

Eckhard Leuschner: Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert; Frankfurt a.M.: Peter Lang 1997; 453 S., 149 SW-Abb.; ISBN 3-631-3140-3; DM 119,-

Unter dem wenig einladenden Titel *Imitatione als gemeinsames Prinzip der Künste* verbirgt sich ein äußerst attraktives Gemälde, Lorenzo Lippis Bild einer Frau mit Maske. Es schmückt nicht von ungefähr das Titelblatt von Leuschners Studie über die Funktion der Maske in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts, liefert es doch einen ersten (positiven) Eindruck von dem vielseitigen, ansprechenden und ikonologisch anspruchsvollen Material, mit dem sich der Autor zu beschäftigen hat.

In seiner Untersuchung, einer Heidelberger Dissertation, geht es Leuschner nicht „generell um Masken und Maskengebrauch“, sondern „alleine um bestimmte Aspekte der Darstellung von Masken auf Gemälden, Graphiken oder Skulpturen“, genauer also darum, „wie Künstler durch planvolle Verwendung und Einfügung von Masken [...] in ihre Kunstwerke auf den Nachvollzug bestimmter Begriffe oder Bedeutungen durch den zeitgenössischen Betrachter zielten“ (S. 14). Damit kommt er bereits auf eines der Hauptprobleme zu sprechen: Die Maske ist an sich ein „vieldeutiges“ Motiv, das in sehr unterschiedlichen Kontexten Verwendung findet. Es geht also Leuschner zunächst um eine Klärung des Begriffes Maske und verwandter Begriffe und anschließend um eine Klärung der Kontexte, bevor einzelne Bildanalysen stattfinden können. Leuschner setzt diesen Ansatz konsequent um. Dies ist bereits an der Gliederung seiner Arbeit zu bemerken, die deutlich und sicher das Material erschließt.

Der erste Abschnitt widmet sich den „Übernahmen aus der antiken Kunst“ (S. 27-118). In drei Kapiteln („Der Putto und die Maske,“ „Bacchische Masken“ und „Die Masken der Musen“) beschäftigt sich Leuschner mit dem - recht komplexen - Problem der Verwendung und „Neu-Deutung“ antiker Motive in der Renaissance. Leuschner gelingt es hier, nicht nur die verschiedenen ikonographischen „Lagen“, sondern auch „Linien“ herauszuarbeiten, die von relativ einfachen dekorativen Systemen bis zum komplexen humanistischen Ideengut reichen. Ein interessanter Aspekt betrifft hier u. a. die Rolle Poussins („ein absoluter Gipfelpunkt,“ S. 63) und dessen Verhältnis zu Duquesnoys. Leuschner gelingt es, das künstlerische Verhältnis der beiden in eine neue Perspektive zu stellen. Auch zur reichen niederländischen Rezeption von Duquesnoys Relief, das in der Forschung für einige Mißverständnisse gesorgt hat, weiß er klärende Hinweise zu liefern (S. 67-72).

Im zweiten, wesentlich umfangreicheren Abschnitt geht es um „Kontextanalysen“ (S. 119-333). Hier findet sich das Maskenmotiv in verschiedenen thematischen Zusammenhängen aufgeschlüsselt. In den beiden Kapiteln „Lüge, Betrug und Täuschung“ setzt sich Leuschner zunächst mit der Masken-Ikonographie bei Ripa und mit dessen (möglichen) niederländischen Quellen auseinander. Hier geht es auch um den vielseitigen Einsatz der Maske u.a. in der politischen und religiösen Propaganda-Graphik in den nördlichen und südlichen Niederlanden um 1600. In „Die Masken der Liebe“ kommen insbesondere mythologische Themen zur Sprache, die im

Zusammenhang mit Venus-Darstellungen oder Jupiter und Callisto stehen. Der Titel „Schlaf und Nacht“ bezeichnet ein Themengebiet, in dem (obligatorisch) Michelangelo intensiv zur Sprache kommt. „Der falsche Schein der Welt/Vanitas“ bezieht sich vor allem auf die niederländische Kunst. Hier erscheint die Maske als Ausstattungsstück der Mode, der Feste und des Karnevals; Genrestücke („gezelschapjes“) und allegorische Vorstellungen („Vrouw wereld“) stehen im Mittelpunkt. Das Kapitel „Der Fuchs und die Maske“ widmet sich einem kleinen Themengebiet, in dem die Rezeption antiker Fabeln zentral steht. Dagegen umfaßt das Thema „Imitatio und Pictura“ zwei Kapitel, die sicher zum wichtigsten Teil der Arbeit zu rechnen sind. Ausführlich geht Leuschner hier auf das Lemma „Imitatione“ von Ripa und dessen niederländischen Übersetzer Pers ein (S. 279 ff.). Die letzte Kontextanalyse widmet sich der „Maske der Prudentia.“

Am Ende der Arbeit steht ein umfangreicher Katalog. Er umfaßt 682 Nummern von Gemälden und Graphiken und vereinzelt auch Plastiken und Gobelins. Stiche, Holzschnitte und Zeichnungen sind ohne Maßangabe aufgeführt; hier verweist Leuschner zwar auf die einschlägige Literatur (Hollstein, Bartsch), versäumt aber die üblichen Nummern anzugeben, die ein schnelles Auffinden erleichtern. Die Benutzung des Katalogs ist nicht ganz einfach, da er sich nach den Kapiteleinteilungen des Textteils orientiert, d.h. „nach Kontexten“, die dem Benutzer bereits bekannt sein müssen; vielleicht wäre eine schlichte Auflistung in alphabetischer Reihenfolge der Künstler handlicher gewesen. Ein Namensindex macht diesen Nachteil allerdings wieder wett. Er gilt leider nicht für den Textteil, so daß hier eine rasche Orientierung kaum möglich ist.

Mit 149 Abbildungen ist das Buch großzügig illustriert; die Auswahl der Abbildung zeigt Fingerspitzengefühl und konfrontiert den Leser nicht nur mit den bekannten Werken der „Großen“ (Raffael, Bronzino, Michelangelo, Poussin, Rubens etc.), sondern auch den in der Kunstgeschichte weniger beachteten. Zurecht verweist Leuschner u.a. auf das bisher unterschätzte Werk des Flamen Jacob de Backer oder des Holländers Caesar van Everdingen, dessen Gemälde *Jupiter und Callisto* sicher zu den Höhepunkten der niederländischen Historienmalerei zu rechnen ist.

Positiv zu bemerken sind auch die häufig, wenn auch nicht durchgehend, eingefügten Übersetzungen der zahlreichen griechischen, lateinischen, niederländischen und italienischen Quellen, die das Erfassen des Materials wesentlich erleichtert.

Neben den Ausführungen zu Ripa zählen diejenigen Passagen zu den interessantesten, in denen Leuschner seinen Blick auf die Niederlande richtet und den Zusammenhängen mit der italienischen Kunst nachgeht. Auffallend ist auch die freie, gelegentlich geradezu experimentell anmutende Verwendung der Maske in der Druckgraphik der nördlichen und südlichen Niederlande am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts; wie überhaupt die Häufigkeit der Maske in der Kunst des Nordens auffällt, was man bei einem so antiken Motiv zunächst nicht erwarten sollte. Auch der Zusammenhang zwischen dem Norden und dem Süden der damaligen Niederlande ist bemerkenswert. Leuschner verweist hier sehr zurecht auf die Gemeinsamkeit in der „humanistischen Gelehrsamkeit“ hin (S. 73).

Zu den genannten Kontexten ließe sich noch ein weiterer, von Leuschner nicht berücksichtigter hinzufügen. Die Maske taucht nämlich auch in Darstellungen der fünf Sinne auf, wie z. B. in einem Stich von Crispijn van der Passe d. Ä. (für den Sehsinn. Für den freundlichen Hinweis danke ich Claudia Schipper, die ihre Dissertation über die Darstellung der fünf Sinne in Kürze an der Universität Utrecht abschließt).

Von einigen kulturhistorisch oder kunsttheoretisch relevanten Bemerkungen abgesehen, bleibt Leuschners Untersuchung in den Grenzen einer ikonographischen Materialanalyse. Er verzichtet leider auf ein Resümee, das das Material noch über die Einzelinterpretationen hinaus aufgearbeitet hätte. Auch hätte man sich gewünscht, daß Leuschner der ausgesprochenen Heterogenität des von ihm gesammelten Materials mehr Rechnung getragen hätte; immerhin geht es hier um in Technik, Format und Funktion so unterschiedliche Gattungen wie allegorische Deckengemälde, dekorative Gobelins, Kabinettstücke für gelehrte Sammler und die unterschiedlichsten Formen von Druckgraphik, variierend von künstlerisch anspruchsvollen Kupferstichen, einfacheren Propaganda-Stichen bis hin zu Buchillustrationen, die notwendigerweise intellektuell konzipiert sind. Gleichzeitig ist zu erkennen, daß die Maske nicht nur in unterschiedlichen Kontexten Verwendung findet, sondern ihr auch als Motiv rein formal im Bildganzen unterschiedliche Bedeutung zukommt: sie kann als Attribut deutlich herausgestellt werden oder als Teil eines reichen Stillebens oder einer umfassenden Allegorie als nur eines von zahlreichen Motiven vorkommen. In vielen der von Leuschner dargestellten „Kontexten“ stellt dies kein prinzipielles Problem für die Einzelinterpretation dar. Anders ist das aber insbesondere bei einigen flämischen und niederländischen Werken.

Über seinen Interpretationsansatz äußert sich Leuschner ausführlich und bezieht deutlich Position für die Anhänger einer ikonographischen Interpretation im Sinne von E. de Jonghs „schijnrealisme“-Konzept, das in den vergangenen fünfzehn Jahren kontrovers diskutiert wurde. Leuschner geht von einer „wohlüberlegten ‘Schichtenfolge’ von bildsprachlichen Referenzen“ aus (S. 221); was so differenziert klingt, wird dann aber in einfache Kategorien eingeteilt, denn im folgenden trennt Leuschner lediglich eine „moralisierende“ von einer „nicht-moralisierenden“ Funktion der Maske in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Wie schwierig eine so prinzipielle Trennung im Einzelfall aufrecht zu erhalten ist, macht sein eigener Verweis auf ein Gemälde von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen in München deutlich, das er zurecht als eine Allegorie des Winters beschreibt. Das in einer Überfülle von Details schwelgende Bild der beiden Flamen zeige „einen unverkennbar moralisierenden Unterton“; die Maske, die hier nur als ein Detail von vielen auftaucht, muß als Schlüssel für die Interpretation herhalten. Ob in dem konkreten Fall überhaupt von einer „Moral-Vermittlung“ die Rede sein kann, kann man mit guten Gründen bezweifeln. Nach Leuschner verweise sie auf die „potentielle Betrügllichkeit der [...] so genießerisch ausgebreiteten Sinnenwelt“ (S. 225); vielleicht geht es hier aber auch nur um die Darstellung der Freuden in der Winterzeit, so wie die Schlittschuhfahrer im Hintergrund nicht nur für die „bezeugten Minusgrade“ der

„eiskalten Außenwelt“ stehen müssen, sondern schlichtweg als solche betrachtet werden können, die die Vorteile der Jahreszeit zu ihrem Spaß nutzen. Die prinzipielle Trennung in „moralisch“ und „nicht-moralisch“ scheint in Gemälden wie diesen nicht zu funktionieren. Es ist darüber hinaus die Frage, ob man mit diesen Kategorien der bereits angesprochenen Vielseitigkeit des Materials gerecht werden kann. In diesem Fall scheint das Ergebnis der Interpretation durch die Reduzierung und die Konzentration auf ein Motiv bereits vorgeprägt.

Davon abgesehen, wird Leuschers Untersuchung aufgrund des umfangreichen Materials und der sehr detaillierten und gründlich ausgeführten Bildanalysen sicher ein sehr nützliches Kompendium und ein Standardwerk zur Masken-Ikonographie darstellen, die darüber hinaus auch einen interessanten Beitrag zum künstlerischen und ikonographischen Austausch zwischen den Niederlanden und Italien liefert.

CLAUS KEMMER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Utrecht

Christian Hecht: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren; Berlin: Gebr. Mann 1997; 506 S., 43 Abb.; ISBN 3-7861-1930-9; DM 160,-

In Zeiten geisteswissenschaftlicher Mikroskoparbeit freut man sich, eine breit angelegte Untersuchung vorstellen zu können, zumal wenn diese weit mehr als nur eine Zusammenfassung des Forschungsstandes bietet. Von dem anhaltenden Interesse, das der Bilderstreit des 16. Jahrhunderts sowohl mit seinen theoretischen Voraussetzungen als auch in seinen praktischen Auswirkungen während der letzten Jahre auf sich ziehen konnte, zeugen neben den einschlägigen Studien von SCAVIZZI, MICHALSKI und SCHNITZLER¹ zahlreiche Nachdrucke und Neuausgaben maßgeblicher Quellentexte.² Dem vorliegenden Opus gebührt das hohe Verdienst, die katholische Seite dieses Disputs zumindest für die nachtridentinische Epoche in bislang einmaliger Vollständigkeit und Systematik aufgearbeitet zu haben. Schnell wird dem Leser klar, daß hinter den „anderen Autoren“, auf die der Untertitel bescheiden verweist, nicht nur jene

1 GIUSEPPE SCAVIZZI: *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformatori e cattolici (1500 – 1550)*; Rom 1982; DERS.: *The Controversy on Images. From Calvin to Baronijs*; New York 1992. Von Hecht nicht mehr berücksichtigt werden konnten SERGIUSZ MICHALSKI: *The Reformation of the Visual arts. The Protestant image question in Western and Eastern Europe*; London/New York 1993; sowie NORBERT SCHNITZLER: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*; München 1996.

2 Über die von Hecht zitierten Angaben hinaus sei verwiesen auf: *A Reformation debate*; Karlstadt, Emsler und Eck on Sacred Images. Three Treatises in Translation, Hrsg. BRYAN D. MANGRUM und GIUSEPPE SCAVIZZI; Toronto 1991; GABRIELE PALEOTTI: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (Bologna 1582)*, Nachdruck mit Vorwort von PAOLO PRODI; Bologna 1990.