

Daß es eine Ikonographie der christlichen Kunst gibt, ist sachlich berechtigt, weil die Kunst dem Christentum entscheidende Impulse verdankt. Diese Impulse sind dogmatisch-sakramentaler Art. Es ist die Menschwerdung Gottes in Christus, die dem christlichen Bilde Begründung und Rechtfertigung geben hat. So wird eine Ikonographie der christlichen Kunst, die sich nicht damit zufrieden gibt, Bilder mit biblischer Thematik aufzu-

zählen, zu beschreiben und zu datieren, das Mysterium der Fleischwerdung Gottes zum Prinzip ihrer Deutungsversuche machen müssen. Wo die symbolische Sprache verstummt, die allein diesem Mysterium Ausdruck geben kann, da ist die Notwendigkeit einer besonderen Ikonographie der christlichen Kunst nicht mehr gegeben. Im allgemeinen ist dieser Zeitpunkt zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreicht.

ANMERKUNGEN

- ¹ St. Beißel, *Altchristliche Kunst und Liturgie in Italien*, Freiburg i. B. 1899, 194f.
- ² J. A. Jungmann, *Christliches Beten*, München 1969, 73ff.
- ³ H. C. von Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957, 11.
- ⁴ W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24, 1962, 97–192, 98ff.
- ⁵ R. Stählin, *Die Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, in: *Leiturgia*, Bd. I, Kassel 1954, 47.
- ⁶ F. Kempf, *Handbuch der Kirchengeschichte*, III, 1, *Die mittelalterliche Kirche*, Freiburg 1966, S. 360.
- ⁷ H. Keller, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, *Festschrift Hans Jantzen*, Berlin 1951, 71–91. – Artikel »Kreuz III: Kruzifixus« in: *RGG*, 3. Auflage (1960) Bd. 4, 47/49 (H. U. Haedeke). – G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, 152ff.
- ⁸ Hennecke-Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, 1. Bd., Tübingen 1959, 330.

- ⁹ E. Peterson, *Theologische Traktate*, München 1951, 364.

- ¹⁰ J. Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, I, 241.

- ¹¹ J. Braun (10) I, 623.

- ¹² E. Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typensicht des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«*, in: *Festschrift (7) für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, 261–308. – G. Schiller (7) 218ff.

- ¹³ Zur *Maria lactans*: umfassende Literaturangaben bei: E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, 342. – P. Eich, *Die Maria lactans*, phil. Diss. Frankfurt M. 1953 (Ms.). – H. W. Müller, *Isis mit dem Horuskinde. Ein Beitrag zur Ikonographie der stillenden Gottesmutter im hellenistischen und römischen Ägypten*, in: *Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, 3. F., 14, 1963, 7–38. Die Ähnlichkeit mit der *Madonna lactans* war so groß, daß noch bis zum Jahre 1514 ein Isisbild in der Abteikirche St. Germain des Prés zu Paris als Mutter Gottes verehrt wurde.

- ¹⁴ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 195.

- ¹⁵ G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1931, Bd. III, Abb. 705.

Die fünf Sinne

von Marielene Putscher

Jedem Kunsthistoriker sind Bilder bekannt mit dem Titel »Die fünf Sinne«¹. Oft sind es Serien, gelegentlich sind alle Sinne auf einer Tafel dargestellt, manchmal auch zwei oder drei zusammen; insgesamt sind die Werke nicht häufig, aber man begegnet ihnen doch immer einmal wieder².

Ist man erst aufmerksam geworden, so erweitert sich der Kreis der Darstellungen. Im späteren 17. Jahrhundert kommt z. B. in den Niederlanden eine Reihe von sogenannten Kabinettstücken hinzu³: ein Weintrinker steht für den Geschmack, ein Mädchen riecht an einer Blume oder spielt die Laute; die Dame vor dem Spiegel oder der Geograph, der sich über den Globus beugt, können beide »das Gesicht« bedeuten, ein Liebespaar, aber z. B. auch

eine Fußoperation oder die Szene mit dem Zahnbrecher auf dem Markt, vertreten das Gefühl.

Schließlich bemerkt man auch Stilleben: Blumenstücke und »Frühstücksbilder« mit allerlei leckeren Nahrungsmitteln, Früchten, Fischen und Gebäck sind besonders häufig, Musikstilleben nicht selten; für das »Gesicht« tritt wieder der Spiegel ein, auch ein Fernrohr oder selbst ein Gemälde als »Bild im Bilde«. Erst »das Gefühl« bringt in Verlegenheit und kommt nur auf einigen der Gemälde vor, die ausdrücklich im Titel als »Die fünf Sinne« bezeichnet sind, wo es dann durch Spielbrett und Würfel vertreten wird, vielleicht auch durch Geldstücke, doch stehen diese auch für das Gehör, als »Klang des Geldes«. Nur durch leichte Abwandlungen –

wie Insekten zum Blumenstück, eine brennende Kerze neben dem Weinglas, deutlicher durch Buch, Totenkopf oder zerbrochene Gegenstände – kann ein solches Gemälde zugleich die Vergänglichkeit dieser Welt der Sinne darstellen: den bekannten Typus der »Vanitas«.

Alles dies möge zunächst im dämmrigen Hintergrund der Erinnerung gegenwärtig bleiben. Dem Mediziner ist manches neu und verwunderlich, was der Kunsthistoriker aus ikonographischen Studien seit längerem weiß, während diesem die allgemeinen Erkenntnisse über Sinnlichkeit und Welt als »Umwelt« weniger vertraut sind. Medizin wie Kunst aber haben das ihrige beizutragen, sobald die Frage nach dem spezifisch Menschlichen der durch die Sinne vermittelten Erfahrung gestellt wird. Die folgenden Ausführungen sollen – unter Berücksichtigung der Funktion der Sinnesorgane – an Kunstwerken, die deutlich zum Thema der »Sinne« in Beziehung stehen, Aussagen über das Besondere der menschlichen Sinneswelt zu gewinnen oder zu bestätigen suchen.

Das Thema, das so von vornherein in seiner Vielschichtigkeit angesprochen ist, soll in drei Teilen abgehandelt werden:

- I. Drei Typen des Mittelalters: 1. Sinne und Elemente. 2. Sinne und Ratio. 3. Sinne und Tiere.
- II. Tierforschung und Tierfabel: 1. Geschmack, Realität, Wissen. 2. Geruch, Assoziationen, Stimmung. 3. Das Gefühl und die höheren Sinne.
- III. Die Welt als Erlebnis: Darstellungen der Sinne in der bildenden Kunst. 1. Erfahrung der einzelnen Sinne: Fünfbilderserien und Kabinettstücke. 2. Die Welt der Sinne als Stilleben. 3. Die Einheit der Sinne: Das Fest.

I. Drei Typen des Mittelalters. Es gibt eine Reihe von Sätzen, die den Menschen tief berühren, weil in ihnen eine Grundstimmung der Seele ausgedrückt scheint, eine Sehnsucht oder ein Urvertrauen in seine, des Menschen Beziehung zur Welt. »Wie im Himmel also auch auf Erden« lautet die christliche Formel, »und was oben ist, ist unten« ihr astrologisch-alchemistisches Gegenstück; »wie im Inneren so draußen« ist eine mystisch-psychologische, »Gleiches wird nur von Gleichem erkannt« die entsprechende philosophische Variante; »Ähnliches durch Ähnliches« zu heilen entspringt demselben Wunsch.

Die Zusammenstellung der Zitate soll auf den Gültigkeitsbereich der gemeinten Entsprechung verweisen, der als recht groß angenommen werden darf, aber nicht einheitlich benannt werden kann. Im vorliegenden Sinnzusammenhang bietet sich der Ausdruck »Welt« für das Umfassende, noch Undifferenzierte. Die Entsprechung wäre eine Vergleichbarkeit des Mikrokosmos »Mensch« mit dem Makrokosmos, die, genügend allgemein gefaßt, sich stets aufs Neue zeigen läßt. Freilich, sowie man auf Einzelheiten dringt, können sich Unstimmigkeiten herausstellen.

In Bezug auf die Wahrnehmung jedoch ergibt sich eine klare Beziehung. Der den genannten Gleichungen entsprechende Satz müßte nun lauten: »Gleiches wird nur durch Gleiches empfunden«. Damit wird nicht mehr ein Axiom gesetzt oder eine immanente Schlußfolgerung aus unbenannten Prämissen vorgetragen, nicht mehr von der Feststellung ausgegangen, es gäbe zwei Bereiche, die einander entsprechen, sondern die Verbindung selbst ist gemeint, gleichsam die feine Nabelschnur zwischen Mensch und Welt. Bezeichnet wird eine Entsprechung zwischen »den Elementen«, gleichviel welche das sein sollten, und »den Sinnen«, wie viele immer gezählt werden mögen. Als einzige zarte Berührung der beiden Ordnungen – des Himmels und der Erde, des Oberen und des Unteren, des inneren Menschen und der äußeren Welt – wird diese Beziehung der Sinne zu den Elementen manchmal genannt, meistens vergessen, öfters geleugnet vor dem Eindruck der Übergewalt geistiger Anschauung.

1. Sinne und Elemente. Traditionell gibt es fünf Sinne, aber nur vier Elemente. Will man sie einander zuordnen, so gibt es natürlich eine ganze Anzahl verschiedener Möglichkeiten. Die einfachste freilich ist die Teilung eines der Elemente, dem dann zwei Sinne entsprechen können, und aus mehr als einem Grunde eignet sich zu solcher Teilung am besten die Luft. Sie ist das Element, das in älterer Zeit auch den »Spiritus« trägt, das Medium zwischen Körper und Seele, der belebende »Wind« der Welt.

Die Gleichsetzung findet sich im Mittelalter zuerst in dem um 1120 geschriebenen »Elucidarium« des Honorius von Autun, im Kapitel »De hominis formatione et quomodo parvus mundus« und lautet: »Ex igne visum, es aer superiori auditum, ex inferiori olfactum, es terra tactum, ex aqua gustum«⁶. Sie kehrt wieder auf dem Makrokosmosbild einer frühen Prüfeninger Handschrift, datiert

1158 und 1165⁶, in dessen vielfältiger Beschriftung sich die ganze Kompliziertheit der Gesamtvorstellung zeigt: Nach alter Weise werden die Glieder des Menschen mit Gebilden des Himmels und der Erde gleichgesetzt, die Augen sind also zugleich »Sonne und Mond«. Im Rahmen wird noch einmal die Beziehung zu den Sinnen genannt: »Ignis fervorem, visum dat, mobilitatem. Aer huic donat, quod flat, sonat, audit, odorat. Ex terra carnem, tactum trahit et gravitatem. Munus aqua (sic) gustus, humor, tum sanguinis usus.«

2. Sinne und Ratio. Mag die Konzentration auf ein »Bild der Welt«, daraus der Mensch sich Handlungsanweisungen erhofft, um mit dem Kosmos im Einklang zu leben, noch so groß und verlockend sein: Die Welt, in der es tatsächlich zu leben und zu handeln gilt, ist eine andere. Der Lebensweg des Menschen beginnt und vollendet sich in Raum und Zeit, und so gibt es manigfache Gleichnisse für den »Weg der Seele« durch die irdischen Gefilde.

Auch in diesem Zusammenhang ist ein ausdrückliches Bedenken der Sinne nicht eben häufig, auch wird in der Regel nur die antike Theorie des »Gesichtes« vorgetragen – das »Bilder« der Gegenstände gleichsam abformt, um sie der »Ratio« vorzulegen – und dann kurz gesagt, für die übrigen Sinne gelte Entsprechendes. Oder es wird »die Sinnlichkeit« allgemein gefaßt und in Verbindung mit den Affekten als ein Hemmnis auf dem Lebensweg betrachtet, das der Verstrickung des Menschen in die Endlichkeit »dieser Welt« nur allzuleicht dienlich ist. Das Hauptinteresse gilt den »Tugenden und Lastern«, selten kommen die »fünf Sinne« besonders vor – aber sie kommen auch in diesem Zusammenhang vor.

Vielleicht sollte man eine Bemerkung aus Otfrieds Evangelienbuch (vollendet zwischen 863 und 871) an den Anfang stellen, der sein Werk statt in vier Teile – was nach der Vierzahl der Evangelien nahe läge – in 5 Bücher einteilt, »weil diese allen fünf Sinnen zur Reinigung und Heilung reichen sollen«. Eine nähere Zuordnung zu den einzelnen Sinnen wird nicht versucht.

Deutlich kommt ein berühmtes Gleichnis in neuer Deutung auf die Sinne dann bei Alain de Lille vor, der in seinem »Anticlaudian« (geschrieben um 1182) die fünf Sinne als fünf Pferde schildert, die den Wagen des menschlichen Lebens zum Himmel führen sollen⁷. Wagenlenker ist die Ratio. Das Gleichnis ist bekannt: Platon beschreibt im Phai-

dros jenes Zwiegespann, dessen Wangenlenker, der Nous, es mit den beiden ungleichen Pferden, dem edlen und dem trägen Tier, schwer hat, dem schön geschwungenen Weg in die höheren Sphären sicher zu folgen.

Eine Handschrift des Anticlaudian aus dem 13. Jahrhundert ist illustriert⁸. Zwischen die betreffenden Zeilen des Gedichtes ist je ein Pferd und vor diesem das Sinnesorgan gezeichnet, das es darstellen soll. Und wie bei Platon die beiden Pferde die menschliche Seele in all ihrer Gegenstrebigkeit bedeuten, so ist auch in dieser Handschrift eine Unterscheidung getroffen: Das Pferd »Visus« hat Flügel – die übrigen sind ungeflügelt und entsprechen damit dem trägen Tier Platons, dem Teil der Seele, der sich stets wieder dem Irdischen zuwendet und die »Fahrt zum Himmel« verlangsamt. Dieser Trennung der Sinne in »Gesicht« einerseits und »die übrigen Sinne« andererseits liegt eine wichtige Erfahrung zu Grunde, die seit Empedokles und Aristoteles immer einmal wieder gemacht wurde, aber nie ganz deutlich formuliert werden konnte: nur »das Gesicht« vermittelt ein »Bild der Welt«.

3. Sinne und Tiere. Überlegungen über die Natur nicht nur des Sehens, sondern auch der übrigen Sinne drücken sich in der Bildwelt des Mittelalters in nochmals anderer Weise aus. Die Zeugnisse sind etwas später als die Makrokosmosdarstellungen und auch noch als die Verse des Anticlaudian, und gehören deutlicher zur weltlichen Literatur. Bestimmte Tiere werden den einzelnen Sinnen zugeordnet: Dem Gehör der Maulwurf oder der wilde Eber, dem Gesicht der Luchs, dem Geschmack der Affe, dem Geruch der Geier, dem Gefühl endlich die Spinne im Netz. Die einzelnen Tiere sind seit der Antike bekannt und spielen zugleich ihre Rolle in Fabeln und Mythen. Der Zyklus aber ist nicht antik, sondern findet sich zuerst in der Enzyklopädie des Thomas von Cantimpré (entstanden im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Buch 4: Sermo generale de animalibus⁹.

Zusammenschluß von einander Zugehörigem zu einem Zyklus bedeutet stets eine wichtige Stufe der Differenzierung. Denn einmal muß das Einzelne deutlich genug charakterisiert sein, zum anderen das Gemeinsame einleuchtend bleiben. Der analytischen Fähigkeit, wie sie sich in dem endlosen »distinguendum est ...« jener disputierfreudigen Zeit besonders deutlich ausdrückt, muß eine ebenso große Kraft zur Synthese entsprechen. Wo nicht,

kommt es entweder zu unabsehbarer Weiterleitung – denn das Feld der Erfahrung wie die Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks sind unübersehbar groß, der Reichtum der Welt im Ganzen nicht zu erfassen –, oder die geistige Kraft überwiegt: Polarisierung, Symmetrie, numerische Entsprechungen führen zu immer höheren Stufen der Einheit, in der das Einzelne schließlich untergeht.

Die Gewöhnung an die Zahl der »Fünf Sinne« läßt vergessen, daß es nicht unbedingt fünf sein müssen. Man könnte von 1 bis 7 mindestens jede Einteilung begründen und fast jede ist einmal versucht worden. Als »Sinnlichkeit« gegenüber der »Geistigkeit« noch undifferenziert, als »das Sehen und die übrigen Sinne«, als »Sehen, Hören und Geschmack«¹⁰ lassen sich Einheit, Polarität und Dreiheit benennen. Aber auch die Vermehrung der Sinne durch weitere Unterscheidungen im Bereich des »Gefühls« ist möglich. Nur die Zahl Vier läßt sich offenbar schlecht vertreten, und so ist es bei der traditionellen Anzahl der fünf Sinne geblieben, als das hohe Mittelalter aus dem Bedürfnis nach größerer Transparenz des Seelischen allen inneren Strebungen und ihren äußeren Entsprechungen einen Platz im Kosmos zuzuweisen suchte: Tugenden und Lastern, Freuden und Schmerzen, Elementen, Jahreszeiten und Lebensaltern, den Propheten, Aposteln und Königen, den Himmelsphären und Regionen der Hölle, den vier Fakultäten und sieben freien Künsten, und so am Ende auch der Natur, der Liebe und der Sinnlichkeit.

Nicht nur die Bestimmung der Zahl der Sinne, auch ihre Charakterisierung im einzelnen ist schwieriger, als es zunächst erscheinen mag. Es soll ja nicht nur eine einigermaßen zutreffende Unterscheidung von Wahrnehmungen versucht, sondern es müssen Erfahrungen verstanden werden. Sinneswahrnehmungen aber sind mit »dem Gefühl« auf das innigste verbunden. Lust und Unlust zumindest, oft genug jedoch alle Kräfte der Seele strömen dem »Erleben« zu und überwältigen das Unterscheidungsvermögen ebenso, wie die Vielfalt der Empfindungen und ihre weite Kombinationsfähigkeit das Wiedererkennen einer einmal gemachten Erfahrung erschwert; kein Erlebnis ist dem anderen gleich, Träume und Phantasien mischen sich ihrerseits ein und beeinträchtigen die schöne Ordnung scheinbar vorgegebener Gegenstände und Fakten einer vernünftigen Welt.

Bedenkt man dies, so darf man die Charakterisierung der einzelnen Sinne durch bestimmte Tiere für eine recht glückliche Eingebung halten. Er-

fahrung kommt aus Wissen – das Erlebnis aber wird von der Phantasie geprägt. Eine Allegorie ist stets hochkomplex und fordert die Identifizierung stark heraus. Ein Tier entspricht schon als das lebendige Wesen, das es ist, diesem Anspruch: der Phantasie eine Form von hohem Bildwert zu bieten. Komplexes wird durch Komplexes ausgedrückt und führt zur Klärung der Empfindung. Die Rückübersetzung des Erlebten in Seelisches wird erleichtert, oft genug erst ermöglicht.

Tierfabeln gehören zudem zum ältesten Bestand menschlicher Erzählfreude. Tiere sind schwach und mächtig, dem Menschen untertan, seiner Verfügung entzogen, stark und geheimnisvoll. Sie erscheinen als Totem, als Götter und Dämonen. Erst die Göttersöhne und Heiligen der christlichen Religion kommen, jedenfalls der Idee nach, allein aus der Geschichte. Da sie also mit Sicherheit Menschen sind oder sein sollen, werden die Tiere wieder frei und können zurückkehren – als »Allegorien«¹¹. Denn im Gefühlsbereich besteht die Göttlichkeit des Tieres offenbar unverändert fort.

Die berühmteste Sammlung christlicher Tiergeschichten ist der »Physiologus«. Die Tierallegorien, die Thomas von Cantimpré für die fünf Sinne einsetzte, kommen nicht daher, sondern aus anderer Überlieferung. Herkunft und Verwandlung der Motive für jedes der Tiere besonders zu verfolgen, wäre zweifellos reizvoll und sicher ergiebig¹² – denn das 13. Jahrhundert ist eine »späte« Zeit und steht am Ende einer langen Entwicklung. Die Zeit um 1230 ist aber zugleich die »klassische Zeit« der Gotik in Frankreich, ist das »hohe Mittelalter«, und so ist die Frage, woher etwas kommt, gerade für diese Zeit von geringerer Bedeutung als die Darstellung des Neuen. Eben dies gilt auch für den Zyklus der »fünf Sinne«.

Neu ist es, die einzelnen Sinne durch bestimmte Tiere zu charakterisieren und sie dadurch besser zu unterscheiden, und neu ist ihre Gleichordnung im Zyklus, in der die Selbständigkeit des einzelnen Sinnes gewahrt bleibt. Das wird deutlich im Vergleich zu den älteren Äußerungen. Wo Sinne und »Elemente« allzu nah miteinander in Beziehung gesetzt werden, gewinnt leicht das »Element«, als die zwar nicht scharfe, aber übergreifende Vorstellung »der Welt« einen Vorrang, und in dem Vergleich der Sinne mit den Pferden ist eigentlich »die Seele« gemeint. Der Tierzyklus gibt demgegenüber Unterscheidung und Zusammengehörigkeit in einem. Welche Tiere es sind, und auch: daß vorerst

das Dämonische oder zumindest die Ambivalenz gegenüber der Tiergestalt vorwiegt, ist erst in weiterer Hinsicht wichtig und interessant. Zunächst mögen deshalb einige Bemerkungen über das Verhalten von Tieren und über die Natur der einzelnen Sinneswahrnehmungen folgen.

II. Tierforschung und Tierfabel. Auch Selbstverständliches muß von Zeit zu Zeit mit neuen Worten wiedergesagt werden. Dies umso mehr, wenn Forschungsergebnisse einer Fachrichtung die Tendenz zeigen, Einfluß auf die Voraussetzungen eines anderen Faches zu gewinnen, wie es mit verschiedenen Lehren von den Sinnesempfindungen, die seit einem guten Jahrhundert von den Naturwissenschaften in die Kunstwissenschaft überströmen, der Fall ist. Eine behutsame Nachzeichnung wichtiger Einsichten der jüngeren Forschung erscheint angebracht, damit undeutliche Vorstellungen von »objektiver Wahrheit« und die Fragen, »wie es in Wirklichkeit wäre« – von den Naturwissenschaften in dieser Form bereits abgelegt und nur in den Geisteswissenschaften persistierend – spätere Darlegungen über die Sinne nicht stören. Umgekehrt haben ältere Einsichten der Künstler inzwischen die Biowissenschaften erreicht, wie die Bemerkung, daß das Organ allein noch nicht der Sinn ist, m. a. W.: die Sinne »registrieren« nicht, sie empfinden.

Die Lehre von den Sinneswahrnehmungen hat daneben noch ihre eigene Geschichte. Vom Vertrauen zur Skepsis, zum Nachweis zahlreicher Sinnestäuschungen über die Entwicklung immer besserer Instrumente zur Kontrolle der objektiven Realität führt der Weg zu der zögernden Frage, was es denn mit der doch stets »vor Augen liegenden«, der evidenten Wirklichkeit der sinnlichen Welt auf sich habe, und weiter zu neuem Vertrauen in die Sicherheit, die der Reichtum sinnlicher Erfahrung, sinnlichen Erlebens vermitteln kann. Offenbar kommt es schließlich auch noch auf den einzelnen Menschen an, der eine Erfahrung macht: nicht nur lenken »Nous« und »Ratio« die Sinne – Animus, der »Herr der Sinne«, ist der königliche Bruder der Sapiencia.

Von den Sinneswahrnehmungen hieß es, daß die Seele Gleichartiges durch Gleichartiges empfinde. Man hat dies im Mittelalter so verstanden, daß die Welt draußen, von deren Beschaffenheit die Sinne des Menschen unterrichten, aus denselben Elementen bestehe wie die Sinne selbst – wobei schon deutlich wird, daß nicht gemeint sein kann, das Auge etwa als Sinnesorgan bestehe aus dem Ele-

ment Feuer, wohl aber, daß Auge und Feuer (als Licht) einander entsprechen.

Die Empfindung, so führt Aristoteles dazu aus, bedeute Verwirklichung von etwas, das sowohl im wahrgenommenen Gegenstand, wie in der wahrnehmenden Seele der Möglichkeit nach bereits vorhanden war¹³. Dies vor allem kann nach heutiger Ansicht nicht stimmen: Schon für das Verhältnis des Auges zum Licht, wo es doch so unmittelbar »einleuchtet«, stimmt es gar nicht. »Licht« ist eine Skala von elektromagnetischen Schwingungen, das Auge greift eine Oktave heraus und biegt sie sozusagen zum Kreis, geht also sehr willkürlich mit dieser »Wirklichkeit« um, und sei sie selbst das bloße »Abbild« eines Gegenstandes. Von »Entsprechung« kann da kaum die Rede sein. Man weiß das schon so lange und so genau, daß es eine höchst langweilige und sozusagen banale Feststellung geworden ist, denn es folgt nichts weiter daraus, weder für »die Welt« draußen, die wir ja doch nicht »erkennen« können, noch für die Erfahrung, denn diese ist an die Sinneswahrnehmung gebunden. Aristoteles wußte all dies nicht, sein »Kosmos« ist der »objektiven Welt« inkommensurabel, seine Beobachtungen und Erfahrungen beziehen sich auf andere Verhältnisse. Doch was für Verhältnisse wären das? Die Frage ist berechtigt, denn falls wirklich Beobachtungen und Erfahrungen vorliegen, so müssen sie auch unter anderen Voraussetzungen verstehbar und anwendbar bleiben!

Ohne Vereinfachung geht das nicht. Aber einmal vorausgesetzt, Aristoteles und ihm folgend das Mittelalter habe gar nicht von der »Welt draußen« und ihren Gegenständen im Verhältnis zu den Sinnesorganen gesprochen, sondern von der Verarbeitung der Sinneserregungen des Organs in den sensorischen Feldern der Hirnrinde – also von einer »inneren Welt«, einem geordneten Gebilde, wie es jeder Mensch in jeder Kultur mehr oder weniger deutlich, einheitlich, differenziert, gefühlsgeladen, magisch gebunden in sich entwickelt –, so ergibt sich ein schon eher ein Sinn. Die bezeichnete Meinung ist an sich ebenso richtig und ebenso falsch wie die zuerst zitierte, die dem griechischen Philosophen seit dem 16. Jahrhundert in die Sandalen geschoben und sogleich heftig bekämpft wurde: die Ansicht, er habe nur von der damals neu ins Gesichtsfeld des Menschen tretenden äußeren Welt gesprochen. Die Annahme, er beschreibe die innere Welt, soweit diese durch Sinnesdaten strukturiert ist, brauchte heute nicht weiter bekämpft zu werden, und so könnte man versuchen, seine und des Mittelalters gewaltige Erfahrung an

Beobachtung und Selbstbeobachtung in die Sprache und Gedankenwelt der Gegenwart zu übersetzen.

»Die Welt« ist dann nicht außerhalb des Menschen zu suchen, sondern im Bereich innerer Transformation, die von der Sinneserregung über die Wahrnehmung von Dingen und den damit verbundenen Assoziationen, Reaktionen und freien Willensentscheidungen, bis zur Klärung und Ausbildung einer immer realitätsgerechteren inneren Objektrepräsentation reichen. Im folgenden soll versucht werden, diesen Beziehungen in einigen Einzelheiten nachzugehen.

1. Geschmack, Wissen, Realität. Die Annahme ist begründet, daß der einfachste Sinn der chemische Nahsinn ist, den wir bei uns selbst Geschmack nennen. Eine Amöbe muß eine Alge von einem Sandkorn unterscheiden können – wie ihr die Alge »schmeckt«, kann nicht gefragt werden. Der Mensch kann vier Geschmacksqualitäten mit der Zunge wahrnehmen, alle übrigen mit der Nase. Die vier Qualitäten sind süß, sauer, salzig, bitter, während scharf eigentlich ein Schmerzreiz ist.

Entsprechen diesen Sinnen irgendwelche Naturstoffe oder chemische Gruppen? Salzig schmeckt Kochsalz, NaCl, und sonst nichts. Sauer gibt uns die Wasserstoffionen-Konzentration einer Flüssigkeit an. Beides hat einen vernünftigen Sinn: Kochsalzverlust, wie er besonders durch starkes Schwitzen eintreten kann, ist lebensgefährlich. Der Mensch muß Salzhunger empfinden und gerade das Kochsalz von allen anderen Salzen unterscheiden können. Auch die Wasserstoffionen-Konzentration muß er schmecken können, um eine Verschiebung des Säurewertes seiner Blutflüssigkeit nach der basischen Seite durch Aufnahme saurer Substanzen ausgleichen zu können. Eine Verschiebung nach der sauren Seite hingegen wird durch schnelleres Atmen und dadurch vermehrte Kohlensäureausscheidung ausgeglichen.

Dagegen gehen Untersuchungen, die immer wieder von Chemikern unternommen worden sind, um eine bestimmte Wirkungsgruppe chemischer Stoffe für die Empfindungen süß und bitter zu finden, wahrscheinlich von einer falschen Fragestellung aus. Süß ist angenehm, bitter ist zu meiden: Es sind höchst verschiedene Stoffe, zuträglich wie Zucker, unzuträglich wie Magnesiumsalze, die diese Empfindungen hervorrufen – aber es sind noch sehr viele und ganz andere Verbindungen, die so als Lock- oder Warnstoffe wirken. Sie tun dies

so sehr, daß ihre Eigenschaften in den verschiedensten Sprachen in gleicher Weise bezeichnet und übertragen werden: »Süß ist das Leben, bitter ist der Tod.« Unter anderen Bedingungen mag das Leben bitter und das Ende der Schmerzen süß erscheinen.

Die Übertragung freilich reicht sehr viel weiter. Nicht nur ist es von allen Sinnen der Geschmack, der als erster die Realität der Außenwelt zu vermitteln vermag, die Geschmacksempfindung wird auch in vollem Sinne übertragen. Dies gilt so entschieden, daß die Psychoanalyse mit Recht ein »orales Verhalten« beschreibt, das den Charakter eines Menschen bestimmen kann. Freilich wird man erst beim Erwachsenen von einer oralen Beziehung zur »Welt« sprechen können, denn diese innere Welt muß erst mit Hilfe aller Sinne aufgebaut und differenziert werden, während ein Säugling als kleines Reflexwesen sich zunächst den intensiven Wahrnehmungen hingibt. Diese erfolgen zwar auch schon durch »alle Sinne«, doch dürfte der Geschmack unter ihnen eine den Bezug zur Wirklichkeit prägende Stelle einnehmen.

Dies gilt so sehr, daß man auch von »Geschmack« im übertragenen Sinne spricht: Ein Mensch »von Geschmack« richtet sich in persönlicher und zugleich verbindlicher Weise seine Welt ein. Auch spricht man vom »Salz des Geistes«, und wenn auch das Wort »wissen« ein »gesehen haben« bezeichnet, so kommt doch die Lebensweisheit, die Sapientia, von »sapor« und »sapere« – dem Geschmack und dem Schmecken.

2. Geruch, Assoziationen, Stimmung. Schon die Wahrnehmung einer der vier einfachen Geschmacksempfindungen geschieht offenbar nicht als direkte Registrierung einer Erregung von Geschmackszellen durch bestimmte in Flüssigkeit gelöste Stoffe, sondern aufgrund verschiedener möglicher Reize und deren Kombination im sensorischen Feld der Hirnrinde. Dort aber beginnt bereits der Bereich, wo sich »Welt« bildet: der Bereich der Assoziationen. Was Assoziationen bedeuten, ist jedem geläufig¹⁴. Sie sind besonders eine Domäne des Duftes. Kein Mensch kann einen bestimmten Duft erinnern, solange er ihn nicht wahrnimmt: nur wer die Rose vor die Nase hält, weiß, wie Rosenduft riecht¹⁵. Wenn man aber einen Duft – womöglich gar einen aus der Kindheit vertrauten Geruch – wahrnimmt, so taucht plötzlich eine ganze Welt vor unserem geistigen Auge auf mit Einzelheiten, die längst vergessen schienen. Es ist eine Welt in Raum und Zeit, es sind Erinnerungsbilder, seltener



*Abb. 1 Lovis Corinth,
Treibhaus (1911),
Görlitz, Kunstsamm-
lungen*

auch Klänge und Worte, aber Bilder, klar wie die des Traumes.

Eine Erfahrung ergibt sich daraus: für den Menschen ist »Welt« wesentlich eine Welt des Auges, an den Raum gebunden, und – in zweiter Linie – auch an die Zeit. Ob wir darauf achten oder nicht: die Vergänglichkeit ist uns zugleich bewußt. Die Helligkeit von Erinnerungsbildern aber täuscht Beständigkeit, Unvergänglichkeit vor.

Wir haben Grund zu der Annahme, daß es für die Tiere eine solche Welt grundsätzlich nicht gibt. Wir haben ebenfalls Grund anzunehmen, daß die menschliche Freiheit, aber auch der Zwang, unter dem der Mensch steht, mit dieser inneren Welt zusammenhängen. Es ist der Zwang, nach einer einheitlichen und unvergänglichen Welt zu verlangen, sozusagen auf der Einheit der Welt zu bestehen, alles Nichtpassende zu leugnen, Gegenerfahrungen auszulöschen oder nicht wahrzunehmen, und wenn sie wahrgenommen werden müssen, unter Umständen die äußere Welt mit Gewalt zu ändern –

kurz, auch das menschliche Elend hängt mit dieser inneren Welt zusammen.

Aus Gerüchen allein entsteht keine solche »Welt«. Sie sind Merkmale, in hohem Grade arteigen, bei höheren Tieren auch individuell unterscheidbar – sie hinterlassen Spuren, bieten Hilfe, sich in der jeweiligen Umwelt zu orientieren, enthalten aber keine Strukturelemente zum Aufbau der Innenwelt. Der Mensch kann jenen Spuren nur gelegentlich, nur mit einem Teil seines Wesens folgen, da er diese innere Welt stets mitbringt. Anders gesagt: ein Duft ist in hohem Grade geeignet, Erlebtes in die Erinnerung zu rufen. Sein Mittel ist die Stimmung. Alle Nuancen des Gefühls können zur Verstärkung dieser Stimmung beitragen, doch kann sie schnell vorübergehen. Die Erinnerung mag sich auf eine noch so häufig wiederkehrende Situation beziehen: sie scheint doch nur einen bestimmten Moment aufzurufen und dauert auch nur einen Augenblick – bis die Erinnerung klar wird, bis das innere Auge das Erinnerte sieht.

Gerüche selbst werden nicht »erinnert«, d. h. sie können nicht festgehalten und nicht, wie Bilder oder Texte, vorgestellt und damit wieder ins Bewußtsein gehoben werden. Es fehlt ihnen gegenüber die Distanz, Grundlage der Übersicht und damit der Abrufbarkeit und Beherrschung: es gibt nur »die Stimmung«. Einer Stimmung aber ist man unterworfen, es gibt in ihr nur ein Verhalten: das Nachgeben, sei es als Hingabe oder als Flucht. Erst das Ausweichen vor solchem Überwältigtwerden setzt wieder Erfahrung, Erinnerung, Bewußtsein voraus.

Ein Gemälde von Lovis Corinth (Abb. 1) möge die Konzentration menschlicher Hingabe an eine solche Stimmung, die ein Duft vermitteln kann, anschaulich machen¹⁶. Der Reichtum der ganzen Welt scheint in einer einzigen Sinnesempfindung enthalten. Für einen Moment ist das Bewußtsein zugedeckt. Der Betrachter des Bildes mag wiederum die Wärme des Treibhauses und den Duft der Lilien zu verspüren meinen. Medium ist der Glanz der Farbe und die eindrucksvolle Gebärde der Gestalt, die ihm, über die Identifikation, das Eintauchen in das eigene Empfinden ermöglicht. Hiervon abhebend läßt sich endlich auch eine Ahnung von der Gebundenheit des Tieres in seine Umwelt gewinnen, eine Vorstellung von seiner direkten Abhängigkeit von Wahrnehmungen und seinem deshalb »weltlosen« Verhalten.

3. Das Gefühl und die höheren Sinne. Ein berühmtes Beispiel der Umweltforschung ist das Leben der Zecke¹⁷. In ihrer Jugend findet sie Nahrung bei den Kaltblütern, zur Fortpflanzung aber braucht sie einmal das warme Säugetierblut. Damit saugt sich das sonst kaum 2 mm große Tier voll bis zur Größe eines Kirschkernes. Die Wahrscheinlichkeit, ein warmblütiges Tier zu finden, ist gering, doch kann die Zecke bis zu 18 Jahren hungern und auf den einen Augenblick warten. Sie hat im Walde einen Strauch bis zur Spitze eines Zweiges erklettert, sie riecht das Tier von weitem und läßt sich fallen. Fällt sie in sein Haarkleid, so kann sie sich bis zur Haut durchtasten und sich einboren. Geschmacksempfindung kennt sie nicht: sie saugt sich voll mit jeder Flüssigkeit, die die richtige Temperatur hat. Verfehlt sie das Tier jedoch, was wohl öfter vorkommt als das Gelingen, so kriecht sie wieder auf einen Zweig. Die Umwelt der Zecke ist also nur von drei Sinnesreizen belebt: ein einziger Geruch, Tastgefühl als bloße Berührungsempfindung, Wärmesinn¹⁸. Alles übrige existiert für die Zecke nicht.

Hört oder berichtet man von diesem curriculum vitae, so kann man an sich selbst stets aufs neue die

menschliche Neigung zu personifizieren beobachten. Mitleid, Verwunderung, Befremden spielen hinein. 18 Jahre warten? Doch »warten« ist bereits zu viel gesagt. Auch »tasten« ruft falsche Vorstellungen, »sich vollsaugen« scheint mit Lust verbunden – aber woher will man das wissen? Und: jede Flüssigkeit um 37° Celsius? Unwillkürlich identifiziert sich der Erzähler wie der Hörer mit dem Tier¹⁹. Er überträgt die innere Welt, die der Mensch stets mit sich führt, auf das bezeichnete Lebewesen, als handle es sich nur um eine Veränderung des Maßstabes; er unterstellt ihm Wissen, Fühlen und Handeln – denn auch wenn man »weiß«, daß solche Personifikationen unzulässig und falsch sind: es ist außerordentlich schwierig, zu erfassen, was es innerlich bedeuten würde, nur in eine »Umwelt« eingepaßt zu sein und der Unausweichlichkeit von Reiz und Reaktion zu unterliegen. Genau genommen ist es sogar überhaupt nicht zu erfassen, ist nur aus der Negation von »Welt« heraus vorstellbar – doch schon die Fähigkeit, sich etwas vorzustellen, bedeutet Freiheit vom Handlungszwang. Daher sind Identifizierung und Tierfabel so schnell bei der Hand: sie sind das Nächstliegende und kaum zu vermeiden.

Es wäre leicht, die Fülle des Bemerkenswerten noch weiter auszubreiten. Statt dessen sei nur noch wenig über die drei wichtigsten Sinne, die die menschliche Welt konstituieren, gesagt, ehe einige Folgerungen gezogen werden können. Wo aber beginnen? Man möchte Überschriften erfinden: Ganzheit, Auge und Raum. Hören, Sprache und Zeit. Die Welt in ihrer Ganzheit. Raum, Zeit und Gefühl. . . Es sind Themen möglicher Abhandlungen, die jeder Wissenschaftler von seinem Fach ausgehend zu schreiben imstande wäre, und über die nur selten einer ernsthaft schreibt, um dann doch mit dem Eingeständnis der Vorläufigkeit seiner Bemühungen zu enden. Die Zusammenstellung solcher Themen ruft aber die »Innerlichkeit« der Welt, von der hier als »der menschlichen« die Rede ist, ebenso ins Gedächtnis, wie die Erkenntnis von der Vorläufigkeit einer jeden derartigen Darstellung ihre innere Unendlichkeit beußt machen kann.

Diese menschliche Welt wird im Laufe eines Lebens nur langsam aufgebaut. Der Mensch ist zwar ein »Augentier«, aber die Organisation seines Gehirnes erlaubt ihm, mit Hilfe anderer Sinne²⁰ einen Raum um sich aufzubauen und dabei das eigene Körpergefühl auf das feinste zu differenzieren²¹. Sein Gehirn setzt ihn zudem instand, mit Hilfe der Erinnerung diesem Körper-Raum-Gebilde auch

noch Dauer zu verleihen: Nicht-Anwesendes wird rufbar, nicht nur über Gerüche und Stimmungen, sondern weit entschiedener und klarer über Worte und sprachlichen Ausdruck.

Daß durch diese Möglichkeit des Festhaltens von »Welt« auch ihre Vergänglichkeit, die Abfolge von Geburt, Leben und Tod entdeckt werden mußte, ist deutlich. Daß endlich in jeder Situation und fast bei jedem Erlebnis – durch die Abrufbarkeit ähnlicher Situationen, über unwillkürliche Assoziationen ebenso wie durch bewußte Erinnerung – der Handlungszwang des bedingten, ja zum Teil sogar des unbedingten Reflexes aufgehoben werden kann, ist im ganzen verständlich. Die Möglichkeit von »Welt« bringt die Möglichkeit von Freiheit mit sich: Die Elemente der Welt, so sagte Aristoteles, und unsere Wahrnehmungen entsprechen einander. In beiden liegt etwas Gemeinsames, das sich gegenseitig in die Wirklichkeit der Erkenntnis ruft.

Diese Wirklichkeit der Erkenntnis, die von Wahrnehmung zu Wahrnehmung die Aufmerksamkeit und damit die Auswahl und Zuordnung des Wahrgenommenen noch über die natürliche Selektivität der Sinnesorgane hinaus bestimmt, wird leicht unversehens mitgebracht, wenn man z. B. das Verhalten und die Umwelt eines Tieres beschreibt, so daß ebenso unversehens aus solcher Beschreibung eine Tierfabel entsteht. Was aber wird über solche Fabel z. B. im Hinblick auf die Sinneswahrnehmung deutlich? Was ist der Sinn solchen Fabulierens?

Zunächst ist es durchaus schwierig, bei einer Sinneswahrnehmung oder selbst bei »den Sinnen« zu bleiben: die Vorstellung geht immer sofort darüber hinaus, sei es zu Meinungen über »die Seele«, sei es zu Spekulationen über »die Welt«. Die Möglichkeit hingegen, über die Identifizierung mit einem vorgestellten Tier, das mit einem der Sinne in besonderem Maße ausgestattet scheint, genaueres über die Funktion dieses Sinnes beim Menschen für die Erschließung der Welt zu erfahren, ist durch die Tierfabel gegeben. Und wie sich der Mensch in Wirklichkeit einzelner schärferer Sinne der Tiere bedient – des feinen Hörvermögens und der Nase des Hundes oder des Falkenauges zur Jagd, des auf ganz bestimmte Gerüche fein eingestellten Schweinerüssels zur Trüffelsuche, der Schnelligkeit des Kormorans zum Fischen –, so gehen seine Wünsche und Vorstellungen noch viel weiter und werden über ein Tier mit vorgestellten Eigenschaften deutlicher bewußt. Das feine »Witterungsvermögen« des Geiers hängt vielleicht beim Menschen, sicher

nicht bei diesen Tieren mit der Nase zusammen –, denn Vögel haben kein Geruchsorgan. Der Maulwurf nimmt Erschütterungen wahr, Gefahr die von weither kommt – ein besonderes Hörvermögen hat er nicht. Der Luchs endlich, der, wie Lynkeus der Türmer oder der sagenhafte Basilisk, durch Mauern sehen kann, ist noch weiter ins Phantastische entrückt. Dennoch wird ein Bereich des menschlichen Ahnungsvermögens, im Guten wie im Schlimmen, durch diese Fabeltiere näher bezeichnet. Im Gefühlsbereich besteht die Göttlichkeit des Tieres unverändert fort.

III. Die Welt als Erlebnis: Darstellungen der Sinne in der bildenden Kunst. Bilder sagen, wo nicht mehr, so doch anderes als Worte. Schon bald nach dem Erscheinen der Enzyklopädie des Thomas von Cantimpré schreibt Richard von Fournival seine »Tierfibel der Liebe«, die er selber illustriert, denn – so sagt er in der Einleitung – durch zwei Pforten holt das Gedächtnis sich seine Nahrung: durch das Wort und die Zeichnung, und er will beide Mittel anwenden. Zwar ist das Original nicht erhalten, doch gibt es mehrere Handschriften, die es vermutlich getreu wiedergeben²². Zwischen den Textzeilen sind kleine Bilder lose eingestreut, unter ihnen die Tiere, die die Sinne bedeuten: der Maulwurf in seinem dunklen Gang für »das Gehör«, der Geier über seiner Beute und der Affe mit dem Apfel für »Geruch« und »Geschmack«, die Spinne im Netz und noch ein kleines Tier, wie ein Fuchs mit gestreiftem Fell, das wohl der Luchs sein soll, den der Zeichner nur aus der Fabel kannte. Im Text sind nicht einmal alle Tiere genannt, noch weniger ist dort die Rede von der Hauptperson, einer kleinen Menschengestalt links am Anfang der Reihe, die mit großen Händen auf die Tiere zeigt.

Zunächst möchte man sie vielleicht mit der »Ratio« vergleichen, dem Wagenlenker im »Anticlaudian«, der als Lenker der Sinne erscheint. Dann aber mag man daran denken, daß die Zeit der »Bestiaires« auch die des »Rosenromanes« ist, in dem die Ratio als Gegenspieler der Liebe auftritt, und daß man, ganz allgemein, wegen der allzugroßen Leidenschaft dieser Zeit für Personifikationen und Allegorien, die ganz Europa überzieht, keine weitreichenden Schlüsse aus dem Vergleich mit früheren Texten ziehen darf: die Entwicklung ist in diesem Bereich im 13. Jahrhundert zu schnell. Und so mag man die kleine Gestalt eher dem Träumer selbst des Romans vergleichen, dem Liebenden, der die Rose sucht und der mit Amor, mit »Ratio« und all den anderen Gestalten, am Ende mit »Natur« und Venus selber disputiert. Er bedeutet dann nicht

eine Kraft der Seele, sondern die Seele selbst, von der es heißt, daß sie stets ganz in jeder Wahrnehmung anwesend ist²³.

Es scheint nur noch ein weiteres Zeugnis des Mittelalters erhalten zu sein: ein Fresko aus dem frühen 14. Jahrhundert im Großen Saal von Longthorpe Tower²⁴. Das Bild erinnert an das »Rad der Fortuna«. Es hat fünf Speichen, die auf je eines der Tiere zeigen, die menschliche Gestalt steht hinter dem Rad. Der Zyklus beginnt rechts unten, wahrscheinlich mit dem Basilisken, dem folgen Eber, Spinne, Geier und Affe²⁵.

Ein Text, auf den sich die Darstellung bezieht, ist nicht bekannt, doch weiß der Kunsthistoriker, daß es eine eigene Bildtradition gibt, aus der sich mit ebenso großer Sicherheit wie aus den zudem oft verderbten Texten der Zeit der Inhalt erschließen läßt. Die Erinnerung an das Rad der Fortuna wird durch die Krone, die die menschliche Gestalt trägt, unterstrichen: der König gehört ins Bild. In Verbindung mit den Tieren, die die Sinne bedeuten, mag er zugleich als »Animus, der Herr der Sinne« erscheinen, ebenso wie diese als Zyklus auch für die »Welt der Sinne« stehen, deren Vergänglichkeit wiederum das Rad anzeigt. »O Fortuna, velut luna statu variabilis . . .« beginnt eines der bekanntesten Lieder aus den »Carmina burana«, die dem Fresko praktisch gleichzeitig sind. Rad und König, »rota tu volubilis«, das »Vanitasmotiv« sind in jener unruhigen Zeit um 1300 besonders bekannt und beliebt.

Der zumindest dubiose Charakter, den die für die Darstellung der »Sinne« ausgewählten Tiere schon bei Thomas haben, entspricht diesem Motiv, oder wird gar noch verstärkt. Verdächtig sind die »Sinne« dem Mittelalter wohl stets gewesen: nach ihrer traditionellen Charakterisierung gehören Affe und Maulwurf, Geier und Spinne dem Bösen oder zumindest dem nicht ganz geheuren Bereich an, und nicht einmal der Luchs macht eine Ausnahme, denn für ihn kann der Basilisk eintreten, die Verkörperung des Tödlichen und Giftigen schlechthin. Dies wird sich erst in der Renaissance wieder ändern.

So ist es auch kein Wunder, daß diejenige Gestalt, die als erste ganz »den Sinnen« hingegeben erscheint, sich des Schutzes der beiden mächtigsten Tiere versichert, die sonst für Geist und Seele stehen können, oder auch für Christus und Maria. Es ist die berühmte »Dame mit dem Einhorn« auf den Bildern der frühesten erhaltenen Fünf-Sinne-Folge, vielleicht der ersten überhaupt. Ob die Tep-

piche 1468 für die Hochzeit der Margarethe von York mit Karl dem Kühnen gewebt worden sind – die beiden Tiere wären dann zugleich der flandrische Löwe und das englische Einhorn²⁶ – sei dahingestellt, daß sie neben ihrer symbolischen Bedeutung auch Wappentiere sind, ist ersichtlich, daß Teppiche dieser Art bis ins 16. Jahrhundert nicht selten sind, bekannt, auch wenn die genaue Zuordnung und Datierung dieser Bildfolge bisher ungeklärt geblieben ist²⁷.

Das völlig Neue aber, das die sechs schönen Wandbehänge in die Kunst der Renaissance einfügt und von allem Früheren entscheidend abhebt, so wie dies bei anderen Kunstwerken der Zeit auch geschieht, ist direkt ablesbar und bedarf keiner Deutung. Die kleinen Tiere sind, wie die Pflanzen übrigens auch, in die allgemeine Belebtheit des Bildes zurückgekehrt und haben ihre besondere Beziehung zum Inhalt der einzelnen Szene aufgegeben. Dieser ist ganz den Gestalten und ihrer jeweiligen Handlung übertragen: dem Löwen, dem Einhorn und der Frau, die manchmal von einer Dienerin begleitet wird. Die Allegorie der »Sinne« liegt allein in dem, was sie tut: Sie hält einen Spiegel, sie spielt auf der Orgel, sie nimmt die Blume für den Kranz oder ein Stück Konfekt aus der Schale und berührt mit der Hand das Horn des Tieres.

Die drei Strömungen künstlerischer Darstellung, in denen sich das Thema der Sinne fortan entfalten wird, lassen sich mit dieser Wendung verbinden, die in den Teppichen bereits, wenn auch deutlich erst im Rückblick, ablesbar wird: Der Mensch in typischen Situationen seines Lebens und Handelns – die Welt in den Gegenständen, mit denen er umgeht – und die großen Höhepunkte des Daseins, in denen alle Sinne zugleich feiern: das barocke Gesamtkunstwerk, das große Theater, das Fest.

1. Erfahrungen der einzelnen Sinne: Fünfbilderserien und Kabinettstücke. Wenn die Darstellungen zahlreicher werden, wächst die Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren. Man müßte die beiden ersten graphischen Serien des früheren 16. Jahrhunderts²⁸ besprechen und näher auf die 1561 gestochene Bildfolge von Frans Floris²⁹ eingehen, die typenbildend gewirkt hat. Stattdessen sei hier ein Beispiel aus einer weniger bekannten Bildfolge wiedergegeben, entstanden um 1600, einer Blütezeit alter wie neuer Bildfolgen und Programme, wie sie um 1670 und um 1720 unter anderen Bedingungen noch einmal wiederkehrt: Crispin van de Passe d. Ä. hat zwischen 1594 und 1610 in Köln eine Serie gezeichnet und gestochen, in denen die



Abb. 2 Crispijn van de Passe, *Tactus* (5)

fünf Sinne den Jahreszeiten zugeordnet sind (Abb. 2)³⁰.

Die Bilder sind einander ähnlich: eine Frauengestalt, ganz versunken in ein Tun, das im Einklang steht mit den Szenen des Hintergrundes, beherrscht die Bildfläche, Tiere und Gegenstände verdeutlichen die Stimmung. Januar und Februar, noch Winter, aber Musik und das steigende Jahr, der Hirsch, Begleittier des Orpheus und Abbild der Seele. März und April, der Blumenduft eines kurzen Frühlings, Hunde mit ihrer feinen Nase, ein Garten. Der Adler Jupiters, eine Schaubühne und Masken, die Brille und ein Modell des Himmels mit der Sonnenbahn, astronomische Instrumente, der Sommer und die Sonne, selbstversunken blickt die Frau in einen Spiegel. Anders die Gestalt, die den Herbst verkörpert: sie allein schaut aus dem Bilde heraus, die Frucht in der Hand, der Affe aber beißt in den Apfel, wie es von jeher seine Rolle war als Verkörperung des »Geschmacks«. Winter und Ende des Jahres, die Kälte schmerzt wie der Biß eines Falken, doch die Spinne erinnert an die Feinheit des Tastgefühles, Aphrodites Schildkröte birgt sich unter dem Gewand. Die Doppelnatur einer jeden Sinneswahrnehmung, daß sie ebenso schmerzhaft und bitter wie lustvoll und angenehm sein kann, wird auf den Darstellungen des »Gefühls« zuerst bewußt.

Die Beschreibung der Blätter führt auf eine zunächst seltsam anmutende Frage: Wer ist diese Gestalt, die jeweils etwas tut oder erleidet? Seit Winkelmann scheint die Antwort problemlos: eine Allegorie, später definiert als »Verkörperung

eines Begriffs«. Aber was hieße »Verkörperung«, wenn es sich um etwas so durchaus Körperliches wie die Sinneswahrnehmung handelt, und zugleich um etwas so intensiv Seelisches wie die sinnliche Empfindung, die so manches sein mag, aber bestimmt kein »Begriff«?

Die Überlegung möchte weiter nichts als eine Hilfe geben, um die Dünne und die Idealität des 19. Jahrhunderts, die den Blick auch des gegenwärtigen Betrachters noch trübt und seinem Verstehen anhaftet, abzustreifen und den Figuren ihre eigene Lebendigkeit zurückzuerstatten. Dann erst sieht man eine menschliche Gestalt, die sich durch das, was sie tut, in Einklang setzt mit dem Geschehen oder der Welt, in der sie sich befindet.³¹ Ein Blick über die bekannteren Serien möge die Vielfalt dieser Welt beschreiben.

Der Typus erscheint zuerst in der Bildfolge von Frans Floris. Die Unterschriften bringen Zitate zur Funktion der Sinnesorgane aus dem Werk »De Anima et Vita« von Johannes Vives, vollendet 1538 in Brüssel³². »Sensorium visus exterius quidem sunt oculi interius vero duo nervi a cerebro pertingentes ad oculos« heißt es, oder »Tactus sensorium per totum corpus expansum est, ac proinde etiam eius organum«. Es ist die erste große Zeit anatomischer Erforschung des menschlichen Körpers, die Zeit der »Fabrica« Vesals³³, Anthropologie ist Anatomie – mit der Beschreibung der Sinnesorgane und ihrer Nervenverbindungen scheint Wesentliches gesagt.

Dennoch muß der Künstler wohl gemeint haben, es sei damit die Empfindung der Sinne noch nicht beschrieben. Wieder erscheinen die Tiere, doch ihre Zuordnung ist neu. Maulwurf, Eber, Luchs und Geier sind verschwunden, Hirsch und Hund, Adler und Schildkröte treten an ihre Stelle, nur der Affe mit dem Apfel und die Spinne im Netz bleiben im Bilde, doch haben sie ihren düsteren Charakter in der veränderten Umgebung verloren. Im Licht der Anklänge an die Antike erscheinen die Tiere zugleich natürlicher: Der Hund ist tatsächlich ein »Nasentier«, der Adler hat die scharfen Augen, der Hirsch das feine Gehör, um deretwillen sie zu Begleittieren der menschlichen Gestalt geworden sind.

Die folgende Serie, um 1570/75 von Marten de Vos gezeichnet³⁴, ist die erste »vollständige« Darstellung im späteren Sinne: Sie belebt den Hintergrund. Dieser ist es ja, der dem »Makrokosmos« entspricht, dem die menschliche Gestalt sich zu-

ordnet, unterstützt von den Tieren, die die Beziehung vermitteln und bereichern. Die »Welt«, die hier wieder auftaucht, ist freilich nicht mehr einheitlich-unbestimmt, wie der Makrokosmos des Mittelalters: es gibt verschiedene Welten, geschlossener, deutlicher als bisher. So bieten die Szenen des Hintergrundes in der Bildfolge von de Vos nicht, wie diejenigen bei van de Passe, die Jahreszeiten in ihrer Beziehung zu den Sinneswahrnehmungen, sondern das Paradies. Die Reihenfolge der Bilder ist durch den Gang der Handlung bestimmt: Odoratus – er bläst ihm den Atem ein. Visus – er zeigt ihnen den Garten mit dem Baum. Gustus – und sie aßen beide davon. Auditus – und sie hörten seine Stimme. Tactus – der Engel mit dem Flammenschwert.

Die Szenen aus dem Neuen Testament sind mehr nach äußeren Merkmalen gewählt und ohne inneren Zusammenhang: Heilung des Blinden, Speisung der Fünftausend, Predigt Johannes des Täufers. Die Bildunterschriften beziehen sich allein auf die Tiere: »Cerve fugax facilis varios audire sonores« oder »Scorpius irata tactus dat vulnera cauda« – denn im letzten Bilde ist der Skorpion und noch eine kleine Eidechse, vielleicht in ferner Erinnerung an den »Basilisken« hinzugefügt, die Spinne fehlt: entsprechend der Vertreibung aus dem Paradies ist die schmerzliche Erfahrung des »Gefühls« betont.

Nicht immer tritt der Makrokosmos für die Augen des gegenwärtigen Betrachters so deutlich in Erscheinung, wie in den genannten Beispielen als Jahreslauf und als christliche Mythologie. Andere »Welten«, deren innere Struktur damals erforscht und mit Hilfe der Sinne erfahren wurde, sind weniger vorgeprägt gewesen und wurden komplizierter dargestellt: die antike Mythologie, die Lebensalter des Menschen, Sinne und Elemente.

Mag die Antike auch durch die Anwesenheit der göttlichen Tiere in allen Serien der Zeit mit-sprechen, oftmals wird die Beziehung noch betont: »Imitatus Ulyssis obturato socios aures, ut nulla noxia vox subeat animo tuo« warnt die Schrift unter einem Bild, das die Lautenspielerin mit dem Hirsch zeigt³⁵. Eine spätere Folge bietet mythologische Szenen: Io und Argus für »das Gesicht«, Orpheus und Eurydike für »das Gehör«, Amor und Psyche³⁶. Und wie die Sprüche verschränkt sind, so manchmal auch die Darstellung selbst. So erscheint eine Zuordnung der Sinne zu den »fünf Säulenordnungen« der Antike, wie sie die Architekturwerke der Renaissance beherrschen, zunächst skur-

ril und ohne Sinn, bis man entdeckt, daß der Vater des Künstlers 1577 in diesen Säulenordnungen die Lebensalter darstellte³⁷ und sich erinnert, daß ja die gesamte große Architektur, deren Beziehung zum Makrokosmos dem Mittelalter vertraut war, in der Renaissance für den Bau des menschlichen Körpers wiedererstanden konnte, freilich in einem Sinne, der weit über die antike Proportionslehre hinausgeht.

Sinne und Elemente endlich finden sich auf einem Blatt, das Adam von Noort um 1590 entwarf³⁸. Im Hintergrund sieht man Schloß und Garten, mit einem Brunnen wie im Garten des Paradieses und den »Vier Elementen« als Brunnenfiguren. Groß und bedeutend sind die »Fünf Sinne« als fünf Frauengestalten im Vordergrund um den Mann versammelt, der hier zuerst wieder erscheint, dem »König« entsprechend oder als »Animus, der Herr der Sinne«, weniger dagegen dem »Nous als Wagenlenker« vergleichbar, denn die Sinne sind wohlunterschieden. So kann er sich auch jeder einzelnen Gestalt als Partner zugesellen, wie in der späteren Serie von Hendrik Goltzius, die ein Liebespaar in fünf verschiedenen Situationen zeigt, jeweils einer der Sinnesempfindungen hingegeben³⁹.

Damit ist ein entscheidender Schritt getan: als Szene gewinnt das einzelne Bild der Folge eine neue Selbständigkeit. Der Brennpunkt des Geschehens kann endlich ganz in die Handlung der Gestalten hinüberwandern, bleibt nicht mehr der Beziehung der einzelnen Figur zum Hintergrund verhaftet, aus dem Monolog ist der Dialog geworden, erst die Wechselbeziehung erschließt die Möglichkeiten eines fortlaufenden Geschehens. Hält der Blick auf den Hintergrund die Serie zusammen, so vereinzelt der Blick auf die Gestalten die betreffende Szene selbst zur »Welt«. Ein Sinn mag führen, doch immer ist es mehr als nur eine Empfindung, die aufgerufen wird. Hatte schon der Zisterziensermönch des 12. Jahrhunderts geschrieben, es sei immer die ganze Seele, die etwas wahrnimmt, so entsteht nun, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, auch die gemeinsame Welt aus der Erfahrung, dem Erlebnis, der typischen Situation. Noch im 16. Jahrhundert sind, wie gezeigt, alle Variationen eines Makrokosmos durchgespielt worden. Das neue Jahrhundert beginnt mit der Einzelszene, die sich, oft lose und nicht unbedingt an eine Vollständigkeit mehr gebunden, mit anderen Szenen zu einer Folge, die dem einzelnen Bild dann weiteren Sinn gibt, zusammenschließt.



Abb. 3 Adrian Brouwer, *Operation am Fuß*, Düsseldorf, Kunstsammlung

Zwei solche Darstellungen einer typischen Situation sind dem Mediziner besonders interessant. Wohl zuerst unter den Jugendwerken Rembrandts findet sich eine Operation als Darstellung des »Gefühls«⁴⁰. Lange war die Vielfalt dieses Sinnes aus Bildern des »Tactus« bekannt, vorgestellt durch die verschiedenen Tiere. Die Spinne bezeichnete die Feinheit der Tastempfindung, Falke oder Papagei den schmerzhaften Biß; die Schildkröte der Aphrodite – aber auch Schlange und Skorpion kamen ins Bild. Für den Schmerz tritt nun die Szene beim Bader ein (Abb. 3)⁴¹: Operationen am Kopf und am Fuß, oder eine Zahnextraktion, mit geschickter Hand ausgeführt. Erst einige Jahrzehnte später, vor allem in den bekannten Gemälden von Jan Steen⁴², wird dann auch das Gegenmotiv beliebt: die empfindliche Hand des Arztes, die nach dem Puls der Kranken tastet. Nicht zufällig, möchte man vermuten, wenn auch dem Künstler vielleicht nicht mehr ganz bewußt, hat sich das ältere Motiv

erhalten: es ist »die Liebeskranke«, die der fühlenden Hand, wenn auch vielleicht nicht unbedingt der des Arztes bedarf.

2. Die Welt der Sinne als Stilleben: »Visus« oder das 17. Jahrhundert. Wollte man es wagen, eine Stilgeschichte der Sinne zu schreiben, so ließe sich ein Teil der Entwicklung wie folgt skizzieren: In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tritt, mit dem allgemeinen Interesse der Künstler an Bildfolgen und der Zusammenstellung von Gestalten und Szenen, auch das Thema der »Fünf Sinne« häufiger auf, meist als eine Serie graphischer Blätter, seltener alle fünf Sinne in einem Bilde vereint. Vollständigkeit wird angestrebt, auch sind die Sinne einander gleichgeordnet. In dieser Vollständigkeit wie in der Gleichordnung drückt sich die Auffassung des Aristoteles wie des Mittelalters aus, daß die fünf Sinne, einander ergänzend, dem Menschen eine vollständige und genaue Vorstellung von der

ganzen Welt vermitteln. Leise nur, in den Variationen des Hintergrundes, wird sichtbar, daß es doch verschiedene Welten sein könnten, die sich der Wahrnehmung erschließen: die menschlich-kosmische der Jahres- und Lebenszeiten, die geistig-religiöse mit dem Paradies und den Elementen, die jeweils eigene Welt der einzelnen Sinne in Szenen des neuen Testaments und Anklängen an die griechische Mythologie, vermittelt durch die Tiere.

Im 17. Jahrhundert hört die Gleichordnung der Sinne auf, die Bildfolgen sind zwar häufig noch vollständig, müssen es aber nicht sein. Noch scheinen die Fünf-Bilder-Serien der Zahl nach zu überwiegen, doch könnte dieser Anschein täuschen. Die Verselbständigung der einzelnen Motive zur typischen Situation der »Kabinettsstücke« entfernen die dargestellte Szene oft so weit von den Darstellungen der »Sinne«, daß ihre Zugehörigkeit zum Themenkreis zweifelhaft werden kann. Die Vielfalt und Vieldeutigkeit des Lebens spricht immer mit. So kann etwa der »fröhliche Trinker« von Frans Hals oder die »Weinprobe« von Vermeer oder auch »der bittere Trank« von Brower – um nur einige berühmte Gemälde zu nennen – für den Geschmack in Anspruch genommen werden. Der Geruch bleibt verhältnismäßig eindeutig. Gelegentlich wird die ganze Serie auch ins Drastische gewendet. Für das Gehör kommen alle Sänger und Musikanten in Frage, für das Gefühl wurden Operationen und Arztbesuch besonders genannt, doch steht der Arzt mit dem Uringlas auch für »das Gesicht«.

Ein Einzelblatt von Hendrik Goltzius⁴³, erschienen 1616, zeigt, was alles noch für »Visus« eintreten kann: Außer Spiegel, Adler, Luchs⁴⁴ und Sonne auch das Licht selbst⁴⁵, das alle Dinge sichtbar macht; außer dem Arzt auch der Astronom mit dem Himmelsglobus – der Geograph mit der Landkarte würde ebenfalls dazugehören –, der Schiffer und alle Instrumente der messenden und Meßwerte ablesenden Wissenschaften der Zeit; außer der Frauengestalt vor dem Spiegel und dem kleinen Amor, der ihn ihr hält, auch der Maler, der sie malt: das seit dem 17. Jahrhundert häufige Motiv »Der Maler und sein Modell«⁴⁶. So sehr überwiegt nunmehr das Gesicht die anderen Sinne, daß jedes Bild, auch wenn es einem der anderen Sinne gilt, das Sehen mitmeint: Visus ist der zusammenfassende Sinn, der dem Bewußtsein am nächsten ist.

Aus diesem Wandel in der Auffassung von der Sinneswahrnehmung folgt eine ganz neue Möglichkeit der Darstellung von »Welt«. Wissen ist »gesehen haben«, die Raumordnung wird entschei-

dend, der Realitätskontakt durch die beiden Nahsinne, Geschmack und Gefühl, tritt in seiner Bedeutung zurück vor dem Bilde des Gegenstandes. Wieder scheint die Trennung in »Gesicht – und die übrigen Sinne« vollzogen, wie in dem platonischen Gleichnis des Anticlaudian von den »Sinne« als Pferden und der »Ratio« als Wagenlenker⁴⁷. Damit wird eine ganz neue Art des »Fünf-Sinne«-Bildes verständlich, in der die »Welt der Sinne« wieder als Einheit erscheint: das Stilleben. Wieder ist auch der Anklang an einzelne Sinne häufig. Es gibt »Blumenstücke« und »Musikstilleben«, es gibt die zahlreichen »Frühstücksbilder« und Blumen mit Früchten und Wein im Glas, häufig sind Fische, Gebäck und Geflügel, das »Jagdstilleben« ist eine besondere Gattung, seltener sind, wie auf dem schönen Kölner Bild von Georg Flegel (1631), Tabakspfeife und Kerze⁴⁸. Ein Stilleben der »Sinne« ist es nicht, obwohl zum »Geschmack« für »Geruch« und »Gesicht« Pfeife und Kerze hinzukommen, das Thema also durchaus anklängt.

Noch etwas anders läßt sich zeigen: die besondere Nähe des Stillebens zur »Vanitas«. Die Gegenstände bedeuten tatsächlich die »ganze Welt«, und es genügen Andeutungen, um auf die Vergänglichkeit dieser Welt zu weisen. Nicht immer muß es ein Totenkopf sein, es genügen einige Bücher, oder eine Saite der Laute ist gerissen, ein Gefäß, ein Spiegel, ein Bild hat einen Sprung – oder es brennt eine Kerze. Ihr Licht vermittelt nicht nur die Einheit des Bildes, es ist auch ersichtlich, daß diese Einheit der Welt in ihrer Sichtbarkeit liegt, und daß die Welt den Augen untergeht, wenn das Licht erlischt⁴⁹.

Freilich hat der Künstler noch ein weiteres Mittel, um die Einheit der Welt sichtbar zu machen: die Komposition. Die räumliche Ordnung der Welt ist die eigentlich rationale, Bildraum und Bildfläche geben dem Sichtbaren Festigkeit. Das früheste Stilleben der fünf Sinne, noch mit dem Titel »Die Sinne und die Elemente« von Jacques Linard, entstand 1627⁵⁰, das bekannteste ist »Das Schachbrett oder die fünf Sinne« von Lubin Bauguin im Louvre (Abb. 4)⁵¹. Ein Schachbrett ist, wie die Fußbodenfliesen in Bildern des 14. Jahrhunderts, die es als erste wieder mit der Perspektive versuchen, eines der stärksten Mittel, die Raumordnung in der Bildfläche sichtbar zu machen. Dadurch übersieht man leicht, daß von einer Einheit der Sinne, die doch das Thema sein soll, nicht mehr die Rede sein kann, man muß immer nachzählen: Brot und Wein für »Geschmack«, Blumen für »Geruch«, Laute und Noten für »Gehör«, Karten und Geld-

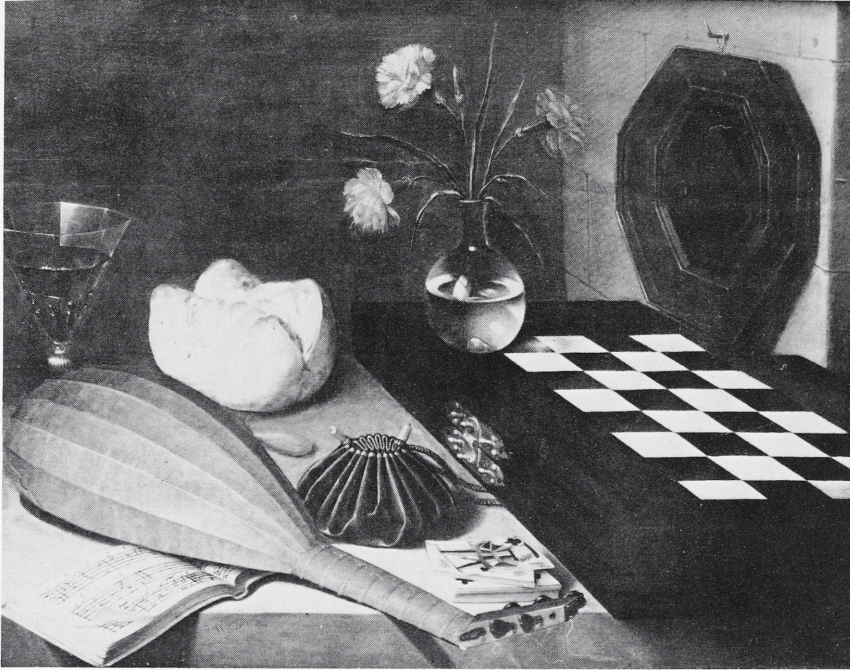


Abb. 4 Lubin Baugin,
Das Schachbrett oder
Die fünf Sinne, Paris,
Louvre

börse für »Gefühl« – bleibt der Spiegel und das Schachbrett, bleibt das Bild selber für »das Gesicht«. Das Stilleben kann zugleich für »die Welt« stehen, also auch für die »Welt der Sinne«.

Zwei Daten, die zunächst kaum eine andere Beziehung als die der Gleichzeitigkeit zu diesen frühen Stilleben haben, seien in den Zusammenhang gestellt, weil beide einander ergänzend die Objektivität der Welt und ihre Gegenständlichkeit, wie sie in den Gemälden dargestellt ist, näher zu bezeichnen erlauben: Die Neudefinition der Qualitäten durch Galilei und die Berührung mit der Chinesischen Kultur in ihrer besonderen Gegenständlichkeit durch die holländischen Kaufleute und über die Jesuitenmission.

Galileis Abhandlung »Il Saggiatore«, d. h. der Prüfer mit der Goldwaage, erschien 1623. Er legt dar, daß nicht die sinnlich wahrnehmbaren »Eigenschaften der Elemente« als »primäre Qualitäten«⁵² zu gelten haben, sondern: Raum und Zeit, Masse, Bewegung, Gestalt, Zahl und Maß. Die »Sinnesqualitäten« werden »sekundär«: Empfindungen, Farben, Töne, Gerüche und Geschmäcke; »tertiär« endlich sind Gefühle, Werte und Wünsche, Bilder, Gedanken und Ideen. Sowohl die sekundären wie erst recht die tertiären Qualitäten werden von den primären modifiziert und erklärt.

Dieser scheinbar völligen Zuwendung zur Außenwelt, die von allem Subjektiven des menschlichen Lebens im Tages- und Jahreslauf möglichst befreit und von mythischen wie geschichtlichen Bedeutungszusammenhängen gleichsam gereinigt worden ist, entspricht die wohlgeordnete Objektivität des Stillebens in hohem Grade. Doch woher nehmen die Gegenstände die Intensität ihrer Gegenwartigkeit, ihre ganz eigene Bedeutsamkeit, das geheime Leben ihrer Beziehungen untereinander und zum Betrachter des Bildes? Eine rhetorische Frage, denn längst hat die Kunstgeschichte feinste Methoden entwickelt, um über Bildaufbau und Farbkomposition zur Wirkung des Gegenstandes vorzudringen. Warum aber wenden die Künstler, besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so viel Können und liebevolle Versenkung auf diese Welt der Gegenstände in all ihrer Vielfalt? Bei den »Frühstücksbildern« versteht man es noch am besten, denn das Vergnügen an der Nahrungsaufnahme ist die erste und oft auch die letzte Lust an »der Welt« und »das Auge ißt mit«. Aber die Stilleben jener Zeit gehen in dem Interesse am Gegenstand über dieses Vergnügen ebensoweit hinaus, wie die Beziehung der dargestellten Gegenstände untereinander die Bilder weit aus dem Dekorativen und Akzessorischen früherer wie späterer Malerei dieser Art hinausheben. Hierin sind sie den zarten Farbdrucken etwa des chinesischen »Senfkorngartens« vergleichbar⁵³.



Abb. 5 Theodor Rombouts, *Die fünf Sinne*, Gent, Museum

3. Die Einheit der Sinne: »Auditus« oder das 18. Jahrhundert. Wenn die Fülle des noch zu Erörternden erdrückend wird, kann es Zeit sein, einen Text zu beenden. Anhand von zwei Werken des 17. und 16. Jahrhunderts, soll das Ende der Sinnesdarstellungen im 18. Jahrhundert, ihr Aufgehen in der großen spätbarocken Dekoration, die eben als Gesamtheit nicht mehr im Bilde gezeigt werden kann, beschrieben werden.

Das schöne Gemälde von Theodore Rombouts in Gent (Abb. 5) zeigt die »fünf Sinne«, diesmal als männliche Gestalten, im Bilde vereinigt⁵⁴. Es ist der Typus der »lustigen Gesellschaft bei Tisch«, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Darstellung der »Sinne« mehrfach vorkommt⁵⁵. Liest man das Bild im Kreis von rechts über den Vordergrund nach links und hinten ab, so klingt das Thema der »Lebensalter« an: der »Geruch« als Knabe, der seine erste Pfeife probiert, ein Bündel Zwiebeln in der Hand; der Jüngling als etwas bäuerischer »Bacchus«, noch bartlos, das Leopardenfell über dem Schenkel; der Mann mit der mächtigen Baßlaute, deren langer Hals, parallel zur Diagonalen einer Komposition im Quadrat, die drei linken Gestalten zusammenfaßt; rückblickend der Alte mit Brille und Spiegel; endlich der blinde Greis, der in der Bildmitte sichtbar wird, wie er mit fühlender Hand die schönen Formen antiker Plastik ertastet⁵⁶, das erloschene Antlitz neben dem lachenden des Jünglings dem Betrachter zugewandt.

Wieder hat man zählen müssen, wie bei den Stillleben, um die »fünf Sinne« zusammenzubringen: als »Welt der Sinne« ist das Bild so wenig einheitlich wie diese. Ein Mittel aber hat die Darstellung einer Versammlung von Menschen der nur durch Perspektive geordneten Komposition von Gegenständen voraus, um die Einheit der Szene neu zu erfahren, und zwar vom Thema her: es ist die Musik, die die Gestalten im Zuhören vereinigt. Man kann nicht zugleich tasten und schmecken, auch zugleich riechen und sehen ist schwierig, und selbst zugleich zu riechen und zu schmecken, zu tasten und zu sehen bedürfte wohl beträchtlicher Übung – wenn man glaubt, mehreres zu tun, dürfte die Erinnerung an früher gemachte Sinneserfahrungen eine große, wenn nicht die wichtigste Rolle spielen, und wer intensiv etwas wahrnehmen will, schließt zumindest die Augen. Aber man kann sich jedem einzelnen Sinn hingeben und dabei Musik hören, ja ein jeder Sinnesindruck kann durch Musik in seiner Eigenart gesteigert empfunden werden⁵⁷.

Damit ist die Darstellung an einem Punkte angelangt, wo sich zusammenfassende Überlegungen nur noch mit einer Frage einleiten lassen: ob nicht zu Anfang des 17. Jahrhunderts neben der Wandlung des Denkens auch eine Wandlung der Sinnlichkeit eintrat? Oder weitergreifend: ob die Sinneswahrnehmung des Menschen nicht ebenso der Wandlung im Fortgang der Geschichte unterliege, wie sein Denken und sein Bewußtsein? Oder ge-

nauer: kann die Wahrnehmung selbst sich ändern? Und wenn ja: wie ließe sich eine solche Veränderung erweisen und welche Konsequenzen ergäben sich daraus für die Vorstellung von dem, was die menschlichen Sinne leisten?

In der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, daß und wie die Wahrnehmung sich, zumindest in der Vorstellung von der Natur der Sinne, ändern kann. Die Zusammenfassung muß die Linien der Entwicklung noch einmal nachziehen. War der mittelalterliche »Makrokosmos«, nach welcher Richtung auch immer ausgestaltet und differenziert, ein Bild der göttlichen Ordnung der ganzen »Welt«, in der Natur, Religion und das Leben des Menschen ineinander aufgehen und auch in widersprüchlichen Einzelheiten immer wieder zur Deckung gebracht werden konnten, so haben darin die Sinne, als Einheit verstanden, die vorausgesetzte Entsprechung von Innen- und Außenwelt, von Sinnen und Elementen, über das »Sensorium commune« und die »Phantasia« der Ratio und endlich der Memoria zu übermitteln. Realistische Beobachtungen werden dabei durchaus gemacht, doch erfolgt eine Perzeption und Einordnung nicht im modernen Sinne direkt, sondern über entsprechende Deutungen. Diese sind die Platzanweiser in der Innenwelt, werden aber verstanden als Strukturen »der Welt«.

Richtet sich dagegen die Aufmerksamkeit entschieden auf die Außenwelt, wie dies seit dem 17. Jahrhundert mehr und mehr geschieht, so gewinnen die Sinne eine andere Funktion. Einerseits werden sie als untauglich zur Herstellung eines korrekten Abbildes der »Objektwelt« verdächtigt, erkannt und verworfen, andererseits treten sie nun erst und entschieden in den Dienst einer verwandelten Innenwelt, die deutlicher als bisher eine menschliche ist.

Es bedürfte einer weit umfassenderen Darstellung als der vorliegenden, um zu zeigen, daß und inwiefern die oft beschriebene Wendung »nach außen« zur »Weltlichkeit«, die scheinbare »Säkularisation« der Renaissance, eine neue Möglichkeit des Aufbaues einer inneren Welt mit sich gebracht hat. Beide Vorgänge sind auf das innigste miteinander verbunden, so daß man vermuten darf, daß sie einander bedingen. Das Auftreten einer Gestalt, die als »Animus, der Herr der Sinne« benannt werden kann, ist ein frühes Zeichen kommender Entwicklung. Die Gestalt wird abgelöst von dem Menschen, der eine Handlung vollführt, symbolisch zunächst als die »Dame mit dem Einhorn«. Dann werden die

einzelnen »Sinne« vor dem Hintergrund verschiedener »Welten« symbolisiert, endlich erscheint der Mensch in typischen Situationen, die Welt der Dinge als Stilleben, die Sinne als Gesellschaft bei Tisch, miteinander verbunden durch das Hören, die Musik.

Jede dieser Szenen setzt eine »innere Welt« voraus, die an Innerlichkeit – freilich auch an Gefahr der Introvertiertheit – die scheinbar so innerlich-innige mittelalterliche Welt, die das feste Herz und den klaren Geist in der neuen Gestalt noch nicht kennt, bei weitem übertrifft.

Das 17. Jahrhundert hat noch kein »naturwissenschaftliches Weltbild« geschaffen. Noch überwiegt die menschliche Welt, die Welt der Beziehungen, der Entsprechung von Innen- und Außenwelt, bei weitem. »Die Welt« begreift Staaten, Fürstentümer, Erdteile ein – Experimente, Beobachtungen und selbst Weltentwürfe der Wissenschaftler bleiben sozusagen draußen. Nur, daß dies »draußen« mehr und mehr ein eigenes Zentrum gewinnt und die Wissenschaft eine Welt von eigener Innerlichkeit aufbaut, wirkt sich so aus, daß die Welt der Sinne, der Einheit des Erlebens, der großen Bauten mit ihren Dekorationen, der Feste und der Ordnung der Leidenschaften, zur Scheinwelt wird und ihre Ganzheit im Übergang in ein neues Zeitalter aufgeben muß.

Die Wissenschaft hat die »Sinne« als Instrumente der Welterforschung verworfen. Nur das »Gesicht« hat seine Unentbehrlichkeit erwiesen, sei es als Diener der Ratio zum Beobachten bis hin zum Ablesen von Instrumenten, sei es als Helfer der Phantasie zum Aufbau von Weltmodellen oder Vorstellungen von der Struktur der Materie nach den Richtungen des Raumes und den Einheiten der Zeit. In dieser Welt, deren gewaltige Innerlichkeit unbestritten fortbesteht, haben Tiere wie Sinneswahrnehmungen ihren Ort, können jederzeit zugeordnet und auf die Zuverlässigkeit ihrer Existenz oder zumindest auf die Konstanz ihrer Reaktionen hin geprüft werden.

Die Annahme, daß die Wahrnehmungen der Tiere recht konstant sind, läßt sich vielfach belegen. Daraus allein folgt jedoch nicht, daß die des Menschen es ebenfalls immer wären. Die Wahrnehmung ist ein Phänomen aus dem Grenzbereich zwischen Leib und Seele. Man kann die einzelnen Empfindungen objektivieren und findet Konstanz: süß bleibt süß und salzig salzig – auch wenn Königs Tochter die Unentbehrlichkeit des Salzes

nannte, als sie nach der Liebe gefragt wurde. Ganz gleich, in welcher Hinsicht eine Empfindung abgerufen wird: immer hat sie einen Stellenwert in einer vorgegebenen Ordnung. Etwas wird erlebt, ein Sinn mag dabei führen, »die Welt« kommt mit.

Diese Welt aber unterliegt der Wandlung im langsamen Strom der Geschichte, und aus der Verwandlung der Welt folgt eine Veränderung der Wahrnehmung: süß kann fade sein, bitter wird zur Würze. Die Wahrnehmungen des Menschen, so läßt sich vermuten, sind doppelt bestimmt: einerseits, von der annähernd konstanten Reaktion auf gleichbleibende Reize, andererseits von dem Stellenwert des »Reizes« in der Gesamtheit der Empfindungen, die den Zugang zur inneren Welt bildet.

Eine letzte Darstellung der »Sinne«, die noch einmal alle fünf Gestalten auf einem Blatt vereinigt, soll eine Vorstellung vermitteln von der »Einheit der Sinne« innerhalb einer größeren »Welt«. Der Stich aus dem Jahre 1588 nach Hendrik Goltzius (Abb. 6)⁵⁸ gehört in eine Folge von acht Blättern, deren Zusammenhang nicht vom Bild her, sondern in Gedanken erfaßt sein will. Es sind: 1. Die vier Elemente. 2. Die fünf Sinne. 3. Venus, Bacchus und Ceres (Liebe, Wein und Brot). 4. Athena und Mercurius (Denken und Handeln). 5. Die sieben Laster (Geiz und Neid, Trägheit und Verfressenheit, Gier, Zorn und Hochmut). 6. Eros und Anteros (Zuneigung und Abneigung). 7. Die drei Parzen (Das Schicksal). 8. Die drei Grazien (dem Leben Schönheit und Heiterkeit zu geben). Die etwas freie Aufzählung und Paraphrase der Titel soll den Zusammenhang verdeutlichen.

Der Kunsthistoriker kennt die Wichtigkeit »ikonographischer Programme« und weiß, wie schwer sie zu erschließen und durchsichtig zu machen sind. Offenbar hängt das damit zusammen, daß in ihnen »die ganze Welt« dargestellt wird, und zwar nicht für das Denken, sondern für die innere Anschauung, die das Chaos der Erfahrungen ordnet, die Vielfalt möglicher Sinnesempfindungen einschränkt und ihren Stellenwert bestimmt.

In den Räumen, die jene barocken Gesamtdokorationen zeigen, zu denen schließlich auch »die fünf Sinne« gehören, wird gefeiert, ob nun eine religiöse Zeremonie stattfindet, oder der Einzug und die »Repräsentatio« eines Herrschers, eine Hochzeit oder eine Versammlung zu Ehren eines Toten. Die Feste sprechen »zu allen Sinnen«: Speise, Räucherung, festlicher Umzug, Bewegung und Berüh-



Abb. 6 H. Goltzius, *Die fünf Sinne*, 1588, Stich (Fischer)

rung, Tanz oder Kämpfe, Musik oder Trauer- gesang sind Teile eines genau festgelegten Programms, in dem jeder Teilnehmer die seinem »wirklichen« Leben entsprechende »Rolle« spielt. Die starke Auswahl möglicher Sinnesempfindungen und die Steigerung der Intensität ihrer Wirkung durch die Kunst der Darbietung mag wie Entfernung von der »Realität« erscheinen, während die »Rolle« des Einzelnen seiner Rolle im Leben genau entspricht.

Demgegenüber wird der Mensch und seine Sinneswahrnehmungen als Gegenstand einer Wissenschaft in anderer Weise in eine innere Welt eingeordnet: Es wird nur auf die Konstanz einfachster Empfindungen, die mögliche Einübung bedingter Reflexe, allenfalls auf Verhaltensformen geachtet, d. h. auf solche Daten, die einen Stellenwert im Weltbild der Wissenschaft und im »pattern of behavior« des Experimentators haben. Die Beeinflussung der Rezeption durch den Stellenwert einer Wahrnehmung in der inneren Welt der »Versuchsperson« muß ausgeschaltet bleiben.

Im Vergleich mit anderen »Welten« aber mag die Verwandlung selbst der Sinneswahrnehmung durch die Innenwelt der jeweils Beteiligten hervortreten. »Gleiches wird nur durch Gleiches erkannt« – das gewaltige Konzept eines wahrhaft mythischen Weltentwurfs in Platons »Timaios« muß als inner-seelische Entsprechung verstanden werden. Die Weltordnung erweist sich als ein kunstvolles Werk schöpferischer Phantasie, das seinerseits die Natur der Sinneswahrnehmungen des Menschen durch den Stellenwert, den die Empfindungen in ihm haben, bestimmt. Die Weltordnung ist es, die sich wandelt in der Geschichte, und das Denken steht noch im Dienste dieser stets unendlichen und darum wandelbaren Welt, die nicht mit der »Außenwelt« identisch ist, aber ihre Perzeption bestimmt.

Der Mensch scheint bestrebt, die Weltordnung mit der als unwandelbar verstandenen Außenwelt zu identifizieren, aus dem verständlichen Wunsch nach Festigung und Sicherung seiner Innenwelt. Ob es gegenwärtig möglich ist, auf diesen Anspruch der »Natürlichkeit« und »Objektivität« der Welt zu verzichten, um die innere Welt und ihre Ordnungen besser kennenzulernen, steht dahin. Offenbar aber kann der Mensch ohne solche geordnete Innenwelt noch weniger leben als in der »freien Natur«, eben weil ohne sie die Sinneseindrücke zu vielfältig und chaotisch werden, und die Zuordnung des »Bemerkenswerten« nicht mehr mit Sicherheit funktioniert. Das führt zur Zerstörung der jeweils alten, zur Neuordnung der nunmehr neuen und also »wirklichen« Welt.

ANMERKUNGEN:

¹ bearbeitete Fassung einer Gastvorlesung am Kunsthistorischen Institut der Technischen Universität Berlin am 30. Juni 1969.

² vgl. A. Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jhs. Bd. II: Profane Darstellungen. Budapest 1956, 462–465.

³ vgl. Hans Kauffmann, Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Dagobert Frey zum 23.4.1943, hg. H. Tintelnort, Breslau 1943, 133–157 mit 31 Abb.

⁴ der Ausdruck »Stilleben« kam erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf; vorher sprach man von »Frühstücksbildern«, daneben gab es höchstens Blumensträuße (im Abschluß an die »Musterbücher« für Dekorationen) und wenig sonst Vergleichbares, vgl. Wolfgang J. Müller, Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens. Schriften des Historischen Museums VIII, Frankfurt 1956.

⁵ Migne, Patrologia latina Bd. 172 Spalte 1110. Honorius Augustodunensis (um 1180–um 1137) ist seit 1126 im Regensburger Schottenkloster nachweisbar. Das »Elucidarium« ist eine lehrbuchartig popularisierende Dogmatik. Neuere Ausgabe von Y. Lefèvre, L'elucidarium et les lucidaires, Paris 1954, S. 361–477.

⁶ Es handelt sich um den bekannten Codex Clm. 13002 der Bayerischen Staatsbibliothek München, ausführlich publiziert von A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfeningervermalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts, München 1924, S. 20 u. 21 und Tafel XV (Abb. 19) – dieselbe Handschrift zeigt auch die von Sudhoff publizierten »Brennstellenbilder« und eine der frühen anatomischen »Fünfbilderserien« (K. Sudhoff, Studien zur Geschichte der Medizin, Leipzig 1907, S. 51). Nähere Angaben und Literatur – auch zum »Hortus deliciarum« der Herrad von Landsberg – bei Boeckler.

⁷ Alanus ab Insulis (um 1120–1202), Anticlaudianus sive De officiis viri boni et perfecti. Das Gleichnis von den fünf Sinnen (nach Platon, Phaidros 245 C–257 B): Migne, PL 210, 521 ff. Neuere Ausgabe des Anticlaudian: R. Bossuat in: Textes philosophiques du moyen âge Bd. I, Paris 1955.

⁸ Verona, Bibl. Cap. MS. CCLI vom Ende des 13. Jahrhunderts (Kopie eines älteren Manuskriptes), siehe: Florentine Mutherich, An illustration of the five senses in Medieval art, Journ. of the Warburg and Court. Inst. 18. 1955. 140/41 (mit Abb.), sowie die dort genannte Literatur. Die meisten Manuskripte des »Anticlaudianus« sind nicht illustriert, bis auf ein weiteres: dort aber sind es 4 Pferde, die als die 4 Elemente bezeichnet werden. Es geht also auch in diesem Falle der Gedanke des Illustrators

sofort wieder in das Makrokosmoschema über: die Vierzahl ist einfacher, die Quadriga leichter vorstellbar als ein Fünfgespann.

⁹ Thomas Cantimpratensis (Thomas von Brabant; 1201–1263/80), De natura rerum secundum diversos philosophos. Die erste (Buch 1–20) und die 2. Fassung (in 19 Büchern) entstanden zwischen 1227/28 und 1243/44 (später noch eine 3. Fassung): vgl. Christian Hüsemörder, Die Bedeutung und Arbeitsweise des Thomas von Cantimpré und sein Beitrag zur Naturkunde des Mittelalters. Medizinhistor. Journal 3: 345–357 (1968) mit wichtigem Quellenverzeichnis. Inhaltsübersicht nebst Verzeichnis der wenigen je gedruckten Teile: George Sarton, Introduction to the History of Science Bd. II 2, Washington 1931 S. 592–94. Von den zoologischen Büchern (4–9), die zusammen mehr als die Hälfte des Textes ausmachen, ist keines ganz gedruckt. Der auf die Tiere als Verkörperung der Sinne bezügliche Text (4. Buch: Vierfüßler) steht z. B. in der Londoner Handschrift, Brit. Museum Royal Ms. 12 F VI, fols. 23^v/24^r; vgl. dazu: H. W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute Vol. 20, London 1952 S. 239, wo auch bemerkt wird, daß der Zyklus nicht antik sei.

¹⁰ Bei einer Dreiteilung der »Sinne« würde »das Gefühl« vermutlich zu den »Emotionen« gezählt, dem »Geschmack« aber der »Geruch« zugeschlagen werden, was manche Sprachen, darunter einige deutsche Dialekte, in denen riechen als »schmecken« bezeichnet wird, ohne weiteres erlauben. Aristoteles faßt gelegentlich (De Anima II 7: 419a 25–31) die Fernsinne, die eines Mediums bedürfen, gegenüber Geschmack und Tastsinn zusammen, Condillac (s. u. Anm. 56) wird später (1754) nur dem Tastsinn die unmittelbare Erfahrung der Realität zugestehen. Als Beispiel aus einer anderen Kultur, einem stark von der Dreizahl bestimmten System, vgl. Cyrill von Korvin-Krasinski OSB; Der Mensch als Mikrokosmos in der symbolischen Anthropologie des tibetischen Lamaismus. Vortrag 1955 veröff. in: Symbolon, Jb. f. Symbolforschung 1: 103–27 (1960), bes. S. 105–07.

¹¹ Eine Auseinandersetzung über Allegorie, Symbol und z. B. Archetypus ist hier weder beabsichtigt noch notwendig. Man spricht in den vorliegenden Fällen von »Tierallegorien«, deshalb wurde der Ausdruck beibehalten. Da die Begriffe aber frühestens seit Winckelmann, genauer erst im 19. und 20. Jahrhundert unterschieden werden, kann man nicht erwarten, daß sie stets auch für die Interpretation älterer Werke verbindlich sind. Deshalb mußte im Text etwas genauer beschrieben werden, von welcher Funktion der »Allegorie« die Rede ist.

¹² vgl. Janson (op. cit. in Anm. 9), wo dieses für den Affen durchgeführt wird. Im Physiologus erscheint der Affe als Verkörperung des Teufels. Wohl deshalb bekam er den Apfel als Symbol des Sündenfalls in die

- Hand, was ihm schließlich bei Thomas seine Rolle als Tier für den »Geschmack« eingetragen haben mag. Einziges Tier, das außerdem im Physiologus vorkommt, ist der Geier. Seine Eignung als Verkörperung des »Geruchs« aber verdankt er wohl eher der griechischen Mythologie, wo dem Geier ein besonders feines Witterungsvermögen zugesprochen wird. Daneben mag die ägyptische Vorstellung vom Geierweibchen, das nur vom Winde empfängt, hineinspielen. Der Physiologus kennt nur die Sage vom »Gebärstein«. Vgl. im übrigen die Artikel zu den einzelnen Tieren im (Artemis-)Lexikon der Alten Welt, Zürich und Stuttgart 1965.
- ¹³ De Anima I 2 (404b 17/18) zitiert Aristoteles zunächst den bekannten Satz aus Platons Timaios. Seine eigenen Ansichten folgen dann in Buch II Kap. 12 (424a 17/18; auch schon 417 a 6 u. 418 a 5) und nochmals, in neuem Zusammenhang: III 1 (425b 26/27).
- ¹⁴ Solange Neurologen und Psychiater das Wort »Assoziationsbahnen« oder z. B. »Ideen-Assoziation« als einen klaren und vernünftigen Terminus anwenden, gibt es eigentlich keinen Grund, einigen Psychologen zu folgen und das Wort aus der Terminologie auszuscheiden. »Assoziationsbahnen« sind Nervenfasern, die verschiedene Bezirke der Hirnrinde miteinander verbinden. Sie sind beim Menschen so zahlreich, daß man allein ihretwegen dem menschlichen Gehirn Leistungen anderer Größenordnung als jedem tierischen Hirn zutrauen muß. Die Fähigkeit zur »Ideen-Assoziation«, d. h. zur sicheren Verbindung von Vorstellungen nach ihrer Ähnlichkeit, ist eine wichtige Fähigkeit des gesunden Geistes gegenüber der Inkohärenz von Denken und Vorstellungen, die man auch als »Dissoziation« bezeichnet.
- ¹⁵ Von Halluzinationen, die auf allen Sinnesgebieten vorkommen, soll hier nicht die Rede sein – wohl aber von dem Unterschied zum Sehen und Hören. An Gehörtes (Gelesenes) kann man sich auch nach und nach, Wort für Wort erinnern, ohne es wieder zu »hören«, oder, wenn Lücken bleiben, könnte man den Text doch sinngemäß ergänzen. Ebenso kann man einmal Gesehenes, wenn man es z. B. aufzeichnet, nach und nach genauer wieder vor das »innere Auge« bringen, von der Fähigkeit des Eidetikers, auch Unverstandenes zu zeichnen, zu schweigen. Eben dies ist beim Duft anders: nicht der Geruch wird erinnert, sondern was mit ihm zusammenhängt: eine Situation, Gesehenes, Gehörtes. Vgl. dazu Heinz Ladendorf, Der Duft und die Kunstgeschichte. Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, 29. 10. 1957, Hamburg 1959, S. 251–273 mit 12 Abb. und ausführlicher Bibliographie.
- ¹⁶ Lovis Corinth, »Im Treibhaus«. sign. dat. 1911. Görlitz, Kunstsammlungen (Foto: Kunsthistorisches Institut Köln). Das Gemälde gehört nicht zu einer Serie von Darstellungen der »Fünf Sinne« – es könnte aber sehr wohl auch »der Geruch« heißen. Die Einzelszene einer Sinnesdarstellung lebt in ihm ebenso weiter, wie etwa die Darstellung des »Gesichts« in Bildern mit dem Titel »der Maler und sein Modell« (s. Anm. 46) oder »Frau vor dem Spiegel« – oder wie andere Motive in anderen Varianten überdauern.
- ¹⁷ Vgl. die Einleitung des bekannten Werkes von Jakob von Uexküll (mit G. Kriszat), Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, zuerst 1934; vollständig wiedergedruckt mit Vorwort von A. Portmann in Rowohlt's deutscher Enzyklopädie Bd. 13/1956.
- ¹⁸ Dabei muß man den »Geruch« noch auf eine einzige Wahrnehmung eingeschränkt denken (auf Buttersäure, die im Schweißgeruch praktisch aller Warmblüter vorkommt) und darf unter »Tastgefühl« einzig die Möglichkeit der Reaktion auf einen Berührungszustand verstehen, »Wärmempfindung« endlich ist nur als die Fähigkeit zur Rezeption von Temperaturen um 37° C anzunehmen, so daß selbst die Empfindung für »nicht warm« oder gar »kalt« fehlen muß.
- ¹⁹ Den schrecklichen Versuch, solche Identifizierung in die Realität des menschlichen Lebens zu übertragen und in seinen Konsequenzen darzustellen, hat Franz Kafka in seiner bekannten Erzählung »Die Verwandlung« gemacht. Gezeigt wird das langsame Veröden menschlichen Fühlens durch das allmähliche Auslöschen der gemeinsamen Welt. Der Veränderung der menschlichen Gestalt und der Sinneswahrnehmungen entspricht dabei keine neue Gebundenheit in tierische Verhaltensweisen, wodurch das Individuum schließlich zugrunde geht.
- ²⁰ Die Vorstellung von einem »Raum« mit den Eigenschaften nah und fern, oben/unten, vorne/hinten, rechts/links wird vor allem über den Tastsinn
- und das Gleichgewichtsorgan unter ständiger Kontrolle des Auges aufgebaut. Zahlreiche weitere Empfindungen (Muskelempfindungen etwa, die als solche nicht bewußt werden, Gefühl für Schwere und Spannung etc.) spielen hinein, auch Hören und Riechen dürften nicht ganz unbeeinträchtigt sein. Man möchte endlich daran erinnern, daß Kant den Raum (und die Zeit) als die »Formen der Anschauung« bezeichnet: es muß auch innerlich eine Struktur bereitliegen, die von Sinnesdaten gleichsam geweckt wird und dann »den Raum« ausmacht.
- ²¹ Das innere Körperschema ist außerordentlich fein gegliedert und der Vorstellung so sehr eingegeben, daß es, etwa bei Verlust eines Gliedes, selbst die Realität glatt wegliegt. Die Vorstellungen von Gesundheit und Krankheit scheinen mit ihm verbunden und haben eine ähnliche Kraft, selbst eindrucksvolle Fakten zu überspielen und, wenn nötig, einfach zu leugnen.
- ²² Richard de Fournival (gestorben 1260?) »Li Bestiaires d'Amours«. Tiergleichnisse in pikardischem Dialekt, vom Verfasser nach seinen eigenen Worten (Einleitung) selbst illustriert. Eine frühe Handschrift mit Bildern (Anfang 14. Jh.) befindet sich in der Morgan-Library New York, Ms. 459 (vgl. Janson op. cit. in Anm. 9, S. 241 u. Abb. XLIVb). Gedruckte Ausgaben: Paris 1860, Mailand–Neapel 1957; krit. Ausg. von A. Thordstein, Kopenhagen 1941.
- ²³ Vgl. dazu das beliebteste »Lehrbuch der Psychologie« dieser Zeit: DenTraktat »De spiritu et anima« des Alcher von Clairvaux (zwischen 1162 und 1190, vgl. L. Norpoth, Dissertation München 1924, gedruckt Köln und Bochum 1971), cap. XIX: »... Anima vero in quibuscumque suis motibus vel actibus tota simul adest. Tota videt, et tota visurum meminit: tota audit, et tota sonorum reminiscitur: tota odorat, et tota odores recolat: tota per linguam et palatum saporos sentit et discernit: tota tangit dura vel mollia: tota simul approbat et reprobat.« (Migne, Patrologia latina Bd. 40 Sp. 794).
- ²⁴ Abb. XLIVa bei Janson (op. cit. in Anm. 9) S. 240. Wahrscheinlich gab es im Mittelalter noch andere Sinnesdarstellungen, doch sind die Profanallegorien mit der Zeit noch stärker verschwunden als die religiösen, weil sie viel schneller unmodern und unverständlich werden, vor allem, wenn ihnen kein bekannter Text entspricht.
- ²⁵ Abzulesen wohl gegen den Uhrzeiger. Rechts unten ist das Bild zerstört, erkennbar ist nur der Hahnenkopf, den man vermutlich als Basilisk ergänzen darf. Anstelle des Maulwurfs im »Bestiaire« erscheint hier das andere bei Thomas von Cantimpré für das »Gehör« genannte Tier: der wilde Eber. Die übrigen Tiere sind die gleichen und sichern die Interpretation als Darstellung der »fünf Sinne«.
- ²⁶ »La Dame à la Licorne«, die berühmte, von Rilke beschriebene Teppichserie im Cluny-Museum zu Paris. Es handelt sich um sechs sog. »Millefleurs-Teppiche«, wie sie seit der Mitte des 15. Jhs. in Frankreich aufkommen, Höhe zwischen 3,10 und 3,78 m, Breite zwischen 2,90 und 4,66 m, an den Rändern ziemlich beschnitten, ursprünglich im Schloß Boussac (Dep. Creuse). Daß die Serie für die Hochzeit einer vornehmen Dame hergestellt wurde, daß also die Gestalt der Frau keine reine »Allegorie« ist, sondern zugleich ein Bildnis, erscheint sehr wahrscheinlich (vgl. Maria Lanckorońska, Wandteppiche für eine Fürstin, Frankfurt 1964), ob es sich nun um Margarethe von York handelt, oder um eine andere Frau.
- ²⁷ Neuerdings wurde dargelegt, daß die Serie, die ursprünglich aus 8 Teppichen bestand, zwischen 1480 und 1490 in Brüssel gefertigt worden sei. Das Wappen ist das der Familie Le Viste aus Lyon (worauf schon Henry Martin 1924 hingewiesen hatte, freilich nimmt er ein zu spätes Datum an). Siehe: Sophie Schneebalg-Perelman, »La Dame à la Licorne« a été tissée à Bruxelles. Gaz. des Beaux-Arts 109 NF 6 Bd. 70: 253–278 (1967) mit ausführlicher Bibliographie.
- ²⁸ Peter Flötner (um 1485–1546), das Plakettenwerk entstand etwa zwischen 1536 und 1546. (F. F. Leitschuh, Flötnerstudien I: Das Plakettenwerk P. Flötners, Straßburg 1904 S. 14–20 u. 31, 37). Pigler (Nr. 1). Ziemlich zur gleichen Zeit und ebenfalls in Nürnberg dürfte die Kupferstichfolge von Georg Pencz (um 1500–1550) entstanden sein (Pigler Nr. 2). Wiederum »um 1540« (nämlich 1538) entstand der Text zu den Kompositionen der »Sinne« von Frans Floris (s. u.). Damit ist das aufkommende Interesse am Thema der »Sinne« im frühen Manierismus mehrfach belegt.

- ²⁹ Typenbildende Serie von Frans Floris (1516–70) in Antwerpen, gestochen 1561 von Cornelius Cort (1533–78; B. de H. 231–235), nicht bei Pigler, s. aber die große ikonographische Ausstellung »Leerrijke Reeksen«, 21.10.–11.12.1966 im Museum Boymans van Beuningen Rotterdam (Cat. 38 Nrn. 42–53: »De vijf zintuigen«, Nr. 42 nach Frans Floris), Abb. 4, 5 u. 10 bei Kauffmann (op. cit. in Anm. 3).
- ³⁰ Die vier Jahreszeiten sind offensichtlich gemeint, die Beziehung wird mit Hilfe der Zuordnung von dreimal zwei und zweimal drei Monaten zu je einem der Sinne hergestellt. Das 1. Blatt (Gehör) ist signiert: »Crispian van de Pass inventor/caelavit et excudit Coloniae«. Crispin van de Passe de Oude (um 1565–1637) war 1594–1610 in Köln, daher ist die Entstehung der Blätter in dieser Zeit wahrscheinlich. Vgl. F. W. H. Hollstein (K. G. Boone, J. Verbeek), Dutch and Flemish engravings, Bd. 15 Amsterdam 1964 S. 191ff. Nrn. 511–516 (mit sämtlichen Inschriften und genauen Maßen): rund 18 × 23 cm. Abb. nach den Blättern der Slg. W. Krönig, Foto Kunsthistorisches Institut Köln.
- ³¹ So ist es auch nicht verwunderlich, daß die Gestalt leicht als Porträt erscheinen kann. Schon die »Dame mit dem Einhorn« ist vielleicht ein Bildnis. Als Bildnisse von fünf jungen Damen gibt es die Gemäldefolge von François Duchatel (1645), vgl. Nr. 49 bei Pigler. Freilich sind Porträt und Allegorie auch im 19. Jahrhundert vereinbar, zudem gibt es Idealporträts und realistische Idealtypen, der Hinweis sollte nur die unscharfe Vorstellung von »Allegorie« bewußt machen.
- ³² Kauffmann (op. zit. in Anm. 3) hat die literarische Beziehung der Folge entdeckt: die Bildunterschriften stammen aus der Schrift »De anima et vita libri tres« von Juan Luis Vives (1492–1540), nur das »Gefühl« ist bisher nicht nachweisbar. Die Abhandlung entstand 1538 in Brügge und erschien im gleichen Jahr in Basel. Moderne Ausgabe von M. Sancipriano (Hg.), De Anima et vita, Florenz 1954.
- ³³ Die große Anatomie des Andreas Vesalius, »De humani corporis fabrica«, erschien 1543 in Basel.
- ³⁴ Maerten de Vos (1532–1603), Pigler Nr. 11 verzeichnet drei gestochene Folgen nach den Kompositionen, die (nach Kauffmann S. 137) um 1575 entstanden sind. Ausstellung Museum Boymans-Rotterdam 1966 Nr. 43: Reihenfolge nach den Szenen der Paradieserzählung (Geruch, Gesicht, Geschmack, Gehör, Gefühl), Abb. bei Kauffmann: »Gesicht« (Abb. 11) und »Geschmack« (Abb. 20) der Serie von Adrian Collaert (um 1560–1618), vgl. Hollstein 437–440.
- ³⁵ Hendrik Goltzius (1558–1617), erste Serie der »Fünf Sinne«, 1578 von Philipp Galle herausgegeben. 5 Blätter 15,8 × 8,9 cm. Hollstein Bd. 8 S. 27. Der zitierte Vers auf dem 2. Blatt (Auditus) lautet genau: »Obturato aures oculos imitatus Ulyssis/Vox animo ut subeat noxia nulla tuo«, muß also umgestellt werden, ehe der Sinn klar wird.
- ³⁶ Siehe die von Petrus Schenk ausgegebene Serie von Radierungen (Meyer Kstlr. lex. 23–27), die Pieter van den Bergh (arbeitete in der 2. Hälfte d. 17. Jhs., u. a. in Amsterdam) zugeschrieben wird. Nicht bei Pigler, Ausstellung Rotterdam 1966 Nr. 52 mit vier Blättern: Io und Argus (Gesicht), Orpheus und Eurydike (Gehör), Hebe die den Göttern einschenkt (Geschmack), Amor und Psyche (Gefühl).
- ³⁷ Stichserie von Hendrik Hondius, 1612, nach Paul Vredeman de Vries (1567–nach 1630?), nicht bei Pigler, vgl. Kauffmann S. 134 und Abb. 3 (ionische Säulenordnung für »Geruch«) und S. 138 Abb. 13 (toskanische Ordnung für »Gesicht«); zum »Gefühl« soll die Kompositorik gehören, weil dieses der am meisten zusammengesetzte Sinn ist, blieb vermutlich dorisch für »Geschmack« und korinthisch für »Gehör«. Die »Lebensalter« des Architekten Hans Vredeman de Vries (1527–1604) erschienen 1577 als eine Serie von 6 Stichen von Jan Wierix (um 1549–1625) unter dem Titel »Theatrum vitae humanae« (Ausstellung Rotterdam 1966 Nr. 54; Alvin 1493–1498). Je 16 Lebensjahre gelten als eine Periode, es folgen einander: die Kompositorik, die korinthische, ionische, dorische, toskanische Ordnung und zuletzt die »Ruine« für das Greisenalter über 80 Jahre.
- ³⁸ Adam van Noort (1562–1641), Komposition um 1590 gestochen von Adriaen Collaert (um 1560–1648), Pigler Nr. 13, Abb. Allerh. Jb. 27: 169 (1908) und Abb. 28 bei Kauffmann, Text S. 143: einer der ersten, der alle fünf Sinne zusammenfaßt – wenn man nämlich von Beispielen des Mittelalters absieht. Der Stich nach Goltzius (s. u. Abb. 7) ist etwa gleichzeitig (1588) entstanden.
- ³⁹ Hendrik Goltzius (s. o. Anm. 35), die spätere Folge mit dem Liebespaar, gestochen von Jan Saenredam (1565–1607), undatiert, doch später als die Serien mit den Ganzfiguren (s. auch Hollstein Nr. 72–76 und 107: eine Serie 1596 von Cl. J. Clock, »das Gefühl« von C. Drebbel gestochen), vielleicht Anfang 17. Jahrhundert (vor 1607) Abb.: Bartsch 95–99, Maßangaben Hollstein 8 Nr. 380–84, zwei Zeichnungen erhalten.
- ⁴⁰ Rembrandt (1606–69), zwei Jugendwerke (um 1624/25) der Slg. C. van Aalst/den Haag stellen Drei Musikanten (das Gehör) und eine Operation am Kopf (das Gefühl) dar; Eichenholz je 32 × 25 cm, Abb. »Weltkunst« 40: 289 (März 1970); Ausstellung »Rembrandt and his pupils«, Montreal und Toronto 1969 (Nr. 2 und 3 des Katalogs mit farbigen Abbildungen). Zu einer anderen Serie gehört die Fußoperation (K. Bauch, Rembrandt, Gemälde. Berlin 1966 Tf. 98), Slg. E. Haab–Escher/Zürich, Holz 31,4 × 24,4 cm, etwa 1628. Kauffmann (S. 135 und Abb. 7) zeigt das letzte Blatt einer »Sinne«-Folge von Radierungen von Jan van Vliet (geb. um 1610), Rembrandts Leidener Schüler, das auch eine Fußoperation wiedergibt (nicht bei Pigler).
- ⁴¹ Adrian Brower (1605–1638), Operation am Fuß. Holz, 28 × 37 cm. Düsseldorf, Städt. Kunstsammlung (Foto Marburg). Vgl. Wilhelm von Bode, Adriaen Brower. Sein Leben und seine Werke mit 130 Abbildungen, Berlin 1924 (Abb. 49); das Bild befand sich damals in der Slg. Frau Adolphe Schloß/Paris). Die neueste Monographie von Gerard Knuttel, Adriaen Brower, the Master and his Work, den Haag 1962 (übs. aus dem holländischen) bringt, nach den Worten des Verfassers, seit Bode nichts Neues, auch kaum neue Bilder, will aber das Werk neu ordnen. Unter den 10 Bildern mit Operationen oder Zahnarzt-darstellung (Bode Nr. 5, 24, 25, 26, 49, 54, 70, 112, 113, 116) scheint dies die früheste Badeszene zu sein, etwa um 1630–33 datierbar. Mehrere gestochene Sinnesfolgen nach Brower sind bekannt (Vz. L. Vostermann und alte Auktionskataloge: Bode S. 111). Allgemein bemerkt Bode zu den Darstellungen (S. 112/13): »... dürfen wir doch von einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Browsers-Gemälden, die sich nur als einfache Darstellungen von Rauchern, Zechern usw. präsentieren, annehmen, daß sie ursprünglich zu einer solchen Folge der »Fünf Sinne« gehört haben oder gehören sollten«. Vgl. Kauffmann, S. 135 u. Abb. 6 (»Der schlechte Trank« für »Geschmack«); s. ferner: M. E. Wasserfuhr, Zahnmedizinische Darstellungen in der niederländ. Malerei des 17. Jhs. Med. Diss. Köln 1970.
- ⁴² Jan Steen (1626–79). Die Zahl der Bilder zum Thema »Besuch des Doktors« ist recht groß, eine genaue Chronologie der Werke Steens noch nicht möglich. Besonders bekannte Darstellungen mit dem Arzt, der einer jungen Frau den Puls fühlt – nicht immer in den Museen als »die Liebeskranke« bezeichnet – befinden sich im Rijksmuseum Amsterdam und in der Münchner alten Pinakothek. Auf dem Gemälde im Wellington-Museum (Apsley House) in London (W. Martin Tf. 70) sitzt im Vordergrund ein Knabe, der mit Pfeil und Bogen spielt, andere geben, etwa durch Inschrift auf einem Blatt Papier, den Sinn genauer an. Im ganzen ist die Zugehörigkeit dieser Darstellungen in den Themenkreise der »Sinne« jedoch noch nicht diskutiert worden.
- ⁴³ »Das Gesicht«, nach Goltzius noch von J. Saenradam (†1607) gestochen, bei Kauffmann Abb. 14 und Text S. 140, bei Hollstein 8 (Nr. 385) als »an Artist, painting a young woman with a mirror, held by Cupid« bezeichnet (Bartsch Nr. 100).
- ⁴⁴ Vielleicht ist auch hier, wie schon auf den früheren Serien, nicht die Katze, die tatsächlich abgebildet ist, sondern der Luchs als Tier für »das Gesicht« gemeint.
- ⁴⁵ Die Sonne für das »Gesicht« gibt schon die Serie von Frans Floris (s. o. Anm. 29). Breite Lichtbahnen sind besonders dargestellt in den beiden Gemäldefolgen von Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) im Prado (Madrid), um 1615–18.
- ⁴⁶ Als Bildthema kommt »Der Maler und sein Modell« wohl erst im 17. Jahrhundert auf; in den Themenkreise früherer Jahrhunderte gehört eine entsprechende Darstellung: »Der Hl. Lukas malt die Madonna«. Auf die Zugehörigkeit von Globen und Landkarten zum Thema »Das Gesicht« wurde verwiesen (s. o. Anm. 43), auch das Motiv des geöffneten Vorhangs – als »Revelatio« in der religiösen Malerei seit dem 15. Jahrhundert bekannt – weist schließlich auch auf das »sehen«: Eine Magd hebt den Vorhang von einem Gemälde, die Frau sitzt im Licht, über ihr ein Spiegel: So die »brieflesende Dame« von Gabriel Metsu (London, Slg. Beit); die Motive halten sich in Holland noch lange, viel-

fach verschränkt und oft nur lose anklingend. Vorhang, Licht, Landkarte – und die Posaune in der Hand des Modells: Vermeers berühmte »Allegorie der Malerei« (Wien, Galerie Czerni) gehört wohl auch in den Umkreis des Themas.

⁴⁷ s. o. Anm. 8.

⁴⁸ Georg Flegel (1566–1638), Stilleben mit Kerze, sign. dat. 1631, Rotbuchenholz 35,5 × 22 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (Foto Rhein. Bildarchiv), s. dazu W. Müller (op. cit. in Anm. 4), bes. S. 77 und Kat. Nr. 21 (als Jahreszahl ist dort irrtümlich »1636« angegeben).

⁴⁹ Über die Mehr- oder gar Vieldeutigkeit solcher Symbole wurde genügend gehandelt. Zur Kerze vgl. z. B. Annemarie Lipp und Georg B. Gruber, Die Kerze als Symbol des Arztums. Nova Acta Leopoldina NF 140 Bd. 21 Leipzig 1959 S. 1–51 m. 25 Abb.

⁵⁰ Jaques Linard (1600–45), Les cinq sens ou les quatre éléments (sign. dat. 1627). Musée National des Beaux-Arts Alger. Abb. II 12/13 in: Michel Faré, La nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e Siècle. 2 Bde. Genf 1962, darin auch die späteren Bilder Linards zum Thema der »fünf Sinne«: Farbtafel Bd. I bei S. 56; Bd. II Abb. 24–26. Siehe dort auch die Gemälde von Sebastian Stoßkopff (1597–1657) in Straßburg: Bd. II Abb. 105, 107 u. das »Vanitas«-Bild Abb. 111.

⁵¹ Lubin Bauguin (um 1610–1663), Nature morte à l'échiquier ou »les cinq sens«, Holz 65 × 73 cm. Paris, Louvre (Foto: Louvre).

⁵² Aristoteles (Metaphysik 1020b 17ff.) nennt vier Arten von Qualitäten: 1) Eigenschaften und Zustände, 2) aktive Anlagen, 3) passive Beschaffenheit, 4) geometrische Bestimmtheiten. Die Ordnung in »qualitates primae« (Wärme, Kälte, Feuchte, Trockenheit) und »qual. secundae« (die davon abgeleiteten) – vgl. Albertus Magnus (Physica V tract. 1 C 4) – kommen im Mittelalter auf, seit dem 16. Jahrhundert hat man ihnen noch die »qualitates occultae« (virtutes occultae) hinzugesetzt: Kräfte oder Eigenschaften, die aus den primären Qualitäten nicht ableitbar sind. Hier spielt die Anziehungskraft des Magneten als Beispiel eine besondere Rolle.

⁵³ Ob ein direkter Einfluß vorliegt, und welcher Art dieser im Einzelnen wäre, müßte noch untersucht werden. Die Zuwendung »zu den Dingen selbst« betrifft im Abendland zunächst das Lebendige: Flora und Fauna. Die Gegenstände haben sonst nur als Attribute ihre Bedeutung, auch im Bilde. Chinesisches Porzellan taucht schon in den frühen holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts auf. Die Jesuitenmission wirkt seit 1549 in Japan, seit 1563 in China. Über das erste chinesische Vokabular des Westens (1625 bekannt geworden) vgl. Baleslav Szczesniak, Athanasius Kircher's China illustrata, Orisiris 10: 385–411 (1952). Kirchers Werk erschien 1667, und um diese Zeit gibt es freilich schon deutliche chinesische Einflüsse.

⁵⁴ Theodore Rombouts (1597–1637), Die fünf Sinne. Leinwand 2,07 × 2,88 m. Gent, Museum der Schönen Künste (farbige Abb.: Museumsalbum Gent 1967, S. 73; Foto: Postkarte).

⁵⁵ Der Bildtypus erscheint zuerst (nach dem Stich um 1590 nach A. van Noort, s. o. Anm. 38) bei Lodovico Finsonius (†1617) »Die fünf Sinne«, Gemälde in Braunschweig, entstanden zwischen 1612 u. 1617 (vgl. Kauffmann 1943), dem folgt Th. Rombouts (s. o. Anm. 54) und, gegen Mitte des 17. Jahrhunderts: Jan van Bylert's Gemälde in Hannover (Pigler Nr. 30) und das Bild von Simon de Vos in Kopenhagen (Pigler Nr. 31), endlich ein Gemälde in amerikanischem Privatbesitz von Jan Miense Molenaer (nicht bei Pigler). Auch eines der Gemälde von Jan Brueghel (s. o. Anm. 45) mit »Geschmack, Gefühl und Gehör« wäre noch dem Typus zuzuzählen.

⁵⁶ Das berühmte Werk von Etienne Bonnot de Condillac (1715–1780), Traité des sensations, 2 Bde. erschien 1754; kurz vorher (1749) war Diderots »Lettre sur les aveugles« erschienen. Das Gemälde mit dem Blinden (s. o. Anm. 54) ist also etwa 120 Jahre früher entstanden!

⁵⁷ Es ist von Musik hören, nicht von Hören allgemein die Rede. Auch wer einem Schritt, einer Bewegung, den Herztönen lauscht, wird den Gesichtssinn abdämpfen. Auch wer beim Musikhören die Komposition heraushören will, wird eventuell die Augen schließen, eine solche Tätigkeit aber geht weit über das »Hören« hinaus. Auch von Sprechen und Gespräch ist hier nicht die Rede.

⁵⁸ Hendrik Goltzius, Die fünf Sinne, Kupferstich von J. Matham, dat. 1588, 30,1 × 20,7 cm (s. Hollstein Bd. 8 Nr. 267: 2. Blatt einer Folge von mythologischen Themen).

Die Manticora, ein Fabeltier aus Indien

von Salome Zajadacz-Hastenrath

Schon vor den Eroberungszügen Alexanders d. Gr. war die Kunde von den Wundern Indiens nach Griechenland gedrunken; sie sollte ihre Wirkung auf die Vorstellungskraft abendländischer Menschen bis weit in die Neuzeit hinein behalten¹. Neben den Völkern von angeblich bizarrer körperlicher Gestalt wurde vor allem die Vielfalt der großen und gefährlichen Bestien gerühmt, welche das Land vermeintlich hervorbrächte, wie Einhörner, Greifen, Schlangen von riesenhafter Größe und viele andere Ungeheuer mehr. Unter allen diesen Tieren, die in mittelalterlichen Bestiarien

und naturkundlichen Werken mit der gleichen Selbstverständlichkeit beschrieben wurden wie in der Neuzeit Elefanten und Kamele, galt die Manticora als eines der gefährlichsten.

Von ihr berichtete als erster Ktesias von Knidos, der am persischen Hofe als Leibarzt des Königs Artaxerxes II. Menon wirkte. Nach seiner Rückkehr 398/97 v. Chr. verfaßte er seine Indica, die z. T. in Form von Zitaten in den Werken anderer Autoren erhalten sind². Aus den Fragmenten ergibt sich ein im Wesentlichen einheitliches Bild