Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides

Ja, er sehnte sich nach dem Meer, auf dessen Grund die Korallen wuchsen, vielmehr, sich tummelten – nach seiner Überzeugung. Weit und breit gab es keinen Menschen, mit dem er von seiner Sehnsucht hätte sprechen können, in sich verschlossen mußte er es tragen, wie die See die Korallen trug.

Joseph Roth, Der Leviathan, 1940

1. Die Koralle

Dem überaus wertvollen Codex medicus graecus 1 der Wiener Nationalbibliothek aus dem Jahr 512, Wiener Dioskurides genannt¹, ist mit den Blättern 388r-392r ein anonymes Gedicht in 216 Hexametern angefügt: Carmen de viribus herbarum (zugeschrieben: Rufus von Ephesus, 1. Jahrhundert).² Es behandelt sechzehn, Göttern zugeordnete Heilpflanzen, darunter den "Meerbaum" oder die "Meereiche" (enaliádrus), nämlich die in der Antike als Pflanze mißverstandene

- 1 Zitiert nach der verkleinerten, aber vollständigen Faksimile-Ausgabe: Der Wiener Dioskurides: Codex medicus graecus I der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar von Otto Mazal, 2 Teile, Graz 1998/1999. Abgekürzt zitiert als: Folio-Nummer r/v. Die Kommentare von Otto Mazal: Mazal I + Seitenzahl (= Kommentar zu Bd I): Mazal II + Seitenzahl (= Kommentar zu Bd. II).
- 2 Rufus von Ephesus ist ein Pharmakologe, der auf dem zweiten Ärzte-Frontispiz Platz findet, einem (erstmalig) goldgrundigen, quadratisch gerahmten und mit Blüten geometrisch ornamentierten Kompositbild mit Darstellungen der diskutierenden Gelehrten Galen, des Rhizotomos (Wurzelschneider) und Arztes Krateuas, Dioskurides, sowie des Apollonius von Pergamon, von Kition oder von Mys (letzteres wahrscheinlich), des Spezialisten für Giftlehre Andreas, des hellenistischen Lehrdichter Nikandros sowie unten rechts Rufus/Ruphos (fol. 3v). Vgl. Mazal 1998/1999 (wie Anm. 1), I, 19–22. Ferner: Kurt Weitzmann: Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, 63.

Koralle.³ Sie wird auf fol. 391v ganzseitig abgebildet (Farbtafel I). In griechischen Majuskeln fol. 392r heißt es: "Die heilige Eiche, die im Schoße des Meeres wächst, in den dunklen Wellen, den blattlosen Sprößling, der dem Herrn des Meeres selbst, Poseidon, heilig ist, die alle Erdenbewohner als Heilmittel gegen Leiden ansprechen, nimm mit kunstvollem Sinn und klugem Ratschluß, wenn am Olymp die Göttin Selene im Abnehmen erblickt wird. [...] Dieses Gewächs ist nämlich ein Heil- und Abwehrmittel gegen alles Böse, das die Erde und die Meeresflut trägt. Es spendet den Embryos Leben, wenn es die Frauen unter dem Bauch tragen. Verwende es gegen die aufkommenden Angstzustände in der Nacht, gegen böse Bezauberung der Menschen und grausiges Leid. Das Gewächs behütet auch den Körper und verscheucht unsagbares Böses. [...] Dieses Gewächs erfand die Allmutter Natur. Ihr Menschen, bewundert nicht mehr die geflügelten Pfaue; denn auch diese entfalten ihr dunkles Gefieder um der Bezauberung willen." (Wiener Dioskurides, Mazal II, 52)

Ikonographisch nimmt die Koralle im Carmen de viribus berbarum eine prominente Stellung ein. Sie erhält als einzige eine sorgsame Darstellung. Selbst das sagenhafte Moly, das Odysseus von Hermes als Schutz vor der Verzauberung durch Kirke erhält, bleibt ohne Darstellung (Od. X, 286–306; vgl. Plinius Hist. Nat. XXV, 26⁴). Aus einem angedeuteten, flach elliptischen Meeresgrund steigt die brauntönige (nicht rote) Koralle auf, ohne Zentralstamm, sondern sogleich in verschlungener Mannigfaltigkeit. Sie ist mitnichten "Baum", sondern ein filigran verbuschtes Gebilde, dessen Dreidimensionalität durch unterschiedliche Hell/Dunkeltöne der Zweige angedeutet ist. Ihre Form weist nicht nur eine nach oben hin zunehmende Ausdifferenzierung auf, sondern die Verästelungen durchkreuzen sich vielfach und sind miteinander verwachsen. Der "Eindruck eines Spinnengewebes oder eines feinen Netzes", den Kurt Weitzmann gewinnt⁵, trifft nicht nur für die oberen Filigran-Strukturen, sondern schon für die unteren kräftigen Verästelungen zu.

3 Die Frage, ob Korallen Pflanzen seien, diskutiert noch das Große Universal-Lexicon von Zedler (Bd. VI, 1733, Sp. 1210–14). Die Frage wird verneint. Breit werden indes noch die Heilwirkungen der Koralle referiert, nur die magischen Fernwirkungen, etwa gegen Hagelschlag, werden als Aberglauben abgetan. Dergleichen findet man z.B. noch in Konrad von Megenbergs Buch der Natur, im Buch über die Edelsteine (VI, 15, wie Anm. 13) 436. – Zur Entwicklung der neuzeitlichen Korallen-Forschung siehe Alexander von Schouppé: Episodes of Coral Research History up to the 18th Century, in: Petra Oeckentorp-Küster (Hrsg.), Proceedings of the VI. International Symposium on Fossil Cnidsaria and Profera. Courier Forschungsinstitut Senckenberg Bd. 164, 1991, 1–16.

4 Referenzen auf Plinius immer: Gaius Plinius Secundus: Historia naturalis/Naturkunde, lat.-dt. hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner. 37 Bände, Zürich u. a. 1990–2004; abgekürzt als Hist. Nat + Bandnummer + Kapitel-Nummer.

5 Weitzmann 1977 (wie Anm. 2), 69.

Man kann dies als eine ungewollte Wahrheit des Bildes bezeichnen: in den Vernetzungen des Geästs setzt sich, obwohl die Koralle als Pflanze gilt, das Nicht-Pflanzliche durch. Der Korallenstock verbindet nämlich durch die rekurrenten Verstrebungen alle in ihm lebenden Polypen quasi zu einem lebendigen Organismus, einem autopoietischen System. Kein antiker Wissenschaftler konnte dies wissen; doch in der Illustration des Codex ist diese 'Wahrheit', durch welche alle tierischen Individuen des Stocks zu einem System verbunden sind, absichtslos 'zum Bild' geworden. Dazu mag man auch den auffälligen Hybrid zählen, der unten links, in hellerem Braun, seitwärts entsproßt – im Aussehen eines seltsamen Fabeltiers. Das pflanzlich Verbuschte dagegen zeigt sich, gegenüber den netzartigen Schleifen, in der durchgehaltenen Aufwärtsdynamik, die in immer feinere Lineaturen dreidimensional aufgefächert ist und allseits heteroarchisch in dünne Zweiglein ausläuft. In der unteren Zone verdicken sich mehrfach die Verzweigungen zu Knollen, die – in der Annahme, es handele sich um eine Pflanze – oft für die Früchte der Koralle gehalten wurden.

Im Wasser schwimmen verschiedene Meerestiere und Fische. Rechts ragt eine nackte Frau aus den Fluten hervor, mit dem linken Arm, der ein Ruderblatt hält, lässig auf ein Seemonster gelehnt. Sie ist, nach Mazal, die Meeresgöttin Thalassa. Mit ihrer Rechten weist sie auf die Koralle. Ihr Haupt trägt Krebsoder Hummerscheren, wie öfters auch Okeanos. Die abgebildete Koralle in ihrer rätselhaften und zwittrigen Formgebung, die im Pflanzenreich vorbildlos ist und doch als Milieu tierischen Lebens nicht erkannt werden kann, verkörpert derart das Leben im und aus dem Meer, wahrlich ein Kunstkörper der "Allmutter Natur".

Der Textkommentar entspricht der ikonographischen Sonderstellung der Koralle. Er erklärt die Koralle, selbst für Poseidon, als heilig. Sie ist ein apotropäisches Universalmittel. Offensichtlich ist sie mit Eros und Prokreation verbunden: nicht nur den Embryos zu Leben verhelfend, ist die Koralle, mit Rosenöl vermischt und ins Gesicht gesalbt, auch ein Mittel, das Aphrogeneia (Aphrodite) zur Helferin werden läßt (Mazal II, 52). Die Koralle, indem sie alle negativen Einflüsse magisch abwehrt und das Leben befördert, ist geradezu das Symbolon der Lebenskraft. Nicht umsonst wird sie als "Erfindung der Allmutter Natur" angesprochen: ein Ehrentitel. Dies bezeichnet sie als Synthese von Kunst und Natur. Keiner anderen der 383 aufgeführten Heilpflanzen des Wiener Dioskurides wird eine derartige Dignität zugesprochen. Diese symbolische Leitfunktion der Koralle als heiliges Symbol des Lebens ist eine Besonderheit des Carmen. Im Original-Text des Dioskurides wird die Koralle sachlich be-

58

⁶ Mazal 1998/1999 (wie Anm. 1), II, 47, vgl. Paul Buberl: Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskurides, in: Jahrbuch des Deutschen Achäologischen Instituts 51, 1936, 114–136, hier: 133.

⁷ Mazal 1998/1999 (wie Anm. 1), II, 47.

schrieben und ihre pharmakologische Wirksamkeit dargestellt (Dios. V, 138).8 Dies gilt auch für Plinius (Hist. Nat. XXXII, 22). Beide Autoren sprechen die Koralle als Pflanze an und benennen die seither topische Eigenschaft, daß die im Meer weiche Koralle an der Luft erhärtet (versteinert). Von Heiligkeit keine Spur. Ovid bettet die Versteinerung der Koralle in den Perseus-Mythos ein und kreiert ein Aition der Koralle: nachdem Perseus das Meerungeheuer getötet und Andromeda befreit hat, verstreut er weiche Seepflanzen auf den Strand und bettet das Medusenhaupt auf eine Staude, die dadurch versteinert. Nymphen wiederholen freudig diese wunderbare Metamorphose; so entstehen die Korallen und der ihnen als beständige Natur (eadem naturam) eigentümliche Formwandel: weiche Pflanze im Wasser, Stein an der Luft (Ovid, Met. IV, 740-752).9 Man darf diesen Formwandel komplementär sehen zur Erweichung der Elfenbein-Statue Pygmalions zu rosig-warmem Fleisch (Ovid, Met. X, 243-97). Beide Metamorphosen sind Mythen der Kunst, die stets Metamorphose ist: Kunst ist sowohl die Animation der toten Materie zu warmem Leben (Pygmalion) wie die Transformation vergänglicher Organik zu zeitloser Dauer (Koralle). Beides sind mythische Fassungen einer Theorie der Plastik.

2. Der Pfau

Aufschlußreich ist, daß die Menschen angesichts der Koralle aufgefordert werden, nicht mehr die geflügelten Pfauen zu bewundern. Immerhin ist der Pfau das Attributtier der Göttermutter Hera. Aus Indien stammend, gelangt er über den mittleren und vorderen Orient in den griechischen Raum zuerst über Samos, wo Pfauen im Inneren des Hera-Heiligtums gehalten wurden. Hier im Wiener Dioskurides indes wird sein Gefieder, dem Hera die Augen des getöteten Argos einsetzte¹⁰, als negative Bezauberung abgewertet. Als Bild erscheint der

8 Vollständige deutsche Übersetzung von Dioskurides' De re medica (Peri haplón pharmákon, De materia medica) aus dem 1. Jh. n. Chr.: Pedanios Dioskurides: Arzneimittellehre in fünf Büchern, übers. u. hrsg. v. Julius Berendes, Stuttgart 1902.

9 Vgl. das Gemälde von Giorgio Vasari: Perseus und Andromeda. Studiolo di Francesco I de'Medici, Palazzo Vecchio, Florenz, oder die Zeichnung von Claude Lorrain: Perseus und die Entstehung der Korallen, ca. 1671, Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York.

10 Diese Legende entstammt dem Umkreis des Mythos von Io. Diese Geliebte wird von Jupiter zum Schutz vor der eifersüchtigen Hera in eine weiße Kuh verwandelt. Hera erbittet von Jupiter die Kuh als Geschenk und läßt sie vom vieläugigen Argos Panoptes bewachen. Im Geheiß Jupiters gelingt es Hermes, Argos durch die berückenden Klänge der Syrinx und Zaubermittel einzuschläfern und zu enthaupten. Hera setzt die Augen des Argos dem Pfau auf die Flügel. Bei Ovid heißt es: et gemmis caudam stellantibus implet (Ovid, Met. I, 567–746, hier: 722; vgl. Aischylos: Gefesselter Prometheus 561–886). Die Metaphern weisen die Pfauenaugen als Edelsteinschmuck aus, mit stellarem Glanz, worin die Verstirnung des Pfaus schon vorweggenommen scheint. Der Schmuckcharakter ist beiden, Pfauenauge wie Koralle,

Pfau – erstaunlicher Weise – als allererstes Blatt fol. 1v (Farbtafel II). Trotz der Beschädigung erkennt man die zum Rad gespreiteten Federn in ähnlich filigraner Fächerung, wie sie die Koralle zeigt. Nun ist der Pfau an diese prominente Stelle im Bildprooimion fälschlich geraten – nämlich erst 1406 bei der Neubindung und Restaurierung des Codex durch Johannes Chortasmenos, Patriarchatsnotar am Johannes-Kloster in Alt-Petra, Konstantinopel. Der Pfau ist nach Auffassung von Otto Mazal richtig nach fol. 473 zu rücken, als erstes Blatt der angehängten Paraphrase der *Ornithiaka* (fol. 474r–485v) des unbekannten Dionysos. 11 Der Pfau hätte damit eine ikonologisch ähnlich herausgehobene Stellung unter den Vögeln wie die Koralle im *Carmen*. Der Text zum Pfau ist leider verloren, so daß nicht beweisbar ist, ob der Bezug im Korallen-Text auf den Pfau in irgendeiner Korrespondenz zur Pfauen-Darstellung steht.

Die Negativwertung des Pfaus gegenüber der heiligen Koralle ist von der antiken Überlieferung nur teilweise nachvollziehbar. Als Hera-Vogel ist er der Korrespondent des Adlers Jupiters und hat keinen schlechten Leumund; er ist Attribut der Macht Heras und stellt mit seinen zum Rad aufgeschlagenen Sternenaugen ein Symbol des Himmelsrunds dar, besonders in Verbindung mit Iris und ihrem als Himmelsbrücke dienenden Regenbogen. Bei den römischen Luperkalien im letzten Monat des Jahrs, dem Februar, der Juno Februalis gewidmet, wird er in Reinigungs- und Fruchtbarkeitsriten geopfert. 12 Freilich wurde der Pfau, seit er als kostbares Tier im nachperikleischen Athen Mode wurde, schon bei den Komikern luxussatirisch verspottet; bei Ovid (Met. XIII, 802) wird er als hochmütig bezeichnet, was der späteren Deutung als Symbol der Superbia vorarbeitet. 13 So konnte er im Westchristentum negativ zum Attribut der Eitelkeit werden, was damit zusammenhängen mag, daß er als Luxus-Vogel schon zu Zeiten Ciceros und besonders in spätrömischer Kaiserzeit in dekadenten Gelagen verspeist und seine Federn als Modeattribut oder Helmzier benutzt wurden. In der Tradition der herrscherlichen Gastrosophie, die die Sünde der Luxuria bezeugt, ist er auch im Mittelalter seit dem 11. Jahrhundert bezeugt und hält sich als somit negatives Emblem der Völlerei bis zum 17. Jahrhundert, etwa bei Jan

gemeinsam. Dieser Mythos ist ein seit dem 16. Jahrhundert öfters aufgegriffenes Bild-Thema. – Zur Ikonologie des Pfaus vgl. besonders Ernst Thomas Reimbold: Der Pfau. Mythologie und Symbolik, München 1983.

¹¹ Diese These stellte zum ersten Mal auf: Anton von Premerstein: Anicia Juliana im Wiener Dioskurides-Codex, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 24, 1903, 105–124. Dem schließt sich auch Buberl 1936 an (wie Anm. 6), 135, der zusätzlich annimmt, daß nach fol. 473 nicht nur der Juno-Vogel sondern auch der Adler als Jupiter-Vogel gestanden haben könnte.

¹² Reimbold 1983 (wie Anm. 10), 30-31.

¹³ Pauly's Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Bd. XIX, 2, Stuttgart 1938, 1414–1421.

Bruegel d. Ä. oder Willem Buytewech. 14 Im Emblembuch (1564) des Joannes Sambucus (1531–1584) wird der Pfau als erotische Täuschung gegeißelt. 15 Derart ein Warnbild ist der Pfau schon im Physiologus¹⁶, wo er ein selbstverliebt paradierendes Tier ist (so schon Plinius Hist. Nat. X, 43 f.), das über seine häßlichen Füße erschrickt, und so dem Menschen ein Beispiel für die "Umkehr" zu einem gottgefälligen Leben bietet - dies ist christliche Allegorie. In dieser Weise wird der Pfau im Korallen-Text des Wiener Dioskurides diskreditiert, insofern er hier die fälschlich bewunderte Schönheit darstellt. Doch kann die bildliche Darstellung des Pfaus, wie sie in fol. 1v erscheint, von diesem Negativsinn nicht infiziert sein.

Was würde es aber bedeuten, wenn man annimmt, daß Johannes Chortasmenos 1406 den Pfau nicht irrigerweise, sondern absichtlich dem Wiener Dioskurides vorangestellt hat? Immerhin ist es Chortasmenos, der den Codex eigenhändig neu durchnumeriert und einen neuen Index in griechischen Minuskeln beifügt. 17 Der Pfau erscheint auf fol. 1v, wobei die Seitenziffer "1" auf fol. 1r genau der Beginn der handschriftlichen Zählung des Chortasmenos ist: hier nennt er sich und den Auftraggeber namentlich und datiert die Restaurierung des Codex. Wie sollte ihm da, der den Codex so sorgfältig paginiert, entgangen sein, daß er diese urkundliche Bezeugung seiner Tätigkeit auf die leere Gegenseite der Pfau-Darstellung geschrieben hat, die eigentlich nach fol. 473 gehört? Ist ein solcher Irrtum bei einem so sorgfältigen Mann vorstellbar? Wenn aber die Verschiebung des Pfaus ins Prooimion absichtlich vorgenommen wurde, was könnte der Sinn sein – nun im Jahre 1406?

Seit der Fertigstellung des Codex, der noch völlig ein Dokument griechischrömischer Pharmakologie und wissenschaftlicher Bildkunst ist, sind 900 Jahre vergangen. Welche ikonologischen Traditionen, die die Verschiebung des Pfaus an die Spitze des Codex begründen könnte, bieten sich an? Wie sieht unterdessen, im christlichen Mittelalter, die Ikonographie des Pfaus aus? Frühchristlich ist der Pfau, weil sein Fleisch als unverweslich galt, ein Symbol der Auferstehung und Unsterblichkeit (vgl. Augustinus, De civitate dei XXI, 4 u. 7). Damit

14. In der Fünf-Sinne-Serie von Jan Brucgel d. Ä. (Der Geschmackssinn, 1618, Öl auf Holz, 64×108 cm, Musco del Prado, Madrid) und bei Willem Buytewech (Das Bankett im Freien, ca. 1615, Öl auf Holz, 71 \times 94 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin).

15 Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts; Stuttgart 1967, hier: 808-809. Im sensus allegoricus wird der Pfau auch ausgelegt bei Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur (1350), hrsg. v. Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Reprint Hildesheim 1971, 212-215. Hildegard von Bingen hält den Pfau für ein Zwitter zwischen Vogel und Landtier, er kommt nicht eben gut weg (Hildegard von Bingen: Naturkunde, hrsg. v. Peter Riethe, Salzburg 1989, 106).

16 Der Physiologus, übertr. u. erl. v. Otto Seel, Düsseldorf/Zürich 61992, 78.

17 I eider har Chortasmenos seinen neuen Index nur bis fol. 352r geführt.

deuteten die frühen Christen eine Stelle in Plinius (Hist. Nat. XX, 20) um, wo die jährliche Erneuerung des prächtigen Gefieders im Mai poetisch als Wiedergeburt gefaßt wurde ("donec renascitur alia scilicet cauda cum flores"). In frühchristlicher Kunst, schon in der Katakomben-Malerei, tritt der Pfau oft in Paradiesgarten-Darstellungen auf, wobei das Paradies als seliges Jenseits der Märtyrer gedeutet wurde. 18 Der Pfau figuriert hierbei die Ewigkeit der erlösten Seele. Dies kann auch als Umdeutung der Apotheose römischer Kaiserinnen verstanden werden, deren postmortale Verewigung auf Konsekrationsmünzen häufig durch den Pfau symbolisiert wurde. Vielleicht gehr dies auf orphischpythagoreische Traditionen des Pfaus als Seelenvogel zurück. Dies konnte auch christlich umgedeutet werden; so läßt der Kirchenvater Tertullian (in De anima) den Pfau die Seelen verdienter Toten aufnehmen. 19 Besonders markant sind die Beispiele frühmittelalterlicher Steinkunst in Ravenna, wo Pfauen in paariger Anordnung, zumeist das Monogramm Christi flankierend, Tod und (ewiges) Leben symbolisieren. In Byzanz wird ein eigener Pfauenstil geprägt, der bis Spanien ausgreift. Auf dem Mosaik einer Christi-Geburt-Darstellung in der Erlöserkirche des Klosters Chora in Konstantinopel Anfang des 14. Jahrhunderts - also zur Zeit der Restaurierung des Wiener Dioskurides - erscheint der Pfau neben der Geburtsszene. 20 Zur selben Zeit zeigt Meister Bertram den Pfau auf seinem Grabower Genesis-Altar (1383) mitten unter den soeben von Gott geschaffenen Tieren. Stefano da Zevio plaziert zwei Pfauen prominent im ,hortus conclusus' der Maria (ca. 1410). Ein anonymer französischer Miniaturist um 1400 gestaltet die Vision des apokalyptischen Johannes vom Gottesthron derart, daß die Mandorla, die die Thron-Szene umgibt, von einem Engel getragen wird, dessen wunderbare Flügel nur aus Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Fra Angelico zeigt den Pfau - ikonologisch dem byzantinischen Mosaik entsprechend - in seinem Rundgemälde der Anbetung der heiligen drei Könige (ca. 1445) oberhalb der Anbetungsszene auf dem Dach des Bethlehemer Stalls, den Kopf zurück auf Maria gewendet. Diese christliche Nobilitierung des Pfaus setzt sich bei Sandro Botticelli, Antonella da Messina, Hieronymus Bosch, Hans Memling, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi, Jacobo Bassano, Carlo Crivelli und vielen anderen fort.²¹

62

¹⁸ Reimbold 1983 (wie Anm. 10), 28, 37-40.

¹⁹ Reimbold 1983 (wie Anm. 10), 32-33.

Reimbold 1983 (wie Anm. 10), 39-41, bes. Abb. 18-30.

²¹ Nachweise der genannten Bilder: Meister Bertram, Schaffung der Tiere, Teil des Grabower Altars, 1383, Kunsthalle Hamburg; Stefano da Zevio, Madonna im Rosenhaag, um 1410, Museo di Castelvecchio, Verona; Französischer Miniaturist, Vision des Gottesthrones (Pariser Apokalypse), um 1400, Bibliothèque nationale de France, Paris; Fra Angelico, Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, um 1445, National Gallery of Art, Washington.

Dabei zeigt sich, daß der Pfau von der Schöpfung und dem Paradies über Maria im Rosenhaag, die Ankündigung, die Geburt Jesu, die Anbetung durch Könige und Hirten bis zum Abendmahl und zur Passion und weiter zu Apokalypse und Weltgericht die entscheidenden Stationen der Heilsgeschichte begleitet. Insbesondere scheint der Pfau mit Maria, der Gottesmutter, und dem Kind verbunden. Das macht Sinn, war der Pfau doch zuvor Attribut der Göttermutter Hera (so ersetzt das Fest "Mariä Reinigung" die Luperkalien zu Ehren Junos mit den Pfauenopfern). Wenn es Absicht und nicht Irrtum oder Zufall war, daß der Pfau den Introitus im Wiener Dioskurides bildet, dann kann dies nur mit der Karriere des Pfaus zu einem heiligen Tier innerhalb der christlichen Ikonologie seit dem frühen Mittelalter zusammenhängen. Wie die Koralle im Carmen über die den paganen Göttern zugeordneten Pflanzen eine herausragende Position einnimmt (und der Pfau abgewertet wird), so bedeutet die Positionierung des Pfaus an den Beginn des Wiener Codex eine Christianisierung des gesamten paganen Kontextes. Ist die Koralle eine Kunst-Erfindung der "Allmutter Natur", so ist der Pfau ein Geschöpf Gottes und Begleittier der christlichen Heilsgeschichte, die noch die pagane Natur einrahmt und integriert.

3. Korallen

Wenn nun der Pfau mit Maria und dem Jesuskind besonders verbunden scheint, ist es für unseren Zusammenhang bedeutsam, daß etwa zeitgleich der Jesusknabe, auf dem Arm der Maria, um den Hals öfters eine rote Korallenkette trägt, an der zusätzlich ein Korallenzweig hängen kann. Dafür finden sich Beispiele schon in frühchristlichen Darstellungen der Madonna mit Kind in den Katakomben des 2. bis 4. Jahrhunderts. 22 Seit dem 12. und 13. Jahrhundert erscheint die Koralle verstärkt auf Gemälden und in der Buchmalerei, teils als Schmuck der Madonna, teils als apotropäischer Talisman am Hals des Jesuskindes, was dem magischen und heilbringenden Charakter der Koralle entspricht und weshalb sie auch in Gemmen und bei Reliquienausstattungen oft Verwendung findet. Beispiele für dieses Eindringen magischer Motive des Volksglaubens in repräsentative Altar- und Andachtsbilder der Madonna mit Jesuskind finden sich etwa im Mittelteil des Altars von S. Iacopo a Nucciana, auf dem Gemälde Madonna col figlio e Santi von Matteo di Giovanni in Siena, dem Altarbild Madonna tra Angeli e Santi e monaca afferente eines Meisters der fiorentinischen Schule, dem Altarbild La Vergine col Bambino Gesù e Angeli von Barnaba da Modena, der Madonna con Bambino e due Angeli Musici des Meisters dell'Annunciazione di Bozzi, dem goldgrundigen Madonna mit Kind-Gemälde aus der Schule des Duccio di Boninsegna, dem Altarbild S. Anna con la Vergine e il Bambino aus der

22 Zum folgenden vgl. Giovanni Tescione: Il Corallo nelle Arti Figurativa, Neapel 1972, 91–113, hier 93.

toscanischen Schule des 14. Jahrhunderts.²³ Auch nach 1406 – dem Jahr der Restaurierung des *Dioskurides*-Codex – ist die magische Koralle in Darstellungen der Madonna mit Kind weit verbreitet, so bei Piero della Francesca, bei Raffael, Giovanni Canavesio, Luca Giordano, Boccacino, Hans Fries, Filippo Mazzola, Carlo Crivelli, Perugino, Dieric Bouts d.Ä., im Gemälde eines unbekannten flämischen Meisters aus der Nähe Memlings u.a.m.

Das Korallenrot vergegenwärtigt indes auch, schon im Augenblick der Mutter-Kind-Symbiose, das Opferblut, das zu vergießen das Schicksal Jesu ist, wobei die Koralle als Lebenssymbol zugleich das mit Jesus erlangte ewige Leben darstellt. Die Koralle, schon bei Ovid das Exempel einer Metamorphose des Vergänglichen in Beständiges, symbolisiert im Christentum die Verwandlung von Fleisch in ewiges Leben (dies ist auch die Bedeutung des unverweslichen Pfaus). Als Amulett am Hals Jesu entspricht die Koralle hingegen dem Volksglauben, wonach die Koralle vor dem bösen Blick behütet (die Talisman-Funktion ist schon im Text-Kommentar des Carmen im Dioskurides-Codex enthalten). Auch war die Koralle als Lebenselixier und Allheilmittel in Gebrauch.

So bleibt die Koralle seit der Antike durch die Jahrhunderte präsent: als heiliges Objekt der Meergöttinnen und -götter, als apotropäischer Talisman, als prokreativ-erotisches Zaubermittel, als Exempel der natürlichen Metamorphosen, als Symbolon des Lebens und Symbol der Kunst, als Pharmakon der Ärzte, als Beute der Korallenfischer, als Schmuck, als Amulett am Hals Jesu und Symbol seiner Passion und Wiederauferstehung, als Sammelobjekt in Kunst- und Wunderkammern, als Element in erfindungsreichen Assemblagen, die Ars und Natura verbinden, als Gegenstand von Stilleben-Künstlern wie als Studienobjekt von Naturwissenschaftlern. ²⁴ Die Koralle ist die Naturform, die als solche schon Kunst ist, ein Mittleres zwischen erstem (mineralischem) und zweitem (pflanzlichem) wie schließlich auch drittem (tierischem) Naturreich. Und als Form, in ihrer rekurrenten Verzweigungsstruktur, ist sie und repräsentiert zugleich, was systema naturae heißt. Text und Bild der Koralle im Wiener Dioskurides können als das Konzentrat all dieser Bedeutungsschichten angesehen werden, welche in den nachfolgenden Jahrhunderten ausdifferenziert werden.

4. Mandragora – Bild und Text

Im Bildprooimion des Wiener Dioskurides finden sich neben den beiden Ärzte-Bildern und dem (ältesten überhaupt bekannten) Widmungsblatt für Juliana Anikia, der der Codex von der Gemeinde der von ihr gestifteten Marien-Kirche in Honoratae geschenkt wird, zwei Autorenbilder: Dioskurides und die Heuresis

²³ Siehe Tescione 1972 (wie Anm. 22), Abb. nach 16, 32, 48, 112, 128, 144.

²⁴ In letzteren Kontexten ist die Koralle allerdings erst nach 1406 nachweisbar. Dem wird hier indes nicht mehr nachgegangen.



Abb. 1: Erstes Autorenbildnis, Wiener Dioskurides, fol. 4v

(fol. 4v) sowie *Dioskurides und die Epinoia* (fol. 5v; Mazal I, 22–25) (Abb. 1, Abb. 2).²⁵ Im ersten Blatt erblicken wir den im Chiton gekleideten Dioskurides sitzend, seine Rechte nach einer Mandragora ausstreckend, die die vor ihm stehende Frau darreicht; sie wird durch die Beischrift als Heuresis (die Findigkeit) ausgewiesen. Zu ihren Füßen verendet ein Hund. Dies nimmt auf ältere Überlieferungen Bezug, nicht aber auf den originalen *Dioskurides*, der die Mandragora nüchtern unter pharmakologischen Gesichtspunkten abhandelt (Diosk. IV, 76). Besonders wichtig war der anästhetisierende Einsatz der Mandragora in Wundmedizin und Chirurgie.²⁶ Bereits Theophrast (Hist. Plant. IX, 8,8) kolportiert – als Aberglauben! – die tödliche Gefahr, wenn man die Mandragora direkt aus der Erde zieht und nicht rituelle Regeln und Gebete einhält (ähnlich Plinius, Hist. Nat. XXV,147–50). Von ihrem Vorkommen in zwei Geschlech-



Abb. 2: Zweites Autorenbildnis, Wiener Dioskurides, fol. 5y

tern und ihrer Menschenähnlichkeit ist nicht die Rede. ²⁷ Erst Josephus Flavius (Bellum Judaicum VII, 177–189²⁸) erzählt davon, daß man einen Kreis um die nun anthropomorphe Zauberwurzel Baaras graben, einen Hund an sie festbinden und diesen dazu verlocken solle, die Wurzel herauszureißen, so daß er stirbt, man selbst aber die Wurzel gewinne. Der Illustrator des *Heuresis*-Blattes muß diese Überlieferung kennen. Im Codex fehlen Text und Illustration zur weiblichen und männlichen Mandragora, die nach fol. 226 hätten stehen müssen (Mazal I, 84). Statt dessen sind fol. 287–89 drei Blätter in griechischen Minuskeln des 13. Jahrhunderts. eingefügt, die eine Abschrift des verlorenen Textes nach fol. 226 über die Mandragora enthalten, versehen mit der primitiven Strichzeichnung eines Mandragora-Männleins (Abb. 3). Zu dieser Zeit war die Josephus-Lesart für die Mandragora längst topisch (Farbtafel III). ²⁹

- 27 Theophrast: Enquiry into Plants and Minor Works on Odours and Weather Signs. (Historia Plantarum), hrsg. v. Arthur Hort, 2 Bde. Harvard University Press 1980, hier: 14–15 u. 258–259.
- 28 Flavius Josephus: Bellum Judaicum/The Jewish War, hrsg. v. Henry St. John Thackeray, Cambridge/London 1967, Bd. II, 557-558.
- 29 So noch bei Johannes Wonneke von Kaub: In diesem Buch ist der herbary, oder Kreuterbuch: genant der gart der gesuntheit, Straßburg 1515. Wenig später zitiert Leonhart Fuchs in seinem New Kreüterbuch von 1543 zwar noch den anthropomorphos als gebräuchliche

²⁵ Zum folgenden vgl. auch Buberl 1936 (wie Anm. 6), 129-33.

²⁶ Vgl. die deutsche Übers. v. Dioskurides 1902 (wie Anm. 8), 408–11. Er nennt die Mandragora auch "Kirkaia", Kraut der Kirke, was auf gewisse Unsicherheiten in der Unterscheidung von Moly und Mandragora schließen läßt. Ähnlich nüchtern wie Dioskurides handelt Hildegard über den/die Alraun/Mandragora: weit entfernt von den magischen Legenden um den Alraun, siehe Riethe 1989 (wie Anm. 15), 28.

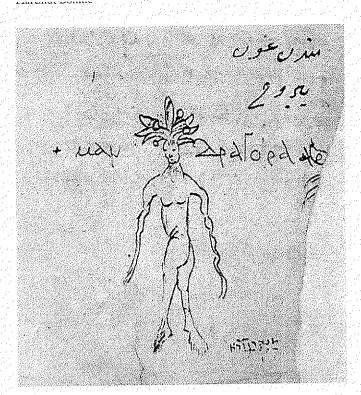


Abb. 3: Mandragora-Männlein, Wiener Dioskurides, hier: spätere Einzeichnung 13. Jh., fol. 289r (Detail)

Das Heuresis-Blatt thematisiert die Gefahren und den Spürsinn des Rhizotomos, dessen investigative Seite im Patronat der Heuresis steht. Heuresis nimmt hier die Stelle der Muse in antiken Dichter-Darstellungen ein. Die gelehrte Seite ist Thema des zweiten Bildes, des Epinoia-Blattes. Es ist nicht mehr im Freien, sondern in einem architekturalen Innenraum situiert, dem Studio. Hier geht es um die explorative und repräsentierende Tätigkeit des Wissenschaftlers, nicht mehr in der Rolle des Rhizotomos, sondern des Phytopharmazeuten. Er steht im Patronat der Denkkraft (Epinoia): mittig stehend, hält sie die Mandra-

Bezeichnung der Mandragora, weist aber alle magischen Legenden Betrügern zu. Er vermeidet in der Illustration jede Menschenähnlichkeit, so auch in der nachgelassenen Handschrift: Brigitte Baumann/Helmut Baumann-Schleihauf (Hrsg.): Die Kräuterhandschrift des Leonhart Fuchs, Stuttgart 2001, 33, 365; Leonhart Fuchs: New Kreüterbuch, Basel 1543, Cap. CCI. Der Volksglauben an die/den Mandragora/Alraune und das sog. Galgenmännlein hält sich viel länger, literarisch noch bis zu Ludwig Tieck und darüber hinaus.

30 Die abgebildeten Ärzte sehen sich nicht ähnlich. Daraus hat man geschlossen, was nicht erweislich ist, daß auf dem Heuresis-Bild der Abgebildete nicht Dioskurides, sondern Krateurs sei

Der praktischen Erkundung, als erster Stufe, folgt die an Autopsie rückgebundene doppelmediale Evaluation: in Bild und Schrift, in exemplarischer Repräsentation und textueller Auswertung. Die Schrift wiederum teilt sich in die nomenklatorische, deskriptive (morphologische), wirkungsanalytische und therapeutische Ebene. Man erkennt, daß in den beiden Autoren-Bildnissen des Wiener Dioskurides ein multifaktorelles, ausdifferenziertes Programm von Wissenschaft entworfen wird, das besonders in der Kooperation von Bild und Schrift auf höchstem Niveau durchgeführt wird. Erkenntnis ist immer an Praxis und Denkkraft gebunden, an Finden und Analysieren, an Autopsie und Evaluation, an Darstellen und kognitivem Ordnen, und damit: an Bild und Schrift. Darum muß der Wissenschaftshistoriker zugleich Bildwissenschaftler und Textphilologe sein.

5. Überlieferung als Koralle

Man hat, was hier nicht mehr verfolgt werden kann, durch überlieferungsgeschichtliche Analyse die Archetypen des Wiener Dioskurides, sowohl für den textlichen wie den ikonographischen Teil, herausgefunden. Erstaunlich ist, daß die auf ältere Bildquellen zurückgehenden Darstellungen diejenigen von besserer Qualität sind: sie arbeiten weniger zeichnerisch-flächenhaft, weniger symmetrisch und schematisch, sondern durch Schattierung und Abtönungen plastischer, üppiger, lebensvoller, farbkräftiger, in größerer naturalistischer Nähe zur Mannigfaltigkeit der Pflanzenmorphologie. Man darf hinzufügen, daß die künstlerische Qualität der Pflanzen-Abbildungen – nach Jahrhunderten flacher Umrißzeichnungen - erst wieder durch Albrecht Dürer, Hans Weiditz, der für den Arzt und Botaniker Otto Brunfels arbeitete (1532-37), ansatzweise bei dem Dioskurides-Kommentator und Botaniker Pietro Andrea Mattioli (1554), in den nachgelassenen Handzeichnungen Conrad Gesners (um 1560) oder den handkolorierten Illustrationen zu Leonhart Fuchs' De historia stirpium commentarii insignes (Basel 1542) erreicht wurde: mehr als tausend Jahre nach der auf höchstem Bildniveau operierenden antiken Botanik.31 Erst Leonhart Fuchs agierte ähnlich wie der Wiener Dioskurides in vergleichbarer Sorgfalt in beiden Medien,

³¹ Ich sehe hier ab von der komplizierten Vorgeschichte des erreichten Gipfels veristischer und zugleich, im Interesse der Wissenschaft, typisierter Darstellung von Pflanzen. Hier wäre die mittelalterliche Buchkunst zu nennen, aber auch Jan van Eyck oder Joris Hoefnagel, sowie die neue Gattung des Stillebens.



Abb. 4: Schlafmachende Schlutte (Physakis somnifera L.), Wiener Dioskurides, fol. 35y

insofern er die darstellerische Seite von Künstlern, besonders Heinrich Füllmaurer und Albrecht Meyer sowie dem Reißer und Formschneider Veyt Rudolff Speckle, besorgen ließ, während er die textliche Seite übernahm und sich auf sorgsame Bildanweisungen und -kritik beschränkte. ³² Es entspricht präzise dem Epinoia-Bild des Wiener Dioskurides, wenn Fuchs – wohl das erste Mal in der Buchdruck-Geschichte – in der Historia stirpium als handkolorierte Holzschnitte nicht nur sich, sondern auch die "Pictores Operis" Füllmaurer und Meyer bei ihrer Zeichen-Arbeit sowie gar den "Sculptor" Speckle zeigte. Darin drückt sich die Achtung vor dem Bild aus, das für den wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß völlig unverzichtbar ist. ³³

Der Wiener Dioskurides ist das wohl wertvollste Zeugnis, das uns eine Ahnung von der Qualität späthellenistischer und römischer Wissenschaftsillustration vermittelt (Abb. 4). Der Codex ist ein Knoten im Netz von textuellen und iko-

nographischen Überlieferungen.³⁴ Die Geschichte des Codex, die hier nicht darstellbar ist, stellt selbst ein Kette von Translationen dar, die durch byzantinische, weströmische, griechische, mönchische, türkische, jüdische und wieder christliche Hände lief, bis er 1569 durch den Gesandten des Wiener Hofs, Augerius von Busbeck, vom Sohn des jüdischen Leibarztes Suliman II. abgekauft und der Hofbibliothek Maximilians II. einverleibt wurde. Beischriften aus vielen Jahrhunderten in griechischer, hebräischer, lateinischer, persischer, arabischer und türkischer Sprache zeugen von der multikulturellen Benutzung des Codex. Abschriften wurden gefertigt, Varianten erzeugt, von denen die berühmtesten der Dioskurides Neopolitanus aus dem 7. Jahrhundert³⁵ und die Ägyptisch-Palästinensische Handschrift vom Ende des 8. Jahrhunderts sind. Immer wieder wurde, unabhängig vom Wiener Dioskurides, der Text von De re medica abgeschrieben und illustriert, ins Lateinische und Arabische, dann auch ins Spanische, Französische, Deutsche übersetzt, kommentiert und amplifiziert, um schließlich den Mastertext für die Goldene Epoche der Botanik im 16. Jahrhundert in England, Frankreich, Italien und Deutschland abzugeben.

Wollte man die Genealogien, die Überlieferungs- und die Wirkungsgeschichten des Wiener Dioskurides von 512 und des Dioskurides-Textes vom I. Jahrhundert in ein Bild bringen: es wäre kein Baum, sondern eine Koralle. Vielleicht prozessiert nicht nur die Evolution in der eigenartigen Verzweigungs- und Netzform der Koralle, wie Horst Bredekamp annimmt; vielleicht sind auch die Wege, Vermittlungen, Translationen, Diffundierungen, die konzentrierten Knoten und die medialen Kanäle, die Rekurrenzen und Referenzen des lebendigen Geistes am besten begriffen im Bild der Koralle.

Denn ich habe Nissen Piczenik gekannt, und ich bürge dafür, daß er zu den Korallen gehört hat und daß der Grund des Ozeans seine einzige Heimat war.

Joseph Roth, Der Leviathan, 1940

³² Letzteres ist jetzt gut nachvollziehbar durch Baumann/Baumann-Schleihauf 2001 (wie Anm. 29).

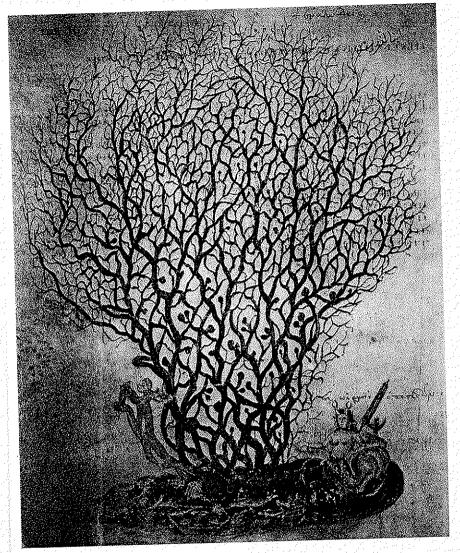
³³ Als unkolorierter Holzschnitt auch in: Leonhart Fuchs: New Kreüterbuch, Basel 1543, nach dem Titelblatt sowie am Schluß des Buches, nach CCCXLVI. Abbildungen auch in: Baumann/Baumann-Schleihauf 2001 (wie Anm. 29), 34, 38, 45.

³⁴ Neben Mazal I/II 1998/1999 (wie Anm. 1) und Buberl 1936 (wie Anm. 6) vgl. dazu: Otto Pächt: Die früheste abendländische Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38, 1975, 201–214. – Erich Bethe: Buch und Bild im Altertum, Leipzig/Wien 1945. – Alfred Stückelberger: Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik, Mainz 1984. – Heide Grape-Alpers: Spätantike Bilder aus der Welt des Arztes. Medizinische Bilderhandschriften der Spätantike und ihre mittelalterliche Überlieferung, Wiesbaden 1977.

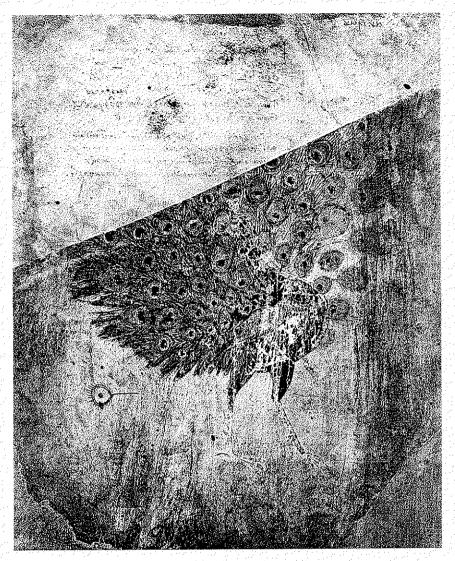
³⁵ Harald Riedl: Dioskurides. Die Handschrift aus Neapel. Codex Neopolitanus, Graz 1988.

Hartmut Böhme

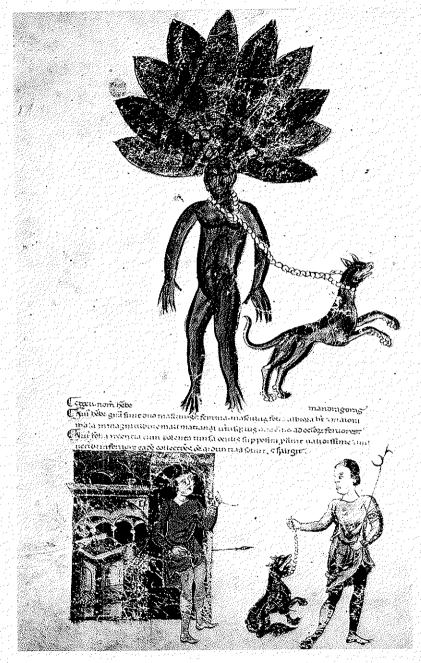
Bildnachweis: Taf. I: Pedanius Dioscorides: Der Wiener Dioskurides, Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 8, Teil 2, Graz 1999; Taf. II: Pedanius Dioscorides: Der Wiener Dioskurides, Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 8, Teil 1, Graz 1998; Abb. 1: Pedanius Dioscorides, Bd. 8, Teil 1; Abb. 2: Pedanius Dioscorides, Bd. 8, Teil 1; Abb. 3: Pedanius Dioscorides, Bd. 8, Teil 2; Taf. III: Medicina antiqua: Codex Vindobonensis 93 der Österreichischen Nationalbibliothek, komm. v. Hans Zotter, in: Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 6, Graz 1996; Abb. 4: Pedanius Dioscorides, Bd. 8, Teil 1.



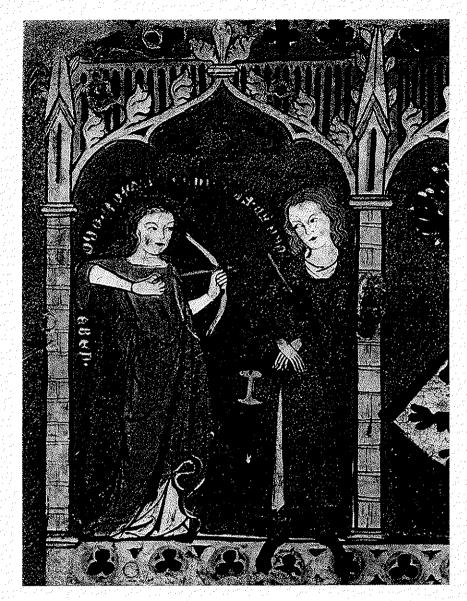
Taf. I: Die Koralle, Wiener Dioskurides, fol. 391v



Taf. II: Der Pfau, Wiener Dioskurides, fol. lv



Taf. III: Mandragora, Medicina Antiqua, Libri Quattuor Medicinae, Codex Vindobonensis 93, fol. 117v



Taf. IV: Der Angriff der Minnedame, Innendeckel eines Minnekästchen vom Oberrhein, um 1320, New York, The Metropolitan Museum of Art

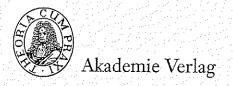
Sonderdruck aus:

BILD/GESCHICHTE

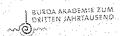
Festschrift für Horst Bredekamp

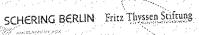
Herausgegeben von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp

ISBN 978-3-05-004261-9



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung







Einbandgestaltung unter Verwendung einer Abbildung aus Christoph Scheiner: Rosa Ursina sive Sol ex admirando facularum et macularum suarum phenomeno varius ..., Bracciano 1626-1630

Vor- und Nachsatz: Eva-Maria Schön, Labor, Installation im neuen Berliner Kunstverein, 1999

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrutbar.

ISBN 978-3-05-004261-9

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2007

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form - durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren - reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Layout und Satz: Petra Florath, Berlin Druck und Bindung: Druckerei zu Altenburg

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhalt

XI Vorwort

Disziplinäre Perspektiven

- 3 Susanne von Falkenhausen Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft
- 15 Karl Clausberg Im Eldorado der "wahren" Bilder? Naturwissenschaften machen Kunstgeschichte
- 23 Jürgen Mittelstraß Phönix und Eule. Anmerkungen zur kognitiven Struktur wissenschaftlicher Disziplinen
- 31 Otto Karl Werckmeister Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik
- 39 Werner Busch The Englishness of the Museum Britannicum

Vernetztes Wissen

- 57 Hartmut Böhme Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides
- 73 Sybille Krämer Karten - Kartenlesen - Kartographie. Kulturtechnisch inspirierte Überlegungen
- 83 Barbara Maria Stafford Mens-Incognita. Landfalls on an Invisible Interior

87	Monika Wagner Besuch aus dem All. Der Stein vom Mond und die Magie der Berührung
101	Jochen Brüning Sammlung und Synthese
109	Friedrich Kittler Museen an der digitalen Grenze
119	Dorothee Haffner "Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach". Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz
Bild	und Erkenntnis
133	Wolfram Hogrebe Der doppelte Tod. Eine Miszelle
139	Horst Wenzel Der Schuß ins Auge. Zum Imaginationstheater mittelalterlicher Bilderhandschriften
155	Charlotte Schoell-Glass Superlative der Gebärdensprache: Kindermord
171	Andreas Beyer Hermetischer Kosmos. Aby Warburg und Roberto Longhi in Ferrara
183	Ulrich Raulff Das Lächeln am Fuße der Seite. Noten zu einer Gelehrtenfreundschaft: Ernst Kantorowicz und Erwin Panofsky
195	Gottfried Boehm Gombrichs Konzept des Bildes. Offene Fragen und mögliche Antworten
205	Hans Belting Himmelsschau und Teleskop. Der Blick hinter den Horizont
219	Herbert Molderings Eine andere Erziehung der Sinne. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor
235	Thomas Macho Hitchcocks Bildmagie
245	Stephan yon Huene

Der Mann von Jüterbog

Transformationen

253	Berthold Hinz
	Orestes im Mittelalter. Motive mythologischer Sarkophage in
	romanischer Skulptur

263 Henning Wrede Wissensmehrung und Stilwandel: die antiken Wurzeln des Barock

Elisabeth Kieven
 Die Verwandlung der Stadt. Römische Festarchitekturen
 des 18. Jahrhunderts

287 Matthias Winner Poussins *Flora* und die *Flora* des Praxiteles

299 Werner Röcke "Johannes ißt vom Kopf, Petrus vom Ohr des Kalbs". Transgressionen des Heiligen und Profanen in der *Cena Cypriani* (5. Jahrhundert)

309 Jürgen Müller Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams Jungbrunnen von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance

319 Roberto Zapperi Sancho Pansas dreitausenddreihundert Geißelhiebe

327 Herbert Beck Schöpferische Zerstörung

Jörg Friedrich
Die Melancholie der Rigatoni in der Amatriciana oder: Römische Kochkunst als Ideenlieferant für ein Architekturprojekt. Entwurf für das neue Museum für Audiovisuelle Kunst im *Palazzo della Civiltà Italiana* in Rom, 2002

Bild-Politik

353 Peter Seiler
Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII.

375 Ingeborg Walter
Freiheit für Florenz. Donatellos *Judith* und ein Grabmal in Santa Maria sopra Minerva in Rom

383 Marilyn Aronberg Lavin
Piero and the Music of the Fall