empor – auch das eine übernommene feste antike Bildformel (Abb. V.11p, vgl. römische Reliefs Abb. V.16–17). Drastischer wirkt eine andere Fliese: Eine Nereide steht auf einem Delphin, den sie mit



Abb. V.20 Amor im delphingezogenen Wagen. Römisches Wandgemälde, wie Abb. V.3



Abb. V.21 Seewesen, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

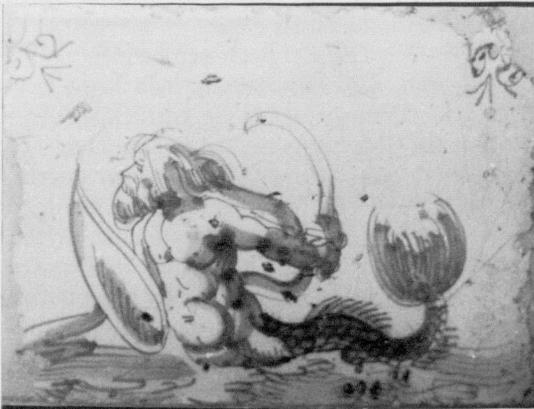


Abb. V.22 Triton mit Krummsäbel und Schild, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

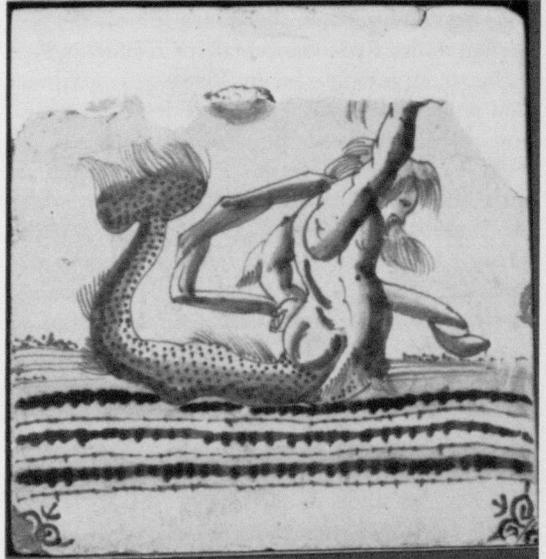


Abb. V.23 Triton mit erhobener Fackel, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

einer Art Zügel lenkt, und hält in der Linken einen gefangenen kleinen Fisch (Abb. V.18).

Neptun, griechisch Poseidon, der oberste Gott des Meeres, ist an seinem Attribut sofort kenntlich:³⁰ Der Dreizack, ursprünglich zum Fischfangen bestimmt, gehört schon bei seinen frühesten Darstellungen archaischer Zeit zu ihm. Poseidon fährt schon bei Homer (Ilias 13,23–30) über das Meer mit einem Wagen, der von seinen goldmähnigen Pferden so schnell gezogen wird, daß die Achse das Wasser nicht berührt; und dabei werden auch schon die Seeungeheuer erwähnt, die sofort

zu ihrem Herrn herankommen. Dargestellt wurde das erst viel später, aber die Homerstelle war Anregung für die bildliche Fassung, besonders in der Kunst der späteren Antike. Sonst lag für den Meeresherrn als Reittier neben Pferd und Stier auch schon früh das Mischwesen des Hippokampen, des Seepferds, nahe. Auch die Gespannpferde wurden später gelegentlich durch Hippokampen ersetzt (Abb. V.16), der Wagen sogar, in Anlehnung an den der Venus (s.u.), durch eine große Muschel ersetzt, eine Fassung, die in der Neuzeit dann oft als selbstverständlich aufgefaßt wurde

und so auch in den seltenen Fliesenbildern Neptuns (Abb. V.19) auftaucht.

Die Verbindung der Liebesgöttin Venus (griechisch Aphrodite)³¹ mit dem Meer ist an sich nur sekundärer Art. Sie rührt von dem alten Mythos der Geburt der Aphrodite aus dem Schaum des Meeres her. Das wurde in der griechischen Kunst als Aufsteigen aus dem Meer dargestellt; in späterer Zeit wurde dafür dann als leicht erkennbares und gefälliges Sinnbild die Muschel genommen, in der die Göttin auf dem Meer schwimmt. Von Anfang an wird Aphrodite auch gern mit ihrem kleinen Sohn Eros, der sich oft in der Art kleiner Kinder eng an seine Mutter schmiegt, dargestellt. Er und seine gleichartigen Brüder umschwärmen ihre Mutter und dienen ihr sogar zum Ziehen ihres Wagens. In römischer Zeit wurde sie so zum Mittelpunkt eines großen Seewesen-Thiasos; Nereiden und Eroten umgeben und bedienen sie; Tritonen ziehen oder tragen ihre Muschel (s. Abb. V.15); aus der Muschel wird ein Muschelwagen. Beide Formen, Venus in der Muschel stehend und in einem von Seewesen gezogenen Muschelwagen, wurden in der Renaissancemalerei in bedeutenden Werken dargestellt, beide Versionen kommen auch in verschiedenen Typen auf den Fliesen vor. Auf einer der Fliesen in Norden (Abb. V.11j) hockt Venus hinten in der zu einem bequemen Fond hochgezogenen Muschel, auf deren vorderem Ende der kleine Amor mit Peitsche wie auf einem Kutschbock den ziehenden Fisch lenkt. Hier ist ein weiteres antikes Seethiasosmotiv eingemischt: Die Wagenrennen fahrenden Amoren wurden gelegentlich einmal auf Reliefs variiert, indem ihre Wagen von Fischen durchs Wasser gezogen wurden (Abb. V.20). Grundsätzlich war der von Seewesen gezogene Wagen aber nicht auf Venus beschränkt, sondern gehörte ebenso zum Vorrecht der anderen wichtigeren Seegöttinnen, vor allem Amphitrites, der Frau Neptuns. Häufiger ist die auf einer Kugel in der Muschel stehende Venus (Abb. V.11n), die statt eines Mantels nur eine im Wind geblähte Fahne wie ein Segel hält. Hier hat sich in der Ikonographie der Renaissance einer der Bildtypen für Fortuna, die oft abgebildete Glücks- oder Schicksalsgöttin³², mit dem Bild der Liebesgöttin vermischt, mit der sie nach antiker Vorstellung offenbar z. T. auch für verwandt gehalten wurde. So konnte in der Neuzeit der gleiche Typus mit der Bezeichnung Fortuna oder Venus versehen werden, was zu Verwirrung Anlaß gab. Trotz der Anspielung auf die Schaumgeburt durch die Muschel kann es sich bei diesen Göttinnen in der Muschel also auch um eine andere

Gotttheit handeln, wie ja auch Raphael in seinem berühmten Gemälde die Nereide Galathea in diesem Typus vorstellt.

Nicht nur als Kutscher, sondern auch in anderen Tätigkeiten mischen sich die Amoren gerne in den Seethiasos und toben im Wasser dazwischen umher. Auf den Fliesen kommt auch mal ein im Wasser schwimmender Amor vor (s. o., Abb. V.7), häufiger stehen sie aber z. B. auf dem Kopf eines Delphins (Abb. V.11a, b u. k, vgl. auch die römischen Reliefs Abb. V.14 u. 16) und halten Fackeln und dampfende Schalen (vielleicht Kohlebecken?) in den Händen. Einmal lassen sich auch gleich zwei von einem Delphin tragen (Abb. V.11e), der größere sitzt bequem auf seinem Kopf, der kleine mit einem Dreizack in der Hand steht auf seinem Schwanz. Schließlich steht einer in lässiger Pose auf dem Kopf seines Delphins und pinkelt ins Meer (Abb. V.11g), wie es ja auch ein Amor auf einer anderen Fliese (Abb. V.6) tat, in deutlichem Kontrast zur Vorstellung von seiner eigentlichen Funktion – auch Liebesgötter haben menschliche Bedürfnisse.

Bei der Mehrzahl der Seewesen handelt es sich um Tritonen, d. h. Mischwesen, halb Mann halb Fisch, oder deren weibliches Gegenstück, im deutschen meist „Meerjungfrau“ genannt. Den Triton³³ kennt man bereits aus der frühen griechischen Kunst. Dieser Mischwesentypus wurde in der Zeit der Ausbildung der griechischen mythologischen Ikonographie in der frühen archaischen Zeit zur Darstellung aller möglichen Meerestgötter gewählt, dann aber auf einen bestimmten, eben Triton, festgelegt. Da Triton keine ausgeprägte eigene Mythologie besaß, sozusagen keine eigene Persönlichkeit entwickelte, konnte sich dieser eingängige Seewesentypus dann später zu einer Art Gattung von untergeordneten – unklar, ob göttlichen oder halbgöttlichen – Seewesen entwickeln. Als solche werden sie dann auch gern immer häufiger als Träger und – da halb menschengestaltig – zugleich auch Partner der Nereiden genommen. Ursprünglich gab es nur den männlichen Triton; aber wie bei anderen Gattungen anonymer mythologischer Wesen wie Kentauren und Satyrn wurde schließlich auch hier das weibliche Gegenstück dazu gebildet. Durch die Konkurrenz der Nereiden war ihnen in der Antike nur geringe Entwicklungsmöglichkeit gegeben. Erst in der Spätantike kommen die Seefrauen öfter vor, allerdings z. T. schon umgedeutet auf andere Wesen wie etwa die Sirenen, die ja eigentlich Vogelkörper haben. So lebten sie auch im Mittelalter weiter.³⁴ Im Mittelalter wurden aber auch die Vorstellungen



Abb. V.24 Triton mit Keule, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz



Abb. V.25 Behelmter Triton, bogenschießend, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz



Abb. V.26 Seefrau mit Speer, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz



Abb. V.27 Seefrau mit Keule, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

von weiblichen Wassergottheiten, den Nixen des Märchens³⁵, die etwa den Nymphen der Antike entsprachen, in diese fremde antike Bildform gegossen. Durch dieses Intermezzo war in der Renaissancezeit für die Wiederaufnahme des in antiken Reliefs usw. angetroffenen Bildtypus natürlich im Norden der Boden besonders gut vorbereitet. In dem Bereich der Graphik, der für die Fliesen als Vorlage diente, hatten die ursprünglichen antiken Mythen nur noch sehr untergeordnete Bedeutung,

war die Geschichte der Nereiden kaum präsent. Daher erklärt sich, daß die Nereiden auf den Fliesen den Seejungfrauen an Zahl weit nachstehen. Deren Bildung mit Fischschwanz ab den Hüften entspricht den antiken Vorbildern. Nur ein Beispiel fällt durch zusätzliche Flügel und flossenartige Krallen etwas heraus (Abb. V.21; Flügel auch bei Abb. V.110).

Aus dem alten Nereidenmythos mögen die Waffen überkommen sein, die manche Seewesen auf

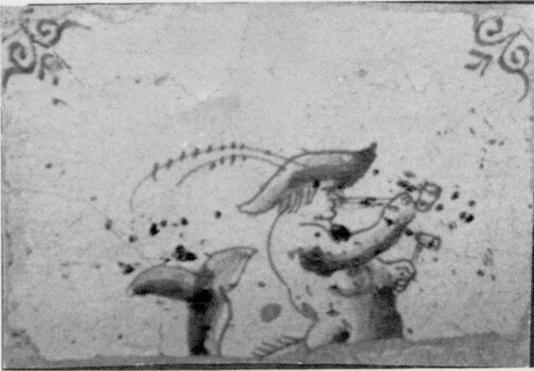


Abb. V.28 Seewesen mit Schlapphut und Tabakspfeife, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

den Fliesen (und auf deren Vorlagen) tragen; allerdings haben jetzt die Seewesen mit Fischschwanz die Waffen adaptiert und scheinen der Gestik nach z.T. selbst in wütenden Kämpfen befangen zu sein.³⁶ Ein bärtiger Meermann schwingt seinen türkischen Krummsäbel (seitenverkehrt in der Linken) und schützt sich mit einem Schild gegen einen Angreifer auf der nächsten Fliese (Abb. V.11h u. 22), andere schwingen mit drohenden Gebärden Fackeln (Abb. V.12c u. 23); auch in anderen Fliesenserien gibt es keulenschwingende (Abb. V.24) und bogenschießende Meermänner (Abb. V.25 – die neuzeitliche Darstellung des Sternbilds „Schütze“ in dieser Art mit Fisch-

schwanz hat keinen antiken Ursprung, denn der Schütze ist ursprünglich der große Jäger Orion). Ob eine Meerfrau mit dicken Tangblättern im Haar (Abb. V.26) ihren Speer gegen einen Feind oder eher zum Fischfang hebt, bleibt unklar; eine andere Meerfrau schwingt eine große stachelbewehrte Keule (Abb. V.11m u. 27), eine weitere eine dicke züngelnde Schlange (Abb. V.12b). Zwei Schlangen in den Händen hält auch ein Seewesen, das gar nicht in einem Fischschwanz, sondern in einem Pferdekörper endet (Abb. V.12a, vgl. Abb. V.15), also ein See-Kentaur. Ähnlich wie bei den bewaffneten Eroten muß die Künstler vor allem der innere Kontrast zu den an sich ja friedlichen, sich in Götternähe und seliger Idylle aufhaltenden Seewesen gereizt haben; man sah in diesen Kämpfen vielleicht die tobenden Gewalten und Gefahren des Meeres sinnbildlich wiedergegeben. In der Antike lag der Reiz des inneren Kontrasts mehr in der Besänftigung und Zähmung der wilden, schaurig aussehenden Seeungeheuer, die schon bei Homer (s. o.) erwähnt wird, durch die Seegötter und die schönen Nereiden.

Auf den Fliesen selbst wurde auch in diesem Bereich gern über das antike Vorbild hinaus, aber innerhalb von dessen Bildgesetzlichkeit, weitergedichtet: Es gibt nicht nur Tritonen mit Ähren garben unter dem Arm (Abb. 11o, vgl. die römische Nereide Abb. V.15), sondern sogar solche mit dem Schlapphut des 17. Jh. und einer Tonpfeife im Mund (Abb. V.28).³⁷ Es werden ganze Familien gebildet: Eine Seefrau hält säugend ihr Kind –

Abb. V.29a–b Seefrauen, sich im Spiegel betrachtend, blau, 3. V. 17. Jh. (a) Norden, (b) Ostfriesland. Privatbesitz



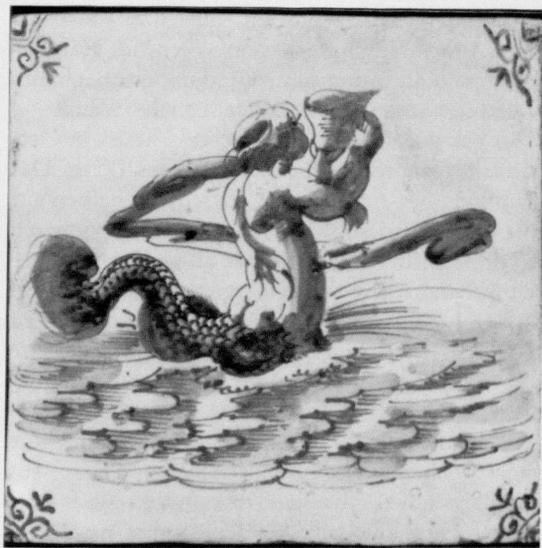


Abb. V.30 Triton mit Horn, von hinten gesehen, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

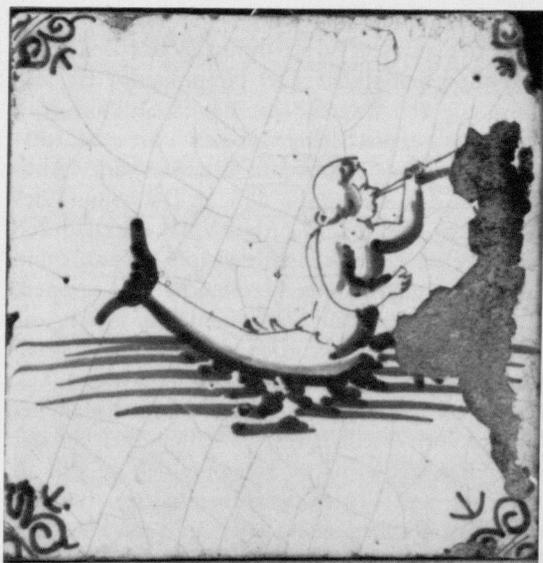


Abb. V.31 Triton mit Horn, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz



Abb. V.32 Capricorn, blau, 3. V. 17. Jh. Norden. Privatbesitz

ebenfalls mit Fischeschwanz – auf dem Arm (Abb. V.11c), eine andere trägt ihr kleines Kind rittlings auf dem Schwanz spazieren und bekränzt es (Abb. V.11f u. i). Der Kranz in der Hand einer weiteren könnte auch für eine Göttin bestimmt sein. Wieder andere verrichten mitten auf der See häusliche Tätigkeiten wie das Spinnen mit der Spindel (Abb. V.13b) oder das Betrachten im Spiegel (Abb. V.29) – eine uralte Bildformel für die Schönheit. Schließlich umarmt sich ein Paar auf einer Fliese so heftig, daß die Seefrau dabei schon aus dem Wasser gerissen wird (Abb. V.13a). Sein ureigenes Instru-

ment, das Muschelhorn, ist dem Triton selbst auf den Fliesen geblieben. Ein vom Rücken gesehener Triton bläst mit dicken Backen hinein (Abb. V.30). Bei dem länglichen Horn, in das ein weiterer wie in eine Fanfare bläst (Abb. V.31) könnte ebenfalls daran gedacht sein; aber auch eine Trompete, die moderne Antikenzeichner dem Triton gelegentlich aus Versehen gaben³⁸, wäre vorstellbar.

Die Fische und Seeungeheuer des Thiasos sind meist auch schon in der Antike im Seethiasos vertreten, in den Typen macht sich selbst bis zu

den Fliesenbildern hin noch die verpflichtende Kraft der antiken Bildtradition in der Zeit ihrer Rezeption bemerkbar: Der Hippokamp, das Seeferd, zog den Wagen Neptuns; die Seekuh³⁹ trug eine Nereide; der Seekentaur kam vor; ein Capricorn⁴⁰, ein Ziegenbock mit Fischschwanz (Abb. V.32), in der Antike die übliche Darstellung des Sternbilds „Steinbock“ (Abb. V.33) und dadurch z. B. Legionszeichen mehrerer von Augustus und Caligula gegründeter römischer Legionen, schwimmt ruhig auf einer anderen Fliese, die wahrscheinlich aus Norden stammt. Die meisten Fische des Thiasos sind – wie in der Antike (vgl. Abb. V.14, 16, 20) – Delphine, deren anhängliches Wesen und intelligentes Verhalten man immer schon beobachtet hatte. So empfahlen sie sich als Begleiter und Träger der Meeresgötter. Bei den einzelnen Fischen auf Fliesen gibt es allerdings noch andere Bildquellen. Ein Wal, der auf seiner Wasserfontäne ein Fäßchen tanzen läßt (Abb. V.111), wird wohl in den Kontext der Seewesen-Schiffe-Serie gehören; mancher andere Fisch dürfte aber aus einfachen Fischkatalogen, in denen die verschiedenen Fischgattungen vorgeführt wurden⁴¹, kopiert sein.

Die arkadischen Idyllen und Antikenreminiszenzen auf den Fliesen der späteren Mennonitenkirche in Norden stehen mit am Anfang der folgenden Hirten- und Landschaftsfliesenmalerei, stellen aber an sich eine ausgesprochene Seltenheit dar. Der größte Teil der mythologischen Fliesen in Ostfriesland ist aber Seewesen gewidmet, andere Themen sind dagegen zu vernachlässigen. Dieser Schwerpunkt ist im von Seehandel und Fischerei

bestimmten Küstenbereich auch verständlich. Rings um ihre Schiffe herum sahen die Hausbewohner so die unbekanntenen und unberechenbaren Kräfte des Meeres im Bild gefaßt an der Wand.

So gut wie alle mythologischen Fliesen in Ostfriesland gehören in die 2. Hälfte des 17. Jh. Danach ging der Anteil mythologischer Themen auf Fliesen sowieso stark zurück und die spezielleren Mythologiefiesen wurden vor allem für den engeren holländischen Markt hergestellt und kaum in größerer Zahl exportiert. Andererseits erreichten die niederländischen Fliesen erst seit der 2. Hälfte des 18. Jh. in größerem Maß auch das nordwestdeutsche Binnenland. Thematisch wie wirtschaftsgeschichtlich ist es also kein Wunder, daß die angesprochenen mythologischen Fliesen so gut wie ganz auf Ostfriesland beschränkt sind. Alle diese frühen Fliesen in Ostfriesland stammen im übrigen aus Harlinger Produktion und wurden offenbar zur See verschickt oder vielleicht auch von den Ostfriesen selbst aus Westfriesland geholt.⁴² Als der Fliesenhandel später andere Wege über Land und durch die Binnenschifffahrt einbezog, entsprach den neuen Käuferkreisen in Deutschland auch schon ein gewandeltes Bildrepertoire. Waren zuvor schon die klassischen Landschaftsidyllen und antikisierende Ruinen falsch oder unverstanden geblieben und alle störenden Elemente aus dem Bildprogramm gestrichen worden, so ging jetzt auch der Ballast der Seewesenbilder über Bord, zu denen man keinen Bezug mehr hatte. Was an Bildern über die realistischen Alltagsdarstellungen hinausging, wurde jetzt in erster Linie aus den Bibelillustrationen geschöpft, deren Reproduktion auf Fliesen stark zunahm. Gründe für den Wandel mögen die Einbeziehung anderer Käuferkreise, die kein tieferes Verständnis für die klassischen Motive mitbrachten, teilweise auch ein anderer Lebensbereich der Abnehmer und vor allem auch ein gewandeltes Verhältnis zur Realität und auch eine zunehmende Religiosität in dieser Zeit der Aufklärung und zugleich des Pietismus gewesen sein.



Abb. V.33 Sternzeichen Capricorn (Steinbock), Detail der sog. Gemma Augustea, einer ideologisch idealisierenden Darstellung der iulischen Kaiserfamilie, Flachrelief auf einem großen Halbedelstein, 1. H. 1. Jh. n. Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum (Photo nach Abguß)

Anmerkungen

- 1 s. P. MacKendrick, *Classica et Mediaevalia* 13 (1952), 131–145; E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*. Brüssel 1960; Ph. Lehmann, *Samothracian Reflections, Aspects of the Revival of the Antique*. Princeton 1973, 3 ff.; vgl. auch R. Harprath, *Boreas* 6 (1983), 212 ff.
- 2 H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*. Abh. d. Sächs. Akad. d. Wiss. Leipzig, phil.-hist. Kl. 46, 2. Berlin ²1958, mit ausführlichen Literaturangaben, bes. S. 150 ff. Vgl. z. B.: O. Jahn, *Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus*. Berichte u. Verhandlungen der Sächsischen Gesell. der Wiss., phil.-hist. Kl. 20. Leipzig 1868, 162–235 Taf. 1–5; H. Egger (Hrsg.), *Codex Escorialensis*. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Wien 1905–1906; C. Hülsen – H. Egger (Hrsg.), *Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlin 1913–1916; Ph. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*. Sketchbooks in the British Museum. London 1957; C. C. Vermeule. *The Dal Pozzo Drawings of Classical Antiquities in the British Museum (= I) bzw. in the Royal Library at Windsor Castle (= II)*. Transactions of the American Philosophical Society, NS 50,5 (1960) bzw. 56,2 (1966).
- 3 F. Weege, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 28 (1913), 127–244; A. v. Salis, *Antike und Renaissance*. Erlenbach-Zürich 1947, 35 ff.; M. Salmi (Hrsg.), *The Complete Work of Raphael*. New York 1969, 221 ff. Abb. 47–57, 290 ff. Abb. 164–170, 480 ff. Abb. 97, vgl. bes. G. Becatti, *Raphael and Antiquity*, ebd. 491–568.
- 4 Vgl. v. Salis a. O.; M. Wegner, *Altertumskunde*. Freiburg-München 1951.
- 5 O. Gruppe, *Geschichte der klassische Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit*. Suppl. zu W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig 1921. Vgl. etwa die mythologischen Gemälde in Corvey: H. Clausen, *Westfälische Zeitschrift* 13 (1963), 475–477; dies., *Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600*. Katalog Corvey 1966, I Taf. A nach S. 16; II 646 ff. Nr. 381; vgl. z. B. Rezeption des Blattmasken-Motivs im Mittelalter: H. Westermann-Angerhausen, *Boreas* 6 (1983), 202–211; zur Bedeutung antiker Gemmen im Mittelalter: H. Maué, *Boreas* 5 (1982), 172–180.
- 6 Aus Emden stammen z. B. zwei auf je 2 × 3 Fliesen gemalte antikisierende Krieger, die gegeneinander in drastischer Gestik das Schwert ziehen. Da Details überragten, werden sie wohl aus einem größeren Fries stammen. Für Nordfriesland vgl. C. u. W. Lüden, *Holländische Fliesen in Norddeutschland*. Heide 1978, Abb. 33 f., 53, 115–120, 146–156.
- 7 s. U. Cremer, *Norden im Wandel der Zeiten*, Norden 1955, 58 u. 81; E. Lutze, *Ostfriesland*. München-Berlin ²1973, Taf. 56.
- 8 J. Pluis, *Nederlandse gesprenkelte tegels met een geschilderde voorstelling*. Tegel 5 (1975), 17 Abb. 23.
- 9 M. Roethlisberger, *Im Licht von Claude Lorrain*. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. Katalog München 1983, vgl. z. B. Nr. 4 oder 87 (Tempel), 26 (Triumphbogen) 83 (Tor), 15, 27, 68 (Burg); A. Blunt, *Nicolas Poussain*. Washington D. C. 1967; K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussain*. Köln 1969; vgl. J. Luckhardt in: *Der Archäologe*. Kat. Münster 1983, 82–92.
- 10 Eine deutliche Ruine zeigen G. Kaufmann, *Bemalte Wandfliesen*. München 1973, Abb. 153 und A. Poensgen, *Niederländische Fliesen, 16.–19. Jhd.*. Kat. Düsseldorf 1983, 73 Nr. 46a, auf einer Insel neben einem Schiff. Dagegen ist in der schönen Felslandschaft am Meer ebenda 75 u. 102 Nr. 49a sicher keine „niederländische Vorstellung des Koloß von Rhodos“ zu sehen!
- 11 s. St. Bottari (Hrsg.), *Il mito del classicismo nel seicento*. Messina-Firenze 1964, 151 f. 172 f. Taf. 16 f.; Blunt a. O. Taf. 56; Badt a. O. Taf. 76; vgl. dazu H. Petriconi, *Das neue Arkadien*. Antike und Abendland 3 (1948), 187–200; Roethlisberger a. O. 24. – Vgl. die Fliesen des 18. Jh. bei D. Korf, *Tegels*. Bussum 1979, Abb. 611, und Kaufmann a. O. Abb. 183 unten, 2. v. l.; Variante bei S. Jans, *Hollandske fliser*. Kopenhagen 1978, 79 u.
- 12 Poensgen a. O. 82 Nr. 57a; Lüden a. O. Abb. 53; ohne Kreis ebd. Abb. 52 (vgl. 33 f.); C. H. de Jonge, *Nederlandse Tegels*. Amsterdam 1978, Taf. 80b, 150.
- 13 Vgl. E. W. Bredt, *Ovid: Der Götter Verwandlungen, mit Radierungen und Bildern neuerer Meister I–III*. München o. J. – 1920; M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*. Vorträge der Bibliothek Warburg 6 (1926–27), 58–144; A. Pigler, *Barockthemen*. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh. II: *Profane Darstellungen*. Budapest 1956, bes. 9–258.
- 14 Ovid, *Metamorphosen VII 795–866*. Die Bedeutung des Themas für die Neuzeit dokumentiert die umfangreiche Gemäldeliste bei Pigler a. O. 53–57.
- 15 Ovid, *Metamorphosen I 452–567*; vgl. Pigler a. O. 27–29 m. Lit.
- 16 A. Furtwängler, *Eros*, in: W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I*. Leipzig 1884–1890, 1339–1372, bes. 1350 ff.; W. Strobel, *Eros*. Geschichte seiner bildlichen Darstellung. Erlangen 1952; A. Greifenhagen, *Griechische Eroten*. Berlin 1957 (bes. zum 5. Jh. v. Chr.); E. Speier, *Eros*, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica III*. Roma 1960, 426–433; K. Schauenburg, in: *dtv-Lexikon der Antike, Religion I*. München 1971, 233–235. Die in der Antike häufiger dargestellte Geschichte von Eros und Psyche (s. C. L. Schlam, *Cupid and Psyche*. Apuleius and the Monuments. New York 1976) kommt trotz der Vermittlung durch den lateinischen Roman des Apuleius auf den Fliesen nicht vor.
- 17 Pausanias I 43,6: *Eros, Himeros und Pothos von Skopas* (4. Jh. v. Chr.) im Aphroditetempel von Megara.
- 18 *Eroten in Wettkampf- und Berufsszenen* (vgl. den Fries in der Casa dei Vettii in Pompei: P. Herrmann-F. Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*. München 1906, Taf. 22, 24 f.) s. Vermeule I Abb. 41, Vermeule II Abb. 59 f., 81, 225–229, 257, 259; Pigler a. O. 20–22. *Eroten bei der Weinlese*: z. B. Vermeule I Abb. 46, II Abb. 52, 193 f.; vgl. auch das bei Philostrat, *Eikones I 6* beschriebene Bild von äpfelerntenden Eroten, das verschiedene Künstler der Neuzeit nachzuschaffen versucht haben, s. Pigler a. O. 248.
- 19 Vgl. F. Matz, *Der Jahreszeitensarkophag Badminton*. New York. Berlin 1958; vgl. Vermeule I Abb. 15–17, 38 ff., 53, II Abb. 251–254.
- 20 z. B. von Poussain: Blunt a. O. Taf. 62; unter den von Pigler a. O. 156–159 aufgeführten Bildern sind u. a. auch entsprechende von mit Waffen spielenden Eroten enthalten. Bei Botticelli (s. B. Santi, *Botticelli*. Florenz 1976, 40 f.) sind es kleine Satyrn statt Eroten. Mit Waffen spielende Eroten tauchen ebenso auch bei Bildern von der Schmiede des Vulkan auf (s. Pigler a. O. 256 und Abb. S. 257) und besonders vom Besuch der Venus in Vulkans Schmiede, um Waffen für ihren Sohn Aeneas abzuholen

- (ebd. 275–278). Hierher gehört auch der angebliche „Zwerg mit Hut und Spitzbart“ bei Poensgen a. O. 74 Nr. 48a, in Wirklichkeit ein Amor, der sich eine viel zu große Theatermaske vor das Gesicht hält, ein ebenfalls von antiken Reliefs übernommenes Motiv, vgl. z. B. Vermeule II Abb. 227.
- 21 Blunt a. O. Taf. 33a. – Amalienburg: G. Kaufmann, Bemalte Wandfliesen. München 1976, 188 Taf. XXI; M. Boyken, Fliesen und gekachelte Räume des 17. und 18. Jh. Darmstadt o. J. Taf. 25f. – Spielende Eroten auf frühen Antwerpener Fliesen: vgl. Korf a. O. Abb. 92–96.
- 22 Vgl. Poensgen a. O. 68 Nr. 41a – Poussain: Blunt a. O. Taf. 8f., 55, 60, 72f. und in vielen anderen Bildern bei den neuzeitlichen Skizzenbüchern ist z. T. nicht erkennbar, ob Satyriskoi oder Eroten gemeint sind, vgl. Vermeule I Abb. 7, II Abb. 170f., 178, 182–185, 248. Weitere erhaltene Exemplare bei F. Matz, Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 1–4. Berlin 1968–1975.
- 23 J. Pluis, Kinderspeelen op tegels. Assen 1979, 198.
- 24 s. J. M. C. Toynbee – J. B. Ward Perkins, Peopled Scrolls. A Hellenistic Motif in Imperial Art. Papers of the British School at Rome 18 (1950), 1–43 Taf. 1–26; vgl. J. Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart 1920. Eroten, die in symmetrischer Anordnung Wappen u. a. Objekte halten, kommen letzten Endes sicherlich von den medaillonhaltenden Eroten der römischen Sarkophage her, vgl. z. B. Vermeule II Abb. 46, 252.
- 25 s. J. B. Ward Perkins, Journal of Roman Studies 42 (1952), 21–33 Taf. 1–8; M. Wegner, Gewundene Säulen in Ephesos. Jahreshefte des Österr. Archäol. Institutes 51 (1976/77), Beiblatt 52–63.
- 26 Vgl. noch mit Schattierung der Schaftrundung in der Amalienburg: M. Boyken a. O.; G. Kaufmann a. O.; de Jonge a. O. Taf. 136.
- 27 s. D. F. Lunsingh Scheurleer, Zeewezens op tegels. Lo-Lochem 1970; Kunstwilligen Sotheby Mak van Waay B. V. Catalogus 337: Hollandse Tegels, de Collectie van de Heer F. Leerink, VI–VII: Mythologische Onderwerpen en Zeewezens, Ornamenten. Amsterdam 1981. – Nordfriesland: Lüden a. O. Abb. 146–156.
- 28 Weizsäcker in: Roscher a. O. III. Leipzig 1897–1909, 207–240 (s. v. Nereiden); A. Rumpf, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs. Die antiken Sarkophagreliefs V 1. Berlin 1939; H. Brandenburg, Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 82 (1967), 195–245; St. Lattimore, The Marine Thiasos in Greek Sculpture. Los Angeles 1976, 28ff.; H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Mainz 1981, 112–125 Taf. 36–41. Renaissance-Zeichnungen: s. Egger, Codex Escorialensis, Taf. 5^a, 15^a, 34, 34^a, 66^a, 68; Bober a. O. Abb. 134, 142; Vermeule I Abb. 54, II Abb. 149, 150–152, 265 (149 und 151 Eroten auf Seewesen), vgl. den Aufsatz von Bober in der übernächsten Anm.
- 29 Diese Deutung war schon seit der Renaissance unter den Gelehrten weit verbreitet und hat sich bis heute gehalten, dazu s. Brandenburg a. O. mit Literatur.
- 30 H. Bulle in: Roscher a. O. III, Leipzig 1897–1909, 2854–2898; E. Simon, Die Götter der Griechen. München 1969, 66–90. Vgl. z. B. Becatti a. O. 546f. Abb. 111f.; Ph. P. Bober, An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance, in: Essays in Memory of Karl Lehmann. New York 1964, 43–48; Pigler a. O. 179–182 (in niederländischen Gemälden bes. oft im Triumphzug mit Amphitrite).
- 31 Simon a. O. 229–254; M. Lawrence, The ‚Birth of Venus‘ in Roman Art, in: Essays in the History of Art presented to R. Wittkover. London 1967, 10–16; Botticelli: B. Santi, Botticelli. Florenz 1976, 25–30; s. Pigler a. O. 230f.; vgl. ebd. 85–87 s. v. Galatea; Raphaels sog. Triumph der Galatea: M. Salmi (Hrsg.), The Complete Works of Raphael, 125 Abb. 143; Becatti ebd. 528–530; vgl. auch v. Salis a. O. 210ff.
- 32 Lunsingh Scheurleer a. O. Abb. 38a bringt ein Emblema der Virtus im gleichen Motiv, benennt sie aber als Fortuna. Poensgen a. O. 38 und 101 Nr. 47 unterscheidet ohne Begründung ausgerechnet Venus stehend und Fortuna sitzend. Die Kugel, auf der beide stehen oder sitzen, erklärt wohl – meist gleichgesetzt mit dem Glücksrad – die Deutung auf die Schicksalsgöttin. In der antiken Ikonographie bedeutet die Kugel wie bei Victoria, der Siegesgöttin, eher noch die Weltherrschaft. Fraglich bleibt mir, ob die von der stehenden Venus-Fortuna gehaltene Fahne statt in einem Mantel vielleicht in einem mißverstandenen, für die antike Fortuna fast obligatorischen Füllhorn ihren Ursprung hat. Vgl. Drexler, Fortuna, in: Roscher a. O. I, 1503ff. – Poensgen a. O. 38 Nr. 47b zeigt das von Amor, also sicher für Venus, gelenkte leere Seepferdegesspann.
- 33 s. Dreßler in: Roscher a. O. V. Leipzig 1916–1924, 1150–1207.
- 34 Lunsingh Scheurleer a. O. 4–6 führt einige Beispiele an. Spätantike Sirenen z. B. K. Wessel, Koptische Kunst. Recklinghausen 1963, 38 Abb. 44.
- 35 Poensgen a. O. 75 u. 102 Nr. 49e kann von einer Nixe, zwischen zwei Satyrn, keine Rede sein; es handelt sich um die von Pan (in zwei Versionen) verfolgte Nymphe Syrinx, nach Ovid, Metamorphosen I 689–713, ursprünglich auf einem Fliesenbild zusammen, dann auch in Einzelfigurenfliesen dargestellt.
- 36 Vgl. etwa Mantegna Seewesenfries, z. B. G. Paccagnini, Mategna: La Camera degli Sposi. Milano 1968, 62f.
- 37 Vgl. entsprechend auch den rauchenden Amor bei Poensgen 68 Nr. 41b.
- 38 Weege a. O. 227f. Abb. 72ff.
- 39 Vermeule II Abb. 150.
- 40 Weege a. O. 194 Abb. 41; Vermeule II Abb. 151.
- 41 z. B. 473 Afbeeldingen van Vissen. Rivier-, zee- en Strandvissen in Koper gesneden door Matthias Merian. Amsterdam 1660.
- 42 Daher ist es beispielsweise auch unwahrscheinlich, daß eine nach Mitteilung von J. Pluis in Rotterdam hergestellte Fliese mit sich im Spiegel betrachtender Seefrau (Abb. 29b), die nach Händlerangabe „aus Ostfriesland“ stammen soll, tatsächlich dort und nicht in Holland an der Wand gegessen hat. Für die Einordnung der übrigen hier besprochenen Fliesen als aus Harlinger Produktion stammend – nur bei der mangangesprenkelten Serie aus der Mennonitenkirche in Norden läßt sich das noch nicht ganz sichern –, und für das Lesen dieses Artikels möchte ich Jan Pluis ganz herzlich danken.