

Ulrich Rehm

Klassische Mythologie im Mittelalter

Antikenrezeption in der bildenden Kunst





Für Vincent und Mathilde

Ulrich Rehm

Klassische Mythologie im Mittelalter

Antikenrezeption in der
bildenden Kunst

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2019

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie., Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in
anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des
Verlages.

Umschlagabbildung: Der Minotaurus, Malerei auf Pergament, 10. Jh., Saint-Germain-des-Prés, Paris,
Bibliothèque nationale de France, Cod. 4416, fol. 35 r.

Lektorat: Elena Mohr, Köln
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Wissenschaftlicher Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51854-7

Inhalt

| | |
|--|------------|
| Einleitung: Andere Götter im Bild | 9 |
| Anmerkungen | 14 |
| 1 Zugänge | 15 |
| Forschungsperspektive und Vorgehen | 15 |
| Gegenstand: Bildliche Mythenrezeption | 15 |
| Methodischer Fokus: Rezeptionsgeschichte | 18 |
| Zielrichtung: Interkulturelle Dynamik des Bildes | 22 |
| Vorgehen: Paradigmatisch | 23 |
| Bildliche Mythenrezeption und der Epochendiskurs moderner Kunsthistoriographie | 23 |
| Das vermeintliche Auseinanderbrechen von Form und Inhalt | 29 |
| Panofskys Modell der Desintegration | 29 |
| Erlösungsphantasie | 32 |
| Seznecs Alternativmodell: Die animalische Kraft der Götter »grenzpolizeiliche Befangenheit« | 34 |
| »grenzpolizeiliche Befangenheit« | 38 |
| Mittelalterliche Konzepte zur Mythos-Bewältigung | 40 |
| Politische Kontinuität: Fluchtpunkt Rom | 40 |
| Kultische Differenz: Idolatrie-Vorwurf | 43 |
| Reduktion auf das Historische: Euhemerismus | 47 |
| Materiale Vereinnahmung: Spolienverwendung, Trophäen | 50 |
| Übertragung auf Natur- und Kulturphänomene: Allegorese | 52 |
| Reservoir des Fiktiven: Poesie | 55 |
| Anmerkungen | 57 |
| 2 Artefakte und visuelle Konzepte | 65 |
| | ab ca. 800 |
| Im Anfang war das Original | 65 |
| Marmor aus Rom: Der Aachener Proserpina-Sarkophag und seine Rezeption im Mittelalter | 67 |
| Elfenbein aus Italien: Ein antikes Musenrelief an einem Trophäen für Saint- Lazare in Autun | 79 |
| Elfenbein aus Byzanz: Das Kästchen aus Casamari | 81 |
| Imperiale Ankerwürfe | 86 |

| | |
|---|-----|
| Der Sternbilder-Zyklus im Leidener Aratea-Codex | 87 |
| Herkules an der ›Cathedra Petri‹ im Vatikan | 93 |
| Odysseus in den Wandgemälden der Klosterkirche in Corvey | 98 |
| Natur- und Kulturgottheiten am Ambo Heinrichs II. in Aachen | 100 |
| Tradieren von Wissen | 107 |
| Sternbilder-Zyklen in der Aratea-Tradition | 108 |
| Die alten Götter im Hrabanus-Codex von Montecassino | 110 |
| Anmerkungen | 118 |

ab ca. 1100

| | |
|---|-----|
| Modellierungen des Erkenntnisvermögens | 125 |
| Apollo und seine Verwandten im Münchener Martianus-Codex | 126 |
| Orpheus und die Musen in einer Reimser Zeichnung | 137 |
| Widerstreitende Kräfte im Erlösungswerk | 146 |
| Kentauren | 147 |
| Atlas als Himmelsträger am Dom von Modena | 152 |
| Die Minotauromachie aus St. Severin in Köln | 163 |
| Pyramus und Thisbe im Baseler Münster | 168 |
| Topographie des Anderen | 172 |
| Mythische Figuren in den Mirabilia | 173 |
| Mythische Figuren in den Mappae mundi | 174 |
| Privilegierte Alltagskultur | 179 |
| Herkules und Samson im Tric Trac-Spiel | 179 |
| Mysticum Apollinis an der Fassade der Maison Bourdon in Liège | 185 |
| Der Umgang mit originalen Artefakten | 189 |
| Der Dornauszieher vor dem Lateranpalast in Rom | 189 |
| Götterfiguren auf Gemmen | 204 |
| Anmerkungen | 218 |

ab ca. 1300

| | |
|--|-----|
| Unterhaltung und Moralität | 235 |
| Die alten Götter und Helden in der Romanliteratur des Mittelalters | 236 |
| Die alten Götter im sogenannten Albericus-Olymp | 239 |
| Anmerkungen | 257 |

ab ca. 1450

| | |
|---|-----|
| Die alten Götter in kosmologischen Synthesen | 293 |
| Die skulpturale Ausstattung des Tempio Malatestiano | 294 |
| Die Tarocchi detti del Mantegna | 298 |
| Die Wandgemälde im Palazzo Schifanoia in Ferrara | 304 |

| | |
|--|-----|
| Bildliche Poesie | 311 |
| Ästhetischer Frühling: Venus und ihr Gefolge in Sandro Botticellis La Primavera | 312 |
| Antiquarisches Studium und Poesie: Die Musen Andrea Mantegnas | 322 |
| Mythische Erzählmuster: Bramantinos Philemon und Baucis | 330 |
| Das Schweigen der Götter: Eine Zeichnung Francesco Francias | 339 |
| Mythen all'antica im druckgraphischen Œuvre Albrecht Dürers | 344 |
| Die alten Götter in poetisch-heilsgeschichtlichen Synthesen | 369 |
| Minerva, Apollo und der Parnass in Raffaels Bildprogramm der Stanza della Segnatura des Vatikanpalasts | 370 |
| Herkules und andere Tugendhelden am Heiligengrab in Peter Vischers Sebaldus-Gehäuse in Nürnberg | 378 |
| Anmerkungen | 387 |
| Ein kurzes Resümee | 399 |
| Anhang | 403 |
| Abkürzungen | 403 |
| Quellenverzeichnis | 403 |
| Literaturverzeichnis | 411 |
| Abbildungsverzeichnis | 458 |
| Personenregister | 473 |
| Ortsregister | 481 |
| Dank | 485 |

Einleitung: Andere Götter im Bild

Andere Götter neben dem einen sollten schon die Israeliten nicht haben. So lautet Punkt eins der Gesetzestafeln vom Sinai, gleich nachdem Jahwe sich selbst vorgestellt hat.¹ Immerhin stellt das Verbot die Existenz anderer Götter als solcher nicht in Frage. Es bestätigt sie vielmehr. Das sollte sich in den christlichen Kulturen ändern: Göttlichkeit gebührt dem einen und nur dem einen Gott allein. Damit sind die anderen, die fremden Götter (*dei alieni*) allerdings nicht ganz *passé*. Es bleiben die Namen und die damit verknüpften Konzepte und Geschichten – von vermeintlich historischen Personen, von personifizierten Naturphänomenen, von fiktiven Gestalten oder von Dämonen. Und es bleiben die Überreste von Bildern. Viele gute Gründe also (damals wie heute), sich diesen Namen, und was an Figuren sich mit ihnen verbindet, zuzuwenden.

Wie auch immer die Namen und Konzepte der ›anderen‹ Götter interpretiert wurden, zentraler Ausgangspunkt sind deren Mythen. Diesen widmen sich die folgenden Seiten, indem sie die bildlichen Bearbeitungen antiker Mythologie als genuine historische Kulturleistungen diskutieren. Es geht also nicht um die Suche nach Spuren vermeintlicher Urmythen, sondern, mit Hans Blumenberg gesprochen, um die jeweilige historische *Arbeit am Mythos*. Mit dem so betitelten Buch hat Blumenberg an der Schwelle zu den 1980er Jahren dazu beigetragen, eine Wende in der Perspektive auf den Mythos zu vollziehen: weg von der Fixierung auf den vermeintlichen Urmythos, hin zu den jeweiligen Transformationen des Mythos und somit zu den historischen Lagen und Bedürfnissen, die von diesem affiziert und an ihm zu arbeiten disponiert waren.²

Übertragen auf die Kunstgeschichtsschreibung ist damit ein analoger Perspektivwechsel angestoßen: vom sogenannten ›Nachleben‹ der Antike zu historischen Antikenrezeptionen – zu absichtsvollen Rückgriffen also aus jeweils aktuellen historischen Interessen heraus und mit jeweils spezifischen Bearbeitungstendenzen und -modi. Differenzen zum antiken Mythos und dessen bildlicher Gestaltung müssen unter dieser Perspektive nicht länger als Folge mangelnden Verständnisses und Könnens aufgefasst werden. Sie lassen sich vielmehr als Ergebnis spezifischer Interessen und Absichten interpretieren. Kurz: Es geht darum, die konkreten Bearbeitungsformen des antiken Mythos als eigenständige kulturelle Leistung wahr- und ernstzunehmen.³ Dass Rezeption immer eine Tradition voraussetzt, wird als selbstverständlich angesehen.

Auch wenn all das fast vierzig Jahre nach dem ersten Erscheinen der *Arbeit am Mythos* längst Common Sense sein sollte, für die *bildliche* Mythenrezeption ist eine entsprechende Wende allenfalls ansatzweise vollzogen. Denn das Konzept des Nachlebens der Antike im Mittelalter erweist sich als besonders beharrlich. Was hier angeblich nachlebt, ist ›Urmythos‹ im Sinne einer einmal gefundenen und tradierten perfekten Gestaltfindung für die mythischen

Götter- und Heldenfiguren in der bildenden Kunst. Und dieser Perfektion wird nicht selten ein vitalistisches Moment zugesprochen, das heißt: eine selbständig agierende Energie, die über die Geschichte hinweg wirksam wird.⁴ Vereinfacht gesprochen, verhält sich die Sache so: Am Anfang der Kunstgeschichtsschreibung steht das ästhetische Ideal der ›klassischen‹ Antike.⁵ Dieses hat sich erstmals in der griechischen Kunst der Klassik voll entfalten und in die Zeit des Hellenismus und die römische Kaiserzeit hinein weiter äußern können. Besonders in den menschlichen Figuren der antiken Götter sah man Naturnachahmung (Mimesis) und Idealisierung in das rechte Verhältnis gesetzt. Und spätestens in der Nachfolge Johann Joachim Winkelmanns (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ...*, 1755) galt die so erreichte Schönheit menschlicher Darstellung als Indiz für Menschlichkeit und als Garant einer freiheitlichen Entfaltung des Individuums. Diese Projektion selbstgewählter Ideale in die alte Geschichte, wie sie sich unter anderem in Friedrich Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) äußert, prägte die junge akademische Disziplin der Kunstgeschichte in ihren Anfängen so sehr, dass sie – zumindest in der Beurteilung der älteren, von ihr selbst definierten Epochen (Mittelalter und Frühe Neuzeit) – bis heute nachwirkt. Gerade bei Schiller wird deutlich, dass der Aspekt des Schönen nicht isoliert betrachtet wurde; vielmehr konnten die künstlerischen Produkte griechischer Prägung als Bewahrer der menschlichen Würde gelten: »die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen« (9. Brief).

Die Aneignung dieser Auffassung durch die Kunstgeschichte hätte vermutlich weniger Probleme aufgeworfen, hätte diese das nach Griechenland projizierte ästhetische Ideal lediglich zum Leitbild der eigenen Kultur erklärt. Jedoch wurde das klassische Schönheitsideal als überzeitliches und überkulturelles aufgefasst; als eines, das die alten Griechen erstmals im vollen Umfang hatten verwirklichen können und das sich spätere Kulturen, wie die italienische Renaissance gezeigt habe, immer wieder aneignen konnten und können, wenn sie die entsprechenden zivilisatorischen und politischen Grundbedingungen an die Menschlichkeit und deren freie Entfaltung erfüllen.

Damit gewinnt das ästhetische Ideal, bezogen auf die Gesamtheit der Geschichte, einen gewissermaßen kolonialistischen Charakter: Seine Gültigkeit wird für universal erklärt, und wer diese Gültigkeit leugnet, ist dementsprechend (noch) unfähig oder unwillig sie zu erkennen und zu akzeptieren. Die logische Konsequenz ist, dass historisch vorangegangene Kulturen, die dem entsprechenden Schönheitsideal nicht im gewünschten Maße gefolgt sind, als defizitär beurteilt werden: Etwas muss sie gehindert haben, das universale Schönheitsideal nicht ausreichend erkannt, verfolgt oder erreicht zu haben, obwohl es letztlich auch das Ihre gewesen sein muss. Aus dieser Perspektive musste der moderne kunsthistoriographische Blick auf die Kulturen des westlichen Mittelalters überwiegend Versagen diagnostizieren. Und aus diesem Blickwinkel heraus konnte die Erfindung der Übergangsschwelle zur Frühen Neuzeit unter dem Namen ›Renaissance‹, wie er von den Historikern Jules Michelet (*Histoire de France*, 1855) und Jacob Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) eingeführt worden war, eine so weitreichende Wirkung entfalten.

Bis heute zählt zu den markantesten Kriterien des epochalen Überschreitens der Schwelle vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit das (Wieder-)Zusammenfinden von ›klassischer‹ Form und ›klassischem‹ Darstellungsinhalt, auch und ganz besonders im Bezug auf das Figurenpersonal der antiken Mythologie. Im Mittelalter hingegen konnten – jedenfalls über längere Phasen hinweg – angeblich Form und Inhalt der ›klassischen‹ Antike gar nicht gemeinsam in Erscheinung treten. Wenn überhaupt Ansätze eines antiken Schönheitsideals erkannt wurden, propagierten Kunsthistoriker kleinere ›Renaissancen‹, auch Protorenaissancen genannt; partiell antikisierende Phasen also, denen allerdings kein epochaler Anspruch beigemessen wurde. Schon die Vielzahl der inzwischen benannten Renaissancen karikiert das ihnen zugrunde liegende Epochenmodell: Man spricht (unter anderem) von der northumbrischen Renaissance, der karolingischen, der ottonischen, der Protorenaissance des 11. Jahrhunderts, der staufischen Renaissance, derjenigen Friedrichs II., der Renaissance um 1200, der des Nicola Pisano, des Trecento usw.⁶ Ernst Robert Curtius hatte in diesem Zusammenhang lapidar bemerkt: Ob man Renaissancen unterscheiden wolle, sei eine »Frage der Zweckmäßigkeit«.⁷

Das gleichsam Kolonialistische am kunsthistoriographischen Blick auf das Mittelalter besteht vor allem darin, dass die entscheidende Frage von vornherein ausgeblendet war – die Frage, *warum überhaupt* Antikenrezeption stattfand. Da die Gültigkeit des klassischen Schönheitsideals selbstverständlich auch auf die Kulturen des Mittelalters projiziert wurde, galten die vielen kleinen ›Renaissancen‹ als gelegentliche Glücksphasen, in denen sich das Ideal wenigstens ansatzweise Bahn zu brechen vermochte, und das trotz einer vermeintlich grundsätzlichen Kultur von Ignoranz und Unvermögen. Die Fragen, ob es womöglich ganz andere Interessen und Motivationen gab, sich mit bestimmten Aspekten antiker Kultur auseinanderzusetzen, und welche das sein konnten, gerieten ins Abseits, offenbar ohne überhaupt ins Bewusstsein gelangt zu sein.

Wenn im Mittelalter die Figur des Herkules an einer Kirchenfassade (wie bis heute an jener von San Marco in Venedig) einmal in einer eindeutig antiken, ja sogar original antiken Formensprache und einmal in einem eher zeitgenössischen Darstellungsmodus zu sehen war, so ist für *beide* Artefakte und für ihr Auftreten in einem größeren ästhetischen Ensemble zu fragen, worin die spezifische im Mittelalter getroffene Aussageabsicht besteht – für den gezielten Rückgriff auf eine antike Spolie ebenso wie für die modifizierende Rezeption dieses historischen Artefakts in einer zeitgenössischen Arbeit.

Das Anliegen dieses Buches ist also das der Verständigung zwischen unterschiedlichen Kulturen, in diesem Fall zwischen denen unterschiedlicher Epochen. Es werden Wege gesucht, die einer historisch angemessenen Beurteilung insbesondere der entsprechenden mittelalterlichen Kulturphänomene möglichst nahe kommen.

Aus der Beobachtung, dass es im hohen und späten Mittelalter überwiegend christliche Bildmotive waren, die gelegentlich in antikisierender Formensprache vorgetragen wurden, während jene der ›paganen‹ Antike kaum Rückbezüge zu antiken Gestaltungsformen aufwie-

sen, formulierten Kunsthistoriker im 20. Jahrhundert sehr unterschiedlich charakterisierte Prinzipien. Aby Warburg fasste das von ihm erkannte unter den Begriff der Inversion. Und er beabsichtigte, das Inversionsprinzip zu einem zentralen Gesichtspunkt seines geplanten, aber nur fragmentarisch zustande gekommenen Bilderatlas zu machen. Erwin Panofsky hingegen führte – ohne Not von Warburgs Terminus abweichend – zunächst (1933) die Vorstellung der Desintegration ein, die er später (1960) auf den Begriff der Disjunktion brachte, des Auseinanderbrechens also. Damit gab er der Sache von vornherein einen ausgesprochen negativen Beigeschmack. Selbst wenn die zugrunde gelegten Beobachtungen sich – zumindest teilweise – bestätigen lassen, so sind doch die Voraussetzungen, auf denen ihre Erhebung zum Prinzip basiert, problematisch. Bei Panofsky jedenfalls ist sehr deutlich zum Ausdruck gebracht, dass der mit dem Disjunktionsbegriff diagnostizierte ›Bruch‹ aus dem angeblichen Unvermögen oder dem Unwillen des Mittelalters resultiert, das vermeintlich universal gültige klassische Schönheitsideal zu realisieren. Dies wird explizit mit einem Mangel an Menschlichkeit und damit einhergehender künstlerischer Freiheit begründet. Die bloße Etablierung des Disjunktionsprinzips unterstellt somit ein standardisiertes Versagen des Mittelalters, das allenfalls durch partielle und zeitlich begrenzte ›Renaissancen‹ durchbrochen werden kann, die wiederum als Symptome der Universalität des klassischen Schönheitsideals gelten. Die Kunstgeschichte als Ganzes – das dürfte im bisher Gesagten deutlich angeklungen sein – ist von der ›Renaissance‹ her entworfen und gedacht, von jener kurzen historischen Phase, in die man im 19. Jahrhundert die Anfänge des modernen Individuums zurückprojizierte.

Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, wesentliche Aspekte des hier anklingenden Epochenmodells moderner Kunsthistoriographie zu historisieren und manches davon zu verabschieden, so geschieht es in dem Bewusstsein, dass dieser Versuch nur ein kleiner und relativ spät eingeworfener Baustein für ein gewissermaßen urbanistisches Großprojekt ist, durch das sich die ›Renaissance‹ als überdimensionierte Stadtautobahn hindurch wälzt und die Randbebauung immer neu erodieren lässt. Eingefahrene Denkmodelle haben ein großes Beharrungsvermögen – umso mehr, wenn eine ganze Disziplin auf ihnen errichtet ist. Genau das aber macht die Sache besonders spannend und paradigmatisch: Gerechtigkeit im Urteil zu finden oder überhaupt nur anzuvisieren, erfordert die Bereitschaft zum und das Praktizieren von Umdenken. Dabei sollen die immensen Verdienste vorausgegangener Kunsthistorikergenerationen nicht bestritten oder herabgewürdigt werden, deren Argumentation sich unter ganz anderen Rahmenbedingungen entfaltete und erheblichen Erkenntnisgewinn hervorbrachte. Wenn heute Wissenschaftler in größerer Breite versuchen, die Möglichkeiten der Verständigung zwischen unterschiedlichen Kulturen unter dem Stichwort ›Interkulturalität‹ auszuloten, so darf die frühe Auseinandersetzung mit dem ›Nachleben‹ der Antike im 19. und 20. Jahrhundert als eine der produktivsten Plattformen gelten, auf der der Anspruch der Nachvollziehbarkeit kultureller Transferleistungen grundlegend formuliert und erprobt wurde. Das damalige Beharren auf der Universalität eines klassischen

Schönheitsideals, war – zumindest für manche Autoren – weit mehr als bloße Schreibtischschwärmerei. Es ging darum – das jedenfalls lässt sich besonders deutlich bei Aby Warburg ausmachen –, einem Menschenbild Wirksamkeit zu verschaffen, von dem man glaubte, dass es das Menschsein in seiner größtmöglichen Breite, Vielfältigkeit und Vitalität zum Ausdruck bringe.

Problematisch wird es mit einem solchen Anspruch dort, wo die Realität ihn Lügen straft. Erwin Panofsky etwa hätte vermutlich an irgendeinem Punkt aufgehen können, dass das bloße Auftreten europäischer Klassizismen, die er (ausgerechnet) im Jahr 1933 als Erlösung versprechend propagierte, weder Indiz noch Garant für Menschlichkeit sein muss; jedenfalls dann nicht, wenn man die unter dem Nationalsozialismus praktizierten Klassizismen hinzuzählt. Allerdings, das ist nicht zu vergessen: Entscheidend für Panofsky war nicht der Klassizismus per se, sondern eine klassizistische Kultur innerhalb derer eines garantiert ist: der freie künstlerische Umgang mit den Figuren der antiken Mythologie. Doch auch dieses, letztlich auf einer breiten humanistischen Tradition gegründete Konzept hätte spätestens nach Ende des Zweiten Weltkriegs in eine Krise geraten können. Diese Krise trat jedoch erst mit deutlicher Verspätung ein. Denn Panofskys Auffassung war letztlich nur eine Variante der auch nach 1945 verbreiteten Vorstellung, es gebe eine überzeitliche Tradition europäischen Geistes. Das Versagen der entsprechenden humanistischen Bildungstradition gegenüber der faktischen Barbarei blieb noch bis lange nach deren Ende weitgehend ausgeblendet.

Wenn man die alten Götter als unsterbliche Migranten durch die Weltgeschichte auffasst, denen die verschiedenen Kulturen, die sie durchwandern, als mehr oder weniger geeigneter Nährboden dienen, so dürfte von ihrem idealistischen Menschlichkeitsaspekt im Nationalsozialismus kaum Nennenswertes übrig geblieben sein. Wie auch immer: Die Zeit, das vitalistisch geprägte Nachleben-Konzept zu historisieren, ist längst gekommen. Denn es hat – ähnlich wie sein in der Kunstgeschichte ebenfalls wirksamer Kollege ›Einfluss‹ – die unangenehme Eigenschaft, die historischen Akteure in der Auseinandersetzung mit antiken Konzepten zu mehr oder weniger geeigneten, in jedem Fall aber passiven Übermittlern einer in die Antike zurückprojizierten Energie zu machen. Zeit, die Rezeption der Antike als aktive Kulturleistung der jeweils spezifischen mittelalterlichen Gesellschaften zu begreifen. Dazu bedarf es zunächst einmal nicht mehr, als mit gewisser Konsequenz die längst bewährten Wege der Rezeptionsgeschichte einzuschlagen und zu beschreiten. Das heißt: die historischen Rezeptionsleistungen – auch im Rahmen der jeweils spezifischen Bedingungen, unter denen sie zustande kamen – auf ihre Motivationen, Interessen und Absichten hin zu untersuchen.

Anmerkungen

- 1 Ex 20,2–17; Dtn 5,6–21.
- 2 Blumenberg, Arbeit 2006 (1979).
- 3 In diesem Sinne bewegen wir uns im Rahmen der Antikenrezeption im Mittelalter im Allgemeinen, zu der hier nicht ausführlicher Stellung bezogen werden kann. Als Beispiel für eine jüngere Untersuchung der primär formalen Aspekte mittelalterlicher Antikenrezeption sei hingewiesen auf: Terrier Altiferis, *L'imitation* 2016.
- 4 Vgl. Tsouyopoulos, *Vitalismus* 2001; Wildfeuer, *Vitalismus* 2003, S. 667–668; Mocek, *Vitalismus* 2010.
- 5 Vgl. dazu Curtius, *Europäische Literatur* 1978 (1948), S. 29.
- 6 Vgl. auch Schimmelpfennig, *Renaissance* 1989.
- 7 Curtius, *Europäische Literatur* 1978 (1948), S. 30.

1 Zugänge

Forschungsperspektive und Vorgehen

Gegenstand: Bildliche Mythenrezeption

Wenn im Folgenden von Mythen die Rede ist, so werden darunter – recht allgemein – »kollektiv bedeutsame, durch Tradition bekannte Erzählungen von Göttern und Heroen« verstanden, »oft in ihrer Interaktion mit Menschen«. Dabei sind die beteiligten Gestalten personal gedacht.¹ Und es geht ausschließlich um Figuren und Themen aus dem griechisch-römischen Kulturkreis der Antike.

Was hier als Phänomene bildlicher Mythenrezeption in den Blick genommen wird, ist letztlich nur ein kleiner Teil dessen, was als historischer Ausdruck einer »unausweichlichen Sehnsucht nach dem Mythos« aufgefasst werden kann.² Es geht um Darstellungen, in denen die betreffenden Figuren in ihrer personalen Identität relativ eindeutig feststellbar sind. Dazu zählen auch mittelalterliche Artefakt-Ensembles, denen originale antike Bildobjekte mit mythischen Motiven integriert wurden. Um zum relevanten Untersuchungsobjekt zu werden, kann es auch genügen, dass ein einzelnes antikes Bildobjekt im Mittelalter so exponiert wurde, dass darin ein seinerzeit aktualisierter Aufmerksamkeitsappell gesehen werden kann (wie die Figur des Dornausziehers).

Wenn die folgenden Ausführungen einen breiten Zeitraum in den Blick nehmen, so geschieht das nicht mit der Absicht, eine umfassende Geschichte der Entwicklung der Mythenrezeption innerhalb desselben herauszuarbeiten. Die Zeitspanne ergibt sich vor allem daraus, dass sie in der modernen Kunsthistoriographie für das westliche Mittelalter als relativ geschlossene Epoche behandelt wird. Sie reicht von der sich in Abgrenzung zum griechischen Kulturraum formierenden westlichen Bildkultur im 9. Jahrhundert bis in die Zeit um 1500, das heißt bis zum Auftreten jener Künstlergeneration, deren Wirken von den zu diskutierenden Autoren als ein epochaler Wechsel im Umgang mit den künstlerischen Traditionen antiker Kultur gewertet wird, während das 15. Jahrhundert vielfach als Phase des Übergangs interpretiert wird. Wenn in der Literatur die Wechselwirkungen mit der oströmischen Tradition relativ kurz kommen und die entsprechenden Phänomene für Byzanz zumeist getrennt behandelt werden,³ so ist es in jedem Fall als wünschenswert zu bezeichnen, die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Ost und West einzubeziehen, die sich in manchen Kulturräumen (Beispiel: Venedig) ohnehin kaum ausblenden lassen. Dass sich Rezeptionen

›paganer‹ Mythologie grundsätzlich auch jenseits christlicher Kulturen beobachten lässt, ist bereits gezeigt worden, in jüngster Zeit etwa an der Bildproduktion der Umayyaden.⁴

Das Buch tastet sich exemplarisch voran, versucht die zu betrachtenden Objekte über verschiedene kulturelle Phasen des Mittelalters hinweg zu streuen; jedoch sind die diskutierten Bildbeispiele vor allem unter dem Gesichtspunkt herausgegriffen, dass diesen im Epochendiskurs der modernen Kunsthistoriographie eine zentrale Rolle zuteilwurde, die hier neu zu überdenken ist. Wo immer unter dieser Absicht eine Erweiterung des Spektrums an Artefakten sinnvoll erscheint, wird diese auch vollzogen.

Bestimmte Formen des Umgangs mit den antiken Mythen sind mit Blick auf die Suche nach interkulturellen Bezugnahmen von geringem Interesse, insbesondere solche mit exkludierender Tendenz. Dazu gehört etwa das bereitwillige Zulassen des Verfalls antiker Bildobjekte, deren mutwillige Zerstörung, das Ausblenden solcher Artefakte aus der allgemeinen Wahrnehmung (etwa durch Vermauern unter Abwendung der Bildseite eines Steinreliefs).⁵ Auch das gelegentlich belegte, vermutlich ohnehin eher neuzeitliche Phänomen des Zur-Schau-Stellens antiker Götterfiguren zur Verspottung oder Zerstörung wird hier nicht weiter diskutiert.⁶ Und auch die zahlreichen bildlichen Darstellungen von Idolatrie (zumeist im Zusammenhang mit einem Götzensturz-Motiv) werden hier allenfalls im Einzelfall und am Rande verhandelt.⁷ Weitgehend ausgeklammert – obwohl für die mittelalterliche Kultur von unbestreitbarer Bedeutung – bleibt auch der Bereich der Astronomie/Astrologie, denn wesentliche Aspekte daraus werden bereits durch jüngere Publikationen und Forschungsprojekte abgedeckt.⁸ Dementsprechend werden hier allenfalls Objekte, die unter dem Gesichtspunkt der Mythenrezeption ganz unverzichtbar erscheinen, mitberücksichtigt.

Betont werden muss, dass im Unterschied zu den genuin christlichen Bildgestalten und -themen diejenigen der antiken Mythologie im Mittelalter alles andere als umfassend oder gar befriedigend erschlossen sind; erst recht im Unterschied zu den mythologischen Bildgestalten der Antike, die mit dem *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981–2009) grundlegend erfasst sind.⁹ Sofern entsprechende lexikalische Unternehmungen das Mittelalter betreffen, sind sie zumeist nur partiell kunsthistorisch orientiert und bieten allenfalls Aufzählungen von Monumenten zu bestimmten Themen, keineswegs jedoch nähere Erläuterungen geschweige denn Abbildungen. Der Rückgriff auf photographische Sammlungen, wie etwa die Photographic Collection des Warburg Institute in London (Iconographical Index, Gods and Myths) kann hilfreich sein, dennoch bleibt es unabdingbar, will man sich einen etwas ausführlicheren, wenn auch immer noch zufälligen Überblick verschaffen, die themenrelevante Literatur auszuwerten, insbesondere entsprechende lexikalische Publikationen.¹⁰ Interpikturale Aspekte des Themas ab dem Jahr 1400 lassen sich mit Hilfe des *Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance* recherchieren. Neuerdings hat sich unter dem Untertitel *Corpus Medii Aevi* dort eine Erweiterung des zentralen Recherchespektrums auf die Epoche des Mittelalters etabliert.

1 Elfenbeinrelief von ca. 870
auf dem Einbanddeckel des
Perikopenbuchs Heinrichs II.,
1007/1024, München,
Bayerische Staatsbibliothek,
Cm 4452



Für den theoretischen Diskurs des Mittelalters über die pagane Mythologie der Antike ist Seznecs *La survivance des dieux antiques* nach wie vor relevant, und es lässt sich auf die zweibändige Monographie von Jane Chance, *Medieval Mythography*, zurückgreifen.¹¹ Als beispielhaft für entsprechende Untersuchungen zu Einzelfiguren der Mythologie darf (besonders wegen der ausführlichen Darstellung des mythographischen Diskurses von der Antike bis in das späte Mittelalter) Karl-August Wirths Untersuchung zur Harpyie benannt werden.¹²

Wesentliche Grundlagen für das vorliegende Buch sind durch eine Reihe von Forschungsbeiträgen gelegt, in denen die Nutzung und Wahrnehmung originaler antiker Kunstobjekte

bzw. -fragmente im Mittelalter untersucht wird. Als materialreiche, wenn auch höchst komprimierte Studie ist Michael Greenhalghs *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (1989) insofern von besonderem Interesse, als der Verfasser eine Gliederung nach Überlieferungsformen bietet, die zur Orientierung für die hier interessierenden historischen Rezeptionsbedingungen dienen kann.¹³ Die Frage des Settings antiker Originale kann freilich schon auf ältere Forschung zurückgreifen¹⁴ und ist in jüngerer Zeit des Öfteren anhand einzelner Gattungen, insbesondere der Skulptur, verfolgt worden.¹⁵ Arnold Esch hat sich – mit einem Schwerpunkt auf dem 12. Jahrhundert – der Frage der Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter gewidmet.¹⁶ Keine dieser Untersuchungen ist allerdings auf die Frage der Rezeption der fremden Götter zugespielt.

Nicht oder allenfalls am Rande berücksichtigt werden mythologieverdächtige Bildmotive, die im Mittelalter im Sinne von Personifikationen, insbesondere im Zusammenhang mit Naturphänomenen, verwendet wurden – so, wenn auf dem um 870 geschaffenen Elfenbeinrelief des Perikopenbuchs Heinrichs II. Personifikationen des Meeres und der Erde in deutlich antikisierender Motivatik dargestellt sind (Abb. 1) oder wenn im um das Jahr 1000 entstandenen Hilda-Codex im Bild der Taufe Jesu der Jordan in Gestalt eines antiken Flussgottes in Erscheinung tritt.¹⁷ Ausgeklammert bleiben auch all jene mythologisierenden Gestaltungsformen, die sich nicht mit konkreten Namen und Narrationen der Mythologie der gräko-romanischen Antike verbinden lassen. Zu deren Erfassen und Analysieren hat Ernst Cassirer wesentliche Grundlagen erarbeitet.¹⁸ Dazu ist unter anderem auch zu zählen, was in den Philologien unter den Begriff der Anspielungsrezeption der antiken Mythologie fällt.¹⁹ Dies ist insofern ein hochinteressanter Bereich, als hier – im Sinne der oben angesprochenen ›Sehnsucht nach dem Mythos‹ – eine mögliche anthropologische Konstante der Mythenrezeption in den Blick gerät, die eine bedenkenswerte Alternative zum kultur- und epochenübergreifenden Verfolgen eines Schönheitsideals darstellt, wie es in der frühen Kunsthistoriographie formuliert wurde.

Methodischer Fokus: Rezeptionsgeschichte

Die Frage der Rezeption positioniert uns in einer Blickrichtung auf das Vorkommen mythologischer Bildmotive, die jener entgegengesetzt ist, die aus der Frage des Nachlebens resultiert. Nachleben verortet, zumindest implizit, die maßgebliche kulturelle Energie in einer vermeintlichen Erstsetzung. Das heißt, in historischen Epochen gedacht, zumeist: in der ›klassischen‹ Antike, von der ausgehend die unterstellte Energie sich transhistorisch manifestieren soll. Rezeptionshistorisch arbeiten hingegen heißt: Ausgehend von den jeweiligen kulturellen Rezeptionsprodukten nach den Modi des Zurückgreifens auf bestehende bzw. konstruierte Traditionen zu fragen und nach deren Absichten – in jedem Fall immer mit dem Ziel, sie als kulturelle Leistung ihrer jeweils eigenen Zeit zu begreifen. Dabei ist keineswegs

aus dem Blick zu verlieren, dass die Tradition, auf die sich ein einzelnes Rezeptionsphänomen bezieht, ein hochkomplexes, im Nachhinein nur unvollständig zu erschließendes Gebilde ist, das sich in einer Vielfalt von Medien vollziehen kann, von denen oft nur bestimmte (in der Regel Texte und Bilder) leichter zu fassen sind. Das Tradierte ist dabei als einem steten, keineswegs gleichmäßig verlaufenden Wandel unterworfen zu betrachten.

Während der Begriff der Rezeptionsgeschichte in den Literaturwissenschaften seit den 1970er Jahren ausführlicher diskutiert wurde,²⁰ blieb er – wenn man von einzelnen Teilbereichen absieht – in der Kunstgeschichte bis in die jüngere Zeit wenig reflektiert. Das wesentliche Anliegen des vorliegenden Buches ist es, die zu diskutierenden Transferphänomene auf die historischen Rezeptionsbedingungen mittelalterlicher Bildkultur hin zu befragen und somit einen deutlichen Schritt über die Feststellung bzw. Deskription von Motivmigrationen hinaus zu gehen. Es geht um die Fragen, unter welchen Bedingungen und mit welchen Motivationen, Interessen und Absichten die jeweilige bildliche Repräsentation der antiken Götter im Mittelalter zustande kam. Dementsprechend wird es maßgeblich, wo immer möglich, um die Rekonstruktion der (bild-)kulturellen Rahmenbedingungen gehen, die eine künstlerische Rezeption des vermeintlich Anderen erlaubte. Zugleich geht es stets um die Frage, welche Interessen und Ansprüche die Bilder selbst nahelegen oder formulieren. Die betreffenden Artefakte werden also nicht als bloß Betroffene von Umständen und Entwicklungen begriffen, sondern als soziale Akteure.²¹

Der Rezeptionsbegriff ist in unserem Fall auf künstlerische, genauer bildliche Produktion zugespißt. Spätestens seit den 1970er Jahren begannen einzelne Kunsthistoriker, den Begriff der Rezeption als Gegenmodell zu jenem des Nachlebens zu etablieren. Schon weit vorher hatte Ernst Robert Curtius diesen zur Beschreibung historischer Bezugnahmen zur Antike abgelehnt (ebenso wie die des Fortlebens und des Erbes).²² Allerdings ist seine Auffassung von Rezeption in diesem Zusammenhang entfernt davon, eine Alternative darstellen zu können (wichtiger für seine Argumentation war der Terminus »Umwandlung«, der in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte unter dem Synonym »Transformation« erhebliche Wirkung entfaltet hat).²³

Für die historische Entwicklung des kunsthistorischen Begriffs von Rezeption bzw. Rezeptionsgeschichte ist es von besonderer Bedeutung, dass das künstlerische Bezugnehmen auf Tradiertes als eine aktive kulturelle Eigenleistung definiert wurde. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war Hans-Georg Gadammers in *Wahrheit und Methode* entwickelter Begriff der Wirkungsgeschichte, der die unaufhebbare Differenz zwischen Urheber und Interpret betonte.²⁴ Dabei bleibt der Terminus »Wirkung« insofern problematisch als er, wie sich direkt anschließend zeigt, dieselbe historische Perspektive wie der des Nachlebens suggeriert. Im engeren Feld der Kunstgeschichte hat – um ein Beispiel herauszugreifen – Gunter Schweikhart 1978 in seinem Aufsatz über die frühe Dürer-Rezeption in Italien gleich in der ersten Fußnote den Begriff der Rezeption programmatisch gegen jene des Nachlebens und der Wirkung eingesetzt. Der Begriff »Wirkungsgeschichte« sei, so Schweikhart, »insofern miß-

verständlich, als er den Anschein erweckt, die Wirkung eines Kunstwerks sei monologisch, d. h. von ihm allein ausgelöst und getragen«²⁵. Demgegenüber interessiert Schweikhart die »Möglichkeit, Veränderungen und Zielsetzungen im jeweiligen Rezeptionsinteresse zu verfolgen«. Es geht also darum, die jeweils rezipierende Seite aus ihrer vermeintlichen Passivität zu befreien und damit die Möglichkeit zu eröffnen, die Vielfältigkeit an Rezeptionsinteressen und -leistungen differenziert zu beurteilen.²⁶

Konsequenterweise ging damit die Ablösung des Einflussbegriffs einher, der spätestens mit Michael Baxandalls *Exkurs wider den Einfluss* von 1985 nach einer weit über hundertjährigen Erfolgsgeschichte obsolet geworden ist.²⁷ Spricht man dem jeweils historischen Rezeptionsprozess eine produktive Aktivität zu, so erweist sich das Vokabular, mit dem sich diese Tätigkeit beschreiben lässt, »als sehr viel reichhaltiger und vielseitiger«, als die Perspektive vom Älteren auf das Jüngere es erlaubt: »sich beziehen auf, Zuflucht nehmen zu, sich zunutze machen, sich aneignen, zurückgreifen auf, adaptieren, missverstehen, verweisen auf, aufgreifen, aufnehmen, sich einlassen auf, reagieren auf, zitieren, sich abgrenzen von, sich anpassen, assimilieren, sich anschließen, kopieren, sich zuwenden, paraphrasieren, wetteifern mit, travestieren, parodieren, einen Auszug herstellen, verzerren, sich hinwenden zu, widerstehen, vereinfachen, rekonstruieren, ausarbeiten, entfalten, jemandem entgegentreten, meistern, umstoßen, verewigen, reduzieren, propagieren, verwandeln, in Angriff nehmen ... «.²⁸

Zu den wenigen handbuchartigen Definitionen eines kunsthistorischen Rezeptionsbegriffs gehört in den 2000er Jahren jene von Ingo Herklotz (2003). Dieser hob den besonderen Stellenwert der »intellektuelle[n] Überformung der Antike, insbesondere der mythologischen Darstellungen, durch ikonographische Umdeutungen und christliche Allegorese« hervor; ebenso aber denjenigen politisch-ideologischer Rom-Bezüge sowie ästhetisch motivierter Rezeptionen antiker Kunst.²⁹ Es geht ihm also primär um Grundhaltungen bzw. Motivationen, die mit der jeweiligen Art des Rezipierens gegenüber der rezipierten Kultur zum Ausdruck gebracht werden sollen (auch als Evaluation bezeichnet) – eine Art des Umgangs mit Rezeptionsphänomenen, wie sie nicht zuletzt durch Erwin Panofsky, wenn auch unter Nachleben-Prämissen, geprägt worden war.

Mit der zunehmenden Fokussierung auf die medialen Aspekte der Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren sind die hier betreffenden Rezeptionsphänomene unter den Gesichtspunkten von Intermedialität bzw., wenn es um rein von Bildern auf Bilder gerichtete Bezugnahmen geht, von Interpikturalität gefasst worden.³⁰ Sowohl Valeska von Rosen als auch Guido Isekenmeier schlagen in diesem Zusammenhang u. a. eine Skalierung im Abweichungsgrad der jeweiligen Rezeptionsprodukte von den betreffenden Vorbildern vor.³¹ Neben den dort namhaft gemachten Interpikturalitäts-Typen (z. B. Zitat, Paraphrase, Allusion) stellt auch die systematisierende Erfassung von Rezeptionsprozessen einen Gewinn dar, die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 644 »Transformationen der Antike. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels« erstellt wurde.³² Der hier diskutierte Transformationsbegriff trifft das, was in kulturellen Rezeptionsprozessen vor sich geht, und untersucht es zudem am Beispiel

des Transformierens antiker Kulturphänomene. Von besonderem Interesse ist dabei, dass Antike dabei nicht als feste Größe aufgefasst wird. Das hier zum Prinzip erhobene Konzept der Allopoiese besagt vielmehr, dass das Rezipierte und der Rezeptionsvorgang bzw. das entsprechende Produkt einander wechselseitig hervorbringen, wobei sie das jeweils andere verändern. Es wird eine Unterscheidung in die Modi kulturellen Transformierens einerseits (d. h. der jeweilige Grad des Modifizierens, Inkorporierens und Evaluierens) sowie in Transformationstypen andererseits getroffen. Die drei definierten Transformationstypen, das heißt die Arten des kulturellen Umgangs mit dem Rezipierten, sind Inklusion (Appropriation, Assimilation, Disjunktion, Einkapselung, Rekonstruktion/Ergänzung, Substitution), Exklusion (Fokussierung/Ausblendung, Ignoranz, kreative Zerstörung, Negation) und Rekombination (Hybridisierung, Montage/Assemblage, Übersetzung, Umdeutung/Inversion).

Hier wird, wie schon eingangs gesagt, auf Aspekte der Inklusion und der Rekombination fokussiert, ohne streng der benannten Terminologie zu folgen, zumal es ein wesentliches Anliegen ist, zunächst so gut möglich die Rahmenbedingungen der jeweiligen historischen Rezeptionsleistungen mittelalterlicher Bildkultur zu erfassen und zu charakterisieren. Dies verspricht angesichts des untersuchten Phänomens insofern besonders aufschlussreich zu sein, als damit gegenüber den prägenden monokausalen Erklärungsmodellen unter der Prämisse des Nachlebens ein Spektrum an Alternativen eingeführt werden kann. Es geht darum, die sinngenerierende Funktion der spezifischen kulturellen Rahmungen der betreffenden Transferleistungen zu ergründen; darum, aus den Konfigurationen, Bilddispositionen sowie den schwer dechiffrierbaren Text-Bild-Korrelationen ein implizit wirkendes Wissen um das semantische Potential der betreffenden Bildmedien selbst ableiten zu können. Leitfrage ist dabei stets, mit welchen Intentionen das Medium Bild überhaupt in dem Gesamtprozess der hier relevanten Überlieferung, der zu einem guten Teil durch Texte bestimmt ist, wirksam geworden ist. Das heißt: Aufgrund welcher Transferleistungen konnten die ›paganen‹ Götter zu einem Bestandteil der westlichen Bildkultur werden? Dabei wird unter anderem auf Verschiebungen zu achten sein: Denn über die schon angesprochenen stilistischen und semantischen hinaus ist unter anderem mit Kontextverschiebungen (z. B. bei Spolienverwendung), medialen Verschiebungen (z. B. von der Skulptur zur Malerei) und Verschiebungen des Darstellungsmodus (z. B. von einem narrativen zu einem repräsentativen Modus) zu rechnen.

Zu bedenken bleibt, dass die Frage nach den Intentionen der künstlerischen Rezeptionsleistungen, wie sie hier gestellt wird, nur eine Seite des Phänomens berührt; die komplementäre Seite ist die der tatsächlichen oder zumindest der möglichen Resonanzen auf die entsprechenden Kunstprodukte (›response‹), wie unter anderen Dale Kinney in ihrem Aufsatz über die Verwendung figürlicher Spolien aus den Caracalla-Thermen in Santa Maria in Trastevere bemerkte.³³ Auch wenn dieser Aspekt der Resonanz im Folgenden nicht weiter berücksichtigt wird, sei zumindest darauf hingewiesen, dass das Respondieren, wie die Autorin zu Bedenken gibt, womöglich zwischen zwei Zeitgenossen unterschiedlicher ausfallen konnte als zwischen Angehörigen verschiedener intellektueller Epochen.

Zielrichtung: Interkulturelle Dynamik des Bildes

Bildliche Mythenrezeption steht als Akt medialer Aneignung (Appropriation) von vornherein im Verdacht, ganz im Vereinnahmen des jeweils Anderen oder Fremden aufzugehen – ganz gleich übrigens, ob sie sich antikisierender Formensprache bedient oder nicht. Hier allerdings soll gefragt werden, ob sich bestimmte Formen der transkulturellen Aneignung einem Akt kulturellen Austauschs (Interkulturalität) im engeren Sinne annähern – einem Akt also, der (über die jeweils gewohnten Aneignungsmechanismen alles anderen hinaus) das Andere oder das Fremde in seinem Fremdsein in gewissem Maße wahr- und ernstnimmt. Bernhard Waldenfels spricht in seiner *Topographie des Fremden* in diesem Zusammenhang vom »Paradox einer kreativen Antwort«, in der wir in der Begegnung mit dem Fremden »geben, was wir nicht haben«. Es geht um ein »Zwischen«, das Waldenfels als Garant für eine »Interkulturalität« bezeichnet, »die ihren Namen verdient«. ³⁴ Wie in entsprechenden Überlegungen von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida geht es um eine Öffnung für den Anspruch des Fremden, »sich nicht abgelten zu lassen«. ³⁵

Bilder weisen – das ist eine Ausgangshypothese des Buches – prinzipiell eine gewisse dynamische Struktur auf. Den Verbildlichungsprozess begleitende beabsichtigte oder unbewusste Dialogversuche zwischen den Kulturen können sich den Bildern eingeschrieben haben. Und selbst, wo die darstellerische Vereinnahmung im Vordergrund gestanden haben mag, werden womöglich hintergründiges Interesse oder Faszination am Anderen mittransportiert, ohne dass dies in der unmittelbar fassbaren Absicht der Auftraggeber oder Produzenten gelegen haben muss. Genau hier ist anzusetzen: Indizien für Interkulturalität und insbesondere für das bildliche Anregungspotential zum Kulturen übergreifenden Dialog sollen aufgespürt werden. In ausführlicheren Einzelinterpretationen wird untersucht, wie weit die Frage nach einer interkulturellen Dynamik trägt. Wenn dabei die Argumente für eine solche Dynamik stärker verfolgt werden als die dagegen, so liegt das einerseits an der forschungsgeschichtlichen Tatsache, dass zum *Dagegen* bereits viel gesagt ist. Zudem soll andererseits die Argumentationslinie möglichst klar konturiert bleiben.

Eines allerdings ist mit Blick auf den Interkulturalitätsbegriff gleich einschränkend zu bemerken: Begreift man die hier im Zentrum stehende mittelalterliche Kultur im Sinne Ernst Robert Curtius' als »lateinisches Mittelalter« ³⁶, so ist die, wie Curtius mit Ernst Troeltsch sagt ³⁷, »Verwachsung« mit der römischen Antike so wirksam, dass man eher von intrakulturellen als von interkulturellen Bezugnahmen sprechen müsste. Bleiben wir dennoch beim Begriff der Interkulturalität, so ist in jedem Fall zu bedenken, dass wir es bei der Frage nach der mittelalterlichen Rezeption der griechisch-römischen Mythenwelt mit einem recht speziellen Fall zu tun haben.

Vorgehen: Paradigmatisch

Das methodische Vorgehen und die Disposition lassen sich am ehesten mit dem Begriff des Paradigma in der Spanne seiner zweifachen Bedeutung beschreiben, wie Thomas S. Kuhn sie definiert hat.³⁸ Auf die Zusammenfassung von Giorgio Agamben aufbauend heißt Paradigma in unserem Zusammenhang: 1.) ein einzelnes Element aus dem Ensemble aller Phänomene bildlicher Mythenrezeption, das gleichwohl als gemeinschaftliches Beispiel für eine bestimmte Form der Mythenrezeption gelten darf; 2.) die Gesamtheit der Techniken, Modelle und Werte, die die jeweils Beteiligten an den Prozessen bildlicher Mythenrezeption miteinander teilen.³⁹

Der ersten Bedeutung entsprechend besteht der Kern des Buches in der Abfolge von Diskussionen ausgewählter Artefakte. Diese werden aus dem Ensemble der betreffenden Rezeptions-Phänomene ausgesetzt und in ihrem exemplarischen und spezifischen Charakter gleichermaßen exponiert.⁴⁰ Eine historische Dimension ist hier von vornherein integriert, da die historischen Kontexte der Mythenrezeption wesentlicher Bestandteil sowohl des Interpretationshorizonts als auch des Erkenntnisziels sind.

Die diskutierten Paradigmen sind zu kleineren Ensembles zusammengefasst und unter gemeinsame Überschriften gestellt, denen ein jeweils einleitender Text folgt. Damit wird eine Brücke zum Paradigma-Begriff in seiner zweiten Bedeutung geschlagen. Indem die Gliederung über weite Strecken chronologisch organisiert ist, werden historische Phasen bildlicher Mythenrezeption identifizierbar gemacht, deren Zäsuren sich als Paradigmenwechsel auffassen lassen. Eine entsprechende Binnengliederung des Mittelalters anhand des Kriteriums bildlicher Mythenrezeption wird mit dem Vorschlag eines chronologischen Rasters ins Spiel gebracht.

Bildliche Mythenrezeption und der Epochendiskurs moderner Kunsthistoriographie

Eine Beschäftigung mit der bildlichen Mythenrezeption im Mittelalter ist, wie bereits anklang, zwangsläufig auch eine Auseinandersetzung mit dem Epochendiskurs moderner Kunsthistoriographie. Denn zur Abgrenzung von Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit richtete sich ein besonderes Augenmerk auf den Umgang mit Figuren der ›klassischen‹ Mythologie. Und dessen Beurteilung wirkte wiederum zurück auf die Interpretationen der einzelnen Rezeptionsbeispiele.

Bei dem Versuch, die moderne Kunsthistoriographie zur Rezeption der antiken Götter im Mittelalter auf eine abstrakte kulturhistorische Frage zu reduzieren, kommt man relativ leicht auf diese: Wie verhält sich eine bestimmte Kultur gegenüber einer ihr vorausgegangen, die einerseits als Wurzel ihrer selbst gilt, jedoch zugleich das schlechthin Andere

repräsentiert? In dieser Art des Spagats also wird das Verhältnis des Mittelalters zur – insbesondere römischen – Antike beschrieben. Das größte Spannungspotential zwischen Identifikation und Distanzierung kommt dabei dem kulturellen Umgang mit den Bildern der antiken Götter zu. Schließlich war die bildliche Präsenz paganer Gottheiten in bestimmten historischen Abschnitten des Mittelalters nachweislich eng mit dem Verdacht des möglichen Götzenkults (Idolatrie) gekoppelt – eine Vermutung, die besonders im Frühmittelalter sogar angesichts von Produkten genuin christlicher Bildkultur diskutiert wurde.⁴¹

Besondere wissenschaftsgeschichtliche Brisanz erhält die Frage nach den hier erkennbaren Genealogie- und Alteritätsentwürfen dadurch, dass diese zugleich das Verhältnis moderner Geschichtsschreibung gegenüber den von ihr konstruierten Epochen spiegeln. Längst haben historische Arbeiten erwiesen, dass dort, wo moderne Historiographie ihr Verhältnis zu anderen Epochen bestimmt, auch die jeweils eigene Relation zu vergangenen Kulturen oder Zeiten zumindest implizit reflektiert wird.⁴² Somit fragt sich zwangsläufig: Welchen Spagat modernen Selbsterlebens oder -beschreibens gibt der jeweilige historische Entwurf wieder? – Eine Überlegung, die im Folgenden allerdings lediglich am Rande aufscheinen kann und eine grundlegende eigene Untersuchung verdient.⁴³

Wurde die kontrastive Spannung zwischen dem antiken Mythos und der christlichen Kultur noch in dem von Manfred Fuhrmann 1971 herausgegebenen Band *Terror und Spiel* deutlich betont, so kommt ein jüngerer Sammelband, von Hartmut Leppin verantwortet, zu dem annähernd entgegengesetzten Urteil.⁴⁴ Selbst für die frühen christlichen Bischöfe, so Winrich Löhr, sei der antike Mythos kein grundsätzliches theologisches Problem gewesen. Vielmehr seien die Mythen als Kulturgut verstanden worden.⁴⁵ Problematisch sei es allenfalls dort geworden, wo der Mythos im Kult eine öffentliche Präsenz gehabt habe oder ihm ein theologischer Sinn zugesprochen worden sei.⁴⁶

Doch zurück zur Kunstgeschichte: Dieser kommt bei der Modellierung der Epochen im Fächerreigen insofern eine Sonderrolle zu, als sie wenig Spielraum eröffnete, den Mittelalterbegriff im Verhältnis zum dominanten ästhetischen Leitbild ›Renaissance‹ positiv zu besetzen.⁴⁷ Mittelalter wurde zumeist in negativer Abgrenzung zum jeweiligen Renaissance-Entwurf konstruiert, dem ein überwiegend identifikatorisches Moment zugeschrieben wird.⁴⁸ Mindestens so relevant wie das Affirmationsmodell für das Selbstverständnis moderner Kunsthistoriographie ist jedoch das Kontrastmodell, dem im Folgenden besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden soll.

Da es sich beim sogenannten Nachleben der antiken Götter spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um ein zentrales methodisches Experimentierfeld der noch jungen Disziplin handelt, verspricht eine diesem Phänomen gewidmete Untersuchung maßgebliche Aufschlüsse über implizite wie explizite Denk- und insbesondere Kultur- bzw. Kulturtransfermodelle der Kunstgeschichtsschreibung. Leitbegriff der entsprechenden Literatur, vor allem im Umkreis Aby Warburgs, ist der des Nachlebens. Das damit untrennbar verknüpfte vitalistische Konzept prägt bis heute die Literatur mit Blick auf das hier fokussierte

Phänomen.⁴⁹ Dem soll, wie schon oben ausgeführt, der längst etablierte Rezeptionsansatz gegenübergestellt werden, der bisher in der hier relevanten Literatur auffallend selten und erst spät titelgebend wurde. Noch grundlegende kunsthistorische Arbeiten wie die von Michael Greenhalgh 1989 oder von Norberto Gramaccini 1996 tragen wie selbstverständlich »Survival« bzw. »Nachleben« im Titel.⁵⁰ In Nachbardisziplinen war demgegenüber der Begriff der Mythenrezeption weit früher geläufig, was in der Problematisierung desselben im bereits erwähnten Band *Terror und Spiel* anklingt.⁵¹ Erst mit dem Ergänzungsband zum Neuen Pauly unter dem Titel »Mythenrezeption« von Maria Moog-Grünewald 2008 wird diese augenscheinliche Selbstverständlichkeit mit einem gewissen Gewicht auch für kunsthistorische Disziplin durchbrochen.⁵²

Der Begriff des Nachlebens impliziert eine Standardbedingung der Rezeption, nach der die sogenannte klassische Kunst, insbesondere im Bereich der Götterdarstellung, ein trans-historisches und -kulturelles Schönheitsideal formuliert habe, das, wie schon erwähnt, spätestens seit Beginn der Moderne mit Konzepten von Menschlichkeit und Freiheit assoziiert wurde.⁵³ So hatte Friedrich Schiller in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen die Kunst zur Tochter der Freiheit deklariert und das alte Griechenland als den Ort einer solchen Freiheit ausgewiesen.⁵⁴ Dementsprechend erscheint es unter dem Konzept des Nachlebens kaum erklärungsbedürftig, warum antike Kultur rezipiert wird. Vielmehr wird die Erklärungsnot auf diejenigen historischen Phasen und Aspekte projiziert, in denen antike Kultur vermeintlich unzureichend rezipiert wird. Die vielen proklamierten Renaissancen des Mittelalters gelten in diesem Zusammenhang als Phasen, in denen sich das antike Ideal partiell und zeitlich befristet Bahn zu brechen vermochte.⁵⁵ Bereits Curtius hat die Reduktion historischer Antikenbezugnahmen auf das »klassische« Altertum als eine »Schöpfung des 18. Jahrhunderts« gekennzeichnet.⁵⁶ Mit einem Aufsatz Wilhelm Schlinks und einem von Marie-Sophie Masse herausgegebenen Sammelband sind grundlegende kunsthistorische Versuche vorhanden, die vielfältige Anwendung des Renaissance-Begriffs auf mittelalterliche Phänomene aufzuzeigen und entsprechende konzeptionelle wie terminologische Alternativen zu evaluieren.⁵⁷

Mit dem zunächst implizit formulierten Konzept der Desintegration, 1933 von Erwin Panofsky (in Co-Autorschaft mit Fritz Saxl) erstmals ausdrücklich als historische Regel formuliert und 1960 unter dem Begriff der Disjunktion zum Prinzip erhoben, schien das mittelalterliche Rezeptionsverhalten gegenüber der Antike endgültig auf den Punkt gebracht: Wenn überhaupt das antike Erbe wirksam werden konnte, dann nur unter der Bedingung des Auseinanderbrechens von Form und Inhalt⁵⁸ bzw. Motiv und Thema⁵⁹. Antike Formensprache konnte angeblich allein im Kontext christlicher Thematik Anwendung finden; antike Bildthemen, allen voran die Darstellung der Götter, konnten allenfalls in nicht-antiker, mittelalterlicher Formensprache dargestellt werden. Hatte Aby Warburg seine entsprechenden Beobachtungen noch als Inversion bezeichnet,⁶⁰ so transportiert der Begriff des Disjunktionsprinzips (übrigens auch im Vergleich zu Saxls »Form- bzw. Gestaltwandel«)⁶¹