



Leseprobe

Sonne

Die Quelle des Lichts in der Kunst

Bestellen Sie mit einem Klick für 42,00 €



Seiten: 288

Erscheinungstermin: 03. März 2023

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

www.penguinrandomhouse.de

Sonne

Die Quelle des Lichts in der Kunst

**Ausstellung: Michael Philipp
und Marianne Mathieu**

Katalog: Michael Philipp

**Herausgegeben von
Ortrud Westheider, Michael Philipp
und Daniel Zamani**

**Mit Beiträgen von
Nils Büttner
Matthias Krüger
Michael Philipp
Helene von Saldern
Ortrud Westheider
Hendrik Ziegler
Michael F. Zimmermann**

INHALT

7	VORWORT	122	ENTTHRONUNG. BIBLISCHE DEUTUNG
8	DANK	124	Stern aus Gottes Hand. Schöpfung
9	LEIHGEBER	128	Kosmischer Zeuge. Kreuzigung
Essays			
12	STERN MIT GESICHT. ZUR PHYSIOGNOMIE DER SONNENDARSTELLUNG VON DER ANTIKE BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT <i>Michael Philipp</i>	132	DIE MACHT DES GESTIRNS. ESOTERIK
26	HELLES LICHT AM HORIZONT. SONNENDARSTELLUNGEN IN DER LANDSCHAFTS- MALEREI VON ALTDORFER BIS TURNER <i>Nils Büttner</i>	134	Die Kinder der Sonne. Astrologie
34	HERRSCHEN IM ZEICHEN DER SONNE. POLITISCHE DIMENSIONEN EINER METAPHER VOM 16. BIS ZUM 19. JAHRHUNDERT <i>Hendrik Ziegler</i>	144	Die Sonne als Trumpf. Tarock
44	DIE SONNE SEHEN. EINSICHT – BLINDHEIT – IMPRESSION <i>Michael F. Zimmermann</i>	148	Sonnenglanz. Alchemie
56	PHYSISCHE GRENZERFAHRUNG UND KÜNSTLERISCHE GRENZÜBERSCHREITUNG. DER BLICK IN DIE SONNE IN DER KUNST DER MODERNE <i>Matthias Krüger</i>	154	DIE SONNE IM BLICK. MENSCH UND KOSMOS
Katalog der ausgestellten Werke <i>Mit Beiträgen von Matthias Krüger, Michael Philipp, Helene von Saldern, Ortrud Westheider</i>			
66	DER UNBESIEGTE GOTT. PERSONIFIKATION	156	Gefühlte Nähe. Vision und Erleuchtung
68	Von Helios zur Allegorie. Verkörperung	166	Zeichen des Göttlichen. Symbolkraft
84	Symbol der Herrschaft. Von Alexander bis Napoleon	176	Bruder Sonne. Franz von Assisi
92	Im Sonnenwagen. Apollon	182	DER BLICK IN DEN HIMMEL. ASTRONOMIE
102	STURZ DER HIMMELSTÜRMER. MYTHOS	184	Kosmische Beobachtung. Frühe Wissenschaft
104	Jugendliche Vermessenheit. Phaëton	190	Sonnenphänomene. Photographie und Zeichnung
114	Übermütiges Verlangen. Ikarus	204	Glühende Materie. Nahsicht
Anhang			
259 DES GOLDENEN TAGES AUGE. DIE SONNE IN DER LITERATUR <i>Zusammengestellt von Michael Philipp</i>			
267 ANMERKUNGEN			
275 AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE			
284 AUTORINNEN UND AUTOREN			
286 ABBILDUNGSNACHWEIS			

VORWORT

Die Sonne in der Kunst ist ein Menschheitsthema: Als Quelle von Licht und Ursprung des Lebens war sie seit den frühesten dokumentierten Kulturen Bezugspunkt religiöser und mythologischer Vorstellungen. In Mittel- und Südamerika ebenso wie in Asien, Ägypten und großen Teilen Mitteleuropas galt sie als Gottheit. Die Sonne wurde als Symbol unerschöpflicher Kräfte verehrt. Mit der Christianisierung Europas wandelte sich die Identifikation mit dem römischen Gott Sol invictus zur Lichtsymbolik Christi. Das Verschwinden des mittelalterlichen Goldgrunds führte Künstler im 15. Jahrhundert dazu, Beobachtungen natürlicher Phänomene wie Sonnenauf- und -untergang in ihre religiösen Bilder aufzunehmen. Doch blieb die Darstellung der Sonne in Landschaftsgemälden bis weit ins 18. Jahrhundert die Ausnahme, während sie bei Schilderungen mythologischer Themen wie dem Fall des Ikarus oder dem Sturz des Phaëton gezeigt wurde. Erst am Anfang des 17. Jahrhunderts kam die Sonne als Ausdrucksträger von Stimmungen ins Bild, während sie etwa nach 1850 bei den Impressionisten mit ihrer präzisen Wiedergabe von Naturphänomenen oft zum eigentlichen, wenn auch häufig indirekten Bildthema wurde. Die Befreiung der Farbe von ihrem Abbildcharakter und die Intensivierung des Kolorits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verdankte sich den Beobachtungen im Impressionismus und den Erkenntnissen der prismatischen Erforschung des Sonnenlichts.

Die Ausstellung *Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst* widmet sich der Ikonographie der Sonne in der europäischen Kunst von der Antike bis in die Gegenwart. Konzipiert wurde sie gemeinsam mit dem Musée Marmottan Monet in Paris, wo sie vom 14. September 2022 bis zum 29. Januar 2023 zu sehen war. Zwei Gemälde aus dem Musée Marmottan Monet und der Sammlung Hasso Plattner inspirierten diese Ausstellungskooperation: Das Gemälde

Impression. Sonnenaufgang (Kat. 98) ist das Herzstück der Pariser Sammlung. Das Werk *Der Hafen von Le Havre am Abend* (Abb. S. 44) wurde 2016 erworben, als Hasso Plattner den Entschluss gefasst hatte, das Palais Barberini in Potsdam als zukünftigen Ort seiner Impressionistensammlung wieder errichten zu lassen. Die Gemälde bilden ein Paar: Monet malte sie 1872 in seinem Hotelzimmer mit Blick auf den Hafen seiner Heimatstadt Le Havre. Er erfasste ihn einmal in der Nacht mit seiner künstlichen Gasbeleuchtung als energiegeladenen Ort der Moderne. Am Morgen stand der rote Feuerball der Sonne über der erwachenden Szenerie. Als dieses Gemälde auf der ersten Gemeinschaftsausstellung der Société anonyme im Jahr 1874 in Paris ausgestellt wurde, spottete ein Kritiker über seinen Titel *Impression*. Die Kritik verfiel, und wenig später wurde daraus der Begriff Impressionismus.

Zu den größten Wünschen für das immer noch junge Museum Barberini gehörte es, dieses Bild in Potsdam zeigen zu können. Die gemeinsame Ausstellung zum 150. Geburtstag des berühmten Werks ermöglichte es: *Impression. Sonnenaufgang* steht jetzt im Zentrum einer Ausstellung, die dem Zentralgestirn in der Kunst gewidmet ist und den großen Kontext der künstlerischen und naturwissenschaftlichen Ideenwelt seit der Antike eröffnet. Kuratiert wurde sie von Marianne Mathieu, Paris, und Michael Philipp, Chefkurator des Museums Barberini. Er hat sie für Potsdam um zahlreiche Leihgaben erweitert und den Katalog in der Reihe der Publikationen des Museums Barberini herausgegeben. Ihnen gilt unser großer Dank. Gemeinsam bedanken wir uns bei den Leihgebern, die unser Projekt großzügig unterstützt haben.

Nachdem es bereits mehrere wissenschaftsgeschichtliche Ausstellungen zur Sonne wie *The Sun. One Thousand Years of Scientific Imagery* im Londoner Science Museum oder die breit angelegte kulturgeschichtliche Ausstellung *Shine on Me. Wir und die Sonne* im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden (beide 2018) gegeben hat, ist *Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst*

die erste Ausstellung, die der Sonnendarstellung in der Kunst von der Antike bis zur Gegenwart gewidmet ist. In Vorbereitung der Ausstellung fand am 10. November 2021 das 14. Symposium des Museums Barberini statt. Wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre aufschlussreichen Beiträge. Unser Dank gilt auch Anne-Sophie Luyton und Helene von Saldern, die an der Seite der Kuratoren für die Realisierung verantwortlich waren, Jacqueline Hartwig für die redaktionelle Mitarbeit am Katalog sowie allen, die in Paris und Potsdam am Gelingen dieses herausragenden Gemeinschaftsprojekts teilhatten.

2024 wird der ersten Gemeinschaftsausstellung der Impressionisten vom Jahr 1874 mit einer Jubiläumsausstellung im Musée d'Orsay in Paris und der National Gallery of Art in Washington sowie dem internationalen Programm *Destination Impressionnisme* gedacht. Das Jubiläumsjahr ist aber auch für Potsdam als Zentrum der Sonnenbeobachtung von Bedeutung: 1874 wurde das Astrophysikalische Observatorium Potsdam gegründet. Forscher wie Wilhelm Oswald Lohse waren hier mit der Erforschung der Sonnenflecken befasst (Kat. 88). Der Turm des Potsdamer Militärwaisenhauses diente als Beobachtungswarte, bevor 1922 der von Erich Mendelsohn entworfene Einsteinturm auf dem Telegrafenberg fertiggestellt wurde. Hier fanden die experimentellen Tests zu Albert Einsteins Relativitätstheorie statt. Bis heute dient der Einsteinturm der naturwissenschaftlichen Sonnenforschung. Möge das Menschheitsthema im Dialog von Kunst und Wissenschaft nach Paris auch in Potsdam viele Besucherinnen und Besucher erfreuen.

Ortrud Westheider

Direktorin des Museums Barberini
Potsdam

Érik Desmazières

Direktor des Musée Marmottan Monet
Paris

DANK

Für Rat und Unterstützung beim Zustandekommen der Ausstellung danken wir

Marion Ackermann, Dresden
Sébastien Allard, Paris
Sylvain Amic, Rouen
Dario Armini, Berlin
Sylvain Bellenger, Neapel
Sabine Beneke, Berlin
Stephan Berg, Bonn
Regina von Berlepsch, Potsdam
Gwenael Beuchet, Issy-les-Moulineaux
Hartmut Beyer, Wolfenbüttel
Tulga Beyerle, Hamburg
Konrad Bitterli, Winterthur
Mikkel Bogh, Kopenhagen
Till-Holger Borchert, Aachen
Peter van den Brinck, Aachen
Stephanie Buck, Dresden
Peter Burschel, Wolfenbüttel
Nils Büttner, Stuttgart
Laurence des Cars, Paris
Marko Daniel, Barcelona
Stefanie Dathe, Ulm
Carsten Denker, Potsdam
Frédérique Duyrat, Paris
Katrín Dyballa, Hamburg
Bernd Ebert, München
Olafur Eliasson, Berlin
Galerie Elstir, Paris
Jürgen Emmert, Würzburg
Kaywin Feldman, Washington
Marialucia Giacco, Neapel
Peter Gorschlüter, Essen
Vincent Guyot, Paris
Tone Hansen, Oslo
Mareike Hennig, Frankfurt am Main
Frank Hildebrandt, Hamburg
Paul Hofmann, Berlin
Jan de Hond, Amsterdam
Stephan Jost, Toronto
Nicola Kalinsky, Birmingham
Stephan Koja, Dresden
Dagmar Korbacher, Berlin
Dorothy Kosinski, Washington
Stefanie Kreuzer, Bonn
Claudia Kryza-Gersch, Dresden
Christiane Lange, Stuttgart
Justus Lange, Kassel
Tomasz Łęcki, Posen
Micha Leeflang, Utrecht
Séverine Lepape, Paris
Bernhard Maatz, München
Gudula Metze, Dresden
Christof Metzger, Wien
Karine Meylan, Lausanne
Maryse Mocoœur, Compiègne
Alfons Niedhart, Zürich
Anna Nouet, Paris
Dorothea Nutt, Düsseldorf
Franz Ossing, Berlin
Ulrich Pohlmann, München
Gisbert Porstmann, Dresden
Carolin Quermann, Dresden
Immanuel Reisinger, Berlin
Jürgen Rendtel, Potsdam
Thomas Richter, Braunschweig
Ines Richter-Musso, Genua
Christiane Righetti, Baden-Baden
Laura Ritter, Wien
Esther Ruelfs, Hamburg
Christine Salvadé, Porrentruy
Henning Schaper, Baden-Baden
Julietta Scharf, Berlin
Dirk Schmitz, Köln
Frits Scholten, Amsterdam
Holger Schuckelt, Dresden
Sebastian Schütze, Wien
Jennifer Scott, London
Aurora Scotti, Genua
Katharina Sieverding, Düsseldorf
Orson Sieverding, Düsseldorf
Guillermo Solana, Madrid
Matthias Steinmetz, Potsdam
Oliver Thiele, Schaffhausen
Jürgen Tietz, Soest
Marcus Trier, Köln
Stephan Urbaschek, Berlin
S. E. Armando Varricchio, Berlin
Ulrike Villwock, Aachen
Marius Winzeler, Dresden
Kyllikki Zacharias, Berlin
Michael F. Zimmermann, Eichstätt

LEIHGEBER

- Städtische Sammlung Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum
Rijksmuseum, Amsterdam
Fundació Joan Miró, Barcelona
neugerriemschneider, Berlin
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Sammlung Scharf-Gerstenberg
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Abteilung Handschriften und Historische Drucke
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin
The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts,
University of Birmingham
Kunstmuseum Bonn
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum
des Landes Niedersachsen
Musée Antoine Vivenel, Compiègne
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung,
Museen der Stadt Dresden
Museum Folkwang, Essen
Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum,
Frankfurt am Main
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Musée Français de la Carte à Jouer, Issy-les-Moulineaux
République et Canton du Jura, Collection jurassienne des
beaux-arts, Porrentruy
Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel
Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln
SMK, National Gallery of Denmark, Kopenhagen
Musée romain de Lausanne-Vidy
Dulwich Picture Gallery, London
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie
Museo Archeologico Nazionale, Neapel
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Neapel
Munchmuseet, Oslo
Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies,
Médailles et Antiques, Paris
Bibliothèque de l'Observatoire de Paris
Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris
Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris
Musée Marmottan Monet, Paris
Société française de photographie, Paris
Leibniz-Institut für Astrophysik Potsdam (AIP)
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Posen
Musée des Beaux-Arts, Rouen
Stadtbibliothek Schaffhausen, Ministerialbibliothek
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Schleißheim,
Staatsgalerie Schleißheim
Kunstsammlung der Stadt Soest
Staatsgalerie Stuttgart
AGO Art Gallery of Ontario, Toronto
Museum Ulm – Stiftung Sammlung Kurt Fried
Museum Catharijneconvent, Utrecht
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien
National Gallery of Art, Washington, D. C.
The Phillips Collection, Washington, D. C.
Albertina, Wien
Kunst Museum Winterthur
Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
Kunstsammlungen der Diözese Würzburg – MAD,
Museum am Dom
Sammlung Lucile Audouy
Sammlung Fanny Deleuze
Elisa Klapheck
Alfons Niedhart, Zürich
Privatsammlung, courtesy american contemporary art GALLERY,
München
und Privatsammler, die namentlich nicht genannt
werden möchten

ESSAYS

STERN MIT GESICHT. ZUR PHYSIOGNOMIE DER SONNENDARSTELLUNG VON DER ANTIKE BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

Michael Philipp

In einem seiner frühesten Gemälde, der *Kreuzigung Gavari* von etwa 1502/03 (Abb. 1), zeigte der 20-jährige Raffael neben menschlichen Figuren auch zwei Engel, die in Kelchen das Blut aus den Wunden Christi auffangen. Sie sind als natürliche Wesen charakterisiert und tragen so – ebenso wie die Einbettung der Szene in eine wirklichkeitsnahe Landschaft – dazu bei, das nur in der Imagination bestehende Geschehen am Kreuz der Erfahrungswelt der Betrachter anzunähern. Dieser Realismus gehört zu den Neuerungen in der italienischen Malerei um 1500. Gleichzeitig aber hat Raffael das einzige Moment, das der Wahrnehmungsrealität tatsächlich zugehört, phantastisch ausgeschmückt: Den Gestirnen Sonne und Mond, die links und rechts über dem waagrechten Kreuzbalken stehen, ist ein Gesicht eingeschrieben (Abb. 2).

Diese Gestaltung ist bei Beobachtung des Tag- oder Nachthimmels unmittelbar als Fiktion zu erkennen. Raffael übernahm das Motiv von seinem Lehrer Perugino, der kurz zuvor in der Kreuzigung für den Monteripido-Altar eine ähnliche Szenerie gemalt hatte (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia). Bei der stilisierten Darstellungsweise des eine Generation Älteren wirkt das Sonnengesicht weniger befremdlich. Perugino – und Raffael – standen in einer ikonographischen Tradition, die seit Jahrhunderten bei Darstellungen der Kreuzigung der Sonne ein Gesicht gegeben hatte.

Während allerdings das Sonnengesicht – entsprechend dem Streben nach Realitätsnähe in der Kunst der Renaissance – bald

nach der Entstehung von Raffaels *Kreuzigung Gavari* in der sakralen Malerei nicht mehr verwendet wurde, blieb dieses Motiv in anderen Bereichen für lange Zeit eine Darstellungskonvention. Dies gilt für die mythologische, alchemistische, astronomische und emblematische Graphik ebenso wie für die Herrscherikonographie bis zum ‚Sonnenkönig‘ Ludwig XIV. und zum sächsischen Kurfürsten August dem Starken im 18. Jahrhundert.

Obgleich das Motiv des Sonnengesichts in den unterschiedlichen Bereichen über Jahrhunderte allgegenwärtig war, fehlt bisher eine tiefergehende ikonographische Untersuchung. Eine 1945 erschienene Dissertation über Gestirnsdarstellungen in der Malerei behandelt unter typologischen Aspekten der Sonnenrepräsentation das Sonnengesicht auf wenigen Seiten.¹ Verstreute Hinweise über die Verwendung des Motivs in der Antike finden sich in der archäologischen Literatur.² Zahlreiche Publikationen zur Sonne in der Kunst bilden wie selbstverständlich Darstellungen mit Sonnengesicht ab, ohne indes dem Phänomen auf den Grund zu gehen.³

Dieser Beitrag analysiert Ursprung, Verwendung und Bedeutung des Sonnengesichts in der europäischen Kunst von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Dabei wird unter einem Sonnengesicht die einem Kreis eingeschriebene, als anthropomorph gekennzeichnete Physiognomie mit Augen, Nase und Mund verstanden. Sie ist – von Ausnahmen abgesehen – geschlechtsneutral, obwohl das Gestirn in den romanischen Sprachen als männlich, im Deutschen weiblich bezeichnet ist.⁴ Das Sonnengesicht ist überwiegend frontal und

flächig gegeben und zeigt zumeist weder das Plastische des Kopfes noch den Halsansatz. Von dem äußeren Kreis gehen lineare, zackenförmige oder gewellte Strahlen in unterschiedlicher Stärke, Länge und Anzahl, gelegentlich auch in einer Mischung verschiedener Formen, aus.

Der vorliegende Aufsatz beschränkt sich auf physiognomische Repräsentationen der Sonne, die – neben dem Mond⁵ – das einzige Gestirn war, das in religiösen oder wissenschaftlichen Darstellungen mit einem Gesicht ausgezeichnet wurde.⁶ Während die nordalpinen vorchristlichen Sonnenkulte das Sonnengesicht nicht kannten und zumeist das Rad als Symbol verwendeten,⁷ findet sich das Sonnengesicht vielfach in außereuropäischen Religionen.⁸ Ein interkontinentaler Vergleich würde allerdings den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Nach einer Herleitung des Motivs aus Darstellungen der griechischen und römischen Antike wird die Verwendung des Sonnengesichts in Illustrationen zu christlichen Themen sowie zur Alchemie, Astrologie, Herrschaftsikonographie, Astronomie und Meteorologie untersucht. Dabei wird deutlich, dass das Sonnengesicht keineswegs nur zur Identifizierung des Gestirns dient. Vielmehr fungiert es als Bedeutungsträger. Darüber hinaus erzielt diese Personifizierung eine lebendige Betrachtersprache und eine unmittelbare Bildwirkung. Wirkt das Sonnengesicht bereits per se als effektvolle Belebung eines Symbols, so lässt sich seine Ausdrucksqualität durch die Andeutung von Emotionen intensivieren und damit die Aussage der Darstellung unterstreichen.

- ⁵ Zum Mondgesicht in der Antike siehe Schauenburg 1955, S. 14 f.; zur Darstellung des Mondes allgemein siehe Bartels 1992; Van Gent/Van Helden 2007.
- ⁶ Eine der wenigen Ausnahmen findet sich in einer Handschrift des *Liber introductorius* des Michael Scotus aus dem 14. Jahrhundert. Die Zeichnung zeigt Sol als Ganzfigur auf der Quadriga stehend, während die anderen sechs Planeten als Kreise mit Gesichtern angegeben sind, siehe *Michaelis Scoti Astrologia cum figuris (Liber introductorius)*, um 1320–1340, Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 10268, fol. 37r.
- ⁷ Siehe etwa Engler 1962; Green 1991.
- ⁸ Zu unterschiedlichen mythologischen Vorstellungen der Sonne in verschiedenen Kulturen siehe Joseph Jobé: *Mythologie der Sonne*, in: Jobé 1975, S. 27–56; Bärnreuther 2009. Singh 1997 bringt Beispiele des Sonnengesichts aus Persien (Abb. 38), Ecuador (193), Indien (108, 116, 159, 180) und Usbekistan (42).
- ⁹ Zur symbolischen Interpretation der Sonnenfinsternis bei Christi Tod siehe u. a. Reil 1930, S. 59, über den Brief von Pseudo-Dionysius Areopagita an Polykarp von Smyrna, in dem Ersterer seine Bekehrung zum Christentum mit der beobachteten Sonnenfinsternis begründet. Zur möglichen Wirkung dieses Briefes auf die Bildtradition der Kreuzigungsdarstellungen siehe Wallraff 2001, S. 172.
- ¹⁰ Siehe Plutarch 1952.
- ¹¹ Das physikalische Phänomen der Sonnenflecken (siehe Kat. 88, 89), die nur temporär erscheinen und bereits in der Antike beobachtet und im 17. Jahrhundert von Johann Fabricius und Christoph Scheiner beschrieben wurden, lässt keinerlei Assoziation mit einem Gesicht zu. Zu Sonnenflecken siehe Max Waldmeier: *Die Sonne der Astronomen*, in: Jobé 1975, S. 151–211, hier S. 165–167, der auch vom „Antlitz der Sonne“ schreibt.
- ¹² Siehe *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, 3. Aufl., neu bearb. von Richard Beitzl, Stuttgart 1974, Sp. 745.
- ¹³ Schuster 1990, S. 22, meint allerdings, dass bereits diese in der individuellen Frühzeit entstandenen Bilder von kulturellen Standards geprägt seien. – Zu Kinderzeichnungen der Sonne siehe Irene Rigassi: *Das Kind und die Sonne*, in: Herdeg 1963, S. 144–149, S. 146 die Zeichnung eines Sonnengesichts von einem vierjährigen Mädchen.
- ¹⁴ Siehe hierzu Peter von Matt: *Die grundsätzliche Unbeschreibbarkeit des menschlichen Gesichts*, in: Von Matt 1983, S. 93–99; siehe auch Lacher 2010.
- ¹⁵ Anonym: „Dem Helios“, in: *Orpheus. Altgriechische Mysteriengesänge*, übertragen von J. O. Plassmann, Jena 1928, S. 11 f., hier S. 12. – Auch andere Kulturen bezeichnen die Sonne als „Auge des Himmels“, so beschreibt der Rigveda den indischen Sonnengott Surya als „Auge des Himmels“, siehe Mircea Eliade: *Die Religionen und das Heilige*, Salzburg 1954, S. 171. Eine Parallele in der ägyptischen Religion stellt das Auge des Re dar, das ebenfalls als Sonnensymbol gilt; der Zoroastrismus kennt die Sonne als „Auge des Ahura Mazda“. Im 18. Sonett William Shakespeares heißt es: „Sometime too hot the eye of heaven shines, / And often is his gold complexion dimmed“, in der Übersetzung Stefan Georges: „Des Himmels Aug scheint manchmal bis zum brennen / Trägt goldne farbe die sich oft verliert“.
- ¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Torquato Tasso*, in: *Goethes Werke*, Bd. 5: *Dramatische Dichtungen*, Bd. 3, hrsg. von Josef Kunz, 4. Aufl., Hamburg 1960, S. 73–167, hier S. 140.
- ¹⁷ Zur antiken Praxis der Personifizierung siehe u. a. Matz 1913; Webster 1954; Reinhardt 1960; Hamdorf 1964, S. 18 ff. und 85 ff. über Helios; Gombrich 1971. – Auch die Anwesenheit von Mond und Sonne bei der Kreuzigung geht auf antike Vorstellungen zurück, siehe Engemann 1986.
- ¹⁸ Siehe Art. „Helios“, in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 2, Stuttgart 1967, Sp. 999–1001. – Zur Auffassung der Sonne in der paganen Kultur des Mittelmeerraums siehe Wallraff 2001, S. 27–39.
- ¹⁹ Zahlreiche Beispiele finden sich etwa im Museum of Fine Arts, Boston.
- ²⁰ Griechisch: *Medallion mit Helioskopf*, 4.–1. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. u. Z., Museum of Fine Arts, Boston (Abb. S. 23). – Auch in Ägypten wurden ähnliche Werke gefunden, siehe Hellenistisch: *Helios*, 3./2. Jahrhundert v. u. Z., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- ²¹ Hijmans 2009, S. 411–457, führt über zweihundert römische Münzen auf, die Sol darstellen. Nur drei davon zeigen ihn nicht im Profil, sondern frontal: Nrn. 1, 10 und 81. Letztere zeigt den Kopf über vier Pferden und nimmt so einen auch in Griechenland bekannten Typus auf. – Zu Sol invictus siehe u. a. Halsberghe 1972; Clauss 1990; Hijmans 2003.
- ²² Zur Gleichsetzung von Christus und Sonne seit dem 5. Jahrhundert siehe Dölger 1918, S. 100–110; Dölger 1925, S. 149–156, 336–410; Dölger 1950.
- ²³ Wallraff 2001, S. 13, weist auf die Problematik der Konstruktion von Traditionslinien hin, wenn über hunderte von Jahren keine oder nur wenige Belege greifbar sind.
- ²⁴ Zur Ikonographie der Handschrift siehe New York 1977, Nr. 445.
- ²⁵ Zur Positionierung der Gestirne bei der Kreuzigung siehe Engemann 1986.
- ²⁶ Siehe Herzfeld 1920, S. 108, Abb. 14. – Eine Handschrift der *Sächsischen Weltchronik* zeigt Chosrau II., den Enkel von Chosrau I., auf seinem Thron, links außerhalb der Darstellung befindet sich ein Sonnengesicht, siehe Anonym: *Der Perserkönig Khosrau*, in: *Sächsische Weltchronik*, um 1270–1280, Cod. Memb. I 90, fol. 65r, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt.
- ²⁷ Römisch (Werkstatt des Florentius): *Öllampe mit christlicher Symbolik. Schaftträger, Jonasszenen, Sol und Luna*, Anfang 3. Jahrhundert, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. – Zur Auffassung der Sonne in der Spätantike als der Übergangszeit paganer Religionen zum Christentum siehe Wallraff 2001, passim; zum 5. Jahrhundert Dölger 1925, S. 1–20, 60–103.
- ²⁸ Die Elfenbeintafel ist in den Einbanddeckel des sog. *Bamberger Perikopenbuch Heinrichs II.* von 1007–1012 integriert. – Zur Tradition der Soldarstellungen auf der Quadriga in mittelalterlichen Handschriften und ihrer Ableitung aus astronomischen Illustrationen siehe Kerscher 1988.
- ²⁹ Zu den wenigen Beispielen gehören Pilgerampullen aus Palästina (Domschatz, Monza), ein Bronzeamulett (Bibliothèque nationale de France, Paris), siehe Rademacher 1975, Abb. 56–58, S. 73. – Zu den Ampullen auch Reil 1930, S. 98. – Ein *Sol im Clipeus*, von *Engeln gehalten* betiteltes Relief, wohl vom Ende des 9. Jahrhunderts, befindet sich in Santa María de Quintanilla de las Viñas in Mambriillas de Lara, Burgos.
- ³⁰ Anonym: *Kreuzigung Christi*, in: *Regensburger Sakramentar Heinrichs II.*, um 1000, Clm 4456, fol. 15r, Bayerische Staatsbibliothek, München.
- ³¹ Siehe u. a. Wallraff 2001.
- ³² Ebd., S. 172.
- ³³ Jörg Breu d. Ä.: *Königspaar*, in: Anonym: *Splendor Solis oder Sonnenglanz*, 1531/32, fol. 8v, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. – Zum Königspaar siehe auch Völlnagel 2012, S. 83.
- ³⁴ Zu Einblattdrucken mit meteorologischer Thematik siehe Heß 1911.
- ³⁵ Zur Thematik des Sol oriens siehe Kantorowicz 1963, der auch den Bezug zur Sonnenmythologie Ludwigs XIV. herstellt.
- ³⁶ Siehe Kantorowicz 1963, S. 167–176; Heissmeyer 1967, S. 90–130; Sabatier 1999, S. 45–240 u. ö.; Ziegler 2010. Siehe auch den Beitrag von Hendrik Ziegler in diesem Band, S. 34–43.
- ³⁷ Joseph Werner d. J.: *Ludwig XIV. als Apollon*, 1670, Gouache, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon; ders.: *Ludwig XIV. als Apollon tötet den Python*, o. J., Gouache, ebd.
- ³⁸ Siehe auch Ziegler 2010, S. 180, Abb. 151.
- ³⁹ Jean Mauger: *Nec pluribus impar. Medaille auf Ludwig XIV.*, 1674, Bronze, Bibliothèque nationale de France, Paris; François Chauveau: *Ut vidi vici. Devise Ludwigs XIV.*, in: Charles Perrault: *Courses de testes et de bague, faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année M. DC. LXII*, Paris 1670, o. Pag.
- ⁴⁰ Henry Gissey und Jacques 1^{er} Bailly: *Le Roi, devise du roi Ut vidi vinci*, in: ebd., S. 27, die Devise im kolorierten Exemplar von Ludwig XIV. (Bibliothèques municipales, Versailles) abgebildet in: Versailles 2009, Nr. 27.
- ⁴¹ Zur „Sonnenfrisur“ Ludwigs XIV. siehe Heissmeyer 1967, S. 106 f.
- ⁴² Siehe Hamburg 1989, Nr. 497, 498.
- ⁴³ Veit Stoß: *Engelsgruß*, 1517/18, St. Lorenz, Nürnberg, bemalte Rückseite des Medaillons über der Marienfigur. Siehe Ostermayer 2017. – Ich danke Mechthild Haas, Darmstadt, für den Hinweis auf Veit Stoß.
- ⁴⁴ Weitere Gemälde mit Kreuzigungsdarstellungen hatten geringe Dimensionen, etwa Carlo Crivelli: *Kreuzigung*, 1468, Teil einer Predella, 23 × 46 cm, Santi Lorenzo e Silvestro e Ruffino, Massa Fermana; Florentinisch: *Kreuzigung*, um 1460–1480, 58,6 × 59 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.
- ⁴⁵ Der ebenfalls zur Serie der Schiffsdarstellungen gehörende Kupferstich *Bewaffneter Dreimaster mit Daedalus und Ikarus am Himmel* nach Pieter Bruegel d. Ä., 1561–1565, zeigt die Sonne ohne Gesicht nur als weiße Scheibe (Kat. 34).
- ⁴⁶ Siehe den Beitrag von Nils Büttner in diesem Band, S. 26–33.
- ⁴⁷ So etwa die Illustration *Astronomy. Sun and Eclipses*, in: *Encyclopædia Britannica*, Bd. 1, Edinburgh 1771, S. 461, Tafel XLII.
- ⁴⁸ Elf Beispiele bei René Creux: *Gasthäuser im Zeichen der Sonne*, in: Herdeg 1963, S. 58–63.
- ⁴⁹ Siehe Willy Rotzler: *Die Sonne in der Werbegraphik und angewandten Kunst*, in: ebd., S. 74–101.
- ⁵⁰ Siehe Dorte Søholm: *Atomkraft? Nej tak mærket*, <https://www.museumaarhus.dk/viden/historier-om-aarhus/graesroedder-i-aarhus/atomkraft-nej-tak-maerket>, aufgerufen am 25.10.2021.

HELLES LICHT AM HORIZONT. SONNENDARSTELLUNGEN IN DER LANDSCHAFTSMALEREI VON ALTDORFER BIS TURNER

Nils Büttner

Der Himmel auf Albrecht Altdorfers Gemälde *Alexanderschlacht* von 1529 (Abb. 1) zieht unmittelbar alle Blicke auf sich.¹ Nie zuvor wurden Sonne und Mond auf einem Bild dramatischer in Szene gesetzt. Unter dem hohen Himmel ist das Schlachtgetümmel von zwei aufeinanderprallenden Ritterheeren dargestellt. Am spektakulären Wolkenhimmel erscheint rechts die untergehende Sonne, während links der Mond schon hoch am Himmel steht. Die kosmischen Sphären spiegeln das Kampfgeschehen, das die vor der Himmelszone herabhängende Tafel identifiziert. Literarische Grundlage der Schlachtenschilderung waren weniger die antiken Berichte von Arrian oder Curtius Rufus, sondern eher die seit 1526 verfasste Schrift über die Ursachen des Türkenkrieges des bayerischen Hofhistoriographen Johannes Turmair, der sich Aventinus nannte. 1523 hatte er die erste Karte Bayerns ediert. Dem Interesse des bayerischen Hofes an Kartographie arbeitet auch die genaue chorographische Darstellung des Mittelmeers auf Altdorfers Gemälde zu.

Die *Alexanderschlacht* gehörte zu einem historischen Bilderzyklus, der zwischen 1528 und 1540 für den bayerischen Herzog Wilhelm IV. und seine Gemahlin Jacobaea von Baden entstand.² Alle Gemälde waren aufeinander abgestimmt. Die erhaltenen hochformatigen Bilder gleichen sich nicht nur in der kompositorischen Anlage mit der weiten Überschau und der kleinteiligen Bilderzählung, sondern auch in der Art, wie die landschaftlichen Motive die inhaltliche Aussage unterstreichen.³ So inszenierte Altdorfer mit seiner Himmelschilderung die *Alexanderschlacht* zu einer Präfiguration

der Auseinandersetzung zwischen Morgen- und Abendland, während Abraham Schöpfer das antike Motiv von *Mucius Scaevola vor Porsenna* unter hohem Himmelslicht mit der Belagerung Wiens durch die Türken überblendete (Abb. 2).⁴

Die bereits in der Kunst des Mittelalters ausgeprägte Lichtsymbolik blieb auch im Zeitalter der Konfessionalisierung lebendig, weil der für alle Christen verbindliche Text der Bibel den Vergleich Christi mit der Sonne nahelegt.⁵ In Bildern des christlichen Themenkreises wurde deshalb die Sonne immer wieder in Bezug auf die Auferstehung Christi inszeniert.⁶ Deutsche Künstler setzten ab 1500 diese Verbindung zwischen Sonne und Jesus vermehrt ins Bild, wie sich im Blick auf die Andachtsbilder von Albrecht Altdorfer und insbesondere Wolf Huber zeigen lässt (Abb. 3).⁷ Diese visuelle Parallelisierung der Sonne und der in Christus verkörperten Erlösungshoffnung ließ die Sonne auch in von allen Verweisen auf die menschlichen Geschehnisse freien Darstellungen der Schöpfung zum lesbaren Bildsymbol werden. Das gilt zum Beispiel für Altdorfers Landschaftszeichnungen, die als Beweise virtuoser Kunstfertigkeit für fürstliche Sammler bestimmt waren.⁸ Die ausdrucksstarken Zeichnungen und druckgraphischen Blätter, auf denen die Strahlen der Sonne in expressive Linien übersetzt werden, lenken den Blick auf die künstlerische Handschrift, die als primärer Gegenstand des Interesses erscheint. Für solche Vorführungen künstlerischer Virtuosität waren Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur augenscheinlich besonders geschätzt.⁹ Sie trafen auf ein Publikum, das für künstlerische

Erfindungen und Hervorbringungen zunehmend sensibilisiert war. Zudem waren die menschenleeren Landschaften vielfältig les- und ausdeutbar, da es eine Empfänglichkeit für die inhaltlichen Botschaften der Bilder wie für deren spezifische Form gab. Die an der Rhetorik orientierte zeitgenössische Kunsttheorie sah Form und Inhalt in einem engen Zusammenhang und nicht, wie die Kunstwissenschaften im Aufgreifen des Kant'schen Schönheitsbegriffs, als Dichotomie. Für ein Publikum, das die Regeln der Rhetorik auf Bilder anwandte, war deren motivische Lexik von ihrer gestalterischen Grammatik und Syntax genauso wenig zu trennen wie von Überlegungen zum Stil und dessen Angemessenheit. Dieses *aptum* oder *decorum* war eine der grundlegenden Forderungen der Rhetorik. Es galt, alle Elemente und Aspekte sorgsam zu bedenken, die für das Kunstwerk und seinen Präsentationskontext von Bedeutung waren, um ein harmonisches und erst dadurch wirkmächtiges Ganzes zu schaffen.

Wie sehr die ikonographische Sinnanreicherung der Erwartungshaltung des Publikums entsprach, lässt sich an einer Serie von Kupferstichen illustrieren, die 1555/56 im Antwerpener Verlagshaus von Hieronymus Cock erschien. Die Serie der sogenannten *Großen Landschaften* nach Pieter Bruegel d. Ä. nimmt in der bis heute nicht geschriebenen Geschichte des Bildtitels einen bedeutenden Platz ein.¹⁰ So ist zum Beispiel in dem Blatt *Der Weg nach Emmaus* (Abb. 4) der unten angebrachte Titel nicht auf den Bildinhalt als Ganzes bezogen, sondern ein bewusst eingesetztes Mittel zur Blicklenkung.¹¹ Erst nach der Lektüre wird man den zarten Heiligen-

hatte Newtons Forschungen in die Geschichte der Optik seit Johannes Keplers *Ad Vitellionem paralipomena* aus dem Jahr 1604 eingeordnet, der das Sehen dort als Erzeugung eines Bildes beschrieben hatte, einer „pictura“, die auf der Oberfläche der Netzhaut entsteht. „Ut pictura, ita visio“, lautete Keplers Formel, „das Sehen ist wie ein Bild“. In Umkehrung dessen sollte das ideale Bild dem Seheindruck entsprechen, und so betrachteten etwa englische Reisende damals die Welt durch das sogenannte Claude-Glas, einen leicht getönten, konvexen Taschenspiegel. Man drehte der Natur den Rücken zu und suchte im Blick durch den Spiegel jene Bilder in ihr zu finden, die weithin als ästhetisches Ideal galten.³⁶ Topographisch getreue Veduten waren beim Publikum genauso beliebt wie *capricci*, frei gestaltete Phantasiestücke, in denen die in der Natur gesammelten Eindrücke zu einem harmonisch abgestimmten Ganzen zusammengeführt wurden.

LANDSCHAFTEN DER EMPFINDUNG

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts blieb es künstlerische Praxis, Landschaften auf der Grundlage von Naturstudien im Atelier zu fertigen. Erst die Aufwertung der Ölskizze zum eigenständigen Kunstwerk und die Erfindung der Tubenölfarbe um die Jahrhundertmitte führten zu einer Änderung dieser Praxis. Zugleich wurde das den vormodernen Gemälden zugrunde liegende Bildverständnis, das „sprechende Bilder“ als „sichtbare Worte“ verstand, gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch ein in der Folge dominant werdendes Bildkonzept abgelöst, dem Form und Inhalt als Antinomie erschienen.³⁷ Damit rückte die ästhetische Wirkung eines als ganzheitlich aufgefassten Werkes der Kunst ins Zentrum der Betrachtung. Der Kunstschaffende, das „Genie“, wurde zur Norm des Kunstwerkes: Aus seiner Perspektive, nicht mehr aus der des Rezipienten, erfolgte nun die Wertung der Kunst.

In dieser zunehmenden Ablehnung allegorisch argumentierender Sinnhaftigkeit durch die klassische Autonomieästhetik wurzelt zugleich das Bemühen der Romantiker wie Caspar David Friedrich (Kat. 66–68), Philipp Otto Runge und anderer, die hier eine Lücke und den

Verlust an Bedeutung spürten, den Bildern wieder zu einer neuen, subjektiv motivierten allegorischen Bildsprache zu verhelfen.³⁸ In ihren Werken allegorische Gedanken auszusprechen, war der nicht leicht zu erfüllende Anspruch der Romantiker, die sich allerdings mit dem Problem konfrontiert sahen, dass die von den niederländischen Malern der Frühen Neuzeit gewählte Bildsprache in ihrer Zeit nicht mehr auf Verständnis hoffen konnte.

Den Malern der Romantik galt die Empfindung als wichtigste Grundlage künstlerischen Tuns, das in der neuen, antiakademischen Landschaftsmalerei seinen vollendeten Ausdruck fand. Entsprechend war das Malen für sie nicht mehr bloß eine Frage der künstlerischen Praxis, sondern eine der inneren moralischen und religiösen Verfasstheit des Künstlers. Berühmt ist jene Äußerung Caspar David Friedrichs, dass der Maler nicht bloß malen solle, „was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“³⁹ Nicht nur dieser neue subjektive Blick auf Kunst und Künstler eröffnete der Landschaftsdarstellung neue Perspektiven, sondern auch eine zunehmende Würdigung des ästhetischen Potentials dieser Bilder. Erst zu diesem Zeitpunkt war die Landschaft nicht mehr allein ein etablierter, sondern zugleich ein allseits geachteter Bildgegenstand. Dazu hatten aber nicht nur die Inventionen der Künstler beigetragen, sondern auch die Entwicklung eines freien Kunstmarktes.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte sich jener heute selbstverständliche Markt entwickelt, auf dem Bilder an beliebige Kunden verkauft werden. Für die Künstler brachte dies weitgehende Freiheiten in der Bildgestaltung mit sich, doch resultierten daraus auch gewisse Zwänge. Sie mussten einerseits den Kunsterwartungen des Publikums genügen, um ihre Bilder zu verkaufen, andererseits galt es, eine eigene künstlerische Position zu forcieren, um auf dem sich frei entwickelnden Markt einen eigenen Platz zu finden und zu behaupten. Gerade Landschaftsbilder schienen sich dafür anzubieten, die sich in jenen Jahren auch in den offiziellen Salons durchzusetzen begannen, so dass weit mehr als ein Drittel aller eingesandten Bilder diesem ehemals so wenig geachteten Fach angehörte. Das war kein französisches

Spezifikum, sondern überall in Europa zu beobachten, auch in England, wo William Turner mit seinen Landschaften Staunen und Aufmerksamkeit erregte (Kat. 94, 95).

Das Kolorit von Turners Bildern wurde gleichermaßen bewundert und als extravagant abgetan. Die Farbe, bevorzugt sind es verschiedene Gelbtöne, verwandelte sich unter seinem Pinsel zu Dunst, Dampf, Wolken und einer Atmosphäre, die alle Gegenstände des Bildes gleichermaßen umhüllt. Nicht ohne Bewunderung für die Virtuosität der Farbbehandlung konstatierte John Constable 1836, Turner sei über sich hinausgewachsen, „er scheint mit gefärbtem Dampf zu malen“.⁴⁰ Diese malerischen Effekte waren das Ergebnis einer Technik, die Turner über Jahre weiterentwickelt hatte. Seit er 1795 anfang, neben Aquarellen auch Ölbilder zu malen, hatte er begonnen, die spezifischen Werkprozesse beider Techniken experimentell zu mischen. So hatte er in seinen Aquarellen den üblichen weißen Malgrund und den lasierenden Farbauftrag aufgegeben und malte in einer Mischung von Aquarell und Gouache auf blauen oder erdig grundierten Papieren. Umgekehrt wählte er für seine Ölgemälde, deren Kolorit traditionell von dunkel nach hell aufgebaut wurde, immer hellere Töne und lasierende Farben, ließ manchmal sogar den Hintergrund weiß, um die Transparenz eines Aquarells nachzuahmen.

Ausgehend von diesen zartfarbig luziden Werken begann Turner auch in seinen Ölbildern, mehr Farbe einzusetzen, um den Eindruck von Licht zu evozieren (Abb. 8). Die Farbe gerät dabei zunehmend zum Mittel, die gegenständliche Form im Licht aufzulösen und das gemalte Bild der visuellen Erfahrung beim Betrachten einer Landschaft anzunähern. Blickt man nämlich in der Natur auf einen fernen Punkt, werden Vorder- und Mittelgrund unscharf wahrgenommen. Sieht man den Vordergrund scharf, verschwimmt der Hintergrund, und genau das zeigen Turners Bilder. Dabei gelingt es ihm, den Blick des Betrachters unwillkürlich über die unscharfen Partien des Vordergrundes hinweggleiten zu lassen. Man sieht die Ferne, einen Gegenstand oder ein Phänomen, das man so noch nie gesehen hat. In seinen Gemälden gelingt es Turner gleichermaßen, transitorische Momente in stimmungshafte Bilder umzusetzen sowie

den Akt der Wahrnehmung als Prozess zu dokumentieren, womit er seiner Zeit voraus war. Als Turner 1851 starb, pflegte man in der Landschaftsmalerei weiterhin die klassischen Ideale und jene neue Empirie, die eher auf eine mimetisch getreue Naturwiedergabe ausgerichtet war. Die Wirkung seiner Bilder ist bis heute ungebrochen, und die Wirkung seines Stils reicht bis in die Kunst der Gegenwart, für die das Licht der Sonne und die von ihr beschienene Welt bis heute ein Thema sind.

- ¹ Heinz Kühne: *Die Alexanderschlacht*, München 1998; Gisela Goldberg: *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, München 1983.
- ² Volkmar Greiselmayer: *Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobaea. Versuch einer Interpretation*, Berlin 1996; Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*, in ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 17–37.
- ³ Larry Silver: *Nature and Nature's God. Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer*, in: *The Art Bulletin* 81 (1999), S. 194–212.
- ⁴ Greiselmayer 1996 (wie Anm. 2), S. 73–79, 189.
- ⁵ Siehe zum Beispiel Joh 1,4 f. und 9; 3,19; 8,12; 9,5. Christus ist „Aufgang aus der Höhe“ (Lk 1,78). Der verklärte Christus (Mt 17, 2) und der verherrlichte Menschensohn (Apk 1,16) leuchten wie die Sonne. Gott ist die Sonne des neuen Jerusalems (Apk 21,23; 22,5).
- ⁶ Siehe Vlachos 2018, S. 125; Ingrid Schulze: *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation*, Bucha bei Jena 2004, S. 156.
- ⁷ Koepplin 1967, S. 106; zu Wolf Huber siehe Franz Winzinger: *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, 2 Bde., München 1979, Bd. 1, S. 71.
- ⁸ Nils Büttner: „Gut in kleinen Bildern“. Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler?, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 71–80; Thomas Noll: *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München u. a. 2004, S. XXIII f.; Thomas Noll: *Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (2009), S. 329–350; Thomas Noll hat die daraus erwachsenen Stilhaltungen und die „Spielräume künstlerischer Gestaltung“ eindringlich vorgeführt, siehe Thomas Noll: *Gestaltungsmodi im Werk von Albrecht Altdorfer*, in: *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, hrsg. von Christoph Wagner und Klemens Unger, Regensburg 2010, S. 167–176, bes. S. 174 f.

- ⁹ Siehe dazu Katrin Achilles-Syndram: „... und sonderlich von großen stuckhen nichts bey mir vorhanden ist.“ Die Sammlung Praun als kunst- und kulturgeschichtliches Dokument, in: *Das Praunsche Kabinett. Kunst des Sammelns*, bearb. von Bernd Mayer, Nürnberg 1994, S. 35–55.
- ¹⁰ Frank Büttner: *Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, hrsg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel, Berlin u. a. 2008, S. 125–128.
- ¹¹ Siehe Nils Büttner: *Bruegel. De schilder van boeren en heiligen*, Amsterdam 2019, S. 33 f.
- ¹² Lk 24,13–33.
- ¹³ Pieter Bruegel d. Ä.: *Landschaft mit drei Pilgern*, um 1555, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.
- ¹⁴ Hans Mielke: *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996, S. 44, Nr. 23.
- ¹⁵ Nils Büttner: *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*, Darmstadt 2014, S. 83–89.
- ¹⁶ Margaretha von Valois: *Geschichte der Margaretha von Valois, Gemahlin Heinrich des Vierten, von ihr selbst beschrieben*, übersetzt und hrsg. von Friedrich Schlegel, Zürich 1996, S. 122.
- ¹⁷ Ebd., S. 136.
- ¹⁸ Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987; Ulrich Heinen: *Argument – Kunst – Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit*, in: *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, hrsg. von Helmut Neuhaus (*Historische Zeitschrift*, Beihefte N. F. 49), München 2009, S. 165–234.
- ¹⁹ Wien 2018, S. 214–241, Nr. 72–75.
- ²⁰ Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.
- ²¹ Karel van Mander: *Den grondt der edel vrij schilderconst* [1618], hrsg. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 1, S. 27.
- ²² Van Mander 1604 (wie Anm. 19), fol. 35v; Van Mander 1973 (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 208: „De Sonne te schilderen, maer dat men haer schoonheyt niet kan naevolgen.“
- ²³ Van Mander 1604 (wie Anm. 19), fol. 34v; Van Mander 1973 (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 204.
- ²⁴ Peter Paul Rubens: *Bäume, die sich bei Sonnenuntergang im Wasser spiegeln*, um 1635–1638, The British Museum, London. Rechts vom Künstler beschriftet: „de boomen wederschyn[en] in het Water bruynder / ende veel perfecter in het Water als de boomen selvde“. Peter Paul Rubens, Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2004, S. 484 f., Nr. 130; Corina Kleinert: *Peter Paul Rubens (1577–1640) and His Landscapes. Ideas on Nature and Art*, Turnhout 2014, S. 29, 171, Nr. 50.
- ²⁵ Kleinert 2014 (wie Anm. 23), S. 47, 83–86, 122 f., 169, Nr. 29.
- ²⁶ Jacob Adolf Worp: *Fragment eener Autobiographie van Constantin Huygens*, in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 18 (1897), S. 1–122, hier S. 118 f.
- ²⁷ Ebd., S. 70.
- ²⁸ Zu diesem Phänomen siehe Boudewijn Bakker: *Landschap en wereldbeeld, van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004, S. 262–298, mit weiterer Literatur.

- ²⁸ Siehe Nils Büttner: „Een veerdige handeling op de nieuw manier.“ Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600, in: *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Berlin 2011, S. 92 f.
- ²⁹ Ho Geun Kim: *Die Kunden der Landschaften*, Heidelberg 2013.
- ³⁰ Hanns Floerke: *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte*, München 1905, S. 87.
- ³¹ Büttner 2006, S. 188.
- ³² Patrizia Cavazzini: *Claude's Apprenticeship in Rome. The Market for Copies and the Invention of the Liber veritatis*, in: *Konsthistorisk tidskrift* 73 (2004), S. 133–146.
- ³³ Joachim von Sandrart: *L'Academia todesca della architettura, scultura & pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, 1. Buch, 3 (Malerei), S. 71, siehe auch Kat. 92.
- ³⁴ Zur Rezeption Claude Lorrains siehe München 1983.
- ³⁵ Heinz J. Drügh: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Tübingen 2006, S. 124.
- ³⁶ Johanna Scherb: „Ut pictura visio“. *Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich von 1760 bis 1820*, Petersberg 2001; Arnaud Mailet: *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York 2004.
- ³⁷ Warncke 1987 (wie Anm. 17), S. 19.
- ³⁸ Siehe ausführlich Scholl 2007; Leander Büsing: *Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik*, Dortmund 2011.
- ³⁹ Caspar David Friedrich: *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, bearb. von Gerhard Eimer, Frankfurt am Main 1999, S. 116, Z. 28 f.
- ⁴⁰ Hind 2020, S. 152.

