

Erstarrte Lebendigkeit

diaphanes

Erstarrte Lebendigkeit

Ernst Kris

Zwei Untersuchungen

Vorge stellt von
Bettina Uppen kamp

diaphanes

Handapparat

ist eine Publikationsreihe der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung,
Humboldt-Universität zu Berlin, herausgegeben von Pablo Schneider.

Der Abdruck von »Der Stil ›rustique«. Die Verwendung des Naturabgusses bei
Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy« erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Kunst-
historischen Museums, Wien; der Abdruck von »Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche
Naturalismus« mit freundlicher Genehmigung des Amalthea Verlages, Wien.

© diaphanes, Zürich 2012

ISBN 978-3-03734-132-2

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Einführung	7
Ernst Kris Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus	11
Ernst Kris Der Stil »rustique« Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy	27
Bettina Uppenkamp Erstarrte Lebendigkeit	137
Anmerkung des Herausgebers	157

Einführung

Ins Zentrum der beiden hier vorgestellten Untersuchungen von Ernst Kris (1900-1957) rücken nicht nur drei Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht im Fokus der kunsthistorischen Forschung standen. Es sind überdies Aspekte des Materials und seiner Bedeutung wie die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften, die Kris als einer der Ersten in den Blick genommen hat. Mit den Texten *Der Stil »Rustique«*. *Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy* von 1926 sowie *Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus*, 1927 erschienen, bearbeitete Kris Neuland einer Forschung, die erst später zu einem kunst- und bildwissenschaftlichen Themengebiet werden sollte. Denn die von ihm untersuchten Künstlerpersönlichkeiten des 16. Jahrhunderts sahen ihre Werke nicht nur als Objekte der Betrachtung an, sondern verstanden sie gleichzeitig als Instrumente, die der Analyse von Natur und Zivilisation dienten. Diesem Wechselverhältnis von Sehen und Begreifen widmete sich Ernst Kris. Alle drei Künstler bildeten die Natur nicht ab, sondern versuchten, über das Werkzeug der Darstellung und Anschauung zu tiefergehenden Einsichten zu gelangen. Geleitet wurden sie von einer »neuen wissenschaftlichen und enthusiastischen Einstellung zur Natur«, wie Kris es formuliert, und genau in dieser Qualität liegt die Aktualität und Relevanz ihres Ansatzes. Kris durchdachte diese methodische Ausrichtung, welche Sehen als Form der Erkenntnis begreift, und erkannte, dass dabei die visuelle Prägnanz der Darstellungen – Zeichnungen, Kupferstiche und Skulpturen – einen eigenständigen Kristallisationspunkt ausbildet.

Die Skulpturen von Jamnitzer und Palissy sowie die Zeichnungen Hoefnagels waren zwar nicht ausschließlich, aber doch vor allem dem Betrachten und Begreifen der Natur gewidmet. Verständlich wurden sie jedoch erst durch eine Deutung, die darüber hinausreichte und religiöse, politische oder moralische Verständnisebenen beachtete. Für die Frühe Neuzeit wäre eine Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft oder eine Unterscheidung von technischen und künstlerischen Disziplinen widersinnig erschienen. Im Fokus standen vielmehr die unterschiedlichen Deutungsformen des Sichtbaren, die sich im Begreifen von Welt und Kosmos vereinigten. Das Sehen konnte in diesem Zusammenhang als ein haptischer Vorgang verstanden werden, was die Wertschätzung des Auges als einem intellektuellen Organ noch steigerte. Die Werke Jamnitizers, Palissys und Hoefnagels waren

somit Teil eines fundamental auf Erkenntnis ausgerichteten Vorhabens. Gerade die Bildwerke, welche die Natur in höchster Perfektion und Schönheit zeigen, so arbeitet Kris heraus, werfen gleichzeitig die Frage nach Ausagemöglichkeiten und Bedeutungsebenen des Augenscheinlichen auf. Sie, die Bilder, erzeugen das, was sie zeigen, mit und bilden es nicht passiv ab.

Mit den Sphären der analytisch-visuellen Weltbeschreibung setzt sich Ernst Kris in seinen beiden Untersuchungen mit intellektueller Schärfe und sprachlicher Prägnanz auseinander und begegnet dabei einer Motivwelt, die in der Frühen Neuzeit keineswegs unproblematisch war. Denn die Darstellung von Eidechsen, Lurchen, Fischen, Käfern, Nagetieren, Schnecken, Muscheln und Blumen, derer sich Jamnitzer, Palissy und Hoefnagel vorwiegend bedienten, wurde im 16. und 17. Jahrhundert nicht unvoreingenommen gedeutet. Derartige Motive ließen sich durchaus negativ lesen und konnten menschliche Sündhaftigkeit ebenso wie Vergänglichkeit repräsentieren. Zugleich verwiesen sie auf ein so wichtiges Themengebiet wie das der vier Elemente – Erde, Feuer, Wasser und Luft, die als Urstoffe des menschlichen Lebens Elemente einer positiven Erkenntnissuche repräsentierten. Gerade in ihrer Widersprüchlichkeit liegt ihre hohe Bedeutung, und in ihrer Kombination wurde in der Frühen Neuzeit der Schlüssel zum Verständnis von Welt und Kosmos gesucht.

Kris zufolge gelang es den Künstlern Jamnitzer, Palissy und Hoefnagel, polare Konstellationen in Bildwerken zum Ausdruck zu bringen. Georg Hoefnagels Allegorie des *Amor Lethaeos* etwa führt die Spannweite des gedanklichen Spektrums vor, welches die Künste beschäftigte und dessen Betrachtung sich die beiden Untersuchungen des Wiener Kunsthistorikers widmen. Die Darstellung bringt die Zustände von Lebendigkeit und Stillstand, von Vitalität und Mortalität zusammen. In der Zeichnung ist es der Cupido des zentralen Medaillons, welcher den Blick unvermittelt aus dem Bild heraus richtet und dabei seine Hände fast zärtlich auf Stundenglas und Schädel legt. So wird die Vergänglichkeitsthematik unmissverständlich vorgestellt, und doch steht der kokette Augenaufschlag des Knaben in hartem Kontrast dazu. Verschiedene Arten von Lebewesen sowie blühende und verwelkende Blumen umgeben die Szene und konfrontieren den Betrachter mit einer Schönheit, die jenseits von Leben und Tod liegt. Hier wird kein zeitlicher oder moralischer Schematismus dargestellt, der sich in der Formulierung von Werden und Vergehen erschöpft. Hoefnagel gelingt es vielmehr, gegensätzliche Zustände in einer Bildformel zu kombinieren, ohne das Spannungsverhältnis aufzulösen. Derartige Bildwelten erzeugen kom-



Joris Hoefnagel: *Amor Lethaeos*, 1598.

plexe Instrumente der analytischen Betrachtung, und sie nur als Abbilder ästhetisch eindrucksvoller Situationen zu verstehen, würde die in ihnen eingefangene analytische Kraft unterschätzen.

Das frühneuzeitliche Verständnis der Repräsentation ist grundsätzlich vom Gedanken der Vergegenwärtigung bestimmt. In den Skulpturen Bernard Palissys verdichtet sich diese Beobachtung, entstanden sie doch als Abgüsse lebender Tiere. Insofern beinhaltet ihre Form die Unmittelbarkeit einer vergangenen Berührung. Hier setzt die Frage nach der Bedeutung von Herstellung und Darstellung in der intellektuellen Rezeption ein: In Analogie zur Entstehung der *Vera icon* – dem Abdruck des Gesichts Jesu auf dem Grab- oder Schweiß Tuch – wird ein Bild geschaffen, das nicht Abbild, sondern Re-Präsentation ist. »Das wäre die ›Urform‹ der Repräsentation als Effekt: das Abwesende präsent zu machen, als ob das Wiederkehrende dasselbe wäre, ja manchmal sogar besser, intensiver, stärker, als wenn es dasselbe wäre.«¹ In dieser spezifischen Verbindung waren die bildlichen Aus-

¹ Louis Marin: »Das Sein des Bildes und seine Wirkungskraft«, in: ders., *Von den Mächten des Bildes*, aus dem Französischen von Till Bardoux, Zürich-Berlin 2007, S. 9–28, hier S. 14.

drucksformen als handelnde Objekte zu verstehen. Diese Blickwendung, gerade auch in der Verstörung die Möglichkeit von Erkenntnis zu sehen, bewog nicht nur Kris zu seinen Untersuchungen, sondern beinhaltet auch ihren methodischen Wert.

Ernst Kris hatte seine berufliche Laufbahn als Kunsthistoriker begonnen und sich in verschiedenen Museen besonders mit der Vermittlung durch Anschauung befasst. So richtete er die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum in Wien neu aus, indem er die Ordnung nach Materialien in eine Ordnung nach Stil und Geographie überführte. Zeitgleich zu den beiden hier vorgestellten Untersuchungen begann Kris neben der Museumsarbeit auch als Psychoanalytiker zu arbeiten. Den Anstoß für diese Veränderung gab der Kontakt zu Sigmund Freud, mit dem Kris bis zu dessen Tod 1939 in London eng verbunden blieb. Bereits die Offenheit der *Wiener Schule* der Kunstgeschichte, besonders jener Julius von Schlossers und Max Dvořáks, gegenüber der Methode und dem Gegenstand der Psychoanalyse hatte ein Denken befördert, das in seinen Fragestellungen die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen produktiv ignorierte. Der Schritt von der kunsthistorischen Forschung zur Psychoanalyse erscheint nur auf den ersten, äußerlichen Blick radikal. In dem umfassenden Blick Kris' auf den Gegenstand und dessen Kontext liegt sein besonderes Verdienst und die Aktualität seines Denkens.

Pablo Schneider

Ernst Kris

Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus

»So schauen wir die geschichtlichen Phänomene,
weder um sie zu »richten«, noch um sie zu »retten«,
sondern um sie in ihrer Entwicklung zu begreifen.«

Julius Schlosser.

Nach der Plünderung seiner Heimatstadt durch die spanische Soldateska im Jahre 1576 ist der Antwerpener Maler Georg Hoefnagel in den Dienst süddeutscher Fürsten, der Wittelsbacher und der Habsburger getreten.¹ Der vielseitige Mann, der vornehmlich als Graphiker und Miniator wirkte, war ein gebildeter Kopf, dessen humanistische Gelehrsamkeit und dessen unermüdlicher Fleiß, zumal als Verfasser lateinischer Poemata, von seinem Biographen Carel van Mander gerühmt wird. Er selbst betont in Bildunterschriften mit Vorliebe, dass er Autodidakt gewesen sei; jedenfalls scheint er erst in späteren Jahren seine Kunst des Erwerbes halber betrieben zu haben, als nämlich durch die Ereignisse der Kriegszeit der väterliche Edelsteinhandel, an dem er mindestens zu Zeiten mitwirkte, unterbunden ward.

In der allgemeinen Stilentwicklung nimmt er keinen bedeutenden Platz ein.

Die figuralen Kompositionen, die er auf Titelblättern oder in kleinen Medaillons seinen Buchminiaturen einfügt, sind wenig gewichtig. Er erscheint als ein Vertreter des Antwerpener Stiles der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit aller Gegensätzlichkeit von Breugheltradition und

¹ Hoefnagel ist 1542 in Antwerpen geboren, reiste 1561–1569 in Frankreich, Spanien (und England?), lebte von 1570–1576 in Antwerpen, dann trat er in bayerische Dienste und unternahm eine Reise nach Italien, von der er 1578 nach München heimkehrte. 1591 wurde er an den kaiserlichen Hof berufen. Er starb in Wien im Jahr 1600. Seine Lebensschicksale und seine wichtigsten Werke sind geschildert worden von Chmelarz, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XVII. Neuerdings eine lückenhafte Kompilation bei Thieme-Becker. Die Hinzufügung neuen Materials, die auch an dieser Stelle gelegentlich geleistet werden konnte, stand so wenig im Mittelpunkt der Fragestellung, dass mancherlei Beiträge zum Werk Hoefnagels als für den vorliegenden Zusammenhang unwesentlich unterdrückt wurden. Auch die Verweise auf verwandte künstlerische und kulturgeschichtliche Phänomene sind auf ein Mindestmaß beschränkt worden.

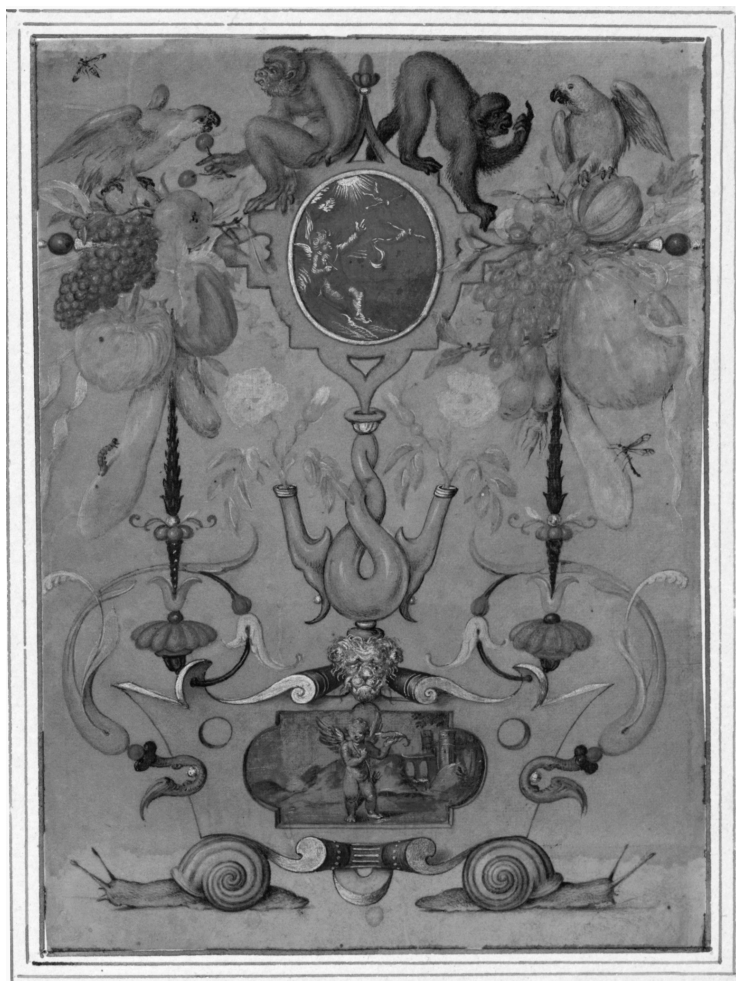


Abb. 1: Georg Hoefnagel, Grotteske mit Affen und Papageien, 1523, Wien, Albertina.

Italianismus; dabei lehnt er sich auch unmittelbar an italienische Vorbilder, vornehmlich wohl an graphische Blätter an, die er eklektisch verwertet.

Auch in den Kompositionen seiner Landschaften (über die im Folgenden noch zu sprechen sein wird) bleibt er konventionell. Die Kunst Breughels hat ihn unmittelbar beeinflusst. (Er scheint Zeichnungen des Meisters besessen und im Stich reproduziert zu haben.) Zudem ist sie ihm als Schulgut vermittelt worden, denn er soll bei Hanns Bol gelernt haben.

Als Ornamentiker steht er durchaus auf der Höhe des Zeitstiles: Die Florisdekoration war für ihn bestimmend (Abb. 1).² Doch das architektonische Gerüst wird aufgelockert, die plastische Wirkung der Rollformen in kalligraphischer Führung aufgelöst. Man mag darin so gut die Eigenart des Künstlers als ein Zeugnis für das geänderte Formempfinden der Generation, der er angehört, erblicken.

Dass seine Wirksamkeit auf Interesse Anspruch erheben darf, liegt nicht so sehr in der Bedeutung der einzelnen Werke, als vielmehr in dem Einblick, den sein Œuvre in die Geistigkeit seiner Zeit und vornehmlich jener höfischen Kunstkreise gewährt, in denen er aufs höchste gefeiert wurde.³

Der Teil seiner Tätigkeit, der im vorliegenden Zusammenhang besondere Beachtung fordert, sind die Naturstudien, die er im Schmucke seiner Buchminiaturen verwendet. So finden wir in den Schriftmusterbüchern des Georgius Bocskay, die Hoefnagel für Kaiser Rudolf II. zu schmücken hatte, neben architektonischem Rahmenwerk, neben Grotesken und sorgfältig gerahmten Landschaften, auch Blätter, wo unter säuberlichen Schriftproben ein aufgeschnittener Apfel und zwei halbgeöffnete Knospen liegen, oder unter einem in Spiegelschrift geschriebenen Text eine offene Schote, ein Leberblümchen und eine Schlange (Abb. 2 u. 3).⁴ Nichts verbindet die beiden Teile des Blattes, und doch besteht ein Gemeinsames: Die Künstlich-

2 Heranzuziehen sind hier namentlich zehn bisher übersehene früher als »Giovanni da Udine« angesprochene Blätter mit Grotesken, Miniaturen auf Pergament (12,5 × 18 cm) in der Wiener Albertina, deren zwei monogrammiert und 1594, bzw. 1595 datiert sind.

3 Wie lange in diesem Kulturmittel sein Ruhm unmittelbar lebendig geblieben ist, ersieht man aus einem Bilde des Teniers, das Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie zeigt, ein Gemälde Hoefnagels betrachtend (vgl. Frimmel, Kleine Galerie-Studien I. 309 f.). Im Inventar dieses fürstlichen Sammlers werden etwa 40 Arbeiten Hoefnagels aufgeführt.

4 Die Illuminierung des einen dieser Bücher (im Besitze des Kunsthistorischen Museums in Wien, Sammlgn. f. Plastik u. Kunstgewerbe Inv. Nr. 975) hat Hoefnagel 1594 vollendet, die des anderen (das ich 1923 im Besitze von Herrn Louis Koch in Frankfurt auffand) zwei Jahre später (vgl. Chmelar z. a. a. O. S. 284 ff., F. Ritter, Mitteilungen des Österr. Museums f.

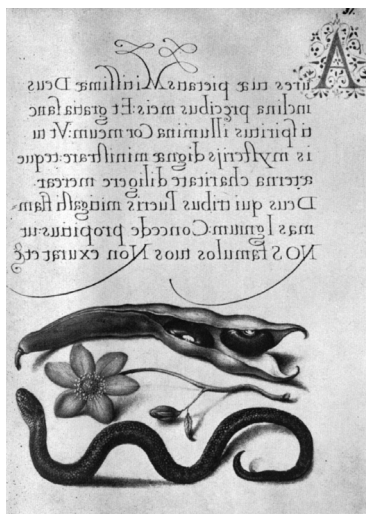


Abb. 2 und 3: Georg Hoefnagel, Zwei Seiten eines Schriftmusterbuchs.

keiten des Schreibers und das Virtuositum des Miniators sind aus einer Einstellung erwachsen. Denn virtuosenhaft ist die Art der Naturwiedergabe Hoefnagels durchaus. Nicht nur, dass auf die Darstellung aller Einzelheiten größte Sorgfalt gewendet ist – die Schwierigkeit wird gesucht: der zerschnittene Apfel, die zersprungene Schote, ein Insekt oder Reptil mit schillernder Haut – es gelingt dem kunstreichen Mann.

Auch in dem Zusammenhang großer Allegorien (etwa auf einem der Blätter des Missales, das Hoefnagel in den Jahren 1580–1591 für Ferdinand von Tirol verfertigt hat),⁵ werden unvermittelt Naturstudien eingestreut und neben dem betenden David finden wir eine offene Nuss, eine Erdbeere, eine Kornähre und allerlei Insekten. Gelegentlich aber sind diese Naturstudien einem strengen Programm untergeordnet, das die Randleisten in den Dienst einer ebenso gelehrten, wie abstrusen Allegorie stellt, und auch diese Seite der »Kunst« Hoefnagels, die er mit Stolz unterstreicht – er nennt sich

Kunst u. Industrie 1887 N. F. II, 337 Den Hinweis auf diesen letzteren Aufsatz danke ich der Unterstützung H. I. Hermanns).

5 Nationalbibliothek in Wien cod. 1784.



Abb. 4 und 5: Georg Hoefnagel, Zwei Seiten eines Gebetbuches, München.

»inventor hieroglyphicus et allegoricus« – war der Zeit und dem Kreise, in dem er wirkte, wert.⁶

Wie er zu dieser Verwertung der Naturstudien im Handschriftenschmuck gelangte, vermögen wir mindestens mit hoher Wahrscheinlichkeit anzugeben, denn in den Miniaturen eines fast zwei Jahrzehnte früher illuminierten Buches, des Gebetbuches Albrechts V. von Bayern in München⁷ begegnet die gleiche Fertigkeit in der Naturaufnahme – doch Pflanzen und Tiere sind hier säuberlich an den Rand verteilt (Abb. 4 u. 5). Den Gedanken dieser Anordnung hat Hoefnagel übernommen: In den Bordüren flämischer

6 Nach dem Tode des Erzherzogs Ferdinand von Tirol verlangte Kaiser Rudolf das von Hoefnagel geschmückte Missale zu sehen. Er befiehlt brieflich die leihweise Übersendung des Buches, dass »von schrift und malwerch gar künstlich, in sonderheit aber die pictura auf die mystica heiliger schrift gestellet und wol zu setzen sein solle« (Reg. 14115, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen XVII/2). – Auch der Schmuck des Wiener Schriftmusterbuches ist reich an allegorischen »congetti«.

7 Vgl. Killermann, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 140.

Handschriften hatte sich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine durchaus analoge Art der Randleistenfüllung ausgebildet, die sich in der Brüggerschule, im Kreise des »Breviarium Grimani« und des »Hortulus animae« zu höchster Blüte entfaltet hatte. Diese meist aus Streublumen gebildete Randleistenornamentik hat sich lange erhalten, in den Handschriften, die freilich ihrer einstigen Bedeutung verlustig, diese Tradition als unfruchtbares Erbe fortführten, so gut wie auch – mindestens bis ins 2. Viertel des 16. Jahrhunderts – gelegentlich in Holzschnitten, wo sie indessen bald durch den Zierrahmen verdrängt wurde.

Auf diese Ornamentik greift nun Hoefnagel wohl noch aus halblebendiger Überlieferung zurück, in einer Zeit, da längst Groteskeneinfassungen und Kartuschenwerk in Verwendung standen, Ornamentmotive, die auch er, wie schon gesagt wurde, beherrscht und häufig verwendet hat. Indessen bleibt die Kluft fühlbar, die ihn von einem Stile trennt, der sich 100 Jahre früher als reife Frucht spätgotischen Empfindens gebildet hat. Denn was dort aus lebendigem Ornamentgefühl ineinander gefügt war, wird nun mit bewusster Kühle geboten: Pedantisch liegen die Pflanzen an den Rändern; man kann jede einzelne in allen ihren Teilen sehen; eine lehrhafte Art darzustellen.

Diese betonte Deutlichkeit ist durchaus sinnvoll. Naturforscher haben sich der Mühe unterzogen, die einzelnen von Hoefnagel abgebildeten Pflanzen näher zu bestimmen und sind zu einem Ergebnis gelangt, das zur Beurteilung seiner Absichten beizutragen vermag. Denn neben einer großen Zahl heimischer Gewächse, finden sich einige, die der europäischen Flora ursprünglich fremd und auf anderen Kontinenten heimisch waren, vornehmlich Blumen aus Nord- und Südamerika, die eben erst nach Europa gelangt sein konnten. In mehreren Fällen erweist es sich sogar, dass Hoefnagel Pflanzen abbildet, die noch Conrad Geßner, dem gelehrten und vielseitigen Züricher Arzt (gest. 1561), unbekannt waren und erst später – etwa in des Matthias Lobellius (gest. 1616) *Observationes* – behandelt wurden. Neben der Tabakpflanze, deren erste Abbildung Hoefnagel im Gebetbuch Herzog Albrechts wiedergegeben hat, sind in den Randleisten dieser Handschriften auch zahlreiche andere Pflanzen zum ersten Male dargestellt worden; in vielen Fällen haben erst die Pflanzenväter des 17. Jahrhunderts es vermocht, sich dem *Inventarium* Hoefnagels zu nähern.⁸

8 Vgl. dazu Killermann a.a.O.