

**Cesare Ripa**  
**und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit**

Bilder Diskurs

**Herausgegeben von Ulrich Pfisterer**

**Cesare Ripa**  
**und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit**

**Herausgegeben von**  
**Cornelia Logemann und Michael Thimann**

**diaphanes**

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-134-6

© diaphanes Zürich 2011

Alle Rechte vorbehalten

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

## **Inhalt**

Vorbemerkung	7
<b>Michael Thimann</b>	
Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit	
Einige Stichworte zur Einführung	9
<b>Thomas Leinkauf</b>	
Analysen zum Vorwort der <i>Iconologia</i>	23
<b>Anthony Colantuono</b>	
Enigma, Rhetorical Syllogism and the Aesthetic of	
Strangeness in Ripa's <i>Iconologia</i>	41
<b>Regina Deckers</b>	
Tradition und Variation	
Die Rezeption der <i>Iconologia</i> im Zeitalter der Aufklärung	57
<b>Christiane Hertel</b>	
»Similar but Different«: Allegory in Hertel's <i>Iconologia</i> and	
Lessing's <i>Laocoön</i>	77
<b>Bärbel Küster</b>	
The English Ripa	
Wissens- und Sammlerkultur am Beispiel der <i>Natura</i> in der	
britannischen Emblemtradition des 18. Jahrhunderts	117
<b>Eckhard Leuschner</b>	
Ripas Rom, Ripas Roma	
Verfahren und Kontexte visueller Kodifikation im Jahr 1593	149
<b>Cornelia Logemann</b>	
Mantel der Bilder – Mantel der Gedanken	
Die Anti-Integumenta der <i>Iconologia</i>	167

<b>Elisabeth Oy-Marra</b>	
Medialität des Sinns und die Materialität der Bilder: Ripas Begriffsbilder im Medienwechsel	199
<b>Stefano Pierguidi</b>	
»E se noi riconosciamo bene la mente dell'Artefice«: Bellori e la nascita dell'iconologia come (fallace) scienza interpretativa	221
<b>Rudolf Preimesberger</b>	
Anwendungen	
Bernini und Gaulli in S. Agnese in Agone	241
<b>Cristina Ruggero</b>	
Filippo Juvarra illustriert die <i>Geroglifici sopra l'Iconologia del cavalier Ripa</i> (1734): Musterbuch oder Druckvorlage?	275
<b>Charlotte Schoell-Glass</b>	
Cesare Ripa in Hamburg (1932)	301
<b>Claudia Sedlarz</b>	
Frühe deutsche Ripa-Rezeption bei Harsdörffer, Masen und Greflinger	311
<b>Eva Struhal</b>	
A Visual Riddle: Contextualizing Lorenzo Lippi's »Allegory« in Angers	335
 Bildnachweise	361
Autorenverzeichnis	369
Namenindex	373

## **Vorbemerkung**

»Es wäre zu wünschen, daß jemand die allegorischen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zusammen suchte, und daraus eine bessere Iconologie machte, als die Ripa gegeben hat. Oft fehlt einem Künstler von Genie nichts, als daß er wisse, was andern vor ihm schon möglich gewesen. Hätten doch Lessing und Klotz, die so manchen Schriftsteller durchsuchten, um einen eben nicht sehr wichtigen Streit fortzusetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet.«<sup>1</sup> Doch der Appell von Johann Georg Sulzer verhallt, und so scheint es fast, als sei die *Iconologia* des Cesare Ripa noch immer eines der zentralsten Werke für die Bildtheorie der Frühen Neuzeit – selbst jene Artikulationen des Überdrusses, die sich an verschiedensten Stellen Europas seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vernehmen ließen, sind letztendlich Zeichen des großen Einflusses von Ripas 1593 in Rom erstmals verlegtem Werk. Die zahlreichen Editionen und Übersetzungen, Neuauflagen der ersten illustrierten Variante von 1603 und neue Illustrationszyklen prägten die Bildwelt in einem Maße, von dem vielleicht die wenig fürsprechenden Äußerungen Winckelmanns und seiner Zeitgenossen am besten Zeugnis leisten. Umso bemerkenswerter daher, dass die Auseinandersetzung mit der *Iconologia* und ihre wissenschaftsgeschichtliche Kontextualisierung bisher überwiegend Einzelaspekte geschuldet war. Noch immer wird Ripas Buch als Sammlung abstrakter Begriffe in menschlicher Gestalt verstanden, das vor allem als Nachschlagewerk Verwendung erfährt. Die theoretischen Implikationen, die im *Proemio* dem Leser mit auf den Weg gegeben wurden, kamen bisher ebenso wenig zur Sprache wie die Frage, in welcher Weise die *Iconologia* alte und neue Methoden allegorischer Deutungsweisen kondensierte. Ein Desiderat ist auch die Einordnung der *Iconologia* und ihrer vielfältigen Varianten in die europäische Bildwelt.

Eben diese *Iconologia* gab Anlass für eine Tagung über Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, die vom 24. bis 25. September 2009 an der Universität Heidelberg stattfand. Das Kooperationsprojekt zwischen der Max-Planck-Forschergruppe Das wissende Bild. Epistemologische Grundlagen des profanen Bildes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert und der Nachwuchsgruppe des Transcultural Studies Program im Rahmen der Exzellenzinitiative der Universität Heidelberg Prinzip Personifikation. Visuelle Intelligenz und epistemische Tradition 1300 bis 1800 fand in der Universitätsbibliothek Heidelberg eine hervorragend geeignete Begegnungsstätte zwischen Büchern und Wissenschaftlern. Die großzügige

1 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Erster Theil, Leipzig 1792, S. 99.

Förderung des Unternehmens durch die Max-Planck-Gesellschaft e. V. und das im Rahmen der Exzellenzinitiative an der Universität Heidelberg installierte Transcultural Studies Program sei dankend hervorgehoben. Die Vorbereitung des Kongresses wurde durch die umfassende Digitalisierung der Heidelberger Ripa-Ausgaben wesentlich erleichtert, die Maria Effinger und Sabine Häußermann dankenswerter Weise unternahmen.

Den Teilnehmern der Tagung möchten wir für die produktiven Diskussionen und Beiträge danken, sowohl den Moderatoren Hans Aurenhammer, Ulrich Pfisterer, Ulrike Tarnow, Claus Zittel als auch den Referenten Anthony Colantuono, Heiko Damm, Regina Deckers, Bärbel Küster, Thomas Leinkauf, Elizabeth Oy-Marra, Andrea Merlotti, Stefano Pierguidi, Rudolf Preimesberger, Cristina Ruggero, Claudia Sedlarz und Eva Struhal. Für den vorliegenden Band konnten wir außerdem die Beiträge von Christiane Hertel und Charlotte Schoell-Glass hinzugewinnen.

Bei der Vorbereitung und Durchführung der Veranstaltung konnten wir auf die tatkräftige Unterstützung von Michael Mohr, Miriam Oesterreich, Martina Papiro, Julia Rüthemann und Dania Schüürmann zählen, ebenso bei der redaktionellen Betreuung, die zum überwiegenden Teil und mit unermüdlichem Einsatz von Anastasia Kurzel und Nicole Sobriel durchgeführt wurde.

Dieser Band wurde in die Reihe der von Ulrich Pfisterer herausgegebenen Bilder-Diskurse aufgenommen. Die Realisierung des Buchprojekts verdankt den Mitarbeitern des Verlags diaphanes, insbesondere dem intensiven Lektorat von Sabine Schulz, vieles.

Cornelia Logemann  
Michael Thimann

**Michael Thimann**

## **Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit**

### **Einige Stichworte zur Einführung**

Wohl kaum eine Bildform ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert so sehr in Ver-  
ruf geraten wie die figürliche Allegorie. Das ästhetische Interesse an Personifikationen  
in der bildenden Kunst befindet sich seit langem an einem historischen Endpunkt.  
Kaum ist davon auszugehen, dass gegenwärtig oder in absehbarer Zukunft ein Künst-  
ler die *Iconologia* des Cesare Ripa oder ein verwandtes ikonographisches Handbuch zu  
Rate ziehen wird, um ein Bildkonzept zu entwerfen. Ohne Zweifel ist dies, abgesehen  
von der Überholtheit ihrer Inhalte, eine Folge grundlegender Skepsis am Logozentris-  
mus gewisser Formen der älteren Kunst, den die Moderne mit der Autonomisierung  
der Form und dem Postulat der Sinnoffenheit aus der Welt geschafft zu haben glaubt.  
Doch welche grundlegende Transformation auf dem weiten Feld anthropomorpher  
Repräsentation hat sich vollzogen, dass die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit heute als  
ein historisch vollkommen abgeschlossener Komplex der Kunst- und Ideengeschichte  
betrachtet werden können? Anderen Bildgattungen, welche die Frühe Neuzeit hervor-  
gebracht hat, war ein längeres Fortleben beschieden als der scheinbar hermetischen  
Welt der Allegorien, Personifikationen, Hieroglyphen, Embleme und Impresen, kurz  
jenen Sinnbildern, welche das >anders sagen< ( $\delta\lambdaληγορέω$ ) des eigentlich Gemeinten  
zum Gegenstand einer Geist, Witz und Verstand fordernden Bilderschrift und einer ihr  
zugehörigen Dechiffrierkunst gemacht haben. Im Hinblick auf den älteren Allegorie-  
Diskurs und seine bildlichen Traditionen hat Ripa 1593 mit seiner *Iconologia* erstmals  
den Versuch einer Systematisierung von Personifikationen in der Form eines alphabe-  
tischen Katalogs geliefert,<sup>1</sup> dem er mit dem zugehörigen *Proemio* zugleich eine verita-  
ble Theorie des Bildermachens an sich beigegeben hat. Es handelt sich dabei um einen  
sprachlogischen Strukturierungsversuch des Bildes, der sich auf Aristoteles' Theorie des

<sup>1</sup> Ripas Quellen wurden ausführlich untersucht von Erna Mandowsky: *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss., Hamburg 1934; Gerlind Werner: *Ripa's Iconologia. Quellen, Methode, Ziele*, Utrecht 1977; Chiara Stefani: »Immagini cavate dall'antichità. L'utilizzo delle fonti numismatiche dell'*Iconologia* di Cesare Ripa«, in: *Xenia antiqua*, 9 (2000), S. 59–78; Marco Callegari: »Cesare Ripa, his *Iconologia* and the Numismatic«, in: Christian Dekesel und Thomas Stäcker (Hg.): *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2005, S. 101–107; Giuseppina Zappella: *L'Iconologia* di Cesare Ripa. *Notizie, confronti e nuove ricerche*, Salerno 2009.

Definierens stützt und für den die Annahme einer Konformität von Satzstruktur und Bildstruktur grundlegend ist.

Die Tatsache, dass es sich bei Cesare Ripa (um 1555–1622) sowohl um den »trin-  
ciante« am Hofe des Kardinals Antonio Maria Salviati, der das Fleisch zu tranchieren  
und aufzutischen und damit ein wichtiges und durch Zeremonienbücher geregeltes  
Amt innehatte, als auch um einen vielseitigen, im geistlichen Umfeld wirkenden Intel-  
lektuellen handelt, der Zugang zur intellektuellen Konversation am Hof und zur großen  
Bibliothek seines Dienstherrn hatte, macht den Autor der *Iconologia* zu einer schillern-  
den Figur, deren nur lückenhaft bekannte Biographie viele Fragen offen lässt.<sup>2</sup> Das von  
Ripa gewählte Verfahren, bildpraktische Ansprüche mit einer differenzierten theoreti-  
schen Reflexion zu verbinden, hat seine *Iconologia* zu einem Schlüsselwerk der Bilddis-  
kurse in der Frühen Neuzeit werden lassen. Ohne Frage ging es Ripa nicht nur um die  
Sammlung und Ordnung des vorhandenen Wissens über Personifikationen und alle-  
gorische Darstellungen, sondern auch um eine Systematisierung dieses Wissensgebiets  
im Medium des gedruckten und ab 1603 auch illustrierten Buches. Gerade ihre ubiqui-  
täre Verfügbarkeit, die sich in zahlreichen Neuauflagen, Übersetzungen, Bearbeitungen  
und Umformungen bis in das 19. Jahrhundert niederschlägt, hat die *Iconologia* zu einem  
der einflussreichsten Bild-Texte der Frühen Neuzeit gemacht. Diese Bedeutung Ripas  
ist allgemein akzeptiert, doch verwundert, wie gering der bisher geleistete Forschungs-  
aufwand ist, seine epochale *invenzione* einer Bildencyklopädie der Personifikationen wiss-  
sensgeschichtlich, poetologisch und bildtheoretisch zu untersuchen. Gewürdigt wurde  
die *Iconologia* überwiegend als ein Nachschlagewerk, mögliche Vorläufer und Parallel-  
erscheinungen sind für ihre Kontextualisierung bisher kaum in Betracht gezogen wor-  
den. Impulse für eine systematische Behandlung des Problems der Allegorie in der Frü-  
hen Neuzeit kamen in jüngerer Zeit auch nicht aus der Kunsthistorik, sondern aus  
der literaturwissenschaftlichen Allegorieforschung.<sup>3</sup>

2 Vgl. zuletzt Chiara Stefani: »Cesare Ripa. New Biographical Evidence«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), S. 307–312.

3 Vgl. etwa Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995. Zur jüngsten kunstwissenschaftlichen Diskussion über Bildallegorien vgl. Klaus Krüger: »Bildallegorien in der italienischen Renaissance. Zur Hermeneutik visueller Topoi in der Kunst der Frühen Neuzeit«, in: Thomas Frank, Ursula Kocher und Ulrike Tarnow (Hg.): *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2007, S. 193–207. Zur Begriffsklärung des Allegorischen siehe den Überblick bei Walter Blank und Bernhard F. Scholz: Artikel: »Allegorie«, in: *Reallexikon zur deutschen Literaturwissenschaft (RDL)*, Berlin, New York 1997, Bd. 1, S. 40–48; Anselm Haverkamp und Bettine Menke: Artikel: »Allegorie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*, Stuttgart, Weimar 2000, Bd. 1, S. 49–104. Zur älteren Diskussion vgl. u.a. Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild. Bild und Text. DFG- Symposium 1988*, Stuttgart 1990; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Dar-*

I.

Zwei unterschiedlich geartete Positionen seien an den Anfang gestellt, um die Skepsis an den Begriffsbildern als Resultat der generellen Reflexion über die Bilder und die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Ausdeutung zu begreifen. Zunächst eine Fallstudie aus der Bildpraxis: Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat – wie so oft – in dem Bewusstsein, am Ende einer Traditionslinie zu stehen, mit den ihr eigenen Mitteln Antworten auf das Problem zu geben versucht. 1833 stellte der Düsseldorfer Maler Eduard Bendemann sein Erfolgsbild der *Zwei Mädchen am Brunnen* (Abb. 1) öffentlich aus.<sup>4</sup> Die Komposition verströmt eine elegische Ruhe und Zeitlosigkeit, die auch die Renaissancekostüme der Figuren nicht auf einen bestimmten historischen Moment hin konkretisieren. Es handelt sich nicht um ein Historienbild, sondern um eines jener »charakteristischen Seelenbilder« der Düsseldorfer Schule, die Zustände des »Seelenlebens« reflektieren.<sup>5</sup> Ihre ikonographische Unbestimmtheit ist dabei wohlkalkuliert. In der Kunstkritik der 1830er Jahre hat Bendemanns Gemälde eine unabgeschlossene Deutungsdebatte in Bewegung gesetzt, da der Maler ganz offensichtlich abstrakte Allegorien geschaffen, den Realitätsrest im Bilde aber so hoch bemessen hat, dass eine Verwirrung eintrat, zu welcher Sphäre das Gemälde nun eigentlich zu zählen sei: Allegorie, Genre, Historie, Porträt oder gar eine Mischform dieser Gattungen? Eine Beschreibung des Kunstkritikers Hermann Püttmann ist hier aufschlussreich, denn sie spiegelt den Konflikt des Betrachters, der noch gewohnt war, Allegorien zu sehen und zu entziffern, zugleich aber durch die Faktizität des Bildes mit einer hohen Wirklichkeitsillusion konfrontiert war:

»In den »zwei Mädchen am Brunnen« ist ein altidyllisches Motiv mit moderner Auffassung verbunden. Zwei hübsche Mädchen sitzen in gefälliger Gruppe unter Blumen und Strauchwerk; die Eine als Personification einer geistreichen Naivität, die Andere als Bild einer leidenschaftlichen Wehmuth. Erstere, eine Brunette,

stellungsstils, Tübingen 1989; Dieter Sulzer: *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, St. Ingbert 1992; Christel Meier: »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen«, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 10 (1976), S. 1–69.

<sup>4</sup> Zu dem Gemälde im Düsseldorfer Kunstmuseum vgl. zuletzt Guido Krey: *Gefühl und Geschichte, Eduard Bendemann (1811–1889), Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule*, Weimar 2003, S. 118–136; Alexander Basteck und Michael Thimann (Hg.): »An den Wasern Babylons saßen wir«. Figuren der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann (Ausst. Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Museum Behnhaus Drägerhaus, 11. Oktober 2009 – 10. Januar 2010), Petersberg 2009, S. 114–117, Kat. Nr. 13.

<sup>5</sup> So hat Hermann Püttmann die 1834 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigten Düsseldorfer Bilder charakterisiert, vgl. Krey: *Gefühl und Geschichte* (wie Anm. 4), S. 129.



1 Eduard Bendemann, *Zwei Mädchen am Brunnen*, 1833, Düsseldorf, Kunstmuseum.

in rothem Kleide mit weißen Aermeln, scheint soeben eine Romanze gesungen zu haben, die Guitarre hängt an ihrer Hand nieder und das lebensreiche Auge sieht klar empor. Die zweite, eine liebliche sanfte Blondine in blaßlilafarbenem Kleide scheint von den entflohenen Klängen trübe ergriffen zu sein, ihr Haupt ist gesenkt und in traurigem Hinbrüten spielt ihre Linke mit der Gürtelschnur, während die Rechte auf der Schulter ihrer Freundin ruht. – Hier ist Romantik in den wärmsten, reinsten Farben, ein süßer Liebeszauber ruht über der ganzen Gruppe! »Wer sind die Mädchen? Warum trauert die Blonde? Und die Gluthäugige, ist ihr Auge so heiter und stolz, weil noch kein Pfeil der Liebe ihr Herz verwundete? Ich möchte sie kennen, diese schönen Mädchen, ihren Namen und ihr Geschlecht, ihre Vergangenheit und Zukunft!« So spricht der Zuschauer, welcher diese Farbenreize in sein Auge aufnahm, und sein Herz ist süß beklommen, unbefriedigt und doch glücklich, auf eine Weise etwa, wie wenn er in der empfänglichen Zeit seiner Jugend im vorbeirrollenden Postwagen eine idealische Schöne gewahrt, deren Blick im Fluge sein Herz erobert, und ihn dem süßquälendsten Liebessinnen überlassen hat.«<sup>6</sup>

6 Vgl. Hermann Püttmann: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*, Leipzig 1839, S. 48.

Püttmann benennt die beiden Figuren zunächst als Personifikationen von »Naivität« und »Wehmuth«. Die folgende Beschreibung ist bemerkenswert, da, um mit Cesare Ripa terminologisch präzis zu sprechen, nach der Bestimmung der Disposition, der Qualitäten und Akzidentien der Figuren der Ton schlagartig wechselt, die Bildfiguren gleichsam transgressiv in die – männliche – Betrachterwirklichkeit einzugreifen beginnen und dessen erotisches Verlangen wecken. Die Betrachtung setzt eine Anamnese in Gang, in der mentale Bilder von vorbeifahrenden schönen Frauen Erinnerungen an eigene Liebesqualen hervorrufen, vergangene Realität und bildliche Fiktion in ein Wechselspiel treten, in der das subjektive Gefühl diejenige begriffliche Klarheit ersetzt, die der kunsthistorisch geschulte Betrachter beim Anblick der beiden Frauenfiguren unweigerlich zu aktivieren versucht ist. Um es pointierter zu formulieren: Der Betrachter des 19. Jahrhunderts sieht wohl noch Allegorien, kann sie aber nicht mehr klar benennen. Er kann das subjektive Erlebnis der Betrachtung und seine Hingabe an eine Stimmung offenbar nicht von der klaren Bestimmung des als *intentio auctoris* möglicherweise wirklich Abstrakta visualisierenden Bildgegenstands trennen. Dabei geht die bildpraktische Arbeit in der Malerei einen Schritt weiter als diejenige Kritik an den Personifikationen Ripas, wie sie zuvor etwa von Winckelmann, Karl Philipp Moritz und Goethe geübt wurden und mit der Forderung nach einer neuen und besser verständlichen Symbolsprache beantwortet worden war.<sup>7</sup> Bendemann reagiert auf die Nichtdarstellbarkeit des Begriffs mit einer offenen Komposition, deren Sinn gewissermaßen auch offen bleiben soll. Dazu dienen ihm die genuin bildnerischen Mittel hoher Fiktionalisierung durch malerischen Realismus bei gleichzeitiger Tendenz zur Emotionalisierung, die wiederum zu den Charakteristika der Düsseldorfer Schule gehört. Der Klarheit des Begriffs, der Dechiffrierbarkeit der figürlichen Allegorie begegnet die Kunst des 19. Jahrhunderts mit subjektiven Stimmungsbildern und Scheinallegorien, deren Bedeutung den Bildern vom Betrachter erst aufgeladen werden muss. Die vom Maler selbst ausführlich dargelegte Sinnoffenheit von Friedrich Overbecks *Italia* und *Germania*, zweifellos auch der künstlerische Ausgangspunkt von Bendemanns Bildgestaltung, ist hier wohl der paradigmatische Fall für den Verlust kodierter Lesbarkeit figürlicher Allegorien im 19. Jahrhundert.<sup>8</sup>

- 7 Vgl. Bernhard Fischer: »Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 64 (1990), S. 247–277; Christiane Hertel: »The Ends of Allegory: Winckelmann, Rocaille and Volcanic Displacement«, in: Lisa Rosenthal und Cristelle Baskins (Hg.): *Rethinking Allegory: Embodying Meaning in Early Modern Culture*, New York 2007, S. 1–27, sowie den Beitrag von ders. im vorliegenden Band.
- 8 Vgl. dazu die Briefe Overbecks an den Käufer des Bildes, den Frankfurter Kunsthändler Wenner, in denen er selbst die Sinnoffenheit und die Möglichkeit der individuellen Sinnzuweisung post festum durch den Betrachter thematisiert, in: Hans-Joachim Ziemke: »Briefe Overbecks an Johann