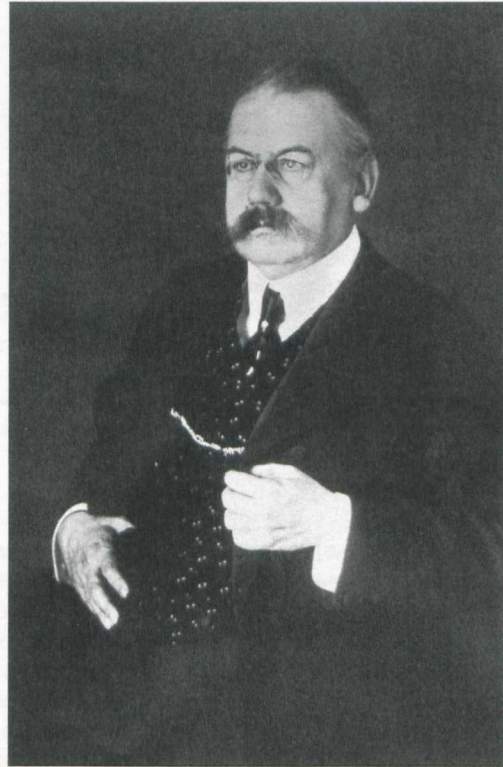


## Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung

VON ULRICH REHM

Wenn Franz Wickhoff, geboren 1853 im oberösterreichischen Steyr und verstorben 1909 in Venedig (Abb. 1)<sup>1</sup>, positiv von Lehrer- oder Schülerschaft sprach, so offenbar vor allem, um den Historiker Theodor von Sickel (1826–1908) und den Archäologen Alexander Conze (1831–1914) als seine eigentlichen Lehrer zu deklarieren<sup>2</sup>. Von schulmeisterlicher Attitüde hingegen hielt er wenig: „Die Schulmeister möchten uns gar zu gerne glauben machen, Literatur und Kunst entwickelten sich in geraden Linien, erst einer lobenswert aufsteigenden, dann in einer abfallenden, die sehr zu tadeln sei, damit sie sich selber auf den Gipfel der Pyramide träumen können, wo sie gütig, sei es dem Sophokles, sei es dem Phidias die wohlverdienten Siegeskränze reichen“<sup>3</sup>.

Trotz dieser ebenso typischen wie gern zitierten Invektive wird der selbsternannte Sprößling zweier norddeutscher Gelehrter nicht nur als der erste Vertreter des ‚Renaissance‘-Zeitalters der sogenannten Wiener Schule angesehen, sondern auch als deren Haupt und eigentlicher Begründer<sup>4</sup>. Und doch: Obwohl ihm damit ein beinahe



1 Franz Wickhoff. Fotografie. Bonn, Kunsthistorisches Institut.

- 1 Zu Wickhoff zusammenfassend: E. LACHNIT, Wickhoff, Franz, in: *The Dictionary of Art*, New York 1996, Bd. 33, S. 158f. – P. H. FEIST, Wickhoff, Franz, in: P. BETTHAUSEN u. a. (Hg.), *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 466–468. – Nachlaß: Kunsthistorisches Institut der Universität Wien. Ausschnitte der Korrespondenz sind publiziert: F. GLÜCK, Briefe von Franz Wickhoff und Max Dvořák an Gustav Glück, in: *Festschrift Karl Maria Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien, Wiesbaden 1959, S. 103–132. – E. LACHNIT, Hermann Dollmayr, ein frühvollendeter Repräsentant der Wiener kunsthistorischen Schule und sein Wirken im Kamptal; mit einem Anhang: Ein Brief von Franz Wickhoff zur Veröffentlichung seiner Dollmayr-Biographie, in: *Kamptal-Studien*, 5, 1985, S. 149–162.
- 2 J. v. SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 1934, S. 170f.
- 3 F. WICKHOFF, Römische Kunst. Die Wiener Genesis, in: M. DVOŘÁK (Hg.), *Die Schriften Franz Wickhoffs*, Bd. 3, Berlin 1912, S. 25.
- 4 SCHLOSSER (zit. Anm. 2); D. FREY, Bemerkungen zur „Wiener Schule der Kunstwissenschaft“, in: *Dagobert Frey 1883–1962. Eine Erinnerungsschrift*, hg. mit Unterstützung seiner Schüler, Kollegen und Freunde durch das Kunsthistorische Institut der Universität Kiel, Kiel 1962, S. 5–15. – I. DESPINA/K. MAXEINER, Franz Wickhoff. Kunstgeschichte als Wissenschaft, in: H.

olympischer Ruf vorausseilt, wird er von der disziplingeschichtlichen Forschung bisher wenig beachtet<sup>5</sup> – weniger jedenfalls als der nur etwas jüngere Alois Riegl (1858–1905) oder als Max Dvořák (1874–1921), die als die spekulativeren Wiener Köpfe gelten. Vielleicht ist diese Zurückhaltung der Preis für Wickhoffs gelegentlich als voreilig empfundenen Urteilen in seiner bemerkenswerten streitbaren und querdenkerischen Art<sup>6</sup>. Vor allem aber sind seine Leistungen nicht allzu leicht unter ein Etikett zu fassen.

Oft gilt Wickhoff schon wegen seiner produktiven Auseinandersetzung mit der zeitgenössi-

chen Kunst als vorbildhaft<sup>7</sup>, auch wegen der daraus gewonnenen Distanz zu ästhetischen Werturteilen<sup>8</sup>. Nachhaltigen Einfluß – gerade auf die Museumsarbeit – haben die von ihm initiierten Katalogisierungsprojekte, die bis heute fortgeführt werden<sup>9</sup>.

Hier soll im folgenden überlegt werden, wie Wickhoff auch unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten über die Schwelle des 21. Jahrhunderts hinaus Schule machen kann – hoffentlich ohne ihn dabei in die ungeliebte Rolle des Oberlehrers zu drängen!

### Drei Arten der Bilderzählung

Das Jahr 1895 darf als Sternstunde der kunsthistorischen Erzählforschung gelten<sup>10</sup>. Damals wurde der spätantike Codex Graecus 31 der Wiener K. K. Hofbibliothek mit einer fragmentierten Illustrations-

folge zum Text des Buchs Genesis erstmals vollständig publiziert<sup>11</sup>. Wilhelm Ritter von Hartel (1839–1907), Präfekt der Bibliothek, edierte den Text, der in dieser Handschrift offenbar zugunsten der Bilder

FILLITZ/M. PIPPAL (Hg.), Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte (Wien, 4.–10.9.1983; Österreichisches Nationalkomitee des Comité international d'Histoire de l'Art), Bd. 1, Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Wien 1984, S. 17–22, hier S. 17. – Vgl. auch: P. KIRCHNER, Deutsche Kunsthistoriker seit der Jahrhundertwende. Sammlung – Einordnung – Deutung, Diss. phil. (masch.) Göttingen 1948, S. 43–47. – U. KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981, S. 284. – O. PÄCHT, Am Anfang war das Auge, in: M. SITT (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990, S. 25–61, hier S. 48.

5 Jüngere Literatur: E. LACHNT, Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts "Philosophie", in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 39, 1986, S. 205–220. – M. R. MENNA, I mosaici torritiani, Franz Wickhoff e le „Immagini“ di Filostrato, in: Studi romani, 39, 1991, S. 236–251. – A. ROSENAUER, Giovanni Morelli und Franz Wickhoff, in: G. AGOSTI/M. E. MANCA/M. PANZERI, Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale (Bergamo, 4–7 giugno 1987), Bergamo 1993, Bd. 2, S. 359–370. – DERS., Franz Wickhoff e Alois Riegl, in: La scuola viennese di storia dell'arte. Atti del XX convegno. Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, a cura di Marco Pozzetto, Gorizia 1996, S. 41–50.

6 So schrieb Giovanni Morelli am 14. Oktober 1886: „Um den Wickhoff tut es mir nicht seiner vielen Fehlritte [wegen] leid, die er [...] gemacht haben mag, gehört ja doch das Fehlen und Fallen zum Lernen, nein, mir tut es um ihn leid, weil ich sehe, daß er [...] laufen will, ehe er gehen gelernt hat“; hier zitiert nach ROSENAUER, Morelli (zit. Anm. 5), S. 360f.

7 Vgl. E. LACHNT, Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst. Das wissenschaftliche Verhältnis zum lebendigen Forschungsgegenstand am Beispiel der Älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte, Diss. Phil. Wien 1984, S. 58ff. und S. 71ff.

8 Vgl. etwa den Vortrag „Was ist häßlich?“ (9. Mai 1900): H. BAHR, Gegen Klimt, Wien und Leipzig 1903, S. 31ff.

9 Zu den Beständen der Albertina (F. WICKHOFF, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, Bd. 1, Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 12, 1891) und zu den illuminierten Handschriften in Österreich (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd. 1, H. J. HERMANN, Die illuminierten Handschriften in Tirol, Leipzig 1905).

10 In Abgrenzung zum Historienmalerei-Begriff des 19. Jahrhunderts sprach bereits Jacob Burckhardt, „Über erzählende Malerei“ (Vortrag vom 11. November 1884) und plädierte damit für die Anerkennung einer der bildenden Kunst „eigene Sprache“ jenseits der „historischen Illusion“: J. BURCKHARDT, Vorträge 1844–1887, im Auftrage der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel, hg. von E. DÜRR, Basel 1919<sup>4</sup>, S. 202–214.

partiell gekürzt ist. Wickhoff besorgte die Kommentierung der Miniaturen, denen auf jeder Seite in deren unterer Hälfte etwa gleichviel Platz eingeräumt ist wie dem darüberstehenden Text, so daß Text und Bild parallel zueinander von Seite zu Seite fortlaufen (Abb. 2). Vor allem aber verfaßte er eine aufsehenerregende Einleitung, die später separat unter dem Titel *Roman Art* bzw. *Römische Kunst* erschien<sup>12</sup>. Schon dies mag darauf hindeuten, wie weit Wickhoff ausholte, um den Codex als Produkt einer vermeintlichen Verfallsepoche<sup>13</sup> in seiner kunsthistorischen Bedeutung zu würdigen – sechs

Jahre übrigens vor Riegls *Spätromischer Kunstindustrie* und zwei Jahre nach dessen *Stilfragen*<sup>14</sup>. Dabei ging es ihm auch und besonders um die Erzählweise der Miniaturen: „Wollen wir das Wesen dieser Bibelbilder erfassen, so wird die Frage nach der Art in der sie erzählen, sich zunächst aufdrängen; denn die Art des Erzählens ist nicht mehr jene der älteren griechischen Kunst“<sup>15</sup>.

Von den Illustrationen der Handschrift ausgehend, unterschied Wickhoff drei Arten der Bilderzählung, deren Genese und weitere Entwicklung er verfolgte<sup>16</sup>: die komplettierende, die distinguie-

- 
- 11 Die Wiener Genesis (Beilage zum Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 15/16), Wien 1895. Die Handschrift ist ein Fragment, umfaßt heute 24 Folia, ca. 25 x 30 cm groß (zwei weitere Folia gehören zu einem Purpurevangeliar des 6. Jahrhunderts). Sie ist mit Silbertinte in griechischer Unziale auf purpurfarbenem Pergament geschrieben. Man nimmt für die ursprüngliche Gestalt den etwa doppelten Umfang an. Die Entstehungsregion ist weiterhin umstritten. Wickhoffs weit frühere Datierung wurde inzwischen generell zugunsten einer kurz vor der Mitte des 6. Jahrhunderts aufgegeben (vgl. Literatur zit. Anm. 3).
- 12 F. WICKHOFF, *Roman Art. Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting* (E. Strong), London/New York 1900. – WICKHOFF (zit. Anm. 3).
- 13 Vgl. zum Beispiel: „noch vorherrschend eine, der verdorbenen Antike entsprechende Auffassung und Behandlung“: F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, S. 388. – Zu den Bewertungen der Handschrift in der Literatur seit dem 17. Jahrhundert siehe W. LÜDTKE, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Diss. Phil. Greifswald 1897, S. 1–13.
- 14 A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893. – DERS., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, siehe hier S. 4 und 6f.
- 15 WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 9.
- 16 Weitere Literatur zur Handschrift und zu deren Erzählweise (Auswahl): LÜDTKE (zit. Anm. 13). – O. PÄCHT, *Das Verhältnis von Bild und Vorwurf in der mittelalterlichen Entwicklung der Historiendarstellung*, Diss. phil. masch., Wien 1925. – H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis. Farblichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr.* Cod. Vindob. Theol. Gr. 31, Wien 1931. – P. BUBERL, *Das Problem der Wiener Genesis*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., 10, 1936, S. 9–58. – DERS., *Die Byzantinischen Handschriften (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N. F., Bd. 4 = der ganzen Reihe Bd. 8, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, Teil 4), Bd. 1*, Leipzig und Wien 1937, S. 63–129. – K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947 (*Studies in Manuscript Illumination*, 2); Princeton 1970<sup>2</sup>. – O. PÄCHT, *Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis*, in: *Festschrift Karl Maria Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien/Wiesbaden 1959, S. 213–221. – H. FILLITZ, *Die Wiener Genesis. Résumé der Diskussion*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum 7. Kongreß für Frühmittelalterforschung*, 21.–28. September 1958, Graz/Köln 1962, S. 44–52. – E. WELLESZ, *The Vienna Genesis. With an introduction and notes*, London 1960. – O. MAZAL, *Kommentarband zur Wiener Genesis*, Frankfurt am Main 1980. – O. MAZAL, *Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Handbuch und Katalog*, Graz 1981, S. 474–475, Kat. Nr. 375, Abb. 16. – DERS., *Bild und Text in der Wiener Genesis*, in: *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses Wien 4.–9. Oktober 1981*, Bd. 2, 4 (*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32, 4), Wien 1982, S. 175–185. – A. EFFENBERGER, *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*, München 1986, S. 304–307. – K. CLAUSBERG, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt am Main 1984. – M. FRIEDMAN, *On the sources of the Vienna Genesis*, in: *Cahiers Archéologiques*, 37, 1989, S. 5–17. – B. ZIMMERMANN, *Der sogenannte kontinuierende Stil in der frühchristlichen Kunst Roms: Die Darstellungsweise in Funktion der intendierten Bildaussage*, in: *Rivista di Archeologia Christiana*, 69, 1993, S. 315–350. – J. LOWDEN, *The Beginnings of Biblical Illustration*, in: J. WILLIAMS (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park 1999, S. 9–59, hier S. 16–18.

rende und die kontinuierende<sup>17</sup>. Wesentliches Unterscheidungskriterium der drei Erzählarten ist der bildliche Umgang mit dem Zeitablauf des dargestellten Ereignisses. Bei der komplettierenden Erzählweise sind mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Handlungen dargestellt, ohne daß einzelne Figuren wiederholt werden. Bei der distinguierenden wird nur ein einziger Ereignisaugenblick im Sinne einer ‚Momentaufnahme‘ ins Bild gesetzt. Bei der kontinuierenden Erzählweise werden mehrere, zeitlich aufeinanderfolgend zu denkende Ereignisse geschildert, indem einzelne Handlungsträger wiederholt dargestellt sind. In den Termini der Comic-Analyse, die sich durchaus auch auf Wickhoff bezieht, wird analog auch von sequentieller Darstellung gesprochen<sup>18</sup>.

Wickhoff sah in der Wiener Genesis das frühe Dokument einer Epoche, die sich primär des Kontinuierens bediente, das heißt, er benutzte die drei genannten Begriffe weniger zur Analyse künstlerischer Darstellungsmodi, sondern mehr im Sinne von Stilbegriffen zur Definition unterschiedlicher Epochen des Bilderzählens. Die kontinuierende Erzählweise war nach Wickhoffs Ansicht in Verbindung mit dem „Illusionsstil“ der spätrömischen Kunst zum römischen Reichstil avanciert und in der Folge die vorherrschende Erzählweise bis ins 17. Jahrhundert hinein geblieben<sup>19</sup>: „Ich hatte in der Einleitung zur Wiener Genesis gezeigt, wie sich im zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit eine Art der Darstellung ausbildete, wo eine oder mehrere Personen in sich unmittel-

bar folgenden Phasen der Handlung auf einem Bilde unbekümmert um die Gesetze der Erfahrung wiederholt dargestellt werden, und hatte diese Art der Darstellung, die etwa von der Zeit der Flavier bis ins siebzehnte Jahrhundert dauert, die kontinuierende genannt“<sup>20</sup>. Erst in den letzten Jahrhunderten sei die distinguierende Erzählweise, die einstmals von der kontinuierenden verdrängt worden sei, wieder an deren Stelle getreten.

Wickhoff hielt die drei benannten Erzählweisen, auch in ihrer historischen Entwicklung, für die grundlegenden, letztlich anthropologisch begründeten Möglichkeiten der Handlungsdarstellung, wie er später unter Berufung auf die Analyse von Kinderzeichnungen äußerte: „Inzwischen erschien zu dieser Frage ein vortreffliches Buch von einem Schüler Lamprechts [...], wo der Nachweis geliefert wird, daß die Reihe der Darstellungsarten, die ich als kompletierend, distinguierend und kontinuierend bezeichnete, sich bei jedem zeichnenden Kinde ebenso folgt, daß also diese Abfolge nicht nur historisch, sondern biologisch sei“<sup>21</sup>.

Die Verwendung der drei Begriffe als Stilbegriffe zwingt zu Verallgemeinerungen, die für die heutige Erzählforschung von geringerem Interesse sind. Zugleich lassen sich jedoch mit Hilfe der Wickhoffschen Termini die den jeweiligen Bildern zugrundeliegenden künstlerischen Darstellungsmodi oder -prinzipien analysieren, die im Einzelfall in ganz unterschiedlichem Ausmaß angewandt sein und in verschiedenen Kombinationen auftreten können. Erst auf diesem Weg, zu dem Michael

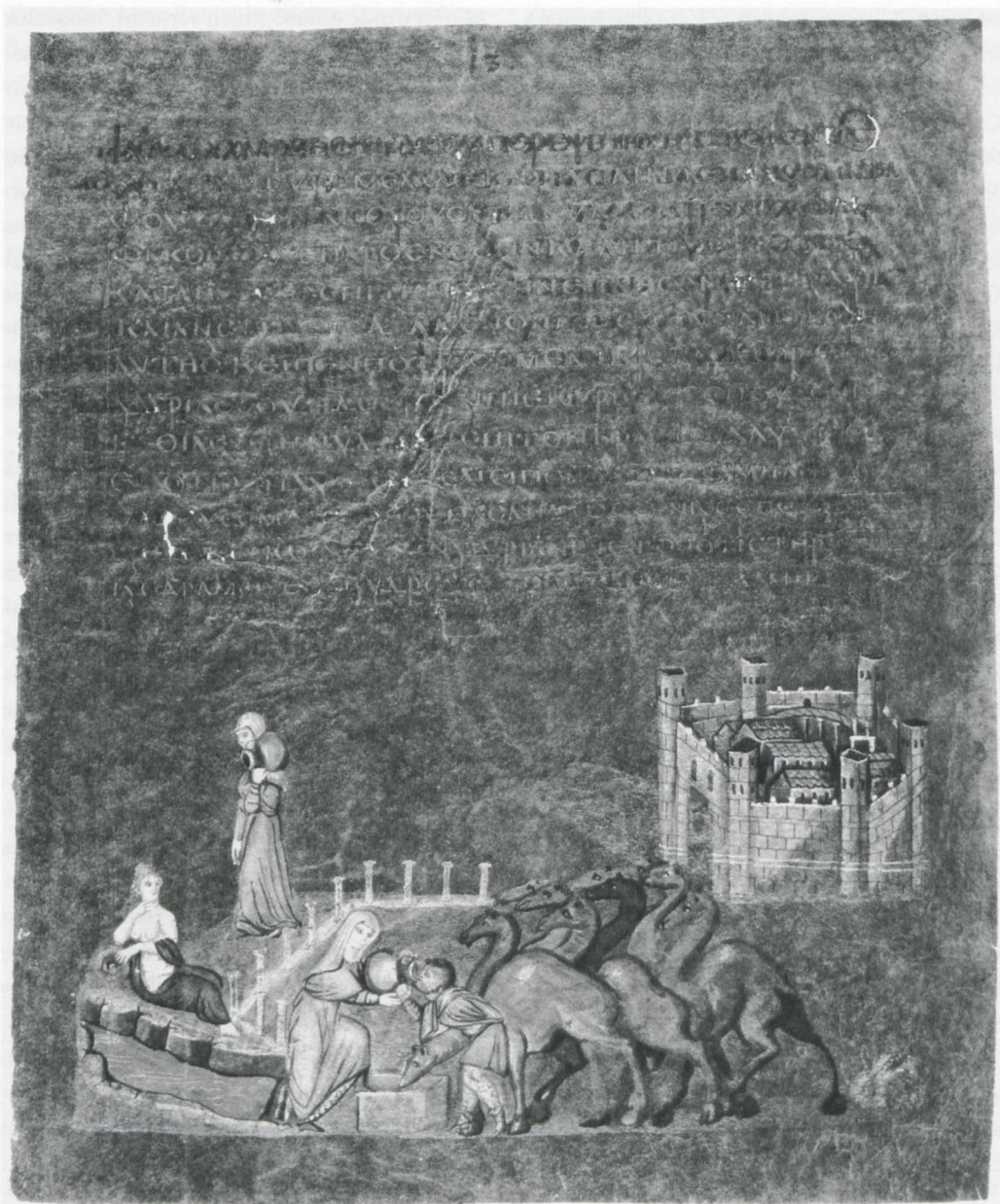
17 WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 13–20, 123–130, 187–205.

18 Frühe Comics. Was war vor Wilhelm Busch?: [www.comic.de/platinum/wienergenesis.html](http://www.comic.de/platinum/wienergenesis.html). – Von „sequentiell“ sprach auch Horst Bredekamp, als er Wickhoffs Analyse der Wiener Genesis in Parallele zur Entwicklung des Mediums Film setzte: H. D. HUBER/G. KERSCHER, Kunstgeschichte im „Iconic Turn“. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: Kritische Berichte, 26, 1998, Heft 1 (Netzkunst), S. 85–93, hier S. 86.

19 WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 20, 169, 187–205.

20 Rezension zu A. SCHMAROW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, wiederabgedruckt: F. WICKHOFF, Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen (Die Schriften Franz Wickhoffs, hg. v. M. Dvořák, Bd. 2), Berlin 1913, S. 368–369. – Vgl. auch die Rezension von F. WINTER, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 20, 1897, S. 47–55.

21 Rezension zu Schmarow (zit. Anm. 20), S. 369, Anm. 1. – Es handelt sich dabei um: S. LEVINSTEIN, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde, Leipzig 1905, hier S. 68–76 (dieser benutzte den Begriff „erzählend“ für „distinguierend“, „fragmentarisch“ für „kompletierend“ und übernahm von Wickhoff den Begriff des Kontinuierens). – Vgl. auch CLAUSBERG, Wiener Genesis (zit. Anm. 16), S. 52–57.



2 Rebekka und der Knecht Abrahams. Buchmalerei, 6. Jahrhundert. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Graec. 31, pag. 13 (zu Gn 24).

Fehr schon 1978 Schritte unternommen hat, läßt sich m. E. die jeweils spezifische Erzählweise des einzelnen Objekts differenziert beschreiben<sup>22</sup>.

Zur Erläuterung sei die Begegnung Rebekkas mit dem Knecht Abrahams am Brunnen vor der Stadt herangezogen (Abb. 2). Wickhoffs Zuwei-

22 M. FEHR, Exemplarische Untersuchungen zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzetüren, Diss. Phil. Bochum 1978, siehe etwa S. 103f.

sung zum kontinuierenden Stil ist ohne weiteres nachzuvollziehen: Rebekka hat die Stadt im Hintergrund verlassen und geht mit geschultertem Krug den Weg zum Brunnen, der von Meilensteinen begleitet ist. Eine Nymphe am Wegesrand personifiziert die Wasserquelle. Im Vordergrund sieht man Rebekka, zum zweitenmal dargestellt, bei der Begegnung mit Abrahams Knecht und der Kamelherde. Einleitende Nebenszene und Hauptszene sind durch die Bilddisposition deutlich als solche gekennzeichnet.

Neben dem kontinuierenden Prinzip ist jedoch innerhalb der zentralen Episode zugleich ein komplettierendes Moment enthalten, das allerdings nur in Kenntnis des alttestamentlichen Textes deutlich wird. Dort gibt Rebekka zunächst dem Knecht Abrahams zu trinken und schöpft anschließend erneut Wasser, mit dem sie die Tränke füllt, aus der dann die Kamele trinken können (Gn 24, 18–20). Im Bild wurden die wichtigsten Momente dieser Einzelszene in eine simultane Handlung zusammengefaßt, ohne daß die Beteiligten dabei wiederholt werden (vgl. auch Gn 24,

46). Es wurde offensichtlich versucht, möglichst viele Handlungselemente einer in sich geschlossenen Episode so zu verschmelzen, daß keine Figur wiederholt werden mußte, und zwar so, daß keine gravierenderen Widersprüche zur Realitätserfahrung eines einzelnen Handlungsmoments entstanden. Diese besondere Art des Komplettierens ist somit Resultat einer im einzelnen deutlich distinguierenden Tendenz. Erst die Analyse dieses differenzierten Zusammenspiels von Darstellungsprinzipien verdeutlicht die spezifische Erzählhaltung des Bildes, freilich ohne daß so bereits die damit verbundene Intention bestimmt wäre.

Die von Wickhoff eingeführten Begriffe haben sich in der kunsthistorischen Literatur vielfach durchgesetzt, ohne daß ihre Anwendung immer ausreichend reflektiert erscheint<sup>23</sup>. Es soll deshalb im folgenden versucht werden, die mehr als einhundertjährige Rezeptionsgeschichte des Wickhoffschen Beitrags zur Erzählforschung zumindest in wichtigen Etappen zu verfolgen und dabei Perspektiven für eine allgemeinere kunsthistorische Narrativik zu entwickeln.

### Der vermeintliche Primat des Zyklischen

Mit harscher Kritik reagierte 1947 Kurt Weitzmann (1904–1993) auf Wickhoffs Beitrag, und versuchte, dessen Terminologie durch eine neue zu ersetzen<sup>24</sup>. In seinem einflußreichen Buch *Illustrations in Roll and Codex* hat Weitzmann behauptet, die drei von Wickhoff benannten Erzählweisen seien schon 1881 durch den Archäo-

logen Carl Robert (1850–1922) etabliert worden, dessen Buch *Bild und Lied* unumgänglicher Ausgangspunkt für jede weitere Untersuchung erzähltheoretischer Art sei<sup>25</sup>. Das wiederholte Bedauern, daß ausgerechnet dieses Buch der Aufmerksamkeit des Wiener Gelehrten entgangen sei, soll wohl in erster Linie Plagiatsverdacht schüren<sup>26</sup>.

23 Selbst in einer Arbeit, deren Titel sich auf Wickhoffs Begriff des Kontinuierenden bezieht, wird „continuous narrative“ nicht weiter definiert oder differenziert: L. ANDREWS, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995, hier zitiert: Paperback-Ausg. 1998.

24 K. WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1947 (*Studies in Manuscript Illumination*, 2); Princeton 1970<sup>2</sup>.

25 C. ROBERT, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der Griechischen Heldensage*, in: *Philologische Untersuchungen*, 5, Berlin 1881. – „Three stages of this development were distinguished by Carl Robert, who in *Bild und Lied* analysed them with great precision and clarity, so that any further investigation of this subject must take this study as a point of departure“: WEITZMANN (zit. Anm. 24), S. 12.

26 „and it remains once more to be regretted that his *Bild und Lied* escaped the attention of the Viennese scholar“: WEITZMANN (zit. Anm. 24), S. 36.

Tatsächlich hatte Robert in *Bild und Lied* wichtige Beobachtungen zu verschiedenen bildlichen Erzählmöglichkeiten formuliert. Einen Beleg für die angeblich schon dort angelegte, auch terminologische Differenzierung mußte Weitzmann allerdings schuldig bleiben<sup>27</sup>.

Weitzmann wählte den Terminus *simultane Methode* (*simultaneous method*) für den kompletierenden und monoszenische Methode (*monoscenic method*) für den distinguierenden Erzählmodus, ohne daß meines Erachtens wesentliche Vorteile gegenüber Wickhoffs Termini erkennbar wären (und über die Nachteile zu sprechen, ist hier nicht der Ort)<sup>28</sup>. Den kontinuierenden Stil ordnete Weitzmann als Sonderfall dem unter, was er zyklische Methode (*cyclic method*) nannte<sup>29</sup>. Mit der dabei getroffenen Kritik traf Weitzmann tatsächlich bestimmte Schwachpunkte der Wickhoffschen Argumentation. Dessen Bildanalysen sind nämlich, der Disposition der Wiener Genesis-Bilder entsprechend, primär auf die einzelne, geschlossene Bildeinheit (wie in Abb. 2) gerichtet, und dementsprechend werden die besonderen Bedingungen des zyklischen Bilderzählens über die mit einem Blick zu erfassende Einheit hinaus nur unzureichend erfaßt – auch, wenn Wickhoff gleich zu Beginn seines Textes den Aspekt des Zyklischen anspricht, dessen Verhältnis zum Kontinuierenden jedoch unscharf bleibt<sup>30</sup>. In diesem

Zusammenhang verwendet Wickhoff gelegentlich den Begriff des Kontinuierlichen, der von manchem späteren Autor verwirrenderweise synonym mit dem des Kontinuierenden gebraucht wird<sup>31</sup>. Hier ist eine klare Differenzierung vonnöten, wie sie etwa Helmut Buschhausen trifft, der den Terminus „kontinuierlich“ für zyklische Darstellungen wie jene von Triumphsäulen oder Rotuli benutzt<sup>32</sup>.

Die Trajanssäule mit der spiralförmig gewundenen Friesdarstellung der Dakerfeldzüge, die sowohl Wickhoff als auch Weitzmann als Beispiel heranziehen, weist eine zyklische oder kontinuierliche Erzählung auf. Die Wiederholung der Kaisergestalt hat – im Sinne der Allgegenwärtigkeit des Herrschers – sicher stärker repräsentative denn narrative Gründe. Ob sie überhaupt im Sinne des Kontinuierens geschieht, ist nicht leicht zu entscheiden. Denn vom Kontinuieren ist zunächst nur innerhalb von in sich geschlossenen Erzähleinheiten zu sprechen, aus denen sich ein solcher Zyklus zusammensetzt. Und diese Einheiten sind bei einem fortlaufenden Relief weniger eindeutig zu bestimmen als bei den – schon durch die Seitendisposition voneinander abgegrenzten – Szenen der Wiener Genesis. Dennoch ist auch hier die Frage grundsätzlich berechtigt, ob die Wiederholung von Figuren auf dem Bildfeld einer Seite im Sinne des Kontinuierens geschieht, oder ob sie

27 Lediglich ein Hinweis auf den von Robert allenfalls marginal gebrauchten Begriff „Chroniken-Stil“, siehe WEITZMANN (zit. Anm. 24), S. 36, Anm. 7. – Zur Terminologie Roberts vgl. auch: N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur [in Mainz]. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1967, Nr. 2, Wiesbaden 1967, S. 73–100, hier S. 73f., Anm. 1.

28 Gleichwohl werden sie auch von Otto Mazal im jüngsten Kommentarband zur Wiener Genesis propagiert: MAZAL, *Kommentarband* (zit. Anm. 16), S. 169. – Für die archaische Kunst hat Nikolaus Himmelmann-Wildschütz anstelle des Begriffs der kompletierenden den der hieroglyphischen Erzählweise eingeführt, die sich meines Erachtens nach als eine spezielle Art des Kompletierens definieren läßt. – HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ (zit. Anm. 27), S. 81.

29 Dabei kam seiner Argumentation entgegen, daß im Englischen „continuous“ nicht nur „kontinuierend“ im Sinne Wickhoffs, sondern auch, oder sogar eher „zyklisch“ bedeuten kann, zur Differenzierung also der Gebrauch von „cyclic“ kaum zu vermeiden ist. Vgl. zum Beispiel: ANDREWS (zit. Anm. 23).

30 „Zyklische Kompositionen aus der Bibel sind erst im vierten Jahrhunderte nachweisbar ...“: WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 1.

31 Zur synonymen Verwendung vgl. etwa L. PLANISICIG, Lorenzo Ghiberti, Wien 1940, S. 19–21.

32 H. BUSCHHAUSEN, *Zur Frage des byzantinischen Historienbildes*, in: M. BIETAK/M. SCHWARZ (Hg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter*. Internationales Kolloquium, 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf/Langenlois, Wien 2002, S. 175–200, hier S. 181.

als das zufällige Resultat der spezifischen medialen Voraussetzungen anzusehen ist. Das heißt: Geht es tatsächlich um die sequentielle Schilderung einer in sich geschlossenen Bildhandlung durch Figurenwiederholung, oder sind lediglich die zum jeweiligen Textabschnitt und in ein einzelnes Bildfeld passenden (mehr oder weniger distinguierenden) Episoden additiv nebeneinandergestellt, so daß die Wiederholungen sich mehr oder weniger zufällig ergeben und die von den Folia bedingten Bildgrenzen für die Bildlektüre als unwesentlich anzusehen sind? Diese Frage hängt eng mit der spezifischen Funktion des Codex zusammen. Wohl zurecht vermutet Arne Effenberger: „Die Handschrift diente so kaum liturgischen Zwecken, sondern dürfte eher von einem vornehmen Besitzer zur persönlichen Lektüre und Anschauung benutzt worden sein“<sup>33</sup>.

Doch selbst wenn im Einzelfall eher eine zufällig auf die vorhandenen Bildflächen verteilte Addition von Einzelepisoden vorläge als eine Folge sequentieller Bildeinheiten: Der Begriff des Kontinuierens ist damit keineswegs obsolet. Vielmehr ist das Zyklische eine ganz eigene Kategorie des Bilderzählens, innerhalb derer nicht nur der kontinuierende, sondern alle drei Wickhoffschen Erzählmodi zum Tragen kommen können. Denn das Zyklische kommt durch das Zusammenfügen von Erzähleinheiten zustande – auch wenn sich manche Szenenfolge oder Einzelszene von einem zyklischen Vorbild herleiten mag. Tatsächlich kommt man im Fall der Wiener Genesis, gerade angesichts der zahlreichen jüdischen Legendenmotive, kaum umhin, entsprechende Vorlagen zu vermuten.

Weitzmann behauptete, die Bilder früher Codices seien in der Regel von den Bilderzyklen an-

tiker Buchrollen abhängig. Während dort in die fortlaufenden Textspalten zyklisch zahlreiche Einzelbilder eingestreut gewesen sein sollen – so jedenfalls die hypothetische Rekonstruktion – habe man diese im Medium des Codex neu organisieren und zusammenfassen müssen. Die Zusammenstellung der Bilder auf den Seiten eines Codex resultiert demnach daraus, wieviel Text und Bild jeweils auf einer Seite unterzubringen ist<sup>34</sup>. Der scharfe Tonfall gegenüber Wickhoff verdankt sich vermutlich der Absicht, den Begriff des Zyklischen in den Dienst einer Theorie zu stellen, nach der Bilder sich prinzipiell als Resultate historischer Überlieferungsprozesse erklären lassen. Doch abgesehen davon, daß die angeführten vermeintlichen Vorbilder zumeist rein hypothetischer Natur sind: Alles Abgeleitete ist auch ein intentional Neu-Zusammengefügtes. Und dementsprechend bietet Weitzmann allenfalls eine – allerdings zwingend nötige – Basis zur Erweiterung der Wickhoffschen Erzählmodi um die Möglichkeiten zyklischer (oder kontinuierlicher) Bildnarration, die gerade im Mittelalter außerordentlich verbreitet, wenn nicht vorherrschend war<sup>35</sup>.

Das Paradebeispiel für die kunsthistorische Narrativik ist in diesem Zusammenhang der Teppich von Bayeux, der in mancher Hinsicht jedoch eine Ausnahmeerscheinung darstellt<sup>36</sup>. Während es etwa auf der Trajanssäule darum geht, mit der Wiederholung des Kaisers dessen Omnipräsenz zu propagieren, geht es hier vielfach um eine, zum Teil von den Beischriften unterstützte „Hic-Ubi“-Struktur, sprich: um den Wechsel zwischen der Bewegung der Handlungsträger von einem zum anderen Ort und einer jeweils an diesem, zumeist

33 EFFENBERGER, *Frühchristliche Kunst* (zit. Anm. 16), S. 307.

34 Zu den jüngeren Erkenntnissen dazu siehe ZIMMERMANN (zit. Anm. 16). – BUSCHHAUSEN (zit. Anm. 30), S. 180–181 und 198–200.

35 Weitzmann geht davon aus, daß die „cyclic Method“ in hellenistischer Periode erfunden worden und später von den Römern zur Sarkophaggestaltung adaptiert worden sei: WEITZMANN (zit. Anm. 24), S. 17ff. Als unterschiedliche Arten des zyklischen Erzählens unterscheidet Weitzmann (ebd., S. 29ff.): a) Friesform (gemeinsame Grundlinie); b) eingebunden in ein Ornamentsystem; c) Handschriftendisposition (dabei soll die Entscheidung den Schreibern vorbehalten sein); d) Rückfall in monozenisches System (!), aber in größerem zyklischen Zusammenhang.





3 Herzog Wilhelm kommt nach Bayeux, wo Harold ihm einen Eid leistet. Teppich von Bayeux (Ausschnitt), ca. 1070. Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant.

architektonisch gekennzeichneten Ort vollzogenen Handlung – zum Beispiel (Abb. 3): „Hier (HIC) kommt Wilhelm nach Bayeux, wo (UBI)

Harold dem Herzog Wilhelm einen Eid geleistet hat“.

### Die Frage der Erzählstruktur

Die Fixierung auf das Ableiten – dessen grundsätzlicher Erkenntnisgewinn außer Frage steht – läßt bis in die jüngere Forschungsliteratur hinein gelegentlich übersehen, daß die tatsächlich erhaltenen Objekte zunächst einmal vor allem sich selbst und nicht ihre vermeintlichen Vorläufer bezeugen, und daß sie dementsprechend die Frage nach der ihnen eigenen spezifischen Aussage aufwerfen.

Zu den frühen Opponenten gegen *bloßes* Herleiten gehört Max Imdahl (1925–1988), dessen Ver-

dienste für die Narrativik gelegentlich bis heute marginalisiert werden<sup>37</sup>. Imdahl hat sich im Rahmen seiner Überlegungen zu den narrativen Strukturen in den Arenafresken Giotto's ausdrücklich auf Wickhoff und dessen drei Termini zur Bilderzählung bezogen, ohne diese allerdings erneut fruchtbar zu machen<sup>38</sup>. Vielmehr stützte er sich mit Dagobert Frey (1883–1962)<sup>39</sup> und Hans Sedlmayr (1896–1984) stärker auf eine spätere Generation Wiener Kunsthistoriker, die den von der historisch-kritischen Methode geprägten, aufklä-

36 Aus den zahlreichen Beiträgen vgl. etwa: R. BRILLIANT, The Bayeux Tapestry. A stripped Narrative for their Eyes and Ears, in: Richard Brilliant, The Bayeux Tapestry: A striped Narrative for Their Eyes and Ears, in: *word & image*, 7, 1991, S. 98–126 (wiederabgedruckt in: R. GAMSON (ed.), *The Study of the Bayeux Tapestry*, Woodbridge 1997, S. 111–137). – S. LEWIS, The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 1998. – G. R. OWEN-CROCKER, Telling a Tale: Narrative Techniques in the Bayeux Tapestry and the Old English Epic Beowulf, in: G. R. OWEN-CROCKER / T. GRAHAM (ed.), *Medieval Art. A memorial Tribute to Charles Reginald Dodwell*, Manchester/New York 1998, S. 40–59.

37 So bei W. PRINZ, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*. Mit Beiträgen von I. MARZIK, Bd. 1–2, Mainz 2000.

38 M. IMDAHL, Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's (1973), in: DERS., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, hg. von Gundolf Winter, Frankfurt am Main 1996, S. 180–209, hier S. 205–207. – Vgl. auch: DERS., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 60)*, München 1980.

39 Explizit vor allem: ebenda, S. 35–42.

rerischen Impetus Wickhoffs zumindest partiell gegen eine emphatisch rückwärtsgewandte Sinnstiftungsmission eingetauscht hatte<sup>40</sup>.

Analog zur Analyse der Paduaner Wandgemälde hat sich Imdahl auch in seinen Studien zur Buchmalerei ottonischer Zeit ausgiebig mit der Frage der Erzählstrukturen im Bild auseinandergesetzt<sup>41</sup>. Dabei galt sein Interesse – in den Termini Wickhoffs gesprochen – vor allem den kompletierenden Momenten. In *Sprache und Bild – Bild und Sprache* von 1970 entwickelte Imdahl am Beispiel der Miniatur der Gefangennahme Christi (Abb. 4) im Codex Egberti den Begriff der „evidenten szenischen Simultaneität“. Damit versuchte er, eine ausschließlich im Bild gegebene Möglichkeit der Handlungsschilderung ottonischer Zeit zu fassen, die jenseits der Vorstellung sukzessiver Handlungsabfolge liegt: „Es wäre sinnlos, die verbildlichte Szene sozusagen narrationslogisch nach sukzedierenden Ereignismomenten differenzieren zu wollen – zuerst die Umarmung, alsdann die Ergreifung, alsdann Jesu Hinwendung zu Petrus oder auch umgekehrt diese noch vor der Ergreifung –, sogar müßte eine solche Differenzierung das Sinn ganze des Bildes zerstören“<sup>42</sup>.

Imdahl berief sich in diesem Zusammenhang auf den von Hans Jantzen (1881–1967) entwickelten Begriff der „Gebärdenfigur“. Jantzen hatte diesen 1947 in *Ottonische Kunst* geprägt, und davon ausgehend zwischen *Inhalt* und *Gehalt* einer Bildaussage unterschieden, wobei der Gehalt al-

lein durch die figurale Verbildlichung – also unabhängig vom verbildlichten Text – zum Ausdruck gelange<sup>43</sup>.

Tatsächlich geht es in den Bildern des Codex Egberti, eines Evangelistars des späten 10. Jahrhunderts, nicht primär um das gewissermaßen textparallele Schildern des Handlungsablaufes, wie es in den Miniaturen der Wiener Genesis der Fall ist. Doch damit sind die Wickhoffschen Termini nicht von vornherein nutzlos. Vielmehr eignet sich Imdahls Begriff der evidenten szenischen Simultaneität (ebenso wie der der Gebärdenfigur) allenfalls zur Etikettierung eines bildspezifischen Phänomens, kaum jedoch zu dessen Analyse. Denn hier soll der spezifische Erzählmodus inklusive der damit verbundenen, jedoch diffus bleibenden Intention unter einem einzigen Begriff zusammengefaßt werden. Damit wird die „non-verbale Restmenge“ des Bildes allerdings mehr beschworen als ergründet<sup>44</sup>. Dafür jedenfalls spricht, daß der selbe Begriff, als „sinnvolle szenische Gleichzeitigkeit“ ins Deutsche übertragen, auch die spezifische Erzählleistung eines Historienbildes des 17. Jahrhunderts (Nicolas Poussins *Mannalese*, Abb. 11) erfassen soll<sup>45</sup>.

Mit der Anwendung von Wickhoffs Begriffsrepertoire hingegen läßt sich die Erzählhaltung differenzierter beurteilen, wenn auch, ohne daß damit bereits weiterreichende Aussageabsichten erfaßt würden. Bei der Gefangennahme Christi (Abb. 4) liegt eine Kombination der distinguierenden Erzählweise mit der kompletierenden vor,

40 Vgl. zum Beispiel T. ZAUNSCHIRM, *Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder Von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*, Klagenfurt 1993, S. 41–65.

41 M. IMDAHL, *Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti (1970)*, in: G. WINTER (Hg.), *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt am Main 1996, S. 94–103. – M. IMDAHL, *Werke der ottonischen Kunst. Anschauung und Sprache (1989)*, in: WINTER, S. 156–179. – Vgl. auch: M. IMDAHL, *Bis an die Grenze des Aussagbaren*, in: STITT (zit. Anm. 4), S. 245–272, hier vor allem S. 255ff.

42 IMDAHL, *Sprache und Bild* (zit. Anm. 41), S. 96.

43 H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, München 1947, S. 80–82.

44 Vgl. J. IMORDE, *Werte und Verwertungen. Die Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte*, in: *Kunstchronik*, 56, 2003, S. 53–60, hier S. 59.

45 M. IMDAHL, *Die Zeitstruktur in Poussins „Mannalese“. Fiktion und Referenz (1989)*, in: WINTER (zit. Anm. 41), Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, S. 475–493, hier S. 485.

Ih̄m nazarenum. Dicit eis ih̄s. Ego sum.



Stabat autem et iudas qui tradebat eum. cum  
 ipsis. Ut ergo dixit eis ego sum. abierunt retror-  
 sum. et ceciderunt in terram. Iterum ergo interro-  
 gavit eos. Quem queritis. Illi autem dixerunt  
 Ih̄m nazarenum. Respondit ih̄s. Dixi vobis. quia  
 ego sum. Si ergo me queritis. sinite hos abire.

die sich vor allem an der Gestalt Christi festmachen läßt. Dieser empfängt den Judaskuß, wird am Handgelenk ergriffen und gebietet zugleich Petrus. Dieser spezifische Erzählmodus hat – zumindest im konkreten Fall – vermutlich die Funktion, auf die in der *einen* Person Christi vereinte heilsgeschichtliche Doppelrolle als Opfer *und* höchste Autorität hinzuweisen. Die Intention besteht also – gemäß der liturgischen Funktion des Codex – weniger darin, Geschichten zu erzählen, sondern vielmehr darin, im Schildern einzelner, liturgisch bedeutsamer Ereignisse deren heilsgeschichtliche Dimension zu verdeutlichen. Dementsprechend ist zu fragen, ob der Erzählmodus nicht tatsächlich eher simultan denn sequentiell zu verstehen ist.

Manche Imdahl angelastete oder anzulastende Fehlinterpretation liegt keineswegs in seiner Methode begründet, auch wenn bei der radikalen Konzentration auf das einzelne, aus seinem Kon-

text oft regelrecht herausgeschnittene Bild durchaus die Gefahr besteht, an der Bildintention vorbeizuarbeiten. Gerade bei einem Ansatz, dem es um Erzählstrukturen geht, hätte zum Beispiel bemerkt werden können, daß die sogenannten Hochzeit zu Kana-Bilder von Giotto und Duccio aus dem frühen 14. Jahrhundert Gemälde mit ganz unterschiedlichen Themen sind<sup>46</sup>. Während in Giottos Wandbild tatsächlich ein Akzent auf dem Weinwunder liegt<sup>47</sup>, ist in Duccios Predellenbild der thematische Schwerpunkt die Interpretation der Aussage „Was willst du von mir, Frau?“ (Jo 2,4)<sup>48</sup>. Die damit assoziierte Trennung zwischen Christus und Maria wird nicht nur durch Gestik und Mimik, sondern auch durch die Anordnung der Handelnden im Bildraum verdeutlicht: Zwischen den markant hervorgehobenen Protagonisten klappt die Öffnung der Tür. Vergleichende Beurteilungen der Weinwunderschilderung erübrigen sich damit.

### Bilderzählung oder -argumentation?

In seiner Dissertation von 1978 hat sich Michael Fehr anhand der Hildesheimer Bronzetüren intensiv mit Fragen der Bilderzählung ottonischer Zeit befaßt<sup>49</sup>. Seine Arbeit, die sich in kritischer Auseinandersetzung mit den Wickhoffschen Begriffen den Erzählstrukturen widmet, ist von der kunsthistorischen Mittelalter-Forschung weitgehend ignoriert worden. Bis in die jüngste Lite-

ratur hinein wird hingegen wiederholt, die Hildesheimer Reliefs seien von einer spätantiken Bildfolge abzuleiten, die durch Handschriften karolingischer Zeit vermittelt worden sei<sup>50</sup>: Eine der Bamberger Alkuinbibel unmittelbar verwandte Handschrift müsse man in Hildesheim besessen haben<sup>51</sup>. Auch wenn dies zutreffen sollte, was hier nicht in Frage steht, ist damit noch nichts über

46 IMDAHL (zit. Anm. 45), S. 187–193.

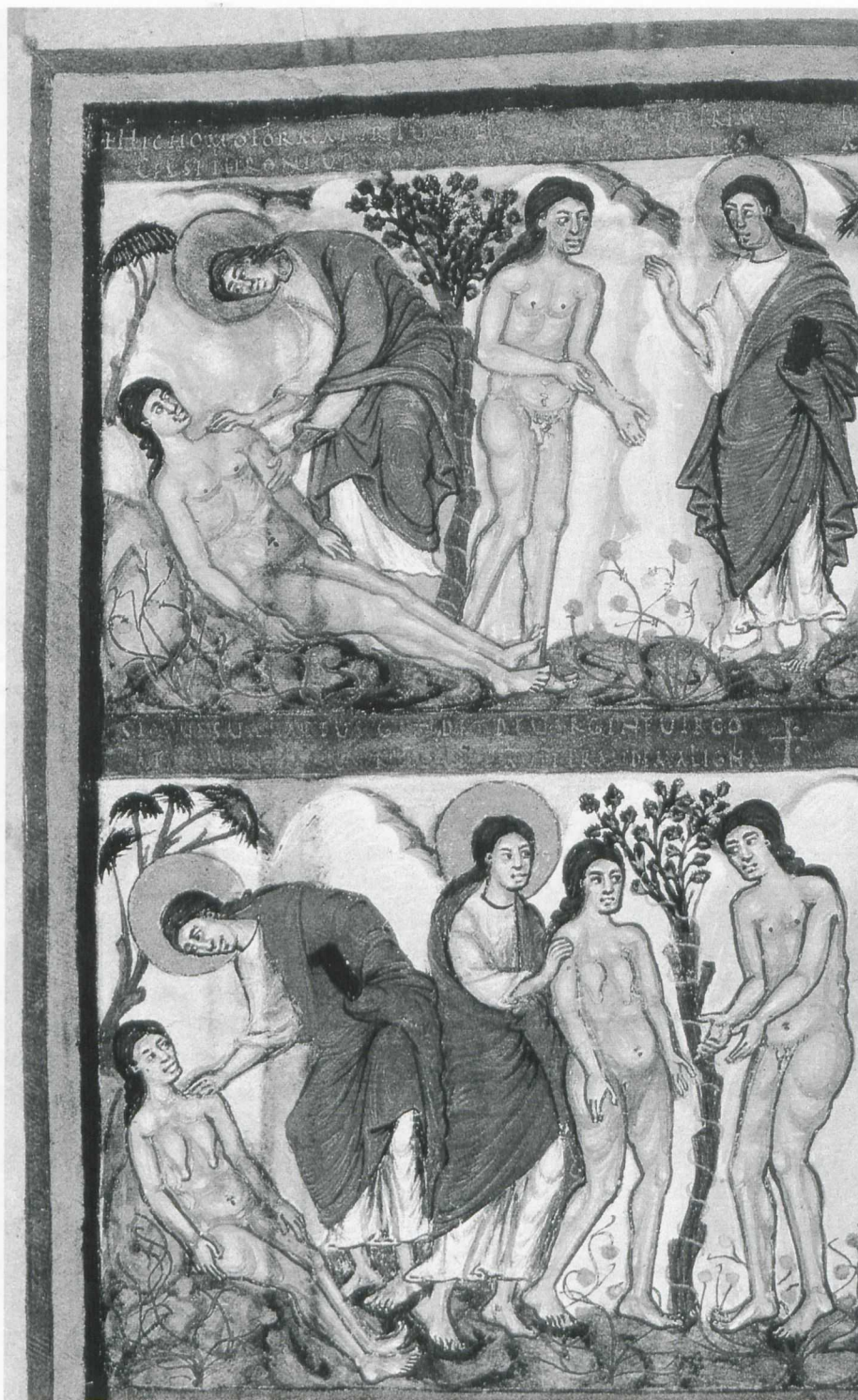
47 Wandgemälde, ca. 1306. Giotto. Padua, Arenakapelle.

48 Tafelbild, 1311 vollendet. Duccio. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

49 FEHR (zit. Anm. 22).

50 Siehe zum Beispiel den Katalogbeitrag von R. KAHSNITZ in: M. BRANDT/A. EGGBRECHT (Hg.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (Ausstellungskatalog Hildesheim 1993), Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VII-33, S. 503–512, hier vor allem S. 504–506. – Zur Vorbildfrage vgl. besonders S. KASPERSEN, Cotton-Genesis, die Tour-Bibeln und die Bronzetüren – Vorlage und Aktualität, in: M. GOSEBRUCH, Bernwardinische Kunst. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim vom 10.10.–13.10.1984 (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweiger Wissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 3), Göttingen 1988, S. 79–103. – Zu den Handschriften aus Tours: H. L. KESSLER, The illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination, 7), Princeton, New Jersey 1977.

51 Miniatur, ca. 834/43, Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Misc. Class. Bibl. I, fol. 7v; KAHSNITZ (zit. Anm. 50), S. 506.



5 Die Erschaffung Adams und Evas. Miniatur, ca. 870. Bibel von San Paolo fuori le Mura, fol. 8v. Rom, Basilica di San Paolo fuori le mura.

die offensichtlich ganz eigenständige Programmatik der Hildesheimer Bilder gesagt, die nicht zuletzt mit ihrer spezifischen Gattung und Funktion zusammenhängt. Schon die Parallelisierung zwischen den benachbarten alt- und neutestamentlichen Szenen wirft die Frage nach präfigurativen oder kontrastiven Aussagegesichtspunkten auf. Zudem wäre mit dem Hinweis auf die hypothetische Vorlage gerade einmal für die Hälfte der Szenen, nämlich die alttestamentlichen, deren mögliche Herkunft geklärt. Die Eigenständigkeit der Hildesheimer Bilderfindungen bestätigt sich nicht zuletzt in dem – in dieser Konsequenz wohl singular – engen Bezug der Pflanzenmotive auf die dargestellten Ereignisse, den Fehr ausführlich analysiert hat.

Die exemplarische Gegenüberstellung der Schöpfungsszene der Hildesheimer Tür mit der entsprechenden Szene der nordfranzösischen Bibel von Sankt Paul aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 5) mag belegen, wie wenig ein solcher, gern gezogener Vergleich zum Verständnis der Darstellung im oberen Relieffeld des Bronzetürflügels beiträgt (Abb. 6)<sup>52</sup>. Während die Miniatur an Eindeutigkeit kaum etwas zu wünschen übrig läßt, gibt die Hildesheimer Darstellung manche Rätsel auf, die sich durch ikonographische Vorbilder bisher nicht lösen lassen. Nicht geklärt ist, wer gerade von Gottvater erschaffen wird, wer rechts neben dem Baum steht, und wie sich diese Figuren zueinander verhalten<sup>53</sup>. Ist die Erschaffung Adams dargestellt, der rechts noch einmal in bereits belebtem Zustand zu sehen ist? Oder handelt es sich um die Erschaffung Evas, bei der Adam zuschaut? Oder ist die Erschaffung Adams mit dessen Vision der Gestalt seiner zukünftigen Gefährtin kombiniert, wie sie in mittelalterlichen Legenden gele-

gentlich kolportiert wurde?<sup>54</sup> Jede dieser Lösungen impliziert einen anderen Erzählmodus, die erste den kontinuierenden, die zweite den distinguierenden, die dritte einen, den man ebenfalls distinguierend nennen könnte, bei dem allerdings unterschiedliche Realitätsebenen zum Tragen kommen (Dietmar Peil spricht in solchen Fällen von Simultandarstellung)<sup>55</sup>. Womöglich wird erst eine Klärung der Erzählhaltung(en) des Gesamtprogramms eine Entscheidung erlauben, die aber grundsätzlich auch zugunsten einer kalkulierten Mehrdeutigkeit ausfallen kann.

Ein Blick auf die Sündenfall-Szene (Abb. 7) wirft noch einmal Abgrenzungsfragen zu den Begriffen Wickhoffs auf: Nach dessen Definition liegt hier der komplettierende Stil vor. Ohne daß die Figuren wiederholt werden, ist zu sehen, wie die Schlange den Apfel reicht, wie Eva ihn empfängt, wie diese ihn weiterreicht, während Adam ihr die geöffnete Hand entgegenstreckt, und wie dieser den bereits empfangenen Apfel in der anderen Hand hält. Diese Handlungsfolge von rechts nach links ließe sich aber auch als eine kontinuierende beschreiben, nur daß nicht die jeweils handelnde Person, sondern die Frucht im sequentiellen Sinne vervielfältigt ist. Zumindest müßte man also zwischen dem Komplettieren ohne und dem mit Wiederholung von Einzelmotiven unterscheiden.

Anders verhält es sich mit der Darstellung des Brudermordes durch Kain (Abb. 8). Die Wiederholung des Protagonisten deutet auf den kontinuierenden Stil hin. Aber schon die spiegelsymmetrische Ausrichtung der zwei Kain-Figuren auf die zentrale Gestalt Abels läßt vermuten, daß eine eindeutige Lektürerichtung nicht beabsichtigt ist. Dies wird besonders deutlich im Vergleich zu der zur Ableitung gerne herangezogenen Aquarell-

52 Vgl. H. KAISER-MINN, Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 6), Münster i. W. 1981.

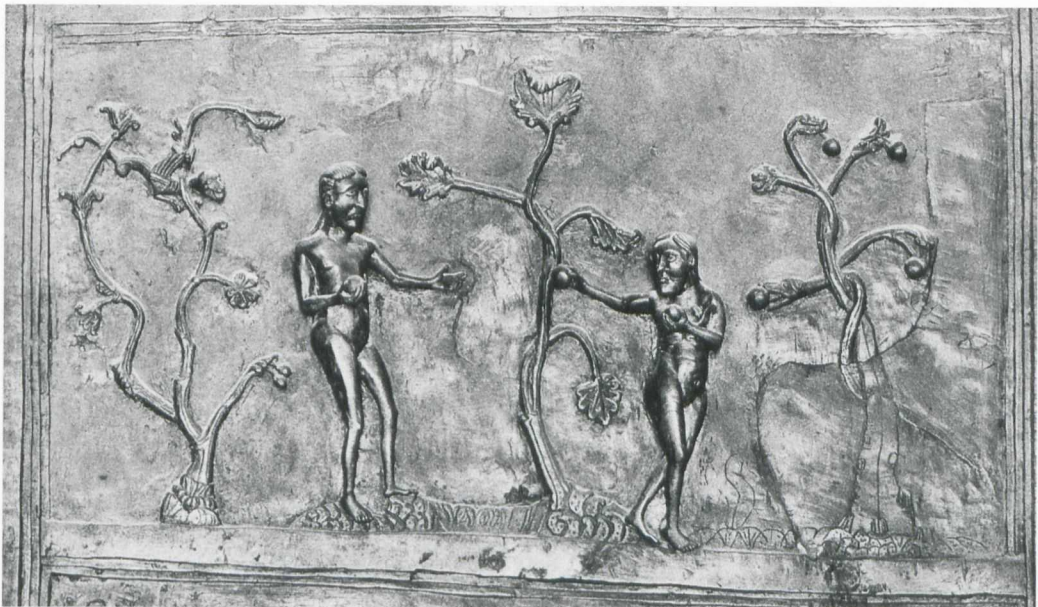
53 FEHR (zit. Anm. 22), S. 133–159.

54 Vgl. FEHR (zit. Anm. 22), S. 138–140.

55 D. PEIL, Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988 (W. HARMS (Hg.), Germanistische Symposien. Berichtbände, 11, Stuttgart 1990, S. 150–167, hier S. 160.



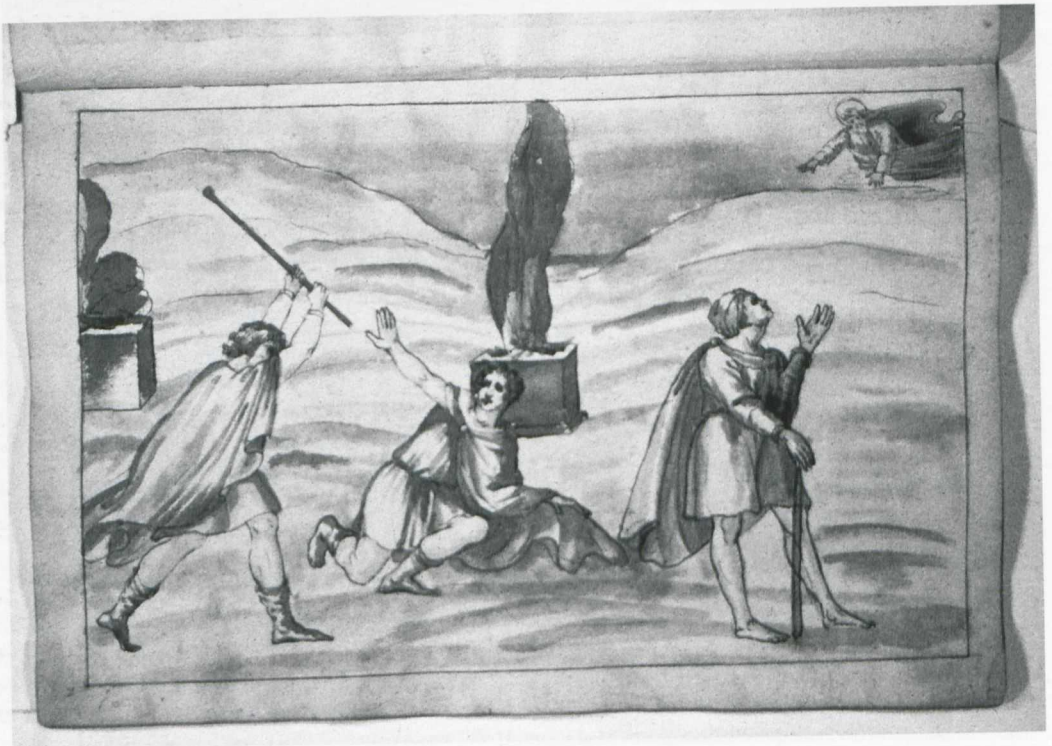
6 Erschaffung des Menschen. Bronzerelief, 1015. Hildesheim, Dom, Sog. Bernwardstür, linker Flügel.



7 Der Sündenfall. Bronzerelief, 1015. Hildesheim, Dom, Sog. Bernwardstür, linker Flügel.



8 Der Brudermord Kains an Abel. Bronzerelief, 1015. Hildesheim, Dom, Sog. Bernwardstür, linker Flügel.



9 Der Brudermord Kains an Abel. Aquarell, 17. Jahrhundert. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica, Cod. Barb. Lat. 4406, fol. 32r.



folge des 17. Jahrhunderts, die einen verlorenen Wandgemäldezyklus, wohl des 5. Jahrhunderts, aus San Paolo fuori le mura dokumentiert<sup>56</sup>. Im Aquarell (Abb. 9) ist eine Handlungsabfolge von links nach rechts zu erkennen: Links erhebt Kain einen Stock gegen den vor dem Opferaltar knien- den Abel, rechts disputiert er mit Gottvater. Ganz anders das Hildesheimer Relief (Abb. 8)<sup>57</sup>: Der stürzende Abel ist gewissermaßen Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Rechts davon steht Kain mit erhobener Keule und wehendem Mantel, links wiederum Kain, der sich hinter seinem Mantel vor der Hand Gottes zu verstecken sucht (vgl. Gn 4,14). Offenbar kommt es dabei nicht darauf an, einen exakten Augenblick der Mordhandlung und dessen zeitlichen Bezug zur Entlar- vung des Mörders zu schildern. Entscheidend ist vielmehr, daß Kain als Täter und Abel als Opfer charakterisiert ist. Es geht um eine argumentative Struktur: Der in hohem Bogen stürzende Abel im Zentrum bezeichnet einerseits das Opfer des als

Mörder gekennzeichneten Kain und andererseits den sichtbaren Beweis für den Grund der Verfluchung Kains durch Gottvater. Anfang und Ende der Bildargumentation sind nicht festgelegt.

Dies letztendlich doch wieder mit einem einzi- gen und zudem noch einem „Stil“-Begriff zu be- legen, wie Fehr es mit dem „dialektischen Stil“ tat, trägt kaum zum weiteren Verständnis bei<sup>58</sup>. Wichtig festzuhalten ist jedoch, daß die Anwen- dung der Wickhoffschen Begriffe hier an ihre Grenzen stößt. Denn nicht der temporale Aspekt ist für die Bilderzählung konstitutiv, sondern der kausale. Es geht darum, Ursache und Wirkung zu verdeutlichen: „Wo Raum und Zeit ineinander greifen“, so schrieb im Jahr nach dem Erscheinen der *Wiener Genesis* der von Wickhoff gern und heftig gescholtene August Schmarsow (1853–1936), „wo sie gar in Bewegung geraten zueinander, da wird ein Vorwärts und Rückwärts angesponnen, nicht ohne die Frage nach Ursache und Wirkung oder nach Grund und Folge“<sup>59</sup>.

### Aussage- und Wirkungsabsichten

Es stellt sich somit die grundsätzliche, Wickhoffs Überlegungen ergänzende Frage, ob oder in wel- chem Maß die Schilderung eines Zeitverlaufs oder -moments für die jeweilige Bilderzählung konsti- tutiv ist. Das heißt, es ist zu überlegen, ob die kontinuierende, aber ebenso die kompletierende Erzählweise tatsächlich im sequentiellen Sinne zu verstehen ist, oder ob es sich eher um eine simultane Auffassung handelt<sup>60</sup>. Und daraus ergibt sich

die umfassendere Frage: Welche Aussage- und Wirkungsabsichten können über die narrative Er- eignisschilderung hinaus mit der Anwendung un- terschiedlicher Darstellungsmodi verknüpft sein?

Barbara Zimmermann hat 1993 in unmittelba- rer Auseinandersetzung mit Wickhoffs Terminologie die spezifischen Bildaussagen frühchristlicher Mosesszenen untersucht<sup>61</sup>. Auch hier erweist sich, daß die erhaltenen kontinuierenden Darstellun-

56 G. JAKUBETZ, Die verlorenen Mittelschiffmalereien von Alt-St. Paul in Rom (Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4406), Diss. Phil. Wien 1976.

57 FEHR (zit. Anm. 22), S. 103–117.

58 FEHR (zit. Anm. 22), S. 118–132.

59 A. SCHMARSOW, Zur Frage nach dem Malerischen, in: DERS., Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Bd. 1, Leipzig 1896, S. 104. – Auch zitiert bei CLAUSBERG (zit. Anm. 16), S. 76.

60 Zur Diskussion über den Begriff der Simultaneität: P. STROHSCHNEIDER, Die Diskussion der zweiten Sektion, in: W. HARMS (Hg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988 (Germanistische Symposien. Berichtbände, 11, Stuttgart 1990), S. 216–239, hier S. 223.

61 ZIMMERMANN (zit. Anm. 16).

gen sich nicht als Produkte mechanischer Kopier- und Ableitungsprozesse, sprich: aus der Reduktion narrativer Zyklen im Sinne Weitzmanns erklären lassen. Vielmehr ist ihre jeweilige konkrete Gestalt mit ganz unterschiedlichen, vor allem allegorischen Aussagen verknüpft, die in engem Bezug zu ihrem unmittelbaren Kontext stehen.

Zimmermanns Untersuchung steht in der Tradition einer seit den siebziger Jahren verstärkten kontext- oder funktions- sowie Bild-Text-orientierten Forschung. 1973 hat Meyer Schapiro (1904–1996), der sich schon in den dreißiger Jahren mit den methodischen Leistungen der sogenannten alten und neuen Wiener Schule auseinandergesetzt hatte, auf die unterschiedlichen Modi künstlerischer Repräsentation hingewiesen, die mit unterschiedlichen Intentionen einhergehen<sup>62</sup>. In *Words and pictures* zeigte er anhand verschiedener Beispiele der alttestamentlichen Ikonographie, wie Darstellungen ein und desselben Sujets auf ganz divergierende Bildaussagen schließen lassen<sup>63</sup>. Über die ‚wörtlichen‘ Darstellungen hinaus machte er auf ein breites Spektrum allegorischer Aussagen aufmerksam<sup>64</sup>. Hier seien lediglich zwei Beispiele für präfigurative Darstellungsabsichten genannt, die in mittelalterlichen Bildern besonders häufig begegnen: In der *Bible Moralisée* der Österreichischen Nationalbibliothek

aus dem 13. Jahrhundert ist die Darstellung des Isaakopfers so formuliert, daß die typologische Aussage schon an einem Nebenmotiv sinnfällig wird<sup>65</sup>: Das von Isaak (Typus) geschulterte Brennholz ist so zu einer Kreuzform zusammengebunden, daß es von vornherein die Kreuztragung Christi (Antitypus) assoziieren läßt<sup>66</sup>. Die erhobenen Hände des Mose bei der Schlacht der Amalekiter (Abb. 10) haben in der dargestellten Form eine legitimatorisch-autorisierende Funktion in Hinblick auf den entsprechenden liturgischen Gestus, der im Medaillon darunter zu sehen ist; zugleich wird der liturgische Akt in einem kämpferischen Sinn interpretiert<sup>67</sup>.

Der schon bei Schapiro erkennbare, frühe Einfluß der Semiotik hat wesentliche theoretische Grundlagen für eine differenziertere Beurteilung der Bedeutungskonstitution und des Prozesses der Bildlektüre geliefert. Carl Clausberg hat 1984 in diesem Sinne zumindest exemplarisch auf die „visuelle Grammatik“ der Wiener Genesis-Miniaturen und deren Bedeutungs-„Überschuß“ gegenüber dem Text hingewiesen<sup>68</sup>.

Die allgemeinere Frage nach den jeweils spezifischen Intentionen und Wirkungsweisen narrativer Darstellungen ist allerdings kaum systematisch weiterentwickelt worden, auch wenn – um nur zwei Autoren zu nennen – mit Arbeiten von

62 M. SCHAPIRO, *The New Viennese School*, in: *The Art Bulletin*, 18, 1936, S. 258–266; wiederabgedruckt in: CH. WOOD (ed.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930's*, New York 2000, S. 453–485.

63 M. SCHAPIRO, *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague/Paris 1973, S. 32.

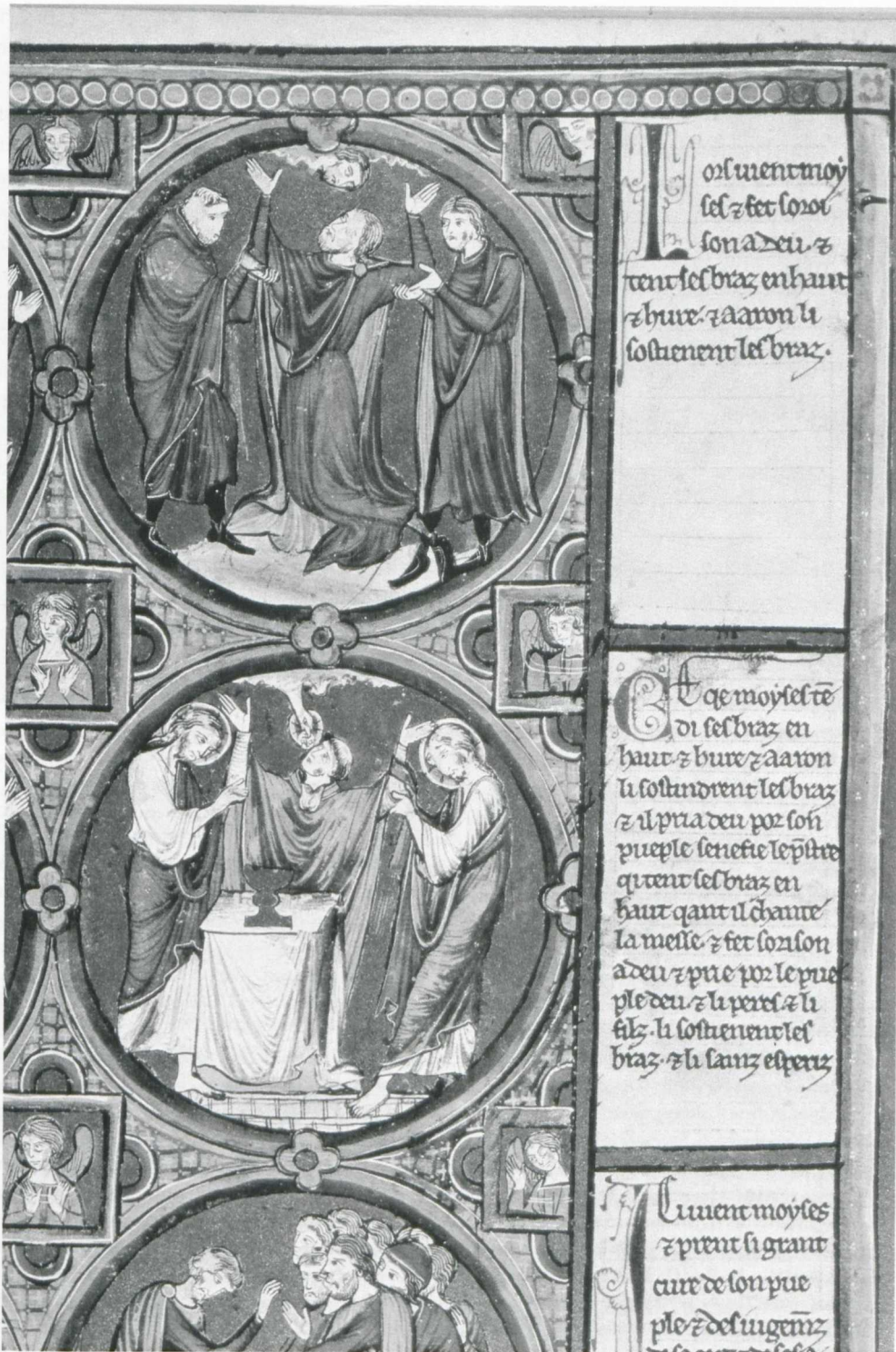
64 Vgl. auch E. KÖNIG, *Buchmalerei – eine narrative Kunst?*, in: N. F. PALMER – H.-J. SCHIEWER, *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 1.–11. Oktober 1997*, Tübingen 1999, S. 141–148.

65 Opfer Isaaks, Kreuztragung Christi. *Buchmalerei* (nach 1226). *Illustration der Bible Moralisée*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 5r (toD, d). – Zur Handschrift siehe vor allem: *Bible Moralisée. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz und Paris 1973 (*Codices Selecti Phototypice Impressi, Facsimile*, vol. XL; R. HAUSHERR, *Commentarium*, vol. XL\*). – H.-W. STORK: *Die Wiener französische Bible moralisée Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. Transkription und Übersetzung*, St. Ingbert 1988. – DERS., *Die Wiener französische Bible moralisée Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, St. Ingbert 1992 (*Saarbrücker Hochschulschriften*, 18). – J. LOWDEN: *The Making of the Bibles Moralisées, I. The Manuscripts*, University Park, Pennsylvania 2000.

66 STORK (zit. Anm. 65), Bd. 1, S. 135; Bd. 2, S. 10.

67 STORK (zit. Anm. 65), Bd. 1, S. 182; Bd. 2, S. 48–49.

68 CLAUSBERG (zit. Anm. 16), S. 10, 16.



10 Moses bei der Schlacht gegen die Amalekiter. Buchmalerei, wohl kurz nach 1226. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 23r.

Wolfgang Kemp und Robert Suckale wichtige Grundlagen dazu gelegt sind<sup>69</sup>. Dort, wo die Semiotik ausdrücklich für die kunsthistorische Erzählforschung fruchtbar gemacht werden sollte, wie in dem programmatischen Gemeinschaftsaufsatz *Semiotics and Art History* (1991) von Mieke Bal und Norman Bryson, lassen sich die herangezogenen, vor allem an der Literatur entwickelten Modelle nur selten direkt auf die Analyse von Bil-

derzählungen übertragen<sup>70</sup>. Es gibt zwar gelegentliche Einzelstudien, in denen der Wickhoffsche Ansatz für die Analyse narrativer Bilder und Zyklen fruchtbar gemacht wird<sup>71</sup>; der Kunstgeschichte fehlt jedoch eine übergreifende Narrativik<sup>72</sup>, wie sie sich in den Literaturwissenschaften zu einer eigenen Disziplin mit unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen entwickelt hat<sup>73</sup>.

### Bilderzählung in der frühen Neuzeit

Im Fall der Kunst der frühen Neuzeit sind die Probleme oft ähnliche, auch wenn sie forschungsgeschichtlich zum Teil anders gelagert sind. Zumindest wird den Bildern dieser Epoche aufgrund der Aufwertung der Bilderfindung in der zeitgenössischen Kunstliteratur mit größerer Bereitschaft eine spezifische Eigenschaft zugesprochen. Allerdings werden auch Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts

immer wieder unter Einschränkungen und anhand von Normen beurteilt, die erst später maßgeblichen Einfluß gewannen und als deren wichtigste Formulierung Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* von 1766 gelten darf<sup>74</sup>. Dessen Gattungsästhetik ist ein genuines Produkt der Aufklärungszeit und läßt sich in ihrer Zuspitzung auf eine bestimmte Erzählhaltung nicht ohne weiteres auf

- 69 W. KEMP, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987. – DERS. (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (Literatur und andere Künste, 4), München 1989. – DERS., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996. – Zusammenfassend: DERS., *Narrative*, in: R. S. NELSON – R. SHIFF, *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, S. 58–69. – R. SUCKALE, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild*, in: W. HARMS (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Germanistische Symposien. Berichtbände, II, Stuttgart 1990), S. 15–34. – DERS., *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt am Main 1995.
- 70 M. BAL / N. BRYSON, *Semiotics and Art History*, in: *Art Bulletin*, 73, 1991, S. 174–208. Hier werden vor allem die Modelle von Roland Barthes (*S/Z*, Paris 1970) und Mikhail Mikhailovich Bakhtin (*Literatury i estetiki Voprosy*, Moskau 1975; *The Dialogic Imagination*, transl. by C. Emerson and M. Holquist, Austin 1981) herangezogen. – Vgl. auch A. J. GELDERBLUM, *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik*, in: M. HALBERTSMA/K. ZIJLMANS (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 219–250, hier vor allem S. 225.
- 71 Vgl. zum Beispiel: K. MAEKAWA, *Narrative and Experience. Innovations in Thirteenth Century Picture Books*, Frankfurt am Main, Berlin/Brüssel/New York/Wien 2000 (zu Wickhoff und Weitzmann: S. 73–79).
- 72 Einen Schritt in diese Richtung versuchte ein Kongreß in Baltimore: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, siehe H. L. KESSLER/M. S. SIMPSON (ed.), *Proceedings of the Symposium [...] held in Baltimore on 16–17 March 1984*, in: *Studies in the History of Art*, 16, Washington D.C. 1985. – Vgl. zum Beispiel auch die einleitenden Überlegungen zur kunsthistorischen Erzählforschung bei W. FRANZEN, *Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern“*. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Diss. TU Berlin 2000), Berlin 2002, hier S. 9–19.
- 73 Zwei Autoren als Vertreter einer größeren zeitlichen und methodischen Spanne: E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955 (1998<sup>8</sup>). – M. BAL, *De theorie van vertellen en verhalen*, Muiderbert 1980. – Engl. Übersetzung: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/London 1985. – Einen knappen Überblick über die verschiedenen methodischen Ausrichtungen der philologischen Erzählforschung bietet jüngst: K. ZUSCHLAG, *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*, Tübingen 2002 (Diss. Phil. Heidelberg 2000).
- 74 G. E. LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [...]*. Hier benutzte Ausg.: Stuttgart 1994.



11 Mannalese. Öl auf Leinwand, 1639, Paris, Louvre.

andere Epochen zurückübertragen. Ausgerechnet das im 16. und 17. Jahrhundert als das Paradebeispiel der gelungenen „storia“ geltenden Gemälde, Raffaels sogenannte *Schule von Athen*<sup>75</sup>, auf deren „anachronismo“ im 17. Jahrhundert Giovanpietro Bellori hinwies<sup>76</sup>, erschwert die Bestimmung des Erzählmodus auf vielfältige Art und Weise. Und selbst in der von André Félibien mitgeteilten Akademiesdiskussion von 1667 zu Poussins *Mannalese* zeichnet sich zwar bereits deutlich der im Zuge der

wachsenden Orientierung am Drama entstehende Primat des fruchtbaren Augenblicks (hier: der Peripetie) unter Maßgabe der Einheit von Zeit, Ort und Handlung ab<sup>77</sup>; Charles Le Brun verteidigt jedoch ausdrücklich die poetische Freiheit der Künstler gerade in der Anwendung dessen, was man mit Wickhoff als kompletierende Momente bezeichnen kann (Abb. 11)<sup>78</sup>. Dabei geht es allerdings tatsächlich um eine ganz bestimmte, für den neuzeitlichen Kunstdiskurs charakteristische Art

75 Wandgemälde, ca. 1510, Raffael. Vatikanstadt, Stanza della Segnatura. – G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 166.

76 G. P. BELLORI, *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695; Nachdruck Westmead 1968, S. 15.

77 Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm (incl. der Ergänzungen oben und unten), 1639, Paris, Musée du Louvre.

78 H. JOUIN (ed.), Charles Le Brun. *Les Israélites recueillant la Manne dans le Désert* par Nicolas Poussin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, Paris 1883, S. 48–65; übersetzt bei W. SCHLINK, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, in: *Quellen zur Kunst*, 4, Freiburg im Breisgau 1996. – Vgl. auch IMDAHL, *Zeitstruktur* (zit. Anm. 45). – F. THÜRLEMANN, *Nicolas Poussin – Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des*

des Kompletierens, der die Funktion zukommt, die unmittelbare Vor- und Nachgeschichte des gewählten Darstellungsmoments zumindest anzudeuten – ein Anliegen, das schon Philostrat formuliert hatte und das spätestens seit dem 16. Jahrhundert zu einem vieldiskutierten Aspekt der Kunstliteratur avancierte<sup>79</sup>. Im Bild der Mannalese geht es – zumindest auf der vorderen Bildebene – um den Umschlag von der Verzweiflung an der Hungersnot in die Erkenntnis der Errettung durch das Wunder.

Zudem ist dieser Diskurs, der schließlich in Lessings Forderung gipfelte, der Einbildungskraft müsse die Freiheit eingeräumt werden<sup>80</sup>, das jeweilige Zuvor und Danach zu imaginieren, eng an die seit dem 16. Jahrhundert zunehmende Etablierung des Einzelbildes im Sinne einer in sich geschlossenen künstlerischen Einheit geknüpft<sup>81</sup>. Mit den spezifischen Zeitproblemen des in diesem Sinne ‚klassischen Historienbildes‘ hat sich Louis Marin auseinandergesetzt<sup>82</sup>. Als radikale Gegenposition wäre die Caravaggios zu nennen, der – etwa im *Emmausmahl* – gerade auf das scheinbar Zufällige des Augenblicklichen setzt<sup>83</sup>.

Domenichinos Galeriebild vom Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen Dianas läßt sich,

wie Julian Kliemann gezeigt hat, als gemalter Beitrag zum Diskurs darüber begreifen, wie selbst unter der Maßgabe strengen Distinguierens Vor- und Nachgeschichte angedeutet werden können (Abb. 12)<sup>84</sup>. Den dargestellten Augenblick umfaßt der Schuß der Nymphe in auffallend farbigem und aufflatterndem Gewand am linken Bildrand und der den Bildraum rechts soeben verlassende Pfeil. Die Kombination aus Handlungsmomenten, Affektäußerungen und Positionierung der Bildobjekte läßt jedoch die vorausgegangene Handlungsabfolge präzise rekonstruieren und die zukünftigen Folgen erahnen. Dabei steht die durchaus wörtlich zu nehmende, ‚pfeilschußartige‘ Kürze des dargestellten Ereignisses in auffälligem Kontrast zum benötigten Zeit- und Konzentrationsaufwand der Bildlektüre – ein Aspekt übrigens, der, so weit ich sehe, in der kunsthistorischen Erzählforschung bisher wenig beachtet wurde, der jedoch maßgeblich zum Verständnis der verschiedenen Erzählmodi hinzugehört<sup>85</sup>. Als skulpturales Gegenstück kann Berninis nur wenig später entstandene Apoll- und Daphne-Gruppe für Scipione Borghese gelten, deren Rezeptionsprozeß vom Künstler durch die ursprüngliche Aufstellung (mit dem Rücken Apolls zum Be-

Sehens, in: DERS., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 111–137. – F. H. DOWLEY, *Thoughts on Poussin, Time, and Narrative. The Israelites Gathering Manna in the Desert*, in: *Simiolus*, 25, 1997, S. 329–348.

79 J. KLIEMANN, *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 273–312, hier S. 279–286.

80 LESSING (zit. Anm. 74), S. 23.

81 Bei Shaftesbury schließlich kam es in diesem Zusammenhang zu dem sehr eng definierten Begriff der „tabulature“ in: A. A. COOPER, *Earl of Shaftesbury, An Essay on Painting. Being a Notation of the Historical Draught or Tabulature of the Judgment of Hercules [...]*, London 1714, S. 4.

82 L. MARIN, *Towards a Theorie of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds**, in: S. R. SULEIMAN/I. CROSMAN (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton N. J., 1980, S. 293–299, 304–306, 310–324. – Hier benutzt: *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins *Arkadische Hirten**, in: W. KEMP (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (DuMont-Taschenbücher, 169), Köln 1985, S. 110–136.

83 Öl auf Leinwand, 139 x 195 cm, 1596–1698, London, National Gallery.

84 KLIEMANN (zit. Anm. 79). – Das Bild, heute in der Galleria Borghese, war ursprünglich für Pietro Aldobrandini bestimmt.

85 Vgl. CLAUSBERG, *Wiener Genesis* (zit. Anm. 16), S. 41. – H.-TH. SCHULZE ALTAPPENBERG, „per essere persona sofistica“. Botticellis Bilderzyklus zur *Göttlichen Komödie*, in: H.-TH. SCHULZE ALTAPPENBERG (Hg.), *Sandro Botticelli, Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Commedia-Handschriften der Renaissance* (Ausstellungskatalog Berlin, Rom, London 2000), Ostfildern-Ruit/London 2000, S. 14–35, hier S. 31–35. – KATO, *Malerei* (zit. Anm. xx). – FRANZEN (zit. Anm. 72), S. 16.



12 Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen der Diana. Öl auf Leinwand, 1616/1617, Domenichino. Rom, Galleria Borghese.

trachter) gerade nicht auf ein schnelles Erfassen mit einem Blick, sondern auf ein Nach-und-Nach-Erschließen der vielansichtigen Skulptur angelegt war, die zugleich der Inbegriff plötzlich erstarrter Handlungen und Affekte ist<sup>86</sup>.

Wickhoff hat den Zusammenhang zwischen der kontinuierend-kontinuierlichen Erzählweise der Wiener Genesis und der erforderlichen Geschwindigkeit und Aufmerksamkeit der Bildlektüre durchaus formuliert: „Nicht einzelne Bilder ausgezeichneter, epochemachender Augenblicke treten zu einem Zyklus zusammen [...], sondern, wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend

und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorüberziehen, die jeweiligen Helden der Erzählung in kontinuierlich sich aneinanderreihenden Zuständen“<sup>87</sup>.

Zu Wickhoffs Verdiensten gehört es zudem, mit der *Wiener Genesis* als einer der ersten sowohl mit der ethisch-normativen Ästhetik Winckelmanns<sup>88</sup>, als auch mit der Lessingschen Zuspitzung auf den fruchtbaren Augenblick gebrochen zu haben, der im 18. Jahrhundert wohl spätestens seit Shaftesburys *Essay on Painting* (1714) an maßgeblicher Relevanz gewonnen hatte<sup>89</sup>.

86 Gianlorenzo Bernini, Marmorgruppe, 1622–1624, 243 cm hoch, Rom, Galleria Borghese.

87 WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 9.

88 Siehe WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 151. – Vgl. J. J. WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterungen, hg. v. L. UHLIG, Stuttgart 1995. – Zur Überwindung Winckelmanns durch Wickhoff vgl. R. BIANCHI-BANDINELLI, Römische Kunst, zwei Generationen nach Wickhoff, in: *Klio*, 38, 1960, S. 269–283.

89 Auch wenn Riegl ihm vorwarf, nicht „mit unbefangenen Auge“ herangegangen zu sein: RIEGL, *Kunstindustrie* (zit. Anm. 14), S. 6; Siehe WICKHOFF (zit. Anm. 3), S. 10; vgl. LESSING (zit. Anm. 74), S. 23; SHAFTESBURY, *Essay* (zit. Anm. 81).



13 Geschichte von Kain und Abel. Bronzerelief, 1425/52, Lorenzo Ghiberti, Florenz, Baptisterium, sog. Paradiesestür.

Dennoch vertrat 1929, unmittelbar auf Wickhoffs Terminologie bezogen, ausgerechnet einer der Biographen der Wiener Schule, der schon genannte Dagobert Frey, Schüler Max Dvoráks und Julius von Schlossers (1866–1938), die nicht unwidersprochene, aber vielfach nachhallende Meinung: „So mußte die Vorstellung der Renaissance notwendig der ‚kontinuierenden Darstellung‘ des

Mittelalters den Todesstoß geben. Perspektive und kontinuierende Darstellung sind ihren Voraussetzungen nach unvereinbar“<sup>90</sup>. Demgegenüber hat Lew Andrews in einer eigens dieser Frage gewidmeten Monographie (1995) sogar von einer Wiedergeburt der kontinuierenden Erzählweise in der Renaissance gesprochen<sup>91</sup>. Als ein deutliches Indiz dafür, daß das Kontinuieren jedenfalls nicht

90 D. FREY, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, S. 55.

91 Was er allerdings unter „continuous“ versteht, bleibt schleierhaft: ANDREWS, *Story* (zit. Anm. 23). – Rezensionen: P. HILLS,





14 Das Neugeborenenwunder des Hl. Antonius. Bronzerelief, 1447, Donatello. Padua, Sant'Antonio, Hochaltar.

als rückständig oder überholt gegolten hat, mag gelten, daß die mit erheblichem innovativem Anspruch zwischen 1425 und 1452 geschaffenen Reliefs der sogenannten Paradiesestür der Ghiberti-Werkstatt am Florentiner Baptisterium sich primär und ausgiebig der kontinuierlichen Erzählweise bedienen (vgl. Abb. 13)<sup>92</sup>. Leo Planiscig (1887–1952), ebenfalls Schüler Dvořáks und Schlossers, begründete in seiner Ghiberti-Mono-

graphie von 1940 die „kontinuierliche“ [sic!] Darstellungsart“ der Paradiesestür mit der episch schildernden Bildtradition des Trecento, wie sie besonders in Siena gepflegt worden sei, einerseits<sup>93</sup> und dem Rückgriff auf spätantik-altchristliche Erzähltechnik andererseits<sup>94</sup>. Die Ausstellung über Sandro Botticellis Dante-Zyklus in Berlin 2000 hat verdeutlicht, daß auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts zyklisches Bilderzählen

in: *Speculum*, 73, 1, 1998, S. 149. – J. WIRTH, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, 59, 1997, S. 441–443.

92 R. KRAUTHEIMER in collaboration with T. KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd. 31), Princeton, N. J. 1982, S. 157–225. – A. PERRIG, *Lorenzo Ghiberti. Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt am Main 1987.

93 Eine Meinung, der sich Richard Krautheimer anschloß, die er mit dem Hinweis auf Ambrogio Lorenzetti konkretisierte und auf Masaccio und Donatello erweiterte: „All three, then, Masaccio, Donatello, and Ghiberti, within the course of five odd years, fell back on the method of presenting a continuous narrative which, a century earlier, had dominated the art of the Sienese masters“: KRAUTHEIMER, *Ghiberti* (zit. Anm. 92), S. 221. – Zur Bilderzählung in der sienesischen Kunst vgl. auch KEMP, *Räume* (zit. Anm. 69), S. 51–64.

94 Die antiken Vorbilder vermutete er „in der hellenistischen, namentlich in der alexandrinischen Kunst“: PLANISCIG (zit. Anm. 31), S. 19–21.

mit kontinuierenden Elementen mit höchsten künstlerischen Ansprüchen und entsprechenden Neuerungen verbunden war, die offenbar erst vor dem terminologischen Hintergrund der Filmanalyse zur vollen Würdigung gelangen<sup>95</sup>.

Ein zweibändiges Opus über *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik* hingegen beurteilt noch im Jahr 2000 die Erzählleistungen des Tre- und Quattrocento mit Limitierungen, die der Vielfalt der zeitgenössischen Erzählmhaltungen nicht gerecht werden<sup>96</sup>. So muß Donatello sich den Vorwurf gefallen lassen, in einem Relief aus dem Zyklus der Antoniuswunder vom Santo in Padua (Abb. 14) „die Haupthandlung nicht in ihrem Ablauf deutlich gemacht“, und überhaupt „etwas anderes geschildert“ zu haben als aus der legendarischen Überlieferung bekannt sei<sup>97</sup>. Diese berichtet, eine schöne Frau in Ferrara sei von ihrem Gatten des Ehebruchs verdächtigt worden. Der Hl. Antonius habe dem neugeborenen Kind geboten, den Namen des Vaters zu nennen, und der Säugling habe, zum Ankläger gewandt, laut vernehmlich gesprochen: „Dies ist mein Vater“. Das Relief zeigt, wie Antonius das Kind an die Mutter zurückreicht. Die Reaktionen der Umstehenden lassen erkennen, daß sich das Wunder soeben ereignet hat. Am deutlichsten bringt dies die im Demutsgestus vor Antonius kniende Gestalt zum Ausdruck. Eindeutig als weiterer Protagonist gekennzeichnet ist die in stolzem Gestus beinahe geckenartig auftretende Figur mit Hut links von Antonius. Diese weist, in Oppositionshaltung zur jungen Mutter, unmittelbar vor dem Körper des Heiligen mit erhobener Hand auf das Kind. Daß der Autor in dieser Figur partout nicht den Gat-

ten sehen will, liegt allein an der Fixierung auf eine streng distinguierende Erzählmhaltung. Geht man von einem komplettierenden Moment aus, spricht nichts dagegen, in der Figur den von seiner Eitelkeit verblendeten Ehemann in der Rolle des Anklägers zu sehen. Ausdrücklich führt das Bild so den Kontrast zwischen der lasterhaften Aufplusterung in Hochmut und der vorbildhaften Selbsterniedrigung in Demut zu beiden Seiten des Heiligen vor – eine Aussage, für die das Komplettieren sich bestens eignet. Das Bild bedient sich demnach einer bestimmten Art der Verknüpfung zweier Darstellungsprinzipien zugunsten einer didaktisch-moralisierenden Absicht.

Wie selbstverständlich sich nicht nur die Heroen der Frührenaissance, wie Masaccio und Donatello, sondern auch die der Hochrenaissance, wie Michelangelo und Raffael, der kontinuierenden Darstellungsweise bedienen, mögen die prominenten Bilder von Sündenfall und Vertreibung in der Sixtinischen Kapelle oder der Befreiung Petri in der Stanza d'Eliodoro belegen<sup>98</sup>. Daß die Verwendung solcher vermeintlich nicht-neuzeitgemäßer Erzählweisen in der Literatur oft nur schwer akzeptiert wird, spiegeln bestimmte Abbildungskonventionen, die entsprechende Bilder gerne in Details zerlegt oder über eine Doppelseite hinweg verteilt wiedergeben. Allerdings ist m. E. gerade in diesen Fällen zu untersuchen, ob die Wiederholung von Handlungsträgern in einem gemeinsamen Bildraum tatsächlich im Sinne der sequentiellen Lektüre oder doch mehr im Sinne der Konzentration verschiedener Handlungsmomente auf eine zentrale Bildaussage hin, sprich: als Simultandarstellung, zu verstehen ist.

95 SCHULZE ALTAPPENBERG (zit. Anm. 85), S. 31–35. – Vgl. auch: DERS., Von dieser und anderen Welten. Sandro Botticellis Bilderzyklus zur „Göttlichen Komödie“, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 37, 2000, S. 175–187.

96 PRINZ, *Storia* (zit. Anm. 37).

97 PRINZ, *Storia* (zit. Anm. 37), Bd. I, S. 415–416. – Vgl. J. POPE-HENNESSY, *Donatello Sculptor*, New York/London/Paris 1993, S. 233–238.

98 Deckengemälde, 1508/10, Michelangelo. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle; Wandgemälde, 1511/14, Raffael. Vatikanstadt, Stanza dell'Eliodoro.



15 Philemon und Baucis, Ende 15. Jahrhundert (?), Bramantino. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

### Die Projektion der Erzählung

Eine geradezu programmatisch anmutende Verbindung der Anwendung der Zentralperspektive mit dem kontinuierlichen Erzählmodus, die der oben referierten These Dagobert Freys widerspricht, läßt meines Erachtens ein Gemälde zur Geschichte von Philemon und Baucis im Wallraf-Richartz-Museum in Köln erkennen (Abb. 15)<sup>99</sup>. Das Bild, das sich einem bis dahin selten darge-

stellten Thema widmet<sup>100</sup>, wird dem Mailänder Bramantino zugeschrieben und zumeist gegen Ende des 15. Jahrhunderts datiert<sup>101</sup>.

Mit dem auffälligen Knoten im weißen Leinentuch des Tisches im Vordergrund, der geradezu aus dem Bild herauszutreten scheint, ist der Blickpunkt des Betrachters, in dem die Fluchtlinien des Bildes zusammenlaufen, eindeutig fixiert.

99 W. SUIDA, Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 25, 1905, S. 1–71. – DERS., Bramante Pittore e il Bramantino, Mailand 1953. – G. A. DELL'ACQUAE/G. MULAZZANI, Bramantino e Bramante pittore, in: *Classici dell'Arte*, 95, Mailand 1978. – P. C. MARANI, „Nei fondi delle istorie“. Paesaggio e territorio nella pittura lombarda del Quattrocento, in: *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Mailand 1993, S. 369–396. – Zusammenfassend: R. BENTIVOGLIO RAVASIO, Bramantino, in: SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 13, München und Leipzig 1996, S. 572–574.

100 Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 611–724.

101 U. REHM, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, in: *Kunstwissenschaftliche Studien*, 106, München/Berlin 2002, S. 327–341.

Im Vordergrund ist ein zentraler Moment des Mythos zu sehen: Das alte Ehepaar kniet ehrfürchtig vor den himmlischen Besuchern Jupiter und Merkur, die soeben als Götter erkannt worden sind. Von dieser Szene überschritten ist rechts zu sehen, wie Philemon die Fremden empfängt, und wie er, noch einmal dargestellt, eine Kuh melkt; links, wie die Götter dem Ehepaar gebieten, nicht zu ihren Ehren die einzige Gans zu schlachten. Das kontinuierende Prinzip der Darstellung ist evident.

Welche Rolle aber spielen die zwei zentralen Gestalten des Bildes am Ende des Tisches, in denen noch einmal Philemon und Baucis begegnen? Dazu bietet die Literatur unterschiedliche, sich scheinbar widersprechende Lösungen an: Wolfgang Suida sah hier den Abschied der beiden voneinander geschildert, bevor sie sich in die zwei miteinander verschlungenen Bäume unmittelbar hinter ihnen verwandeln<sup>102</sup>. Wolfgang Stechow hingegen vermutete, es handle sich um den Augenblick, in dem Philemon und Baucis – ebenso überrascht wie demütig – vom Lohn für ihre Gastfreundschaft erfahren<sup>103</sup>.

Die erhobene Hand von Philemon und der Demutsgestus von Baucis lassen aber auch andere Deutungen zu. Es kann sich um das der Vordergrundsszene unmittelbar vorausgehende Ereignis handeln: Philemon und Baucis reagieren mit Staunen und Unterwerfung darauf, daß sich der Wein in dem vor ihnen stehenden Kelch immer wieder von selbst füllt. Faßt man den Gesichtsausdruck der Baucis mit ihren herabgezogenen Mundwinkeln als Trauer auf, so läßt sich die Darstellung sogar auf ein Ereignis des Mythos bezie-

hen, von dem ansonsten nichts zu sehen ist: Ausdrücklich schildert Ovid, wie Philemon und Baucis mit Staunen und Trauer auf den Untergang der übrigen Ortschaft reagieren – die Strafe für die mangelnde Gastfreundschaft der Nachbarn.

Offensichtlich dreht sich das kontinuierende Prinzip des Bildes gewissermaßen um ein komplettierendes Moment: Das Ehepaar im Zentrum läßt sich auf verschiedene Situationen des Mythos beziehen, die sich an mehreren Stellen sinnvoll in die sequentielle Bildlektüre einfügen lassen. Zugleich ist die zentrale Darstellung der zwei Protagonisten auch eine Art überzeitliches Charakterbild.

Die auffallend symmetrische und etwas steife Bildkomposition, vor allem aber die fast pedantische Gruppierung der Figuren um die zwei Baumstämme im Zentrum und um die zwei Holzpflocke links und rechts, die der Stabilisierung der alterschwachen Bäume dienen, lassen allerdings überlegen, ob die Erzählhaltung des Bildes nicht noch eine weitere Dimension hat. Bei Ovid dient der Hinweis auf die uralte, mit einer Eiche verschlungene Linde in der Rahmenerzählung als Ausgangs- und Endpunkt der sich um diese Bäume rankenden Erzählung. Dementsprechend lassen sich auch im Gemälde die um die Bäume und ihre Pflocke gruppierten Figuren auffassen: als auf die alterschwachen Bäume projizierte mythische Assoziationen, die sich erst in der Bildlektüre zu einer Geschichte zusammenfügen. Das Bild würde in ganz eigener Art und Weise auf Ovids Erzähltechnik mit Rahmen- und Haupterzählung antworten.

102 SUIDA, *Jugendwerke* (zit. Anm. 99), S. 12–13.

103 W. STECHOW, *The Myth of Philemon and Baucis in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1940/41, S. 103–113, S. 105.

## Folgen

Damit sind wir bei erzähltheoretischen Problemen derjenigen Epoche angelangt, die sich unter einem weit gefaßten *ut pictura poesis* den Erzählmöglichkeiten des Bildes ganz besonders verschrieben hatte, und an deren Erschließung Franz Wickhoff wohl am meisten lag. Auch wenn Wickhoff an der Schwelle zum 20. Jahrhundert nicht als erster und einziger daran wirkte, die Kunstgeschichte – besonders in der Beurteilung gemalter Historien – von der einengenden Werteskala des 18. Jahrhunderts zu befreien, so hat er mit seiner terminologischen Differenzierung doch ein wirksames Instrumentarium bereitgestellt, das sich auch unter den methodischen Prämissen und Zielrichtungen am Übergang zum 21. Jahrhundert – im Sinne von Darstellungsmodi oder -prinzipien – zur Analyse von Bilderzählungen bewährt.

Es sind allerdings Ergänzungen nötig: einerseits um die Frage, ob eine eher sequentielle oder eine simultane Auffassung besteht, andererseits um die Modi zyklischen Bilderzählens. Die Grenzen dieser eher formalen Kriterien markieren Zugänge zu einer Vielfalt an Aussage- und Wirkungsabsichten, die je nach Darstellungsträger und -technik sowie nach Kontext und Funktion zu unterschiedlichen Zeiten ganz unterschiedlich ausfallen können. Dies bedarf ebenso der weiteren historisch-systematisierenden Untersuchung wie die Frage nach den Implikationen und Folgen der verschiedenen bildlichen Erzählweisen für den ‚Lektüre‘- oder Rezeptionsprozeß, wenn man zu einer umfassenderen kunsthistorischen Narrativik gelangen will.

---

*Abbildungsnachweis:* Abb. 1: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 2: Österreichische Nationalbibliothek Wien. – Abb. 3: Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 4: Stadtbibliothek Trier. – Abb. 5–8: Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 9: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom. – Abb. 10: Österreichische Nationalbibliothek Wien. – Abb. 11: Musée du Louvre Paris. – Abb. 12: Galleria Borghese. – Abb. 13, 14: Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 15: Wallraf-Richartz-Museum Köln.