Originalveröffentlichung in: Pfisterer, Ulrich ; Tauber, Christine (Hrsgg.): Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte, Bielefeld 2018, S. 29-48
(Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München ; 47)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00008160

Im Fluss... Die Renaissance aquatischer Bild-Metaphern in der Kunstgeschichte*

Ulrich Pfisterer

Die Renaissance der Künste war nicht nur Wiedergeburt, Wiederauferstehung oder „Wiedererwachsung". Und sie wurde nicht nur als Lichterscheinung nach dem „dunklen Mittelalter" wahrgenommen, als Anfang dessen, was im „Enlightenment" dann endgültig zum Wunschbild vom Licht und der Erleuchtung des reinen Geistes stilisiert wurde.[1] Die Renaissance und mit ihr der Beginn der gesamten neuzeitlichen Kunstliteratur provozierten auch und gleich in mehrerer Hinsicht wirkmächtige aquatische Metaphern von Ursprung, Quelle, Einfluss und Voranströmen – alles Sinnbilder und Vergleiche, um stilistischen (Neu-)Anfang, künstlerische Erfindung, Formenwandel und andere zentrale Theoreme der Kunst(geschichte) zu beschreiben und verständlich zu machen. Dabei traten auf der Ebene der Texte diese aquatischen Metaphern zunächst nur als eine Option neben anderen auf. Dagegen kam unter den frühen Versuchen, solche Vorstellungen und Vergleiche tatsächlich zu visualisieren und in konkrete Bilder umzusetzen, dem Bereich des Wassers eine besondere Bedeutung zu.

* Herzlicher Dank an Andreas Höfele, Beate Kellner, Oliver Primavesi, Gerhard Regn und Peter Strohschneider für ihre kritischen Hinweise zu einer ersten Fassung dieses Textes.

[1] Johann Kreuzer: Licht, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 207-223. Aus dem Bereich aquatischer Metaphern wird in dieser Publikation nur „Meer" besprochen.

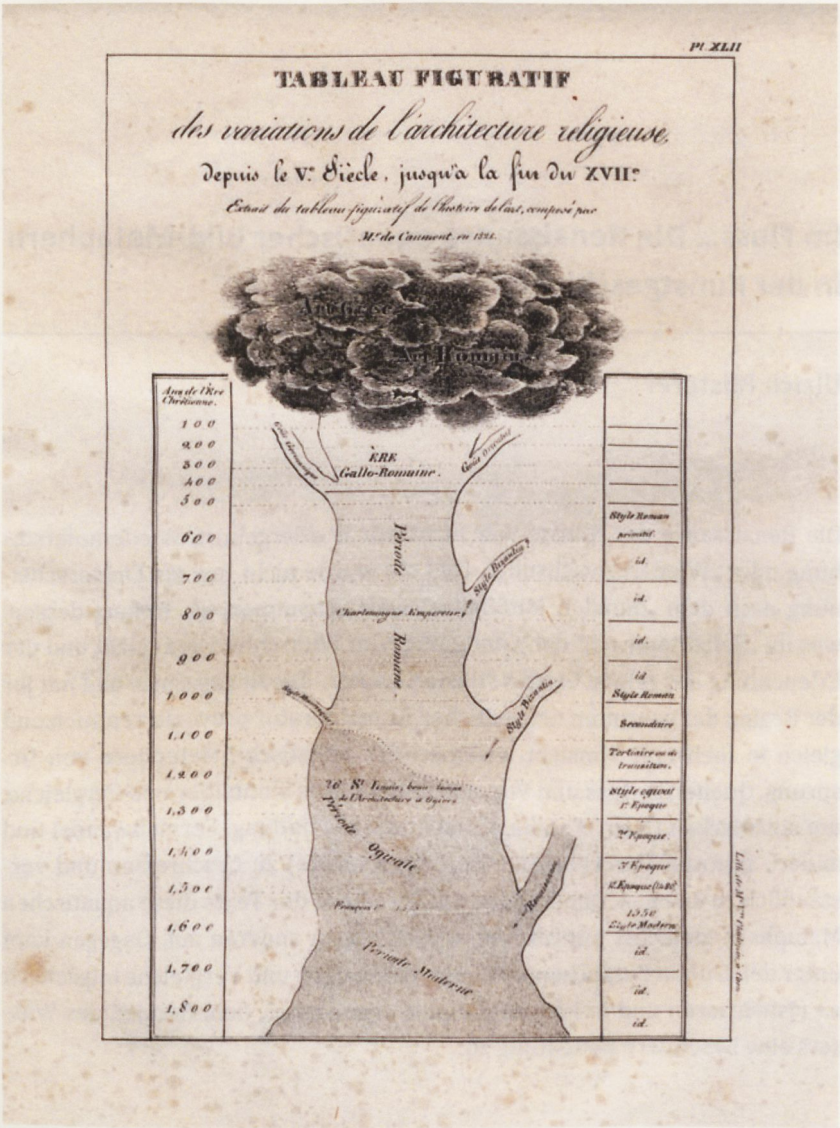

Abb. 1 Arcisse de Caumont, Cours d'Antiquités Monumentales. Atlas, Teil 4, Paris [2]1841, Tafel 42: Entwicklung der religiösen Architektur vom 5. bis zum 17. Jahrhundert

Wenn hier nach den Anfängen aquatischer (Bild-)Metaphern in der Kunstgeschichte gefragt wird, dann soll nicht nur die Vorgeschichte zu deren eigentlichem Siegeszug seit dem 19. Jahrhundert (und dann bemerkenswerter-

weise in engem Zusammenhang mit der zunehmenden ‚Verwissenschaftlichung' der Kunstgeschichte) aufgezeigt werden, ein Siegeszug, der von den so erfolgreichen Fluss-Diagrammen kultur- und kunsthistorischer Entwicklungen begleitet, wenn nicht vorangetrieben wurde *(Abb. 1)*.[2] Zu überlegen wäre vor allem auch, was trotz aller berechtigten Kritik an solchen aquatischen Metaphern, Bildern und (Hilfs-)Konstruktionen, was trotz aller Kritik an ihrer assoziativen, teils verkürzenden Verführungskraft und begrifflichen Unschärfe von diesen in ihren jeweiligen historischen Argumentationskontexten heuristisch geleistet wurde und wird.[3] Denn selbst wenn man auf der produktionsästhetischen Seite künstlerische Kreativität nicht so radikal auf „Einflußangst" zurückführen will, wie von Harold Bloom als (tiefenpsychologisches) Movens der literarischen Produktion vorgeschlagen,[4] so bleibt doch zumindest auf der rezeptionsästhetischen Seite zu überlegen, ob es gerade in der Disziplin Kunstgeschichte, die sich ja mit den doppelt diskursiv uneinholbaren Phänomenen des Visuellen und der Kunst beschäftigt, überhaupt umfassende Erklärungsmodelle gibt, die auf einen gewissen Anteil des Metaphorischen – seinerseits unausschöpfliches ‚figuratives Wissen'[5] – ganz verzichten können.

Schließlich ist daran zu erinnern, dass im Kontext naturwissenschaftlicher Kausalitäten, eines Denkens in Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen –

---

[2] Göran Hermerén: Influence in Art and Literature, Princeton 1975; Hannah Baader: Einfluss, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar ²2011, S. 96-99; Christopher S. Wood: Source and trace, in: RES: Anthropology and Aesthetics 63/64 (2013), S. 5-19; vgl. eine überarb. dt. Fassung in diesem Band. – Zu Diagrammen vor allem Astrit Schmidt-Burkhardt: Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005, und Dies.: Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas. 2., vollständig überarb. und erg. Auflage, Bielefeld 2017; vgl. auch den Beitrag von Jan von Brevern in diesem Band; speziell zu Arcisse de Caumont Christian Freigang: Arcisse de Caumont (1802-1873) und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte I: Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 76-91.

[3] Zur Kritik etwa Michael Baxandall: Excursus against influence, in: Ders.: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven/London 1985, S. 58-62, und Christine Taubers Beitrag in diesem Band; zur Gefahr von Metaphern generell etwa Hans Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2007, S. 72.

[4] Harold Bloom: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt a.M./Basel 1995 [engl. EA 1973].

[5] Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Bonn 1960; aus dem Nachlass direkt zu aquatischen Metaphern Hans Blumenberg: Quellen, Ströme, Eisberge. Beobachtungen an Metaphern, hg. v. Ulrich von Bülow/Dorit Krusche, Frankfurt a.M. 2012.

also Erklärungen ‚strengster Wissenschaftlichkeit' – der Begriff des Einflusses durchaus positiv verwendet wurde und wird, zumindest im forschungsgeschichtlichen Rückblick also eine Terminologie von Ursprung, Quelle und Einfluss in den Geisteswissenschaften zunächst gerade als Ausweis neuer wissenschaftlicher Seriosität und eines Blicks auf große Zusammenhänge gedient haben dürfte. Auch diese historische Wandelbarkeit von (aquatischen) Metaphern verbietet eigentlich ein pauschales Negativurteil.

Texte

‚Mehr Licht' hatte erstmals Petrarca für die neue Zeit im Unterschied zum vorausgehenden ‚dunklen Mittelalter' gefordert.[6] Boccaccio (um 1348/51) konstatiert dann für Giotto nicht nur, die Malkunst wieder ans Licht geführt zu haben, sondern nennt ihn auch eine der ‚Lichtgestalten' des Florentiner Ruhms und stellt ihn offenbar so neben die „tre corone" Dante, Petrarca und Boccaccio (die dann im Übrigen 1526 auch als die „drei Quellen" der Grammatik und Beredsamkeit des Italienischen bezeichnet werden konnten).[7] Ein fiktives Freskoporträt Giottos in Montefalco, das diesen neben Dante und Petrarca zeigt, betitelt ihn 1452 ähnlich als „FVNDAMENTVM ET LVX".[8] Vom „Aufgehen [wie die Sonne] der Malkunst" insgesamt seit Giotto spricht um 1447/48 Lorenzo Ghiberti.[9] Und Brunelleschi hatte – nach Einschätzung seiner wohl von Antonio di Tuccio Manetti um 1480 verfassten *Vita* – die Baukunst „erneut ans Licht geführt".[10]

Boccaccio rekurriert offenbar erstmals in seiner Dante-Vita (1350er/60er Jahre) auf das weite Feld zyklischer Lebens-Metaphern, wenn er davon spricht, dass die seit langem „tote Dichtung nun zurecht für wiederauferstan-

---

[6] Petrarca: Rerum memorandarum libri I, 2.

[7] Decamerone VI, 5; alle Quellen zu Giotto zusammengestellt und kommentiert bei Michael V. Schwarz/Pia Theis: Giottus Pictor. Bd. 1: Giottos Leben, Wien u.a. 2004, zum Decameron S. 348-352 (II d 3). Zu Niccolò Liburnio: Le Tre Fontana, Venedig 1526 vgl. etwa Gerhard Regn: I nuovi antichi, classicismo e petrarchismo fra Bembo e Tasso, in: Cecilia Mussini/Stefano Rocchi (Hg.): Imagines antiquitatis. Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance (Philologus. Suppl. 7), Berlin/Boston 2016, S. 155-171.

[8] Schwarz/Theis: Giottus Pictor, S. 384-387 (II h 1).

[9] Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hg. v. Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, S. 35: „Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria."

[10] Antonio di Tuccio Manetti: The Life of Brunelleschi, hg. v. Howard Saalmann, University Park/London 1970, S. 34f.: „di nuouo la reco a lucie".

den" gelten dürfe und die „halb schlafenden [Musen-]Schwestern aufgeweckt" würden.[11] Sicco Polentone baut dieses Bild in seiner 1437 abgeschlossenen ‚Literaturgeschichte' weiter aus: Die Musen hätten sich mit Dante aus „tausendjährigem Schlaf" erhoben.[12] Diese Idee der Wiederbelebung und Wiederauferstehung übertrugen etwa Lorenzo Valla (um 1430), Enea Silvio Piccolomini (1452/55) und Polizian in der Inschrift unter dem Epitaph für Giotto im Florentiner Dom (1489) auf die Bildkünste.[13] In Francesco Lancilottis *Tractato di Pictura* (1509) bekennt die personifizierte Malerei selbst, Giotto habe sie wiedererweckt.[14] Explizit von der „Wiedergeburt" der Künste ist dann auch nicht erst in Giorgio Vasaris *Vite* (1550/²1558) die Rede, wie von der Forschung lange behauptet.[15] Der Primat scheint hierbei vielmehr Matteo Palmieri zuzukommen, der in *Della Vita Civile* (1430/39) darauf verweist, dass „verlorene Künste natürlicherweise dann wiedergeboren würden, wenn es Nachfrage und Anwendung verlangten".[16] Auf eine lange, unabhängige Tradition vegetabiler Wachstumsmetaphern rekurriert schließlich Dürer, wenn er in einem Entwurf zur Vorrede für seine *Lehre von der menschlichen Proportion* (vor 1523) von der „jtzigen widererwaxsung" spricht.[17]

---

[11] Giovanni Boccaccio: Opere latine minori, hg. v. Aldo F. Massen, Bari 1928, S. 194f.

[12] Sicco Polentone: Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII, hg. v. Berthold L. Ullman, Rom 1928, S. 125, 128 und 136.

[13] Lorenzo Valla: Elegantiae linguae latinae, VI, i, praef.; Rudolf Wolkan: Der Briefwechsel des Enea Silvio Piccolomini, Bd. III/1, Wien 1918, S. 336 (Nr. 177); Schwarz/Theis: Giottus Pictor, S. 387f. (II h 2): „Ille ego sum per quem pictura extincta revixit." Zum Epitaph zuletzt Alexander Nagel: Authorship and image-making in the monument to Giotto in Florence Cathedral, in: RES: Anthropology and Aesthetics 53/54 (2008), S. 143-151.

[14] Schwarz/Theis: Giottus Pictor, S. 343f. (II c 10).

[15] Zu Vasaris Renaissance-Konzept und den Diskussionen dazu seit Wallace K. Ferguson: The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation, Boston 1948 zusammenfassend Matteo Burioni: Vasari's Rinascita: History, anthropology or art criticism?, in: Alexander Lee/Pit Péporté/Harry Schnitker (Hg.): Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300-c. 1550, Leiden 2010, S. 115-126.

[16] Matteo Palmieri: Della Vita Civile, hg. v. Gino Belloni, Florenz 1982, S. 46: „Naturale è rinascere l'arti perdute quando vuole l'uso: come et in Grecia et a Roma anticamente si vide una età fiorire d'oratori, una di poeti, un'altra di legisti, philosophi, historici o scultori, secondo erano più in uso, stimate et inseguate da maestri di que' tempi." Vgl. allerdings die negative Wiedergeburtsmetaphorik bereits bei Richardus de Bury: Philobiblon oder über die Liebe zu den Büchern, hg. v. Alfred Hartmann, Bern 1955, S. 35 (Cap. 4): „regeneratione multiplici renascentes degeneramus omino".

[17] Dürer: Schriftlicher Nachlaß, hg. v. Hans Rupprich, Bd. 2, Berlin 1966, S. 144; zur Tradition Jost Trier: Zur Vorgeschichte des Renaissance-Begriffs, in: Ders.: Etymologien aus dem Niederwald, Münster/Köln 1952, S. 144-167; Gerhard B. Ladner: Vegetation symbolism and the concept of Renaissance, in: Millard Meiss (Hg.): De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 303-322.

Sein bis ins 19. Jahrhundert nicht publizierter Manuskriptentwurf hatte freilich keine weiterreichende Bedeutung für die frühneuzeitlichen Renaissance-Konzeptionen.[18]

Das Wasser bemühte dagegen erstmals um 1381/90 Filippo Villani, um den Beginn der neuzeitlichen Malerei zu beschreiben: Von Giotto „flossen wie aus einer klaren und überreichen Quelle die kleinen Bächlein der Malerei", gemeint sind seine zahlreichen Schüler.[19] Wenige Jahre später wiederholte Domenico di Bandino den Satz in seiner Enzyklopädie, die schon im Titel mit der Quellen-Metaphorik spielt: *Fons mirabilium universi*.[20] Auch ohne diese Vorstellung detailliert zurückzuverfolgen, ist offensichtlich, dass sie letztlich immer zur Quelle der Musen auf dem Helikon führt, dem ultimativen aquatischen Inspirationsort, den bereits Hesiod zum Auftakt seiner *Theogonie* beschwört. Allein dies darf nicht nur im Sinne eines passiven Einströmens und Inspiriert-Werdens verstanden werden und wurde es auch nicht. Die Aquatik der Kreativität erlaubt und ermöglicht genauso das aktive Handeln des künstlerischen ‚Wasser-Ingenieurs'. Wenn sich etwa Horaz (*Oden* 3,13) für seine Inspiration auf den heimatlichen „fons Bandusiae" verlässt, dann zeugt dies zunächst von einer Vorstellung, wonach sich die Künste übertragen lassen, gleichzeitig lokal geprägt und inspiriert sein können. Dabei wird der zuvor unbekannte „fons Bandusiae" durch die Dichtkunst des Horaz überhaupt erst in den Kreis der Musenquellen erhoben.[21]

Das gesamte Spektrum aktiver wassertechnischer Kreativitäts-Ermöglichungen, des Entspringen-Lassens, Lenkens, Bewässerns, die Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem ‚Flussbett der Tradition' usw., hatte bereits Empedokles in seinem Lehrgedicht durchgespielt, dessen Fragmente spätestens seit der ersten großen Vorsokratiker-Ausgabe des Henri Estienne von 1573 greifbar waren.[22] Die Vorstellung einer „translatio studii et artium" sorgt im Europa der Frühen Neuzeit jedenfalls nicht nur dafür, dass die Mu-

---

[18] Hans Rupprich: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock, Bd. 1, München ²1994, S. 432.

[19] Schwarz/Theis: Giottus pictor, S. 287-290 (II a 3).

[20] Dazu Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430-1445, München 2002, S. 318f.

[21] John R. Wilson: O fons Bandusiae, in: The Classical Journal 63 (1968), S. 289-296.

[22] Oliver Primavesi: Henri II Estienne über die philosophische Dichtung. Eine Fragmentsammlung als Beitrag zu einer poetologischen Kontroverse, in: Ders./Katharina Luchner (Hg.): The Presocratics From the Latin Middle Ages to Hermann Diels, Stuttgart 2011, S. 157-196.

sen neue, ihnen wohlgesonnene Orte aufsuchen und die Literaten und in ihrem Gefolge dann die Künstler neue Musenberge erklimmen, sondern dort auch die Wasser neuer Quellen trinken und aktiv die neuen Gefilde bewässern und fruchtbar machen.[23] Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ließ sich so etwa feststellen: „Roma è la fonte per pittor, scultore, architetor."[24] Wobei sich ja auch bei einem vermeintlich unveränderten Quell-Ort oder Wasserverlauf mit Heraklit konstatieren ließ, dass man nie zweimal in denselben Fluss steigt.[25]

In übertragenem – nämlich astralem – Sinne sollte wohl erstmals um 1440/47 Giovanni Cavalcanti davon sprechen, dass die unterschiedlichen Wesen und Begabungen der Menschen, die sich bei Künstlern in unterschiedlichen Individualstilen manifestierten, auf die „Einflüsse" der Sterne zurückzuführen seien: „So viele Sterne am Himmel sind, so viele menschliche Wesen gibt es auch; und deren jeweiliges Wollen ist so unterschiedlich wie die unterschiedlichen Einflüsse der Stern-Naturen."[26] In Giampaolo Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* (1590) wird dann das Idealgebäude der Malerei von sieben herausragenden Künstlerindividuen gestützt, deren unterschiedliche künstlerische „ingenia" dem Einfluss der sieben Planeten entsprechen.[27] Das ‚Fließen' astraler Kräfte (nach diesen Vorstellungen von Gott gegeben) steht also nicht am Anfang aquatischer Metaphorik in der Kunstliteratur. Im Zu-

---

[23] Franz J. Worstbrock: Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie, in: Archiv für Kulturgeschichte 47 (1965), S. 1-22.

[24] Giovanni Battista Armenini: De' veri precetti della pittura, Ravenna 1586, Tavola; die kritische Ausg., hg. v. Marina Gorreri, Turin 1988, lässt dieses analytische Inhaltsverzeichnis unverständlicherweise aus.

[25] Dazu etwa Gunter Scholtz: Philosophie des Meeres, Hamburg 2016, S. 26-33.

[26] Giovanni Cavalcanti: Nuova Opera, hg. v. Antoine Monti, Paris 1989, S. 8f.: „Io sono Fantasia, comune a ciaschedune razionali creature, e sotto el mio bacchello tengo tante serve e di tante maniere quante sono l'umane creature e quante sono le diversita delle infinite opere delle loro arti; avegnia Dio che tante sono le stelle del cielo quante sono humane creature, e cosi sono deferenti le volonta humane quante sono deferenti le influentie nelle nature delle stelle. E perche altra volonta fu in Pippo di ser Brunellesco che non fu in Lorenzo di Bartoluccio, e altra fantasia fu nel maestro Gientile che non fu in Giuliano d'Arrigo, e cosi come sono deferenti le volonta cosi sono deferenti le fantasie e le lezioni negli huomini. [...] E da queste diversita di fantasie procedono tante diversita d'ingiegni negli huomini e simile tante diversita d'arti: chi bene e chi meglio e chi fa male e chi fa peggio la sua arte." Vgl. für den weiteren Kontext Baader: Einfluss und neuerdings, freilich ohne den Begriff ‚Einfluss' eigens zu thematisieren, Mary Quinlan-McGrath: Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance, Chicago 2013.

[27] Giovanni Paolo Lomazzo: Scritti d'arte, hg. v. Roberto P. Ciardi, Florenz 1973, Bd. 1, S. 279-281.

sammenhang mit den überirdischen Einflüssen wird aber besonders unmittelbar evident, dass damit ein dauerhaftes, unbewusstes, nicht im Einzelnen erklärbares, gleichwohl übergeordneten Gesetzmäßigkeiten folgendes Einwirken zu fassen versucht wurde – aufbauend auf der üblichen Verwendung von „influenza" und „influsso" im Italienischen der Zeit für alle Arten von göttlichen Eingebungen. Auch in diesem Fall können nicht nur Impulse und Ideen von außen in den Künstler einwirken. Dieser fließt im Idealfall seinerseits vor Ideen über bzw. gießt sie aktiv aus, wie es wiederum Dürer besonders schlagend formuliert hat: „Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur, vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren jdeen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zu gissen."[28]

Schließlich veränderte sich nicht nur bei den Künstlern, sondern auch in den Werken selbst in gewisser Weise ihr ‚aquatischer Gehalt': Die Vollendung der Malerei, ihre scheinbare weiche Lebendigkeit, wird für Vasari unter anderem dadurch erreicht, dass in den Jahren um 1500 die Tempera-Malerei durch die Ölmalerei abgelöst wurde, die Farben nun auf der Leinwand ineinander verfließen und weiche Übergänge erzeugen können.[29] Allerdings kursierten neben den viel bemühten Metaphern-Feldern von Wasser, Licht und Wachstum/Leben/Auferstehung auch noch ganz andere Vorstellungen: Singulär – freilich von keinem Geringeren als Cristoforo Landino in seinem Dante-Kommentar von 1481 vorgetragen – ist etwa die Idee, Giotto habe die Schar seiner Schüler wie das Trojanische Pferd aus dem Bauch entlassen.[30]

Bilder

All diese Metaphern wurden parallel benutzt, alle lassen sich mehr oder weniger auf Ideen und Vorstellungen der Antike zurückführen. Nicht untersucht ist bislang von literaturwissenschaftlicher Seite ihre spezifische Leistungsfähigkeit und ihr Verhältnis zueinander im historischen Wandel.[31] Bemerkens-

---

[28] Zu Dürers Entwurf zum Vorwort der *Speis der Malerknaben* 1512 vgl. Dürer: Schriftlicher Nachlaß, S. 113.

[29] Westby Percival-Prescott: The Apelles' invention. Classical origins of oil painting in the Renaissance, in: Théo-Antoine Hermanès u.a. (Hg.): L'amour de l'art. Hommage à Paolo Cadorin, Mailand 1999, S. 302-309.

[30] Schwarz/Theis: Giottus Pictor, S. 367-369 (II e 8).

[31] Vgl. aber Otfrid Becker: Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken, Berlin 1937; Vera Bachmann: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der

werter scheint aber auch, dass die vermeintlich anschaulichsten dieser Vergleiche gerade nicht visuell umgesetzt wurden – obwohl Darstellungen von Personifikationen der Künste und von kunsttheoretischen Allegorien seit dem frühen 16. Jahrhundert eine stetige Konjunktur verzeichneten.

So wurden Wiedergeburt, Wiederauferstehung oder „Wiedererwachsung" der Künste meines Wissens bis ins spätere 16. Jahrhundert nicht allegorisch darzustellen versucht. Die beiden Holzschnitte in Vasaris *Vite*, die die Auferstehung von toten Künstlern darstellen, zielen nicht auf die ‚Wiedergeburt der Künste', sondern auf das Überwinden des Vergessens, ‚ewiges Leben' durch Nachruhm also, wie ihn Künstler durch ihr Tun (und durch die Aufnahme in Vasaris Lebensbeschreibungen) erringen können.[32] Erst zwei nordalpine Gemälde des Frans Floris (1559) und Lucas de Heere (um 1567), die auch als Kupferstiche verbreitet wurden, zeigen dann das Erwachen der Künste nach ihrem Schlaf während des Krieges.[33] Allerdings schließen sie noch nicht explizit die Bildkünste mit ein. Beispiele für das Erwachen der Malerei findet sich dann um 1620.[34] Die ‚Geburt' (nicht Wiedergeburt) eines Kunstwerkes – eine geläufige Redewendung im Zusammenhang mit sexualisierten künstlerischen Produktionsvorstellungen – versucht wohl ein singulärer Kupferstich erneut des Frans Floris von 1551 zu visualisieren.[35]

Die Licht-Metapher – immerhin Petrarcas zentrales Bild für die neue Epoche – scheint im Hinblick auf die Künste überhaupt zum ersten Mal 1674 auf einer von Carlo Maratta entworfenen Allegorie umgesetzt: Zu sehen ist, wie Annibale Carracci um 1600 die nach Raffaels Tod im Laufe des 16. Jahrhunderts in eine dunkle Höhle geflohene Malerei wieder zurück in den Tempel

---

Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bielefeld 2013; zudem Hartmut Böhme: Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988; Karl M. Woschitz: Fons Vitae – Lebensquell. Sinn- und Symbolgeschichte des Wassers, Freiburg i.Br. 2003.

[32] Julian Kliemann, in: Charles Davies u.a. (Hg.): Giorgio Vasari, Florenz 1981, S. 238f.; Peter Springer: Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Köln/München/Wolfratshausen 2002, S. 20-37.

[33] Dazu Ulrich Pfisterer: Picturas Schlaf und Erwachen – Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert, in: Ders./Gabriele Wimböck (Hg.): Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich/Berlin 2011, S. 311-358.

[34] Eine schlafende Personifikation der Malerei in Le Mans, Musée de Tessé (1615/30), und ein Fresko von Fabrizio Boschi in Florenz, Casino Mediceo (1621/23); dazu Pfisterer: Picturas Schlaf.

[35] Dazu Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper, Berlin 2014, S. 7-9.

von Minerva und Apollo führt, wobei ein Genius dem Paar mit einer Fackel heimleuchtet.[36]

Dagegen vermitteln die zahlreichen Darstellungen und Bildvarianten aquatischer Metaphern zur Kunsttheorie der Renaissance geradezu den Eindruck eines großen Feuchtgebietes. Bezeichnenderweise nutzte als einer der ersten ein Ingenieur seine Wasserkünste als Metapher für Erfindungskraft. Die um 1418 entstandenen Entwürfe für Brunnen-Konstruktionen des Giovanni di Michele, genannt Fontana, sind insofern freilich ein Sonderfall, als die technischen Herausforderungen, Wasser auch unter schwierigen Bedingungen sprudeln zu lassen, bei ihm gleichzeitig als Verweis auf seinen Namen Fontana und als Sinnbild seiner eigenen, sprudelnden Erfindungskraft fungieren sollten.[37] Leon Battista Alberti sieht bekanntlich den Ursprung der Malerei in der spiegelnden Wasseroberfläche, die Narziss vergeblich zu umarmen sucht.[38] Eine Medaille auf den alternden, 65- bis 70-jährigen Humanisten Guarino da Verona aus den 1440er Jahren zeigt dann auf dem Revers einen antikischen Schalenbrunnen, den eine jugendlich-nackte Männerfigur mit Schild und Keule bekrönt und dessen überlaufendes Wasser das Wachstum einer Blumenwiese befördert *(Abb. 2)*.[39]

---

[36] Zuerst gedruckt in [Pietro Aquila:] Galeriae Farnesianae Icones Romae, Rom 1674; vgl. Stella Rudolph, in: L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Rom 2000, S. 465f. (Kat. XVII.9).

[37] Marisa Bass: Source as Signature. The Fantastical Fountains of Jacopo Bellini, in: Horst Bredekamp u.a. (Hg.): Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit, München 2010, S. 149-160; Ulrich Pfisterer: Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350-1650, in: Ders./Wimböck: Novità, S. 7-85.

[38] Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 236f. (De pictura II § 26).

[39] Zur Deutung Ulrich Pfisterer: ‚Soweit die Flügel meines Auges tragen' – Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 42 (1998), S. 205-251; John Graham Pollard: Renaissance Medals (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington), Washington/New York/Oxford 2007, Bd. 1, S. 56f. (Kat. 39), und – ohne diese Beiträge zu zitieren – Ágnes Ritoók-Szalay: A kút. Matteo de' Pasti Guarinóról készült érméről, in: Orsolya Bubryák (Hg.): „Ez világ, mint egy kert…": tanulmányok Galavics Géza tiszteletére, Budapest 2010, S. 337-346.

Abb. 2 Matteo de' Pasti, Medaille auf Guarino da Verona, vor 1453. Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection

Neben Vorstellungen vom idealen herkulischen ‚Geisteshelden' in der bekrönenden Figur verweist der Brunnen auf der Blumenwiese zunächst auf die biblische Rede von der „Quelle der Weisheit" wie auch auf mittelalterliche Auslegungen des Gartenbrunnens als einem Sinnbild für den vollkommenen und gerechten Menschen, der durch seine Tugenden anderen hilft, im Hinblick auf ihr Leben „fruchtbar" zu sein.[40] Zudem wird eine in zeitgenössischen Lobeshymnen auf Guarino mehrfach wiederholte Vorstellung ins Bild gesetzt, der Humanist sei die Quelle griechischer und lateinischer Gelehrsamkeit, von dem alle anderen ihr Wissen einsaugten.[41]

Dass der Literat und Gelehrte, der sich selbst so wirkungsvoll an der Quelle der Musen gelabt hat, nun seinerseits zum neuen Spender werden kann, setzt auch voraus, dass Bilder der Musenquelle(n) als Ort(e) der Inspiration wieder stärker in den Fokus rücken. Um 1400 finden sich erstmals zwei Darstellungen, auf denen die nackten Musen sich im Nass erfrischen.[42]

---

[40] Zum *fons sapientiae* Sir. 1,5; Prv. 18,4; Bar. 3,12; zum *fons hortorum* zusammenfassend Petrus Berchorius: Opera Omnia, Köln 1631-1641, hier Bd. 3 (Reductorium, vulgo Dictionarium morale), S. 252-255, s.v. ‚fons'. – Zur mittelalterlichen Bedeutung vgl. Esther P. Wipfler: Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst, Regensburg 2014.

[41] Alberto de Sarzeano, 1422, zit. nach Scipione Maffei: Verona Illustrata, Verona 1731, Bd. 2, S. 137 und 144.

[42] Vgl. Elisabeth Schröter: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 1977; zum weiteren Kontext auch Kathleen Wren Christian: The Multiplicity of the Muses: The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400-1600, in: Dies./Clare E. L. Guest/

In der Rocca von Spoleto hat sich ein beschädigtes Fresko der Zeit um 1450 erhalten, auf dem sich ein junger Mann (ein Dichter?) den Musen in einem Brunnenbecken nähert.[43] Einer der beiden Holzschnitte zu Beginn von Konrad Celtis' *Amores* (1502) zeigt den Dichter beim Schreiben über dem Musenbrunnen, zu dessen Seiten verführerisch nackt Clio und Thalia sitzen.[44] Und aus Raffaels Parnassfresko in den Stanzen des Vatikans (1508/10), dem Modell aller nachfolgenden Musenberge, ergießt sich das Wasser der Hippokrene über das reale Fenstergesims hinweg direkt in das päpstliche Empfangszimmer hinein. Allerdings gilt es auch zu betonen, dass die Personifikationen oder Musen der Malerei und Skulptur erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Parnass zugelassen werden.[45] Nur kurz erinnert sei auch daran, dass andere inspirierende Flüssigkeiten – der Wein des Bacchus, die Milch der Musen usw. – um 1500 ebenfalls zunehmend ins Bild gesetzt werden.[46]

Schließlich hatte bereits um 1480 Mantegna mit seinem zweiteiligen, unter dem Namen „Kampf der Seemonster" bekannten Stich die wandelbare Natur und das schöpferische Ingenium der dargestellten Telchinen – ein streitbares mythisches griechisches Insel-Volk der Erfinder und ersten Künstler – eben als hybride Seewesen veranschaulicht: Unerschöpfliche Formveränderung und Erfindungskraft scheinen schon hier durch das Element Wasser signalisiert.[47] Wie wirkmächtig gerade diese aquatischen Bilder waren, zeigt insbesondere auch die kritische Auseinandersetzung mit ihnen nördlich der Alpen. Möglicherweise ist ein großer Holzschnitt des Bartel Beham von 1537,

---

Claudia Wedepohl: The Muses and Their Afterlife in Post-Classical Europe, London/Turin 2014, S. 103-153.

[43] Silvia De Luca: Gli affreschi della Camera pinta a Spoleto. Fonti letterarie e filologia artistica, [Perugia] 2013.

[44] Jörg Robert/Claudia Wiener/Gesa Büchert (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis, Schweinfurt 2002, S. 39-45 (Kat. 1, Jörg Robert).

[45] Vermutlich erstmals auf einem Stich des Aegidius Sadeler, der zeigt, wie Minerva die personifizierte Malerei den Musen zuführt; dazu Ulrich Pfisterer: Raffaels Muse – Erotische Inspiration in der Renaissance, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 38 (2012), S. 62-83.

[46] Zu Wein vgl. John F. Moffitt: Inspiration. Bacchus and the cultural history of a creation myth, Leiden 2005; Philippe Morel: Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630), Paris 2015; zu Milch vgl. Rebecca Zorach: Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance, Chicago 2005; Pfisterer: Kunst-Geburten. Vgl. auch die Beiträge von Jérémie Koering und Itay Sapir im vorliegenden Band.

[47] Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 107-148.

der einen Jungbrunnen mit einem italianisierenden Badehaus zeigt, als kritischer Kommentar auf die ‚Erneuerung' der Kunst durch die Renaissancekunst Italiens und im Rückgriff auf die Antike zu verstehen – wobei die freizügigen Szenen darauf hinweisen sollen, dass diese neue Kunst alle bislang gültigen Grenzen von Moral und Anstand im Bild außer Kraft setzt.[48] Ein Gemälde des Lucas Cranach scheint wenig später, 1540, einen solchen Jungbrunnen – ein großes Schwimmbecken – positiv mit der Erneuerung der Zeit und der Hoffnung auf ein heraufziehendes Goldenes Zeitalter zu verbinden.[49]

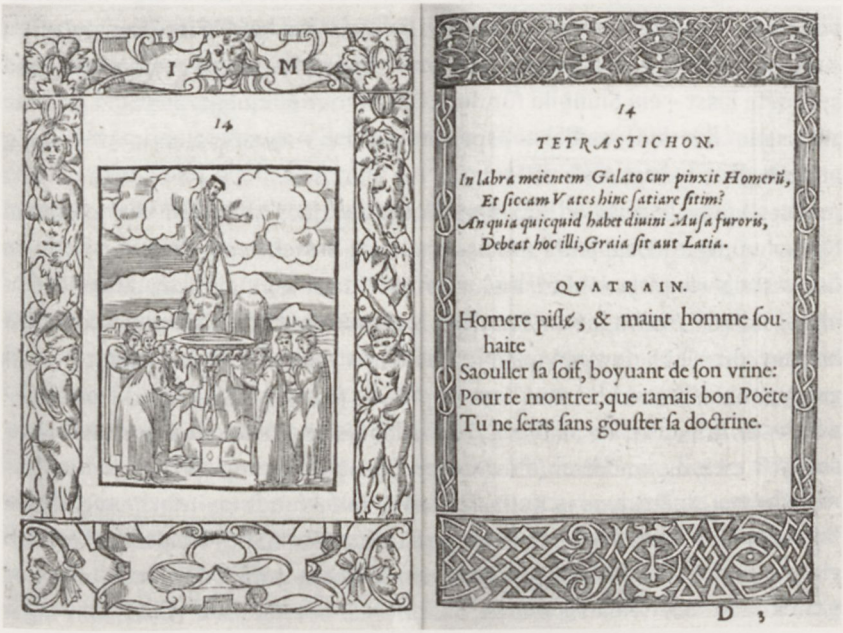

Abb. 3 Guillaume de la Perrière, La Morosophie, Lyon 1553, Emblem 14

Eine maximale ironische Zuspitzung liefert dann aber das Bild des urinierenden Homer als Brunnenfigur in Guillaume de la Perrières Emblembuch *La*

[48] So die Deutung von Jürgen Müller: Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams Jungbrunnen von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: Philine Helas u.a. (Hg.): Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 309-318.

[49] Martin Warnke: Cranachs „Wiedererwachsung". Bemerkungen zum Berliner *Jungbrunnen*, in: Gerd Bartoschek (Hg.): Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern, Berlin/München 2009, S. 72-79.

Morosophie von 1553 *(Abb. 3)*.[50] Der „erste Dichter" überhaupt, der etwa 1536 auf dem Titelblatt von Étienne Dolets *Commentariorum linguae latinae* in Begleitung der Musen direkt aus deren Quelle seinen Durst stillen durfte *(Abb. 4)*, gibt seinen Flüssigkeitsvorrat hier an die Nachgeborenen weiter, indem er in das Brunnenbecken pinkelt, aus dem alle späteren Literaten trinken. Wobei wohl weniger die fluide Weitergabe an sich, als vielmehr deren Ursprung die Rezipienten des Emblems überrascht hätte: Denn bereits auf dem Titelblatt der ersten französischen Homer-Übersetzung des Hugues Salel von 1545 umlagern die nachgeborenen Schreiber, die in diesen exklusiven „hortus conclusus" des (griechisch-humanistischen) Wissens zugelassen sind, einen Brunnen, auf dem ein Homer-Standbild Wasser aus dem Mund sprudeln lässt – ein Sinnbild für den „Ozean" der Eloquenz, aus dem sich die „Flüsslein" der anderen Geister speisen, wie das Vorwort Salels in Anlehnung an Quintilian besagt *(Abb. 5)*.[51]

Die Pointe von De la Perrières Kritik an einer sklavisch verstandenen Nachahmungstheorie und Antikenverehrung besteht nun nicht vorrangig in der gesteigerten Obszönität. Vielmehr reflektiert sein Emblem, das selbst so offensichtlich ‚Vorbilder' in Text und Bild aufruft, mit Hilfe des Aquatischen brillant die Transformationsprozesse einer solchen Referenzkette: Ausgangspunkt ist ein nur aus Aelians Ekphrasis (var. hist. 13,22) bekanntes Gemälde des griechischen Malers Galaton, das bereits kritisch dargestellt haben soll, wie sich die anderen (alexandrinischen) Dichter am Erbrochenen Homers labten. Spätestens in Raffaele Maffei Volterranos mehrfach aufgelegter Enzyklopädie der *Commentaria urbanorum* (zuerst 1506) war daraus freilich ein pissender Dichterfürst geworden; eine Umdeutung oder ein Fehler, der sicher dadurch erleichtert wurde, dass Homer bei Plinius d. Ä. als „fons inge-

[50] Pfisterer: Die Erfindung des Nullpunktes, S. 48-50; Luisa Capodieci/Philip Ford, in: Dies. (Hg.): Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations, Rom/Paris 2011, S. 11f.; vgl. außerdem Semjon A. Dreiling: Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2016, S. 117-121; Manfred Kern: Metáphrasis und Metaphorá. Über emblematische Verfahren in den deutschen Übersetzungen antiker Großepik (Minervius' Odyssea und Wickrams Metamorphosen), in: Regina Toepfer/Johannes K. Kipf/Jörg Robert (Hg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450-1620), Berlin/Boston 2017, S. 287-313 und die Bemerkungen von Jérémie Koering in diesem Band.

[51] Hugues Salel: Les Dix premiers livres de l'Iliade d'Homère, Paris 1545, „Epistre de dame Poesie, au Treschrestien Roy François, premier de ce nom"; nach Quintilian: Institutio Oratoria 10,1,46.

niorum" und bei Ovid und Manilius als „ewige Quelle", aus der sich die Flüsslein anderer Poeten speisten, tituliert wurde.[52] Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Hochzeit der neuen französischen Homerbegeisterung und Philologie, wäre zumindest den griechisch-kundigen Humanisten nicht nur die Veränderung von Aelian zu den lateinischen Quellen, von der Antike zum 16. Jahrhundert bewusst gewesen.[53] Die Bildreihe von Homer an der Quelle (1536) über Homer als Brunnenfigur, die aus dem Mund Wasser speit (1545), hin zu De la Perrières Emblem (1553) stellt die Problematik erstmals so eindringlich auch vor Augen. De la Perrières Kritik am Diktat von Nachahmung und Autoritäten scheint zu besagen, dass jedes Wasser nach der Quelle und durch die Rezeption trüb wird, es offenbar darum gehen muss, neue Quellen zu finden und das eigene Urteil zu bewahren.

Wenn in den bisherigen Beispielen die aquatischen Bild-Metaphern für den Ursprung und die Erneuerung der Künste, für ihre Ausbreitung, für die Inspiration der Künstler und für die Schlüsselrolle bedeutender Innovatoren sowie für die Weitergabe des Wissens und der Normen in der „imitatio"-Lehre einstehen konnten, dann ist zumindest noch auf drei Werke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts hinzuweisen: Auch wenn es auf dem Titelblatt von Francis Bacons *Instauratio magna* (1620) nicht explizit um Malerei, Skulptur und Architektur geht, so hat doch das verwendete Bild letztlich auch Relevanz für diese.[54] Zu sehen ist ein Schiff mit geblähten Segeln, das durch die Säulen des Herkules hinaus aufs unbekannte offene Meer zu neuen Gefilden und Erkenntnissen aufbricht bzw. von dort zurückkommt. Kein unergründlich-bedrohliches Meer als Sinnbild für ein unvorhersehbares Schicksal wie in Antike und Mittelalter, sondern ein ‚grenzenloses' Meer (dies im Unterschied zu Quelle und Flusslauf) steht hier für die globale Herausforderung und das unbekannte Neue ein.

---

[52] Raffaele Maffei Volterrano: Commentariorum urbanorum octo et triginta libri, Venedig 1549, lib. XVII, fol. 202v: „Homerum vero Troiani belli scriptorem Galato pictor mingentem fexit, iuxtaque alios poetas urinam eius legentes. [...]: autor Aelianus de varia historia." – Plinius: Naturalis Historia 17,5; Ovid: Amores 3,8; Manilius: Astronomica 2,8-11.

[53] Vgl. nur Philip Ford: Homer in the French Renaissance, in: Renaissance Quarterly 59 (2006), S. 1-28; Marc Bizer: Homer and the Politics of Authority in Renaissance France, Oxford 2012; Patrick Morantin: Lire Homère à la Renaissance. Philologie humaniste et tradition grecque, Genf 2017.

[54] Dazu etwa Peter Bexte: Schiffe, Schleier, Bärenklumpen. Schwierigkeiten mit dem Neuen in der Frühen Neuzeit, in: Wolfgang Sohst (Hg.): Die Figur des Neuen, Berlin 2008, S. 199-219; auch Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1979.

Abb. 4 Étienne Dolet, Commentariorum linguae latinae, Lyon 1536

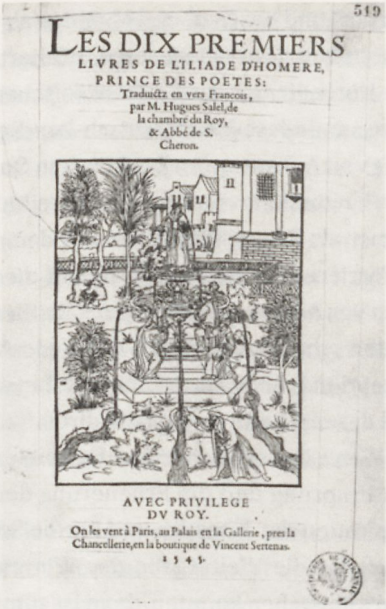

Abb. 5 Hugues Salel, Les Dix premiers livres de l'Iliade d'Homère, Paris 1545

Georg Philipp Harsdörffers 1655 erstmals publizierte *Ars Apophthegmatica. Das ist: Kunstquellen denkwürdiger Lehrsprüche und Ergötzlicher Hofreden* liefert eine in anderer Hinsicht bemerkenswerte Ausdifferenzierung aquatischer Sinnbilder.[55] Harsdörffer nennt seine zehn topischen Verfahrensweisen, um schlagfertige, kurze Sinnsprüche und Kommentare zu produzieren, nicht nur „Kunstquellen" (wie es etwa bereits Jacob Masen getan hatte), sondern jedem Topos ist zudem auch ein Kupferstich mit einem Brunnen vorangestellt, dessen weibliche Brunnenfigur die jeweilige Verfahrensweise zu illustrieren oder mnemotechnisch aufzurufen versucht. So wird etwa das dritte Verfahren, die Doppeldeutigkeit von Begriffen rhetorisch auszunutzen, von einer Frauenfigur eröffnet, aus deren beiden Brüsten Wasserstrahlen in ein Becken sprudeln *(Abb. 6)*.

[55] Georg Philipp Harsdörffer: Ars Apophthegmatica, hg. v. Georg Braungart, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1990 (Nachdruck der Ausg. Nürnberg 1655–56); dazu Peter-André Alt: Literarische Imagination als ars combinatoria. Zum Verhältnis von Bildpoetik, Fiktion und Epistemologie, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011, S. 23-38; Stefan Manns: Grenzen des Erzählens. Konzeption und Struktur des Erzählens in Georg Philipp Harsdörffers Schauplätzen, Berlin 2013, v.a. S. 71-73.

Abb. 6 und 7 Georg Philipp Harsdörffer, Ars Apophthegmatica, Nürnberg 1655, S. 11: Die III. Kunstquelle der Doppeldeutung und Frontispiz

Im Kontrast dazu ist dem Buch die Darstellung einer weiblichen Quellnymphe in einer Landschaft als Frontispiz vorangestellt – vermutlich die „helle Quell im Teutschen Land", von der das „Privilegium Apollinis" zu Beginn des Buches spricht *(Abb. 7)*.[56] Erst ‚wilde' Musenquelle und künstlich gefasster Brunnen zusammen, erst das Ineinanderwirken von Natur und Kunst, von Inspiration/Begabung und Regeln erzeugen das vollendete Werk.

Schließlich zeigt das Frontispiz von Giovanni Biago Amicos *L'architetto prattico* – gedruckt 1726 in Palermo – den Prozess des Extrahierens von Wissen aus den Werken der Autoritäten der Architektur in Form einer von der personifizierten Baukunst betriebenen Buchpresse, aus der das belehrende

[56] Harsdörffer: Ars Apophthegmatica, fol. 5r.

und inspirierende Wasser sprudelt *(Abb. 8)*. Insofern – so offenbar die Hoffnung – kann der Ruhm von Amicos Werk auch für Palladio, Vignola und Scamozzi einstehen (und zugleich an deren Fama teilhaben). Das Spektrum dieser Darstellungskategorien und -variationen aquatischer Bildmetaphern dürfte dann erst wieder 1831 mit Arcisse de Caumonts Diagramm vom Fluss der Architekturentwicklung grundlegend erweitert worden sein (vgl. *Abb. 1*).

Abb. 8 Giovanni Biagio Amico, L'architetto prattico, Palermo 1726, Frontispiz

Leerstellen

„Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen. [...] [D]ie Kunst [ist] in ihrem Wesen ein Ursprung [...] eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend, d.h. geschichtlich wird."[57] Martin Heideggers Versuch, Kunst und (gute) Kunstwerke mit dem Bild der Quelle näher zu bestimmen, lässt sich nicht nur als weiteres Indiz dafür verstehen, dass im Zusammenhang mit Kunst auf aquatische Metaphern kaum verzichtet werden kann. Heidegger spricht zugleich die zentrale Herausforderung der Zeitlichkeit des Kunstwerks an, immer gegenwärtiger Ursprung und historisch eingebettet zu sein. Zumindest ansatzweise lässt sich damit aber auch erkennen, worin die Leistungsfähigkeit und Attraktion des aquatischen Metaphern-Feldes für die Kunstgeschichte lag und wohl weiterhin liegt: Die Vorstellung von Wasser ermöglicht, unterschiedliche Faktoren in einem mehr oder weniger homogenen Ganzen zusammenzubringen – auch ohne alle Details dieses Zusammenwirkens erklären zu können bzw. zu müssen. Wasser stellt die veränderliche ‚Füllung' einer Quellfassung, eines Flussbettes oder eines Gefäßes dar, thematisiert also mithin das Verhältnis von Vorgaben, Normen, Regeln und ihrer jeweiligen individuellen und historischen Realisierung. Als Quelle markiert es einen individuellen Ausgangspunkt; als Fluss das Zusammenwirken vieler solcher Quellpunkte in zeitlicher Entfaltung.

Die Rolle einzelner Künstler und Werke lässt sich so überzeugend im gleichen Metaphern-Feld erfassen wie stilgeschichtliche und andere Entwicklungs-Verläufe beschreiben (weshalb die aquatischen Metaphern möglicherweise nach Winckelmanns Begründung der Stil-Kunstgeschichtsschreibung nochmal an Attraktivität gewannen). Zugleich verbindet das Aquatische passive und aktive Elemente: Das Wasser lässt sich lenken, bahnt sich aber zugleich auch seinen Weg; kann sich zur wilden Flut steigern, die alle Dämme überwindet; aber selbst in gebändigtem Zustand verändert es sich durch sein Fließen ständig. Dies gilt auch für Vorstellungen von der (spiegelnden oder semi-opaken) Oberfläche und der unergründlichen Tiefe stehenden Wassers, das Bedeutungsschichten des Kunstwerks zeigt und zugleich verbirgt. So erzeugt, inspiriert, belebt und reinigt (durchaus auch in sakralem Sinne) das Aquatische anschaulich Kunst und Künstler. Das Potential von Wasser und allem Aquatischen als „absoluten Metaphern" im Sinne Blumenbergs ist fast

[57] Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960, S. 80; vgl. dazu auch Wood: Source and trace.

unerschöpflich.[58] Darstellbar wird in aquatischen Bildern so einerseits die komplexe Verflechtung von Faktoren und Verläufen der Kunst, andererseits lässt sich die kaum überschaubare und bewältigbare Vielfalt in visuell überzeugender Komplexitätsreduktion zusammenfassen, so dass überhaupt erst bestimmte Entwicklungen erkennbar werden. Aquatische Bild-Metaphern – das sollte diese kurze Zusammenstellung zeigen – schienen historisch dafür offenbar viel besser geeignet als etwa Bilder von Licht(strahlen).

So sehr diese Unbestimmtheit des Metaphorischen zum wissenschaftlichen Widerspruch und Ruf nach Präzisierung reizt, so sehr in jedem Einzelfall statt aquatischer Redewendungen und Bilder unbedingt konkrete Faktoren ergründet werden müssen: Eine Fundamentalkritik an diesen zugleich leistungsfähigen wie verführerisch-problematischen (aquatischen) Metaphern der Kunstgeschichte beruht letztlich auf einer anderen Fiktion – der Möglichkeit einer diskursiven Total-Erklärung des Visuellen und der Kunst. Kunstgeschichte als Wissenschaft verlangt nicht nur, möglichst umfassende, durch Objekte, Quellen und Methoden abgesicherte Begründungszusammenhänge und Theoriemodelle zu entwickeln. Kunsthistorisches Forschen und Deuten verlangt immer auch die Einsicht und das aktive Mit-Reflektieren, dass es keine Letzterklärungen des Visuellen und der Kunst und also immer diskursiv-argumentative Leerstellen geben wird. Einige dieser Leerstellen füllten und füllen besonders erfolgreich die aquatischen Metaphern.

[58] Vgl. nur die Zusammenstellung von Wipfler: Fons, und den Beitrag von Toni Hildebrandt im vorliegenden Band.