

**Sibylle Weber am Bach: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation** (Studien zur christlichen Kunst 6); Regensburg: Schnell & Steiner 2006, 232 S., zahlr. Farb- und SW-Abb.; ISBN 978-3-795-418-281

Spätestens seit dem Erscheinen des Buches von Walter Tappolet<sup>1</sup> wissen wir, dass die Gestalt der Maria in der Reformationszeit nicht abgedankt hatte, sondern auch von den Neueren in beschränktem Umfang weiterverehrt wurde. Sie war nun nicht mehr Mittlerin der Gnade zwischen Gott und dem Gläubigen, sondern diente diesem nun mehr als Vorbild, als weltliches paradigmatisches Frauenbild. 1962 steckte die Reproduktionstechnik noch in den Kinderschuhen und so wundern wir uns nicht, dass der Schweizer Tappolet seinem Buch nur wenig Bildmaterial begeben konnte. Anders ist die Lage in dem vorliegenden Band, in dem vor allem von Baldung Grien die Marienbilder, die zwischen 1517 und 1543 entstanden, vollständig wiedergegeben und besprochen werden. Neben den einschlägigen Werken des schwäbisch-strassburgischen Malers und Zeichners werden auch solche von Lucas Cranach d. Ä., dem produktivsten Künstler der deutschen Reformationszeit, ins Augenmerk genommen.

Ein zweiter Aspekt, in dem sich dieses weit über eine übliche Dissertation hinausreichende Buch vom vorausgehenden Werk Tappolets unterscheidet, ist die Klarheit, mit welcher der Stoff vor dem Leser und Betrachter ausgebreitet wird. Zum Teil hat das mit den typographischen Fortschritten zu tun und mit der aufwendigeren Gestaltung; zu einem anderen Teil ist es aber der Autorin zu verdanken. Sibylle Weber am Bachs Prosa fließt ruhig und gelassen dahin, steigert sich nirgends zum Pathos oder zu Ausrufen und legt den jeweiligen Sachverhalt mit einfachen Worten ohne Polemik dar. Wenn die Autorin implicite irgendwo spitz wird, dann in ihrer unausgesprochenen Forderung nach Breite des Bezugs oder – um es englisch zu sagen – nach latitudinarianism. Am wohlthuendsten beleuchten die Passagen über Straßburg diese profunde Vertrautheit mit dem Thema und dessen Abstützung in den Zeitläufen sowie im sozialen Gefüge der Stadt: hier verbindet die Autorin Kunst-, Kultur- und Glaubensgeschichtsschreibung. Sibylle Weber am Bach zeigt eindrücklich, dass jegliche konfessionelle Zuweisung von Baldung Griens Wirken zu kurz greift, dass er zwar ein Mensch des Glaubens war, aber zugleich ein Humanist, also eine Person, die auf die Antike und ihren Schatz an Formen und Mythologemen zurückgreifen konnte. Nicht zuletzt war er ein sinnlicher Künstler, von dem man gerne mehr über das Privatleben wüsste. Er, der im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen sozial von oben kam oder der 1510 eine Beziehungsheirat machte, hat er sich nie nach solchen idealen oder üppigen Frauenfiguren gesehnt, wie er sie mit meisterhafter Hand aufs Papier oder auf die Leinwand zu bannen verstand?

Nach den Darlegungen der Autorin kannte er die Gegenwart und die Antike. Dass ihm das Mittelalter auch nicht fremd war, möchte ich hier nachtragen. Ich will es auf dem Boden der Ikonographie tun, und zwar anhand der berühmtesten seiner Darstellungen von Maria mit Kind, anhand von jener im Germanischen Nationalmu-

1 WALTER TAPPOLET: Das Marienlob der Reformatoren; Tübingen 1962.

seum. Sie zeigt Maria mit weiß schimmerndem Décolleté, die eine Brust dem saugenden Jesuskind darreichend, während die andere vom Obergewand und einem Haarschwall bedeckt ist. Ein Geflügelter Putto lüftet einen Schleier, der Marias Kopf bedeckt und ein Papagei afrikanischer Herkunft schickt sich an, sie in das frische Fleisch ihres Gesichtes zu zwicken: dies, zusammen mit ihrem zugleich „distanziert und einladend“ (S. 114) auf den Betrachter gerichteten Blick, verleiht dem ganzen Bild eine erotische Aura.

Der Papagei der Erotik ist der genannte: er kann erotisch sein, dieser Vogel mit roten Schwanzfedern, er kann aber auch einfach in neutraler Bedeutung Maria zugestellt werden. Von den mindestens fünf ikonologischen Typen von Papageien, die man unterscheiden kann, ist diese hier der zweitälteste, tritt um 1200 ins Leben und hält sich in Kunst und Literatur bis frühestens zu Jan Brueghel d. Ä.<sup>2</sup> Dieser marianische Papagei wird besonders in der Reformation seines heiligen Charakters entblößt und zu einem Tier, das sexuelle Lust anzeigt. Ich will in unserem Fall nicht so weit gehen, sondern das schillernde in der Ikonologie des Vogel beibehalten, aber ich will sagen, dass hier schon ein mittelalterliches Erbe vorliegt, etwas Exotisches und rot Aufblitzendes, das nicht übersehen werden sollte und das mit seinem Pendant auf der anderen Seite von Marias Décolleté, dem Haarschwall, Erotisches mitbeinhaltet.

Noch tiefer in die mittelalterliche Malerei greift ein zweiter Papagei hinein, ein reiner Sittich („psittacus“), wie er seit dem 11. Jahrhundert bezeugt ist. Er trägt ein ausschließlich dunkelgrünes Gefieder und winkt mit keiner Signalfarbe. Er ist das Pendant zu dem sehr menschlich aufgefassten Christuskind und ist auch seit seinem Erscheinen auf den Erlöser bezogen. Diese Art von schmucklosem Papagei ist älter als die erstgenannte: man kannte sie schon in karolingischer Zeit, während die andere, der farbenfrohe Typs, erst von den Kreuzzügen an auftritt. Der Bezug des Sittichs auf Christus ist soterologisch evident; jeder des Papageis mit rotem Schwanz auf Maria ist zweideutig. Die Reformation mit ihrer Abwertung von Maria hatte an Baldung Grien ihre Spuren hinterlassen: Sie schwächte den soterologischen Gehalt der Muttergottes und gab dem Maler die Möglichkeit, eigenes Fühlen, hier also: Sinnlichkeit, in sie hineinzulegen. Was die von der Autorin angeführte Linda C. Hulst mit ästhetischer Argumentation belegen wollte (S. 114), das sehe ich also auch ikonographisch ausgedrückt. An den am selben Ort ebenfalls gewissenhaft zitierten Gert von der Osten wendet sich mein Einwand, dass der obere, Maria zugestellte Papagei zwar ein mittelalterliches Element war, aber deswegen noch lange nicht kirchlich sein musste. Religiös kann man ihn nennen, denn religiöse Einbindung und sinnlicher Drang waren im Humanismus keine Gegensätze.<sup>3</sup> Der Humanismus vermenschlichte das Metaphysische und zum Menschlichen gehört auch die Sexualität.

Es wären nun noch die kleinen Versehen aufzuzählen, wie „Deipnosophisti“ statt „Deipnosophistae“ (S. 70; richtig in Fn. 358 f.) oder „anfertigt“ statt „angefertigt“

2 M. WELTI: Kleine Ikonologia sexualis I: Der Papagei. In: DERS.: Kunst, Sexualität, Gesellschaft. 17 historische Essays von interdisziplinärem Zuschnitt; Basel 2008.

3 M. WELTI: Kunst, Sexualität, Gesellschaft. 17 historische Essays von interdisziplinärem Zuschnitt; Basel 2008, S. 91.



(S. 42): alles in allem ist der Autorin jedoch ein überzeugendes Buch gelungen. Dem Verlag ist für die würdige Ausstattung zu danken.

MANFRED WELTI  
Basel

**Luis-Martín Lozano, Juan Rafael Coronel Rivera (e. a.): Diego Rivera. Sämtliche Wandgemälde;** Hong Kong u.a.: Taschen Verlag 2008; 800 S., zahlr. Farb-Abb.; ISBN 978-3-8228-5176-0; € 150,00

Diego Rivera (1886–1957) incarne définitivement, aux côtés de José Clemente Orozco et David Alfaro Siquieros, le renouveau<sup>1</sup> de la peinture mexicaine dans la première moitié du XXe siècle. Sa truculente biographie et son oeuvre imposant ont fait l'objet de nombreuses publications au Mexique et aux Etats-Unis, dès les années 1920 et jusqu'à aujourd'hui<sup>2</sup>. Le plus grand hommage qui lui fût rendu de son vivant est sans doute la grande exposition rétrospective organisée à Mexico en 1951 par le Secrétariat d'Education publique (SEP) et l'Institut National des Beaux-Arts (INBA).<sup>3</sup>

Le présent ouvrage édité par Taschen est le premier à réunir, sous forme de catalogue raisonné et en édition grand format de luxe, l'ensemble des peintures murales de Rivera. Construit de manière chronologique, le livre se divise d'abord en 14 chapitres, qui réunissent l'intégralité des ensembles muraux réalisés par l'artiste au Mexique et aux Etats-Unis entre 1921 et 1957. Suivent un 15e chapitre, dédié aux peintures de chevalet de Rivera durant toute sa carrière (1904–1957), puis un 16e et dernier chapitre résumant, sous forme de biographie année par année, la vie et l'oeuvre du peintre. La publication s'achève par les appareils classiques du catalogue raisonné: sources, bibliographie secondaire, annexes divers, y compris une brève biographie des auteurs, au nombre de dix: deux auteurs principaux, les Mexicains Luis-Martín Lozano et Juan Rafael Coronel, et huit co-auteurs, mexicains et américains.

La présentation, dont la structure est identique tout au long de l'ouvrage, de chaque complexe mural permet au lecteur d'en obtenir une vision d'ensemble, grâce à des plans-schémas et à la reproduction de peintures murales entières. Par ailleurs, les nombreuses illustrations de détails – parfois en double voire en quadruple page et de première qualité – laissent découvrir un artiste qui, tout en maîtrisant parfaitement le format monumental et ses règles du jeu spatiales et plastiques, n'en néglige jamais

- 1 Le terme utilisé dans la littérature anglo-saxonne et hispanophone est respectivement *renaissance* et *renacimiento*: JEAN CHARLOT: *The Mexican Mural Renaissance*; New Haven: University of Yale 1963; JEAN CHARLOT: *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920–1925*; México: Domés 1985.
- 2 Citons entre autres: ERNESTINE EVANS: *The Frescoes of Diego Rivera*; Hartcourt: Brace and Company 1929; LUIS SUÁREZ: *Confesiones de Diego Rivera*; México: Grijalbo 1975; LUIS-MARTÍN LOZANO (éd.): *Diego Rivera. Art and Revolution. Catalogue d'exposition*, México/Milano: CNCA, INBA/Landucci/Art Museum of Cleveland/Ohio Arts Council 1999; CARL NAGIN: *Rivera and Trotsky: The Untold Story*. Document non publié, conférence tenue le 16 novembre 2000 à la Casa de la Guerra, Santa Barbara.
- 3 *Diego Rivera. 50 años de su labor artística. Exposición de homenaje nacional, catalogue d'exposition*, México: SEP/INBA 1951.