

›Lot und seine Töchter‹ im Louvre

METAPHORIK, ANTITHETIK UND AMBIGUITÄT IN EINEM NIEDERLÄNDISCHEN

GEMÄLDE DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS

Von Oskar Bättschmann

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit Fragen, die ich gerne als hermeneutische bezeichnen möchte. Es geht hier nicht um das Geschäft, das als Interpretation eines Bildes bekannt ist. Im traditionellen Verständnis ist Interpretation der Versuch, Antwort auf die Frage nach dem Sinn eines Werkes zu finden. Der Sinn, der da gesucht wird, ist der konventionelle und/oder der vom Künstler intendierte. Ich möchte hier eine Arbeit vorlegen, die diesem Verständnis und seinen Voraussetzungen nicht unterliegt – deshalb möchte ich die Fragestellung auch ausdrücklich von einer ikonographischen unterschieden haben. Ikonographie ist die Antwort auf die Frage nach dem konventionellen Sinn von zeichenhaften Elementen oder Komplexen. Sie ist hier selbstverständlich Hilfsmittel, aber kein zentraler Gegenstand der Fragestellung. Im Zentrum der Untersuchung stehen die Relation von Thematik und Darstellung, das Funktionieren der Darstellung, ihre Entwicklung einer visuellen Metaphorik als eines semantischen Prozesses, die Erzählung und die Aufhebung der Sukzession im Raum durch eine Antithetik zweier Bildteile in der Fläche, und die Hervorbringung einer inhaltlichen Ambiguität aus der Doppelsinnigkeit von Flächen- und Raunteilung. Hermeneutisch darf dieses Fragen nicht nur deshalb heißen, weil es das Bild und nicht dessen Sinn als Gegenstand der Auslegung begreift, sondern auch, weil es versucht, die Voraussetzungen und Implikationen des Auslegens zur Sprache zu bringen, ohne damit der Illusion einer vollständigen Reflexion nachzuhängen oder sie zu erwecken¹.

I

Das niederländische Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ (Abb. 1) wurde erstmals 1931 durch Antonin Artaud, den Dichter, Regisseur, Schauspieler und Mitbegründer des Surrealismus, Gegenstand einer hermeneutischen Fragestellung. In seinem Vortrag ›La mise en

scène et la métaphysique‹ an der Sorbonne analysierte Artaud dieses Gemälde und erklärte es zum Paradigma eines künftigen neuen Theaters, weil es bereits verwirklicht habe, was das Theater sein sollte, wenn es sich der ihm angemessenen Sprache zu bedienen wüßte². Nach Artauds Urteil unterwirft sich das herkömmliche Theater dem Text und der artikulierten Sprache, indem es die Elemente der Darstellung bloß als Mittel der Inszenierung und Aufführung des Textes begreift. Das künftige neue Theater soll dagegen die Elemente der Darstellung – Musik, Tanz, Plastik, Pantomime, Mimik, Intonationen, Architektur, Beleuchtung und Ausstattung – aus ihrer dienenden Funktion zur Eigenwertigkeit befreien und damit zugleich die Herrschaft des Textes über die Darstellung sprengen und die Herrschaft der Ideen der artikulierten Sprache beseitigen. Aus den Elementen der Darstellung soll eine neue Sprache entwickelt werden, eine »konkrete« Sprache, die sich an die Sinne richtet, »un langage concret, destiné aux sens«³. Diese Sprache des Konkreten sollte eine neue »métaphysique« hervorbringen – womit Artaud das bezeichnet, was die artikulierte Sprache gewöhnlich verschweigt, was ihr entgleitet und die Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Verhängnis und dem Chaos zu tun haben⁴. Die neue konkrete, handfeste und körperliche Sprache, die das Theater entwickeln soll, ist für Artaud im Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ schon verwirklicht. Hier liegen für ihn die Brechung der Herrschaft der Sprache vor und die Produktion metaphysischer Ideen. Artauds Lektüre des Bildes ist zwar stellenweise ungenau und sein Verstehen ist schon geleitet von der Erschließung des Bildes als Paradigma einer neuen Inszenierungsart, aber dennoch wird darin sichtbar, daß es auf der Wiederentdeckung der Malerei als eines Bereichs beruht, der nicht einfach der artikulierten Sprache untergeordnet ist. Die Vorstellungen, die von diesem Stück Malerei ausgehen, sind für Artaud von einer ungewöhnlichen Größe, aber sie sind nicht klar im Sinne



1 Antwerpener oder Leydener Maler, Lot und seine Töchter. 1. Viertel des 16. Jh. Paris, Louvre

einer sprachlichen Verständlichkeit – die visuelle Evidenz erscheint sowohl als Größe wie auch als Unklarheit gegenüber der einschränkenden, aber verständlichen Sprache. Ihr ist die bildliche Darstellung nicht untergeordnet, das Bild ist keine Übersetzung sprachlich ausgedrückter oder ausdrückbarer Inhalte, und seine konkrete körperliche Sprache kann die bestimmte Negation der artikulierten Sprache sein.

Diese Konzeption der bildlichen Darstellung als eines durch Gegensatz zur Sprache selbständigen Bereichs folgt Nietzsches Gegenüberstellung von Sprache als einem »unendlich komplizierten Begriffsdom«, der Sicherung und zugleich Einschränkung ist, und von Kunst als Befreiung von beidem, als Durchbrechen der festgefühten Ordnungen und als Lust zu Zerstörung und als ursprüngliches, neues Gestalten⁵. Kunsttheorie und Kunstproduktion seit Nietzsche bringen Abwandlungen und Weiterbildungen dieser Konzeption hervor – Fiedler, Valéry, Proust und die Theoretiker des Surrealismus nehmen sie auf; ihre genaueste Entsprechung hat sie sowohl in den »Collages«, wie in der »pittura metafisica«, ihre Illustration und ironische Übersetzung in die bildliche Darstellung findet sie in den surrealistischen Sprachbildern René Magrittes, deren Schema 1928/29 festgelegt wird⁶.

Zur gleichen Zeit wie Artauds Vortrag erschien eine Programmschrift kunstwissenschaftlicher Interpretation, die eine konträre Position behauptete: Panofskys Arbeit über das Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst⁷. Sie erklärt die Benennung der einzelnen Gegenstände und Sachverhalte, d. h. die Anwendung der alltäglichen Erfahrung und des entsprechenden identifizierenden Gebrauchs der Sprache, zur Grundlage der Interpretation. Diese Grundlage, das aristotelische Fundament der Interpretation, muß aber erst hergestellt werden durch eine Umdeutung der »rein formalen Darstellungsfaktoren zu Symbolen von etwas Dargestelltem«⁸. Diese Umdeutung vornehmen heißt, die Werke als Zeichen betrachten und die Interpretation als eine Bestimmung der strukturalen Dualität – der Dualität von sinnlichem Träger und Bezeichnetem – begreifen. Diese Umdeutung, die nach Panofsky notwendig ist, wenn überhaupt ein Verstehen in Gang kommen soll, bereitet die Werke so zu, daß sie unter die Sprache passen. Die Subordination des Bildes unter die Sprache wird am Anfang festgelegt und von den

weiteren Stufen der Interpretation befestigt. Die Ikonographie ist eine Klassifikation der Bilder unter Begriffe und Texte, die Ikonologie ist eine Erklärung der inhaltlichen und formalen Momente der Werke aus einem zugrundeliegenden »logos«⁹.

Die beiden Positionen von Artaud und Panofsky sind insofern konträr, als Artaud das Bild als eine Brechung der Herrschaft der Sprache und des Textes begreift, während Panofskys Interpretation sich selbst darstellt als eine Ausdehnung des Herrschaftsbereichs der Sprache über das Bild. Panofsky übernimmt ausdrücklich die Auffassung Heideggers, die Aufgabe der Interpretation sei, Ungesagtes vor Augen zu führen, wozu sie Gewalt brauchen müsse¹⁰. Die Ausdehnung des Herrschaftsbereichs der Sprache über das Bild hat ihr Ziel darin, den »logos«, der sich im Bild verborgen manifestiert, zu erweisen und hörbar zu machen. Dagegen ist Artauds Angriff auf die Herrschaft der artikulierten Sprache auch ein Angriff auf den »logos« als eines verborgenen Sinnhaften¹¹.

Einem hermeneutischen Ansatz können die zwei gegensätzlichen Auslegungsarten nicht als alternative erscheinen, unter denen zu wählen wäre, wohl aber als Anzeige der Möglichkeiten, die abzuwägen sind. Sie zeigen zugleich die Tragweite von Vorentscheidungen auf. Ein hermeneutischer Ansatz hat sich dem Widerspruch zwischen den beiden gegensätzlichen Auslegungsarten zu stellen und ihn nicht zu besänftigen etwa durch ein allgemeines Eingedenken der Unzulänglichkeit der Sprache und ein allgemeines Erinnern an die Überlegenheit des Bildes. Ein solches Bewußtsein von der Differenz zwischen Sprache und Bild, das aber nur ein allgemeines bleibt, zeigt sich – am gleichen Bild »Lot und seine Töchter« und im gleichen Jahr 1932 – in Max J. Friedländers Hinweisen auf die »Kühnheit der Erzählung« in diesem Werk, das er Lucas van Leyden zugeschrieben hat¹².

II

Im Catalogue sommaire der flämischen und holländischen Gemälde im Louvre, der 1979 erschienen ist, wird das Gemälde »Lot und seine Töchter« unter die anonymen Werke eingereiht, als Entstehungsort und -datum Antwerpen oder Leyden 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts angegeben¹³. Mit diesen Angaben werden alle schon vorgebrachten Konjekturen über Attribu-

tion und Datierung dieses Gemäldes als gleichermaßen möglich und eine präzisere Bestimmung als mindestens vorläufig unmöglich bezeichnet. Zum gleichen Resultat führt die Gegenüberstellung der einander widersprechenden Behauptungen über die Attribution dieses Gemäldes in zwei Beiträgen des *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1978, das Lucas van Leyden gewidmet ist. In seinem Aufsatz über die technischen Aspekte der Gemälde von Lucas van Leyden stellt Filedt Kok fest, es bestünden keine technischen Ähnlichkeiten des Pariser Bildes mit jenen Werken, die er als authentische betrachten will, meint aber zugleich, daß in bezug auf die Komposition keine Beziehung bestünde zwischen diesen Werken und dem Bild im Louvre¹⁴. Dagegen halten Silver und Smith in ihrem Beitrag nicht nur an der Zuschreibung von ›Lot und seine Töchter‹ an Lucas van Leyden fest, sondern sie wollen den gleichen Entwicklungswandel feststellen zwischen dem Pariser Gemälde und dem Stich von 1530 (Abb. 16) wie zwischen den beiden Versionen des ›Sündenfalls‹ (B. 7, ca. 1506 und B. 10, ca. 1530).

Einerseits sind aber die Beobachtungen von Silver und Smith eher diffus, andererseits wird Filedt Koks Feststellung von technischen Unterschieden als Argument geschwächt von dem zweiten Argument, der Behauptung über die Beziehungslosigkeit der Kompositionen. Auf Ähnlichkeiten der Komposition zwischen dem Pariser Gemälde und den vor 1510 entstandenen Stichen von Lucas van Leyden gründete die Attribution des Gemäldes durch Max J. Friedländer und sein hartnäckiges Festhalten daran auch in seinem nachgelassenen Werk über Lucas van Leyden, das 1963 herausgegeben worden ist¹⁶. Julius S. Held hat dagegen in seiner Besprechung des Buches von Friedländer eine Nachprüfung dieser Attribution gefordert und dazu darauf hingewiesen, daß die Landschaft in der Manier von Joachim Patenier gebildet sei und man die Passage aus Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise heranziehen sollte, in der das von Adrian Herbouts erhaltene Geschenk vermerkt ist: »das klein gemahlt taffelein, das maister Joachim gemacht hat, ist S. Loth mit den töchtern«¹⁷.



2 Joachim Patenier, Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Um 1520.
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Zunächst sind Ähnlichkeiten der Landschaft des Pariser Gemäldes mit Landschaften von Joachim Patenier unbestreitbar. Die ›Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‹ (Abb. 2) in Berlin enthält nicht nur alle einzelnen Elemente der Landschaft im Pariser Gemälde, sondern weist sie auch in ähnlicher Disposition auf, so daß man das Pariser Gemälde für eine etwas verkürzte Darstellung des rechten Teils der Berliner Landschaft halten könnte. Hochformat anstelle von Breitformat, geraffter Raum gegenüber einem gelassen ausgebreiteten Raum, Diskontinuität von Vordergrund zu Hintergrund gegenüber einer gelassen erzählten Ausbreitung der Landschaft müssen aber gerade hier in der Annäherung der Elemente und ihrer Disposition als entscheidende Unterschiede gewertet werden.

In ›Lot und seine Töchter‹ gibt es keinen Übergang von der Ferne mit den untergehenden Städten Sodom und Gomorrha zur Nähe mit der Szene von Lot und seinen Töchtern – selbst der gewundene Weg, der von Sodom auf das Gebirge führt, wird abgeschnitten. Mit

den korrespondierenden Verschiedenheiten von Hell und Dunkel, Ferne und Nähe wird vielmehr die Diagonale von oben links nach unten rechts zu einer Linie gemacht, an der sich Bildraum und Bildfläche teilen. In den beiden rechtwinkligen Dreiecken, die durch die Teilung entstehen, verbinden sich Diskontinuität der Räume und Entgegensetzung in der Fläche. Die Hauptrichtungen der beiden Dreiecke sind einander konträr, Licht und Beleuchtung in den beiden Teilen sind zu Gegensätzen gebracht: warmes rötliches Licht scheint in der Szene des Inzestes, schwefelgelbes kaltes Licht bestimmt den Charakter der Katastrophe.

In den beiden Bildteilen sind zwei verschiedene Szenen aus der Geschichte Lots dargestellt, die nach dem Text der Genesis 19 zeitlich voneinander getrennt sind: im rechten Bildteil wird der Untergang von Sodom und Gomorrha und die Rettung Lots und der Seinen gezeigt, im linken Teil die Verleitung Lots zum Inzest durch seine Töchter. Die Trennung des Bildraums unterstützt die Separierung der beiden Szenen, die Teilung der Bildfläche hebt die Zuordnung von hinten-



3 Joachim Patenier, Landschaft mit dem Brand von Sodom und Gomorrha. Vor 1514.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



4 Lucas van Leyden, Susanna und die beiden Alten.
Kupferstich, B. 33, etwa 1508

vorher und vorne-nachher durch die simultane Entgegenseetzung der beiden Bilddreiecke auf.

Man muß die Ambiguität zwischen Bildfläche und Bildraum im Pariser Gemälde vergleichen mit dem Gegensatz, den Patenier in seinem Gemälde ›Landschaft mit dem Brand von Sodom und Gomorrha‹ in Rotterdam (Abb. 3) erarbeitet hat¹⁹. Das Gebirge erscheint als kühle Aussparung vom Weltbrand, der die Städte und den ganzen Himmel erfaßt hat. Die Abgrenzung des rettenden Gebirges wird unterstützt von einem partiellen Gegensatz näher – ferner, der die aufragenden Felsen rechts von der Bildmitte direkt der brennenden Stadt gegenüberstellt. Nicht vorhanden sind in diesem Werk Pateniers, das in die Periode vor 1514 datiert wird, die Ausarbeitung einer durchgehenden Bildteilung und die Überlagerung von Raumteilung und Flächenteilung.

Das Pariser Gemälde nähert sich gerade durch seine Gegenüberstellung diagonal geteilter Bildflächen einigen frühen Stichen von Lucas van Leyden an²⁰. Im

Stich ›Susanna und die beiden Alten‹ (B. 33) von etwa 1508 (Abb. 4) finden sich sowohl die Teilung der Darstellung durch eine von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale, wie auch die Überlagerung der räumlichen Teilung durch die Entgegenseetzung von Hell und Dunkel. Die räumliche Diskontinuität der beiden Bildteile in diesem wie in andern Stichen des Frühwerks (B. 64, B. 85, B. 122) wird allerdings im Gegensatz zum Pariser ›Lot und seine Töchter‹ nicht mit zwei verschiedenen Phasen einer Erzählung verknüpft, vielmehr sind die beiden Bildteile durch Beziehungen wie Sehen oder Empfinden als simultan dargestellt. In ›Susanna und die beiden Alten‹ wie in der ›Kreuztragung‹ der Runden Passion (B. 64) steht die Reaktion der Personen im vordern linken Bilddreieck auf das Geschehen im rechten entfernten Bildteil im Zentrum des Interesses. Bei Lucas van Leyden kann sich aber durchaus die psychologische Erforschung der Dargestellten verbinden mit einer Zweiteilung der Erzählung – das Beispiel ist hier der Stich ›Die Bekehrung



5 Cranach, Lot und seine Töchter. Um 1530.
USA, Privatbesitz

des Paulus (B. 107) von 1509 –, so daß der ausgeführte Unterschied zwischen den frühen Stichen und dem Pariser Gemälde nicht zu sehr ins Gewicht fallen kann.

Situiert man so das Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ zwischen Antwerpen und Leyden, so zeigt es sich, daß eine einfache Lösung des Problems der Attribution nicht erhofft werden kann. Zwar weist das Pariser Gemälde die Elemente der Landschaft eines ganz bestimmten Werkes von Patenier in einer entsprechenden Disposition auf, aber es steht durch die Konsequenz der Bildteilung, durch die Ambiguität von Flächen- und Raumteilung und durch seine dramatische Entgegensetzung zweier Bildteile außerhalb des Werkes des Antwerpener Malers, wie es heute konzipiert ist²¹. In bezug auf das Ganze der Bildorganisation besteht andererseits eine enge Beziehung zwischen dem Pariser Gemälde und einigen frühen Stichen von Lucas van Leyden, aber es gibt keine Verbindung auf der Ebene der Landschaft und der Figuren und keine Ver-

bindung mit Lucas van Leydens frühen Gemälden. Aus diesen Gründen muß eine Arbeitsteilung zwischen Patenier und Lucas van Leyden – die Landschaft vom einen, die Figuren vom andern – ebenso unwahrscheinlich sein wie die Zuschreibung dieses Bildes an den einen oder den andern oder an den entsprechenden Umkreis²².

Wie alle Überlegungen zur Attribution eines Werkes beruhen auch diese auf einer Reihe von Annahmen über die Familienähnlichkeit von Werken eines einzelnen Künstlers, über dessen Identität im Wandel und in der Entwicklung und auf der Vorstellung einer fest umrissenen simplifizierten Individualität. Das bedeutet zugleich den Ausschluß anderer Möglichkeiten wie der des Ausfransens der künstlerischen Persönlichkeit und ihres Übergangs in andere, wie der des Malens als ein anderer oder wie ein anderer, den Ausschluß des Experiments und seines Mißlingens. Ohne eine allgemeine und eine spezifische Kritik der verschwiegenen



6 Niederländischer Maler, Lot und seine Töchter. Frühes 16. Jahrhundert.
Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen



7 Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554, fol. 5 (Detail): Lots Flucht und Lot und seine Töchter.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Annahmen sollte der Streit um die Attribution des Pariser Gemäldes nicht weitergeführt werden – und das Resultat einer Kritik der Kennerschaft dürfte sein, daß dieser Streit nicht fortgesetzt werden kann.

Von der zitierten Stelle in Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise kommt keine Hilfe. Der Ausdruck »das klein gemahlt täffelein« dürfte sich eher auf ein Gemälde vom Format des Werkes Pateniers in Rotterdam (23 x 29,5 cm) beziehen als auf das Pariser Bild (48 x 34 cm). Allerdings ist hier zu beachten, daß offensichtlich eine Verbindung besteht zwischen dem Pariser Gemälde und dem Gemälde »Lot und seine Töchter« von Lucas Cranach (Abb. 5). Cranachs Werk wird von Koepplin und Falk auf etwa 1530 datiert, zugleich wird von ihnen angenommen, das niederländische Bild im Louvre sei für Cranach die Quelle der Anregung²³. Daß umgekehrt das Bild von Cranach vom niederländischen verwertet worden wäre, ist weniger wahrscheinlich. Die drei erhaltenen frühen Varianten des Pariser Gemäldes – von denen eine sich in Rotterdam befindet (Abb. 6) – belegen eine frühe Verbreitung dieser Bilderfindung²⁴. Angesichts der lockeren Verbindung von Cranachs Gemälde mit dem niederländischen und der Existenz der drei Varianten muß nicht ein direkter Kontakt Cranachs mit dem Pariser Gemälde angenommen werden. Für den Weg von den Niederlanden nach Deutschland spricht ferner, daß

Cranach in seinem Werk offensichtlich die gewaltsame Verzerrung der Gestalt Lots, die im Pariser Gemälde und den Repliken vorhanden ist, korrigiert hat unter Beibehaltung der Stellung.

Damit dürfte sich wenigstens die Datierung des Pariser Gemäldes gegenüber dem Catalogue sommaire eingrenzen lassen. Läßt man die Beziehung zum genannten Werk Cranachs und dessen Datierung gelten, dürfte das Pariser Gemälde nicht nach 1530 entstanden sein; stimmt man der Situierung zwischen Antwerpen und Leyden zu, dürfte man es nicht vor 1510 datieren.

III

Wenn die Überlegungen zur Datierung zutreffen, gehört das Pariser Gemälde zu den ersten freien, d. h. nicht als Illustration an den Text oder als Teil eines Programms gebundenen Darstellungen, die den Inzest Lots mit seinen Töchtern erzählen. Die bildlichen Darstellungen von der Wiener Genesis fol. 10 bis zur »Bible moralisée« in Wien (Abb. 7), der Bilderbibel von Jan van Bondol aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und der Illustration in Hans Vintlers »Buch der Tugend« von Augsburg 1468 sind vom Text gehalten und im Fall der »Bible moralisée« zusätzlich von der Typologie²⁵. Dem Inzest Lots mit seinen Töchtern ordnet die »Bible moralisée« (Abb. 7) in Wien von etwa 1220–1230

das Bild eines von Welt und Teufel versuchten Eremiten bei; in seiner Täuschung kehrt die Täuschung Lots durch seine Töchter wieder²⁶. Der freien Darstellung des Inzests in Gemälden geht mit großer Wahrscheinlichkeit der Kupferstich ›Lot und seine Töchter‹ (Abb. 8) des Kölner Meisters PW von etwa 1500 voraus²⁷. In der Disposition der Gruppe – der Vater in der Mitte sitzend, die beiden Töchter zu seinen Seiten ihm zugewendet – und in der Einrahmung der Gruppe durch symmetrisch aufgestellte Bäume scheint das Schema der entsprechenden Darstellung der ›Bible moralisée‹ durch. Was offenbar der Meister PW neu erfindet, das ist die Zusammenfügung des Untergangs von Sodom (und der Erstarrung von Lots Frau zur Salzsäule) mit der Inzestszene. Ikonographisch handelt es sich um die Vereinigung zweier getrennter Darstellungen – des Untergangs von Sodom und Gomorrha und der Flucht Lots und der Seinen einerseits und der Inzestszene andererseits²⁸. Das Motiv der Zusammenfügung scheint auf der Hand zu liegen. In einer nicht gebundenen Darstellung ist eine Gruppe von zwei Frauen mit ei-



9 Marcantonio Raimondi, Kopie nach Albrecht Dürer ›Der Liebesantrag‹. Kupferstich, ca. 1505. Wien, Albertina



8 Meister PW, Lot und seine Töchter. Kupferstich, um 1500. Wien, Albertina

nem Mann ohne das Kennzeichen der brennenden Städte nicht als Lot und seine Töchter identifizierbar. Sie würde sich von der Darstellung profaner Buhlschaften nicht unterscheiden lassen. Mit der Zusammenfügung von Untergang und Inzest ist das Schema für die zahlreichen Darstellungen des Themas Lot und seine Töchter im 16. Jahrhundert geschaffen. Im Pariser Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ ist die Zusammenfügung der beiden Szenen in ein Bild noch einmal geleistet. Die gleichwertige Behandlung beider Szenen in je einem Bildteil erlaubt nicht, die eine nur als Kennzeichen der anderen anzusprechen. Sie können vorerst gesondert untersucht werden.

Für die Disposition von Lot und seinen Töchtern ist nicht mehr das noch von Meister PW benützte ältere Schema maßgeblich. Vielmehr greift das Pariser Bild für die Konzeption von Lot und seiner einen Tochter eine der ›Buhlschaften‹ auf: die Kombination eines älteren Mannes mit einer jungen Frau zu einer ›Ungleichen Liebe‹. Unter den zahlreichen Darstellungen, die Deutsche und Niederländer im 15. und 16. Jahrhundert zum Thema der ›Ungleichen Liebe‹ geschaffen haben, steht Dürers sogenannter ›Liebesantrag‹ (B. 93) von etwa 1495 der Gruppe von Lot und seiner Tochter im Pariser Bild am nächsten²⁹. Sowohl in be-

zug auf die Zusammenfügung der Gruppe wie auch in bezug auf Einzelheiten wie dem Sitzen des Mannes mit gekreuzten Beinen und aufgestelltem Knie bestehen Übereinstimmungen zwischen dem Stich und dem Gemälde. Nun hat Marcantonio Raimondi um 1505 eine seitenverkehrte Kopie des Stiches von Dürer herausgegeben. Lag dem Maler des Pariser Gemäldes die Kopie vor, hat er sich die Mühe der Umkehrung von Dürers Stich sparen können (Abb. 9)³⁰. Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich annehmen, daß die Gruppe von Lot und seiner Tochter auf der Grundlage einer ›Ungleichen Liebe‹ konzipiert wurde. Für die Zusammenstellung des Paares mit der zweiten Tochter liegt eine Parallele vor in einer niederländischen Zeichnung der Uffizien, die vermutlich ein Ungleiches Liebespaar und eine Kupplerin in einem Wald zeigt (Abb. 10)³¹. Ist so die Szene von Lot und seinen Töchtern im Pariser Gemälde durchaus als Szene ›Ungleicher Liebe‹ mit einer Kupplerin konzipiert, unterscheidet sie sich doch von andern Darstellungen insofern, als von der schiefen Beziehung der Geschlechter kaum etwas vorhanden ist: der alte Mann zeigt Zärt-

lichkeit, nicht eine närrische Begierde und nichts von gewalttätigem Zugriff, die kaltblütige Rechnung der Frauen mit der Gier des Mannes fehlt, und nur die vom Vater abgewendeten Augen der sitzenden Tochter lassen auf eine Unstimmigkeit in diesem Liebespaar schließen, auf ein berechnendes Verhalten und ein Bewußtsein von ›Weibermacht‹³².

Vom Stich des Meisters PW unterscheidet sich das Pariser Gemälde nicht nur durch die Einführung einer neuen Disposition für die Gruppe von Lot und seinen Töchtern, sondern auch durch die Art des Erzählens. Die Aufstellung der Zelte wie die Verteilung der Weinkrüge wandeln die Disposition der Figuren ab. Die beiden eng beieinander stehenden Weinkrüge wiederholen das Paar und partizipieren an der zärtlichen Zuneigung und zugleich am Ausschluß der zweiten Tochter, ihres Weinkruges und des ihr zugeordneten alleinstehenden Zeltes. Ähnlichkeiten der Form negieren die Unterscheidung von Körpern und Flächen: die beiden dreieckigen Zeltöffnungen wiederholen in der Fläche die zu einer Pyramide gefügte Gruppe von Lot und seiner einen Tochter. In den Abwandlungen, Wie-



10 Niederländischer Künstler, Dirne, Liebhaber und Kupplerin in einem Wald. Florenz, Uffizien



11 Wie in dem ysrahelischen here eyn Ritter den andern zu tod schlug.
 Illustration aus ›Ritter vom Turn‹. Basel 1493, fol. E vi. v.
 Basel, Kupferstichkabinett

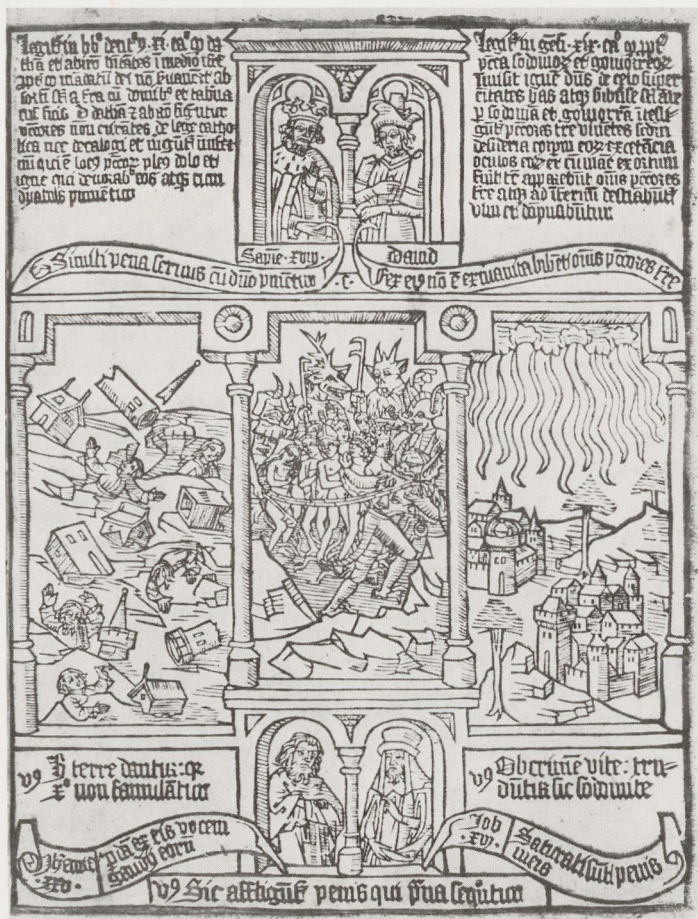
derholungen und Angleichungen läuft auch die bildliche Erzählung weiter über das unmittelbar Vorgestellte hinaus. Durch die Anordnung des leuchtenden roten Knies von Lot vor der dunklen Öffnung des Zeltes, das im gleichen warmen Rot erglüht, entsteht mit den genannten Angleichungen eine Metapher der bevorstehenden sexuellen Vereinigung. Das abseits stehende zweite Zelt wird über diese Metaphorik und durch seine Zuordnung zur zweiten Tochter selbst zu einer Metapher des Geschehens der zweiten Nacht.

Die visuelle Metaphorik, die hier sich abspielt, ist kein Vorgang der Substitution, sondern ein semantischer Prozeß³³. Es handelt sich nicht um ein Ersetzen des ›eigentlichen‹ Namens eines Dinges durch einen andern, sondern um die Produktion eines zweiten Sinnes auf der Basis eines unmittelbaren ersten durch die Angleichungen von Formen und Dispositionen und durch Zuordnungen, in der räumliche und flächige Verbindungen ineinander übergehen. Für diese Produktion rekuriert das Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ weder auf Zeichen noch auf konventionalisierte Zusammenfügungen. Zwar ist das Knie nicht ganz unschuldig wie ein Vergleich mit Lucas van Leydens Stich ›Susanna und die beiden Alten‹ (Abb. 4) lehrt,

aber es ist kein Zeichen im einfachen Augustinischen Sinn, das aus seiner Natur heraus noch einen andern Gedanken nahelegen würde³⁴. Nicht anders als im Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ erhält auch im Stich ›Susanna und die beiden Alten‹ das Knie seinen zweiten Namen erst aus der Konfiguration, zu der sich die Gesten der Voyeure, ihre Lüsterheit und schweinsähnliche Physiognomie und die Art ihres Begehrens zusammenschließen. Im Gemälde gibt es im Zusammenhang mit der Inzest-Szene nur drei Zeichen im genannten Sinn: das eine ist der Ziegenbock auf dem gewundenen Wegstück vor dem Felsentor, das andere der Baumstrunk und das dritte das Gerippe im Vordergrund. Daß es sich bei dieser visuellen Metaphorik um einen produktiven Prozeß handelt und nicht um ein Benützen üblicher Zusammenfügungen, läßt sich aus einem Vergleich mit der Illustration ›Madians Tochter‹ aus der Basler Ausgabe des ›Ritter vom Turn‹ von 1493 ersehen (Abb. 11)³⁵. Hier fehlen die Angleichungen und Zuordnungen, auf denen eine Metaphorik sich entwickeln könnte. Wie wichtig im Gemälde die visuelle Metaphorik ist, läßt sich daraus ersehen, daß für sie auch die gewaltsame Verzerrung der Gestalt des sitzenden Lot in Kauf genommen wird.

In der Szene des Inzestes ist die gleiche doppelte Beziehung von Fläche einerseits und Raum-Gegenständen andererseits aufzuweisen wie in der flächigen und räumlichen Teilung des Bildganzen. Pächt hat in seinem 1933 erschienenen Aufsatz erstmals Flächensammenhang und Raum-Gegenstands-Zusammenhang als zwei Organisationsprinzipien der südniederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts untersucht und den Primat des Flächensammenhangs als Gestaltungsprinzip ›Bildmuster‹ dargestellt. Nach Pächt soll überhaupt in der westlichen Bildproduktion des 15. Jahrhunderts jede Form sowohl dem gegenständlich-räumlichen als auch dem flächenmusterartigen Zusammenhang angehören und die Bildstruktur von dieser doppelten Beziehung bestimmt sein³⁶. In der vorliegenden Analyse des Gemäldes ›Lot und seine Töch-

ter‹ interessiert nicht so sehr das Problem der Gestaltungsprinzipien als die besondere Art der Produktion der Erzählung, des Sinnes und der Bedeutung durch die zweifachen Zusammenhänge und ihr Spiel untereinander. Die Metaphorik, die im Fall der Darstellung der Szene des Inzests darauf sich entwickelt, gibt der bildlichen Darstellung die Möglichkeit, in der Erzählung über das unmittelbar Gezeigte hinaus fortzufahren und zugleich auch den Fortgang der Geschichte zu enthüllen. Dieses Ausgreifen auf das Vorausliegende der Geschichte hat die Darstellung des Meisters PW nicht. Welche zeitlichen Dimensionen das Pariser Gemälde zu erfassen unternimmt, wird deutlich durch die Untersuchung der vorausgehenden Szene im andern Bildteil und über die Frage nach der doppelten Beziehung der beiden Bildteile.



12 Niederländische Biblia Pauperum, Blockbuch, 2. Hälfte des 15. Jh., fol. 38:
Untergang Dathans und Abirams, Höllenstrafe, Zerstörung von Sodom und Gomorrha.
Basel, Kupferstichkabinett



13 Wie die funff stett Sodoma und Gomorra von fïer vom hymel verbranten und under giengen.
Illustration aus ›Ritter vom Turn‹, Basel 1493,
fol. E 3 v. Basel, Kupferstichkabinett

IV

Von Jahwe erfuhr Abraham, während sie von den Höhen auf Sodom und Gomorrha am Toten Meer hinunterschauten, daß der Untergang der beiden Städte wegen der abscheulichen sexuellen Verfehlungen ihrer Einwohner beschlossen sei. Jahwe ließ sich von Abraham zur Gerechtigkeit ermahnen und hätte schließlich die Städte verschont, wenn er auch nur zehn Gerechte darin gefunden hätte. Der Rettung wert erwiesen sich aber nur Lot und seine Familie, die Verwandten Abrahams. Während der Flucht übertrat Lots Frau das Gebot der Engel, schaute zurück auf das brennende Sodom und erstarrte zur Salzsäule (Genesis 18 und 19). Das Strafgericht, das über die beiden Städte hereinbricht, beschreibt die Genesis nach Luthers Übersetzung so: »Da lies der Herr Schwebel vnd Fewr regenen von dem Herrn vom Himmel erab / auff Sodom vnd Gomorra / vnd keret die Stedte vmb / die gantze gegend / vnd alle Einwoner der stedte vnd was auff dem Lande gewachsen war«³⁷.

Ausführlich stellt das Pariser Gemälde im rechten Bildteil den Untergang der Städte dar. Zweimal reißt sich der nächtliche Himmel auf und speit Feuer und

Schwefel auf die Städte, im brennenden Sodom stürzen von Erdbeben erschüttert die Gebäude ein, und die Stadt beginnt im Meer zu versinken. Auf dem spiegelglatten grünlich-gelblichen Wasser brechen ohne erkennbare Ursache die Schiffe auseinander. Damit ist die Katastrophe, die über die beiden Städte hereinbricht, als eine umfassende beschrieben, das Strafgericht durch die Addition von Feuer, Erdbeben und Wasserkatastrophe als vollständiges und wirksames bezeichnet. Die Beschreibung des Himmels als Ursache der Katastrophe entspricht der Konvention, die etwa die niederländische ›Biblia pauperum‹ (Abb. 12) wie auch Dürers Illustration des Untergangs von Sodom und Gomorrha im ›Ritter vom Turn‹ von 1493 vorstellen (Abb. 13), nicht aber die Darstellung der Wirkung des Strafgerichts und die Summierung der Katastrophen. Weder die niederländische ›Biblia pauperum‹ in Basel noch Dürers Illustration führen die Wirkung vor, wohl aber beschreibt der Text im ›Ritter vom Turn‹ eine umfassende Katastrophe: »vnd / mit fïer vnd schwebel vom hymel fallend vertilcket vnd / eyn bodenloser see vnd wasser wardt«³⁸.

Die Summierung der Katastrophen über Sodom und Gomorrha dient nicht nur der vollständigen Be-

schreibung des Untergangs, sondern auch seiner Darstellung als eines Typus, der im Untergang der Welt seinen Antitypus hat. Die Interpretation des Untergangs von Sodom und Gomorrha als Typus des künftigen Weltuntergangs ist vorgegeben durch Lukas 17, 28–30: »Sie [die Menschen] aßen, sie tranken, sie verkauften, sie pflanzten, sie bebauten; an dem Tage aber, da Lot aus Sodom hinausging, regnete es Feuer und Schwefel vom Himmel und vertilgte alle. Auf gleiche Weise wird es an dem Tage sein, da der Sohn des Menschen sich offenbart«. Augustinus erinnert in ›De civitate Dei‹ daran, daß die furchtbare Bestrafung Sodoms auch eine Vorprobe des künftigen göttlichen Gerichts sei, desgleichen wird Isidor von Sevilla den Untergang der beiden Städte als Typus des künftigen Weltgerichts begreifen³⁹. ›Bible moralisée‹ und ›Biblia pauperum‹ zeigen dieses typologische Verständnis durch die Zuordnung des Untergangs der Städte zur Ver-

damnis oder zur Zerstörung der Welt – die Tafel 38 des niederländischen Blockbuches der ›Biblia Pauperum‹ (Abb. 12) ordnet das Strafgericht über Sodom und den Untergang Dathans und Abirams (5. Moses 11, 6 bzw. 4. Moses 16, 1–35) dem Bild der Höllenstrafe zu⁴⁰. Die typologische Dimension fehlt nicht in freien Darstellungen wie jener von Dürer – als Rückseite eines Madonnenbildes – in New York (Abb. 14) oder jener von Patenier in Rotterdam (Abb. 3), sie wird aber durch andere Mittel hergestellt. Dürer läßt in seinem Gemälde von 1496/98 die Städte in einem ähnlichen apokalyptischen Großfeuer aufgehen wie in dem Blatt ›Die große Hure Babylon‹ der ›Apokalypse‹ von 1498⁴¹. Bei Patenier brennt der ganze Erdkreis. Im Pariser Gemälde wird die Beziehung Typus-Antitypus hergestellt durch den Fall der Dämonen, die mit Feuer und Schwefel vom Himmel stürzen, also einem apokalyptischen Zeichen⁴². Damit wird eine als umfassend



14 Albrecht Dürer, Die Zerstörung von Sodom und Gomorrha und Lots Flucht. Um 1496/98. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

und vollständig beschriebene Katastrophe zum Typus der endgültigen erklärt.

Der Katastrophe entkommen der gerechte Lot und seine Töchter. Im Pariser Gemälde passieren sie auf einem gefährdeten Steg die senkrechte Achse von Ursache und Wirkung des Strafgerichts. Ihre Rettung ist noch nicht vollzogen wie in Pateniers Gemälde, sondern sie liegt noch als Verheißung vor ihnen wie der Weg, der ins Gebirge führt. Zeigt das Pariser Gemälde den Untergang von Sodom und Gomorrha als Typus des künftigen Weltgerichts, dürfte es auch die Rettung Lots als Präfiguration der Rettung der Gerechten im Weltgericht auffassen. Vorgegeben ist die typologische Interpretation der Rettung Lots durch den 2. Petrusbrief, wonach aus der Zerstörung Sodoms und Gomorrhas und der Rettung Lots zu lernen ist, daß »der Herr Fromme aus der Versuchung zu erretten [weiß], Ungerechte aber für den Tag des Gerichts zur Bestrafung zu verwahren« (2. Petr. 2, 6–9). Als Typus der künftigen Rettung der Seele wurde Lots Flucht von Hugo von St. Victor interpretiert, während Augustinus sich noch mehr auf das typologische Verständnis des Ungehorsams von Lots Frau wider das Gebot der Engel als eines Abfalls nach der Rettung konzentrierte – diesen Gedanken folgt die »Bible moralisée« (Abb. 7)⁴³. Hier steht Lots Frau im Zentrum der Darstellung, dagegen betonen das Pariser Gemälde wie Dürers Bild und Pateniers Werk das Motiv der Flucht und der Rettung Lots. Wenn es richtig ist, die typologische Dimension dieser Darstellungen vom Untergang auf die Rettung zu beziehen, muß Lots Flucht im Sinn der Interpretation von Hugo von St. Victor als Typus der Rettung im Weltgericht verstanden werden.

In allen drei Gemälden ist die typologische Dimension nicht so einfach zu erkennen wie in den eigentlichen typologischen Programmen, in denen Typus und Antitypus als zwei verschiedene Darstellungen einander zugeordnet sind und einander wechselseitig bestimmen. Dagegen ist in den Gemälden von Dürer und Patenier die Präsenz des Antitypus nur indirekt zu erschließen, und im Fall des Pariser Gemäldes nur über die Summierung der Katastrophen und ihre Bezeichnung als totale und endgültige durch das apokalyptische Zeichen zu erkennen. Eine zusätzliche Sicherung der Lektüre dieses Untergangs als Typus des endzeitlichen gibt die Schiffskatastrophe, die nach Dürers Blatt »Die Sieben Posaunen« aus der Apokalypse und

nach andern Darstellungen um 1500 endzeitlichen Ereignissen zugeordnet wird⁴⁴.

Im Pariser Gemälde sind Typus und Antitypus nicht nur in eines gebracht, sondern dieses eine ist auch als Gegenwart bezeichnet. Die vergangene Katastrophe des Untergangs von Sodom und Gomorrha bricht über Städte herein, die als zeitgenössische porträtiert sind. Die Zeiten sind damit konzentrisch geordnet um die Gegenwart als »media aetas« Bonaventuras; die vergangene Katastrophe des Untergangs steht nach dieser bildlichen Darstellung dem Jetzigen als künftiges Ereignis bevor⁴⁵. Gilt dies für den befürchteten Weltuntergang, so gilt es auch für die erhoffte Rettung.

V

Der doppelten Teilung des Bildes entsprechend haben die beiden Szenen aus der Geschichte Lots zwei verschiedene Beziehungen zueinander. Durch die Zuordnung je einer Szene zu je einem der beiden Räume im Bild wird das Hintereinander als Sukzession bestimmt. Der hintere Bildteil enthält die frühere Szene, der vordere die spätere – vom hinteren Bildraum aus erscheint die Szene im vorderen Teil als die künftige, vom vordern aus erscheint die Szene im hintern Teil als die vergangene. Der gewundene Weg deutet die Sukzession der beiden Szenen an, der Übergang von der einen in die andere wird aber nicht weiter ausgeführt. Die Diskontinuität der beiden Bildräume läßt es nicht zu, in der Sukzession der beiden Szenen eine kontinuierende Erzählweise im Sinn von Wickhoffs Unterscheidung der Arten bildlichen Erzählens zu erkennen⁴⁶. Im Gemälde »Lot und seine Töchter« ist die Sukzession der beiden Szenen nicht getragen von einem als Kontinuum dargestellten Raum.

Der Beziehung der beiden Szenen als gebrochene Sukzession im Raum fügt die Teilung der Fläche eine andere Bestimmung der Beziehung der beiden Szenen hinzu. In den beiden Bildteilen sind die Richtungen und die Beleuchtung zu direkten Gegensätzen gemacht. Direkt in der Fläche miteinander konfrontiert sind der Fall von Feuer und Schwefel und der hinter dem Liebespaar aufsteigende Baum, dessen Krone ein aktives Gegenbild zum Fall des Feuers formt und auch einen Teil des Funkenregens zudeckt. In Luthers Predigten gibt es eine Stelle, von der man meinen könnte, sie wäre auf ein Bild wie das Pariser Gemälde zuge-



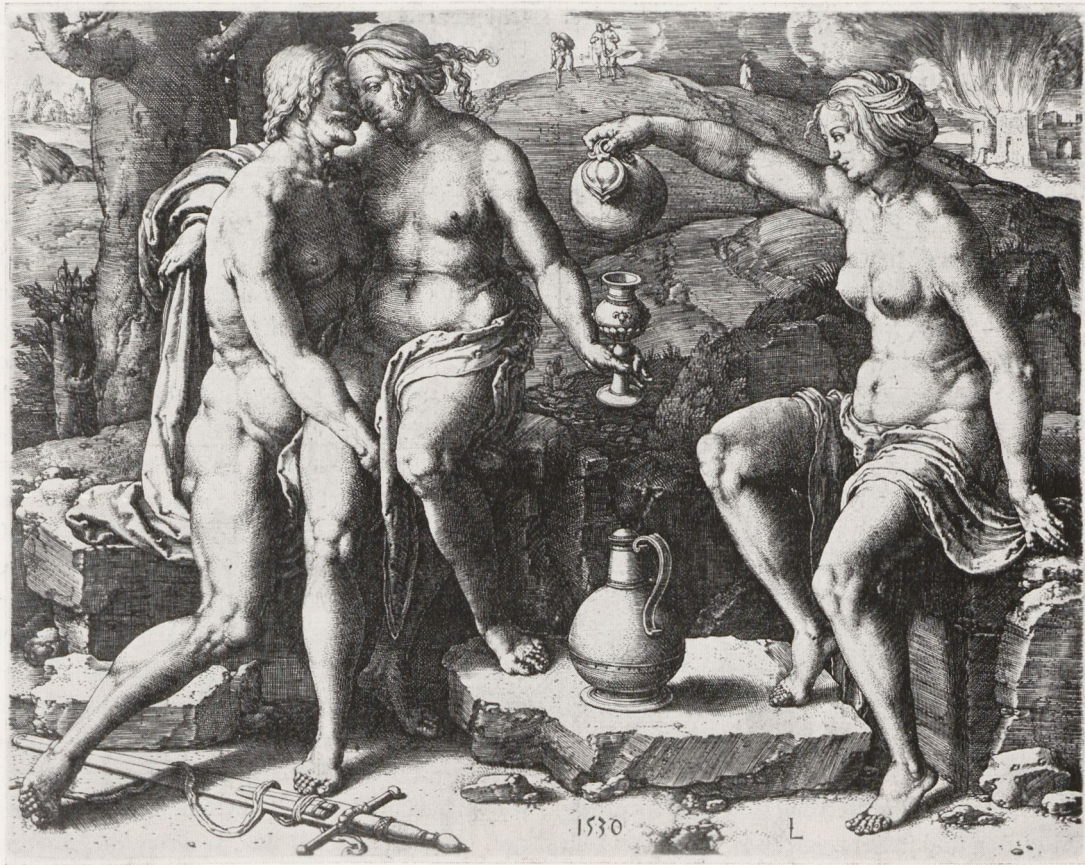
15 Hans Schäufelein, Lot und seine Töchter. Um 1535, Holzschnitt, B. 4. Wien, Albertina

schnitten. Mußten nämlich, so führt Luther aus, die Sodomiter im feurigen Regen verderben und zur Hölle fahren, so hatte Lot angesichts des schrecklichen Anblicks den Trost, daß er ihm nicht galt. Dem folgt das Gleichnis: »Dem frommen Lot aber war es wie ein schöner Baum, der gegen den Sommer ausschlägt, und jetzt beginnet zu grünen. Denn er spüret dabei Gottes Hülfe und gnädige Errettung wider die Gottlosen«⁴⁷. Das Gleichnis illustriert für Luther die Doppeldeutigkeit der apokalyptischen Zeichen, die den einen den Untergang, den ändern die Rettung verheißen.

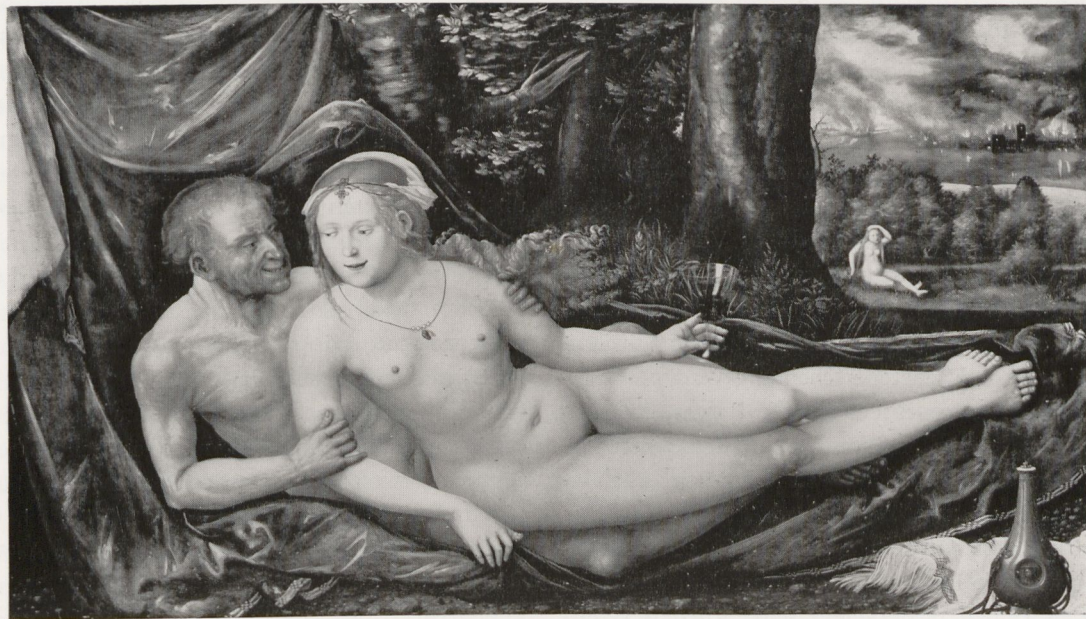
Die Antithetik der beiden Bildteile scheint also den Gegensatz von Katastrophe und Rettung auszuführen und damit das Versprechen, das in der Erzählung gegeben wird, einzulösen. Nun ist aber im Bild das Zusammenfallen von erfolgter Rettung und Inzest dargestellt, während Luther beispielsweise in der zitierten Predigt nicht über die unmittelbare Flucht Lots als »gnädige Errettung« hinausgeht. Patenier spart in seinem Rotterdamer Gemälde (Abb. 3) ebenfalls ein kühles Gelände der Rettung von der Katastrophe aus und situiert in ihm sowohl die gelungene Flucht als die Inzestszene. Wird mit dem Zusammenfallen von Rettung und Inzest im Pariser Gemälde die Rettung problematisch? Im schon zitierten »Ritter vom Turn«, einer Sittenlehre für Töchter, wird der Fall von Lot und seinen Töchtern als eine Eingebung des Teufels darge-

stellt, die in verschiedenen Übeln ihre Folgen habe: »vnd verfür / ten in also mitt de(m) win / dar vss ouch vil übels kam / Dann füllery eyn sorg- / liche sünd ist / Sie wurden ouch beide schwanger zwyer simen / wurden ge / heißenn der eyn Moab vnnnd der ander Amon / Von den zweien die heiden har komen sind / vnnnd sunst vil übels«. Dieser kleine Kommentar belegt zweierlei: erstens, daß die Verführung Lots durch die Töchter auf eine Eingebung des Teufels zurückgeführt wird, und zweitens, daß dem Autor (und dem Übersetzer) die Geschichte im wörtlichen Sinn gilt und nicht im Sinn der patristischen Allegorese. Die Wertung des Inzestes als Teufelswerk wird bestätigt durch die Vorstellung von der Zeugung des Antichrist, die sich im 15. Jahrhundert verbreitet und sich in entsprechenden Illustrationen der Blockbücher vom Antichrist niederschlägt. Diese Gestalt der Endzeit wird durch die Kraft des Teufels empfangen im Beischlaf von Vater und Tochter⁴⁸.

Das Gemälde in Paris und das Werk von Patenier in Rotterdam sind die einzigen Darstellungen dieses Themas aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, die einen Gegensatz bilden zwischen der Katastrophe und der Rettung bzw. dem Inzest. Andere Darstellungen wie die von Meister PW (Abb. 8), von Hans Schäufelein (Abb. 15), von Lucas van Leyden (Abb. 16), von Lucas Cranach (Abb. 5) und von Albrecht Altdorfer (Abb. 17)



16 Lucas van Leyden, Lot und seine Töchter. 1530, Kupferstich, B. 16. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



17 Albrecht Altdorfer, Lot und seine Töchter. 1538. Wien, Kunsthistorisches Museum

benutzen den Untergang zur Identifikation der drei Gestalten und verfolgen mit Interesse die Konfrontation von Brand und Untergang auf der einen, Sexualität auf der andern Seite⁴⁹. Das Treiben von Lot und seinen Töchtern ist bei Lucas van Leyden und Altdorfer enthüllt. Lucas van Leyden stellt als erster Lot und seine Töchter nackt dar; Altdorfer gibt dem Liebespaar im Vordergrund den Ausdruck besonderer Verurtheit. Wenn diese Bilder gedacht sind als Exempel zur Warnung – in Lucas van Leydens Stich liegt dem Lot ein Schwert zu Füßen, das man als das Schwert des Gerichts verstehen könnte –, so führen sie doch die Zweideutigkeit mit sich, daß sie auch dem Lasziven eine Rezeptionsmöglichkeit bieten. Bei Altdorfers Werk von 1538 ist eine solche spätere Rezeption vermutbar⁵⁰. Von den frühen Darstellungen scheint allein Schüfeleins Holzschnitt von etwa 1535 (Abb. 15) über Identifikation der Szene und Konfrontation von Sexualität und Brand hinauszugehen mit der Zuordnung des fruchttragenden Baumes zum Liebespaar.

Keine der Darstellungen entwickelt aber jene Problematik, die das Pariser Gemälde mit seiner Gegenüberstellung aufeinanderfolgender Szenen zur Antithese von Untergang und Rettung und dem Ineinsfallen von Rettung und Inzest zeigt. Es ist die Frage nach der Wahrheit der Rettung. Die Frage wird aufgenommen und verstärkt durch das seit jeher eindeutigste Unglückszeichen, das am nächtlichen Himmel in der genauen Verlängerung der Trennungslinie der beiden Bildteile erscheint.

VI

Unter allen dem späten 15. und dem 16. Jahrhundert vom Himmel geschickten Prodigien sind die Kometen die mächtigsten und schrecklichsten Verkünder des Unheils. Was die Kometen voraussagen und herbeiführen, wird seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in einer stetig wachsenden Zahl von Schriften verbreitet, jede Kometenerscheinung verdoppelt die Anzahl der Hermeneuten und die Furcht, daß nun endlich die letzte aller Katastrophen, der Untergang, verkündet sei. Die Auslegungen richten sich nach einem Katalog von Merkmalen und Arten des Unheils, in dem die antiken Erfahrungen von Seneca und Aristoteles und die Bestätigung der Korrelation von Komet und Unheil niedergelegt sind. Schedels ›Weltchronik‹ notiert 1493 die im Lauf der Geschichte er-

schieneenen Kometen und das von ihnen vorausgesagte Unglück, und von der Mitte des 16. Jahrhunderts an werden enzyklopädische Verzeichnisse aller Kometen seit der Erschaffung der Welt mitsamt ihren Folgen und Wirkungen publiziert. Sie bestätigen das gegebene Wissen, daß nämlich auf die Kometen Wasserkatastrophen, Erdbeben, Dürre und Feuer, Kriege und Seuchen und der Tod hochgestellter Personen folgten. Diesem Unheil ist der Komet zugleich Zeichen und Ursache, und diese Verknüpfung erlaubt, aus der Geschichte der Katastrophen und einigen Nachrichten, alle Kometenerscheinungen, die stattgefunden haben müssen, bis an den Anfang der Welt zu rekonstruieren⁵¹. Wie ausschließlich die Kometen nach 1500 als Zeichen und Ursache von Unheil interpretiert werden, läßt sich ablesen an der neuen Auslegung des Kometen, der zur Geburt Christi erschienen ist. Hans Baldung gen. Grien ordnet dem Kometen in seiner ›Geburt Christi‹ in Frankfurt nicht das freudige Ereignis der Geburt zu, sondern das leidvolle der Passion; Hieronymus Cardanus deutet in seinem Kommentar zum Ptolemäus von 1553 den Kometen von Bethlehem nicht als Zeichen der Geburt, sondern als Verkünder mannigfachen Unheils wie »conturbatio, persecutiones, exilia, mortes, bella«, welches die Ausbreitung des Christentums mit sich bringen wird⁵².

Ein jeder Komet kann eine unmittelbare und eine langfristige und geheime Wirkung haben. Der Komet des Jahres 1506 wurde beispielsweise vom Luzerner Chronisten Diebold Schilling auf die Rheinüberschwemmung des gleichen Jahres bezogen, seine Illustration (Abb. 18) zeigt den Kometen am Himmel in der linken oberen Ecke und dessen Wirkung in den überschwemmten Äckern. Zu diesem Kometen war aber von Prag eine Prophezeiung ausgegangen, die den Tod eines großen Herrn im folgenden Jahr verkündete. Dem Luzerner Schilling ist diese Prophezeiung zwischen 1506 und 1513 bekannt, was als kleiner Hinweis auf die erstaunliche Verbreitung solcher Auslegungen dienen kann. Wessen Tod der Komet verkündet hatte, zeigte sich nach dem eingetretenen Ereignis. Gemeint gewesen war »des Durchleuchtigsten Fürsten / Philippi / Kaisers Maximiliani Sohns / Königs in Castilien / Ertzherzogs in Österreich und Burgund«⁵³.

Im Pariser Gemälde ist der Komet gezeigt als Verkünder des Untergangs von Sodom und Gomorrha. Diese Zuordnung eines Kometen – dessen Erscheinung



18 Diebold Schilling, Komet und Wasserkatastrophe des Jahres 1506.
Luzerner Bilderchronik, 1513, fol. 220. Luzern, Zentralbibliothek

nirgends überliefert ist – zum Unheil über Sodom und Gomorrha erfolgt mit der gleichen Berechtigung wie die Zuordnung eines Kometen zur Sintflut. Sie wurde hier möglicherweise erleichtert durch die einzige erhaltene der antiken Kometenschriften, Senecas ›De cometis‹, in der das Schicksal der Städte Buris und Helike als Wirkung des Kometen von 372 v. Chr. erklärt wird⁵⁴. Ferner ist die Zuordnung des Kometen autorisiert von der Überzeugung, die sich aus Lukas 21, 25–27, ableitet, daß Gott nämlich »nichts Großes ohne sonderer vorhergehende Zeichen zu thun pflegt«, wie Luther sich in einer Predigt über diese Stelle ausdrückt⁵⁵. Die Kometen zählen zu jenen Zeichen an Sonne, Mond und Sternen, die »auf Erden Ängste der Völker« hervorrufen werden und nicht nur partielles Unheil, sondern mit ihm letztlich den allgemeinen Untergang verkünden werden. Im Pariser Gemälde antwortet der Komet auf die durch die Vollständigkeit der Katastrophe und die Dämonen eröffnete typologische Dimension.

Der Komet steht nun aber auf der Bruchlinie zwischen dem vorangehenden und dem nachfolgenden

Ereignis. Wenn der Komet von der Katastrophe im rechten Bildteil als Zeichen des Unheils bestätigt wird, gilt dann diese Bedeutung, weil sie im Bild bekräftigt wird, auch für den andern Bildteil, für das Gelände der Rettung? Die Frage aktualisiert die gefährliche Kometenmantik, während die Zuordnung von Komet und Untergang von Sodom und Gomorrha eine Art von geschichtlicher Erfahrung und die geltenden Auslegungen zur Grundlage haben konnte. Nicht nur diese Definierung des Kometen als Zeichen des Unheils durch das Bild selbst, sondern auch das zeitliche Verhältnis der beiden Bildteile und die Position des Zeichens rechtfertigen die Benützung der Kometenmantik zur Auslegung des Bildes. Aus dem Katalog der Wirkungen eines Kometen können drei Artikel zur Weissagung des Kommenden im Bild ›Lot und seine Töchter‹ herangezogen werden. Der eine betrifft den Tod hochgestellter Personen – das würde hier Lot meinen und direkt gegen die Rettung von Untergang und Tod sprechen. Der andere betrifft das fernere Unheil von Kriegen und Verwirrungen, das von Moab und Ammon entstehen wird – man muß daran erinnern,

daß im ›Ritter vom Turn‹ an dieses Unglück gedacht wird. Und der dritte Artikel betrifft das einzige Gute, das ein Komet verkünden kann nach alter Überlieferung, nämlich die Erzeugung guter Weine in reichlicher Menge. Diese letzte Prophezeiung hat hier den Vorteil, daß sie vom Bild als schon eingetroffen gezeigt wird. Lot, der mit Noe und Mahomet zu den klassischen Trunkenen zählt, könnte hier auch als Opfer der unmittelbaren guten Wirkung des Kometen gezeigt sein – oder als derjenige, bei dem die gute Wirkung des Kometen zum Verderben ausschlägt. – Aus der Zusammenstellung von Wasserkatastrophe und Wein läßt sich kein Hinweis auf eine genauere Datierung des Gemäldes ableiten. Zwar ist von allen Kometen, die in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts beobachtet wurden, einzig von demjenigen von 1506 notiert, daß er sowohl Wasserkatastrophen, Tod von Fürsten wie Überfluß an Weinen als Wirkung hatte⁵⁶.

Lots Trunkenheit einerseits und sein Tod und das Unheil aus dem Inzest sind die gegensätzlichen Voraussagen und Wirkungen, die der Komet hier anzeigen kann. Die erste eröffnet eine satirische Dimension. Ihr wäre an die Seite zu stellen, daß das europäische Phänomen der jederzeit aufflammenden Untergangsangst nicht nur Gegenstand von tröstenden und demystifizierenden Widerreden wird, sondern auch von Verhöhnungen⁵⁷. Im Pariser Gemälde scheint aber die mögliche satirische Dimension von der Auslegung der katastrophalen Wirkung des Kometen zurückgedrängt zu sein. Der verfaulte Baumstrunk und das Tiergerippe können die Auslegung des Kometen als Zeichen des Unheils über dem Gelände der Rettung verstärken. Diese beiden Gegenstände sind nicht nur Abgestorbenes, sondern sie bringen auch, entgegen der sonst durchgehaltenen Konsequenz der Trennung der beiden Lichtarten, einen Widerschein vom fahlen Licht der Katastrophe in das von ihr nicht betroffene Gelände. Die Dimension des Künftigen, die von der Erzählung, der Typologie, der Metaphorik und dem Kometen ausgemessen wird, nimmt auch die beiden abgestorbenen Dinge auf.

Diese Auslegung des Kometen ist gefährlich, weil sie die Frage nach der Wahrheit der Rettung verstärkt. Sie beläßt die Frage nicht in der Geschichte Lots, sondern bringt sie in der typologischen Dimension in die Gegenwart und stellt sie als Frage nach der Wahrheit der Verheißung auf künftige Rettung.

In einer südniederländischen Handschrift von 1422 stehen zur Geschichte von Lot und seinen Töchtern die Vermerke: »en leest niet« und ferner »dese scholastica en sal man niet lesen«⁵⁸. Dieses Lektüerverbot hatte nach Sandra Hindman vermutlich sowohl für die Lesung der Genesis im Refektorium als auch für die private Lektüre Geltung⁵⁹. Die Geschichte der Errettung Lots war erbaulich und im typologischen Verständnis tröstlich, aber die Geschichte des Inzests blieb offenbar anstößig trotz der patristischen Allegorese. Luther hat in seinen Predigten über das erste Buche Moses die Auslegung von Origenes und von Isidor von Sevilla für die heimliche Deutung des Kapitels von Lot und seinen Töchtern zu Hilfe genommen und Lot als das Gesetz, die beiden Töchter als Samaria und Jerusalem und den Inzest als Hurerei der beiden Städte mit dem Gesetz, d. h. als Verdrehung des göttlichen Wortes verstehen wollen⁶⁰. Diese Auslegung gemäß dem »sensus spiritualis« kann auch für Luther schwerlich eine hinlängliche Antwort auf die Frage sein, die sich aus dem Wortlaut der Geschichte, aus dem »sensus litteralis« stellt: »Was ist Gotte daran gelegen, daß er einen solchen feinen Patriarchen, den großen geistlichen Mann, lasset so schändlich zum Narren werden?«⁶¹. Die Frage nach der Absicht Gottes bildet in Luthers Predigt den unmittelbaren Gegensatz zur vorangehenden Erläuterung der Geschichte der Errettung Lots, die mit den Worten schließt: »Weiter haben wir gehört, wie Gott den frommen Loth mit Wunderzeichen aus der Stadt führet, nicht allein erlöset von der Sünde, sondern auch von der Strafe«. Luthers Predigt von 1527 ist hier ein Zeugnis dafür, daß in einem Text, der im gleichen Zeitraum wie das Pariser Bild entstanden ist, das ›skandalon‹ sich verlagert vom Inzest auf das Zulassen dieses Vorfalles und damit auf das Verhalten Gottes.

Exponiert das Gemälde ›Lot und seine Töchter‹ das ›skandalon‹ in dieser Weise? Diese Frage stellen heißt nicht, einen Zusammenhang zwischen Luthers Predigt und dem Gemälde postulieren. Selbst wenn sich zufällig nachweisen ließe, daß der Maler des Bildes zu Luthers Hörern gezählt hat, müßte die Frage, ob das Bild das ›skandalon‹ in dieser Weise entwickelt, aus der bildlichen Darstellung selbst und nicht aus der Biographie des Malers oder aus einer Vermutung über

seine Intention beantwortet werden. Es scheint mir aber wichtig zu sein, daß die Frage nach der Rechtfertigung Gottes aus dieser Geschichte im gleichen Zeitraum und in einem kulturellen Raum, der nicht beträchtlich verschieden ist vom Raum Antwerpen – Leyden, gestellt werden kann.

Im Bild wird die Frage nach der Wahrheit der Rettung entwickelt durch die Überlagerung der Sukzession der beiden Szenen mit einer Antithetik von Katastrophe und Rettung, durch die Fragwürdigkeit einer Rettung, die mit dem Inzest zusammenfällt und eine Fortsetzung der Sünden von den Sodomitern bis zu Lot entstehen läßt, und durch den Kometen, der für die Katastrophe Zeichen des vergangenen, für Lot des künftigen Unheils ist. In der vom Bild entworfenen Zeitlichkeit der Erzählung der Geschichte Lots wird die Rettung negiert; die Antithetik erweist sich als zerreißenbarer Schein, die Diagonale trennt nicht Untergang und Rettung, vielmehr berühren sich in ihr Katastrophe und Sündenfall und zerreiben zwischen sich die einstige Verheißung der Rettung.

Keine andere der genannten Darstellungen von Lot und seinen Töchtern ist in dieser Hinsicht von ähnlicher Komplexität wie das Pariser Gemälde. Lucas van Leydens Stich deutet das Urteil über den Inzest mit

dem Schwert an, das zu Lots Füßen liegt, und weist mit diesem Zeichen des Gerichts kaum auf die Frage nach dem Verhalten Gottes⁶². Mehr von Antithetik und geheimer Angleichung von Katastrophe und Inzest verrät die Inschrift im Stich von Cornelis Cort nach dem Bild von Frans Floris: »Loth ex vno pericvlo ab angelis eductvs, insidiis filiarvm svarvm in altervm inducitur« (Abb. 19) – Lot, aus der einen Gefahr von den Engeln gerettet, verfällt durch die heimtückischen Töchter der andern⁶³. Dies führt den Widerspruch aus, führt aber die Erzählung nicht über die paradoxe Situation und ironische Zusammenstellung hinaus.

Wenn das Pariser Gemälde mit seiner Darstellung aus der Geschichte Lots die Frage nach der Rechtfertigung Gottes entwickelt, so stellt es damit durch seine typologische Dimension auch die Frage nach der Wahrheit des Versprechens Gottes auf künftige Rettung. Weil der Untergang von Sodom und Gomorrha als Typus der apokalyptischen Ereignisse dargestellt ist und die Rettung Lots im typologischen Verständnis als Verheißung auf die künftige Erlösung der Gerechten gilt, muß das Fallenlassen Lots in die Sünde das Problem der Wahrheit dieser Verheißung stellen. Die Frage wird vom Bild vorgebracht, aber nicht beantwortet.



19 Frans Floris, Lot und seine Töchter. Kupferstich von Cornelis Cort. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Nicht die Malerei, aber die Theologie hat zu versuchen, auf die erste Frage eine Antwort zu geben. Luther entnimmt dem Fall Lots die Lehre, daß niemand so heilig sei, daß er nicht fallen könne, und weiter den Trost, daß im Reich Gottes eitel Vergebung der Sünden sei. Warum hat Gott Lot zuschanden werden lassen? Luthers Antwort ist die: »Es ist je wunderlich, aber eben darumb geschehen, daß die Vernunft über solchen närrischen Historien zum Narren werde. Sanct Paulus hats wohl gesagt: Seine Gerichte sind der Vernunft unerklärt. Er treibt also mit den Heiligen, daß er alle Klugheit zu Narren [Narrheit] macht«⁶⁴. Nach dieser unzulänglichen Erläuterung wird wohl auch nach Luther die Geschichte von Lot zu den dunklen Stellen der Schrift zu zählen sein, deren Existenz Erasmus in ›De libero arbitrio‹ von 1524 in direktem Widerspruch zu Luther behauptet hatte. Zu den Dunkelheiten der Schrift, die »einerseits die unerforschliche Majestät der göttlichen Weisheit, andererseits die Schwäche des menschlichen Geistes erkennen lassen«, rechnet Erasmus die Geheimnisse der göttlichen Personen, der Natur Christi und die unverzeihliche Sünde, und ferner die Dinge, über die Gott überhaupt im unklaren lassen wollte, nämlich die Tage des Todes und des Jüngsten Gerichts⁶⁵.

Die Behauptung, das Pariser Gemälde stelle die Frage, die Luther stellen wird in seiner Predigt, muß mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß das Bild zu seiner Frage unabhängig von Luthers Text gekommen ist. Die unabhängige Entwicklung von Fragestellungen an den Text der Bibel, auch die Antizipation von theologischen Ideen durch bildliche Darstellung ist ein Phänomen, das um und nach 1500 auftreten kann. Dessen Erschließung hat erst begonnen⁶⁶.

Mit seiner Fragestellung ist aber das kleine Gemälde aufs schwerste belastet. Als eine dialektische Aufhebung ist der ersten Fragestellung eine zweite gegenüberzustellen. Die Konfrontation von Strafgericht wegen sexuellen Vergehen und Inzest der geretteten Gerechten könnte etwas hervorbringen, was als objektive Ironie zu erkennen wäre. Die Inschrift im Stich von Cort (Abb. 19) weist in die gleiche Richtung. Mit ob-

jektiver Ironie meine ich die von der bildlichen Darstellung hervorgebrachte Ironie, unabhängig davon, ob sie vom Subjekt intendiert sei oder nicht. Ironie als Bewußtseinsinhalt des Künstlers könnten wir hier überhaupt nicht bestimmen – die objektive Ironie als Möglichkeit der Darstellung ist aber nur selten bemerkt worden – zu den wenigen zählt Hegel – und noch nicht erforscht worden⁶⁷. Eine allgemeine Bestimmung der Ironie als Modus bildlicher Darstellung kann deshalb nicht gegeben werden. Ich kann nur versuchen zu umschreiben, wie sie durch die Darstellung hervorgebracht wird im Fall des Gemäldes ›Lot und seine Töchter‹. Sie kommt dadurch zustande, daß das, was das Bild darstellt, und das, was es durch diese Darstellung sagt, einander widersprechen. Im einen Bildteil fährt vom Himmel ein Strafgericht über die Städte Sodom und Gomorrha wegen ihrer Sünden nieder und läßt nur die Gerechten entkommen, im andern Bildteil verfallen die Gerechten eben jener Art von Sünden, für die Sodom und Gomorrha bestraft wurden. Diese Gegenüberstellung und Angleichung enthüllt sowohl die Eitelkeit des Strafgerichts wie die Vergeblichkeit der Rettung. Die Ironie hebt die erste Fragestellung auf im dialektischen Sinn. Sie beläßt sie und erklärt sie für nichtig. Die Ironie trifft die Geschichte des Lot und ihren ›logos‹ nicht weniger als die erste Frage nach der Rechtfertigung, die das Bild entwickelt. Artaud hat in seinem Vortrag über die eigene Sprache des Bildes und des Theaters erkannt, daß die Ausbildung der eigenen Sprache, die Unabhängigkeit des Bildes von der Herrschaft der artikulierten Sprache und des Textes auch eine Infragestellung des ›logos‹ ist.

Die beiden Möglichkeiten der Ironie einerseits und der Frage nach der Wahrheit der Rettung in der Geschichte und im künftigen Gericht andererseits, die im Bild entwickelt werden durch die Metaphorik, die Sukzession und die Antithetik, durch die Typologie und die Zeichen bilden keine Alternative, die zu einer Entscheidung für die eine Seite und gegen die andere auffordern würde. Die beiden Möglichkeiten sind als Ambiguität, als Dialektik im Stillstand zu begreifen.

- ¹ Zum Stand der Hermeneutik des Bildes und ihrer Entwicklung vgl. Robert Klein, *Considérations sur les fondements de l'iconographie*. In: ders., *La forme et l'intelligible*. Paris 1970, S. 353–74; Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: H.-G. Gadamer u. G. Boehm (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M. 1978, S. 444–71; und meinen Aufsatz: *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik*. In: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1)*. Köln 1979, S. 460–84.
- ² Antonin Artaud, *La mise en scène et la métaphysique*. In: *Œuvres complètes*, Paris 1964, Bd. IV, S. 40–57. – Artaud publizierte den Text seines Vortrags, den er im Dezember 1931 an der Sorbonne gehalten hatte, erstmals in der *Nouvelle Revue Française* vom 1. Februar 1932. Das Manuskript des Vortrags steht unter dem Titel ›Peinture‹. – Den Hinweis auf den Text von Artaud über ›Lot und seine Töchter‹ im Louvre verdanke ich Fritz Glanzmann, Fribourg. Eine deutsche Übersetzung dieser Schrift ist erschienen im Band Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. Frankfurt/M. 1969, S. 35–50.
- ³ Artaud, *mise en scène* (s. Anm. 2), S. 45: »Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fait allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé«.
- ⁴ Artaud, *mise en scène* (s. Anm. 2), S. 43 ff.
- ⁵ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. In: *Werke*. Hrsg. von K. Schlechta, München 1969, Bd. III, S. 309–22. Zu Nietzsches Sprachkritik vgl. Thomas Fries, *Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik*, Tübingen 1975; zur Bedeutung dieser Sprachkritik für die Erkenntnis von Kunst vgl. mein: *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des ›parler peinture‹*, Bern 1977, S. 33–56.
- ⁶ Zum ganzen Problem, dessen Bearbeitung erst angefangen hat, lassen sich hier nur wenige Hinweise geben: Konrad Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876), und andere Aufsätze in: *Schriften zur Kunst*. Nachdruck mit einer Einleitung von G. Boehm, 2 Bde., München 1971; Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894). In: *Œuvres*. Hrsg. von J. Hytier, Paris 1960, Bd. I, bes. S. 1165 ff.; Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Paris 1966, Bd. I, S. 835 ff. – Magritte faßt in seinen Sprachbildern, die er von 1927/28 an immer wieder variiert, die surrealistische Sprach- und Gegenstandskrise zu Pointen zusammen. Vgl. dazu Suzy Gablik, *Magritte*. London 1970; und vor allem Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. In: *Les Cahiers du Chemin*, 1968, S. 79–105. – Ansätze zur Bearbeitung des Problems auf dem Gebiet der Geschich-
- te der neueren Kunst liegen vor bei Max Imdahl, *Kunstgeschichtliche Bemerkungen*. In: Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanzer Universitätsreden 59, Konstanz 1972, S. 52–72; Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Lausanne 1976; und bei den oben in Anm. 1 zitierten Arbeiten.
- ⁷ Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. Zuerst in: *Logos*, 21, 1932, S. 103–19, hier zitiert nach der Ausgabe in: Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1964, S. 85–95.
- ⁸ Panofsky, *Inhaltsdeutung* (s. Anm. 7), S. 86. Zum aristotelischen Fundament von Panofskys Interpretationstheorie und zum Problem dieser Umdeutung vgl. meine: *Beiträge* (s. Anm. 1), S. 461–66.
- ⁹ Ikonographie (und mit ihr die präikonographische Beschreibung des Werkes) und Ikonologie sind – nach Panofskys Konzeption von 1932 – komplementäre Prozesse von Verstehen und Erklären. Der ›logos‹, aus dem das Werk erklärt, d. h. abgeleitet werden soll; ist 1932 noch die »einheitliche Weltanschauung«; vgl. Panofsky, *Inhaltsdeutung* (s. Anm. 7), S. 93.
- ¹⁰ Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Bonn 1929, S. 192 ff. Panofsky, *Inhaltsdeutung* (s. Anm. 7), S. 92. Panofsky sieht das Problem der Anwendung von Gewalt als Problem der Willkür des Subjekts, nicht als Problem der Beziehung von Sprache und Bild.
- ¹¹ Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*. In: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1976, S. 351–79.
- ¹² Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*. Bd. x: *Lucas van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit*. Berlin 1932, S. 89; vgl. die englische Ausgabe: *Early Netherlandish Paintings*. Vol. x: *Lucas van Leyden and Other Dutch Masters of His Time*. Leyden – Brüssel 1973, S. 51 f.
- ¹³ A. Brejon de Lavergnée, J. Foucart, N. Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, Bd. 1: Ecoles flamande et hollandaise*. Paris 1979, S. 157.
- ¹⁴ J. P. Filedt Kok, *Underdrawing and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden*. In: *Lucas van Leyden Studies*. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29, 1978, Haarlem 1979, S. 161, Anm. 71.
- ¹⁵ Larry Silver and Susan Smith, *Carnal knowledge: The late engravings of Lucas van Leyden*. In: *Lucas van Leyden Studies* (s. Anm. 14), S. 255.
- ¹⁶ Max J. Friedländer, *Lucas van Leyden*. Hrsg. von F. Winkler, Berlin 1963, S. 48–50, antwortet auf den Streit um die Attribution am Anfang seiner Ausführungen: »Die zeitliche Einordnung dieses Werkes wird dadurch erleichtert, daß Ton der Erzählung, Figurenmaßstab und Verhältnis der Figuren

- zum landschaftlichen Raume dem Kenner der um 1508 entstandenen Stiche vertraut vorkommen, während eine der Berliner Schachpartie ähnliche Komposition in keinem Stiche zu finden ist«. – Eine Zusammenstellung und Diskussion der Attributionen gibt J. B. Kind, *The Drunken Lot and His Daughters. An Iconographical Study of the Uses of this Theme in the Visual Arts from 1500–1650 and its Bases in Exegetical and Literary History*. (Ph. D. Columbia University 1967), Univ. Microfilms Inc., Ann Arbor (Mich.) 1967. S. 293 ff.
- ¹⁷ Julius S. Held, Rezension von Friedländer, Lucas van Leyden, 1963. In: *Art Bulletin*, 48, 1966, S. 446–47. Vgl. auch die Rezension von Friedländers Buch von E. I. Reznicek-Buriks in: *Oud Holland*, 80, 1965, S. 241–47. – Von Rik Vos, Lucas van Leyden. Bentveld – Maarssen 1978, wird das Pariser Gemälde im Katalog der Werke gar nicht mehr erwähnt. – Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von Hans Rupprich. Bd. 1, Berlin 1956, S. 167, Z. 266–69.
- ¹⁸ Zu Pateniers Berliner Gemälde vgl. *Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*. Berlin 1975, S. 312, Nr. 608; Robert A. Koch, *Joachim Patinir*. Princeton 1968, S. 23, 36f., 77, Nr. 15. Koch ordnet das Berliner Gemälde in die mittlere Schaffensperiode von 1515–1519, der Berliner Katalog datiert »um 1520«.
- ¹⁹ Zu Pateniers Gemälde in Rotterdam vgl. *Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam. Catalogus schilderijen tot 1800*. Rotterdam 1962, S. 101, Nr. 2312; Koch, *Patinir* (s. Anm. 18), S. 23 ff., 71 f. Nr. 3. Nach dem Katalog und nach Koch gehört das Gemälde in die frühe Periode.
- ²⁰ Friedländer, *L. v. Leyden* (s. Anm. 16), S. 49: »Das gar zu wenig beachtete, seiner Bedeutung nach keineswegs gewürdigte Gemälde zeigt die uns aus mehr als einem Stiche bekannte Ordnung: steil, vorn in der hohen Bildfläche das dunkle Dreieck von Fels und Laubwerk, als Folie für die Figurengruppe, auf der andern Seite heller Hintergrund«. Friedländer weist besonders auf den Stich »Die Hl. Familie« (B. 85) hin.
- ²¹ Vgl. *Monographie und Katalog von Koch, Patinir* (s. Anm. 18).
- ²² Held, Rezension (s. Anm. 17), hat die Möglichkeit einer Arbeitsteilung zwischen Patenier und Lucas van Leyden in Betracht gezogen.
- ²³ Dieter Koepplin, *Tilman Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik* (Katalog der Ausstellung Basel 1974). Bd. 2, Basel und Stuttgart 1976, S. 566, Nr. 458, vgl. auch Nr. 459, 460, 461.
- ²⁴ *Museum Boymans-van-Beuningen. Catalogus* (s. Anm. 19), S. 77 f., Nr. 2456; zu den andern Varianten des Gemäldes im Louvre – alle im Gegensatz zu diesem im Breitformat – vgl. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* (s. Anm. 12), Tf. 92 f.
- ²⁵ Zur Ikonographie von Lot vgl. L. Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*. Bd. II/1, Paris 1956, S. 115–20; Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16); C. M. Kauffmann, *Art. »Lot«*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. III, Rom u. a. 1971, Sp. 107–12, mit weiteren Lit.-angaben, aber noch ohne Berücksichtigung der Arbeit von Kind. – Die Darstellung in der Bilderbibel des Jan van Bondol bei Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Characters*. Cambridge 1953, Bd. 1, Abb. 24.
- ²⁶ *Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554* der Österreichischen Nationalbibliothek. Fol. 5. Vgl. die Faksimile-Ausgabe mit dem Kommentar von Reiner Hausserr, 2 Bde., Graz – Paris 1973.
- ²⁷ Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im xv. Jahrhundert*. Bd. VII, Wien 1930, S. 250–64, S. 265 f., Nr. 1. Bartsch hat dieses Blatt Wenzel von Olmütz zugeschrieben; diese Zuschreibung wird vereinzelt bis heute zitiert, obwohl Lehrs' Zuordnung des Blattes an den Kölner Meister PW seit 1907 durch ein zweites Exemplar in London mit intaktem Monogram gesichert ist. – Zum Stich »Lot und seine Töchter« des Meisters PW vgl. Fedja Anzelewsky, *Der Meister des Aachener Altars und der Monogrammist PW*. In: *Studien aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin 1966, S. 16–20.
- ²⁸ Für Nachweise der stets getrennten Szenen von Untergang und Inzest vor 1500 vgl. die oben in Anm. 25 zitierten Arbeiten.
- ²⁹ Zur Darstellung der »Ungleichen Liebe« vgl. Alison G. Stewart, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York 1979. – Zu Dürers Stich vgl. Walter L. Strauss, *The Intaglio Prints of Albrecht Dürer. Engravings, Etchings and Drypoints*. New York 1977, Nr. 5.
- ³⁰ Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*. Paris 1888, Nr. 305, S. 271, zählt diesen Stich zu den ersten Kopien Raimondis nach Dürer; Françoise Gardey, Gisèle Lambert, Mariel Oberthür, *Marc-Antoine Raimondi. Illustrations du Catalogue de son œuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888*. *Gazette des Beaux-Arts*, 92, Juli-August 1978, S. 47, Nr. 305. Ergänzungen bei Stewart, *Unequal Lovers* (s. Anm. 29), S. 165, Nr. 62.
- ³¹ Zu dieser Zeichnung Uffizien 1342 E vgl. E. K. J. Reznicek, *Mostra di Disegni Fiamminghi e Olandesi*. (Ausstellungskatalog) Florenz 1964, S. 17, Nr. 9; Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 295 f.
- ³² Zur Ikonographie der Weibermacht, der Weiberlist, der Liebestorheiten und der Minnesklaven vgl. A. Vizkelety, *Art. »Minnesklaven«*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (s. Anm. 25), Bd. III, Sp. 269 f. Zum Zusammenhang der Ungleichen Liebe mit der Weibermacht vgl. Stewart, *Unequal lovers* (s. Anm. 29), S. 101 ff.
- ³³ Zum Problem der visuellen Metapher – einem noch kaum bemerkten, geschweige behandelten Problem – vgl. Richard Bernheimer, *The Nature of Representation*. New York 1961, S. 229 ff.; Klein, *Considérations* (s. Anm. 1), S. 353–74, begreift die visuelle Metapher als einen Vorgang der Substitution gemäß der Aristotelischen Definition der Metapher, vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, III, 1410 b. Für die Bestimmung der Metapher als Produkt eines semantischen Prozesses, die ich von der Sprache auf das Visuelle zu übertragen versuche, vgl. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*. Paris 1975.
- ³⁴ Augustinus, *Vier Bücher über die christliche Lehre (De doctrina christiana)*. In: *Ausgewählte Schriften*. München 1925, Bd. 8, S. 49.

- ³⁵ Geoffrey de La Tour-Landrey, *Der Ritter vom Turn von den Exempeln der / gotsforcht vñ erberkeit*. Übersetzt von Marquart von Steyn, Basel, Michael Furter, 1493, 2. Ausgabe Basel 1513. Vgl. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*. Princeton ² 1945, Bd. I, S. 29f., Bd. II, Nr. 436c, schreibt etwa vier Fünftel der Holzschnitte Dürer zu. Vgl. auch Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Übers. von Lise Lotte Möller, München 1977, S. 37f.; ferner F. Winkler, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Berlin 1951, S. 56–62; *Albrecht Dürer. 1471–1971*. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1971. Nr. 133, S. 92.
- ³⁶ Otto Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei*. Zuerst in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, Berlin 1933, S. 75–100, hier zitiert nach: Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. Ausgewählte Schriften. München 1977, S. 17–58; vgl. ferner Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts*. Köln und Graz 1961, und Heinz Jahto, *Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiologie*. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 38), München 1976. Fiensch bestreitet die Geltung des Bildmusters als Gestaltungsprinzip für die westliche Malerei des 15. Jahrhunderts, Jahto versucht, das Problem des Gestaltungsprinzips mit einem von Roland Barthes übernommenen Zeichenbegriff anzugehen.
- ³⁷ Martin Luther, *Die ganze Heilige Schrift Deusch*. (Wittenberg 1545), hrsg. von H. Volz, München 1972, Bd. I, S. 55.
- ³⁸ Steyn, *Ritter vom Turn* (s. Anm. 35), S. E 3 v. Zu Dürers Illustration vgl. oben Anm. 35; dazu Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 133ff.
- ³⁹ Augustinus, *Stadt Gottes*. xvi, 30; in der Ausgabe von J. P. Sibert, Wien 1826, Bd. 2, S. 419f.; Isidor von Sevilla, *Allegoriae quaedam sacrae scripturae*. In: Migne, *Patrologiae latinae*. t. 83, 115.
- ⁴⁰ W. L. Schreiber, *Manuel de l'Amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*. T. 4: *Un Catalogue des livres xylographiques et xylo-chirographiques*. Leipzig 1902, S. 7f., bezeichnet das Exemplar in Basel als 9. Ausgabe der dritten Gruppe.
- ⁴¹ Panofsky, *Dürer* (s. Anm. 35), Bd. I, S. 42, Bd. II, Nr. 25; Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin 1971, Nr. 44, S. 141f., datiert auf 1496–98. ›Lots Flucht und die Zerstörung von Sodom und Gomorrha‹ bildet die Rückseite der ›Maria mit dem Kind am Fenster‹ (Haller-Madonna).
- ⁴² Vgl. die Artikel ›Apokalypsemotive‹ und ›Antichrist‹ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (s. Anm. 25), Bd. I, Sp. 142ff.; Sp. 119ff.
- ⁴³ Augustinus, *Stadt Gottes* (s. Anm. 39), xvi, 30. – Zur Auslegung in der ›Bible moralisée‹ vgl. Reiner Hausscherr, *Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée*. In: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 6, 1972, S. 356–380.
- ⁴⁴ Die Schiffskatastrophe in Dürers Blatt der Apokalypse wird in Beziehung gebracht mit einer entsprechenden Illustration in der 1485 bei Johann Grüninger in Straßburg erschienenen Bibel; vgl. H. F. Schmidt, *Dürers Apokalypse und die Straßburger Bibel von 1485*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 6, 1969, S. 261–66; Panofsky, *Dürer* (s. Anm. 35), engl. Ausgabe, S. 54. Über die weite Ikonographie des Schiffes informiert der Artikel von U. Weber in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (s. Anm. 25), Bd. IV, Sp. 61–67. Für die Bedeutung des Schiffsuntergangs im Zusammenhang mit den endzeitlichen Ereignissen ist Dürers Illustration zum Kapitel 103 von Brants ›Narrenschiff‹ von 1493 das schlüssigste Dokument. Ausgeführt ist hier der Gegensatz zwischen dem untergehenden Schiff des Antichrist und dem rettenden ›sant peters schifflin‹. Vgl. hierzu: F. Winkler, *Narrenschiff* (s. Anm. 35); E. M. Vetter, ›Sant Peters schiff lin‹. In: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 9, 1969, S. 7–34. Zur Darstellung des untergehenden Schiffes auf dem Außenflügel von Lucas van Leydens Triptychon ›Das Jüngste Gericht‹ in Leyden vgl. L. A. Silver, *The Sin of Moses: Comments on the Early Reformation in a Late Painting by Lucas van Leyden*. In: *Art Bulletin*, 55, 1973, S. 401–09.
- ⁴⁵ J. Ratzinger, *Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura*. München–Zürich 1959, S. 12. Für die Dreiteilung der typologischen Zeiten von Bonaventura und anderen hat Ambrosius den Schlüssel gegeben: ›umbra praecessit, secuta est imago, erit veritas; umbra in lege, imago in evangelio, veritas in caelestibus‹ – vgl. hierzu und für weitere Ausführungen Friedrich Ohly, *Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*. In: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977, S. 312–37.
- ⁴⁶ Franz Wickhoff, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*. In: ders., *Die Schriften*. Berlin 1912, Bd. III, S. 8ff.
- ⁴⁷ Marthin Luther, *Predigt am zweiten Sonntag des Advents, über das Evangelium Luc. 21. 25–36*, gehalten im J. 1533. In: ders., *Sämtliche Werke (Hauspostille)*. Bd. I, Erlangen 1826, S. 121f.
- ⁴⁸ Steyn, *Ritter vom Turn* (s. Anm. 35), fol. E 3 v. – Vgl. ›Das Puch von dem Entkrist‹. München, Bayerische Staatsbibliothek, Xyl. 1, fol. 2. Faksimile hrsg. von Kurt Pfister, Leipzig 1925.
- ⁴⁹ Zur Darstellung von Lucas van Leyden von 1530 vgl. Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 294.– Zu Cranach s. o. Anm. 23. Zu Altdorfer vgl. Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*. München–Zürich 1975, Nr. 55, S. 105f. Es ist zweifelhaft, ob die Zeichnung Altdorfers in Dessau (vgl. F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen*. München 1952, Nr. 23, S. 72) zu Recht zu den Darstellungen des Themas von Lot und seinen Töchtern gezählt wird.
- ⁵⁰ Zum Schwert vgl. Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 294. – Altdorfers Gemälde war ehemals im Besitz von Dr. Nikolaus Gülchen in Nürnberg, der 1605 nach einem Prozeß, in dem ihm schwerste Sittlichkeitsverbrechen zur Last gelegt wurden (u. a. Ehebruch, Blutschande, Notzucht, jeweils mehrfach), enthauptet wurde. Man ist natürlich geneigt, bei Gülchen auch eine spezifische Art der Rezeption dieses Bildes von Altdorfer zu vermuten. So schreibt Winzinger, *Altdorfer. Gemälde* (s. Anm. 49), S. 105: ›Es ist sehr

- aufschlußreich, daß sich gerade das ›Lotbild‹ in den Händen dieses Mannes befand, und es ist anzunehmen, daß es nicht gerade die künstlerischen Werte der Tafel waren, deretwegen er sie erworben hatte.
- ⁵¹ Seneca, *Naturales Quaestiones. Lib. VII: De cometis*. Ed. P. Oltramare, Paris 1929, Bd. II. Für die weitere antike Kometenmantik vgl. den kenntnisreichen Artikel von W. Gundel in: Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. XI/1, Stuttgart 1921, Sp. 1143–93. Für die neuere Kometenmantik sei verwiesen auf den Artikel von V. Stegemann in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. V, Berlin und Leipzig 1932/33, Sp. 89–170. Die deutschen Kometenschriften sind erfaßt bei E. Zinner, *Geschichte und Bibliographie der astronomischen Literatur in Deutschland zur Zeit der Renaissance*. Stuttgart ²1964. – Soweit ich sehe, müßte Hartmann Schedels ›Buch der croniken vnd geschichten mit figure vnd pildnussen von anbegin der welt bis auf dise vnser Zeit‹. Nürnberg 1493, unter anderem auch als die erste neuere Geschichte der Kometenerscheinungen und ihrer Folgen seit dem Anfang der Welt angeführt werden. Der erste eigentliche Katalog der Kometenerscheinungen stammt von Ludwig Lavater, *Cometarum omnium fere catalogus*. Zürich 1556, dt.: *Historische Erzählung vast aller der Kometen . . .* Zürich 1581. Zwei Jahre vor der deutschen Ausgabe von Lavaters Katalog erschien: M. G. Caesius, *Chronick aller Kometen von der allgemeinen Sündfluth an. Leutershausen 1579*; die umfangreichste Zusammenstellung lieferte Stanislas de Lubienietz, *Theatrum Cometicum . . .* 3 Bde. Amsterdam 1667. – Zur Katastrophenangst, der Lektüre von Prodigien und den Prophezeiungen im 15. und 16. Jahrhundert vgl. Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. In: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig–Berlin 1932, Bd. II, S. 487–558; Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the later Middle Ages. A Study in Joachimism*. Oxford 1969; und verschiedene Beiträge in: *Magia, Astrologia e Religione nel Rinascimento. Convegno polacco-italiano*, Warschau 1972. Wrocław 1974 (*Accademia Polacca delle Scienze a Roma, Conferenza, Fascicolo 65*). Selbstverständlich müßte hier auch der Zusammenhang von Prophetie, Melancholie und Komet erläutert werden, den Dürers Stich ›Melencolia I‹ von 1514 ausbreitet; vgl. dazu Panofsky, *Dürer* (s. Anm. 35, dt. Ausgabe), S. 215–29; Konrad Hoffmann, *Dürers ›Melencolia I‹*. In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hrsg. von W. Busch, R. Haussherr, E. Trier, Berlin 1978, 251–77.
- ⁵² Hieronymus Cardanus, *Commentariorum in Ptolemaeum de Astrorum iudicis Libri IV* (1553). In: *Opera omnia*. Lyon 1663, Bd. V, S. 211.
- ⁵³ Diebold Schilling, *Luzerner Bilderchronik*. 1513. Fol. 220. Luzern, Zentralbibliothek. Faksimile Luzern 1977. Zur Wirkung dieses Kometen vgl. vor allem Lavater, *Historische Erzählung* (s. Anm. 51), S. 64f.
- ⁵⁴ Seneca, *De cometis* (s. Anm. 51), S. 305f., 318.
- ⁵⁵ Luther, *Hauspostille* (s. Anm. 47), S. 107.
- ⁵⁶ S. Lavater, *Historische Erzählung* (s. Anm. 51), S. 64f., erwähnt die von Schilling beschriebene Wasserkatastrophe nicht, wohl aber den Tod Philipps und ferner: »Dises Jahrs war ein überfluß an wein und andern dingen«.
- ⁵⁷ Vgl. hier Luthers ›Tischreden von der Astronomie und Sternkunst‹ in: *Sämtliche Werke*. Bd. 62, Erlangen 1854, S. 317–28, wo der Tischredner sich über die ›Sternkücker‹ wie z. B. Johannes Carion lustig macht, die aus dem Kometen von 1521 eine »grosse wesserung« vorausgesagt hätten auf 1524. Sie sei nicht eingetreten, wohl aber seien im darauffolgenden Jahr die Bauern aufgestanden, was keiner vorausgesehen habe. Vgl. auch Luthers oben in Anm. 47 zitierte Predigt wider die Furcht vor den apokalyptischen Zeichen; ferner demystifizierend Theophrastus Paracelsus, *Vslegung des Cometen* erschienen im hochgebirg zu mitlem Augsten Anno 1531. Zürich 1531 u. ö. Verhöhnend: Rabelais, ›Pantagrueline prognostication‹, die ab 1532 erscheinen. Eine der Versionen ist abgedruckt in: Rabelais, *Ceuvres complètes*. Paris 1955, S. 896–905.
- ⁵⁸ Sandra Hindman, *Text and Image in Fifteenth Century Illustrated Dutch Bibles*. (Corpus sacrae scripturae neerlandicae medii aevi. Miscellanea Vol. 1), Leiden 1977, 2. 101f.
- ⁵⁹ Luther, *Über das Erst buch Mose predigete, sampt einer vnterricht / wie Moses zu lesen ist*. Wittemberg 1527. In der oben Anm. 47 zit. Ausgabe Bd. 33 Erlangen 1843, S. 361–76. Im »vnterricht« wendet sich Luther gegen die Auslegungen von Origenes und Hieronymus, nimmt aber doch die patristische Allegorese für die Deutung des Inzestes zu Hilfe. Sie lautet bei Isidor von Sevilla: »Filius ejus duae [Genes. XIX] Samariam significant et Jerusalem, quae fornicantur in lege per adulterium illicitae doctrinae« (a. a. O. s. Anm. 39, 123. 34, Sp. 106). Zur weiteren patristischen Auslegung und ihrer Überlieferung vgl. Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 34–85.
- ⁶⁰ Luther, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 373.
- ⁶¹ Luther, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 371.
- ⁶² Meines Wissens kommt das Schwert in keiner andern Darstellung des trunkenen Lot vor. Kind, *The Drunken Lot* (s. Anm. 16), S. 294, vermutet hier ein Zeichen des Lasters. Es dürfte hier vielmehr als Zeichen eines künftigen Gerichts gemeint sein, vgl. dazu Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane. 1450–1600*. Dictionnaire d'un langage perdu. Genf 1958, Sp. 157, S. 400f. – Zu beachten wäre hier aber auch, daß in der Darstellung des Paulus in Lucas van Leydens Triptychon ›Das Jüngste Gericht‹ von 1526–27 in Leyden das Schwert als Attribut dem Apostel ähnlich zu Füßen liegt wie dem Lot im Stich von 1530.
- ⁶³ Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20–1570)*. Leven en Werken. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jg. xxxvii, Nr. 30), Brüssel 1975, Bd. I, Nr. 7, S. 392.
- ⁶⁴ Luther, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 373. In der Errettung Lots findet Luther den Trost, »daß Gott ein Auge auf uns hat, und uber uns hält, wie er mit ihnen getan hat« (S. 372). Ebenso

gilt ihm, »daß dieser Loth hernach seine Töchter beschläft«, als ein weiteres »tröstlich Exempel« (S. 372f.). Das Exempel ist tröstlich, weil es lehre, daß niemand so heilig sei, daß er nicht fallen könne, und niemand der gefallen sei, verzweifeln müsse. Das andere ist, daß die Kinder des Inzests, Ammon und Moab, »nimmer unter die Christenheit und Gottes Volk kommen dürfen« (S. 375).

⁶⁵ Erasmus von Rotterdam. De libero arbitrio ΔΙΑΤΡΙΒΗ sive collocatio (Gespräch oder Unterredung über den freien Willen). In: ders., Ausgewählte Schriften. Hrsg. von W. Welzig, Darmstadt 1969, Bd. 4, S. 10/11 ff.

⁶⁶ Für den Bereich der niederländischen Kunst um 1500 seien zitiert: Silver, *The Sin of Moses* (s. Anm. 44); Craig Harbison,

Some artistic anticipations of theological thought. In: *Art Quarterly*, 1979, S. 67–89; Peter W. Parshall, *Lucas van Leyden's narrative style*. In: *Lucas van Leyden Studies* (s. Anm. 14), S. 185–237.

⁶⁷ G. W.F. Hegel, *Ästhetik*, Hrsg. von F. Bassenge, mit einer Einführung von G. Lukács, Frankfurt/M., o. J., Bd. 1, S. 163 ff. Dieser Hinweis Hegels auf die Ironie der niederländischen Stilleben ist wie alle anderen Bemerkungen zur Ironie des Bildes vereinzelt. Zu einem möglichen Ansatz von der Rhetorik her vgl. die zwei Spezialnummern über die Ironie von *Linguistique et Sémiologie*, 1976, Nr. 2; und *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Nr. 36, November 1978.