

Erika Simon: *Schriften zur Kunstgeschichte*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003. 298 S., 46 Taf. ISBN 3-515-08112-7. © ...

Die Antikenrezeption in der neueren Zeit ist ein Feld, das die klassische Archäologie neben der eigentlichen archäologischen Arbeit in der Antike auf keinen Feld vernachlässigen sollte. So ist es zu begrüßen, daß Erika Simon nun eine kleine Auswahl ihrer Arbeiten zur neueren Kunstgeschichte, die durch den Antikenbezug zusammengehalten werden, in einem vierten Band zusammengestellt hat, nachdem bereits Aufsatzbände aus den Bereichen der griechischen, etruskischen und römischen Kultur erschienen sind (vgl. dazu auch *THETIS* 7, 2000, 382-385). Die meisten stammen aus den sechziger und siebziger Jahren, drei aber erst vom Ende der Neunziger.

Den leicht übersehenen Einfluß der Antike auf das Mittelalter vertritt nur ein kleines, aber besonders gewichtiges Beispiel. Die Elfenbeinreliefs des berühmten byzantinischen Veroli-Kästchens aus der makedonischen Renaissance kann E. Simon (11-65) auf der Basis der Dionysiaka des Nonnos als gänzlich mythologisches und auch in sich einheitliches Bildprogramm ohne jegliche christliche Bildmotive deuten. Die Hochzeitssymbolik mit astraler Konzeption demonstriert die Wirkung von Eros' absoluter Macht im positiven wie negativen Sinne auf alles, auch auf die anderen Götter und sogar Helios. Koptische Elfenbeinreliefs des 5./6. Jh. sagen weniger über die Ikonographie, Vorlagen waren offenbar Miniatur-Illustrationen zu Euripides und besonders zu Nonnos, aber die Szenen sind zum Teil ganz neu konzipiert. Denn sie sollten in höfischer Gesellschaft der Funktion des Hochzeitskästchens, das vielleicht sogar für die

kaiserliche Familie bestimmt war, dienen. In den Hochzeitsallegorien tritt Europa als Braut auf, und in der Hochzeit von Kadmos und Harmonia ist die Harmonie in der Ehe symbolisch angedeutet. Wie die Planeten und die Sternbilder des Zodiaks können auch andere Götter und die ganze heidnische Mythologie aber in der christlichen Zeit als allegorische Exempla verwendet werden. Vor dämonischen Eroten, vor der negativen Seite des Eros warnen die Geschichten von Bellerophon und Hippolytos als Parallelen zur Josephs-Geschichte.

Die meisten der vorliegenden Arbeiten konzentrieren sich auf die Kunst der Renaissance, die das antike Vorbild wieder ganz ernst nahm. Mehrfach kommen Künstler wie Donatello oder Dürer vor, die in ihrem Bereich am Anfang dieses Prozesses stehen. Ein Zyklus von acht Tondi im Hof des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz mit Motiven nach antiken Gemmen der frühen Kaiserzeit und einmal nach einem Sarkophagrelief (67-120), für den U. Vester mit H. Kaufmann Vasaris Zuweisung an Donatello (um 1460) als richtig klargestellt hat, wird von E. Simon als einheitliches Programm erwiesen. Sie gibt den Bildern eine mythische Deutung, die in den Rahmen des 15. Jh. paßt und sich von der antiken teilweise klar unterscheidet. Es handelt sich um bewußte Umbildungen, nicht einfach nur um schlechte Kopien, zumal manche Motive wie etwa der Palladionraub des Diomedes damals noch gar nicht erkannt wurden. Gerade die einzige vom Künstler nicht anders als in der Antike gedeutete Szene, Daidalos und Ikaros, zeigt durch ganz geringfügige Unterschiede eine solche "Verinnerlichung", daß Simon hier gern Donatello selbst am Werk sehen möchte (99). Gewählt ist die Szene hier wegen des Künstlers Daidalos, einerseits als Bild der Entwicklung des Menschengeschlechtes zur Höhe der Kunst, zugleich als Bild der Mäßigung, denn die weibliche Personifikation daneben ist hier zur Temperantia umgedeutet. Das Gegenstück zeigt Athena und Argus, den Erbauer des ersten Schiffes, umgedeutet aus der bekannten Szene von Athena und Poseidon im Streit um den Besitz von Attika. Die Tat der Schiffserfindung steht für Entwicklung der Künste wie für die vierte Kardinaltugend der Prudentia, die sich auch auf den Auftraggeber Lorenzo de Medici beziehen.

Donatello ist auch der folgende Artikel gewidmet, der seinen sog. Aty's-Amorino bespricht (121-144), eine klar nach der Antike gearbeitete und trotzdem rätselhafte Figur. Simon kann nicht nur die antiken Anregungen zeigen, sondern auch die Deutung der neuen Schöpfung auf Priap, den man sich als Knaben vorstellte und u.a. in der Gestalt des Dornausziehers erkannte, da man sein antikes Aussehen man damals noch nicht kannte.

Dürer muß Mantegna, dessen Werk er bei seiner Italienreise kennenlernte, hoch bewundert haben, wie Kopien nach dreien seiner Zeichnungen, datiert auf 1494, zeigen (145-170). Simon analysiert nicht nur die Art des Kopierens, sondern auch die antiken Bildquellen Mantegnas bei den Bildern vom Tod des Orpheus, für das Mantegnas direktes Vorbild verloren ist, beim "Bacchanal" und beim Kampf der Meeresgötter. Ein Musikheft, das lesbar beim "Tod des Orpheus" im Baum hängt, wird von W. Osthoff (167-70) besprochen. Interessant ist der Nachweis von Anregungen etruskischer Grabmalerei beim "Bacchanal", auch bringt Simon neue Aspekte zur Deutung mit Kybele, Marsyas und Olympos, wofür neben bildlichen auch literarische antike Quellen, etwa Philostrat, verwendet wurden. Dieses Bild könnte als ein 'musikalisches' Gegenstück zum Orpheus geplant gewesen sein. Die Meeresgötter dürften sich auf den Meeressturm in Vergils Äneis beziehen, alles paßt zu seinen Auftraggebern, den Gonzaga in Mantua.

Im Katalog der Nürnberger Dürer-Ausstellung besprach E. Simon (171-76) mehrere Beispiele handfester Antikenrezeption in Dürers Graphik der allernächsten Jahre, die ansonsten ja nur selten direkte Themen der antiken Mythologie enthält. Als Gegenstück zu Simons Löwenkampf dient erstaunlicherweise nicht Herakles' Kampf gegen den Nemeischen Löwen, sondern sein Kampf gegen die Doppelfigur der Molione, den Dürer nur aus Pausanias gekannt haben kann. Zur richtigen Deutung der "Vier Hexen", die auf das Drei-Grazien-Schema zurückzuführen sind, als Göttinnen des Parisurteils, mit Discordia als Urheberin des Streites und der Kriegsfolgen, verhilft eine Kopie von Nicoletto da Modena. Beim "Meerwunder" ist das Motiv der Nereide auf dem Triton umgedeutet auf Glaukos, der Syme entführt. Das Idyll der Satyrfamilie ist klar symbolisch zu verstehen. Unterschiedliche Vorlagen trugen mit Anregungen bei zur Zeichnung von der Geburt der Venus aus dem Meer, bei der Athena und Hera zusehen. Bei

Panowskys Deutung des Herakles am Scheideweg bleiben die Aktionen der Gestalten, besonders des Herakles, noch unklarer.

Das Götterfest des Giovanni Bellini (177-91), auf dem Frontispiz leider etwas klein, aber farbig abgebildet, stellt nicht ein Bacchusfest dar, sondern allgemeiner ein Götterfest, mit Kybele und auch Marsyas. Im Zentrum steht Priaps durch den Esel verhinderter Angriff auf Vesta, nicht auf die Nymphe Lotis. Knien und Kauern ist für eine Darstellung der Olympier ungewöhnlich, wohl aber häufig auf osmanischen Bildern, und gibt dem Fest 'Lokalkolorit' von Ida und Hellespont: Priap, Kybele, Marsyas kommen aus Kleinasien. Von Gentile Bellinis Aufenthalt am Sultanshof des Byzanzeroberers Mehmeds II. sind in verschiedenen Bildern seines Bruders Giovanni noch Spuren zu erkennen, so neben dem Götterfest auch in der blauweißen Keramik auf manchen Bildern. Dazu gehört hier ein Zusatz zu der von A. Hommel der von den blauweißen Porzellangefäßen der Ming-Zeit angeregten blauweißen osmanischen Keramik, die vor allem aus Iznik und Kütahya bekannt ist. Vielleicht diente osmanische Keramik, die als Geschenk nach Venedig kam, als Vorlage.

Eine Oxforder Zeichnung Michelangelos, die bisher als Verkündigung Mariae gedeutet wurde, kann Simon (193-97) als Offenbarung des Auferstandenen vor Maria erklären.

Auf einem großen allegorischen Gemälde aus dem Besitz der alten Reichsstadt Regensburg, signiert "L.R. 1559" kann Simon eine venusartige liegende Frau mit einer Mauerkrone auf dem Kopf, aber einer deutschen Bügelkrone in der Hand, als Allegorie des Römischen Reiches deuten (199-214) - nicht etwa zu verwechseln mit der Stadtgöttin Roma selbst, allein schon, da sie nackt ist. Der Löwe unter ihrem Arm und vor allem der Adler auf der Mauerkrone erinnern an das Kybele-Relief vom Düsseldorfer Schloß, heute in Mannheim, das damals schon bekannt gewesen sein muß. Ein lateinisches Epigramm von sieben Hexametern auf dem Altar, auf den sie sich lehnt, verhilft zur Deutung der "Amazone" in einer Haltung wie die stiertötenden Niken oder Mithras auf Ziegenbock und Widder als Discordia, die die Reiche der Assyrer, Meder und Perser zerstörte. Unter Daniels vier durch die Tiere in Nebukadnezars Traum symbolisierten Weltreichen stehen der Widder für Meder und Perser und der Ziegenbock für die Griechen. Die Könige verlieren Hörner und damit ihre Königsmacht, das Füllhorn, eigentlich das abgebrochene Horn des Acheloos, reicht Discordia der Reichspersonifikation, wie die Discordia der Barbaren bei Tacitus in der Germania als Helferin der Römer erscheint. Im römischen Reich herrscht dagegen Eintracht, auf die der Inschrifttext anspielt. Letztere ist nicht dargestellt, dafür aber ein Amor mit Laute als Zeichen der Harmonia. Die Stadt im Hintergrund ist zweifellos die Roma aeterna, mit dem kapitolinischen Obelisken, dem Rundtempel der Minerva Medica und anderen Monumenten Roms. Hintergrund für die Entstehung des Bildes mag der Streit um die Konfessionen in Regensburg gewesen sein, wahrscheinlich wurde das Gemälde beim Reichstag von 1556/57 in Auftrag gegeben.

Anthony Blunts Streichung von Poussains "Bacchus und Midas" in München aus dem Oeuvre des Künstlers kann Simon in einer kurzen Interpretation (215-26) als abwegig erweisen, indem sie eine Fehlinterpretation, die das Bild zur "kontinuierenden Darstellung" des Mythos gemacht hätte, widerlegt und die Ähnlichkeit seiner Struktur zu anderen Bildern Poussains aufweist. Daraus ergibt sich zudem eine sinnvolle Neuinterpretation dieses "phrygischen" Bildes, die sogar zum besseren Verständnis anderer seiner Werke hilft.

Tiepolos Würzburger Treppenhäufchen mit Sol, Virtus und Veritas sucht Simon durch Cesare Ripas Iconologia, ein barockes Allegorien-Handbuch, zu erklären (215-43). Das Porträtmedaillon des Bischofs Greiffenklau steigt begleitet von Fama und Virtus zum Himmel auf. In der Mitte steht der Altar der Wahrheit, die mit Sol gleichgesetzt wird. Der aufsteigende Phoebus Apollo mit der Statuette der Veritas in der Hand, ist nicht Christus als Sol Invictus, sondern einfach die göttliche Wahrheit. Globus und Chronos deuten an, daß die Wahrheit überall mit der Zeit ans Licht kommt.

Das Pompeianum in Aschaffenburg war ein Spezialauftrag Ludwigs I. an Fri edrich von Gärtner (245-67), den Freund Martin von Wagners und Konkurrenten Leo von Klenzes, dem nur 13 Jahre aktiver Tätigkeit an Bauten in München und auch dem Schloßbau in Athen als Hofarchitekt beschieden waren. Um sich auf seinen besonderen Auftrag in Aschaffenburg vorzubereiten, hielt sich Gärtner 1839 und 1844 in Pompeji auf. Die linke Hälfte der Casa die Dioscuri

war sein wichtigstes Vorbild, nur auf der Außenseite erzeugte er den Charakter einer villa suburbana in der Art der Diomedes-Villa. Besonders untersuchte er die Farbigekeit der pompejanischen Hausarchitektur und übernahm sie entgegen der damaligen klassizistischen Tendenzen zu Farblosigkeit oder Materialfarben. Erst nach seinem Tod kopierten Münchner Maler, die Ludwig I. dafür nach Neapel geschickt hatte, pompejanische Wandbilder. Die Haupttemplemata mit Achill unter den Töchtern des Lykomedes und seinem Streit mit Agamemnon stammten aus der Casa die Dioscuri, dazu kamen kleine idyllische Szenen.

Eine Zeichnung von Pferden am Südfries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi, die Oskar Kokoschka E. Simon widmete, bietet zum Abschluß einen Abstecher in die moderne Kunst. Sie lehnt eine Deutung der Szene (265 ff.) auf den Raub der Persephone, also als Hochzeitsdarstellung der Unterweltsgötter im Heiligtum des Apollon ab, der Raub der Leukippiden ist auch nicht gesichert. Lieber wäre ihr das Gespann des Sonnengottes. Mir ist nicht klar, wie die Altarecke einen Rundaltar ergeben soll (265 Anm. 2), der eine Kreisbewegung der Gespanne ergäbe.

Einen interessanten kulturgeschichtlichen Aspekt liefert zum Abschluß - außerhalb der chronologischen Ordnung des Bandes - eine Sonnenuhr, die durch Verbindung mit dem Chor der Dorfkirche in Höchheim ins 15. Jh. und damit für Franken ungewöhnlich früh datiert ist (269 ff.). Die Erklärung für ihre Anormalitäten liefert Edmund Buchner, der Wiederentdecker der Sonnenuhr des Augustus in Rom: ein Fehler wurde durch einen zweiten auszugleichen gesucht. Die Uhr ist nämlich die Kopie einer für Süditalien konstruierten Horizontaluhr, ihr "Fehler" in der Anzeige in Franken wurde durch "Verbiegung" des Zeigerwinkels wieder ungefähr ausgeglichen.

Ein sympathischer Zug des Bandes ist es übrigens, daß im angehängten Abbildungsverzeichnis zu vielen Bildern über die Informationen im Aufsatzkontext hinaus noch zusätzliche Erläuterungen gegeben werden. Sicherlich handelt es sich hier, wie bei einer Aufsatzsammlung üblich, um eine Sammlung von detaillierten, exakt argumentierenden, auch die damals bekannten literarischen Quellen einbeziehenden Einzelinterpretationen, nicht um allgemeine Dinge, um Abstraktionen oder Synthesen. Und gerade darin liegt ihr Reiz, ihre Lektüre macht einfach Spaß. Schon daß manche Mythengestalten - etwa die phrygischen - hier mehrfach vorkommen, bei der Deutung ganz unterschiedlicher Bilder, weist jedoch darauf hin, daß es doch immer wieder um ähnliche Dinge geht. Aber die eingehende Interpretation der Kunstwerke und das Augenmerk auf übergeordnete Gesichtspunkte, Bildsprache und Programme, die sich in den Arbeiten Erika Simons immer wieder findet, kann gerade durch ihre methodisch aufschlußreiche Art exemplarisch wirken. Diese Aufsätze sind zwar nicht alle an entlegenen, aber doch sehr unterschiedlichen Stellen publiziert, so daß man hoffen kann, daß die vorliegende Sammlung ihnen zu neuer Wirksamkeit verhilft.

\* \* \*