



ALLEGORIE.

Handzeichnung von J.R. Huber aus Basel.

Katalognummern 7–14

7 | Johann Rudolf Huber d. Ä.

Basel 1668–1748 Basel

Allegorie: Totenkopf mit Maske, 1686

Rötel, 15×12 cm

Der Porträtmaler Johann Rudolf Huber d. Ä. zeichnete ein in einen Mantel gehülltes Skelett von der Hüfte bis zum Haupt im Profil nach links. Die Kapuze des grossen Umhangs bedeckt nur den Hinterkopf des Totenschädels. Vor der Gestalt schwebt eine Maske, durch welche sie hindurchblickt. Die Maske zeigt das Gesicht eines jüngeren Mannes mit gelockten Haaren. Der Künstler enthüllt das Maskenspiel von der Seite, er überblendet zwei konterkarierende Gesichter und offenbart den Betrachter:innen das Spiel zwischen falschem Schein und wirklichem Sein.

Im Nachlass Hubers befinden sich einige Entwurfszeichnungen in Rötel von Gemälden. Die *Allegorie: Totenkopf mit Maske* ist eines der wenigen allegorischen Werke Hubers, wurde jedoch nicht wie andere seiner Rötelzeichnungen in ein Gemälde übersetzt. Die Zeichnung ist zudem eines der frühesten datierten Werke des Künstlers. Huber rühmte sich in seinem selbst verfassten Werkverzeichnis, über 5000 Bildnisse «nach dem Leben» gemalt zu haben. Die Vanitas-Allegorie in der Zeichnung von 1686 stellt also eine Ausnahme dar, welche den lebendigen Portraits seines Oeuvres auffallend gegenübersteht.¹

Die Maske in der Zeichnung könnte Assoziationen zu einem Theaterkostüm und zum Thea-

terspiel im Allgemeinen wecken. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde das Theater Teil der politischen visuellen Kultur der Berner Regierung. Ein reformatorisches, konfessionelles Bewusstsein wurde vermittelt, katholische Brauchtümer kritisiert und das Publikum dadurch indoktriniert.²

Nach seiner Ausbildung bei Joseph Werner in Bern verliess Huber die Schweiz im Jahr 1687. Ab 1702 begann er wieder grösstenteils in Bern zu arbeiten. Als Maler und Porträtist genoss er eine respektierte Position mit zahlreichen Aufträgen der Stadt und Republik Bern. Er schuf unter anderem Bildnisse von Berner Schultheissen und Generälen.³

In der Kebes-Tafel von Joseph Plepp werden die Menschen am Eingangstor von der – ebenfalls maskierten – Täuschung (*Seductio*) getränkt und irren danach durch die Zone des ersten Mauerrings. Dort gilt es, die Gaben der Fortuna nicht als erstrebenswert und segensreich zu sehen, sondern als vergänglich zu erkennen und sich den Lüsten und Begierden zu widersetzen. Die Menschen müssen die Willkür erkennen, mit welcher Fortuna gibt und wieder nimmt. Wie beim *Totenkopf mit Maske* wird gezeigt, dass hinter dem attraktiven, betrügerischen Schein bereits der Tod lauert.⁴

Die Maske taucht im 16. und 17. Jahrhundert vermehrt als Vanitas-Attribut auf und erfreute sich generell grosser Beliebtheit in den bildenden Künsten.⁵ In der Ausstellung sind unterschiedliche Maskendarstellungen zu sehen: Joseph Werners *Allegorie des Handels* liegt ebenfalls eine Maske zu Füssen (vgl. Kat. 3), in Clouwets *Le théâtre moral de la vie humaine* kommt im Emblem *Qui achette les voluptez, achette un repentir* (Wer Wollust kauft, kauft Reue) ein enthemmter Maskenball zur Darstellung (vgl. Kat. 8). In Conrad Meyers *Mummerei*, dem 1. Bild

der *26 Kinderspiele* von 1657, werden zwei Kinder von einem verkleideten Wesen mit Maske verfolgt (vgl. Kat. 9). Während in diesen anderen Beispielen die Maske für die Täuschung steht, kommt in Hubers Zeichnung der Aspekt der Vergänglichkeit hinter der täuschenden Lebendigkeit hinzu. Hubers Zeichnung erlangte später grosse Verbreitung durch ihre Aufnahme in Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* von 1775–1778 (Abb. 7a).

Xavier Sägesser

- 1 Manuel Kehrli, «sein Geist ist zu allem fähig». *Der Maler, Sammler und Kunstkennner Johann Rudolf Huber 1668–1748*, Basel 2010, 27, 88, 115; Alexander Jegge, Art. «Huber, Johann Rudolf (der Ältere)» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998, aktualisiert 2014) URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023091> (Zugriff am 27.04.2021); Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske: Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997, 221–264.
- 2 Glenn Ehrstine, «Theokratie und Theater. Die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 218–222.
- 3 Kehrli, *Johann Rudolf Huber*, 39, 96, 100; *Johann Rudolf Huber, 1668–1748. Ein Maler der bernischen Gesellschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog, Jegenstorf), hg. v. Hans Haeberli, Jegenstorf 1982.

- 4 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111; vgl. auch Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: privata industria, studio singulari, undiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inventionibus auctus, additis carminib[us] illustrates*, Köln 1611, 29–30, 81.
- 5 Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske*, 221–264.

Wenn dein Aug einfältig ist, so wird dein ganzer Leib heiter seyn, gleich als wenn ein Licht dich mit seinem Glanz umleuchtete; und was ist physiognomischer Sinn anders, als diese Einfalt des Auges? Nicht die Seele ohne den Leib, aber in dem Leibe die Seele zu sehen; und je mehr du Seele siehest, wird dir nicht allemal um so viel heiliger der Körper, ihr Gewand, seyn? Was? Mensch! mit diesem Sinne? diesem Gefühle, das dir Gott gab — du — entheiligen solltest du dieß Heilige Gottes? Entheiligen — das heißt: erniedrigen? verunstalten? kränken? unempfindlich machen? Wem eine gute oder große Physiognomie nicht Ehrfurcht und eine Liebe, die nicht beleidigen kann, einflößt, der soll von physiognomischem Sinne sprechen? Der physiognomische Sinn ist Offenbarung des Geistes. Nichts erhält die Keuschheit so rein; nichts verwahret so vor viehischer Lusternheit — nichts erhdhet deine Seele mehr, und die Seele, die's dir ansieht, daß sie dir heilig ist. Anblick der Kraft erweckt Ehrfurcht. Gefühl der Liebe — aber Liebe, die nicht das ihrige sucht. Liebe, die rein ist, wie die Liebe der Engel, die sich im Himmel umarmen — — Fragment eines Fragmentes.



Do 3

Zweytes

Abb. 7a

Seite aus Johann Caspar Lavater,
Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnisze und Menschenliebe,
 Winterthur u. a.: Weidmanns Erben, 1775–1778, Dritter Versuch, 293, Zürich, ETH-Bibliothek, Rar 9206 q



8 | Quintus Horatius Flaccus (Horaz)
Venusia 65 v. Chr.–8 v. Chr. Rom

Otto van Venius (Veen)
Leiden 1556–1629 Brüssel

Marin Le Roy de Gomberville
Paris 1600–1674 Paris

Peter Clouet
Antwerpen 1629–1670 Antwerpen

Le théâtre moral de la vie humaine, représentée en plus de cent tableaux divers, tirez du poëte Horace; par le sieur Otho Venius; et expliquez en autant de discours moraux par le sieur de Gomberville, avec la table du philosophe Cebes, Brüssel: Foppens, 1678
Emblembuch, 231 Seiten, 36 cm, Radierungen im Text

Eine eher späte bildliche Auseinandersetzung mit der Kebes-Thematik findet sich in dem 1678 von François Foppens (Ende 16. Jahrhundert – 1684) in Brüssel gedruckten Emblembuch *Le théâtre moral de la vie humaine*.¹ Bereits auf der Titelseite wird die Kebes-Tafel angepriesen. Die Darstellung, gefolgt von der antiken Ekphrasis in französischer Übersetzung, taucht allerdings erst im Anhang des Buches auf. Die verwendete Grafik ist die Kopie eines bereits vierzig Jahre zuvor bei Matthäus Merian d.Ä. in einer Ausgabe des Kebes-Texts publizierten Druckes, dessen Figurengruppen dem Stich von Goltzius entnommen sind.² Bei dem eigentlichen Emblembuch handelt es sich um eine von insgesamt über zwanzig Editionen von Otto van Venius *Emblemata Horatiana*, die erstmals 1607 erschienen.³ Die ursprüngliche Zusammensetzung von 103 Illustrationen und antiken, hauptsächlich von Horaz stammenden Textauszügen wurde in der vorliegenden Edition nicht nur mit der Kebes-Thematik ergänzt. Es wurde ausserdem eine Erklärung des Romanschriftstellers Marin Le Roy de Gomberville zu jedem einzelnen

Emblem hinzugefügt. Das vorliegende Exemplar ist demnach eine Zusammenstellung von Texten, Thematiken und Illustrationen unterschiedlicher Autoren, Herkünfte und Epochen, was nicht zuletzt in der humanistischen Tradition, antike Texte zu sammeln, zu zitieren und moraldidaktisch zu deuten, zu begründen ist.⁴ Diese verschiedenen Elemente finden in diesem Buch zu einer thematischen Einheit zusammen.

Die über hundert Embleme sind in eine *premier* und eine *seconde Partie* aufgeteilt. Dabei ist jedes einzelne Emblem nach demselben Prinzip aufgebaut. Eine Doppelseite bildet jeweils eine Einheit, wobei auf dem verso unter der ausführlichen Erklärung von Gomberville die antiken Zitate platziert sind und auf dem recto Titel, Illustration und meist ein kurzer Vers zusammenfinden. Das Zusammenspiel von Bild und Text wird z.B. im fünften Emblem des ersten Teils deutlich. Wir sehen auf der Radierung des Emblems *Fuire le Vice c'est suivre la Vertu* die titelgebende Figur der Virtus zusammen mit Minerva, die vor einer Schar von Lastern fliehen. Die Lastergruppe umfasst die

sieben Todsünden, die sich auf Virtus stürzen wollen. Hinzu kommt die Torheit im Narrenkostüm, die versucht, Minerva zu greifen.⁵ Unter der Grafik ist das Dargestellte mit einem vierzeiligen Vers umschrieben. Um die Laster zu besiegen, müsse man vor ihnen fliehen und um siegreich zu sein, sollen sowohl Kraft als auch List eingesetzt werden.⁶ Dem Titel, Bild und Vers liegt das Horaz-Zitat «Virtus est, Vitium fugere; & Sapientia prima, Stultitia caruisse»⁷ zugrunde, das auch auf der gegenüberliegenden Seite zu lesen ist. Die doppelte Gegenüberstellung von Horaz vereint sich in der Darstellung. Virtus flieht vor den Lastern und Minerva meidet die Torheit. Was auf textlicher Ebene, also im Titel, Vers und Zitat steht, wird im Bild auf einen Blick ersichtlich.⁸

Die moraldidaktische Funktion dieser Bild-Text-Kombination, die hier bereits ersichtlich ist, wird durch die Erklärung von Gomberville über dem Horaz'schen Zitat noch verdeutlicht.⁹ Mit den Worten «Nous venons d'apprendre [...]» leitet er seine Auslegung ein und resümiert in den ersten paar Sätzen, was aus den vorherigen Seiten des Buches gelernt wurde. Anhand dieser Formulierung zeigt sich nicht nur, dass diese Edition explizit als moralische Unterweisung gedacht war, sondern auch, dass

die einzelnen Embleme durch das ganze Buch hindurch miteinander verbunden und nicht isoliert zu betrachten sind. Dies wird auch durch die wiederkehrenden Figuren in den Illustrationen ersichtlich, Virtus oder Invidia tauchen z.B. immer wieder und in exakt gleicher Aufmachung auf. Die Erklärung von Gomberville in der ersten Person Plural mündet in der genauen Betrachtung und Auslegung der *Pictura* auf dem *recto*. Modal wie auch inhaltlich erinnert die Formulierung an die antike Ekphrasis der Kebes-Tafel. Die Lesenden werden dazu aufgefordert, die Tafel genau zu betrachten, wodurch ihnen das wichtigste Geheimnis offenbart würde, nämlich wie der Weg des Lebens zu beschreiten sei.

Wie auch in der antiken Bildauslegung des Kebes wird in dem Emblembuch nicht nur thematisiert, was zu tun und zu lassen sei, sondern auch was es bedeute, den Kampf gegen die Laster zu gewinnen. Damit befasst sich vor allem der zweite Teil des Buches, wie besonders im neunten Emblem der *seconde Partie* gut nachvollziehbar wird. Das Emblem mit dem Titel *Le sage est inébranlable* stellt die Unerschütterlichkeit des Weisen dar. Auf einem steinernen Sessel sitzt der Philosoph, wie er in der Erklärung genannt wird. Den Kopf hat er auf eine Hand gestützt und in der anderen



Nous venons d'apprendre combien nous sommes foibles, combien nous sommes imparfaits, & combien facilement nous nous laissons emporter à la corruption de notre nature. Mais aussi nous avons vu qu'il ne nous est pas impossible de surmonter les infirmités de notre naissance, & que si nous avons assez de cœur pour nous fortifier contre notre foiblesse, nous parviendrons infailliblement au sommet de cette montagne si pénible, mais si desirable, d'où la Vertu nous porte dans le Ciel. Voyons maintenant par quel chemin, & par quelles difficultés nous y devons arriver. Si nous considérons bien ce Tableau, nous y découvrirons le secret le plus important dont nous ayons besoin pour commencer ce fameux voyage, & nous y apprendrons non seulement à tirer avantage de notre misère, mais aussi à remporter par des retraites magnanimement, & par des stratagèmes glorieux, une victoire que tout notre courage ne sauroit nous faire obtenir. Remarquez bien cette Troupe audacieuse, insolente & téméraire, qui en même temps nous cajolle, & nous menace. Elle se promet d'autant plus aisément de nous vaincre, qu'elle est bien assurée que les armes qu'elle porte, sont de ces armes enchantées qui ne sauroient si peu nous toucher, qu'elles ne nous mettent hors de défense. Vous voyez aussi que cette prudente Conductrice que la nature nous a donnée, ne nous permet pas d'attendre de si dangereux ennemis. Elle commande à notre jeunesse & audacieuse inclination de se contenter d'avoir vu la contenance de ces cruels adversaires, & de peur qu'ils ne l'engagent au combat, elle la fait marcher à grands pas, & lui déclare que par une fuite judicieuse elle obtiendra des Couronnes, qu'elle ne doit pas espérer d'une longue & opiniâtre résistance. Cette douce & disciplinable Escoliere se conforme d'abord aux sentimens de sa Maîtresse. Elle marche à son côté, de peur d'être surprise; & méprisant également les reproches artificieuses, & les frauduleuses sollicitations, dont ses ennemis essayent d'empêcher sa retraite, elle détruit par un regard dédaigneux, tous leurs charmes & toute leur puissance; & leur retranche pour jamais l'espoir de la mettre au nombre de leurs Esclaves.

VITIIUM FUGERE VIRTUS EST.

Hic lib. 1.

Epist. 1.

Virtus est, Vitium fugere: & Sapientia prima, Stultitiam cavere.

Comm.

Si summo perit Sapientia petenda est, summo perit Stultitia fugienda & vitanda est.

FUIR

FUIR LE VICE CEST SUIVRE LA VERTU.



*Si tu veux triompher du Vice
Qui combat jour & nuit pour te vaincre le cœur,
Fuy, mais comme le Parthe; & pour être vainqueur,
Use tantost de force, & tantost d'artifice.*

A .

B .

EXPLI.

hält er eine Waage. Ausgeglichen und gleichgültig gegenüber dem, was um ihn geschieht ist er, wie es auf dem verso über den Zitaten von Horaz und Vergil steht, ruhig inmitten der Wogen.¹⁰ Er ist taub gegenüber den drei Figuren, die versuchen ihn zu erschrecken und auf ihn einzureden.¹¹ Weder der wütende König im Vordergrund, noch die einbrechenden Häuser über ihm oder das kriegerische Chaos vor einer brennenden Stadt und der Sturm im Hintergrund können ihm etwas anhaben. Die Figur des Philosophen, des weisen Mannes im *Théâtre moral de la vie humaine* wird hier auf eine ähnliche Weise charakterisiert wie im Kebes-Text derjenige, der die Glückseligkeit erlangt hat. Auch die Erklärung Gombervilles ist dem antiken Text sehr nahe. Beschrieben

wird, wie der Philosoph aus seinen Tyrannen, den Übeln des Lebens, Sklaven gemacht hat und sich völlig der Betrachtung seiner selbst widmet. In ähnlichem Sinne erklärt der Exeget des antiken Textes, dass derjenige, der die Glückseligkeit erlangt hat, «sein eigener Herr geworden» ist. Dies hat er erreicht, indem er die «Bestien», die ihn zuvor belästigt haben, von sich gestossen hat und «nun diese ihm dienen, wie zuvor er ihnen».¹² Obwohl die Kebes-Tafel ursprünglich nicht Teil der *Emblemata Horatiana* war, stellt sie durch ihre ähnliche, Rat gebenden Funktion und die rhetorische Form eine durchaus passende Abrundung zum *Théâtre moral de la vie humaine* dar.

Tamara Kobel

- 1 Zu den bildlichen Darstellungen und Überlieferungen der Kebes-Tafel siehe Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugent und untugent abgemalet ist»*. *Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, 32–54; Als Emblembuch wird im engeren Sinne die Sammlung von Emblemen in Form eines Buches bezeichnet. Ein Emblem ist eine Kunstform, die aus einem bildlichen und textlichem Element besteht und zusammen eine sinnbildliche Einheit bilden. Siehe dazu William S. Wirth, Karl-August Heckscher, Art. «Emblem, Emblembuch» in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V (1959), 85–228, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191> (Zugriff am 30.04.2021).
- 2 vgl. Schleier, *Tabula Cebetis*, 52 u. Abb. 60 u. 61.
- 3 Zu den verschiedenen Editionen siehe Maurits Sabbe, «Les «Emblemata Horatiana» d’Otto Venius» in *De gulden Passer/Le compas d’or* 13 (1935), 1–14; zu den verschiedenen Formen von Otto van Venius’s Name siehe Simon McKeown, *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow 2012, VII.
- 4 Vgl. Inemie Garards-Nelissen, «Otto van Veen’s Emblemata Horatiana» in *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 5, Nr. 1/2 (1971), 20–63, 21.
- 5 Vgl. ebd., insb. 37–39.
- 6 «Si tu veux triompher du Vice/Qui combat jour & nuit pour te vaincre le coeur,/Fuy, mais comme le Parthe; & pour estre vainqueur,/Use tantost de force, & tantost d’artifice.»
- 7 Tugend ist, das Laster zu fliehen: und Weisheit ist, als erstes die Dummheit zu meiden.
- 8 Van Venius selbst sah die Funktion der Bilder nicht als eine bloße Ergänzung zum Text. Vielmehr war er der Meinung, dass der Geist durch Bilder mehr angeregt werde. Siehe dazu Gerards-Nelissen, «Emblemata Horatiana», 24.
- 9 Garards-Nelissen vermutet, dass die Emblembücher von Otto van Venius primär für ein Publikum der höheren Gesellschaftsklassen intendiert waren. In der 1646 erschienenen Edition mit dem Titel *La Doctrine des Moeurs* findet sich eine Widmung an die Königinmutter Frankreichs, Anna von Österreich und es wird vermutet, dass das Werk als Prinzenspiegel für den damals erst sechs Jahre alten Ludwig XIV. gedacht war. Vgl. ebd., 20–23, 26–31.
- 10 «Mediis tranquillus in undis».
- 11 «Ses parens & ses amis l’affigent, & par la stupidité qui est si commune aux hommes, luy crient aux oreilles, [...]»
- 12 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch u. Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, 91.



Unser leben ist ein kranz nur von kinder- spiel gewunden ;
 Dan darinnen um und um lauter kindheit wirdt gefurden :
 Was wir in der jugend treiben, hangt uns nach im alter an,
 Ausgenommen das am alter mehr der jaaren selten kan .

29/5

9 | Conrad Meyer
Zürich 1618–1689 Zürich

26 Kinderspiele, 1657

Titelblatt

Radierung, 15,8×12,0 cm

Mummerei und Luftblasen

Radierung, 14,4×8,2 cm

Conrad Meyers *Sechs und Zwanzig nichtige Kinderspiel* von 1657 ist eine Serie von Radierungen, die, ähnlich einem Emblem- und Buch, moralische Lehren durch das Zusammenwirken von Bildern und Texten verbreitete.¹ Die Grafiken basieren auf Versen des niederländischen Dichters Jacob Cats und dienen «zur moralischen und christlichen Besserung des Lesers und Betrachters».² Sie zeigen Kinder und Putti, die mit Spielen und Spielzeugen beschäftigt sind. Auf dem Titelblatt fliegen zwei Putti über einem Schild, das an einen Gedenkstein erinnert und den vollständigen Titel des Werkes verrät.³ Das Schild ist von typisch frühneuzeitlichen Spielzeugen wie Steckenpferden, Windrad, Stelzen, Puppenwiege, Kreisel, Trommel, Pfeil und Bogen sowie Schweinsblasen⁴ flankiert,⁵ die in den einzelnen Emblemen der Serie wieder auftauchen und Bedeutung als Symbole tragen (z. B. Abb. 13b). Bekrönt ist es von einer lächelnden Maske mit Spitzohren, Spitznase und zwei Hörnern. Die Putti halten Speere und Hellebarden sowie weitere Spielzeuge über dem Schild, so eine Puppe, eine Flöte und einen Vogel am Band. Interessierte Erwachsene rechts im Bild, die zeittypische Kleidung tragen, betrachten das Schild und scheinen sich darüber zu unterhalten. Der Text unter dem Titelbild lautet «Unser leben ist äin kranz

nur von kinder-spil gewunden; Dan darinen um und um lauter kindhät wirdt gefunden: Was wir in der jugend treiben, hangt uns nach im alter an, Ausgenomen daß äin alter mehr der jaaren zälen kan.» Dies weist darauf hin, dass die Kinderspiele in dieser Grafikserie als Spiegel des ganzen menschlichen Lebens betrachtet werden können. Die Bilder haben somit einen didaktischen Unterton. Kinder – vor Allem aber auch Erwachsene – sollen hier über das Leben lernen können.

Die Wichtigkeit des Lernens während der Entwicklungsjahre eines Kindes wurde schon im 16. Jahrhundert diskutiert. In dieser Zeit entstand Pieter Brueghels d. Ä. Gemälde *Die Kinderspiele* (Abb. 9a), das mehr als zweihundert spielende Kinder darstellt. Das Motiv des Spielens und der Spiele war ein häufiges Thema in den pädagogischen Texten der Humanisten wie beispielsweise bei Erasmus, der das Spielen als erholende Pause vom Studieren, aber ebenso als zentralen Bestandteil des Lernens begriff.⁶ In diesem Zusammenhang wurde diskutiert, dass Spielen nicht nur eine unterhaltende, sondern auch eine didaktische Funktion habe. Beispielsweise könnten Kinder lernen, mit anderen friedlich zusammenzuspielen, Kompromisse einzugehen, sich zu mässigen und die Wechselhaftigkeit des Glückes zu akzeptieren –

wichtige Themen auch des erwachsenen Lebens. Meyers *Kinderspiele* zeigen hauptsächlich spielende Kinder, und wie in Breugels Gemälde *Die Kinderspiele* sind sie auch hier sauber und passend gekleidet. Sie spielen tagsüber im Freien, teils unter der Aufsicht von Erwachsenen. Die Art wie Bruegel die Kinder 1560 in seinem Gemälde darstellte, zeigt die erasmischen Kinderideale und eine positive Deutungsmöglichkeit dieser Thematik.⁷ Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Emblemik und dies führte zu anderen theologisch-didaktischen Deutungsmöglichkeiten des Themas der Kinderspiele.⁸ Kinderspiele wurde als Symbol der Schwächen der Menschheit und der Scheinhaftigkeit gesehen, besonders weil Kinder «die besondere Fähigkeit [haben], den ‹Schein› für die ‹Wirklichkeit› zu nehmen».⁹ Beispielsweise stellt Meyers *Mummerei* den falschen Glauben dar. Ein verkleidetes Wesen, wahrscheinlich ein Kind, verfolgt zwei andere nackte Kinder. Die Maske, die derjenigen auf dem Titelblatt ähnlich ist, und die Verkleidung stellen eine Illusion vor Augen. Im Mittelgrund sind drei kniende Erwachsene zu sehen, ihre Hände zum Gebet gefaltet. Der vorderste trägt einen Turban und stellt vermutlich einen osmanischen Herrscher dar, die beiden weiteren Figuren sind durch ihre Kopfbedeckungen als weitere

Herrscherpersönlichkeiten ausgezeichnet. Sie alle huldigen dem falschen Glauben, sind sie doch einer Gruppe von Figuren zugewandt, die aus einem über einem Buch betenden Mann, begleitet von einem Engel, einem Mönch und einem Bischof, besteht. Anders als die Gruppe um den Osmanen erkennen die Betrachter:innen des Bildes das Bocksbein und den Schwanz des betenden (katholischen) Mannes, der sich als Teufel im Gewand des rechten Christen entpuppt. Der tempelartige Rundbau im Hintergrund deutet ebenfalls an, dass es hier um Fragen des rechten Glaubens geht. Der Text zu diesem Emblem weist auf die Gefahr der Scheinhaftigkeit hin.¹⁰

Ein weiteres häufiges Thema in der Emblemik des 17. Jahrhunderts, die Vergänglichkeit, wurde meist durch Vanitassymbole dargestellt und wir finden sie auch in Meyers *Kinderspielen*.¹¹ Das untere Bild, *Luftblasen*, zeigt im Vordergrund zwei nackte Kinder mit luftgefüllten Schweineblasen am Rand eines Ufers. Eines von ihnen deutet auf ein drittes Kind im Wasser. Kopfüber scheint es zu ertrinken – nur seine Füße sind noch über der Wasseroberfläche, da es dummerweise die Luftblasen an seine Knie gebunden hat. Im Hintergrund befinden sich noch weitere Kinder in einer ähnlich gefährlichen Situation. Eines der Kinder hat sich trotz schlaf-



Ob in der Welt ein Spiel dißmal gemeiner sey,
als falsches Kartenwerk und schöne Mummerey?



Du Blasen sind wahr fest, weil sie gefüllt vom Wind:
Wan aber die gelezt; wie schwimmt das fräcke Kind?

29/5



Abb. 9a
Pieter Bruegel d. Ä., **Die Kinderspiele**, 1560,
Öl auf Holz, 118×161 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

fer Luftblasen an Land gerettet. Ironischerweise könnten die Luftblasen die Kinder über Wasser halten, aber das Unwissen führt zur falschen Benutzung und so wird das Spiel zur Gefahr. Im Text zu diesem Bild heisst es, dass die mit Luft gefüllten Blasen nur so lange fest seien, bis sie «gelezt» (beschädigt) würden und das «fräche» Kind nicht mehr schwimmen könne. Gewarnt wird vor zu viel Vertrauen in unzureichende Hilfsmittel und vielleicht auch vor blindem Selbstvertrauen und Aufgeblasenheit.

Die Kebes-Tafel vermittelt uns, dass der Weg zur Glückseligkeit nur durch die wahre Bildung zu vollziehen ist. Dies bedeutet, dass wir Versuchungen der Scheinbildung vermeiden sollen und dies von Kindheit an lernen müssen. Die Scheinhaftigkeit und die Illusionen des Kinderspiels, so die Aussage von Meyers Serie, sind zentral auch im Leben der Erwachsenen.

Melissa Muyot

1 Matthias Vogel, Art. «Meyer Conrad (Konrad)» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998; aktualisiert 2015), URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023147> (Zugriff am 23.03.2021).

2 Ingeborg Ströle, *Totentanz und Obrigkeit. Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1999, 273.

3 Der vollständige Titel der Serie lautet «Sechs und Zwanzig nichtige Kinderspiel; zu Wichtiger Erinnerung erhebt: und in Kupfer gebracht durch Conrad Meyer Maalern in Zürich».

4 Zu frühneuzeitlichen Spielzeugen siehe Rolf Wilhelm Brednich, *Überlieferungsgeschichten. Paradigmata volkskundlicher Kulturforschung*, Berlin u. a. 2015, 130; Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 272.

5 Beim Spiel «Vogel im Faden» ist der Vogel zwar scheinbar frei, aber sein Bein ist gebunden. Vgl. Brednich, *Überlieferungsgeschichten*, 130; Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 272.

6 Erasmus Auffassungen hierzu werden etwa in seinen Schriften *De rationii studii* (1511), *De utilitate Colloquiorum* (1526) und *De civilitate morum puerilium* (1530) deutlich, wie Amy Orrock betont. Amy Orrock, «Homo ludens. Pieter Bruegel's Children's Games and the Humanist Educators» in *Journal of Historians of Netherlandish Art* 4/2 (2012), 1–21, 5, 6.

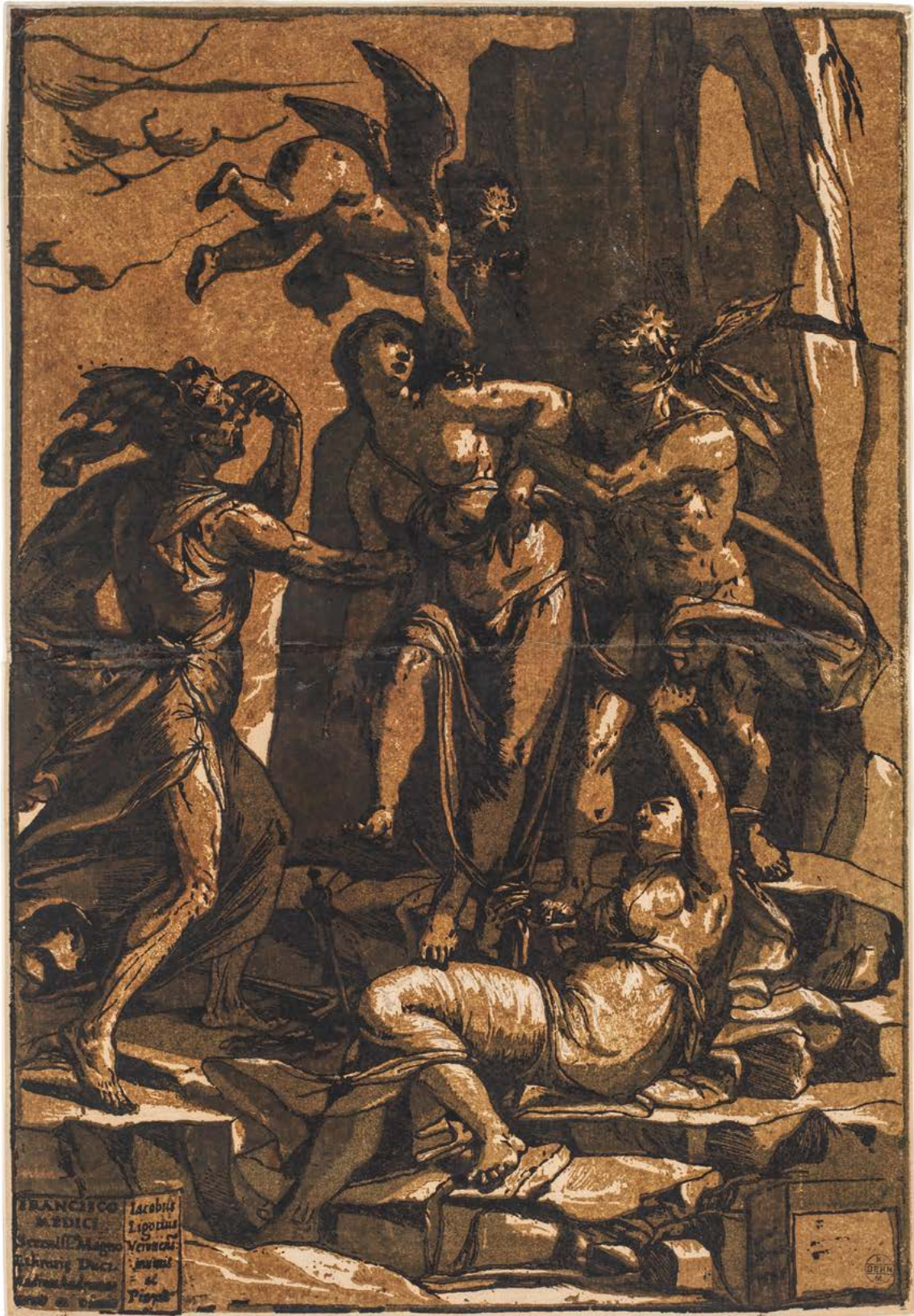
7 Vgl. ebd. 4–21.

8 Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 248.

9 Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 42. Vgl. auch Michael Schilling, *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt a. M. u. a. 1979, 129.

10 Der Text zum Emblem *Mummerei* lautet «Ob in der Welt ein Spiel dißmahl gemeiner sey als falsches Larfenwerk und schnöde Mumerey?».

11 Vgl. Müller, *Das Paradox als Bildform*, 45.



10 | Andrea Andreani

zwischen 1541 und 1559 Mantua–um 1623 Mantua

nach Jacopo Ligozzi

1547 Verona–1626 Florenz

Die Tugend, bedrängt von Liebe, Irrtum, Unwissenheit und Wahn, 1585

Chiaroscuro Holzschnitt von vier Platten, 47,9×33,3 cm

Der Chiaroscuro Holzschnitt von Andrea Andreani stellt fünf Figuren in einer trostlosen Felslandschaft dar. Die Körper sind kämpfend miteinander umschlungen. In der Mitte des Bildes vor einer spitzigen Felswand steht eine junge Frau. Sie trägt ein leichtes Gewand und ihre Brüste sind unbedeckt als Zeichen ihrer Unschuld.¹ Mit der rechten Hand weist sie auf ihre am Boden liegenden Attribute hin: eine Waage, ein Zepter und ein Schwert. Sie wendet ihren Blick nach oben, als würde sie um Erlösung flehen. Über ihr schwebt ein geflügelter Putto mit verbundenen Augen. Dieser streckt seine rechte Hand in ihre Richtung, ohne dass erkennbar würde, was diese Geste zu bedeuten hat. Links von der weiblichen Figur versucht eine alte abgekehrte Gestalt sie an ihrem Arm ziehend anzulocken. Ihre Täuschungsabsichten sind durch Dämonenflügel an der Schläfe angedeutet. Auf der anderen Seite wird die Tugend von einem jungen Mann mit geknebeltem Mund bedrängt. Eine Frau mit Eselsohren liegt zu ihren Füßen und zieht an ihrem Gewand.

Das Bild liefert nur wenige Anhaltspunkte zur Deutung der Szene. Ein Blick auf eine frühere Version der Druckgrafik hilft dabei, die Gestalten zu identifizieren. Das frühere Exemplar erklärt mit einer lateinischen Inschrift auf einer

Tafel unten rechts, die im vorliegenden Blatt leer ist, das Kunstwerk als eine Allegorie der fünf Vokale: *Amore* (Liebe), *Errore* (Irrtum), *Ignoranza* (Unwissenheit), *Opinio* (Wahn) und *Virtù* (Tugend). Weshalb die Inschrift entfernt wurde, bleibt ungeklärt.² Die erhaltene Inschrift unten links widmet das Bild Francesco I de' Medici und weist auf Jacopo Ligozzi (1547–1627), Hofmaler von ebendiesem, als Erfinder und Maler der ursprünglichen Vorlage hin.³

Das Erscheinungsbild des Druckes wandelte sich auch mit der Zeit. Während frühere Auflagen mit einer reduzierten ockerfarbenen und braunen Palette hergestellt wurden, enthielten spätere Exemplare andere Farbtöne, nachdem der Schweizer Drucker Heinrich Stacker den Druckstock erwarb.⁴ Wie in diesem Exemplar in Bern zu sehen, verwendete Stacker eine gesättigte orangefarbene Palette und erzeugte mit schwarzen Schatten einen starken Kontrast, der zu einem größeren Eindruck führt.

Die Darstellung personifizierter Tugenden diente im 16. Jahrhundert zur Vermittlung humanistischer Wertideale. Im Medium der Druckgrafik war einerseits die Reproduktion und Verbreitung der Bildfindung möglich, andererseits war der Chiaroscuro Holzschnitt als besondere Technik mit einer spezifischen

Ästhetik auch ein reizvolles Objekt für Kenner. Der Kampf zwischen den Tugenden und den Lastern fügt sich in eine alte christliche Tradition ein, die mit dieser Allegorie das nötige Streben nach einem tugendhaften Leben exemplifiziert. Die Allegorie verbildlicht für den Betrachter den menschlichen inneren Konflikt zwischen Gut und Böse, und vermittelt so eindrucksvoll religiöse, moralische und politische Lehren. Denn die Laster stellen die Versuchungen dar, die die Menschen ständig bedrohen. Der Kampf hingegen veranschaulicht die nötige Widerstandskraft gegen die schlechten menschlichen Neigungen, die für das Seelenheil entscheidend ist.⁵

Das epische Gedicht *Psychomachia* des christlich-spätantiken Dichters Prudentius (348 – ca. 410) gilt als eines der bedeutsamsten Werke, welches ausschlaggebend für die Verbreitung dieses Motivs ist.⁶ Es erzählt von Einzelkämpfen zwischen sieben verschiedenen Tugenden und Lastern, die im biblischen Kontext zu verstehen sind. Der Kampf gegen die Versuchungen, die den göttlichen Werten zuwiderlaufen, ist eine fortwährende Aufgabe für die Menschen, die ein frommes Leben führen wollen.⁷ Die *bedrängte Tugend* von Andreani wird von

Irrtum, Unwissenheit und Wahn überfallen. Ihre Urteilsfähigkeit wird bedroht, kenntlich gemacht durch die am Boden liegende Waage, das Zepter und das Schwert. Diese verweisen auf die gestürzte Gerechtigkeit sowie auf den Verlust von Macht. Während die personifizierte Liebe in dem geflügelten Putto zu erkennen ist, existiert keine definitive Deutung hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen dargestellten Laster, da deren Ikonografien im 16. Jahrhundert einander stark ähnelten.⁸ In der Kebes-Tafel wird der Mensch von Unwissenheit und Irrtum hinter Licht geführt. Weil er den Trank der Täuschung getrunken hat, wird er von Meinungen (*Opiniones*) geleitet, und es ist seine Aufgabe, Vernunft zu bewahren auf dem Weg zum wahren Wissen.

Die Rolle der Liebe im Konflikt bleibt enigmatisch: Sie könnte ebenso gut eine trügerische Bedrohung für die Tugend wie eine erlösende Hoffnung verkörpern. Über einen moralischen Hinweis hinaus lädt uns das Bild dazu ein, die Vieldeutigkeit der Spannungen zwischen den Werten der Tugend und der Liebe zu hinterfragen.⁹

Jeanne Verdon

- 1 Martin Hirschboeck, *Jacopo Ligozzi: An Allegory of Virtue. Love defending Virtue against Prejudice and Ignorance*, London 2014, 18.
- 2 Bernard Barryte, «Andrea Andreani, Allegory of Virtue or Virtue Chained by Love, Error, Ignorance, and Opinion» in *Myth, Allegory, and Faith: The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints* (Ausstellungskatalog, Stanford), hg. v. Bernard Barryte, Mailand u. a. 2015, 342.
- 3 Jamie Gabbarelli, «Andrea Andreani after Jacopo Ligozzi. Allegory of Virtue» in *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy* (Ausstellungskatalog, Los Angeles), hg. v. Naoko Takahatake, München u. a. 2018, 229.
- 4 Ebd., 231.
- 5 Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonografie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1999, 35, 91, 119, 126, 161.
- 6 Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York u. a. 1988, 1.
- 7 Bautz, *Virtutes*, 177.
- 8 Hirschboeck, *An Allegory of Virtue*, 18, 19.
- 9 Ebd., 21.



11 | Rudolf Meyer

Regensdorf 1605–1638 Zürich

Tugendzyklus, sechsteilig, 1676

Radierungen, jeweils ca. 8×11 cm

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erreichte die allegorische Bildsprache ihre Hochphase.¹ Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte sie sich in Europa zu etablieren begonnen. Anders als heute war sie im damaligen kulturellen Kontext allgemein verständlich.² Mittels Personifikationen wurden beispielsweise Tugenden dargestellt und Konzepte kommuniziert, was gerade im Zeitalter der Konfessionalisierung massgeblich zur Vermittlung von Glaubensinhalten und Werten beitrug. Das repräsentative Potenzial der Personifikationen wurde für die Selbstdarstellung einer Gemeinschaft nach aussen oder zur Vergegenwärtigung von Idealen nach innen genutzt.³ Im Kontext der Ausstellung wird sichtbar, dass allegorische Bildinhalte im Berner Barock auf grosse Beliebtheit stiessen und zur Vermittlung von Werten oder Verhaltensregeln im privaten oder öffentlichen Bereich dienten. In diesen Zusammenhang lässt sich der Tugendzyklus von Rudolf Meyer einordnen.

In den Blättern der sechsteiligen Grafikfolge stehen sich jeweils zwei weibliche Personifikationen vor einem leeren Hintergrund gegenüber. Die aufgeführten Tugenden brechen den Kanon der Kardinaltugenden auf. Sie wurden von Rudolf Meyer neu zu Paaren zusammen-

gestellt und die Serie durch Nummern in eine Ordnung gebracht.

Das erste Personifikationspaar wird aus den theologischen Tugenden *Fides* (Glaube) und *Spes* (Hoffnung) gebildet. Während *Fides* einen Kelch in der Hand und ein Buch unter dem Arm trägt, liegt zu Füessen der zum Himmel empor blickenden *Spes* ein Anker. Dieser erste Stich kommt wie der fünfte Stich mit *Timor Dei* (Gottesfurcht) und *Constantia* (Standfestigkeit) und auch das Blatt, das *Fortitudo* (Stärke) und *Justitia* (Gerechtigkeit) zeigt, ohne weiteren erklärenden Text aus, anders als die restlichen drei Tugendenpaare. Zu ihnen gehören noch die theologische Tugend *Charitas* (Liebe) und die Kardinaltugend *Prudentia* (Klugheit). *Charitas* trägt auf ihrem Arm ein nacktes Kind und zu ihrer Linken steht ein Junge mit einem Windrad. *Prudentia* hält eine Schlange und einen Spiegel in der Hand. Der Stich wird von einer Inschrift begleitet, die auf die Wichtigkeit der Gottesliebe und des umsichtigen Handelns in der Gemeinschaft abhebt; auch erscheint hier die Signatur von Conrad Meyer. Die Kardinaltugenden *Fortitudo* (Stärke) und *Justitia* (Gerechtigkeit) werden mit ihren typischen Attributen dargestellt. *Justitia* blickt zu *Fortitudo* und stellt somit auch einen Bezug zu dieser her. Die Personifikationen der *Temperantia*

(Mässigung) und *Patientia* (Geduld) werden durch Bibelzitate begleitet, welche die Tugenden in Worten beschreiben. Im letzten Stich gleichen sich die Darstellungen der beiden Personifikationen. Die Frauen halten beide einen Palmzweig in der Hand. Während *Sapientia* (Weisheit) in einer Dreiviertelansicht dargestellt ist, dreht *Scientia* (Wissenschaft) den Betrachtenden als einzige den Rücken zu. Ihr Gesicht ist nicht erkennbar, weshalb sie sich von den restlichen Tugenden abhebt. Beide Tugenden gehören weder zu den theologischen noch zu den Kardinaltugenden, treten in diesem Zyklus also als Ergänzungen des Kanons auf. Inhaltlich findet sich in ihnen eine Parallele zur Kebes-Tafel, in der Wissenschaft und Weisheit ebenfalls eine wichtige Rolle spielen. So könnte in diesem Tugendenpaar *Sapientia* mit der wahren Bildung der Kebes-Tafel gleichgesetzt werden. *Scientia* ist ihr im Stich von Meyer als Tugend gleichgestellt, während die Wissenschaft in der Kebes-Tafel nur als eine unvollkommene und zu überwindende Vorstufe zur wahren Bildung verstanden wird. Es wäre zu überlegen, ob es hier um das Interesse an der wissenschaftlichen Erschliessung der Welt geht und ob die Künstler durch die abgewandte Haltung von

Scientia auf die Problematik der Vereinbarkeit mit der christlichen Weltanschauung anspielen wollten. Dies legt jedenfalls die Inschrift nahe, die die Personifikation begleitet: «Iesum Christum Liebhaben ist viel besser dann alles wüssen.»

Die Signatur von Conrad Meyer, Lehrling und Bruder von Rudolf Meyer, verweist darauf, dass der Tugendzyklus in zwei Auflagen gedruckt wurde.⁴ Die erste Auflage zeichnete und stach Rudolf Meyer selbst. Die zweite Auflage, um welche es sich hier handelt, wurde von Conrad im Jahr 1676 neu gestochen und ediert. Die Datierung der ersten Auflage ist nicht eindeutig zu bestimmen. Conrad Meyer datierte sie in das Jahr 1636. Vermutlich tat er dies willkürlich, denn kompositorisch und inhaltlich ordnet sich das Werk in Rudolfs frühes Schaffen um 1627 ein.⁵ Zu dieser Zeit befand er sich noch in der Ausbildung bei seinem Vater, und die Bildinhalte der frühen Werke waren inspiriert von dessen Schaffen. Nach der Ausbildung begann Rudolf Meyer seine eigene Bildsprache zu entwickeln und wendete sich vom spätmanieristischen Stil, welcher von allegorischen Bildinhalten geprägt war, ab.⁶

Lina Schweizer

- 1 Cornelia Logemann, «Die Allegorie» in *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. v. Wolfgang Brassat, Berlin u. a. 2017, 555–575.
- 2 Ebd., 565.
- 3 Ebd., 557.
- 4 Hansjakob von Matt, *Der Radierer Rudolf Meyer von Zürich 1605–1638. Mit einem kritischen Katalog seines druckgraphischen Werkes*, Immensee 1956, 93.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., 30.



12 | Joseph Werner d. J.

Bern 1637–1710 Bern

Der Triumph der Tugend über den Neid, 1668

Öl auf Leinwand, 51,5×45,5 cm

Im Zentrum dieses Gemäldes von Joseph Werner steht eine junge Frau, die mit ihrem Blick Kontakt mit uns Betrachtenden aufnimmt. Sie verkörpert die im Titel des Werks erwähnte Tugend, die sich eine alte Frau (?) vom Leibe hält.¹ Das Gesicht der Alten mit seiner rötlichen, furchigen und behaarten Haut erinnert an die Fratze des Teufels oder eines Ungeheuers. Die Haare gehen in Schlangen über. Mit den Händen hält die Figur zwei dieser Schlangen fest, eine dritte beisst ihr in die Stirn. Der Blick der Betrachtenden wird zurück auf die Hände der Tugend gelenkt, welche die monströse Gestalt im Griff hält. Die beiden Hauptfiguren könnten nicht gegensätzlicher sein.

Die alte Gestalt im Vordergrund verkörpert den Neid (*Invidia*). Der Neid ist neben dem Hochmut, dem Zorn, der Habgier, der Völlerei, der Wollust und der Trägheit eine der sieben Todsünden.² Auf der Kebes-Tafel, die den Weg zu einem glücklichen Leben darstellt, werden diese sieben Laster, die der Ursprung aller Sünden sein sollen, mit «Bestien» verglichen, welche den Menschen vom richtigen Weg abkommen lassen wollen. Um sich vor ihnen zu schützen, muss man mit Vernunft und Beharrlichkeit nach der wahren Erkenntnis streben, die zur Glückseligkeit führt.³

Die verderbende Wirkung der Laster wird häufig mit dem Gift einer Schlange gleichgesetzt. Das Attribut der Schlange ist in der Ikonografie des Neides fest verankert. Schon drei Jahrhunderte vor Joseph Werner hat sich der Maler Giotto di Bondone dieses Motivs bedient (Abb. 12a). Aus dem Mund seiner *Invidia* in der Arena-Kapelle in Padua kommt eine Schlange hervor, die der Personifikation in die Stirne beisst, ganz dem Sprichwort entsprechend «der Neid frisst seinen eigenen Herren.» Die Schlange, die aus dem Innern der *Invidia* hervorgeht und sich gegen sie richtet, symbolisiert in diesem Zusammenhang ihre «selbsterfleischende Natur.»⁴ Auch Schlangenhaare werden zur Darstellung des Neides gerne gebraucht. Ein noch offensichtlicherer Gebrauch von Schlangenhaaren bei *Invidia* ist im *Vingt-neufième Tableau* des ausgestellten Emblem-buchs *Le théâtre moral de la vie humaine* von Otto van Venius zu sehen (Abb. 12b, Kat. 8). Die Körperhaltung der Tugend in Werners Gemälde vermittelt eine Unangestrengtheit, ganz im Gegensatz zu *Invidia*, welche Ärger und Anspannung ausstrahlt. Dieser Kontrast der beiden Figuren ist auch in der Wechselbeziehung der Hände zu sehen. *Invidia* verkrampft ihre Hände, während die Tugend nur eine Hand benutzt, um den Neid unter Kontrolle zu halten,

ohne dabei angespannt auszusehen oder viel Kraft aufwenden zu müssen. Ihre zweite Hand benötigt sie nicht, um sich zu wehren. Stattdessen bewegt sie sie in einer eleganten Geste, mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Dies und der beinahe fröhlich lächelnde Blick, den sie uns Betrachtenden zuwirft, verleiht ihrem Auftreten eine Leichtigkeit. Die Tugend lässt sich im Gemälde nicht vom Neid täuschen und kann sich ohne Mühe gegen ihn durchsetzen. Hinter den beiden Hauptfiguren ragt rechts eine Pyramide oder ein Obelisk in den blauen,

mit Wolken bedeckten Himmel empor. Dieses Monument dient als Sockel für die Skulpturen zweier weiterer, kaum erkennbarer, sich rauender Figuren. So wird im Hintergrund das Verhältnis der beiden Hauptfiguren wieder aufgenommen. Die Pyramide unterstreicht durch ihren stabilen Bau den Triumph über das Laster und symbolisiert die Standhaftigkeit der personifizierten Tugend, die sich nicht vom Neid anstiften lässt.⁵

Michelle Siegenthaler

1 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 182.

2 Helga Fabritius, «Die sieben Todsünden – Alltagsleben ins Bild gesetzt» in *Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kunstgeschichte zwischen Tugend und Laster* (Ausstellungskatalog, Dalheim), hg. v. Alexandra Buterus u. Maria Tillmann, Münster 2015, 20–31.

3 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch u. Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, 91, 95, 139.

4 *Schlangen und Drachen. Kunst und Natur* (Ausstellungskatalog Braunschweig), hg. v. Ulrich Joger und Jochen Luckhardt, Darmstadt 2007, 148.

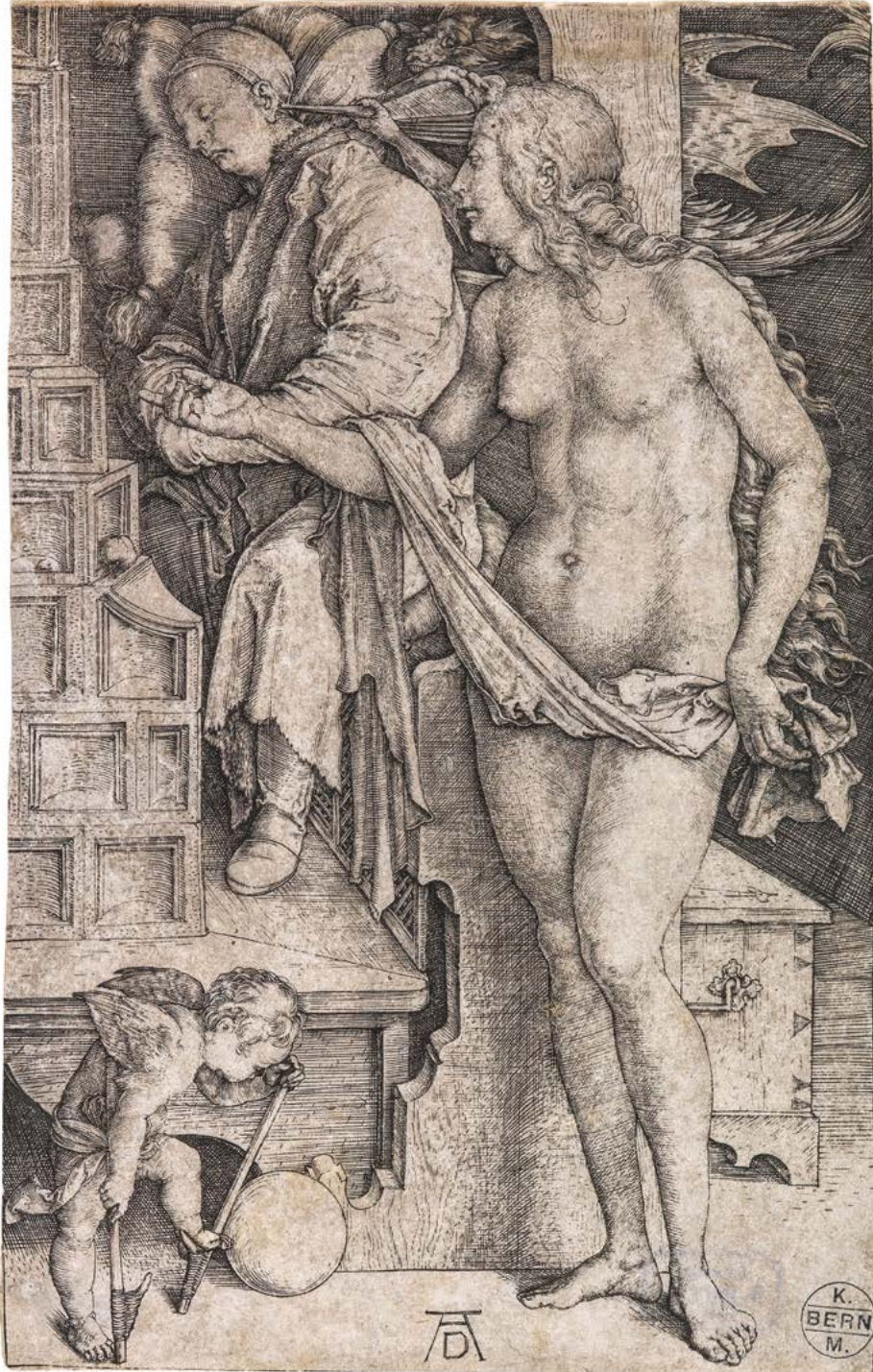
5 Glaesemer, *Joseph Werner*, 182.



Abb. 12a
Giotto di Bondone, **Invidia**, um 1305,
Fresko, Padua, Arenakapelle



Abb. 12b
L'envie est la mort de l'amour, in Otto van Venius,
Le théâtre moral de la vie humaine [...],
Brüssel: François Foppens, 1678,
Tafel 29, Radierung



13 | Albrecht Dürer

Nürnberg 1471–Nürnberg 1528

Der Traum des Doktors (Die Versuchung des Müssiggängers), um 1497

Kupferstich, 18,9×12,0 cm (Plattenmasse)

Ein wohlgenährter Mann mit einer Haube auf dem Kopf und einem langen Mantel bekleidet sitzt auf einer Bank hinter dem Ofen. Mit einem Kissen an die Wand gelehnt, döst er scheinbar friedlich. Im Vordergrund steht eine nackte Frau, die ihre Scham mit einem Tuch verdeckt. Sie steht fast frontal zu uns, aber blickt und weist mit ihrer rechten ausgestreckten Hand in Richtung Ofen. In der linken unteren Ecke blickt ein Putto, auf zwei Stelzen gestützt, auf eine Kugel, welche vor ihm am Boden liegt. Den linken Fuss auf der Stelze, streift er die Kugel mit den Zehenspitzen. Hinter dem Mann am Ofen ist ein geflügelter Dämon zu sehen, der einen Blasebalg beim Ohr des Schlafenden in Stellung gebracht hat. Das fledermausartige Gesicht blickt uns direkt an.

Es wurden bereits verschiedene Anläufe unternommen diesen frühen Kupferstich von Albrecht Dürer zu deuten.¹ Die wohl gängigste Interpretation geht davon aus, dass wir es hier mit der Darstellung zweier Todsünden zu tun haben: der Trägheit (*Acedia*) und der Wollust (*Luxuria*).² Die im Frühmittelalter definierten sieben Todsünden benennen diejenigen Verhaltensweisen, welche ein gottgefälliges Leben des Menschen verhindern und ihn dadurch um sein Seelenheil bringen.³

Die schädlichste aller Sünden ist die Trägheit, da sie den Menschen in seiner Ganzheit zu erfassen vermag und so den besten Boden für weitere Sünden bietet.⁴ Im Gemälde *Die sieben Todsünden* (Abb. 13a), das Hieronymus Bosch, einem Zeitgenossen von Albrecht Dürer, zugeschrieben wird, können wir über der Inschrift *Acedia* eine Szene erkennen, welche der von Dürer ähnelt. Ein Mann döst, den Kopf auf ein Kissen gebettet, hinter dem Ofen auf einem Stuhl. Es ist daher naheliegend, dass es sich auch bei Dürers Schlafendem um eine Verkörperung von *Acedia* handelt – zumal auch die Attribute des Ofens, des Kissens und der Wärme dem Laster der Trägheit zuträglich sind.⁵ Etwas umstrittener ist die Deutung der nackten Frau im Vordergrund, welche die sexuelle Versuchung (*Luxuria*) verkörpern soll. Erwin Panofsky deutete die Nackte aufgrund des Rings am linken kleinen Finger und der Kugel zu ihren Füßen als Venus. Panofsky bezieht sich in seiner Vermutung auf eine mittelalterliche Legende. Ihr zufolge waren einige römische Jünglinge ins Ballspiel vertieft, als einem von ihnen der Ball davonrollte. Er ging diesem nach und kam zu einer wunderschönen Venus-Statue in einem Tempel. Er war von der Statue so verzaubert, dass er ihr aus Verehrung seinen Ring an den Finger steckte. Allerdings



bemerkte er nicht, dass sich der Teufel hinter dem schönen Antlitz versteckte. Bald gequält durch sein Verlöbnis mit der Statue, suchte der Jüngling Hilfe bei einem christlichen Priester, welcher ihn taufte und so den Teufel zwang den Ring zurückzugeben und die Verbindung zu brechen.⁶ Weiter wird der auf Stelzen steigende Putto gemeinhin als Amor gedeutet, was die Identifizierung der Frau mit der Göttin Venus zusätzlich plausibel macht.

Allerdings lassen die Kugel am Boden und der Putto mit Stelzen auch andere Deutungsmöglichkeiten zu. Sowohl die Stelzen als auch die Kugel könnten einfach als Kinderspielzeuge verstanden werden. Allerdings ist die Kugel ebenso ein Attribut des Schicksals (*Fortuna*) und kann demnach auch als Symbol von Unbeständigkeit interpretiert werden.⁷ Die Kugel

begegnet uns ebenfalls in Dürers Kupferstich *Nemesis*, was diese Deutung bestärken könnte. Auch die Stelzen des Putto führen weiter in diese Richtung. In einem Blatt der *Kinderspiele* von Conrad Meyer (Abb.13b, Kat.9) findet sich ein Knabe auf Stelzen. Dort lautet die Botschaft, man solle dem Glück nicht zu sehr trauen, sonst könne man nur allzu tief fallen.

Welche unheilvollen Attribute und Warnungen sich auch im Geschehen um den Schlafenden versammelt haben mögen: Der Dämon mit dem Blasebalg im Hintergrund braucht nur anzufachen, was bereits vorhanden ist – der Schlafende hat sich wohl durch seine Trägheit selbst für weitere Laster empfänglich gemacht.

Franziska Winkler

Abb. 13a

Hieronymus Bosch,
Die sieben Todsünden (Detail), 1505–1510,
Öl auf Holz, 119,5 × 139,5 cm,
Madrid, Prado



Erreu nicht zuvil dem glük; Er laßt nicht seine kük:
Ein hoch gefasster wort Bekömt den fall zu löse:



Wer hoch in ehren schwebt, Und fremder gnaden lebt,
Desh wolstand haffet nur An äurer schwachen schnür.

29/5

- 1 Aus einer dieser Deutungen stammt der irreführende, jedoch sich durchgesetzt habende Titel *Der Traum des Doktors*. Moriz Thausing, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1876, 214. Es wurde jedoch wiederholt festgestellt, dass der Schlafende keinen Dokortut, sondern eine Schlafhaube trägt und auch weiter nichts ausgemacht werden kann, was den Herren als Doktor kenntlich machen würde. *Die sieben Todsünden* (Ausstellungskatalog, Augsburg), hg. v. Melanie Thierbach, Petersberg 2016, 122.
- 2 Die sieben Todsünden: Hochmut (*Superbia*), Habgier (*Avaritia*), Neid (*Invidia*), Wollust (*Luxuria*), Völlerei (*Gula*), Jähzorn (*Ira*), Trägheit (*Acedia*). Christoph Becker, «Todsünden und Recht» in *Die sieben Todsünden*, 29.
- 3 Gerda Riedl, «Todsünden – gibt es das heute noch?» in *Die sieben Todsünden*, 17.
- 4 *Acedia* verursacht die Ermattung der Seele, die Lähmung des Körpers und eine geistige Verzerrtheit und kann im schlimmsten Fall in Wahnsinn oder Selbstmord enden. Monique Meyer, «Acedia/Trägheit» in *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman* (Ausstellungskatalog, Bern) hg. v. Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2010, 228–232, 228.
- 5 Rainer Schoch, «Die Versuchung des Müsiggängers (Der Traum des Doktors), um 1498» in *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk in drei Bänden*, hg. v. Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 2000, Bd. 1, 62.
- 6 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), Princeton 2005, 72.
- 7 Schoch, «Die Versuchung des Müsiggängers», 62.

Abb. 13b

Conrad Meyer, **26 Kinderspiele**,
 Nr. 11 **Trau nicht zuvil dem glük** / Nr. 12 **Wer hoch in ehren schwebt**, 1657,
 Radierung, 14,4×8,2 cm, Bern, Kunstmuseum



14 | Rembrandt Harmensz. van Rijn
Leiden ca. 1606–1669 Amsterdam

Darstellung eines Gelehrten mit Kryptogramm, sog. Doctor Faustus (Zustand V/V), ca. 1652
Radierung, 15,9×21,0 cm

Wir blicken in die dunkle Stube eines Gelehrten und auf deren einzige Beleuchtung, ein teils zugezogenes Fenster. Im Zwielight liegt ein Totenschädel und wird fast von einem Vorhang verhüllt, dessen Saum über die Ecke der Ablage geworfen ist. Auf einem weiteren, bis in den Vordergrund reichenden Tisch stapeln sich Bücher, skizzenhaft ist ausserdem ein rundes Gerät, vermutlich eine Armillarsphäre angedeutet. Der Gelehrte scheint sich gerade erst von seiner Arbeit erhoben zu haben. Mit Mütze, Schal und auf der Schulter gemustertem Mantel ist er wohlhabend gekleidet. Die Radierung arbeitet die samtige Textur seines Hemdes klar heraus. Vor ihm liegen ein Schreibpult und einige Zettel. Inmitten seiner Bücher gilt seine Aufmerksamkeit aber einer anderen, gespenstischen Erscheinung, die die Dunkelheit seines Studienzimmers durchbricht. Umgeben von Rauchwolken erscheint vor dem Fenster ein leuchtendes kreisförmiges Kryptogramm. Im Innersten mit den Buchstaben «INRI», darum «+ ADAM + TE + DAGERAM» und aussen «+ AMRTET + ALGAR + ALGASTNA ++». Aus dem Zwielight der Radierung erscheinen rechts ausserdem zwei Hände, die eine hält wohl einen Spiegel, die andere zeigt auf diesen. Seit der Sammler Valerius Röver (1686–1739) diesen Druck 1731 in seinem Inventar als «Doc-

tor Faustus» bezeichnete, setzte sich diese Interpretation durch, so dass auch Goethe eine spiegelverkehrte Kopie des Drucks als Frontispiz seines berühmten Werks nutzte.¹ Um 1580 hatte der englische Dichter Christopher Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus* verfasst und diesen Stoff damit erstmals in die literarische Form eines Dramas gebracht, das auch in einer niederländischen Übersetzung während des 17. Jahrhunderts grossen Erfolg genoss.² Doch entspricht keine Szene in Marlowes Drama dem Thema der Radierung.³ Das Inventar, das nach dem Tod des Kunsthändlers Clement de Jonghe (ca. 1624–1677) erstellt wurde, führt unter seinen Rembrandt-Graviken ein Werk mit dem Titel «Practiserende alchemist» auf, welches gemeinhin mit der vorliegenden Radierung identifiziert wird.⁴ Und so verdichtet sich der Nebel um dieses rätselhafte Werk. Die vielerlei vorgebrachten Deutungsvorschläge vermögen ihn nicht zu klären. Verschiedentlich werden Hinweise auf Rembrandts versteckte Sympathien vermutet, ob für die christliche Sekte der Socinianer, für jüdische Mystiker, die Alchemie oder gar für die Freimaurer.⁵ Schlüsselpunkt vieler Deutungsversuche ist dabei das Kryptogramm. Schon 1957 wies Hans-Martin Rotermund auf einige Medaillen

mit identischen Inschriften hin.⁶ Vor diesem Hintergrund scheint es sehr unwahrscheinlich, dass Rembrandt oder einer seiner Kunden das Kryptogramm selbst erfunden hätten, wie einige Autoren meinen. Eine sichere Interpretation des Textes fehlt und es stellt sich daher die Frage, ob er überhaupt lesbar ist. Zwar weisen einige Buchstaben wie der INRI-Titelus klar auf Christus hin, mit ALGASTNA verhält es sich aber deutlich komplizierter. Am wahrscheinlichsten ist wohl, dass es sich um magische Formeln handelt, die über eine längere Überlieferungstradition undeutbar wurden, so dass sie schon zu Rembrandts Zeit nicht mehr ganz verstanden werden konnten.⁷ Auch Rembrandts Radierung löst das Rätsel nicht. Vielmehr scheint der Künstler mit unserem Verlangen nach Offenbarung und Erklärung zu spielen.

Wenn ein Werk wie die Kebes-Tafel – als Ekphrasis nicht nur eines Bildes, sondern des Lebens selbst – Teil einer Bilderwelt ist,

die damit spielt, uns die Wahrheit offenzulegen, so ist der Faust-Stich Teil der notwendigen Gegenwelt, in der die Wahrheit verhüllt wird. Das kabbalistische, mystische Wissen, von dem Rembrandts Radierung handelt, wird in der Kebes-Tafel zwar nicht explizit aufgeführt, wäre aber wohl im Bereich des falschen Wissens eingeordnet. Wie aber die erhaltenen Medaillen mit derselben Inschrift zeigen, waren magische Amulette weit verbreitet und daher integraler Teil der barocken Lebenswelt. Besitzer glaubten vor Unglück und Gefahr geschützt oder sogar vor Gewehrkugeln gefeit zu sein.⁸ Wer ist also der Gelehrte? Ist er irrglaubender Faust, erleuchteter Alchemist oder gar Rembrandt selbst?⁹ Die Gefahr, die mit dieser Magie einherging, ist jedenfalls klar zu sehen: Nicht umsonst sehen wir den Protagonisten zwischen Vision und Totenschädel.

Gregor von Kerssenbrock-von Krosigk

- 1 N. F. V. Gelder-Schrijver und J. G. van Gelder, «De «Memorie» van Rembrandt's prenten in het bezit van Valerius Röver» in *Oud-Holland* 55/1 (1938), 1–16, hier 1; Erik Hinterding, Ger Luijten und Martin Royalton-Kisch, *Rembrandt, the Printmaker* (Ausstellungskatalog, Amsterdam und London), hg. v. Erik Hinterding, Ger Luijten und Martin Royalton-Kisch, Zwolle 2000, 69. I. Schon vor Goethe waren andere Radierungen Rembrandts kopiert und als Darstellung von Faust verwendet worden: Bsp. Baltazar Moncornet, *Le Docteur Favste: Philosophe Alemand*, Stich nach Rembrandt Harmenz. van Rijn, 1670, Klassikstiftung Weimar, Inv. Nr. F gr 9231.
- 2 Eric J. Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam, 1630–1650*, Amsterdam 2015, 257, besonders Anm. 164, 165.
- 3 Henri van de Waal, «Rembrandt's Faust Etching, a Socinian Document, and the Iconography of the Inspired Scholar» in *Oud-Holland* 79/1 (1964), 6–35, 37–48, 8.
- 4 Johannes Backer (Notar), Inventaris van Sterfhuis, 11. 02. 1679, Stadsarchief Amsterdam, Inv. NA 4528, Online verfügbar unter URL: <http://remdoc.huygens.knaw.nl/#/document/remdoc/e14079> (Zugriff am 22. 07. 2021). Schon van de Waal weist darauf hin, dass «Practiserende» auch als «nachdenkend» verstanden werden kann. Waal, «Rembrandt's Faust Etching», 8.
- 5 Vgl. unter anderem: Waal, «Rembrandt's Faust Etching»; Deni M. McHenry, «Rembrandt's «Faust in His Study» Reconsidered. A Record of Jewish Patronage and Mysticism in Mid-Seventeenth-Century Amsterdam» in *Yale University Art Gallery Bulletin* (1989), 9–19; Diethelm Bruggemann, «Alchemie ohne Labor. Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrandts Radierung «Sogenannter Faust»» in *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (2001), 133; Zhenya Gershman, «Rembrandt. Turn of the Key» in *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 21/3 (2014), 79–108.
- 6 Hans M. Rotermond, «Untersuchungen zu Rembrandts Faustradierung» in *Oud Holland* 72 (1957), 151–168. Zusätzlich finden sich sehr ähnliche Amulette in Reichelts *Exercitatio*: Julius Reichelt, *Exercitatio, De Amuletis. aeneis figuris illustrata*, Straßburg 1676, Taf. III, 75–78. Ein Beispiel in Wien: Fingerring, 16. Jahrhundert, Silber, graviert, Wien: MAK, Inv. Nr. F 615.
- 7 Ähnliches stellt Ina Rezak bei einer anderen Tradition von kabbalistischen Amuletten fest: Ira Rezak, «Engaging Mystery. A Late Medieval Hebrew-Christian Kabbalistic Medal» in *Windows on Jewish Worlds. Essays in Honor of William Gross, Collector of Judaica on the Occasion of His Eightieth Birthday* hg. v. Shalom Sabar, Emile G. L. Schrijver und Falk Wiesemann, Zutphen 2019, 191–202, 201.
- 8 Reichelt, *Exercitatio, De Amuletis*, 75.
- 9 Letzteres spekuliert jüngst Benjamin Binstock, «Rembrandt's So-Called «Faust» as Self-Portrait of the Artist-Kabbalist in the Studio» in *Tributes to David Freedberg. Image and insight* hg. v. Claudia Swan, Turnhout 2019, 45–60.