

## Blicke auf Männerkörper bei Michael Sweerts

Thomas Röske

Vor annähernd 120 Jahren wurde der flämische Barockmaler Michael Sweerts von der kunsthistorischen Forschung entdeckt. Seitdem hat eine kleine Gruppe von Autoren regelmäßig über ihn publiziert und sein Œuvre fortlaufend durch Neuzuschreibungen und Entdeckungen erweitert. Gleichwohl lassen die vorgeschlagenen Interpretationen noch „viele Fragen unbeantwortet“<sup>1</sup>. Ja, das Rätselhafte, Geheimnisvolle ist von einer Reihe von Autoren als Charakteristikum der Werke Sweerts' herausgestellt worden.<sup>2</sup> Die folgenden Ausführungen versuchen, die Eigenart einiger dieser Bilder zu ergründen. Im Mittelpunkt stehen dabei Blicke – die des Betrachters ebenso wie die der Figuren auf den Bildern.<sup>3</sup>

Ein Werk Sweerts', das die Aufmerksamkeit des Betrachters in besonderer Weise auf Blicke lenkt, ist jenes Bild mittlerer Größe mit einer *Badeszene*, das

---

1 Laura Laureati, „Michiel Sweerts“, in: *The Dictionary of Art* Bd. 30, New York 1996, S. 121–122, hier S. 122.

2 „Rätselhaft“ nennt etwa Foucart 1970 die Bilder Sweerts', siehe Jacques Foucart, „Michael Sweerts par Vitale Bloch“, in: *L'Œil* 181 (Jan. 1970), S. 30–31, und „geheimnisvoll“ muten sie Roh 1956 an, vgl. Franz Roh, „Zur Interpretation von Michiel Sweerts“, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 54 (1956), H. 8, S. 281–284, hier S. 283; Bloch nennt sie 1965 „seltsam“ und meint, ihr Sinn sei „nicht eindeutig zu klären“: Vitale Bloch, „Michael Sweerts und Italien“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 2 (1965), S. 155–174, hier S. 169 und 166; Waddington spricht von „enigmatic portraits“ und nennt Sweerts einen „master of implication“: Malcolm Waddingham, „Two Enigmatic Portraits by Michael Sweerts“, in: *Apollo* 74 (1986), S. 95–97, und ders., „A Sweerts from New York“, in: *Paragone* 42 (1991), S. 60–62, hier S. 62. In den Vorankündigungen zur Ausstellung *Michael Sweerts (1618–1664)*, Rijksmuseum, Amsterdam 2002, wurde versprochen, dass man „das Rätsel lösen und ein wohl-gehütetes Geheimnis aufdecken“ werde. Der Katalog bietet allerdings kaum Neues. Stattdessen ist in den Texten mehr vom „Rätselhaften“ und „Geheimnisvollen“ des Lebens und der Werke Sweerts die Rede denn je.

3 Ich danke insbesondere Julia Bernard, Boris von Brauchitsch, Mechthild Fend, Klaus Herding, Marianne Koos, León Krempel und Gernot Nägerger für Diskussion und Anregungen.

vermutlich in der zweiten Hälfte der 1650er Jahre entstanden ist und sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover befindet (Abb. 32).<sup>4</sup> Es zeigt eine Gruppe junger Männer in der Abenddämmerung am waldigen Ufer eines Flusses. Manche sind nackt, andere entkleiden sich gerade. Die Komposition wird dominiert von den muskulösen, effektiv ausgeleuchteten Körpern dreier Männer im Vordergrund. Der eine sitzt nach links gewendet in der Bildmitte auf einem Stein. Er ist barfuß, trägt knielange Hosen und zieht sich das Hemd über den Kopf. Rechts von ihm steht ein anderer, der schon nackt ist bis auf die Hose, die er gerade ablegt; seine übrige Kleidung bildet ein kleines Stillleben am rechten Bildrand. Links ragt aus dem Wasser der Oberkörper eines weiteren Mannes, der sich das Gesicht wäscht. Die übrigen, etwas entfernteren Gestalten treten in den Schatten der bis an den oberen Bildrand aufragenden Bäume zurück.

Als der fast vierzig Jahre alte Sweerts dieses Bild malte, war er eben von einem zehnjährigen Romaufenthalt in seine Heimatstadt Brüssel zurückgekehrt, um hier eine eigene Zeichenakademie zu gründen.<sup>5</sup> Das Gemälde schließt an seine römischen Erfahrungen an. Und doch lässt es sich künstlerischen Strömungen der Zeit nicht leicht zuordnen. Die Figuren sind in ihren Körperformen wie in ihren Posen offenbar an akademischen Mustern orientiert (der Stehende rechts etwa führt einen klassischen Kontrapost vor). Auch ihre Platzierung im Vordergrund entspricht der akademischen Konvention. Im Widerspruch zu dieser steht jedoch, dass die Akteure keinem klassischen Erzählzusammenhang entstammen. Zweifellos haben wir kein Historienbild im eigentlichen Sinne vor uns. Zugleich kann die Darstellung schwerlich als wirklichkeitsnahes Genre-Bild verstanden werden, wie es die damaligen Akademiegegner in Rom, die sogenannten *Bamboccianti*, propagierten.<sup>6</sup> Dem widersprechen die Betonung idealer Körperlichkeit, die Vereinzelung der Gestalten sowie das Fehlen übergreifender Handlungsmomente. Man vergleiche dieses Bild etwa mit der Badeszene des nur wenig jüngeren Johannes Lingelbach (1622–1674), die eine ganz andere Verbindung von Figur und Umraum herstellt (Abb. 33).<sup>7</sup> Lingelbach zeigt unterhalb einer Stadtvedute Knaben und Männer bei lebhaftem abendlichen Freizeitvergnügen, zu dem

4 Zu diesem Gemälde vgl. Rolf Kultzen, *Michael Sweerts, Brussels 1618 – Goa 1664*, Doornspijk 1996, Werkverzeichnis Nr. 61. Als besonders „geheimnisvoll“ hebt das Bild Peter C. Sutton hervor in seiner Einleitung zum Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 11–24, hier S. 21.

5 Für die biographischen Angaben zu Sweerts stütze ich mich auf Kultzen 1996 (wie Anm. 4).

6 Siehe Ausst.-Kat. *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen des Barock*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, und Centraal Museum, Utrecht, Mailand 1991.

7 Zu diesem Gemälde vgl. Ausst.-Kat. Köln/Utrecht 1991 (wie Anm. 6), S. 215 f.

die Abkühlung im Wasser ebenso gehört wie das Kartenspiel. Als durchschnittliche Bewohner Roms sind die Akteure dieser Szene durch die landesübliche einfache Kleidung charakterisiert – und durch die unbesorgte Nacktheit ihrer ganz unklassischen Körper.

Die eigenwillige Mittlerstellung der Bildwelt Sweerts' zwischen Akademie und Akademiegegnern ist als Ausdruck der Lebensumstände des Malers während seiner Zeit in Rom erklärt worden. Einerseits wohnte er während all der Jahre, zwischen 1646 und 1656, nachweislich im Viertel der niederländischen, flämischen und deutschen Künstler (in der Via Margutta). Er gehörte also zum Umkreis jener Ausländer, die in den 1620er Jahren eine eigene *Schildersbent* gegründet hatten und sich in ihrer Kunst den Ansprüchen der Akademie entgegenstellten, indem sie die Darstellung von Alltagsszenen favorisierten. Andererseits schloss sich Sweerts bereits 1646 der *Accademia di San Luca* an, wenn auch nicht als Mitglied, sondern lediglich als *aggregato* (Angegliedertes). Als solcher war er allerdings einmal sogar mit dem Eintreiben von Mitgliedsbeiträgen betraut, die jeder in Rom lebende Künstler zu entrichten hatte. Eine doppelte Mitgliedschaft in *Accademia* und *Bent* hatten zwar auch andere *Bentveughels*, wie Jan Miel oder Gaspar van Wittel. Anders als diese passte sich Sweerts jedoch in seiner Malerei nicht wechselnd einer der beiden Gruppen an, sondern bemühte sich um eine Vermittlung der widerstreitenden Kunstauffassungen.

Der wichtigste Sweerts-Forscher der letzten fünfzig Jahre, Rolf Kultzen, der 1954 (mit seiner Dissertation) die erste und 1996 die bislang letzte Monographie über den Künstler veröffentlicht hat,<sup>8</sup> sieht in der Verquickung von nordischem Realismus und römischer Idealität dessen eigentliche Absicht. Zugleich kritisiert er wiederholt das vorgebliche Scheitern Sweerts' bei dem Versuch, diese Absicht gestalterisch umzusetzen. Vor allem moniert er unklare Raumverhältnisse sowie eine Beziehungs- und Handlungslosigkeit der Figuren auf einigen Gemälden und macht dafür die „wachsende Vorherrschaft eines strikten eklektischen Akademismus“ verantwortlich.<sup>9</sup> So hätte Sweerts den revolutionären Impetus der lebensvollen *Bamboccianti*-Malerei durch gedankenloses Wiedereinführen traditioneller ästhetischer Idealität bloß abgeschwächt.

Tatsächlich ließe sich die Auffassung, Sweerts sei im Grunde Akademiker gewesen, der nur an das Vorführen vieler klassischer Posen dachte, mit dem Verweis auf sein Bestreben unterstreichen, eine eigene Schule zu begründen. Schon vor seiner Rückkehr nach Brüssel scheint er aus seinem bemerkenswerten Sonderweg eine eigene Lehre abgeleitet und diese an jüngere Kunstleuten weitergegeben zu haben. Zeugnis für eine Unterrichtstätigkeit in Rom

---

8 Rolf Kultzen, *Michael Sweerts*, Diss. Hamburg 1954, sowie Kultzen 1996 (wie Anm. 4).

9 Kultzen 1996 (wie Anm. 4), S. 39.

sind Gemälde von seiner Hand, die Ateliers mit Schülern zeigen, wie dasjenige im Amsterdamer Rijksmuseum, das ca. 1648–50 entstanden ist (Abb. 34).<sup>10</sup> Als Gegenstände des Studiums werden hier Antikenfragmente, ein vermutlich hölzerner Muskelmann sowie ein lebendes Aktmodell vorgeführt – womit die Stufen der künstlerischen Ausbildung gemeint sein dürften.<sup>11</sup> Hinzu kamen vorbildliche Werke des Meisters selbst – wie etwa der *Römische Ringkampf* aus der gleichen Zeit (Abb. 35), der an der Rückwand des Raumes zu sehen ist (heute in der Kunsthalle Karlsruhe).<sup>12</sup>

Sollte also das Rätselhafte in Sweerts' Werken nur Nebeneffekt einer ungeschickten und unbedachten Kombination von Heterogenem sein? Tatsächlich ist auffällig, dass der zweite Schub der Sweerts-Forschung in den 50er Jahren einsetzt, zur Zeit der größten Popularität des Surrealismus, einer Kunstrichtung, deren Vertreter bekanntlich die Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch, mit welcher der Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse) die Schönheit eines jungen Mannes vergleicht,<sup>13</sup> zu ihrem ästhetischen Modell erhoben.<sup>14</sup> Jedoch braucht man diese Bilder nicht erst zu Vorläufern der *pittura metafisica* zu erklären, wie dies Pietro Longhi und Franz Roh getan haben,<sup>15</sup> um der Kritik Kultzens entgegenzutreten und in Sweerts' originellen Bildgestaltungen einen Sinn zu entdecken.

Ein Moment, das wohl jeden beschäftigt, der sich mit Sweerts eingehender befasst, ist die Prominenz von Betrachtern in vielen seiner Bilder. Auch in der Hannoveraner *Badeszene* (Abb. 32) spielen die Blicke einiger Protagonisten eine wichtige Rolle.<sup>16</sup> Insbesondere fällt ins Auge, dass der rechte, stehende Akt von den beiden bekleideten Männern rechts im Hintergrund still gemustert wird. Auf dem Amsterdamer *Maleratelier* (Abb. 34) gibt es links, unter-

10 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 6; zu diesem Gemälde vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 97–99.

11 Levine hat darauf hingewiesen, dass das Studium des lebenden Aktmodells über die Praxis der Academia di San Luca hinausging und eher den Grundsätzen der *Bamboccianti* entsprach, David A. Levine, *The Art of the Bamboccianti*, Princeton 1984, S. 220, vgl. Sutton 2002 (wie Anm. 4), S. 18.

12 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 60; zu diesem Gemälde vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 94–96.

13 Comte de Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror* (1869), übers. aus d. Französischen v. Ré Soupault, München 1976, S. 173.

14 Siehe etwa André Breton, *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*, aus d. Französischen übers. u. hg. v. Unda Hörner, Wolfram Kiepe, Amsterdam 1996, S. 51. Ich danke Mariëlene Weber, die mich auf diese Passage aufmerksam gemacht hat.

15 Roberto Longhi, „Zu Michiel Sweerts“, in: *Oud Holland* 51 (1934), S. 271–277, hier S. 177, und Roh 1956 (wie Anm. 2).

16 Dies hebt auch Sutton hervor, Sutton 2002 (wie Anm. 4), S. 21.

halb des Fensters, zwei Männer, die nur betrachten. Der eine weist auf den *Écorché*, der andere blickt auf den Haufen von Antikenfragmenten rechts im Vordergrund. Dabei geht es Sweerts offenbar nicht um flüchtige Kenntnisnahme. Die Gesichter der Betrachtenden sind entspannt; man lässt sich Zeit, die Objekte des Interesses genau zu erfassen.

Die Aufmerksamkeit für den Gesichtssinn findet in Sweerts' Werk auf einer anderen Ebene Nachhall. Der Maler hat sich mindestens dreimal mit der allegorischen Darstellung der Sinne befasst. Allerdings besteht nur eine dieser Bildgruppen aus fünf Gemälden, mit erwachsenen, männlichen Einzelfiguren, und zeigt darunter auch das „Gesicht“. Die anderen scheinen unvollständig, indem sie jeweils nur aus zwei Einzelfiguren, beide Male einem Jungen und einem Mädchen, bestehen. Im einen Fall sind der „Geschmack“ und das „Gehör“ dargestellt, im anderen der „Geruch“ und das „Gefühl“.<sup>17</sup> Wie im ersten Zyklus haben in den beiden anderen sämtliche Figuren Attribute bei sich: der Geschmack ein Ei und ein Stück Brot, das Gehör Noten, der Geruch eine ausgelöschte Kerze, das Gefühl einen verbundenen Zeigefinger. Es ließe sich argumentieren, dass, wie bei zeitgenössischen Beispielen anderer Künstler, in allen diesen Bildern das Sehen ebenfalls repräsentiert ist.<sup>18</sup> Vielleicht gehört aber auch eines der zahlreichen *Tronies* Sweerts' mit einem Jungen oder Mädchen, das kein Attribut zeigt, zu diesen Sinnesdarstellungen.<sup>19</sup> Bei vielen dieser Bilder ist gerade der Blick der Kinder eindrücklich herausgearbeitet; die zum Teil offenen Münder verraten, dass die Dargestellten im Akt der Betrachtung von etwas außerhalb des Bildes vollkommen aufgehen.

Sweerts Malerei scheint einer allgemeinen Entwicklung seit Beginn des Barocks zu entsprechen, die – nicht zuletzt unter dem Eindruck der Philosophie Descartes' – zu einer Höherbewertung des Gesichts vor den anderen Sinnen führte, als „zusammenfassende(r) Sinn, der dem Bewußtsein am nächsten ist“.<sup>20</sup> Doch während andere flämische und niederländische Maler auf diese Veränderung in der Auffassung der Sinne mit der Schilderung einer vielgestaltigen Wirklichkeit reagiert haben,<sup>21</sup> motivierte sie Sweerts offenbar dazu, das Sehen selbst, und insbesondere die Kontemplation idealer menschlicher Körper in den Mittelpunkt seiner Bildwelt zu stellen. Ein Teil des „Rätsels“ seiner Bilder beruht darauf, dass dieser Absicht nicht nur die Betrachter im Bild, sondern sogar die Objekte der Betrachtung entsprechen.

17 Siehe Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 67–71 und 105–108.

18 Siehe Marilene Putscher, „Die fünf Sinne“, in: *Aachener Kunstblätter* Bd. 41 (Festschrift für Wolfgang Krönig), Düsseldorf 1971, S. 152–173, hier S. 165.

19 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 94, 95, 96, 98, 100, 101, 109.

20 Putscher 1971 (wie Anm. 18), S. 165.

21 Putscher 1971 (wie Anm. 18), S. 165.

Denn nicht nur kommen die gipsernen Modelle, die auf dem Amsterdamer Atelierbild (Abb. 34) der Malerausbildung dienen, durch ihre Unbeweglichkeit dem Wunsch eines ruhigen Anblickens entgegen. Die sonderbare Erstarung und kompositionelle Isolierung der drei prominenten Figuren in der Hannoveraner *Badeszene* (Abb. 32) erfüllt den nämlichen Zweck. Es ist, als hielten sie still für die Blicke, die sie erfassen möchten, als seien sie gewohnt, sich dieser Betrachtung darzubieten. Zwar scheinen sie ihrer Betrachter nicht gewärtig; zwei haben den Kopf verhüllt, der dritte blickt träumend rechts aus dem Bild. Und doch sind sie nicht vollständig passive Objekte der Betrachtung. Sie scheinen in einem untergründigen Einverständnis mit ihrem Objektstatus, indem sie sich dem Einfügen in eine Handlung weitgehend verweigern.

Insofern lässt sich das, was Kultzen als eine Schwäche des Malers bezeichnet, als Absicht begreifen. Sweerts verzichtet auf die herkömmliche kompositorische Inszenierung der Beziehungen und Handlungen, um die Präsenz seiner Figuren für die Blicke anderer herauszustellen. Der szenische Zusammenhang ist bei ihm oft nur ein Vorwand für den dargestellten Augenblick. Es geht ihm nicht um ein Davor oder Danach, vielmehr beschäftigt ihn die momentane Konstellation in ihrer optischen Erscheinung für andere.

Solches Einfrieren der Handlung zugunsten einer ruhigen Betrachtung wirkt noch sonderbarer bei dem *Römischen Ringkampf* in der Karlsruher Kunsthalle (Abb. 35). Obwohl Sweerts hier eine populäre Sportveranstaltung mit einem großen Publikum zeigt, herrscht geradezu gespenstische Ruhe. Nur ein Mann im Hintergrund reißt die Arme hoch; die übrigen Zuschauer sind ganz dem Betrachten hingegeben. Die Ringergruppe aber sowie die beiden Figuren im Vordergrund wirken, obwohl die Gliedmaßen zum Teil weit ausgreifen, wie erstarrt. Das ist auch hier zurückzuführen auf ihre isolierte Größe (die man für einen perspektivischen Fehler halten könnte), die scharfe Ausleuchtung und die detaillierte Schilderung ihrer Körperoberflächen. Nimmt man nun die umschriebene Beziehung zwischen dem Betrachter im Bild und dem Objekt seiner Betrachtung ernst, lässt sich anhand dieses Beispiels noch genauer benennen, welches Betrachterinteresse der Maler thematisieren möchte.

Schon im Karlsruher Bild ist das Arbeiten nach klassischen Vorbildern deutlich. Diesmal lassen sich die beiden Figuren links und rechts des zentralen Ringerpaars sogar auf bestimmte Antiken zurückführen, wenn auch wohl weniger auf zwei Figuren aus der Gruppe der sogenannten Niobiden, wie bisher behauptet.<sup>22</sup> Vielmehr scheint die linke Gestalt dem hellenistischen Torso eines Knaben (genannt „Ilioneus“) zu folgen, der sich heute in der Münchener Glyptothek befindet (Abb. 36), die rechte aber dem „Jüngling von Subjaco“, dessen Marmorkopie nach einem Original um 230 v. Chr. heu-

22 Zuletzt Kultzen 1996 (wie Anm. 4), S. 39.

te noch im Museo Nazionale Romano in Rom steht.<sup>23</sup> Aus dem einen Vorbild ist ein Jüngling geworden, der sich offenbar für den nächsten Kampf entkleidet (sein Gegner dürfte der Kniende im Hintergrund vor der Richtertribüne sein). Sorgsam ist gerade hier die jugendliche Straffheit der Muskulatur unter der weichen blassen Hautoberfläche herausgearbeitet, geschickt ein Spiel der Schatten inszeniert, das den Körper bewegt und lebendig erscheinen lässt. Zunächst mag man dazu neigen, hierin bloß einen Beitrag zum *Paragone* zu sehen, dem alten Rangstreit zwischen Skulptur und Malerei. Doch geht es Sweerts offenbar um mehr.

Vergleicht man das Gemälde mit dem Skulpturenfragment, wird deutlich, dass die Phantasie des Künstlers vom Fehlen der Arme zu einer Pose angeregt wurde, bei welcher der Jüngling seine Nacktheit erst enthüllt, während diese in der Marmorfassung fraglos ist. Dem ästhetischen Reiz des Fragments wird durch die Inszenierung einer Entblößung ein neues Spannungsmoment hinzugefügt, das sich in der Phantasie des Betrachters entwickelt. In der malerischen Verfleischlichung des klassischen kühlen Marmors steckt also mehr als nur eine Übersetzung von einem künstlerischen Medium in ein anderes. Bei Sweerts erinnert die Umsetzung von antiken Skulpturen mit dem Pinsel an die Tat des Pygmalion. Diese Leistung ist sicherlich erst einer neuartigen, spezifisch flämischen Empfindsamkeit in der Malerei möglich, wie sie von Anthonis van Dyck angeregt wurde und sich etwa auch bei Jacob van Oost und William Dobson findet. Sweerts nutzt sie allerdings in eigenwilliger Weise. Denn wie bei der mythischen Künstlergestalt Liebesverlangen die wunderbare Verwandlung bewirkt, so ist bei den Neugestaltungen des Flamen ein erotischer, genauer: ein homoerotischer Unterton unverkennbar. Allerdings ist er subtil genug, um nur ein unbestimmtes Gefühl der Beunruhigung auszulösen. Das Entdecken der fleischlichen Reize idealer Männerkörper ist in die Sensation der Verlebendigung von Skulpturen der klassischen Antike eingebunden, das Posieren in ein – wenn auch offenes – Handlungsgeschehen. Welche Absicht verfolgt der Maler mit dem Spiel dieser Reize?

Walter Liedtke hat 1983 Kultzens Sweerts-Interpretationen entgegengehalten, dass man den Werken sicherlich näher komme, wenn man sich um den sozialen Kontext der Darstellungen und um ihren Autor kümmere.<sup>24</sup> Jüngst hat ein Autor in einer Fußnote schon eine biographische Rückbindung homoerotischer Momente in Sweerts' Bildern erwogen – diesen Gedanken jedoch wieder verworfen, „aufgrund seines kaum objektivierbaren

<sup>23</sup> *Jüngling von Subjaco*, Marmorkopie nach Original um 230 v. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano (ich danke Harald Schultze, Frankfurt, für die Anregungen zu diesen Korrekturen).

<sup>24</sup> Walter Liedtke, „*Clothing the Naked by Michael Sweerts*“, in: *Apollo* 117 (1983), Nr. 251, S. 21–23, hier S. 22.

Charakters“.<sup>25</sup> Tatsächlich sind die Zeugnisse über Sweerts' Leben spärlich und verraten nur wenig über seine Persönlichkeit allgemein oder sein Verhältnis zu Männern und Frauen im Besonderen. Über Frühzeit und Ausbildung des 1618 in Brüssel geborenen Künstlers ist ohnehin nichts bekannt. Bei seinem Aufenthalt in Rom, zwischen 1646 und 1656, teilte er seine Unterkunft mit verschiedenen Künstlern, die mal aus Flandern, mal aus Italien oder aus Frankreich kamen. Wie andere *Bentveughbels* heiratete Sweerts in seiner römischen Zeit nicht, doch auch nach seiner Rückkehr nach Brüssel blieb er alleinstehend. Einer Gruppe schloss er sich nicht mehr an. Spätestens 1660/61, in seiner kurzen Amsterdamer Zeit, steigerte sich seine Religiosität. Einzig für diese Jahre wissen wir mehr über seine Lebensweise. In steter Sorge um sein Seelenheil aß er kein Fleisch mehr, fastete beinahe alle Tage, schlief auf dem Erdboden, teilte sein Gut an Arme aus und empfing drei- bis viermal pro Woche die Kommunion. 1662 schloss er sich einem französischen Missionar an, der zu einer Reise nach Indien aufbrach. Die Briefe seiner Gefährten bei diesem Unternehmen berichten, dass Sweerts ein unbequemer Begleiter war, der sich rechthaberisch immer wieder in die Angelegenheiten anderer einmischte, auch dem Leiter der Gruppe häufig widersprach, bis er zuletzt ausgeschlossen wurde. Allein reiste er in die portugiesische Jesuiten-Kolonie Goa weiter, wo er 1664 starb.

Anders als für Leonardo da Vinci, Michelangelo oder Caravaggio liegen für Sweerts keine gerichtlichen Zeugnisse über sexuelle Handlungen mit Männern vor. Sicher ist nur, dass der Maler das Leben eines exzentrischen Jungesellen führte. Das reicht zweifellos nicht aus, um auf ihn die Rolle eines sexuellen Außenseiters zu projizieren. Ohnehin gab es „den Homosexuellen“, der spezifische Persönlichkeitsmerkmale aufweist und mit Gleichgesinnten eine eigene Subkultur ausbildet, wahrscheinlich noch nicht (sein Auftritt wird mittlerweile ins frühe 18. Jahrhundert verlegt).<sup>26</sup> Vor allem aber ist zu bedenken, dass zu Sweerts' Zeiten Kunstwerke noch nicht vorrangig als Medium künstlerischen Selbstausdrucks verstanden wurden. Daher soll die Frage nach dem Autor zunächst zurückgestellt und gefragt werden, auf welche allgemeinere Erfahrung die vorgestellten Gemälde reagierten.

25 Thomas Döring, „Belebte Skulpturen bei Michael Sweerts. Zur Rezeptionsgeschichte eines vergessenen pseudo-antiken Ausdruckskopfes“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 56 (1994), S. 55–83, hier S. 82, Anm. 64; nach Blankert hat Vitale Bloch schon 1967 gemeint, an Sweerts' Bildern dessen Homosexualität erkennen zu können, Albert Blankert, „Michael Sweerts. Schilder van stilte en geheim“, in: *Kunstschrift* 45, (2001), H. 1, S. 6–15, hier S. 10.

26 Siehe etwa Randolph Trumbach, „Gender and Homosexual Role in Modern Western Culture. The 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries Compared“, in: Dennis Altman u. a. (Hg.), *Homosexuality, Which Homosexuality?*, Amsterdam, London 1989; zuletzt dazu Graham Robb, *Strangers: Homosexual Love in the 19<sup>th</sup> Century*, London 2003.



Eine Besonderheit der Bilder Sweerts' lässt sich mit seiner sozialen Einbindung in Beziehung bringen: die homosozialen Konstellationen. Der Kreis der *Bentveughels*, in dem sich Sweerts während seiner Zeit in Italien bewegte, war zweifellos strikt homosozial. Darstellungen von *Bamboccianti* zeigen stets eine geschlossene Männergesellschaft; Berichte belegen den starken Zusammenhalt dieser Gruppe, gerade auch bei Ausschweifungen.<sup>27</sup> Ebenso schloss der Betrieb der Sweertschen Akademien in Rom und Brüssel sicherlich keine Frauen ein.

In Sweerts' Werk gibt es neben der *Badeszene* und dem *Römischen Ringkampf* noch eine Reihe anderer Gruppenbilder, auf denen nahezu ausschließlich Männer figurieren, und die meisten davon sind in oder kurz nach seiner Zeit in Rom entstanden. Die Hauptabsicht dieser Gemälde besteht offenbar in der Darstellung eines intensiven Zusammenhalts der gezeigten Personen. Auf dem Gemälde *Die Kartenspieler* etwa (Abb. 37)<sup>28</sup> ist ein Kreis junger Männer zu sehen, die in der Abenddämmerung ungewöhnlich ruhig in ein Spiel vertieft sind. Alle folgen aufmerksam der Bewegung eines Knienden, der gerade eine Karte wirft. Rechts hinter ihm hat sich ein Jüngling aus der Gruppe gelöst und entfernt sich, über die Schulter zurückblickend, dem Hintergrund zu, wo weitere Männer in einem Fluss baden. Es ist schon bemerkt worden, dass das „verhaltene(s) Teilnehmen und stille Zusehen“ der Gruppenmitglieder „wichtiger [ist] als die Darstellung der Spielerszene.“<sup>29</sup> Zweifellos ist hier das Narrative nicht entscheidend. Das eigentliche Thema des Bildes ist vielmehr die innere Nähe der Männer, die durch das Moment einer melancholischen Trennung noch betont wird.

Sofern Sweerts Frauen darstellt, bleiben sie oft außerhalb der homosozialen Gruppierung. Das gilt auch für die beiden weiblichen Gestalten, die rechts auf dem *Römischen Ringkampf* unter den Zuschauern auszumachen sind. Die prominentere von beiden blickt sogar als einzige Figur zu uns aus dem Bild heraus und scheint uns heranzuwinken. Ein auffälligeres Beispiel für die Platzierung im Abseits ist das noch in Rom entstandene Gemälde *Besuch der Schafhirten*, das sich heute in der Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca befindet (Abb. 38).<sup>30</sup> Der junge Herr bildet mit den Hirten, die um ein Feuer sitzen oder liegen, kompositionell eine Einheit. Seine junge Be-

27 Siehe etwa Joos de Meyre, „Alle Wege führen nach Rom“, in: Ausst.-Kat. Köln 1991 (wie Anm. 6), S. 46–64, hier S. 57 ff. Zum Begriff der Homosozialität vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, S. 1–5.

28 Zu diesem Gemälde vgl. Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 59.

29 Walter Bernt, „Michiel Sweerts“, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 47 (1949), Nr. 2, S. 53.

30 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 35; zu diesem Gemälde vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 108.

gleiterin bleibt aus dieser Begegnung ausgeschlossen (sie wirkt wie eine bloße Tangente zum Kreis der Männer, zumal ihr blaues Mieder den stärksten Farbakzent im Bild setzt). Und wie ihr ernster Blick auf den Betrachter ver-rät, erkennt sie dies auch.

Neben der Darstellung homosozialen Miteinanders gibt es auf frühen Bildern Sweerts' auch Momente körperlicher Berührung zwischen Männern. Auf dem *Römischen Ringkampf* (Abb. 35) hat innerhalb des Publikums zwar nur ein Mann die Hände auf die Schultern eines anderen gelegt. Dafür ist ein Geschehen im Hintergrund der Hannoveraner *Badeszene* (Abb. 32) um so auffälliger. Dort blickt ein Teil der Männer im Schatten auf zwei Nackte im Wasser, deren Tun mit *Ringem* nicht adäquat wiedergegeben wäre. Vielmehr packt der eine den anderen, der offenbar zu fliehen versucht, mit beiden Händen und nähert seine Hüfte dessen Hinterteil. Hier wird eine anale Penetration angedeutet. Ein solch derber Scherz<sup>31</sup> macht aber gerade innerhalb eines homosozialen Gruppenverbandes Sinn. Dessen Mitglieder sind für gewöhnlich bereit, körperliche Intimität untereinander zuzulassen, sofern gleichzeitig der Verdacht eines sexuellen Interesses demonstrativ abgewehrt wird.<sup>32</sup>

Zu Zeiten Sweerts' sah man in homosexuellen Akten zudem eine besondere Gefahr.<sup>33</sup> Sodomie (Analverkehr) zwischen Männern – zumeist handelte es sich um das Verhältnis zwischen einem Mann und einem Knaben – galt als eine höchst sündige Unmäßigkeit, von der jeder befallen werden konnte wie etwa von der Völlerei. Man glaubte, die Missetäter könnten durch ihr Beispiel andere demoralisieren und so die gesamte Gemeinschaft schwächen. Deshalb verdienten diese Taten nach damaliger Rechtsprechung zumeist gründliche Auslöschung in der Öffentlichkeit: durch Tod auf dem Scheiterhaufen. So wurde etwa 1654, zwei Jahre, bevor Sweerts nach Brüssel zurückkam, der Bildhauer Jérôme Duquesnoy, der jüngere Bruder und zeitweilige Assistent des berühmten François in Rom, wegen Missbrauchs zweier Knaben in einer Kapelle der Kathedrale von Gent auf dem Kornmarkt der Stadt ausgepeitscht, stranguliert und dann öffentlich verbrannt.<sup>34</sup> Neuere Forschung hat zwar ergeben, dass nur wenige Männer im 17. Jahrhundert wegen Sodomie verurteilt worden sind, und zumeist kamen in diesen Fällen, wie bei Duquesnoy, erschwerende Umstände hinzu, vor allem Gewaltanwendung oder das Ausnutzen eines Abhängigkeitsverhältnisses. Daraus ist trotzdem nicht abzuleiten, dass homosexuelle

31 Sutton spricht von „ambiguous horseplay“, Sutton 2002 (wie Anm. 4), S. 21.

32 Siehe hierzu Sedgwick 1985 (wie Anm. 27).

33 Folgendes im Wesentlichen nach Theo van der Meer, „Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period“, in: Gilbert Herdt (Hg.), *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York 1994, S. 137–212.

34 Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, 2. Aufl., London, New York 1994, S. 2.

Handlungen für gewöhnlich von der Bevölkerung gutgeheißen wurden.<sup>35</sup> Vielmehr dürften sie in vielen Fällen gedeckt und verschwiegen worden sein, um den jeweiligen Gemeinschaftsverband nicht in Verruf zu bringen.

Eine ambivalente Einstellung gegenüber der erotischen Dimension homo-sozialer Beziehungen könnte auch das Verhalten einer der prominenten Figuren auf dem *Römischen Ringkampf* (Abb. 35) erklären: Der Jüngling, der rechts aus dem Bildfeld hinausstürzt, streckt seine Arme vor und wendet den Blick zurück. Ursache für die Panik, in der sich der junge Mann befindet, scheint zunächst das Ringerpaar zu sein, wird doch im nächsten Moment der linke der beiden Männer zu Fall gebracht werden. Aber der zurückgewendete Blick des Fliehenden ist auf ein anderes Objekt gerichtet. Folgt man der Blickbahn, kann deren Ziel nur der Körper des sich Entkleidenden links sein. Zudem wirkt das hell beleuchtete Gesicht des Fliehenden weniger erschreckt als fasziniert. Und tatsächlich scheint auch das fast theatralische Erheben und Vorstrecken der Hände weniger dem Abfangen eines Falls zu dienen; vielmehr wirkt es, als sollten diese Instrumente der Berührung vor dem Leib des Betrachteten in Sicherheit gebracht werden, als wehrte sich der Jüngling gegen die Versuchung, zu berühren.

Das Motiv des Sehens, das zum Berühren führt und damit verführt, findet sich bereits in einer Darstellung des *Gesichts* von Hubert Goltzius aus dem Jahre 1616 thematisiert: „Wenn die lasziven Augen sich nur schlecht zurückhalten, stürzt die törichte Jugend kopfüber in das Laster.“<sup>36</sup> Solche Interpretation für Sweerts' Bild ist umso wahrscheinlicher, als noch ein anderes seiner Gemälde, das von intensivem Betrachten handelt, zugleich davor warnt, dass die Faszination für das Angesehene zum Berühren drängt. Diese Deutung der *Atelierszene* aus dem Jahre 1652, die sich heute im Institute of Arts in Detroit befindet (Abb. 39),<sup>37</sup> hat Thomas Döring in einem Aufsatz von 1994 herausgearbeitet.<sup>38</sup>

Ein junger Maler weist einen Atelierbesucher auf einige Gipsabgüsse von Skulpturenfragmenten hin, während dieser den Abguss eines kleinen Amors von François Duquesnoy betrachtet.<sup>39</sup> Im Hintergrund bringt ein Gehilfe ei-

35 So auch Dirk Jaap Noordam in seinem Buch *Riskante relaties. Vijf eeuwen homo-seksualiteit in Nederland, 1233–1733*, Hilversum 1995, S. 52–85 (Abschnitt „Sodomie in de Gouden Eeuw [1570–1679]“).

36 Siehe Abb. 12.1 in: Ausst.-Kat. „*Der Welt Lauf*“. *Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1997, S. 64.

37 Vgl. Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 7; zu diesem Gemälde zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 120–123.

38 Döring 1994 (wie Anm. 25).

39 François Duquesnoy, *Apoll und Amor*, um 1635–1640, Bronze, H. 66 cm, Vaduz/Wien, Slg. Liechtenstein; vgl. Ausst.-Kat. *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, Liebieghaus Frankfurt, Frankfurt/Main 1986, S. 147.

nen Korb mit weiteren Gipsen heran. Döring spricht von „erotischen Konnotationen“ bei den „ganz dem Betrachten und Betasten junger und schöner Körper hingeebenen jungen Männer(n)“.40 Für ihn deutet Sweerts „auf die ihm eigene subtile, doch unmißverständliche Weise an, dass der junge Dandy in einer eher erotisch-begehrenden denn vergeistigten Betrachtung eines Kunstwerkes befangen ist.“ Er belegt dies mit der „in höchstem Maße sinnlich aufgeladene(n) Atmosphäre“, mit der „betont lässige(n), ja laszive(n) Pose des Atelierbesuchers“, die an Satyrspesen erinnere – tatsächlich lässt sich der „Bacchus“ von Duquesnoy aus der Galleria Doria Pamphili in Rom zum Vergleich heranziehen41 – sowie mit den „weichlichen, zum Androgynen tendierenden Züge(n)“ der Jünglinge.42

Beide Bilder, der *Römische Ringkampf* (Abb. 35) wie die *Atelierszene* (Abb. 39), enthalten demnach die gleiche moralische Ermahnung des Betrachters, auch wenn sie mit unterschiedlichen Strategien umgesetzt ist. In der *Atelierszene* wird unser Blick zunächst auf die beiden Betrachter im Bild gelenkt und dann ihr begehrendes Blicken kritisiert; beim *Römischen Ringkampf* rechnet Sweerts offenbar damit, dass wir selbst von den Akten im Bild, insbesondere von dem sich enthüllenden Körper links, fasziniert werden, bevor uns das Erschrecken der hinausstürzenden Figur nachdenklich macht. Die Hannoveraner *Badeszene* (Abb. 32) steigert den Effekt der Kombination von Verführung und Ermahnung noch, indem die reizvollen klassischen Akte im Vordergrund aufgereiht sind, die sündige Folge aus dem erotischen Appetit aber als derber Scherz erst bei genauem Hinsehen im verschatteten Hintergrund erkennbar wird. Das Verfahren wirkt artifiziell, hat aber zu Sweerts' Zeit bereits Tradition innerhalb der holländisch-flämischen Malerei. Ein Beispiel dafür ist die *Köchin* von Joachim Bueckelaer (um 1570),43 auf dem der sinnliche Reiz der präsentierten Fleischstücke – und der Protagonistin – zunächst in die Augen springt, bevor man die Szene mit Jesus, Maria und Martha im Hintergrund wahrnimmt. Der – im doppelten Sinne – fleischlichen Lust, welche die Darstellung im Vordergrund weckt, wird das religiöse, moralische Exempel entgegengestellt, das die *vita contemplativa* höher wertet als die *vita activa*.

Die Botschaft der Werke Sweerts' ist Caravaggios Werken mit homoerotischer Konnotation diametral entgegengesetzt, auch wenn der Flame sicherlich von Anregungen durch die Malerei des Italieners profitiert hat – vor allem in der effektvollen Beleuchtung männlicher Muskulatur. Caravaggios

40 Döring 1994 (wie Anm. 25), S. 65.

41 François Duquesnoy, *Bacchus*, Rom, Galleria Doria Pamphili.

42 Döring 1994 (wie Anm. 25), S. 70.

43 Joachim Bueckelaer, *Köchin*, um 1555, Öl auf Eichenholz, 112 × 81 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

*Musikanten* im New Yorker Metropolitan Museum<sup>44</sup> etwa oder sein *Knabe mit dem Fruchtkorb* in der Galleria Borghese in Rom<sup>45</sup> sind weiche Jünglinge, die dem Betrachter ihre üppigen Lippen zur Fellatio anbieten – „sexual come-ons“<sup>46</sup>. Bei Sweerts ist das Angebot versteckt und wirkt, als würde es von den Objekten des Begehrens nicht bewusst gemacht, da sie den Betrachter nie anblicken. Hier kann sich kaum ein Verdacht von Verantwortung – auf welcher Seite auch immer – einstellen.

Sweerts' Bilder lassen sich also verstehen als Ermahnung, innerhalb eines homosozialen Zusammenhangs nicht die Grenze zu überschreiten, die Männerfreundschaft von sündigem körperlichen Begehren ebenso trennt wie die Augenlust von fleischlicher Unmäßigkeit. Dem Maler selbst muss, wie erwähnt, eine entsprechende Gefährdung insbesondere im Umgang mit den Malerkollegen des *Bamboccianti*-Kreises und innerhalb seiner eigenen Akademie bewusst geworden sein. Da aber zeitgenössische Interessenten für Sweerts' Bilder die sozialpsychologischen Probleme kannten, auf die sie Bezug nehmen, dürften auch sie die Botschaft verstanden haben, zumal ihnen die Tradition moralisierender Bilder wahrscheinlich präsent war. Es ist vorstellbar, dass die Bildfindungen des Malers Teil eines moralischen Diskurses waren, der anderswo keinen Niederschlag gefunden hat.

Sollte Sweerts aber seine Bilder tatsächlich ohne alle persönliche Erfahrung jener Grenze gestaltet haben? Könnte die tiefe Furcht vor Schuld, die aus den späten religiösen Selbstkasteiungen spricht, nicht doch mit einem verbotenen Begehren in Zusammenhang stehen? Zu denken gibt ein spätes, offenbar sehr persönliches Zeugnis, ein Halbfigurenbild, welches eine geradezu schmerzliche Nähe zweier Männer vorführt: das Gemälde *Die Kleidung der Nackten*, heute im New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 40).<sup>47</sup> Bislang wird angenommen, dass es sich um den Teil einer Folge von sieben Werken der Barmherzigkeit handelt, die entweder niemals vollendet wurde oder größtenteils verschollen ist. Sweerts hatte eine solche Bildserie bereits zwischen 1646 und 1649 in Rom ausgeführt. Diese ist vollständig erhalten, aber über mehrere Museen und Länder verstreut. Der Teil der Folge *Die Kleidung der Nackten* befindet sich heute im Amsterdamer Rijksmuseum.<sup>48</sup> Das Bild veranschaulicht die Szene mit großen Ganzfiguren im Vordergrund, bindet sie aber ein

44 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, *Musikanten*, 1594, Öl auf Leinwand, 92 × 118,5 cm, New York, Metropolitan Museum.

45 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, *Knabe mit dem Fruchtkorb*, 1593, Öl auf Leinwand, 70 × 67 cm, Rom, Galleria Borghese.

46 Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge/Mass., London 1998, S. 3.

47 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 120.

48 Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 47; zu diesem Gemälde vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 82 f.

in eine für den *Bamboccianti*-Kreis typische Straßenansicht mit weiteren Staffagefiguren. Auch hier wird in den Körpern und in der Komposition Sweerts' Neigung zum Klassischen deutlich, auch hier wirkt die Begegnung zwischen Nacktem und Bekleidendem erstaunlich intim.

Das späte Bild geht noch darüber hinaus. Hier werden mit dem gleichen Thema offenbar stärkere Emotionen transportiert, als bei einem religiösen Exempel zu erwarten wären. Liedtke hat 1983 von einer „Art spirituellem Selbstporträt“ gesprochen, und in der Tat hat die linke Figur Ähnlichkeit etwa mit jener mutmaßlichen Selbstdarstellung, die ungefähr zeitgleich entstanden ist und sich heute in einer Privatsammlung in Milwaukee befindet.<sup>49</sup> Solche Identifizierung rückt das Gemälde in die Nähe empfindsamer Gruppenporträts der Zeit wie dasjenige des Van Dyck-Schülers William Dobson von 1646, auf dem der Künstler sich in den Armen seines Gönners Sir Charles Cotterell zeigt.<sup>50</sup> Doch auch „schwärmerische Freundschaft“ scheint nicht die richtige Bezeichnung für das Verhältnis der Männer auf Sweerts' Bild. Vielmehr überzeugt Liedtkes Vergleich mit Rembrandts sogenannter *Judenbraut*.<sup>51</sup> In der Tat sprechen Blicke und Körperhaltung der beiden Figuren für ein geradezu verzweifelt Begehren eines Menschen für einen anderen, wobei das Geschlecht der beiden nur schwer bestimmt werden kann: Da ist die weiblich gerundete Brust des deutlich Älteren, dessen flehentlich hingebender Blick, das Zusammenziehen seines Oberkörpers sowie die Zögerlichkeit seiner Wendung nach rechts, die traditionell männlichem Auftreten widersprechen – genauso wie bei dem Jüngeren die milchige Blässe der Haut, die großen Augen sowie der üppige Mund der damaligen Vorstellung von einer männlichen Physiognomie entgegenstehen. Überdies ist man die eitle Materialpracht, die einzig inszeniert scheint, um die lichte Reinheit seiner Gesichtshaut zu betonen, eher von der Darstellung weiblicher Schönheiten gewohnt.

Die Hinwendung des Begehrten zum Begehrenden als barmherziger Akt: es scheint, als hätte Sweerts eine eigenwillige Verbindung von Mitleid und erotischer Wunscherfüllung, und zwar jenseits herkömmlicher Geschlechts-

49 Michael Sweerts, *Selbstporträt*, ca. 1660, Öl auf Leinwand, 78,7 × 61 cm, Sammlung Alfred Bader, Milwaukee; Kultzen 1996 (wie Anm. 4) WV Nr. 90; zu diesem Gemälde vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Amsterdam 2002 (wie Anm. 2), S. 161–163.

50 William Dobson, *Porträt des Künstlers mit Nicholas Lanier und Sir Charles Cotterell*, ca. 1646, Öl auf Leinwand, 99 × 127 cm, England, Privatbesitz (The Duke of Northumberland); zu diesem Gemälde vgl. Ausst.-Kat. *William Dobson 1611–46*, National Portrait Gallery, London, London 1983, S. 88–90.

51 Liedtke 1983 (wie Anm. 24), S. 23, sowie ders., „Michiel Sweerts, *Clothing the Naked*“, in: Ausst.-Kat. *Flemish Paintings in America. A Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America*, hg. von M.E.D. Laing, Antwerpen 1993, S. 292–293, hier S. 292. In seiner Deutung des Bildes nimmt der Autor auf diesen Vergleich allerdings keinen Bezug.

muster, darstellen wollen. Es würde lohnen, die psychologisch (und theologisch) komplexe Konstellation dieses Spätwerks zum Ausgangspunkt für eine vertiefte Interpretation des Sweertsschen Œuvres zu machen. Möglicherweise ergänzen sich dann die Eigenwilligkeiten und die „Rätsel“ der Bilder dieses Malers, wie beim Betrachten einer Anamorphose im richtigen Winkel, zu einem kohärenten Bild.

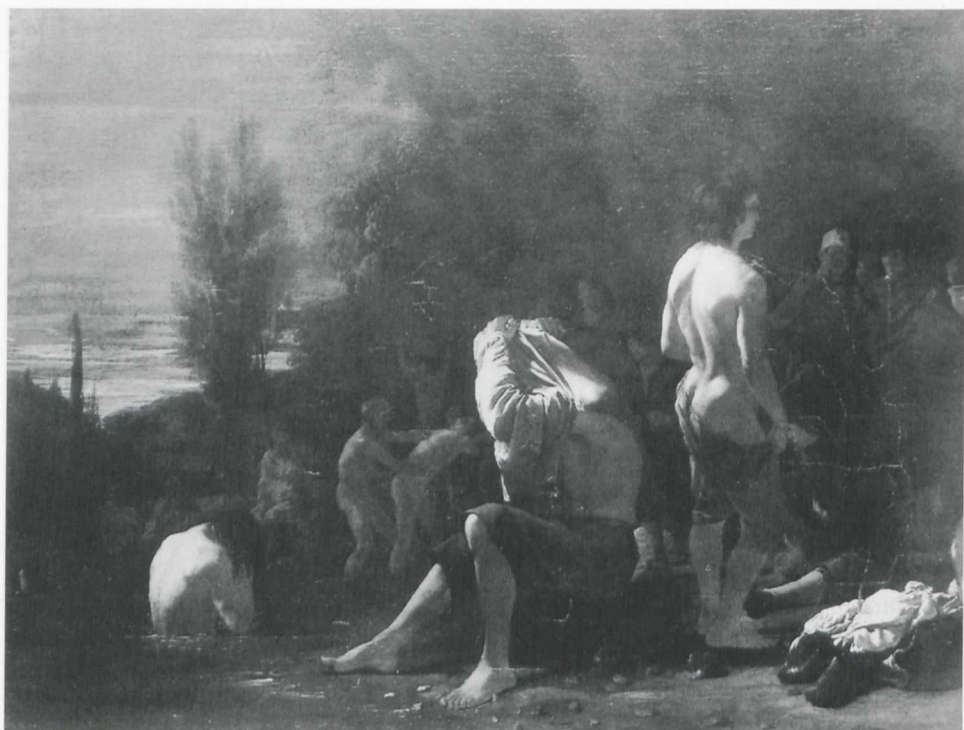
### Klaus Hartung

Wenn in der Kunstgeschichte der Prozess von der Statue der Männlichkeit zur Kolossalstatue, wird schon vom Altertum her gesprochen. Erwähnt werden werden vornehmlich zwei Epochen im Feld gefahren. Die erste ist die Renaissance mit ihren androgynen Körperbauten und die zweite ist die Revolution mit ihrem lyrisch-erotischen Männerkörper. In beiden Epochen geht es um eine gewisse Öffnung des Mannes gegenüber der weiblichen Natur, die eine Erweiterung der Rolle der Geschlechter bedeutet. Von ganz anderer Art ist die Figur der Kolossalstatue, die sich zwischen jenen Epochen, nämlich im 19. und 20. Jahrhundert, als Kolossalstatue, erhebt. Auch die Statuen von Napoleon Bonaparte im Jahre

Kolossalstatue, Napoleon und Bonaparte. Das große Kolossalstatue ist die vornehmliche Figur der ersten in der zweiten Epochen. In der ersten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der zweiten Epochen. In der zweiten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der ersten Epochen. In der ersten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der zweiten Epochen. In der zweiten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der ersten Epochen.

1799, das Beispiel dieser Kolossalstatue, der Kolossalstatue, ist ein Beispiel für die Kolossalstatue. In der ersten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der zweiten Epochen. In der zweiten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der ersten Epochen.

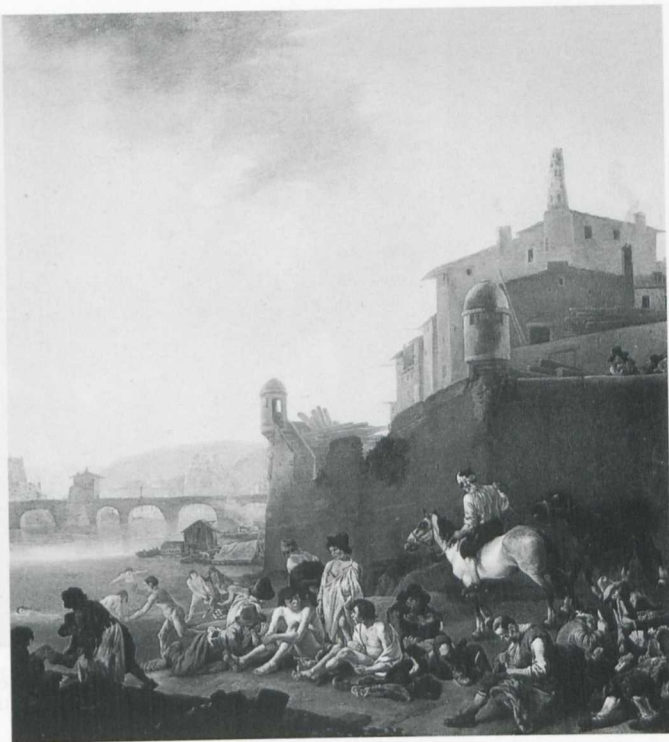
Diese Figur hat eine Kolossalstatue in der ersten Epochen. In der ersten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der zweiten Epochen. In der zweiten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der ersten Epochen. In der ersten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der zweiten Epochen. In der zweiten Epochen ist die Kolossalstatue die Figur der ersten Epochen.



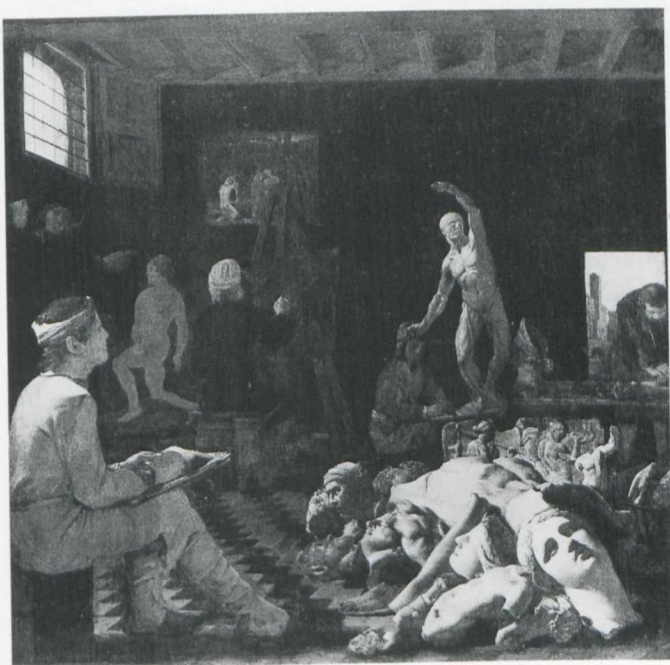
32 Michael Sweerts, *Badeszene*, um 1655, Öl auf Leinwand, 63,3 x 87 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.



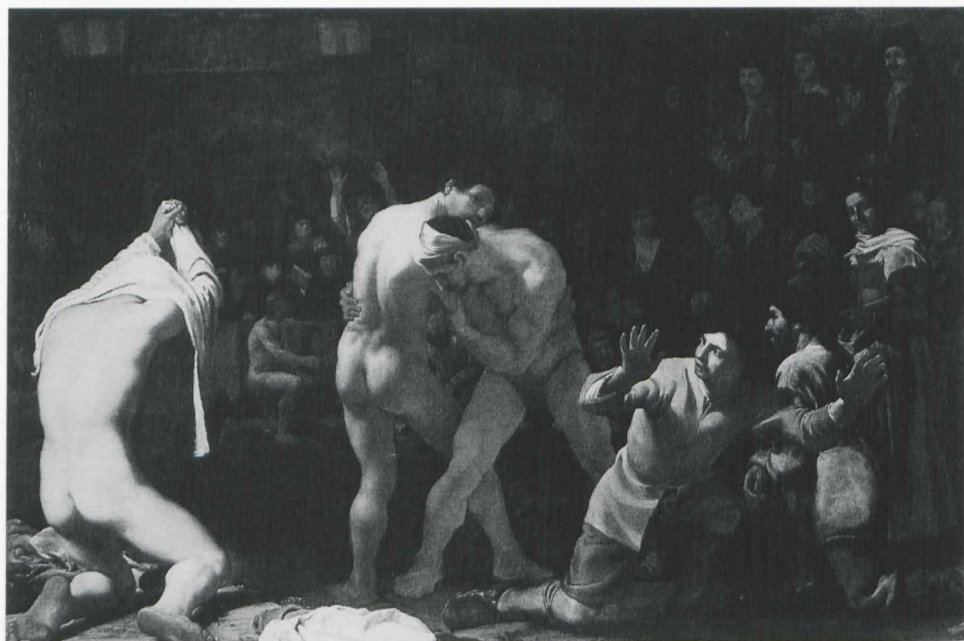
- 33 Johannes Lingelbach,  
*Fluss mit Badenden  
bei italienischer  
Stadt*, um 1650,  
Öl auf Leinwand,  
82 x 72,5 cm,  
Kunstmuseum, Basel.



- 34 Michael Sweerts,  
*Maleratelier*,  
1648–50,  
Öl auf Leinwand,  
71 x 74 cm,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam.



37 Michael Sweerts, *Die Kartenspieler*, um 1655, Öl auf Leinwand, 52 x 79 cm, Sammlung  
Meggia, Rom.



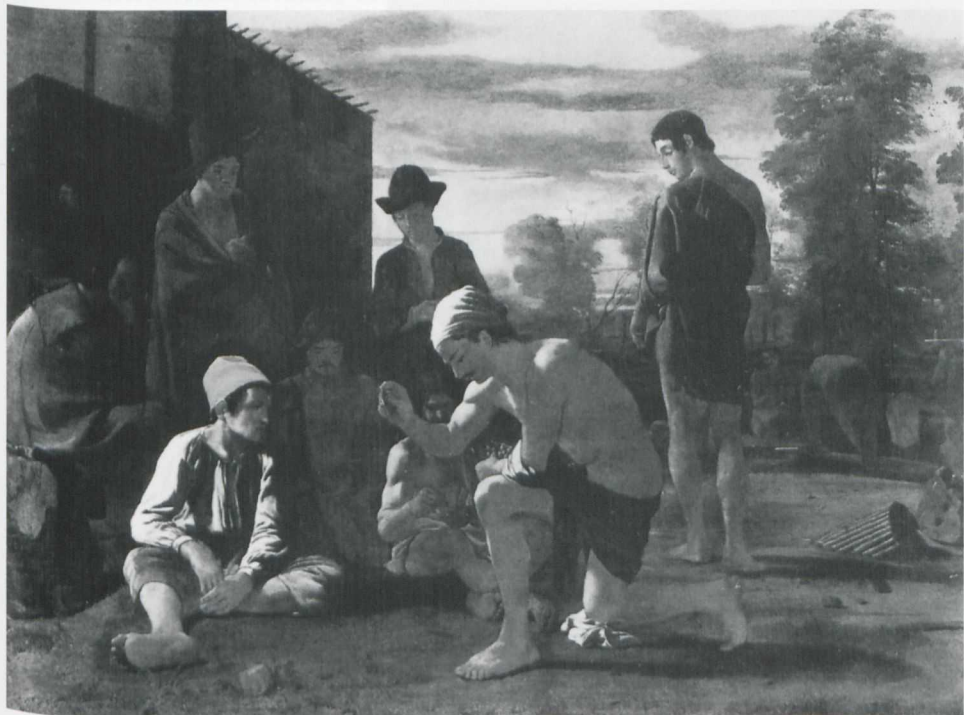
35 Michael Sweerts, *Römischer Ringkampf*, 1648–50, Öl auf Leinwand, 86 x 128 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



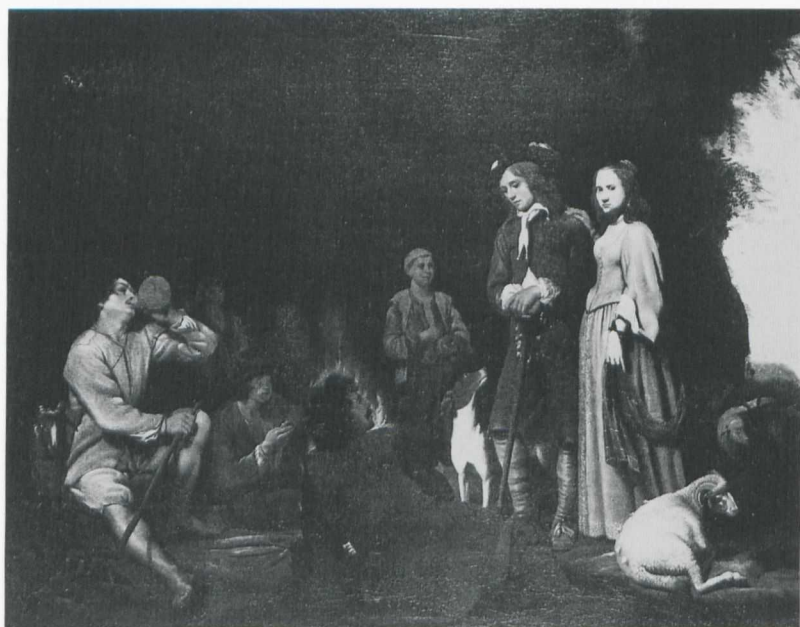
Michael Sweerts  
1648–50  
Öl auf Leinwand  
86 x 128 cm  
Kunsthalle  
Karlsruhe



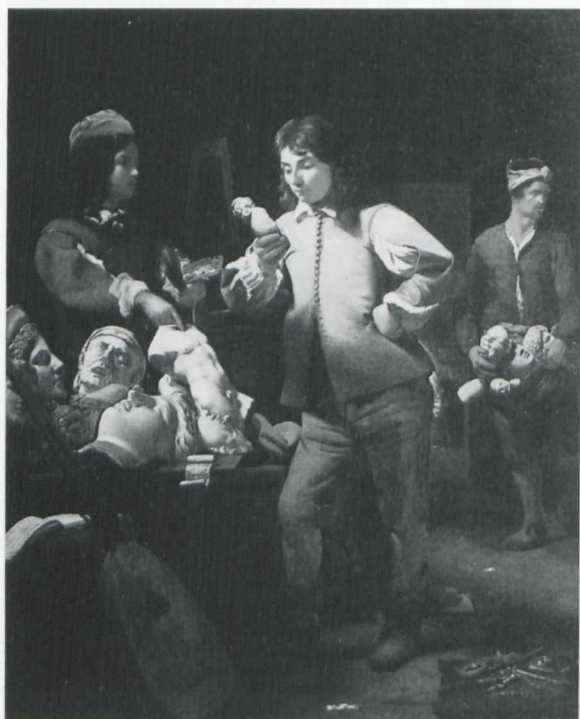
36 *Torso eines Knaben (sog. Ilionens)*, um 300 v. Chr., Marmor, Höhe 89 cm, Glyptothek, München.



37 *Michael Sweerts, Die Kartenspieler*, um 1655, Öl auf Leinwand, 62 x 86 cm, Sammlung Megna, Rom.



38 Michael Sweerts, *Besuch der Schafhirten*, 1648–50, Öl auf Leinwand, 74 x 98 cm, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Rom.



39 Michael Sweerts, *Atelierszene*, 1652, Öl auf Leinwand, 73,5 x 58,8 cm, Institute of Arts, Detroit.



40 Michael Sweerts, *Kleidung der Nackten*, 1660–61, Öl auf Leinwand, 116 x 102 cm, The Metropolitan Museum, New York.