



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Entstehen / Vergehen
Die flämische Medusen-Darstellung in der ersten Hälfte
des 17. Jahrhunderts.“

verfasst von / submitted by

Eva Maria Tillian, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2023 / Vienna 2023

Studienzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet

Betreut von / Supervisor:

UA 066 835

Masterstudium Kunstgeschichte

Ass.-Prof. Dr. Sandra Hindriks, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
1.1	FORSCHUNGSSTAND.....	4
1.2	BILDBESCHREIBUNG DER FLÄMISCHEN MEDUSA	7
1.3	ZUSCHREIBUNGSGESCHICHTE	11
2	DIE MYTHOLOGISCHEN ERZÄHLUNGEN UND DIE UNTERSCHIEDLICHEN BILDTRADITIONEN	16
2.1	INTERPRETATION DES MYTHOS.....	20
2.2	ÜBERBLICK ÜBER DIE BILDLICHEN DARSTELLUNGEN	21
2.3	VERGLEICHBSBEISPIELE BAROCKER MEDUSENDARSTELLUNGEN	24
2.3.1	<i>Die Perseus und Medusa Gruppe von Benvenuto Cellini</i>	<i>24</i>
2.3.2	<i>Das Haupt der Medusa von Caravaggio.....</i>	<i>28</i>
2.3.3	<i>Das Haupt der Medusa von Peter Paul Rubens und Frans Snyders.....</i>	<i>33</i>
3	DIE MEDUSA ALS VERBILDLICHUNG NATURPHILOSOPHISCHER & ALCHEMISTISCHER ÜBERLEGUNGEN.....	39
3.1	SOTTOBOSCO/ WALDBODENSTILLEBEN	41
3.2	OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK.....	43
3.3	DER ZEUGUNG AUF DER SPUR.....	47
3.4	FLORENZ IM UMFELD DER MEDICI: FRANCESCO REDI.....	51
3.5	DIE HISTORISCHE WISSENSCHAFT DER ALCHEMIE	54
3.6	IKONOGRAFIE UND SYMBOLIK DER DARGESTELLTEN PFLANZEN UND TIERE.....	57
3.6.1	<i>Der Frosch und die Kröte.....</i>	<i>57</i>
3.6.2	<i>Die Eidechse</i>	<i>58</i>
3.6.3	<i>Die Fledermaus</i>	<i>58</i>
3.6.4	<i>Die Ratte / die Maus</i>	<i>59</i>
3.6.5	<i>Die Schlange.....</i>	<i>59</i>
3.6.6	<i>Der Efeu.....</i>	<i>60</i>
3.6.7	<i>Der Farn.....</i>	<i>61</i>
3.6.8	<i>Zusammenfassung.....</i>	<i>61</i>
4	MATERIALTHEORIE	62
5	DAS KONZEPT DER HÄSSLICHKEIT UND DIE INTENDIERTE BETRACHTER*INNENWIRKUNG BEI DER FLÄMISCHEN MEDUSA	69
5.1	ZUR ÄSTHETIK DER HÄSSLICHKEIT UND DES SCHRECKENS	71
5.2	EVOZIERTE REAKTIONEN UND EMOTIONEN	75
6	CONCLUSIO.....	82
	LITERATURVERZEICHNIS.....	85

INTERNETQUELLEN	98
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	99
ABBILDUNGSTEIL	100
ABSTRACT.....	129

1 Einleitung

Im Laufe der Jahrhunderte erhielt die mythologische Figur Medusa eine Vielzahl von Erzählungen, Interpretationen und Darstellungen. Von den antiken Philosophen angefangen, über Dante Alighieri, Petrarca, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Louise Bogan, Sigmund Freud, Sylvia Plath bis Gianni Versace, all diese Menschen setzten sich mit der vermeintlich zerstörerischen Kraft der Medusa, ihrer Zuschreibung und ihrem Aussehen auseinander. Meistens wurden Medusas schreckenerregender Anblick und die bezaubernde Fähigkeit ihres Blickes in den Mittelpunkt der Geschichten gestellt. Auch in den verschiedenen Gattungen der Kunst war das schrecklich-schöne Antlitz der Frau mit den Schlangenhaaren und dem magischen Blick ein beliebtes Sujet. Besonders in der Epoche des Barock beschäftigten sich Künstler wie Benvenuto Cellini, Michelangelo Merisi da Caravaggio und Peter Paul Rubens mit der mythologischen Figur und sie schufen außergewöhnliche Kunstwerke. Als Äquivalent für die Meisterhaftigkeit der Maler wurde die Bannkraft des Blickes der Medusa herangezogen, die durch ihr Können ebenfalls die Betrachter*innen zu faszinieren (vom lateinischen *fascinare* = *bezaubern*, *verhexen*) vermochten.¹

Die, in der Arbeit, besprochenen Kunstwerke sind Darstellungen der Medusa in unterschiedlichen Ausführungen und Medien, die in dem Zeitraum von 1550 bis etwa 1650 entstanden sind. Da sich die meisten hier thematisierten Objekte² in Florenz befinden und unter den Medici in die Sammlungen kamen, liegen die Stadt und der Entstehungskontext der Kunstwerke im Fokus der Auseinandersetzung. Im Zentrum der Arbeit soll neben den angesprochenen Werken ein flämisches Medusengemälde stehen, das aufgrund seiner formalen und ikonografischen Merkmale eine Besonderheit darstellt und ebenfalls in den Uffizien in Florenz ausgestellt wird. Es handelt sich um eine Abbildung des abgetrennten Kopfes in einer düsteren Umgebung. Dieser ist umgeben von verschiedensten Lebewesen und wurde vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von einer uns heute unbekannten Hand gemalt. Da dieses Medusenbild, wie sich zeigen wird, zwar in der Literatur berücksichtigt wurde, es aber an einer ausführlichen Untersuchung mangelt, dient die Arbeit einer Vorstellung und Interpretation des Werkes. Als Basis wird zu Beginn eine ausführliche Bildbeschreibung der Malerei vorgenommen und ebenfalls wird die äußerst interessante Provenienz und Zuschreibungs-

¹ Vgl. Leeming 2016, S. 8.

² Es handelt sich bei den Kunstwerken um die *Perseus-Medusa-Gruppe* (1545–1554) von Benvenuto Cellini und das *Haupt der Medusa* (1597/98) von Caravaggio.

geschichte des Gemäldes berücksichtigt. Nach der Einführung in das Gemälde und dem beigefügten Forschungsstand gliedert sich die Arbeit in drei größere Abschnitte.

Im ersten Teil werden die antiken Berichte kurz wiedergegeben. Besonders die *Metamorphosen* des Ovid waren eine beliebte Quelle für die Künstler*innen des Barock und es entstanden in dieser Epoche eine Fülle an Kunstwerken mit mythologischen Figuren und Erzählungen als Themen. Mit dem Rückgriff auf die Mythen versuche ich einen Überblick über die unterschiedlichen Vorstellungen des Aussehens der Medusa zu geben. Wie sich zeigen wird, veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte die Art und Weise wie Medusa abgebildet und interpretiert wurde. Die Bildbeschreibungen sollen die vielschichtigen Zuschreibungen darlegen und eine Übersicht über die Veränderungen in den Auslegungen und Abbildungen der Sagen bieten. In der Antike wurde Medusa als fratzenhafter Kopf (*Gorgoneion*) mit überdimensionierten Augen wiedergegeben und ihr Antlitz wurde mit einer schutzbringenden (apotropäischen) Funktion verbunden. Die Frontalität der *Gorgoneia*, als zentrales Merkmal, wurde in den Kunstwerken des Barock aufgelockert, die Schlangen lösten sich von ihrem ornamentalen Charakter und wurden zunehmend naturalistischer abgebildet.³ Dass die nordalpinen Künstler bei diesem Genre einen eigenständigen Weg gingen, soll unter anderem anhand der Bildvergleiche bewiesen werden. Neben dem angesprochenen flämischen Bild in den Uffizien können wir als Vergleichsbeispiel außerdem auf das *Haupt der Medusa* von Peter Paul Rubens in Zusammenarbeit mit Frans Snyders zurückgreifen. Bei den niederländischen beziehungsweise flämischen Gemälden wird der Kopf der Medusa im Dreiviertelprofil abgebildet und kompositorisch in eine Landschaft eingebettet. Beide Gemälde gleichen sich stark in ihrer Komposition, der Motivwahl und in beiden Ausführungen ist ebenfalls die Position des leicht schräg platzierten Kopfes im Bildraum ähnlich. Eine weitere Besonderheit an diesen flämischen Gemälden ist die naturgetreue Wiedergabe der Tiere, die neben der Medusa, zum Hauptgegenstand der Abbildungen werden und detailreich in Szene gesetzt werden. Auch wenn sich die genauen Zusammenhänge nicht mehr rekonstruieren lassen, lohnt ein direkter Vergleich der Gemälde, könnte Rubens' Version vielleicht als Vorbild gedient haben oder vielmehr als Antwort auf das flämische Bildnis entstanden sein.

Aufgrund der detailliert dargestellten Tiere, die in diesen beiden Bildern so präsent in den Vordergrund rücken und neben der Medusa zu den Hauptprotagonisten werden, stellt sich mir die Frage, ob die Künstler neben dem mythologischen Thema auch noch andere zeitgenössische Konzepte und Ideologien thematisierten?

³ Vgl. Kurth 2009, S. 66.

Es ist ein reizvoller Anknüpfungspunkt, die Tiere im Kontext der naturphilosophischen Überlegungen jener Zeit zu betrachten und im zweiten Abschnitt möchte ich dem näher auf dem Grund gehen. Im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der Medusa und ihrer Nachkommen, die in der mythologischen Erzählung behandelt werden, kann ein Bezug zu natürlichen Kreationsprozessen angenommen werden. Diese Vermutung bekräftigt sich, weil die dargestellten Tiere oftmals in dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Kontext der spontanen Erzeugung oder Urzeugungstheorie genannt wurden und ihnen ein besonderer Schöpfungsakt zugesprochen wurde. Diverse Vertreter*innen der Urzeugungstheorie glaubten, dass bestimmte niedrigere Kreaturen spontan und nicht durch einen sexuellen Akt, sondern direkt aus einer Urmasse, oder einem verwesenden Material entstünden. Neben der Analyse der zeitgenössischen Natur- und Kunsttheorie soll dargelegt werden, wie diese viel diskutierten Themen auch künstlerisch behandelt wurden. Ein Genre, das sich auf die Wiedergabe von Reptilien, Amphibien und bestimmten Pflanzen spezialisierte, ist das Sottobosco. Es ist eine Gattung der Stillleben-Malerei und entstand ab der Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien und der Niederlande. Der Künstler, der als Hauptvertreter dieser Richtung zählt, war Otto Marseus van Schrieck und er hatte ein gesteigertes Interesse an den zeitgenössischen Naturwissenschaften. In seinen Bildern führte diese Wissbegierde zu einer äußerst präzisen, malerischen Ausführung der Tiere, Pflanzen und Insekten. Da in einigen gegenwärtigen, kunsthistorischen Texten eine Nähe zwischen der flämischen Medusa und dem Sottobosco hergestellt wird, soll dieses Genre ebenfalls beschrieben werden. In Bezug auf die wissenschaftlichen Theorien jener Zeit ist die Alchemie ein weiterer vielversprechender Ansatz zur Interpretation des flämischen Gemäldes. Viele Vorstellungen in der Alchemie setzten sich mit Transformationsprozessen auseinander und in der Praxis versuchten die Alchemist*innen ein Ausgangsmaterial in ein anderes zu verwandeln. Welche Verbindungen es zwischen den Praktiken und Ideen der Alchemist*innen und der Künstler*innen gab, soll untersucht werden. Eine ausführliche ikonografische Beschreibung der dargestellten Tiere und Pflanzen erfolgt ebenfalls in diesem Kapitel. Diesen naturwissenschaftlichen Themenblock abschließend möchte ich noch auf die Materialtheorie eingehen, die versucht, die Kunstwerke von ihrer materiellen Gegebenheit zu verstehen und auf die verschiedenen Eigenschaften, besonders der Farben, verweist. Sowohl mineralische, pflanzliche als auch tierische Substanzen dienten der Erzeugung von Pigmenten. Die, aus der Natur gewonnenen Farben wurden von Zeitgenoss*innen entweder mit unheilvollen, heilenden, gefährlichen oder beruhigenden Kräften verbunden und den Farben wurden ähnliche Qualitäten zugesprochen wie den Heilmitteln.

Im dritten Teil wird der Fokus auf den Bezug der Bild-Betrachter*innen gelegt. Eine Interaktion zwischen Medusa und den Betrachtenden ist ein zentrales Thema der Sagen und der Kunstwerke. Immer wieder wurde vor dem magischen Blick der Medusa gewarnt, ihr schreckliches Aussehen in der Literatur betont und dennoch wurden die Kunstwerke von Zeitgenoss*innen für ihre Kunstfertigkeit gelobt. Die verschiedenen Abbildungen evozieren auch heute noch bei den Betrachter*innen unterschiedliche Reaktionen und bieten ein weites Feld an Interpretationsmöglichkeiten. Allgemeine Konzepte, die bei den Medusenbildern gerne thematisiert werden – wie der Horror des Blickes oder Überlegungen zu dem Schrecklichen oder Grausamen – folgen bestimmten Vorstellungen, die auf Schriften von Aristoteles und anderen Theoretikern basieren. Besonders die Affekte oder Gemütsbewegungen wurden in zeitgenössischen Kunsttraktaten der Frühen Neuzeit ausführlich beschrieben und die Gelehrten gaben Angaben zur Erzeugung der Affekte durch bildnerische Mittel. Einige dieser Quellen möchte ich darlegen, um festzustellen, ob diese auch auf die flämische Medusa übertragbar sind. Es stellen sich mehrere Fragen: Welche Emotionen löst die Medusa in uns Betrachter*innen aus? Wandelt sich dieser erste Schrecken in ein anderes Gefühl um? Wird eine Bannkraft durch den Blick der Medusa erzeugt oder durch andere bildnerische Stilmittel? Die flämische Medusa agiert als Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft, Religion und Bildtheorie und diese Bedeutung über das mythologische Thema hinaus soll bei der Bildinterpretation berücksichtigt werden.⁴

1.1 Forschungsstand

Eine Zusammenfassung der mythologischen Figur Medusa und ihren verschiedenen Zuschreibungen und Deutungen liefert das Werk *The Medusa Reader* (2003) von Marjorie Garber und Nancy J. Vickers. Hierin finden sich die diversen Interpretationsansätze und Texte von den antiken Philosophen über Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud bis hin zu den Denker*innen der 1990er-Jahre.

Des Weiteren ist Tobin Siebers *The Mirror of Medusa* (1983) zu nennen, der einen kulturanthropologischen Schwerpunkt in der Deutung der Medusen Figur verfolgte. Ebenfalls gibt David Leeming einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Medusendarstellungen in seinem Buch *Medusa. Die schreckliche Schöne* (2016). Als Beispiel für einen

⁴ Viele weitere Themen – die bei der Auseinandersetzung mit dem Medusensujet interessant wären – wie die psychoanalytischen Ansätze, Fragen zu Gender-Studies, dem *male* respektive *female gaze* und kultur- und sozialanthropologische Überlegungen werden in dieser Arbeit nicht ausführlicher verfolgt. Siehe dazu: Hedgecock 2020; Morse 2018; Goodman 1996; Bowers 1990.

ikonografischen Überblick der Medusenmotive ist das Kapitel *Medusa – oder die Entstellung der Körpergrenze* aus Silke Kurths Buch *Das Antlitz der Agonie. Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption* (2009) zu erwähnen. Darin findet sich unter anderem eine der detailliertesten Beschreibungen der flämischen Medusa. Der Katalog *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici* (2008), liefert ebenso eine umfassende Übersicht über die verschiedenen Medusenabbildungen und zusätzlich zum Mythos wird der Kontext der Auftraggeber*innen miteinbezogen.

Da ein zugeschriebenes Naheverhältnis zu Otto Marseus van Schrieck und dem flämischen Medusenbild besteht, ist der Künstler und sein Œuvre ebenfalls maßgeblich. Einen Überblick der Werke gibt die Monografie *Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk* (1999) von Susanna Steensma. Darin beschreibt die Autorin die Biografie des Malers, das verwendete Material, die spezielle Technik der Malerei und gibt einen bis dato vollständigen Werkkatalog wieder. Ebenfalls setzte sich Douglas R. Hildebrecht in seiner Dissertation (2004) mit Otto Marseus van Schrieck auseinander. Aus dem Jahr 2014 ist außerdem das Buchkapitel *Otto Marseus van Schrieck, Johannes Swammerdam and the Theory of Spontaneous Generation* von Eric Jorink zu nennen, das sich in dem Sammelband *Zoology in Early Modern Culture: Snakes, Fungi and Insects* von Karl A. E. Enenkels befindet.

Im Jahr 2017 fand zusätzlich eine Ausstellung mit dem Titel *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten* im Staatlichen Museum Schwerin statt. Dort wurden zahlreiche Werke der Sottobosco Künstler*innen mit dem Fokus auf Otto Marseus van Schrieck präsentiert und die unterschiedlichen Netzwerke der Künstler*innen und Wissenschaftler*innen beschrieben. In diesem Zusammenhang wurde auch die Brünner Version *Das Haupt der Medusa* von Peter Paul Rubens gezeigt, welches sich momentan in der Moravská Galerie in Brno (Brünn) befindet. Der, in diesem Zusammenhang, publizierte Ausstellungskatalog zeichnet die verschiedenen Netzwerke auf, in denen sich Otto Marseus van Schrieck aufhielt.

Ausführlich setzte sich Karin Leonhard in ihrer Monografie *Bildfelder* (2013) mit Otto Marseus van Schrieck, dem Sottobosco und dem naturhistorischen und philosophischen Kontext auseinander. In ihrem Buch fokussiert sich die Autorin stärker auf die historischen Diskussionen des Natur- und Bildbegriffs und für sie ist die Hinterfragung von kanonischen Begriffen wie *Mimesis* und *Wi(e)derspiegelung* dringend notwendig. Leonhard versteht das Bild nicht als Spiegel oder Fenster, sondern als ein Feld, auf dem Naturformen mit Hilfe von *ars* und *techne* (Kunst und Wissenschaft) kultiviert wurden. Zuvor publizierte die Autorin bereits Artikel im Zusammenhang mit Otto Marseus van Schrieck wie *Pictura's fertile field:*

Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting (2009/2010) oder *Painted Poison. Venomous Beasts, Herbs, Gems, and Baroque Colour Theory* (2012). Die jüngste Publikation über Otto Marseus und seiner besonderen Herstellungstechnik der Gemälde war V. E. Mandrijs *Painted by nature, printed by artists. Butterfly materials in the work of Otto Marseus van Schrieck and Maximilian Prüfer*, die Ende 2021 veröffentlicht wurde.

Das enge Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft im 17. Jahrhundert mit der Einbeziehung antiker Philosophen wird in dem Kapitel *Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education* von Karl A. E. Enenkel, das ebenfalls in dem Buch *Zoology* erschien, behandelt. Von der Verschränkung der beiden Disziplinen mit besonderer Berücksichtigung auf die Niederlande, handelt auch der Artikel von Eric Jorink und Bart Ramakers: *Undivided territory. Art and science in the early modern Netherlands* (2011).

Die Überlegungen, die alchemistische Ideen und Konzepte in Verbindung mit der Malerei thematisieren, finden sich in dem Sammelband *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts* (2017) von Sven Dupré und Christine Göttler wieder. Zur Alchemie allgemein sei auf Helmut Gebeleins 1996 erschienenem Buch *Alchemie* verwiesen.

Für das Kapitel über Material und die Materialtheorie waren vor allem die Werke von Ann-Sophie Lehmann relevant. Beispielgebend seien die Artikel *Das Medium als Mediator: Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder* (2012) und *Fleshing out the body: The 'colours of the naked' in workshop practice and art theory, 1400–1600* (2007/2008) angeführt.

Das Buch von Herbert Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl, *Materialität: Herausforderung für Sozial- und Kulturwissenschaft* gibt einführend einen Überblick über verschiedene Ansätze und Diskussionen über den Begriff des Materials und der Materialität. Zur Thematik der Lebendigkeit sei auf die Aufsätze von Frank Fehrenbach verwiesen.

Da bis dato keine umfangreiche (material)theoretische Auseinandersetzung mit der flämischen Medusa publiziert wurde, werde ich bei Fragen zu Material oder Farbe auf vergleichbare Literatur oder Forschungen über andere Künstler*innen, besonders Peter Paul Rubens zurückgreifen. Als Beispiel dient die Dissertation *Blood, Rocks and Clouds: Matter and Artistry in Rubens's Antwerp Mythological Paintings* (2016) von Marisa Mandabach. Darin befasst sich die Autorin mit einer Reihe von Gemälden Rubens' – darunter auch das *Haupt der Medusa* – die sich mit natürlichen und künstlerischen Entstehungsprozessen, zum Beispiel den Darstellungen der Schlangen, auseinandersetzen und auf unterschiedliche Weise die Beziehung zwischen Material und künstlerischem Schaffen thematisieren. Der 2021 von Mandabach veröffentlichte Artikel *Matter as an Artist: Rubens's Myth of Spontaneous Generation* folgt diesem

Diskussionsansatz. Zur malerischen Technik Rubens' beschäftigt sich das Buch von Hubertus von Sonnenburg *Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik* (1979).

Für das letzte Kapitel dieser Arbeit, das sich mit der Wirkung auf die Bild-Betrachter*innen beschäftigt, waren besonders die Texte von Ulrich Heinen relevant. Als Beispiel sei seine Publikation *Huygens, Rubens and Medusa: reflecting the passions in paintings with some considerations of neuroscience in art history* (2010) angeführt. Des Weiteren wurde im Jahr 1995, der Sammelband *Auge und Affekt* von Gertrud Koch und *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen* (2007) von Klaus Herding und Antje Krause-Wahl veröffentlicht.

Abschließend ist zu erwähnen, dass die flämische Medusa 2009 im Zuge der Ausstellung *Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib...Frauengestalten des Mythos im Zwielficht* im Museum für europäische Gartenkunst in Benrath (Deutschland) ausgestellt wurde. Nach jetzigem Stand (Frühjahr 2023) befindet sich die Tafel in den Ausstellungsräumen der Uffizien in Florenz. Beide Medusendarstellungen, die flämische und die Medusa von Caravaggio, sind im selben Raum zu betrachten. Von kuratorischer Seite wird kein Bezug zwischen den beiden Gemälden hergestellt und die beiden Medusendarstellungen werden aufgrund der gleichen Themenwahl gemeinsam in einem Raum präsentiert.

1.2 Bildbeschreibung der flämischen Medusa

(1620–1630, Öl auf Holz, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz) (Abb. 1)

Um das Bildpersonal und seine Umgebung betrachten zu können, muss sich der/die Betrachter*in tief hinab an einen dunklen Ort, vermutlich eine Grotte, Höhle oder Grube begeben. Eine klaustrophobische Enge macht sich breit, in der sich erst nach und nach die verschiedenen Protagonist*innen durch ein partiell eingesetztes Licht manifestieren. Die Stimmung ist gedrückt, beengt und kein Ausblick auf eine weitere Landschaft, den Himmel oder ein Ende des Erdreichs ist zu sehen. Der Untergrund ist sandig oder erdig und verschiedene kleinere Felsen und Steine türmen sich bühnenartig neben dem lebensgroßen, das Bild dominierenden Kopf, auf. Nur durch wenige Pflanzen, wie einer Efeuranke am linken oberen Bildrand, wird die kahle Umgebung bedeckt. Auf einem kleinen Stück braunen-lehmigen Bodens liegt das Haupt der Medusa, umgeben von Reptilien, Amphibien und Säugetieren (Abb. 2). Die Komposition basiert auf einer Dreieckskonstruktion, beschrieben von den Atemwolken, der Nase und den zu Boden gleitenden Schlangen sowie dem unteren Bildrand.⁵

⁵ Vgl. Kurth 2009, S. 106.

Der Maler hat einen Blickwinkel von leicht oben und einen engen querformatigen Ausschnitt des Bildes gewählt. Diverse Tiere sind auf verschiedenen angeordneten Bildebenen platziert und umgeben das abgetrennte Haupt in einer kreisförmigen Anordnung entweder auf dem Erdboden oder in der Luft. Das Gemälde zeigt den Moment nach der Enthauptung der Medusa durch eine List Perseus'. Der Kopf ist das zentrale Thema des Gemäldes und gleichzeitig der Bildmittelpunkt. Die tatsächliche Bildmitte befindet sich jedoch knapp unterhalb des rechten geöffneten Auges der Medusa und ist zugleich einer der hellsten Bereiche des Bildes. Das abgetrennte Haupt liegt nicht bildparallel am Boden auf, sondern befindet sich leicht versetzt zu den Bildseiten. Es wird in starker perspektivischer Verkürzung vom Kopfende aus dargestellt und ragt in diagonaler Linienführung von links vorne nach rechts hinten in den Bildinnenraum hinein.⁶

Die Halswunde zeigt nach hinten in den sich verdunkelnden Hintergrund. Aus dem Hals treten die Blutstropfen heraus und sie bilden sich am Boden zu kleinen pfropfenartigen Gebilden. Nicht zu sehen ist die tödliche Wunde und ebenso wird der restliche Körper der Medusa nicht im Bild gezeigt. Es wäre auch aufgrund der Enge des Raumes kein Platz für diesen vorhanden. Zudem ist der Hals kurz und die Kieferknochen leiten ohne wirkliche Definition in die Wangen über. Das Gesicht (Abb. 3) trägt androgyne Züge und wirkt durch die grobe, zerfurchte Stirn und die große Nase eher maskulin. Die Augen der Medusa sind geöffnet und sehen mit glasigem, tränengefüllten Blick nach oben. Schwer darüber liegen die gesunkenen Augenlider. Das linke Auge wird durch die Darstellung im Dreiviertelprofil nicht vollständig gezeigt. Jedoch ist auch hier das gedeckte Blau der Iris zu erkennen. Der Blick ist weder furchteinflößend noch erstarrt im Moment des Todes, sondern wirkt mit Emotion tragisch aufgeladen. Unterhalb der kurzen Stirn wölben sich in mehreren Falten die Brauen. Die Lippen sind leicht geöffnet und die oberen und unteren Zahnreihen sind zu sehen. Aus dem Mund tritt in zarten Schwaden der Lebensatem heraus und steigt hinauf zum oberen Bildrand. Die Haut ist etwas fleckig und hat einen dunkleren Teint und auch die Lippen haben dieselbe homogene Farbigkeit wie der Rest des Gesichtes. Der obere Teil des Kopfes wird von den Schlangen vereinnahmt und sie bedecken die Ohren und Bereiche der Stirn. Vereinzelt scheinen helle, gelockte Strähnen aus dem Schlangenknauel hervor und besonders im Bereich der Stirn und den Schläfen sind einige blonde Haarlocken zu sehen. In verschiedenen Bewegungen und Richtungen winden sich die Reptilien (Abb. 4) entweder am Boden oder recken ihre Körper nach oben. Sie sind unterschiedlich in ihrer Größe und Dicke, scheinen aber alle von derselben Gattung der Ringelnatter (*Natrix natrix*) zu sein. Ihre Körperoberseiten sind durch das

⁶ Vgl. Kurth 2009, S. 106.

charakteristische dunkle gefleckte Muster detailreich in Szene gesetzt. Einige der größeren Reptilien reißen auch ihre zahnlosen Mäuler auf und schnappen aktiv nach etwas. Die anderen liegen wie leblos am Boden und ihre Körper sind schlaff, die Köpfe erscheinen schwer. Zwei der Schlangenköpfe, die sich auf einer Linie mit den Augen befinden und ebenfalls nach oben streben, lassen Assoziationen mit Hörnern entstehen. Weiter bilden sich kleine embryonale Kriechtiere aus den hell-roten Blutstropfen (Abb. 5) heraus. Die große Anzahl der Reptilien lässt das Bild wie eine Schlangengrube erscheinen, in dem sie das Haupt und die Umgebung überwuchern. An manchen Stellen sind die Unterseiten und Bäuche der Schlangen sehr hell. Eine außerbildliche Lichtquelle, die von links unten zu kommen scheint, bestrahlt die Schlangen, die gleichzeitig vor dem Licht zurückschrecken. Ansonsten liegen die übrigen Motive im Schatten.

Auf einem kleinen Felsvorsprung auf der linken Bildseite befinden sich ein Eidechsenpaar (Abb. 6) – vermutlich von der Art der Zauneidechse (*Lacerta agilis*). Mit geschwungenem Körper hat sich die vorderste Echse auf einem Stein platziert und ihre Oberfläche ist durch helle, kleine Punkte und Flecken ausgezeichnet. Ihr großes hellumrandetes Auge bildet eine Blickachse mit dem rechten Medusenaugen. Hinter dem Felsen kommt eine zweite Echse hervor und zu sehen sind ihr Kopf und der sich fortsetzende geschwungene Schwanz. Auch das zweite kleine Reptil blickt zu der Medusa hin. Beide werden wieder von der Lichtquelle außerhalb des Bildes bestrahlt. Knapp darüber befindet sich eine Efeuranke mit großen dunklen Blättern und ihre Farbigkeit zeichnet sich nicht durch ein herausstechendes Grün aus, sondern ordnet sich dem vorherrschenden gedeckten Farbschema unter. Im linken Bildeck ist unscharf ein Gewächs dargestellt, das ich für ein Farngewächs halte.

Das obere Drittel des Gemäldes wird von zwei Fledermäusen besetzt, die im Flug Richtung Medusenhaupt abgebildet werden. Diese sind schemenhaft dargestellt und nur durch ihre Umrisse erkennbar. Frontal wird die linke Fledermaus (Abb. 6) abgebildet und herausstechend sind ihre großen Ohren, die für die Gattung der Langohrfledermäuse (*Plecotus*) kennzeichnend sind. Eine weitere Fledermaus ist in der rechten Ecke (Abb. 7) des Gemäldes abgebildet und erscheint ebenfalls in einer fliegenden Bewegung. Diverse Nagetiere, die sich hinter dem Kopf aufhalten, sind nur schwer erkennbar und werden von der Umgebung gänzlich vereinnahmt. Direkt in der Nähe des rechten Ohres der Medusa befindet sich eine graubraune Ratte (*Rattus norvegicus*) (Abb. 8), die entweder an einer Haarsträhne oder einer Schlange zu knabbern oder zu schnuppern scheint. Ihre Ohren stehen aufrecht und ihre kleinen Knopfaugen sind deutlich zu sehen. Eine weitere undeutlich erscheinende Ratte befindet sich hinter dem abgetrennten Hals (Abb. 9). Sie wendet sich von der Medusa ab und scheint mit etwas anderem beschäftigt

zu sein. Durch ihre dunkle Färbung treten auch die Nagetiere nicht markant aus dem Hintergrund des Bildes hervor.⁷ Am rechten Bildrand befindet sich weiter eine kleine Gruppe von Amphibien (Abb. 10) und deutlich ist der große Frosch zur Linken Medusas zu sehen. Er blickt direkt zu der Gorgo auf und auch hier lässt sich eine weitere axiale Komposition zwischen Tier und Medusa feststellen. Die zwei kleineren Amphibien schräg über dem Frosch, sind gedrungener und vermutlich als Kröten zu identifizieren. Sie befinden sich oberhalb des Frosches auf einer Steinplatte, bewegen sich jedoch vom Geschehen weg und sind in einer Bewegung aus dem Bild heraus dargestellt. Ihre Oberfläche zeichnet sich durch kleine helle Punkte aus.

Die Farbe wurde im Großen und Ganzen dünn lasierend aufgetragen und auffallend ist, dass der gesamte Hintergrund des Bildes durch ein allumgreifendes, dunkles, grau-braunes Kolorit charakterisiert ist. Im Kontrast zu den scharf abgegrenzten Schlangenkörpern im Vordergrund wurden die Hautpartien der Medusa mit weichen Übergängen modelliert, mit Kolorierungen zwischen Gelb-, Ocker- und Rosatönen. In ihrer malerischen Struktur unterscheiden sich die verschiedenen Oberflächen der dargestellten Motive nicht voneinander. Das Fell der Nagetiere erscheint in derselben Haptik wie die Schuppenhaut der Eidechsen und einzig die Häute der Schlangen bekommen durch das eingesetzte Licht einen glatten, schimmernden Charakter.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Tiere sich kreisförmig in verschiedenen Ebenen eng um den Kopf anordnen. Das Haupt wird in extremer Nahsicht dargestellt und es wird der Eindruck erweckt, als müsse der/die Betrachtende sich selbst hinab in das dunkle Erdreich begeben, um an diesem Schauspiel teilnehmen zu können. Im Allgemeinen ist die Farbigkeit gedämpft und wurde in erdigem dunklem Kolorit gestaltet. Nur die roten und weißen Farbpunkte wurden als markante Motive eingesetzt. Das Licht beleuchtet die Szene partiell und erhellt einzelne Partien des Gesichtes und lässt die Schlangenkörper erstrahlen, der Rest des Bildes liegt im Dunklen.

Der abgetrennte Kopf scheint wie von der Außenwelt abgeschnitten in einer wenig beleuchteten Ödnis zu liegen. Durch Diagonalen im Bild und die verschiedenen Blickachsen werden die Tiere untereinander und mit dem Medusenaupt in Verbindung gesetzt. Die Blicke einiger Lebewesen führen zu den Augen der Dargestellten. Gezeigt wird der Moment nach der Tat, weder Perseus noch Pegasus oder andere Akteur*innen sind im Bild zu sehen. Der Fokus liegt auf dem Haupt der Medusa, der Dramatik des Ausdrucks und den Schlangen.

⁷ Es stellt sich die Frage, inwieweit sich das Bild über die Zeit verdunkelt hat? Möglicherweise war der Hintergrund zur Entstehungszeit weit aus heller, die Tiere und der Hintergrund dadurch deutlich sichtbarer. Im Laufe der Zeit könnte die unterste Malschicht (Imprimatur) stärker zum Vorschein treten und somit das heutige Erscheinungsbild prägen.

1.3 Zuschreibungsgeschichte

Für lange Zeit wurde das hier behandelte flämische Gemälde für ein Frühwerk Leonardo da Vincis (1452–1519) gehalten, weshalb an dieser Stelle Leonardos Medusa besprochen werden soll. Für Silke Kurth schien es sich bei Leonardos Gemälde *„um die nachweisbar früheste Darstellung zu handeln, die Medusa als eigenständiges, im Vergleich zu den üblichen Gorgoneia großformatiges Motiv behandelt, ihr Bildnis aus der narrativen Verknüpfung mit Perseus löst, d. h. von ihr isoliert und ihr einen Bildwert einräumt, der über den Funktionalismus des apotropäischen Symbols hinausgeht [...]“*⁸ Das Werk ging leider verloren und da schriftliche Hinweise in Form von Inventaraufzeichnungen und Bildbeschreibungen nicht zahlreich sind, war die tatsächliche Existenz des Gemäldes umstritten.⁹ Im Inventar der mediceischen Sammlung aus dem Jahre 1553 wurde jedoch ein medusen-ähnliches Gemälde von der Hand da Vincis erwähnt: *„Ein Gemälde aus Holz, eine höllische Furie darstellend von der Hand da Vincis, ohne Ornament.“*¹⁰ Es ist beachtenswert, dass in dieser Beschreibung nicht explizit von einer Medusa geschrieben wurde, sondern von einer höllischen Furie, dennoch wurde angenommen, dass es sich um eine Medusendarstellung handelte.¹¹ Als Entstehungszeitraum des Bildes können die Jahre zwischen 1470 und 1481 angenommen werden. Es ist die Zeit, in der sich Leonardo in Florenz aufhielt, nachdem er die malerische Ausbildung bei Andrea del Verocchio (1435–1488) abgeschlossen hatte und Leonardo anschließend weiter nach Mailand reiste.¹²

Eine wichtige schriftliche Quelle für den Nachweis des Medusengemäldes und eine bildliche Rekonstruktion ist Giorgio Vasaris (1511–1574) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, in der ein Medusenbild sowohl in den Ausgaben von 1550 als auch 1568 ausführlich erwähnt wird. In dem Werk liefert Vasari eine gründliche Bildbeschreibung und vermittelt einen Eindruck des Bildes auf die Betrachter*innen. Der Autor konzentrierte sich in der Ausführung auf die ungewöhnliche Wiedergabe des Motivs und den Entstehungskontext des Gemäldes.¹³ Die Absicht Vasaris bestand Kurth zufolge darin, das Werk in ein *„atmosphärisches Gesamtbild der Künstlerpersönlichkeit Leonardos einzufügen.“*¹⁴

⁸ Kurth 2009, S. 79.

⁹ Vgl. ebd., S. 83. Weiters beschäftigten sich Werner Hofmann im Ausstellungskatalog *Zauber der Medusa* (1987) und John Varriano in dem Aufsatz *The Lost Leonardo* (1997) mit der Leonardo-Medusa.

¹⁰ *„Uno quadro di legname, pittovi una furia infernale di mano da Vinci senza ornamento.“* Übersetzung von Silke Kurth 2009, S. 80; Vgl. Varriano 1997, S. 78, Anm. 3, zitiert nach Kurth 2009, S. 80, Anm. 179.

¹¹ Vgl. ebd., S. 80.

¹² Vgl. ebd., S. 84; Feser/Lorini 2001, S. 96–97.

¹³ Vgl. ebd., S. 81.

¹⁴ Ebd., S. 81.

Vasari schrieb über das Gemälde folgendes:

Es wird erzählt, daß [sic!] Messer Piero da Vinci, Leonardos Onkel, als er sich auf seinem Landsitz befand, von einem seiner Bauern dort aufgesucht und gebeten wurde, einen Schild, den er selbst aus dem Holz eines gefälltten Feigenbaums angefertigt hatte, in Florenz bemalen zu lassen. [...] Also ließ er [Piero] den Schild nach Florenz bringen und ohne ein Wort davon zu sagen, wem er gehörte, bat er Leonardo, etwas darauf zu malen. Eines Tages nahm Leonardo den Schild zur Hand, und als er sah, daß [sic!] er schief, schlecht gearbeitet und plump war, begradigte er ihn im Feuer und gab ihn dann einem Drechsler, der das ungeschliffene, plumpe Stück in eine feine und ebenmäßige Form brachte. Nachdem er den Schild mit einer Gipsschicht versehen und ihn auf seine Weise vorbereitet hatte, begann er darüber nachzudenken, was er darauf malen sollte, so daß [sic!] jeder, der den Schild zu Gesicht bekäme, sich erschrecken und er die gleiche Wirkung erzielen würde wie einst der Kopf der Medusa.

Zu diesem Zweck brachte Leonardo in einen seiner Räume, zu dem nur er selbst Zutritt hatte, zwei Arten von Eidechsen, des weiteren Grillen, Schlangen, Falter, Heuschrecken, Fledermäuse und noch andere seltsame Tiere vergleichbarer Art. Aus dieser Menge nahm er verschiedene Teile [zum Vorbild] und vereinigte sie zu einem schrecklichen, grauenerregenden Ungeheuer, das mit seinem Atem Gift und Feuer spie. Er ließ es aus einer dunklen Felsspalte hervorkommen, während es aus dem geöffneten Schlund Gift, aus den Augen Feuer und aus den Nüstern Rauch ausstieß. Er malte dies alles in so unheimlicher Weise, daß [sic!] die Wirkung monströs und grauenvoll war.¹⁵

Inwieweit Vasaris Überlieferungen der Wahrheit entsprachen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Einige Aspekte stechen jedoch aus dem Text hervor: die Wahl des Themas, das künstlerische Interesse an den Lebewesen und die gestalterische Fantasie.¹⁶ Leonardo schuf demnach eine Medusendarstellung als naturalistisch inspirierte Komposition.¹⁷ Kurth führte an: „[...] *wesentlich ist nun vor allem die Neuinterpretation des Themas in seiner Selbstgenügsamkeit, d. h. in seiner motivischen Eigenständigkeit und der Wiederentdeckung der ihm innewohnenden Ausdruckskraft.*“¹⁸ Die Autorin spielte darauf an, dass zuvor die gemalten Medusenabbildung lediglich apotropäisch-dekorativen Zwecken dienten und es bei Leonardo um eine intensive, reflexive Auseinandersetzung mit dem Motiv ging.¹⁹ Auf die Zeit-

¹⁵ „*Dicesi che ser Piero da Vinci, zio di Lionardo, essendo alla villa, fu ricercato domesticamente da un suo contadino, il quale d'uno fico da lui tagliato in sul podere aveva di sua mano fatto una rotella, che a Fiorenza gnene facesse dipingere, [...] Laonde fattala condurre a Firenze, senza altrimenti dire a Lionardo di chi ella si fosse, lo ricercò che egli vi dipignesse suso qualche cosa. Lionardo, arrecatosi un giorno tra le mani questa rotella, veggendola torta, mal lavorata e goffa, li dirizzò col fuoco; e data a un torniatore, di roz[z]a e goffa che ella era, la fece ridurre delicata e pari; et appresso ingessatala et acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non e' solo, lucertole, ramarri, grilli, serpi, farfalle, locuste, nattole et alter strane spezie di simili animali, da la moltitudine de' quali variamente adattata insieme cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco, e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno da la gola aperta, fuoco dagli occhi e fumo dal naso sì stranamente, che e' pareva monnstruosa et orribil cosa:*“ zitiert und übersetzt nach Vasari/Feser/Lorini 2001, S. 49–50.

¹⁶ Vgl. Kurth 2009, S. 82.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 83.

¹⁸ Ebd., S. 83.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 65.

genoss*innen wird die unmittelbare Bildwirkung des Werkes Leonardos, aufgrund des Darstellungstypus, erheblich gewesen sein. Vasari schilderte in seinem Text die Inszenierung des Schreckens und Erschreckens, den Leonardo beabsichtigte:

Ser Piero erschrak jedoch im ersten Augenblick gewaltig, denn er erkannte in dem schrecklichen Untier, das ihm entgegentürmen schien, weder den Schild noch überhaupt eine Malerei. Leonardo hielt ihn, da er schon fliehen wollte, zurück und sagte: „Dieses Werk verfüllt den Zweck, zu dem es bestimmt ist. Nehmet es also und tragt es fort, denn es hat die erwartete Wirkung.“²⁰

In der zweiten Auflage der Viten von 1568 ist ebenfalls über den bereits vorgestellten Schild zu lesen, aber Vasari fügte noch eine weitere kurze Bildbeschreibung eines Medusengemäldes hinzu:

Da hatte Leonardo den Einfall, ein Ölbild von dem Haupt der Medusa zu malen, deren Frisur aus einer Ansammlung von Schlangen bestehen sollte – eine Erfindung, wie man sie sich seltsamer und ungewöhnlicher nicht denken könnte. Doch war dies ein Werk, das Zeit erforderte, und so blieb es wie fast alle seine Vorhaben unvollendet. Es befindet sich jetzt in der vorzüglichen Sammlung im Palast des Herzog Cosimo, zusammen mit dem Kopf eines Engels [...]²¹

Die beiden Beschreibungen erwecken den Anschein, als könnte es sich um zwei Medusenabbildungen handeln: dem gemalten Schild und einem unvollendeten Ölgemälde.²² Diese zwei vorgestellten Medusenbilder in der Biografie Leonardos führten in der Folge zu Diskussionen um die Echtheit und die Existenz des Gemäldes.

Der englische Essayist Walter Pater (1839–1894) zweifelte in der Mitte des 19. Jahrhunderts an dem tatsächlichen Vorhandensein eines Medusenschildes von Leonardo und argumentierte: „*Vasari's story of an earlier Medusa, painted on a wooden shield is perhaps an invention [...] For its real subject is not the serious work of a man, but the experiment of a child.*“²³ Die Erzählung rund um die Herstellung des Gemäldes diente laut Pater hauptsächlich der Hervorhebung der Frühbegabung des Künstlers.²⁴ Bei dem Bildbeispiel ging es Pater zufolge vielmehr um die Wirkmacht des Gemäldes und darum, bestimmte Emotionen und Reaktionen auszulösen und nicht um eine eindeutige und nachweisbare Bildbeschreibung. Vasari könnte

²⁰ „Ser Piero nel primo aspetto, non pensando alla cosa, subitamente si scosse, non credendo che quella fosse rotella, né manco dipinto quell figurato che e' vi vedeva. E tornando col passo a dietro, Lionardo lo tenne, dicendo: „Questa opera serve per quel che ella è fatta. Pigliatela, dunque e portatela, ché questo è il fine, che dell' opera s'aspetta.“ zitiert und übersetzt nach Vasari/Feser/Lorini 2001, S. 50.

²¹ „Vennegli fantasia di dipingere in un quadro a olio una testa d'una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai; ma come opera che portava tempo, e come quasi interviene in tutte le cose sue, rimase imperfetta. Questa è fra le cose eccellenti nel palazzo del duca Cosimo, insieme con una testa d'uno Angelo [...]“ zitiert und übersetzt nach Vasari/Feser/Lorini 2001, S. 72.

²² Bemerkenswert ist, dass weder Kurth 2009 noch Leonhard 2013 auf diese Thematik eingehen.

²³ Pater 2012, S. 106.

²⁴ Vgl. Leonhard 2013, S. 97.

demnach die Anekdote rund um die Herstellung des bemalten Schildes als erzählerisches Stilmittel eingesetzt haben, um die Kunstfertigkeit Leonardos zu betonen. Silke Kurth schrieb zum kreativen Prozess des Künstlers:

Die amüsante Erzählung der Entstehung des vorliegenden Werkes, die evidente anekdotische Züge trägt, darf daher durchaus als literarischer Kunstgriff Vasaris gelten, ganz so wie auch die Ausschmückung der Szene in Leonardos Atelier, in dem dieser Schlangen und anderes Kriechtief zum näheren Studium zusammentrug und es dort über seiner Arbeit vergaß und vergammeln ließ, unzweifelhaft übertrieben und lediglich dem Klischee des allzu konzentrierten und vergeistigten Künstlers dienlich zu sein scheint.²⁵

Dennoch belegt, wie bereits angeführt, der Inventareintrag von 1553 ein *medusenhaftes* Gemälde von Leonardo, welches durch die zweite, kurze Passage Vasaris aus der Ausgabe von 1568 beschrieben sein könnte. Jedoch geht weder aus der Inventaraufzeichnung noch aus Vasaris Beschreibung ein Hinweis auf die formale Komposition hervor.

Einen bildlichen Lösungsvorschlag bot daher die flämische Medusa, denn sie lieferte eine Darstellung der, bei Vasari beschriebenen, Tiere und auch der angesprochene Atem wurde im Gemälde dargestellt. Obwohl das flämische Bild im Katalog von 1769 in der mediceischen Sammlung neben dem von Leonardo angeführt wurde, kam es zu einer Fehlzuschreibung und das flämische Bild wurde für Leonardos verschollenes Gemälde gehalten.²⁶ Im Jahr 1782 begab sich der Altertumsforscher und Kustos Luigi Lanzi (1732–1810) in den Uffizien auf die Suche nach Werken Leonardos und stieß dabei auf das flämische Medusenhaupt. Aufgrund der Tierdarstellungen und einiger kompositorischer Ähnlichkeiten, bot sich für Lanzi das flämische Medusenbild für eine Umdeutung mit da Vinci als berühmten Urheber an. Im Glauben, dass es sich um Leonardos verschollenes Gemälde handeln könnte, veröffentlichte er seinen Fund im Museumsführer der Uffizien. Lanzi schrieb über das Gemälde:

Auf der folgenden Wand schließlich ist der Kopf der Medusa mit Schlangen zu sehen, der so lebensecht ist, dass es glaubhaft ist, dass er von Vinci gemalt wurde, nachdem er mit einem ähnlichen Gemälde Angst und Flucht bei denen ausgelöst hatte, die ihn sahen: eine Tatsache, die der modernen Malerei nicht weniger Ehre macht als die Trauben des Zeuxis oder das Pferd des Apelles in der Antike.²⁷

Auch bei Lanzi können wir von zwei möglichen Medusengemälden lesen, was die Zuschreibung weiter verkompliziert. Die fehlerhafte Bewertung der flämischen Medusa, mit Leonardo als Erschaffer, wurde jedoch ohne weitere Nachforschungen übernommen und

²⁵ Kurth 2009, S. 82.

²⁶ Vgl. ebd., S. 86.

²⁷ „Finalmente nella parete, che fiegue, è da offervare la testa di Medusa con serpenti sì al naturale, che rendono credibile che leggiamo del Vinci; aver lui con un dipinto alquanto fimile a questo cagionata in chi la vide paura, e fuga: cofa che alle moderna pittura non fa men' onore di quell che facciamo all' antica le uve die Zeusi, o il cavallo di Apelle.“ Lanzi 1782, S. 132. Übersetzung von der Verfasserin.

veranlasste zum Beispiel den britischen Dichter Percy Bysshe Shelley (1792–1822) zu dem Gedicht *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*.

Erst Bernard Berenson äußerte Anfang des 20. Jahrhunderts Zweifel an der Nachvollziehbarkeit der Zuschreibung und sprach dem flämischen Werk die Autorschaft Leonardos ab.²⁸ Schriftliche Quellen zeigen, dass das flämische Werk in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – genauer in den 1660er-Jahren – in die Sammlung der Medici aufgenommen wurde.²⁹ Es handelte sich bei dem Gemälde um ein Geschenk an Ferdinando II. de' Medici (1610–1670), das der Großherzog von seinem *segratario di camera*, Ippolito de Vicq aus Brügge als Zeichen seiner Ergebenheit erhalten hatte.³⁰ Woher das Bild kam und wie es in de Vicqs Besitz gelangte, ist nicht bekannt. Die Tafel befand sich zunächst in der Sammlung des Palazzo Pitti, bevor es dann Mitte des 18. Jahrhunderts in die Sammlungen der Uffizien integriert wurde.³¹

Didier Bodart ordnete 1977 in seinem Überblickswerk *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine* das besagte Werk dem flämischen Kreis zu und deutete eine Nähe zu Otto Marseus van Schrieck an.³² Laut Bodart wurde das Bild bereits im *Inventario generale della Guardaroba di Pitti* von 1666 aufgelistet.³³ Zum jetzigen Zeitpunkt wird auf der offiziellen Website der Uffizien das Gemälde einem flämischen Künstler oder an mancher Stelle präziser, einem Künstlerkreis rund um Otto Marseus van Schrieck, zugeschrieben und auf das erste Drittel des 17. Jahrhunderts datiert.³⁴ Auch die jüngsten Publikationen, die das Bild thematisierten, ordneten es einem flämischen Künstlerkreis zu.³⁵

Nach dieser einführenden Beschreibung des Bildes und seiner Historie möchte ich zurück zum Ursprung der Sage kommen und die verschiedenen antiken Quellen vorstellen. Diese bilden die schriftliche Basis für die späteren, darauf basierenden Kunstwerke. Ebenfalls soll die stilistische Entwicklung ausgehend von der Antike bis zum Barock beschrieben werden. Im Laufe des Kapitels werden einige unterschiedliche Beispiele des Barock angeführt, welche als Vergleichsbeispiele zur flämischen Medusa dienen und Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede aufzeigen sollen. Doch zunächst werden die antiken Quellen vorgestellt.

²⁸ Siehe Berenson 1916.

²⁹ Einen detaillierten Überblick über Zu- und Abschreibung seit 1782 gibt Simone Giordani in dem Ausstellungskatalog *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici* von 2008.

³⁰ Vgl. Giordani 2008, S. 66.

³¹ Vgl. Kurth 2009, S. 106.

³² „Il dipinto ricorda le composizioni di Marseus, che in seguito entrarono in gran numero nelle raccolte medicee.“ Bodart 1977, S. 306.

³³ Vgl. ebd., S. 306.

³⁴ Siehe <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere> (letzter Zugriff am 11. 05. 2023); eine deutlich spätere Datierung nach 1667, liefert Natali 2008, S. 11–16.

³⁵ Siehe Leeming 2016; Garber/Vickers 2003; Seelig 2017; Leonhard 2013.

2 Die mythologischen Erzählungen und die unterschiedlichen Bildtraditionen

Vermutlich ist keine mythologische Figur so bekannt wie Medusa. Eine Frau mit Haaren aus Schlangen, die sich in wilden Bewegungen um ihren Kopf winden und deren Blick Mensch und Tier in Stein verwandelte, lieferte genug Erzählstoff und Projektionsmaterial für zahlreiche Schilderungen über die Jahrhunderte. Besonders für die Kunst des affektliebenden Barock wurde die Figur der Medusa zu einem beliebten Sujet. Als schriftliche Basis der künstlerischen Auseinandersetzung dienten die unterschiedlichen mythologischen antiken Erzählungen. Stellvertretend sollen hier drei Überlieferungen genauer betrachtet werden: das Werk *Theogonie* von Hesiod, die *Götter- und Heldensagen* von Apollodor und die *Metamorphosen* von Ovid.

Der griechische Dichter Hesiod (ca. 700 v. Chr.) lieferte in seinem Werk *Theogonie*³⁶ einen ersten Überblick über die Entstehung der diversen Gött*innen, beschrieb eine Genealogie der Held*innen und weiter führte er in dem Werk auch den Stammbaum Medusas an.³⁷ Aus der Verbindung zwischen Gaia (der Erde) und Pontos (dem Meer) entstanden laut Hesiod der Meeresgott Phorkys und dessen Schwester Keto.³⁸ Diese zwei zeugten unter anderem die drei Graien und die drei Gorgonen, zu denen Medusa gehörte. Der antike Autor beschrieb die Graien und Gorgonen folgend:

Keto gebar dem Phorkys die Graien mit rosigen Wangen, aber grau von Geburt – und deshalb heißen sie Graien bei den unsterblichen Göttern und bei den irdischen Menschen. Schöngewandet Pemphredo, im Safrankleide Enyo, und die Gorgonen, die jenseits des ruhmvollen Ozeans wohnen, wo, am Rande der Nacht, die Töchter des Hesperos singen. Nämlich Euryale, Sthenno, die schmerzerfüllte Medusa: War sie doch sterblich und nicht dem Tod und dem Alter enthoben wie ihre Schwestern, doch ihr allein vermählte Poseidon sich auf blühender Wiese im Frühling, der dunkelgelockte. Der [Medusa] aber trennte Perseus das Haupt vom Rumpf mit dem Schwerte. Da entsprang ihr in voller Größe Chrysaor, das Pferd auch: Pegasos – so genannt nach dem Pegel des Ozeanstromes, aber Chrysaor, weil golden ihm blitzte das Schwert in den Händen.³⁹

Medusas Heimat war jenseits des Okeanos in einer dunklen, nächtlichen Umgebung, während die anderen Gött*innen und Halbgött*innen den Himmel (Olymp) bewohnten. Bei Hesiod ist über Medusa weder von der petrifizierenden Kraft ihres Blickes noch von dem schlangenbesetzten Haupt zu lesen. Zu erfahren ist, dass Medusa sich mit Poseidon auf einer

³⁶ Altgriechisch: Θεογονία Theogonía, Entstehung der Götter.

³⁷ Phorkys und Keto herrschten über eine Vielzahl von weiteren Meeresungeheuern, die in anderen mythologischen Sagen wichtige Rollen spielten. Siehe Leeming 2016, S. 9–21.

³⁸ Vgl. von Schirnding 2012, S. 27.

³⁹ Ebd., S. 27.

blühenden Wiese verband. Die Graien wurden nicht als schreckliche Gestalten beschrieben, sondern als grauhaarige Wesen und im Gegensatz zu ihren Schwestern Sthenno und Euryale war Medusa als einzige sterblich.⁴⁰ Ohne einen weiteren geschichtlichen Kontext zu nennen, erzählte Hesiod wie Perseus Medusa das Haupt abschlug und aus ihr der Riese Chrysaor und das geflügelte Pferd Pegasus entsprangen. Auch ist in der *Theogonie* nichts über den weiteren Verbleib von Perseus und dem Medusenhaupt zu erfahren.

In späteren Schriften wurde die Geschichte der Medusa, zum Beispiel bei Apollodor oder Ovid mit dem Schicksal des Helden Perseus verbunden. Die Sage wurde immer weiter ausgebaut und weitere Charaktere kamen in der Geschichte hinzu.⁴¹ Alles nahm seinen Lauf in der peloponnesischen Stadt Argos. Dort erfuhr Akrisios, König von Argos und der Vater Danaes per Orakelspruch, dass er durch die Hand seines Enkelsohns sterben würde. Aus Angst davor, sperrte er seine Tochter in einen Turm. Jedoch drang Zeus in Gestalt eines Goldregens zu Danae vor und neun Monate später brachte sie Perseus zur Welt. Als Akrisios das Kind entdeckte, sperrte er Danae und ihren Sohn in eine Holzkiste und warf diese ins Meer. Die Kiste wurde an den Strand der Insel Seriphos gespült, die beiden Eingesperrten wurden befreit und an den königlichen Hof gebracht. Dort kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen Perseus und dem König Polydektes, der ein starkes Interesse an Danae hatte. Bei dem Streit forderte Polydektes Perseus zu einer Mutprobe heraus. Der junge Mann sollte ihm das Haupt der Medusa bringen, erst dann würde er von Danae Abstand nehmen. Als göttliche Unterstützer*innen standen Perseus Athena und Hermes bei, und sie brachten Perseus zu den drei Graien – den Schwestern Medusas – denn diese wussten den Weg zu den Nymphen. Die Nymphen hatten mehrere Gegenstände, welche Perseus für seine Unternehmung brauchte. Gemeinsam besaßen die Graien nur ein einziges Auge und einen einzigen Zahn. Perseus stahl ihnen das Auge und den Zahn und verlangte für die Rückgabe, dass sie ihm den Weg zu den Nymphen wiesen. Sie gingen auf den Handel ein und erklärten Perseus den Weg. Bei den Nymphen kam der Held in den Besitz der Flügelsandalen, der Kibisis, einem Beutel, in dem Nahrung und Kleidung aufbewahrt werden konnte, sowie der Tarnkappe des Hades, die ihn unsichtbar machen konnte. Zusätzlich stattete Athena Perseus mit einem Schwert und einem spiegelnden Schild aus. Mit diesen Gegenständen machte sich Perseus zu den drei Gorgonen auf und er fand die Schwestern schlafend in einer Höhle vor.

⁴⁰ Vgl. von Schirnding 2012, S. 27.

⁴¹ Ich fasse hier die Legende des Perseus zusammen, wie sie in den Sagen des klassischen Altertums zu finden ist, siehe Schwab 1974. Die Passagen, in denen Andromeda als weitere Protagonistin hinzukommt, lasse ich bewusst aus, denn Andromeda spielt in der Medusenerzählung keine Rolle und sie erscheint in den Erzählungen erst nach der Enthauptung.

Bei den *Götter- und Heldensagen* des Apollodor von Athen (ca. 180 v. Chr.–120 v. Chr.) wird das Aussehen der Gorgonen folgend beschrieben:

Die Gorgonen aber hatten Köpfe, die mit Drachenschuppen umwunden waren, und große Zähne wie von Schweinen und eherne Hände und goldene Flügel, vermittle derer sie fliegen konnten. Diejenigen aber, die sie ansahen, machten sie zu Steinen.⁴²

Auffallend bei der Erzählung Apollodors ist, dass alle drei Schwestern ein monströses oder chimäres Aussehen hatten. Medusa unterschied sich optisch nicht von ihren Schwestern, sondern war die Einzige, die sterblich war. Der Stoiker Lukan (39–65 n. Chr.) beschrieb in seinem Werk *Pharsalia* ebenfalls, dass alle drei Gorgonen die versteinemde Kraft des Blickes besaßen. Wer immer sie ansah, wurde zunächst von unglaublichem Schrecken befallen, der die Glieder lähmte, den Atem raubte und letztendlich zum Tod führte.⁴³

In den *Metamorphosen* des Publius Ovidius Naso, genannt Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.) wird Medusa als schönes Mädchen beschrieben und der Autor machte die Schönheit der Gorgone, im Gegensatz zum monsterhaften Aussehen der früheren Erzählungen deutlich:

[...] Und einer der Vornehmen nahm den Faden wieder auf und fragte, warum von den Schwestern sie [Medusa] nur Schlangen trug, die im Wechsel mit Haaren sich mischten. »Weil du zu wissen begehrt, was wert ist, berichtet zu werden«, sprach der Fremde, »vernimm nun den Grund. Als Schönheit berühmt, war jene die Hoffnung von zahlreichen eifersüchtigen Freiern, nichts aber gab es an ihr, das herrlicher war als das Haar; ich traf mal einen, der sagte, er habe es selber gesehen. Jene schändete, sagt man, der Herrscher des Meeres in Minervas Tempel. Jupiters Tochter, die Ägis haltend vors keusche Antlitz, wandte sich ab, und damit das nicht unbestraft bleibe, hat sie die Haare der Gorgo in hässliche Schlangen verwandelt. Heut noch trägt sie vorn auf der Brust, um mit Angst und Entsetzen ihre Feinde zu lähmen, die Schlangen, die sie entstehen ließ.«⁴⁴

Mithilfe des spiegelnden Schildes, der Medusas Blick reflektierte und sie selbst versteinerte und mit dem Schwert enthauptete der Held Medusa. Durch die Tarnkappe unsichtbar gemacht, konnte Perseus anschließend mit den Flügelschuhen und dem abgeschlagenen Haupt entfliehen.⁴⁵ Nach der Enthauptungsszene und der anschließenden Flucht Perseus' aus dem Reich der Gorgonen, wurden bei den Metamorphosen noch weitere Erzählungen hinzugefügt. Da das Haupt der Medusa immer noch die versteinemde Kraft innehatte, bat die Göttin Athena Perseus, nicht auf direktem Weg nach Seriphos zurückzukehren, sondern einen Umweg über die Wüste zu machen. Als Perseus über die Wüste Libyens flog, fielen einige Tropfen Blut von Medusas Haupt auf den Sand, das Blut wurde sogleich aufgesogen und verwandelte sich in

⁴² Dräger 2005, S. 89.

⁴³ Graves 2003, S. 40–41.

⁴⁴ Holzberg 2017, S. 239–241.

⁴⁵ Vgl. Dräger 2005, S. 89.

verschiedene giftige Schlangen.⁴⁶ Nachdem der Held eine weite Strecke zurückgelegt hatte, erreichte er das Land des Titanen Atlas. Dort bat Perseus um einen Schlafplatz für die Nacht, doch Atlas verweigerte den Wunsch. Erzürnt holte Perseus Medusas Haupt aus der Kibisis hervor und hielt es Atlas vors Gesicht, woraufhin der Titan versteinerte und er ein riesiges Gebirge formte.⁴⁷ In einer weiteren Passage erzählte Ovid, dass Perseus auf seiner Reise Rast an einem Meeresstrand machte und sich seine Hände im Wasser wusch. Um das Haupt vor dem groben Sand zu schützen, zog er eine Pflanze aus dem Wasser und bettete den Kopf darauf. Im gleichen Augenblick verhärtete sich die Pflanze und daraus entstand eine Koralle.⁴⁸

Am Ende der Geschichte und nach vollbrachter Tat übergab Perseus das Haupt an Athena, die es als *Apotropaion*, als Zeichen zur Abwehr des Bösen auf ihrer Aegis (Schultertuch oder Umhang) beziehungsweise auf ihrem Schild anbrachte. In der Variante des Dichters Euripides (ca. 480 v. Chr.–406 v. Chr.) wird erzählt, dass Athena, nachdem sie das Haupt von Perseus erhalten und an ihrem Schild angebracht hatte, das Blut der Medusa aus zwei Venen abzapfte und an den Arzt Asklepios übergab. Euripides berichtete weiter, dass ein Teil des Blutes als tödliches Gift wirkte und der andere Teil die Kraft hatte, Tote wieder auferstehen zu lassen.⁴⁹

Wie bei Ovid wurde Medusa auch in anderen späteren Überlieferungen, zum Beispiel bei dem italienischen Schriftsteller Giovanni Boccaccio (1313–1375), als hübsches Mädchen beschrieben, das stolz auf ihre blonden oder goldenen Locken war und von vielen Freiern bedrängt wurde.⁵⁰ Poseidon, der als Einziger dem tödlichen Blick standhalten konnte, nutzte dies aus und missbrauchte Medusa im Tempel der Athena. Die Göttin, außer sich vor Wut, bestrafte die unschuldige Medusa und verwandelte ihre Haare in Schlangen und ihr Gesicht in eine monsterhafte Fratze.⁵¹ Bei dem römischen Grammatiker Servius, der im späten 4. Jahrhundert seine Auslegung der Medusensage niederschrieb, machte sich Medusa der Hybris schuldig und wurde von Athena bestraft, weil sie ihre Schönheit mit jener der Göttin verglich und ihr Haar für prächtiger hielt als das der Athena.⁵² Wie die vorgestellten Geschichten über Medusa zeigten, gab es unterschiedliche Vorstellungen über ihr Aussehen und über ihr Verhalten. Eine ausführliche Beschreibung lieferte Ovid, der neben der Hauptgeschichte rund um Perseus und Medusa, auch noch weitere Nebenerzählungen hinzufügte, die besonders in der Malerei ab der Renaissance bildlich wiedergegeben wurden. Auch wurde Medusa im Laufe

⁴⁶ Vgl. Holzberg 2017, S. 229.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 229.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 237.

⁴⁹ Vgl. Kurth 2009, S. 59.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 54.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 55.

⁵² Vgl. ebd., S. 55.

der Jahrhunderte unterschiedlich interpretiert und ihr verschiedene Zuschreibungen hinzugefügt.

2.1 Interpretation des Mythos

Wie sich in der kurzen Einführung über die Mythen zeigte, gab es verschiedene Varianten der Geschichte Medusas. Nicht nur veränderte sich ihr Aussehen im Laufe der Zeit, auch ihr Verhalten spielte eine zunehmende Rolle in den Erzählungen. Über die Jahrhunderte wurde die Sage auch um mehrere Personen und Handlungen erweitert. Im Zentrum der Medusengeschichte stand für Silke Kurth jedoch die Bestrafung: als erstes die Verwandlung der Haare in das Schlangenhaupt und dann die später folgende Enthauptung durch Perseus.⁵³ Medusa existierte allein in der Abhängigkeit von Held und Gött*innen.⁵⁴ Kurt schrieb dazu: *„In den Texten wird ihre Individualität zurückgenommen, indem man sie entweder zu ihren Schwestern gesellt oder in vollständige Abhängigkeit von höheren Mächten stellt.“*⁵⁵ Im Laufe der Jahrhunderte rückte die Erzählung rund um Perseus in den Fokus und Medusa wurde eine Nebenfigur in der Heldensage.

Im 5. und 6. Jahrhundert wurde ausgehend von den Schriften des spätantiken Autors Fludentius, die moralische oder moralisierende Interpretation des Mythos wichtiger. Er verfasste eine Reihe an allegorischen Interpretationen der griechischen Mythen und Legenden aus einer christlichen Perspektive.⁵⁶ Bei Fludentius wurden die drei Gorgonen als verschiedene Arten oder Stufen des Schreckens beschrieben: Sthenno war der den Sinn lähmende; Euryale war der sich durch das ganze Wesen ausbreitende und Medusa war der die Augen verdunkelnde Schrecken.⁵⁷

In den Schriften des Mittelalters wurde der Schwerpunkt auf den Perseusmythos gelegt und Medusa zu einer Nebenfigur umgedeutet. Der heldenhafte Perseus wurde zum Sinnbild der Tapferkeit und siegte mithilfe Athenas respektive der Weisheit über die Gorgo.⁵⁸ Für Boccaccio repräsentierte Perseus die Klugheit und Frömmigkeit im Kampf gegen das Laster, welches von Medusa verkörpert wurde.⁵⁹ In der *Ovid moralisé*, der Hauptquelle der mittelalterlichen Mythosinterpretation in Verbindung mit der christlichen Lehre, wurden die Gorgonen als Töchter des Teufels gesehen, derer bösen Gedanken sich durch Schlangen auf ihren Häuptern

⁵³ Vgl. Kurth 2009, S. 55.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 55.

⁵⁵ Ebd., S. 55.

⁵⁶ Vgl. Leeming 2016, S. 39.

⁵⁷ Vgl. Whitbread 2003, S. 47.

⁵⁸ Vgl. Kurth 2009, S. 60.

⁵⁹ Vgl. Leeming 2016, S. 40.

manifestierten.⁶⁰ In den mittelalterlichen Schriften wurde die Weiblichkeit der Gorgo betont und Medusa als Frau beschrieben, die eine gefährliche erotische Kraft inne hatte, welche bestraft werden musste.⁶¹ Zum Beispiel wird in Dante Alighieris (1265–1321) *Inferno*, Medusa als Frau beschrieben, deren Reize die Männer in ihren Bann zog.⁶² Flugentius oder Dante zufolge versteinerte Medusa die Menschen nicht durch ihren Blick, sondern durch ihre gefährliche weibliche Schönheit.⁶³ Die Geschichte der Medusa wurde von den religiösen und profanen Dichtern und Gelehrten als Projektionsfläche für die Gefährlichkeit und Lasterhaftigkeit der Frau im Allgemeinen genutzt und diese Vorstellung wurde über Jahrhunderte nicht abgelegt. Auch in den Schriften der Renaissance und des Barock wurde die zerstörerische und lähmende Macht Medusas thematisiert und sie diente als warnendes Beispiel für den Hochmut und die Anmaßung gegenüber den Gött*innen.⁶⁴ Auch die bildliche Darstellung wandelte sich, wie sich zeigen wird, im Laufe der Zeit. Von antiken archaischen Motiven ausgehend veränderte sich das Erscheinungsbild der Medusa.

2.2 Überblick über die bildlichen Darstellungen

Die zentrale Bedeutung des Kopfes und der Augen im Gegensatz zu Medusas restlichem Körper wies für Tobin Siebers daraufhin, dass die Griechen das Gorgonenhaupt als Talisman oder Amulett gegen den bösen Blick auf verschiedenen Objekten benutzten und das Motiv auf noch älteren archaischen Vorstellungen basierte.⁶⁵ Diese, unter dem Begriff *Gorgoneion* zusammengefassten, Objekte konnten aber nicht nur dem eigenen Schutz dienen, sondern genau andersherum eingesetzt, potenzielle Feinde abschrecken. Das Haupt der Medusa wurde zu einem apotropäischen Symbol, das buchstäblich das Böse, das es verkörperte, abwehrte. Der ausgehende Schrecken wurde benutzt, um den befürchteten Schrecken zu vertreiben.⁶⁶ In ihrer Gestaltung weisen die *Gorgoneia* viele Gemeinsamkeiten auf. Es handelt sich um Figuren in Frontalansicht mit einem übergroßen Kopf und weit aufgerissenen Augen, großen Zähnen und herausgestreckter Zunge (Abb. 11). Die Schlangen wurden ornamental um den Kopf angebracht. Auffallend ist, dass in den älteren Abbildungen Medusa sowohl männlich als auch weiblich sein konnte. Neben den kleinen Tonfiguren in Form der *Gorgoneia*, fanden sich Repräsentationen des Medusenkopfes auch über Gebäudeeingängen und anderen

⁶⁰ Vgl. Kurth 2009, S. 61.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 61.

⁶² Vgl. Mandelbaum 2003, S. 51–53.

⁶³ Vgl. Leeming 2016, S. 111–112.

⁶⁴ Vgl. Kurth 2009, S. 63.

⁶⁵ Vgl. Siebers 1983, S. 6–7.

⁶⁶ Vgl. Garber/Vickers 2003, S. 2.

architektonischen Elementen wieder. Erst im Laufe der Zeit wurde Medusa als eindeutig weiblich dargestellt und der Fokus auf ihre Schönheit gelegt. Nach und nach wandelte sich die Darstellung von einem fratzenhaften, Zähnezeigenden, androgynen Dämonengesicht zu einem weiblichen, anmutig schönen Antlitz, wie das Beispiel der hellenistischen *Medusa Rondanini* (Abb. 12) zeigt.⁶⁷ Bei der *Medusa Rondanini* sind die Augen und der Mund leicht geöffnet und das Schlangenhaupt wird nur mehr durch zwei stilisierte Schlangenköpfe angedeutet. Das Gesicht verliert das Fratzenhafte und bekam menschliche Gesichtszüge verliehen.

In der Kunst und dem Kunsthandwerk der Renaissance wurde der Medusenkopf in Verbindung mit Athena zu einem Symbol der Klugheit, wobei sich der Medusenkopf bei Darstellungen von Athena entweder auf ihrem Brustpanzer oder ihrem Schild wiederfindet. Die Medusendarstellungen wurden in Anlehnung an die Kriegsgöttin Athena vermehrt im kriegerischen und militärischen Bereich auf Helmen, Brustpanzern und Schilden beliebt. In diesem Kontext sollte die Kraft des Medusenhauptes die Gegner des Trägers bannen und unschädlich machen.⁶⁸ Seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden vorwiegend in Mailand Prunkrüstungen, auf deren Schilden das Medusenhaupt abgebildet wurde. Ein besonders aufwendiges Exemplar ist der Prunkschild (Abb. 13), den Filippo Negroli (ca. 1510–1579) für Kaiser Karl V. nach seinem erfolgreichen Afrikafeldzug 1541 anfertigte. Auf die militärischen Erfolge des Besitzers nehmen die Darstellungen Bezug, welche das zentrale *Gorgoneion* in konzentrischen Kreisen umgeben. Auch Cosimo I. de' Medici (1519–1574) ließ sich einen Harnisch aus der Werkstatt Negroli mit einem darauf abgebildeten *Gorgoneion* herstellen. Die Familie Medici war weiters im Besitz einer großen Sammlung von Gemmen, Münzen und Kameen, die das Medusenhaupt als Motiv wiederholt zeigten. Dazu gehörte die hellenistische *Tazza Farnese* (Abb. 14) mit dem Gorgonenhaupt, die Lorenzo der Prächtige 1471 von Papst Sixtus IV. erworben hatte.⁶⁹

Auch in der Emblematik findet sich der frontale Medusenkopf besonders auf den dort abgebildeten Schilden wieder. In der ersten Auflage von Cesare Ripas *Iconologia* (1593) wird die Enthauptung Medusas durch Perseus als ein Sieg des Verstandes respektive der Vernunft über die Dummheit und Einfältigkeit verstanden.⁷⁰ Der Träger des Medusenschildes wurde mit Athena, der Göttin der Weisheit, gleichgesetzt. In allegorischen Darstellungen der Philosophie

⁶⁷ Besonders die Künstler*innen der Romantik und die Prä-Raffaelit*innen malten die Medusa als schöne mythologische Gestalt. Siehe Leeming 2016, S. 58–61.

⁶⁸ Vgl. Hager 2016, S. 52.

⁶⁹ Vgl. Kurth 2009, S. 73.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 64.

wurde ebenfalls eine Frau abgebildet, die den Medusenschild in der Hand hält und damit den Sieg des Geistes über die Laster verkörpert.⁷¹

Gerne wurde auch die Personifikation des Neides als eine Frau mit schlangenbesetztem Kopf dargestellt, wie das Beispiel von Jacques de Gheyn II zeigt (Abb. 15). Silke Kurth schrieb dazu: *„Medusas Geschichte ist allein als die Geschichte ihrer Bestrafung bekannt und in diesem Sinne gar als einer doppelten Bestrafung: die der Haarverwandlung und die ihrer Enthauptung. Durch die Metamorphose des Haares in ein Schlangenhaupt – seit altersher [sic!] Symbol des Neides – brennt sich das Zeichen des die Verwandlung auslösenden Neides in ihre Gestalt ein.“*⁷² Neben der Form des *Gorgoneions* in der Emblematis findet sich Medusa in Bildnissen des Perseusmythos wieder. Vor allem in der Kunst des Manierismus, mit der Vorliebe für das Ausgefallene und Ungewöhnliche, wurden die mythologischen Überlieferungen verbildlicht. In der Malerei entstanden Abbildungen der Perseusgeschichte, in denen die Taten des Helden im Zentrum standen und Medusa als Nebenfigur präsentiert wurde. Als Beispiel sei das Gemälde *Perseus und Andromeda* (1510–1515) von Piero di Cosimo angeführt. Wie sich zeigen wird, hatten vor allem ab dem 17. Jahrhundert die Künstler*innen ein großes Interesse an der Mythologie und im Besonderen am Medusenmotiv entwickelt.

Abschließend können die wichtigen Aspekte im Hinblick auf die mythologische Interpretation zusammengefasst werden. Die antiken Quellen unterscheiden sich in einigen Punkten voneinander. So wird bei Hesiod weder das Aussehen noch die magische Kraft der Medusa besprochen. Detaillierter sind die später folgenden Erzählungen von Apollodor und Ovid. Bei Apollodor findet sich die genaueste Beschreibung des Aussehens der Gorgonen wieder. Sie waren chimäre Wesen, die mit Drachenschuppen, Flügeln und hauerartigen Zähnen ausgestattet waren. Ihr schlangenbesetztes Haupt wird erwähnt, ebenso ihre Fähigkeit, Menschen und Tiere zu versteinern. Ebenfalls werden in anderen Schriften Erklärungen über die Entstehung des Atlasgebirges, der giftigen Vipern und der Korallen gegeben. Das größte Alleinstellungsmerkmal, das Medusa von ihren Schwestern unterschied, war ihre Sterblichkeit. Was in den Überlieferungen und Zuschreibungen des Mythos’ am meisten heraussticht, ist die innewohnende Ambiguität Medusas. Sie war zugleich Monster und Schönheit, Bedrohung und Schutz, ihr Blut sogleich Gift und Heilmittel. Sie stand mit ihrem bizarren Aussehen und ihrer magischen Fähigkeit laut Garber und Vickers für *„alles, was obskur und unwiderstehlich ist.“*⁷³ Medusa konnte aber auch als tragische Figur gesehen werden, die zum Spielball der Gött*innen geworden war und als Identifikationsfigur für die Betrachter*innen fungierte. Vor allem ab der

⁷¹ Vgl. Kurth 2009, S. 64.

⁷² Vgl. ebd., S. 64.

⁷³ Garber/Vickers 2003, S. 1.

Renaissance nahmen die Beispiele, die Medusa in einer autonomen Bildgattung wiedergeben, zu. Die Interpretation und der Blick auf Medusa und ihre Geschichte veränderte und erweiterte sich. Ihr Antlitz verlebendigte sich und verlor den maskenhaften starren Charakter. Das zentrale Merkmal, die Frontalität, wurde aufgebrochen. Nicht länger nur als ornamentaler Schmuck dienten die Reptilien und sie wurden lebendiger präsentiert. Sie standen nun „in ihrem neuen Naturalismus für die furchterregende Unkontrollierbarkeit einer erzwungenen Symbiose.“⁷⁴ Bewusst provozieren die Darstellungen weiterhin Affekte und fokussieren sich auf ein spezifisches Erleben des Schreckens.⁷⁵ Auf unterschiedliche Weise und in ihrem individuellen Stil lösten die Künstler*innen des Barock dieses Hervorrufen der Emotionen.

2.3 Vergleichsbeispiele barocker Medusendarstellungen

Wie sich am Ende des vorherigen Kapitels zeigte, wurde Medusa zu einem beliebten Sujet in der Kunst, ausgehend von den antiken Objekten der *Gorgoneia*. Sie wurde entweder zum schutzbringenden Motiv auf Prunkrüstungen und Objekten des Kunsthandwerks oder zum negativen Symbol des Neides. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden vor allem in Florenz weitere Kunstwerke, die sich mit Medusa künstlerisch auseinandersetzten. Einer Vorstellung der unterschiedlichen Medusenausführungen dienen die anschließenden Werkbeschreibungen und sie sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf die flämische Medusa zeigen. Es wird dadurch der Versuch angestellt, den Singularitätscharakter des flämischen Gemäldes in den Uffizien hervorzuheben. Die Kapitel sind kurze Einführungen in die Werke und die biografischen Daten der Künstler wurden bewusst ausgelassen. Als erstes Beispiel folgt die Monumentalplastik von Benvenuto Cellini.

2.3.1 Die *Perseus und Medusa* Gruppe von Benvenuto Cellini

Eine plastische Ausführung des Perseus-Medusa-Sujets (Abb. 16) wurde von Benvenuto Cellini (1500–1571) zwischen 1545 und 1554 im Auftrag des Herzogs Cosimo I. de' Medici geschaffen und sie befindet sich bis heute in der Loggia dei Lanzi in Florenz. Es wurden etwa achtzehn Zentner (900 Kilogramm) Bronze dafür verwendet, in einem Verfahren, das der Künstler selbst in seiner *Vita* (1558–1567) beschrieb.⁷⁶

⁷⁴ Kurth 2009, S. 66.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 67.

⁷⁶ Vgl. Luchinat 2003, S. 171.

Eine umfassende Restaurierung, die zwischen 1995 und 2000 an Cellinis Kunstwerk durchgeführt wurde, ergab, dass es einen beträchtlichen Unterschied im Erhaltungszustand zwischen den Bronzeteilen der Statue, die dem Regen ausgesetzt waren, und denen, die von der Loggia dei Lanzi geschützt wurden, gab. Die Ersteren, dem Regen ausgesetzten, waren durch eine aquagrüne Farbe gekennzeichnet, die hauptsächlich auf die Auswirkungen des sauren Regens zurückzuführen sind. Während die geschützten Teile von einem grünlich-schwarzen Film bedeckt waren, der sich aus mehreren Schichten zusammensetzte.⁷⁷ Deshalb sind ältere Beschreibungen über den Zustand der Bronzegruppe und insbesondere der Farbigkeit mit Vorsicht zu lesen.

Die überlebensgroße Plastik besteht aus drei Teilen: der eigentlichen Statuengruppe mit Perseus und Medusa; dem reich verzierten Marmorsockel mit seinen vier kleinen Statuetten (Danae, Zeus, Athena und Hermes); und einem fast quadratischen Relief mit der Abbildung der Befreiung der Andromeda durch Perseus, das in dem Mauerwerk der Loggia eingelassen wurde. Der Künstler Cellini inszenierte seinen Perseus als triumphierenden Helden. Dieser reckt mit seiner linken Hand Medusas abgetrennten Kopf in die Höhe, während sein linker Fuß auf ihrem gekrümmten Körper aufliegt. Dieses, als *calcatio* beschriebene, Motiv geht auf eine kaiserliche Triumphikonografie zurück und mit dem Sujet wurde die Macht und der Sieg des Kaisers über dessen Feinde zum Ausdruck gebracht.⁷⁸ Sowohl aus Medusas Kopf als auch Torso quillt in dicken Strömen das Blut heraus. Auffallend ist, dass sich die Gesichtszüge von Perseus und Medusa sehr ähnlich sind (Abb. 17). Die Mimik der Gorgo ist nicht schmerzverzerrt, der Mund und die Augen in untypischer Manier nicht aufgerissen. Medusa blickt von oben, mit halb gesenkten Augenlidern, auf die Betrachter*innen herab. Ihr Schlangenhaar ist stark stilisiert und nähert sich in der Gestaltung den Blutströmen an. Durch Medusas verdrehtem Körper und ihrer, auf die Sockelkanten deutenden Gliedmaßen, wird der Blick des Betrachtenden um die Statue herumgeführt und es entstehen mehrere gleichwertige Ansichten. Perseus ist, abgesehen von der Tarnkappe, den Flügelschuhen und dem Schwert, unbekleidet. Sein Schild liegt auf einem Kissen, halb verdeckt vom Körper der Getöteten. Über dem Oberkörper Perseus' verläuft ein schmales Band mit der Signatur des Künstlers und der Jahreszahl 1553 (BENVENVTVS CELLINVS CIVIS FLORENT / FACIEBAT MDLIII).

In ihrer Ausführung folgt die Plastik keiner literarischen Quelle und betont hingegen den Siegesgestus Perseus'. Laut Silke Kurth gestaltete Cellini das Haupt als Trophäe, „der kein

⁷⁷ Vgl. Luchinat 2003, S. 171–172.

⁷⁸ Zum Beispiel wird auf kaiserlichen römischen Münzen, der Herrscher in dieser Darstellungsweise präsentiert – aufrechtstehend, der Fuß ruht auf einem vor ihm liegenden Gegner. Auf diese Darstellungstradition rekurrieren auch frühmittelalterliche oder byzantinische Auferstehungsabbildungen (*Anastasis*), die Christus entweder auf einer Schlange oder einem Dämon stehend, zeigen.

*Eigenleben zuzuschreiben ist und ordnet diesem Konzept alle Charakteristika des Kopfes unter.*⁷⁹ Basierend auf dem mythologischen Vorbild präsentiert das Werk der Literatur zufolge ein politisches Programm.⁸⁰ Der Aufstellungsort und die umliegende Piazza della Signoria diente zur Zeit der Herstellung der Plastik als Raum der Selbstdarstellung der politischen Führungsschicht der Stadt. Im Laufe der Jahre wurden immer mehr Skulpturen und Plastiken mit unterschiedlichen Sujets und Repräsentationszwecken an diesem Platz im Zentrum der Stadt aufgestellt. Bereits vor Cellinis Plastik befand sich dort die Bronzegruppe *Judith und Holofernes* (um 1460) (Abb. 18) von Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt Donatello (um 1386–1466) und im Jahr 1504 wurde die Monumentalfigur *David* von Michelangelo Buonarroti (1475–1564) platziert. Nachdem die Medici 1494 aus Florenz vertrieben wurden, galten die Kunstwerke von Donatello und Michelangelo fortan als Symbol der Freiheit und des Sieges der Florentiner Bürger*innen über die als tyrannisch verachteten Medici, wie die 1495 angebrachte Inschrift am Sockel der Judith-Holofernes-Gruppe dokumentiert (EXEMPLUM PUB. CIVES POS. MCCCCXCV).⁸¹ Nachdem die Medici wieder die Macht über die Stadt erlangten, wurde die Perseus-Medusa-Gruppe als politisches Instrument von ihnen genutzt. Die Entstehung des Cellini Kunstwerkes ist gut dokumentiert und sie entstand in enger Absprache mit dem Auftraggeber Cosimo I. de Medici.⁸² Thomas Hirthe bemerkte, dass die Bronze mehrere zeitgenössische Anspielungen beinhaltet. So stellt sich Perseus als Manifestation eines Herrschers dar und er liefert deutliche Hinweise auf den Auftraggeber und sein Wirken. Das Alter des dargestellten Perseus entsprach dem Cosimos, bei dessen Regierungsantritt, und das Motiv der Enthauptung spielte auf die Niederschlagung der Republikaner an. Zu jener Zeit war die Piazza della Signoria, die sich vor der Loggia dei Lanzi befindet, nicht nur ein Ort für Versammlungen, sondern auch für öffentliche Hinrichtungen gewesen.⁸³ Zugleich wurde auf den apotropäischen Charakter des Medusenhauptes verwiesen, der die Stadt vor Cosimos Feinden beschützen sollte.⁸⁴

Cellini schuf sein Kunstwerk nicht nur im Hinblick auf seinen Auftraggeber Cosimo I. sondern auch in Konkurrenz zu den anderen Werken, denn Donatellos *Judith und Holofernes* war bis dahin die einzige Bronzegruppe in der Loggia dei Lanzi gewesen.⁸⁵ Nicht nur inhaltlich und kompositorisch trat Cellini im Wettstreit mit den anderen Künstlern, sondern auch in seiner

⁷⁹ Kurth 2009, S. 75.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 74.

⁸¹ Vgl. Lein/König-Lein 2011, S. 77.

⁸² Vgl. Hirthe 1987, S. 200.

⁸³ Vgl. Kurth 2009, S. 76.

⁸⁴ Vgl. Hirthe 1987, S. 210.

⁸⁵ Vgl. Cole 2002, S. 62.

Fertigkeit als Bronzegießer wollte er seine direkten Vorbilder übertreffen. Im Gegensatz zu Donatello und Michelangelo war Cellini nicht nur für das Modell verantwortlich, er war auch der ausführende Bronzegießer. Cole vermerkte dazu: „*Cellini never divides modeling and casting into separate chapters [...]*“⁸⁶ In seinen Schriften, in denen Cellini über den Guss der Bronze erzählte, erklärte der Künstler den handwerklichen Teil seiner Arbeit bereits als kreativen, schöpferischen Akt.⁸⁷ Auch die besondere Wiedergabe des Blutes erregte Aufmerksamkeit und für Horst Bredekamp „[...] *handelt der Perseus vom Dialog des Künstlers mit dem Souverän (Großherzog Cosimo) über das gemeinsame Recht zum Blutvergießen. Zahlreiche Äußerungen Cellinis sprechen davon, dass er die Gewalt nicht als Gegenpol, sondern als Konkurrenz oder gar als Stimulus der künstlerischen Gestaltung begriff.*“⁸⁸

Eine weitere künstlerisch-schöpferische Interpretation von Cellinis Blut basierte auf der historischen alchemistischen Wissenschaft, die eine Ähnlichkeit von Blut und Metall herstellte. Michael Cole stellte eine Verbindung des fließenden Metalls mit dem Einflößen von Leben in das Kunstwerk her, und er bemerkte, dass sich das Metall ähnlich wie das Blut aus dem Kopf und dem Körper der Medusa ergoss.⁸⁹ Der Akt des Ausgießens der Bronze wurde verglichen mit dem Herausströmen des Blutes aus dem Haupt und dem Körper der Medusa. „*The fictive blood, as liquid metal, could, in retrospect, record the spirits that Cellini hat literally poured into the sculpture. Retold, the act of turning real bronze into the fictive insides of Medusa illustrates the process of turning real bronze into the real insides of the statue's ossatura or corpo. Cellini cast blood.*“⁹⁰ Und Cole schrieb weiter: „*Mining experts would have observed that metal formed in "veins" in the earth, almost like the veins of blood in the bodies of animals.*“⁹¹ Das verflüssigte Metall wurde als lebendig verstanden und das Gießen in die Form wurde als archetypischen Akt der Lebensspendung wiedergegeben.⁹²

Eine andere Interpretationsmöglichkeit der ungewöhnliche Form des Blutes bei der Plastik (Abb. 19), das aus dicken organischen Strängen besteht, verweist auf Cellinis Bezeichnung dafür: *gorgoni*. Der Begriff wurde bereits zu Cellinis Zeiten für die Bezeichnung der Schwestern der Medusa (Gorgonen), für Medusa selbst und für den Kopf allein verwendet.⁹³ Eine Erklärung für die eigentümliche Bezeichnung des Blutes könnte der Pluralbegriff *gorgonii*

⁸⁶ Cole 2002, S. 46.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 43–45.

⁸⁸ Bredekamp 2003, S. 342.

⁸⁹ Vgl. Cole 1999, S. 219–227.

⁹⁰ Cole 1999, S. 226.

⁹¹ Cole 2002, S. 65.

⁹² Vgl. ebd., S. 58.

⁹³ Vgl. Cole 2002, S. 73.

liefern, der eine Gattung der Polypen respektive Korallen beschreibt.⁹⁴ Cole argumentierte: „*Cellini's term gorgoni accordingly requires us to consider the possibility that Medusa's metal not only flows but also hardens.*“⁹⁵ Dies ist ein Verweis auf die Stelle, in der Ovid die Erschaffung der Korallen aus Medusas Blut schilderte.⁹⁶ Das Blut trat aus Medusa heraus und erhärtete sich zu Korallen. Folgen wir diesen Ansatz griff Cellini doch auf die antike Quelle zurück und berief sich auf die Mythologie. Gegen die Annahme spricht jedoch die Form des Medusenblutes, das eher an Gedärme oder organische Formen erinnert, als an die verästelten filigranen Formen der Korallen.

Das Interesse an alchemistischen Theorien und Transformationsprozessen teilte sich Benvenuto Cellini vermutlich mit dem flämischen Maler der Medusa. Wie sich in einem späteren Kapitel zeigen wird, wurden meiner Meinung nach diverse alchemistische Konzepte und Ideen in den Medusendarstellungen eingebettet.

Neben den Verweisen auf die alchemistischen Ideen und die Schöpfungsprozesse des Kunstwerks, ist die Pereus-Medusa-Plastik eng mit dem Auftraggeber und dessen Wirken verbunden. Der Aufstellungsplatz an der Loggia dei Lanzi war für die Herrschenden ein Ort der Repräsentation ihrer Macht und die, dort platzierten, Kunstwerke müssen in dem Kontext der Autorität betrachtet werden. Eine weitere Auftragsarbeit, die im Folgenden beschrieben werden soll, ist das *Medusenhaupt* von Caravaggio.

2.3.2 Das Haupt der Medusa von Caravaggio

(1597/98, Öl auf Pappelholz, Durchmesser 58 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz)⁹⁷

Als ein weiteres Beispiel für eine Medusa, in einem kriegerisch apotropäischen Kontext, dient das Gemälde (Abb. 20) von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610). Vermutlich im Auftrag seines Mäzens Kardinal Francesco Maria del Monte, schuf der Künstler ein Gemälde mit dem Haupt der Medusa auf einem runden Bildträger. Es war ein Hochzeitsgeschenk des Kardinals an seinen Freund Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) gewesen.⁹⁸ Wie bereits thematisiert, war die Darstellung der Medusa auf Parade- und Turnierschilden⁹⁹ beliebt und so können auch bei Caravaggios Gemälde Assoziationen zu militärischen und kriegerischen

⁹⁴ Vgl. Cole 2002, S. 73.

⁹⁵ Cole 2002, S. 74.

⁹⁶ Siehe Kapitel 2.

⁹⁷ Die Forschung geht heute von einer früheren Fassung aus, der sogenannten *Medusa Murtola*. Auch wenn Schütze (2009, S. 346) nicht von Caravaggios Urheberschaft ausgeht, wurde das Gemälde mittlerweile als Original anerkannt. Siehe Marini 2004; Zoffili 2011. Zuletzt wurde das Bild im Diözesanmuseum Freising (Deutschland) in der Ausstellung *Tanz auf dem Vulkan* (02.10.2022 bis 29.01.2023) gezeigt.

⁹⁸ Für Walter Friedländer (1974, S. 88) ist Cosimo I. der Empfänger des Geschenkes.

⁹⁹ Siehe Kapitel 2.2.

Inhalten ausgelöst werden. Laut Walter Friedländer ließ sich Merisi von den Werken der Mailänder Waffenschmiede inspirieren und er könnte ebenfalls den, bereits zuvor erwähnten, Rundschild Karls V. gekannt haben.¹⁰⁰ Das Gemälde spielt auch aufgrund der Form und des dargestellten Inhalts auf das, anfangs beschriebene, Werk von Leonardo da Vinci an.¹⁰¹

In den Inventarlisten wurde nachvollziehbar registriert, dass der Schild Teil einer Prunkrüstung war. Das Innere des Schildes weist gemalte Ornamente, ein Samtkissen und Lederfragmente auf, mit denen der Schild am Arm befestigt werden konnte (Abb. 21).¹⁰² Bei dem Gemälde handelt es sich, wie bereits erwähnt, um ein Tondo¹⁰³, mit einem zur Seite geneigten, hell erstrahlten Kopf als zentralem Motiv auf einem grünen Hintergrund. Die Frontalität der klassischen Medusendarstellungen auf Schilden gab der Künstler, zugunsten einer dynamischeren und ausdrucksstärkeren Ansicht, auf.¹⁰⁴ Das Haupt wird von einer dichten Masse aus Schlangen umgeben. Mit weit geöffnetem Mund und Augen und zusammengezogenen Brauen, wurde die Medusa im Dreiviertelprofil in einem dramatischen Ausdruck des Schreckens gemalt. Um ihren Kopf sind in starker Erregung und im Kampf miteinander die Schlangen dargestellt. Das Haupt scheint vor der konvexen Fläche (Abb. 22) zu schweben und das Blut spritzt in Strömen aus dem abgetrennten Hals heraus. Ihr Blick geht nach rechts unten und trifft den/die Betrachter*in nicht direkt. Die Verbindung mit dem Betrachtenden und die dadurch erwirkte Einbeziehung in das Motiv vollzieht sich nicht durch ihren Blick, sondern auf andere Weise, nämlich über die dramatische Präsenz respektive Realistik des Tötungsmoments und dem Oszillieren zwischen Leben und Tod.¹⁰⁵

Hinter Medusas Haupt zeichnet der harte Schlagschatten den Kopf eindeutig als dreidimensionales Objekt aus. Der Schatten wurde von Caravaggio als Stilmittel eingesetzt, um den Kunstwerken *rilievo* – eine dreidimensionale Wirkung – zu verleihen. Die Malerei des Künstlers, charakterisiert durch ein starkes Hell-Dunkel, verleiht Marianne Koos zufolge „den repräsentierten Körpern eine geradezu skulpturale Plastizität.“¹⁰⁶ Das durch den Schatten erzeugte *rilievo* lässt die Gegenstände aus dem dunklen Grund körperlich hervortreten. Form und Inhalt sind in diesem Gemälde laut Silke Kurth aufs Engste miteinander verbunden: „das Haupt der Medusa strebt vom Bildmittelpunkt nach außen und nach vorn auf den Betrachter zu [...] Das Gesicht und mit ihm der Schmerz und die Fassungslosigkeit drängen sich dem

¹⁰⁰ Vgl. Friedländer 1974, S. 87.

¹⁰¹ Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 103.

¹⁰² Vgl. Hager 2016, S.49.

¹⁰³ Genauer gesagt handelt es sich um einen, mit Leinwand überzogenen, Turnierschild aus Pappelholz.

¹⁰⁴ Vgl. Kurth 2009, S. 91.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁰⁶ Koos 2007, S. 65.

*Betrachter auf, ohne dass er, dem Bann des Schildes erlegen, die Augen von ihm abwenden können wird.*¹⁰⁷

Bereits zu Lebzeiten Caravaggios wurde sein Medusengemälde von Zeitgenoss*innen schriftlich erwähnt. Unter anderem inspirierte das Werk Giambattista Marino, Gaspare Murtola und Lodovico Dolce zu unterschiedlichen Deutungen.¹⁰⁸ In Marinos Gedicht *La Galeria* (1620) wird die Tapferkeit des Besitzers des Medusenschildes, Ferdinando II. besungen: „Denn die wahre Medusa ist euer Mut.“¹⁰⁹ Giambattista Marino betonte auch die versteinernde Wirkung des Blickes und es scheint so, als hätte Marino von dem tatsächlichen Medusenhaupt auf Athenas Schild gesprochen, das nun im Besitz des Großherzogs der Toskana war.¹¹⁰ Auch Gaspare Murtola beschrieb in seinem Madrigal *Rime* (1603) die Caravaggio-Medusa eindrücklich, als würden die Betrachtenden vor dem tatsächlichen Medusenkopf stehen und er empfahl sich vor dem gefährlichen Blick zu schützen: „Führwahr! Kannst du nicht seh'n, Wie sie [Medusa] die Augen dreht und rollt? Flieh ihren Grimm und Zorn! Denn sind vor Staunen erst die deinen [Augen] voll / Erstarrst zu Stein auch du.“¹¹¹ Das Motiv der Versteinigung betonten beide Dichter und sie sprachen laut Hager: „Caravaggio die Fähigkeit zu, eine visuelle Täuschung von Plastizität erzeugt zu haben, die glauben macht, dem Kopf der Gorgo gegenüberzustehen.“¹¹²

Hager zufolge rekurriert das Gemälde Caravaggios auf die klassischen Ausführungen der *Gorgoneia*. Laut der Autorin „[zeigt] der Schild nicht die gespiegelte Enthauptung Medusas, sondern das ikonographisch konservativere Gorgoneion – also, der Klassischen Archäologie entsprechend das tatsächliche Medusenhaupt auf dem Schild der Göttin Pallas Athene, denn dort findet das Gorgonenhaupt nach Perseus' gelungener Mission seinen Platz.“¹¹³

Sybille Ebert-Schifferer hingegen argumentierte, dass es sich bei dem Gemälde um eine Reflexion über die Malerei und das Sehen im Spannungsverhältnis zwischen Realität und Spiegelung handle und das Gemälde verband Ebert-Schifferer zufolge Konzepte aus der Malerei und der Dichtkunst miteinander.¹¹⁴ Das Bildnis lässt verschiedene Assoziationsmöglichkeiten zu, wobei Ambiguität ein Gestaltungsprinzip ist, welches den Gemälden Caravaggios gerne zugesprochen wird.¹¹⁵ Für Ebert-Schifferer stellte Caravaggios Gemälde das

¹⁰⁷ Kurth 2009, S. 91.

¹⁰⁸ Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 105; Schütze 2009, S. 345.

¹⁰⁹ „Chè la vera Medusa è il valor vostro.“ zitiert und übersetzt nach Hager 2016, S. 51–52.

¹¹⁰ Vgl. Hager 2016, S. 52.

¹¹¹ „Sì sì: non vedi, come Gli [sic!] occhi ritorce, e gira, Fuggi [sic!], chè se stupore agli occhi impetra. Ti cangerà anco in pietra.“ zitiert und übersetzt nach Hager 2016, S. 52.

¹¹² Ebd., S. 52.

¹¹³ Hager 2016, S. 44.

¹¹⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 2021, S. 109–110.

¹¹⁵ Siehe von Rosen 2009; Barolsky 2013.

Spiegelbild Medusas im Schild Perseus dar. Medusa erblickt sich selbst im Moment des Sterbens und wird „als ewig Untote zum Bild gebannt, das als Spiegelung aber dem Mythos nach unschädlich ist.“¹¹⁶ Caravaggio kehrte diese, durch das Bild gebannte, Unschädlichkeit wieder um, indem er mit dem Gemälde Schrecken und Staunen verbreitete und die Betrachtenden „starr vor Staunen macht.“¹¹⁷

Das Motiv des Spiegels und der Spiegelung thematisiert die Auseinandersetzung mit optischen Instrumenten und insbesondere Konvexspiegel, die Caravaggio öfters einsetzte. Diese Bildmittel dienten dem Künstler nicht nur als Arbeits- und Studienutensilien, sondern waren ein Bildmotiv in weiteren Werken, wie zum Beispiel *Die Heiligen Martha und Magdalena* (1598/99) (Abb. 23) oder *Narziss* (1597/98) (Abb. 24) zeigen. Das Gemälde verstanden als Spiegel der Realität, wurde bereits ein Jahrhundert zuvor im Traktat *De pictura* (*Über die Malkunst*, 1435/1436) von Leon Battista Alberti (1404–1472) behandelt. Ab der Renaissance wurden diese Überlegungen zu einem wichtigen kunsttheoretischen Thema und sie beschäftigen bis heute die Kunsthistoriker*innen.¹¹⁸

Für die Interpretation des Gemäldes als spiegelndem Schild spricht die Unmittelbarkeit der Darstellung. Das am Tondo abgebildete schrecken-erfüllte Gesicht und das hervorspritzende Blut suggerieren eine tödliche Plötzlichkeit.¹¹⁹ Hager zufolge vernachlässigte diese Deutung jedoch zwei wichtige Motive des Gemäldes. Sowohl den grünen Hintergrund, als auch den Schatten, den das Haupt auf den Bildträger wirft. Folgt man Hagers Argument, müsste bei einer Spiegelung zu erwarten sein, dass die Umgebung, in der sich Medusa befindet, ebenfalls mitgespiegelt wird. Demnach wäre die angenommene Reflexion des Schildes unvollständig.¹²⁰ Ebenfalls fehlen im Bild weitere Elemente, die den Schild als metallisches Objekt charakterisieren. Das Gemälde ist bei Hagers Interpretation als ein *Gorgoneion* zu verstehen, als plastischer Kopf, der auf einem grünen Schild angebracht wurde und auf diesen Träger einen Schatten wirft.¹²¹ Diese Art der Abbildung der Medusa als *Gorgoneion* war eine Möglichkeit, den Träger des Schildes mit der tugendhaften und kriegerischen Göttin Athena oder dem Helden Perseus zu identifizieren. Da Caravaggios Gemälde wie Cellinis Plastik Auftragswerke waren, wurde die Aufmerksamkeit mehr auf den Besitzer des Werkes gelegt. Nochmals zu Erinnerung, war der Schild Caravaggios Teil einer Rüstung und wurde nicht in der Gemälde-

¹¹⁶ Ebert-Schifferer 2009, S. 105.

¹¹⁷ Ebd., S. 105.

¹¹⁸ Vgl. Hager 2016, S. 46.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 45.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 48–49.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 50.

sammlung aufbewahrt, sondern in der Rüstkammer.¹²² Durch die Wiedergabe im Dreiviertelprofil, die naturalistische Abbildung der Schlangen und das tropfende Blut, löste Caravaggio das Medusenhaupt von seiner Konvention als statisches Motiv und gab dem Bild eine neue Gegenwärtigkeit.¹²³ Dennoch folgte er den traditionellen antiken Vorbildern der *Gorogneia*. Er stützte sich bei dieser Malweise auf die Konzepte der *imitatio* und *inventio* – Nachahmung und Erfindung. Für das Medusengemälde bedeutete *imitatio* die Auseinandersetzung mit klassischen Vorbildern. Die *inventio* hingegen bestand darin, dass er das Bild mit dem, für ihn eigenen, Naturalismus verband und das Bildnis verlebendigte.¹²⁴ Bei Caravaggios Gemälde lösen sich die Schlangen aus dem Ornamentalen und werden zu Lebewesen, die sich in starker organischer Bewegung präsentieren. Laut Hager „kann es demnach als ein Kunststück begriffen werden, dass das klassische Gorgoneion in neuem Gewand darstellt.“¹²⁵

Beide vorgestellten italienischen Arbeiten (Cellini und Caravaggio) waren Auftragsarbeiten und folgten daher einer traditionelleren Linie, vermutlich mit Berücksichtigung auf die Auftraggeber. Sowohl bei der Statuengruppe, als auch bei dem Gemälde von Caravaggio liegt der Fokus direkt oder indirekt auf Perseus respektive Athena. Es werden Aspekte wie Heldentum thematisiert, wobei die Medusa als Mittel zum Schutz und als Machtinstrument gegenüber ihren Kontrahent*innen dient.

Als Gegensatz dazu sind die niederländischen beziehungsweise flämischen Medusenausführungen zu verstehen. Sie entstanden wahrscheinlich nicht als Auftragsarbeiten und waren deshalb an kein einengendes Konzept gebunden. An mehreren Sujets zeigt sich die Freiheit in der Darstellung. Die Abbildung wurde von der traditionellen Form des *Gorgoneions* herausgelöst und in einen naturalistischen Kontext integriert. Das Gemälde *Haupt der Medusa* von Peter Paul Rubens in Zusammenarbeit mit Frans Snyders ist von den, hier vorgestellten, Werken der flämischen Medusa in den Uffizien jedenfalls am ähnlichsten und soll im kommenden Kapitel erläutert werden.

¹²² Vgl. Schütze 2009, S. 345.

¹²³ Vgl. Hager 2016, S. 55.

¹²⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 242–243.

¹²⁵ Hager 2016, S. 56.

2.3.3 Das *Haupt der Medusa* von Peter Paul Rubens und Frans Snyders

(um 1613, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Kunsthistorisches Museum Wien)

Peter Paul Rubens (1577–1640) dürfte bei seinem Italienaufenthalt (1600–1608) die Medusa von Caravaggio, möglicherweise auch jene von Leonardo, gesehen haben. In seiner Interpretation des Medusensujets verknüpfte er den dramatischen Ausdruck mit einer Vielzahl an naturalistischen Darstellungen von verschiedenen Lebewesen (Abb. 25) miteinander.¹²⁶ Laut Silke Kurth ist das Medusenhaupt von Peter Paul Rubens und Frans Snyders hinsichtlich seines Detailreichtums das erschreckendste Beispiel aus der Reihe der Medusenhäupter. „*Niemals zuvor war Medusa so tot.*“¹²⁷ Auffallend ist, dass sich bei den niederländischen Medusengemälden das Format der Bilder änderte. Aus den Tondi, die an den Schild aus der mythologischen Sage erinnerten, wurde ein querformatiges Gemälde.

Auf einem Felsvorsprung am Rande einer Böschung liegt das abgeschlagene Haupt der Medusa, eng umgeben von einer Vielzahl von Lebewesen und Pflanzen. Im Hintergrund öffnet sich die Landschaft in einen dunklen, wolkenverhangenen Abendhimmel und darunter ist eine Waldlandschaft zu sehen. Rechts neben der Medusa steigt ein erdiger, steiler Hang an, der mit Pflanzen, darunter Efeu und Farne, bewachsen ist. Im vordersten Bereich des Bildes ist ebenfalls eine kleine Efeupflanze zu sehen. Im rechten Bildeck bricht die Felsenkante ab und wir können erkennen, dass es sich bei dem Felsenstück um ein erhöhtes Plateau handelt. Durch die verschiedenen Motive wird der Bildraum in mehrere Ebenen unterteilt und die Medusa mit den umgebenden Tieren wird, wie auf einer Bühne präsentiert. Eine außerbildliche Lichtquelle von links oben lässt die Szenerie im hellen Licht erstrahlen. Besonders wird das helle Inkarnat der Medusa durch das Licht hervorgehoben. Ebenfalls lässt die Beleuchtung die Häute der Reptilien mit ihren unterschiedlichen Schuppenkleidern hervortreten. Nicht nur sind zahlreiche, in ihrer Größe und Farbe differenzierte Schlangen (größtenteils Ringelnattern) zu sehen, sondern auch zwei Spinnen, ein Feuersalamander und ein kleiner schwarzer Skorpion am vorderen Bildrand.¹²⁸ Interessant ist ebenfalls, dass sich zu den naturgetreuen Kriechtieren auch Fabelwesen wie eine *Amphisbaena*¹²⁹ und eine Schlange mit einem nagetierartigen Kopf – das nicht näher gedeutet werden kann (Abb. 26) – gesellen. Bei der *Amphisbaena* handelt es sich

¹²⁶ Vgl. Kurth 2009, S. 108.

¹²⁷ Ebd., S. 110.

¹²⁸ Diese wurden der Händescheidung nach von Frans Snyders (1579–1657) gemalt. Siehe offizielle Website des Kunsthistorischen Museum Wien: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1626/?offset=10&lv=list> (letzter Zugriff am 08.05.2023).

¹²⁹ Mandabachs (2016, S. 63) Interpretationsvorschlag für dieses Tier lautet: „[...] *it is even appropriate to ask whether the amphisbaena in the Head of Medusa, far from being mere curiosity, might allude to the hybrid character of the entire image – a wink at its dual authorship.*“

um ein zweiköpfiges Fabeltier, das als eine besondere Schlangenart klassifiziert wurde. Obwohl es sich um keine reale Spezies handelte, wurde sie bereits bei Plinius beschrieben und von frühneuzeitlichen Naturphilosophen wie Conrad Gessner als natürliches Ungeheuer bezeichnet. Im Jahr 1606 wurde angeblich ein Exemplar in Mexiko gefunden und Grafiken von ihm wurden in Europa verbreitet.¹³⁰

Im Unterschied zur flämischen Medusa in den Uffizien werden bei diesem Gemälde keine Frösche, Kröten oder fliegende Lebewesen dargestellt. Aus den Blutstropfen formen sich zugleich Eizellen, Embryonen und in weiteren Stadien die Schlangen (Abb. 27). Neben der Entstehung der Schlangen aus dem Blut, wird auch der natürliche Zeugungs- und Geburtsvorgang abgebildet. Links neben Medusas Haupt werden eng verschlungen zwei Schlangen während des Zeugungsaktes gezeigt, während gleich darunter eine weitere Schlange ihre Jungen lebend gebiert. Insgesamt werden die Schlangen in expressiven Körperhaltungen abgebildet und verschlingen sich zu Knäuel oder befinden sich im Kampf miteinander. Eine Schlange verbeißt sich sogar in die Stirn der Medusa.

Der Kopf der Medusa ist diagonal am Rande der Böschung platziert, sodass wir die Wunde deutlich zu sehen bekommen. Aus dem abgetrennten Halsstumpf tropft in verschiedenen Konsistenzen das Blut auf die Erde hinab. Ähnlich wie im flämischen Werk ist der Schnitt nicht direkt unter dem Kopf, sondern in der Mitte des Halses angesetzt und nähert sich in dieser Realistik dem Anblick tatsächlich Enthaupteter.¹³¹ Das sehr helle Inkarnat der Gorgone sticht ebenfalls aus dem Bild heraus. Die Haut ist leichenblass und das Leben scheint gänzlich aus dem Gesicht entwichen zu sein (Abb. 28). Medusas Augen sind offen und stark nach unten verdreht.¹³² Ihr rechtes Auge scheint eigenartig verdoppelt oder verrutscht zu sein. Der starre Blick führt schräg nach unten an den Betrachtenden vorbei. Wie vor Schmerz werden die Augenbrauen zusammengezogen. Das Weiße der Augen ist blutunterlaufen und auch aus Nase, Ohr und Mund tritt Blut heraus. Der Mund steht leicht offen, die obere Zahnreihe ist zu sehen und die Zunge hängt bläulich heraus. In einem bläulich-grauen Kolorit wurden die Lippen gemalt. Rund um Augen, Nase und Mund sind die Schatten ebenfalls in derselben bläulichen Farbigkeit. Medusas braune Haare sind am Ansatz zu sehen, ehe sie in die verschiedenen Schlangen übergehen. Im Bereich ihres rechten Ohres und des Halses sind die Haare vom Blut getränkt.

¹³⁰ Vgl. Mandabach 2016, S. 36.

¹³¹ Vgl. Kurth 2009, S. 112.

¹³² Die stark verdrehten Augen der Medusa sind vergleichbar mit dem ekstatischen Blick der Frau im Gemälde *Wunder des heiligen Ignatius von Loyola* (1617/18) (Abb. 29) oder dem toten Jesus in der *Beweinung Christi* (1614).

Der weiße feine Stoff, der entweder als Schleier in Anspielung auf die Tempel-Szene, wie sie bei den Metamorphosen Ovids beschrieben wurde oder als die Umhängetasche (Kibisis) Perseus' zu deuten ist, verdeckt einen Teil des Kopfes, wobei in dem Stoff Schlangen und Haarsträhnen verwickelt sind.

Besonders deutlich wird in der Darstellung der Unterschied zwischen der toten Medusa und den überaus lebendigen Tieren, die sie umgeben, gezeigt. Die verschiedenen Schlangen scheinen sich aus Medusas Haaren zu lösen und ein Eigenleben zu führen. Viele der Schlangen haben sich bereits gänzlich von dem Haupt der Medusa herausgelöst und bewegen sich in unterschiedliche Richtungen von ihr weg. Ungewöhnlich erscheint der Feuersalamander, der prominent abgesetzt, vom Rest des Geschehens aus dem Bild herausblickt. Als Einziger geht er eine Interaktion mit den Betrachtenden ein.

Laut Kurth zeigt sich bei der Darstellung der Medusa ein fließender Übergang von „mitfühlender Teil- und Parteinahme zur morbiden Schaulust.“¹³³ Die Wirkung der Medusa auf Zeitgenoss*innen ist durch den holländischen Humanisten und Politiker Constantijn Huygens (1596–1687) überliefert. Er beschrieb 1629/30 in einem Text das Medusenhaupt, das er in der Sammlung des Kaufmanns Nicolaes Sohier, in dessen Wohnhaus in Amsterdam gesehen hatte:

Von den vielen Gemälden, [die ich gesehen habe] ist mir eines stets in Erinnerung geblieben. Ich habe es bei einem Freund Nicolaas Sohier zu sehen bekommen, in seinem prachtvollen eingerichteten Haus in Amsterdam. Dargestellt ist das abgeschlagene Haupt der Medusa, umschlungen von Schlangen, die aus ihrem Haar herauswachsen. Das Gesicht der wunderschönen Frau hat seine Anmut noch bewahrt, gleichzeitig erweckt es durch den eben eingetretenen Tod und den Kranz der schleußlichen [sic!] Schlangen aber auch Grauen. Die Kombination [von beidem; Schönheit und Grauen des Antlitzes] ist so geschickt ausgeführt, dass der Betrachter durch die plötzliche Konfrontation (normalerweise ist das Gemälde von einem Vorhang verdeckt) geschockt, zugleich aber auch von der Lebensechtheit und Schönheit ergriffen wird, mit der das grausame Motiv wiedergegeben ist. Doch während ich mich lobend über dieses [Gemälde] auslasse, das ich lieber im Haus von Freunden als in meinem eigenen hängen sehen möchte [...]¹³⁴

Das Gemälde verblieb in der Familie bis 1719 und wurde später versteigert. Das Medusengemälde, welches sich heute in Brno/Brünn befindet, gilt als jenes Gemälde der Familie

¹³³ Kurth 2009, S. 115.

¹³⁴ „De multis [tabulis, U. H.] unam videor mihi perpetuo ob oculos habere, quam inter magnificam supellectilem vir amicus Nicolaus Sohierus Amstelodami spectandam aliquando exhibuit; Medusae abscissum caput est, anguibus, qui de capillitis nascuntur, implicatum. In eo pulcherrimae mulieris gratiosum adhuc, et recenti morte tamen foedissimorumque reptilium involucro horridum aspectum, tam ineffabili industria miscuit, ut subito terrore perculsum spectatorem (velari nempe tabella solet) ipsa tamen rei dirtate, quod viuida venustaque delectet. Sed haec domi amicorum potius quam meae laudanti succurrit [...].“ Originalzitat in Manuscript in Bibliotheek der Koninklijke Akademie, Den Haag, Huygens-Handschriften, Catalogus van Handschriften no. XL.VIII, zitiert nach Heinen 2010, S. 171, Anm. 2; deutsche Übersetzung nach Leonhard 2013, S. 186.

Sohier.¹³⁵ Zum Zeitpunkt, als Huygens das Medusengemälde in Amsterdam sah, befand sich eine weitere Ausführung in der Sammlung von George Villiers, dem Ersten Herzog von Buckingham. Dieser hatte verschiedene Gemälde von Rubens für seine Residenz in London angekauft. Im, nach seinem Tod verfassten, Inventar von 1635 werden 32 Bilder von Rubens angeführt, darunter auch die Medusa. Im August 1650 kam das Gemälde in den Besitz von Erzherzog Leopold Wilhelm, der das Medusenhaupt und weitere Bilder für seinen Bruder Ferdinand III. von Habsburg erwarb.¹³⁶ Das Gemälde kam über Prag im Jahr 1880 nach Wien und gelangte in die kaiserliche Sammlung. Es befindet sich heute in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museum Wien.

Bei Huygens Beschreibung tritt für Silke Kurth deutlich die Ambiguität der Empfindungen hervor, die den Reiz der Darstellung ausmacht. „*Sie ist bestimmt vom ästhetischen Wechselspiel zwischen Anziehung und Abschreckung, Faszination und Furcht, ganz ähnlich wie es zu Beginn Vasari angesichts des Bildes von Leonardo beschrieb.*“¹³⁷ Während das flämische Werk die Wunde nicht frontal präsentiert, zeichnet sich Rubens’ Wiedergabe der Wunde und der toten Medusa durch eine aggressive Zurschaustellung aus.¹³⁸ Wäre die tatsächliche Betrachtung eines verwesenden Körperteils für die Betrachter*innen unerträglich gewesen, übte die Abbildung davon einen gewissen Reiz aus. Die menschlichen Wahrnehmungen, verschiedene Emotionen und daraus ableitbare Reaktionen waren ein beliebtes Thema in der Philosophie und der Kunst der Frühen Neuzeit gewesen. Rubens beschäftigte sich in dieser Hinsicht insbesondere mit den Schriften von Seneca (ca. 1–65 n. Chr.) und dem Neo-Stoiker Justus Lipsius (1547–1606). Einige Effekte, die Seneca in seiner Aufzählung der unausweichlich treffenden emotionalen Schläge anführte, waren: der Gefühlssturm bei der Lektüre alter Geschichte; die Gemüts-erregung vor einem schauerlichen Gemälde; das Ernstwerden bei Traurigem und Erschrecken bei Überraschenden; Ekel und Ohnmacht beim Anblick von Blut und Wunden und das Ernstwerden beim Anblick einer Hinrichtung.¹³⁹ Vieles was Seneca beschrieb, ist auch an Rubens’ Medusa unmittelbar seh- und erlebbar.

Nach stoischer und neostoischer Auffassung konnte die Dämpfung der Empfindsamkeit durch *praemeditatio* erlernt werden, das heißt durch die mentale Simulation von Situationen und die Beherrschung ihrer Auswirkungen.¹⁴⁰ Beispielsweise war die plötzliche Erregung, die Rubens’ Medusa hervorrief, identisch mit dem, was Seneca als *ictus* (ersten Schlag) bezeichnete – eine

¹³⁵ Vgl. Gruber 2018, S. 19.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 25–26.

¹³⁷ Kurth 2009, S. 111.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 114.

¹³⁹ Vgl. Heinen 2010, S. 155.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 155.

plötzliche, unvermeidliche Aufregung.¹⁴¹ Dieser *ictus* konnte durch Abschwächung der Sensibilität gemildert oder durch sorgfältige Beobachtung aller möglichen Ursachen vermieden werden. Als Übung in der Beherrschung der eigenen Emotionen konnte die Reflexion über die gemalte Medusa von Rubens betrachtet werden. In Huygens Freude über die künstlerische Darstellung des grausamen Schocks lag auch ein Hauch von Erleichterung, wenn ihm klar wurde, dass der anfängliche Schock nicht durch real existierende Schlangen, sondern durch ein Gemälde ausgelöst und die Erfahrung zur ästhetischen Befriedigung wurde. Nach der erfolgreichen Beendigung einer extremen Stresssituation führte die wiedergewonnene Kontrolle über den eigenen Willen zu einer angenehmen Entspannung.¹⁴² Eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen wurde von Aristoteles als *Katharsis* bezeichnet. Wolfgang Brassat zufolge verfolgte Rubens wiederholt in seinen Gemälden eine kathartische, verschiedene Gemütszustände durchlaufende, Rezeptionserfahrung.¹⁴³ Diese Katharsis manifestierte sich für Brassat in dem Motiv des Feuersalamanders, der prominent die linke untere Bildhälfte besetzt:

Den dabei wiederholt beabsichtigen Effekt der Katharsis hat Rubens in dem Wiener Bild des Medusenhauptes durch ein Detail deutlich gemacht und an den Betrachter appelliert, sich in das Bild zu vertiefen, sich den Leidenschaften auszusetzen, um ihrer Herr zu werden: Am linken Bildrand ist ein Feuersalamander dargestellt, dessen Kopf dem Betrachter zugewandt ist. Die christliche Überlieferung hatte dieses Tier in dem Glauben, es sei resistent gegen Feuer, als Symbol der Heilszuversicht gedeutet. Als Sinnbild der Läuterung und einer unverletzbaren Reinheit hatte der Feuersalamander in der Emblematik des frühen 17. Jahrhunderts Konjunktur.¹⁴⁴

Die plötzliche Enthüllung (das Gemälde war durch einen Vorhang verdeckt), welche die Betrachter*innen unerwartet mit dem Medusenhaupt konfrontierte, löste einen Schock aus. Das Publikum war neben aller Freude am gelungenen Spiel damit auch einem kathartischen Erlebnis ausgesetzt.¹⁴⁵ Eine wiedergewonnene Vernunftkontrolle ließ den Schrecken in Vergnügen umschlagen und mündete in ein Gefühl des angenehmen Grauens.¹⁴⁶ Durch die meisterhafte Darstellung sollte jedoch die Drastik des Bildmotivs in Einklang gebracht werden. Mithilfe der gelungenen, präzisen Malweise sollte beim Betrachtenden nicht nur Ekel und Schrecken hervorgerufen werden, sondern auch Bewunderung für den Künstler. Von dieser Differenz war auch Huygens geprägt, wenn er schrieb, dass die Medusa schrecklich anzusehen sei und den/die Betrachter*in mit Entsetzen erfülle, aber dennoch durch die Lebensechtheit und Schönheit der

¹⁴¹ Vgl. Heinen 2010, S. 154.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 163.

¹⁴³ Vgl. Brassat 2001, S. 42.

¹⁴⁴ Ebd., S. 64–65.

¹⁴⁵ Vgl. Welzel 2004, S. 79.

¹⁴⁶ Vgl. Heinen 2004, S. 224–225.

Wiedergabe des Themas erfreue. Huygens beschrieb die Ambivalenz zwischen Schönheit und Grausamkeit, die gleichermaßen dem Thema und seiner Wiedergabe eigen ist, sowie diejenige zwischen Schock und Rührung, die der/die Betrachter*in erlebt.¹⁴⁷

Neben diesen Interpretationen, die sich auf Emotionen und Affekte fokussierten, lieferte Karin Leonhard einen weiteren Lösungsvorschlag für die Interpretation des Bildes. Das Medusengemälde repräsentierte für Leonhard das klassische Repertoire giftiger Tiere, wie sie in antiken und zeitgenössischen toxikologischen Standardwerken vorzufinden waren.¹⁴⁸ Die Unabhängigkeit und das Eigenleben der, präzise abgebildeten, Tiere rückte für sie in den Vordergrund der Darstellung.¹⁴⁹ Basierend auf Leonhards Überlegungen sah Marisa Mandabach in Rubens Medusengemälde und zwei weiteren Bildnissen (*Die Auffindung des Erichthoniusknaben* um 1616; *Deukalion und Pyrrha* ca. 1636) eine mythologisierte Szene der Spontanerzeugung oder der Erschaffung einer Spezies aus einem Rohmaterial der Natur verbildlicht.¹⁵⁰ Für Mandabach verlebendigte Rubens seine Malerei mithilfe der Materialien, indem er die Farbe mit ihren Pigmenten und Flüssigkeiten als eine belebende Kraft seiner Bilder verstand.¹⁵¹ Rubens vereinte in seiner Ausführung der Medusa, die niederländische mit der italienischen Kunst. Er malte ein beliebtes Thema der italienischen Kunst mit Leonardo, Cellini und Caravaggio als Vorbilder, jedoch kombiniert mit einer präzisen, naturalistischen Abbildungsweise der Bildobjekte.¹⁵² Die Berührung des traditionellen Themas der Medusa und der Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts soll zum Untersuchungsfeld des nächsten Kapitels werden. Es soll erörtert werden, welche Ideen der zeitgenössischen Naturphilosophie und Alchemie möglicherweise in der Gestaltung der flämischen Medusendarstellungen miteingewirkt haben könnten.

¹⁴⁷ Vgl. Welzel 2004, S. 69.

¹⁴⁸ Vgl. Leonhard 2013, S. 191.

¹⁴⁹ Vgl. Seelig 2017, S. 27.

¹⁵⁰ Vgl. Mandabach 2021, S. 2.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 2.

¹⁵² Vgl. Seelig 2017, S. 44.

3 Die Medusa als Verbildlichung naturphilosophischer & alchemistischer Überlegungen

Aus heutiger Sicht läutete der Übergang vom 16. ins 17. Jahrhundert einen Paradigmenwechsel ein. Von den christlich geprägten, humanistischen Theorien – die sich hauptsächlich auf Bücherwissen stützte – ging die Wissenschaft über in eine empirische Auseinandersetzung, die auf Experimenten basierte. Wie eine Art Katalysator waren die neu gewonnenen Erkenntnisse für nachfolgende Forschungen und Disziplinen. Dennoch verlief dieser Übergang vom Alten zum Neuen nicht abrupt und war von einem wellenartigen Auf- und Abschwung der diversen Strömungen und Schulen bestimmt.¹⁵³ Die unterschiedlichsten Erkenntnisse inspirierten sich wechselseitig, stießen aber zeitweise auch aneinander, sodass heftige Diskurse über bestimmte naturwissenschaftliche Vorstellungen diese Periode prägten. Durch die Präzisierung und Verfeinerung der geschliffenen optischen Linsen, konnten technische Geräte wie Mikroskope und Teleskope um 1600 entwickelt werden und bis dato visuell unbekannte Organismen entdeckt werden. In wenigen Jahrzehnten wurde das Weltbild der Menschen auf den Kopf gestellt und ein Kosmos propagiert, der unendlich war und aus kleinsten Lebewesen und Partikeln bestand.¹⁵⁴ Zum Beispiel führten die quantitativen Untersuchungen des Blutes in Organismen, erfasst von William Harvey (*Excitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, 1628), zu der Entdeckung von der Zirkulation des Blutes bei Tier und Mensch.¹⁵⁵ Im Großen und Kleinen wurde die Natur untersucht und diese neuesten Erkenntnisse verlangten nach Vermittlungen durch bildliche Darstellungen. Es erforderte, wie Gero Seelig es formulierte „eine zeichnende Hand um die neu entdeckten Welten den Menschen zugänglich zu machen.“¹⁵⁶ Die Verbindung zwischen den Techniken der zeitgenössischen Wissenschaft und beispielsweise der niederländischen Stilllebenmalerei, beschrieb Svetlana Alpers in ihrem Werk *Kunst als Beschreibung*. Beide Disziplinen legten den Schwerpunkt auf die Beobachtung und Aufzeichnung der natürlichen Welt.¹⁵⁷ Im Laufe des 17. Jahrhunderts änderte sich die Kunstgattung des Stilllebens in eine, den Naturbegriff reflektierende, Kunstform.¹⁵⁸ Eine enge Verbindung von Natur und Kunst – von *naturalia* und *artificialia* – ist ebenfalls in den Natur- und Wunderkammern jener Zeit ersichtlich. In diesen Sammlungen befanden sich neben kuriosen Objekten und Gegenständen artifizielle Abgüsse und Abformungen nach der Natur.

¹⁵³ Vgl. Seelig 2017, S. 14–15.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁵⁵ Vgl. Borgards 2016, S. 142.

¹⁵⁶ Seelig 2017, S. 17–18.

¹⁵⁷ Siehe Alpers 1998.

¹⁵⁸ Vgl. Leonhard 2013, S. 172.

Bei den Naturabgüssen kamen neben menschlichen Gesichtern und Körperteilen auch Pflanzen und Kleintiere wie Frösche, Schlangen, Eidechsen und Krebse vor.¹⁵⁹ Eine strikte Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft in unserem heutigen Verständnis fand zu dieser Zeit nicht statt. Eric Jorink und Bart Ramakers wiesen darauf hin, dass:

For a long time art and science were considered as two distinct expressions of human culture. Yet, the concepts are to a certain extent constructs, and the distinction between the two is much the result of the rise of the modern academic disciplines in the nineteenth and twentieth centuries. Highly important is the fact that in the early modern era the contemporary latin terms *ars* and *scientia* were complementary rather than opposites, covering a spectrum of meanings such as skill, experience and knowledge.¹⁶⁰

Die Künstler*innen sollten ihr Wissen demzufolge nicht nur in der Zeichnung, Malerei, Perspektive, Astronomie, Architektur und Farbtheorie vertiefen und ausbauen, sondern ebenfalls die Bibel, klassische Geschichte und Poesie studieren und die zeitgenössischen Entwicklungen in den Naturwissenschaften verfolgen. Im Sinne eines *pictor doctus* – eines *gelehrten Malers* – sollten sich die Künstler*innen in möglichst allen Gebieten weiterbilden.¹⁶¹ Durch Reisen, umfangreiche Publikationen und den brieflichen Gedankenaustausch konnte ein weit gespanntes europäisches Netzwerk von Künstler*innen und Forscher*innen entstehen, die sich dieselben Auftraggeber*innen und Mäzen*innen teilten.

Wie am Ende des vorherigen Kapitels bereits erwähnt wurde, hatten die Autor*innen eine Auseinandersetzung mit der Natur und diversen naturwissenschaftlichen Überlegungen, besonders in den niederländischen Medusengemälden, erkannt und es liegt für mich auf der Hand, diesen Ansätzen am Beispiel des flämischen Bildes gleichsam nachzugehen. Es stellt sich die Frage, was dieses zeitgenössische Interesse auslöste und welche Diskurse zu Beginn des 17. Jahrhunderts meinungsgebend waren. Das Ziel dieses Kapitels ist, die Medusentafel als Beitrag oder Kommentar zeitgenössischer naturphilosophischer und -historischer Konzepte zu lesen und die zuvor beschriebene Verbindung von Kunst und Wissenschaft anhand dieses Bildes zu erklären. Ein Argument für die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung im flämischen Medusenbild ist die Wahl der dargestellten Tiere, deren Ikonografie und das verwendete Material, insbesondere der Farbpigmente. Eine wichtige Rolle wird sowohl dem Material als auch der Wiedergabe der Farbe Rot und dem Blut angedacht. Wie bereits die Beschreibung und die Gegenüberstellung der zeitgenössischen vergleichbaren Medusendarstellungen zeigte, war es unüblich, die isolierte¹⁶² Medusa mit anderen Geschöpfen

¹⁵⁹ Zu Naturabgüssen und Technik siehe Felfe 2015; Bass/Goldgar/Grootenboer/Swan 2021. Zu Sammelbildern siehe Ganz 2006.

¹⁶⁰ Jorink/Ramakers 2011, S. 9.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁶² Isoliert meint in diesem Sinne das Medusenhaupt ohne Perseus oder andere mythologische Figuren.

als den Schlangen darzustellen. Die Aspekte, die in diesem Abschnitt vorgestellt werden sollen, sind: erstens, die zeitgemäßen Vorstellungen der Fortpflanzung und der Entwicklung der, in dem Gemälde abgebildeten, Lebewesen und zweitens, alchemistische Ideen und Theorien die möglicherweise im Bild kontextualisiert wurden. Wie sich in dem einleitenden Kapitel über die mythologische Sage zeigte, ist diese stark von Narrationen über Erschaffung und Verfall respektive Vergänglichkeit geprägt. Deshalb erscheint es mir wichtig, sich mit den verschiedenen Fragestellungen über die Kreation und Lebensweisen der Tiere in der Frühen Neuzeit auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls die Vertiefung auf ein spezielles Genre der Stillebenmalerei von Bedeutung. Die *Sottoboschi*, *Niederwelt*-, *Waldbodenstilleben* (niederl. *bosstillevens*) oder *naturepieces*, sind eigentümliche Darstellungen der Natur, die besonders mit einem Künstler in Verbindung gebracht werden – Otto Marseus van Schrieck (1619/1620–1678). Es gibt formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen den Gemälden des niederländischen Malers und dem Medusengemälde, die im Folgenden erörtert werden.¹⁶³

3.1 Sottobosco/ Waldbodenstilleben

Der Handlungsort der Sottobosco-Gemälde ist ein mit verschiedensten Lebewesen und Gewächsen belebtes Naturstück am Waldboden. Im schattigen Bereich unter abgestorbenen Bäumen, auf Felsspalten, in Höhlen- oder Schluchteneingängen werden diverse Pflanzen, Pilze, Reptilien, Säugetiere, Insekten, Amphibien und Vögel dargestellt. Im Hintergrund wurde entweder das Dickicht des Waldes gemalt oder eine weite Landschaft dargestellt. Weiters charakteristisch für die Gemälde ist der Kontrast zwischen dem Dunkel des Unterholzes und den gezielt beleuchteten Lebewesen, Pilzen und Pflanzen. Der Betrachter*innenstandpunkt befindet sich auf Augenhöhe der Tiere. Es handelt sich um bestimmte landschaftliche Atmosphären, die von dem/der Künstler*in geschaffen wurden. Das Geschehen wird von dem Verhalten der gemalten Tiere bestimmt und nicht immer müssen diese Interaktionen ihrer tatsächlichen Verhaltensweise entsprechen. Susanna Steensma schrieb dazu: „*Nicht immer zeigt sich in der Fauna eine reale Naturbeobachtung. Bei einigen Schlangen scheinen beispielsweise nicht lebende, sondern konservierte Exemplare als Vorbild gedient zu haben.*“¹⁶⁴ Ebenfalls merkte Gero Seelig an, dass beispielsweise die Schlangen in atypischen Körperhaltungen abgebildet wurden oder sich Pflanzen an ungewöhnlichen Standorten

¹⁶³ Nicht nur Karin Leonhard (2013, S. 187) stellt einen Bezug zu den Kunstwerken her. Ebenfalls ist die Zuschreibung auf der offiziellen Website der Uffizien zu lesen. Siehe Kapitel 1. 3.

¹⁶⁴ Steensma 1999, S. 36.

vorfinden. Als Beispiel nannte er Tulpen, die im feucht kalten Klima eines abgebildeten Nadelwaldes nie gedeihen könnten.¹⁶⁵ Der Maler, der als Hauptvertreter dieser Kunstgattung gilt und 1923 bei Kurt Habicht als „vergessener Phantast“¹⁶⁶ beschrieben wurde, war der Niederländer Otto Marseus van Schrieck.¹⁶⁷ Ähnliche Bildinhalte wurden später von Künstler*innen wie Rachel Ruysch (1664–1750), Elias van den Broeck (1650–1708), Abraham Begeyn (ca. 1637–1697) und Willem van Aelst (1627–1683) übernommen.¹⁶⁸ Aber auch in Italien wurden die Motive vom Künstler Paolo Porpora (1617–1673) aufgegriffen. Bei dem Gemälde *Blumenstillleben* (1695) (Abb. 30) von Rachel Ruysch, zum Beispiel, wurden verschiedene Blumen am dunklen Waldboden zu einem Ensemble zusammengestellt. Die Malerin fügte der Szene verschiedene kleinere Kriechtiere hinzu, jedoch erweckt das Bild den Eindruck als sei der Blumenstrauß aus der Vase direkt in den Wald versetzt worden.¹⁶⁹ Für Seelig könnten, die sich am Waldboden befindenden, Blumensträuße ebenso auf einem prächtigen Tisch stehen.¹⁷⁰ Es handelt sich bei den Gemälden von Marseus Zeitgenoss*innen genau genommen in nur wenigen Fällen um tatsächliche Waldbodenstillleben. Entweder wurden Einzelstudien bestimmter Pflanzen gemalt, Blumenbuketts wie im Falle Ruyschs, oder die Gemälde wurden mit religiösen oder mythologischen Sujets verknüpft. In den meisten Sottoboschi spielten jedoch die Schlangen die Hauptrolle. Obwohl zeitgenössische Quellen betonten, dass es sich vor allem bei Marseus Schlangendarstellungen um giftige Tiere handelte, wurden in den meisten Fällen ungiftige europäische Arten (Ringelnatter, Streifennatter und gelbgrüne Zornnatter) gemalt.¹⁷¹ Seelig sah speziell in den Schlangen auf der Jagd nach Schmetterlingen religiös-moralisierende Grundvorstellungen, in denen das Reptil das Böse verkörperte und der Schmetterling die menschliche Seele präsentierte.¹⁷² Im Kontext der Gegenreformation des 17. Jahrhunderts wurde die Naturgeschichte zugleich heilsgeschichtlich gedeutet, im Sinne der *Psychomachie* – dem Kampf der Seele zwischen Tugend und Laster.¹⁷³ Laut Karin Leonhard agieren die Bilder als „ein Tummelplatz unerlöster Kreaturen und sind hochgradig moralisierbar, aber gleichzeitig macht sich in ihnen ein naturwissenschaftliches Interesse breit [...]“¹⁷⁴ Der Schmetterling bekam zugleich als Untersuchungsgegenstand bei Gelehrten wie

¹⁶⁵ Vgl. Seelig 2017, S. 21.

¹⁶⁶ Habicht 1923, S. 31.

¹⁶⁷ Der Zusatz *de Schrieck* bzw. *van Schrieck* taucht in dieser Form erstmals 1655 auf einer seiner Sottobosco-Darstellungen als Signatur auf. Die Übersetzung ins Deutsche bedeutet Schrecken bzw. vor Schrecken und ist möglicherweise eine Anspielung auf die Reaktion der Betrachter*innen. Vgl. Steensma 1999, S. 11.

¹⁶⁸ Vgl. Leonhard 2009, S. 95.

¹⁶⁹ Vgl. Seelig 2017, S. 24.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 23.

¹⁷³ Vgl. Leonhard 2017, S. 172.

¹⁷⁴ Ebd., S. 12.

Athanasius Kircher und Johannes Swammerdam einen neuen Stellenwert und sie erklärten „*das Mysterium der Auferstehung der menschlichen Seele anhand entomologischer Beispiele* [...]“¹⁷⁵ Die Verschränkung von Heils- und Naturgeschichte wurde laut Leonhard in den Sottoboschi-Gemälden lange Zeit thematisiert und die Maler*innen „*halten sich in einem Zwischenbereich zwischen akkurater Naturbeobachtung und gleichnishafter Überhöhung auf* [...]“¹⁷⁶

Da Otto Marseus van Schrieck einer der wichtigsten Vertreter der Sottobosco-Gattung war und, wie das einführende Kapitel zeigte, einige Zuschreibungen¹⁷⁷ die flämische Medusendarstellung im Umkreis von Marseus verorten, soll der Künstler vorgestellt werden.

3.2 Otto Marseus van Schrieck

Ähnlichkeiten, die einige Forscher*innen zwischen den Sottoboschi Marseus' und der flämischen Medusa erkennen wollen, begründen sich auf einigen formalen und kompositorischen Aspekten. Im flämischen Gemälde werden neben den Schlangen auch noch Eidechsen, Frösche, Kröten und weitere Lebewesen präsentiert und auch in den Kunstwerken Otto Marseus van Schriecks finden sich diese Tiere (Abb. 31) wieder. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der tiefe Betrachter*innenstandpunkt knapp oberhalb des Bodens und der eng gewählte Bildausschnitt. Auch lassen die eingesetzten dunklen, gedeckten Farben Vergleichbarkeiten zu. Die detaillierten Abbildungen der Schlangen bei dem, in den Uffizien ausgestellten Medusengemälde, regte Marisa Mandabach zu folgender Überlegung an: „*The exception are the snakes themselves, whose intricate, glittering textures, probably based on metal life casts, struck me, when I saw the work, as having been painted by another hand or perhaps at a different time.*“¹⁷⁸ Im Unterschied zu den, anderen im Bild, dargestellten Lebewesen, nahmen die Schlangen für die Autorin eine Sonderstellung ein und sie erschienen ihr wie von einem anderen Künstler gemalt, dennoch lässt sich eine nachträgliche Hinzufügung oder Übermalung der Schlangen von meiner Seite weder bestreiten noch bekräftigen. Wie im Kapitel über die Zuschreibung bereits aufgezeigt wurde, erweist sich die Datierung der flämischen Medusa als schwierig. Gehen wir von einer Datierung im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts aus, was momentan die allgemeingültige Auffassung ist, so entstand das Gemälde vor Marseus' Geburt. Ebenfalls findet sich in Marseus Œuvre keine vergleichbaren Darstellungen eines

¹⁷⁵ Leonhard 2013, S. 128.

¹⁷⁶ Ebd., S. 132.

¹⁷⁷ Siehe offizielle Website der Uffizien: <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere> (letzter Zugriff am 11. 05. 2023); Bodart 1977.

¹⁷⁸ Mandabach 2016, S. 57.

mythologischen Themas wieder.¹⁷⁹ Wenn Marseus Personen in seinen Bildern integrierte, dann als verschwindend kleine Motive im Bildmittel- oder -hintergrund. Das Gemälde *Tiere in einer Grotte* (um 1657) (Abb. 32) zeigt zum Beispiel zwei Bauern mit verschiedenen Tieren (Kühen, Schafen, Ziegen, Hunden) auf einem, vor der Grotte liegenden Feld. Dennoch soll der Exkurs in das Sottobosco-Genre und die Vorstellung von Otto Marseus van Schrieck zeigen, wie das Interesse an der Natur und an den verschiedenen Lebewesen im Laufe des 17. Jahrhunderts zunahm.

Der 1619/20 in Nijmegen geborene Maler entwickelte seine originellen Kunstwerke in Italien und der Niederlande ab dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts. Von Marseus' Leben und Wirken berichtete sowohl Samuel van Hoogstraten (1627–1678) in seiner 1678 erschienenen *Inleyding*, einer Abhandlung zur Malerei, als auch Arnold Houbraken (1660–1719) in seinem 1718 erstmals publizierte Werk *De Groote Schouburgh der nederlandschen Konstschilder en Schilderessen*.¹⁸⁰ Nur wenige Werke aus den 1640er-Jahren sind bekannt, erst ab den 1660er-Jahren datierte Marseus seine Bilder regelmäßig und es sind bis heute in etwa 150 Werke erhalten geblieben.¹⁸¹ Im Jahr 1648 machte sich Marseus zusammen mit anderen Künstlern zu einer Studienreise nach Rom auf und trat kurz nach seiner Ankunft der flämisch/holländischen Künstlergruppe den *Schildersbent* oder *Bentveughels*, bei.¹⁸² In dieser Gruppe war die Verteilung von Spitznamen gebräuchlich und Marseus wurde *Snuffelaer* (Schnüffler) getauft. Er hatte, Zeitzeug*innen zufolge, seinen Blick immer auf den Erdboden gerichtet und niedere Kreaturen wie Schlangen, Eidechsen, Raupen, Spinnen und fremde Gewächse beobachtet.¹⁸³ Rom und Florenz waren die ersten Orte, in denen sich das neue Genre der Niederwelt etablieren konnte, und in kurzer Zeit bildeten sich in Neapel, Amsterdam, Utrecht, Prag und Frankfurt verwandte Bildkonzepte.¹⁸⁴ Schnell stießen die Werke Marseus' auf ein Interesse in höchsten Sammler*innenkreisen. Eine wichtige Verbindung zum Florentinischen Hof etablierte sich über die Kardinäle Gian Carlo (1611–1663) und Leopoldo de' Medici (1617–1675) sowie den Großherzog Ferdinando II. (1610–1670) und später noch Cosimo III. (1642–1723).¹⁸⁵ Dies erklärte auch die hohe Anzahl an Sottoboschi-Gemälden in den Florentiner Sammlungen. In dieser Zeit, um 1660, gelangte auch die flämische Medusa in die Sammlung der Medici. Von

¹⁷⁹ Siehe Werkkatalog bei Steensma 1999.

¹⁸⁰ Vgl. Steensma 1999, S. 4.

¹⁸¹ Vgl. Seelig 2017, S. 18; Hildebrecht 2004, S. 41.

¹⁸² Vgl. Hildebrecht 2004, S. 33.

¹⁸³ Houbraken 1718, 357–358 „*de Bent doopten zy hem met den bynaam Snuffelaar; om dat hy allerwegen naar vremd gekleurde of gespikkelde slangen, hagedissen, rupsen, spinnen, flinterjes, en vremde gewassen en kruiden omsnuffelde.*“ zitiert nach Hildebrecht 2004, S. 34.

¹⁸⁴ Vgl. Leonhard 2013, S. 17.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 13.

den Anfängen Marseus' in Rom in den frühen 1650er-Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1678 hatten die Medici allein zwölf Bilder, darunter zehn Waldboden-Stilleben, angekauft und auf diese Weise die größte Zusammenstellung der Werke von Otto Marseus van Schrieck angelegt.¹⁸⁶ Susanna Steensma lieferte auch die Überlegung, dass die, sich in Florenz befindlichen, Sottoboschi vielleicht direkt im Auftrag der Medici gemalt wurden.¹⁸⁷ Der tatsächliche Aufenthalt Marseus' in der Stadt ist jedoch nicht eindeutig belegt.¹⁸⁸ Etwa um 1655 kehrte Marseus wieder in die Niederlande zurück und kaufte sich ein Anwesen am Watergraap- oder Diemermeer, genannt *Waterrijck* am Rande Amsterdams. In diesem Haus hielt Otto Marseus diverse Amphibien und Reptilien, um sie in seinen Bildern abzubilden.¹⁸⁹

Angeregt durch seinen Onkel, entwickelte auch Cosimo III. de' Medici ein Interesse an der holländischen Malerei. Mehrere Quellen dokumentieren zwei Reisen nach Holland und speziell einen Besuch in Marseus' Amsterdamer Wohnsitz im Jahr 1668.¹⁹⁰ Drei Werke kaufte Cosimo III. während seines Aufenthaltes in Amsterdam im Jahr 1667/68 persönlich bei van Schrieck.¹⁹¹ Cosimos Reise, das Interesse an den Bildern und der Besuch bei van Schrieck, gaben Eric Jorink den Beweis, dass „*sich das Zentrum der intellektuellen und künstlerischen Kultur Europas im Lauf des 17. Jahrhunderts von Süden nach Norden verschoben hatte.*“¹⁹² Insgesamt können sieben Werke Marseus' in der Sammlung Cosimos III. nachgewiesen werden. Einige Werke ließ der Großherzog 1699 in seine Villa della Topaia bringen, in der er eine spezielle Sammlung von Gemälden mit botanischen und zoologischen Themen zusammengestellt hatte.¹⁹³

Charakteristisch für Marseus' Werke sind die bereits genannten, zum Teil dramatischen Interaktionen zwischen den Tieren, die sich gegenseitig bedrohen, angreifen oder beobachten. Jedoch war diese spezielle Choreografie nicht von Anfang an zu finden, sondern entwickelte sich erst im Laufe seiner Schaffensperiode. Nicht von Beginn an scheinen die Schlangendarstellungen, für die der Künstler bekannt wurde, die Hauptrolle in den Werken gespielt zu haben, sondern er begann mit Blumen und Fischen als Motive.¹⁹⁴ Die Landschaft, welche in den Bildern der 1660er-Jahre noch als weiter Ausblick zu sehen ist, wird immer unwichtiger, bis sie in den späten Werken in einem fast schwarzen Hintergrund übergeht. Auch bei Marseus'

¹⁸⁶ Die zweitgrößte Sammlung befindet sich im Staatlichen Museum Schwerin und beinhaltet sieben Gemälde. Vgl. Hildebrecht 2004, S. 58.

¹⁸⁷ Vgl. Steensma 1999, S. 22.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 83–85.

¹⁸⁹ Vgl. Hildebrecht 2004, S. 60.

¹⁹⁰ Siehe Hoogewerff, *De Tveen reizen van Cosimo de medici Prins van toscane door de Nederlandern 1667-69*, zitiert nach Hildebrecht 2004, S. 75, Anm. 101.

¹⁹¹ Vgl. Jorink 2017, S. 98.

¹⁹² Ebd., S. 96–97.

¹⁹³ Vgl. Steensma 1999, S. 86–87.

¹⁹⁴ Vgl. Hildebrecht 2004, S. 42; Das früheste datierte Gemälde *Fischstilleben* entstand 1654 (Öl auf Zinnplatte, 14,6 x 19,5 cm, Oelde/Berlin, Sammlung SØR Rusche). Siehe Hildebrecht 2004, S. 42; Seelig 2017, S. 19.

Stilleben tummeln sich auf kleinstem Raum diverse Pilze, Pflanzen, Schmetterlinge, Insekten, Kröten, Nagetiere und Schlangen. Öfters kommt in seinen Bildern eine spezielle Distelart vor – die Mariendistel. Diese Pflanze wurde in einem bereits erwähnten heilsgeschichtlichen Kontext gesehen und wirkte sich auch auf die Deutung der Schlangen in den Bildern aus: eine vom Heil abgefallene Natur, die unerlöst und in Feindschaft miteinander lebte.¹⁹⁵ Im Zeitalter der Gegenreformation konnten die naturhistorischen und theologischen Programme ineinander übergehen, wie die Tier- und Pflanzenmotive Marseus' zeigten. Zum Beispiel konnten die Schlangendarstellungen einerseits eine äußerst präzise Beobachtung einer Spezies verbildlichen, im Zusammenhang mit der Abbildung von Disteln oder Schmetterlingen, wurden sie andererseits in einen religiösen Kontext integriert.¹⁹⁶

Zusammenfassend faszinieren die Werke durch ihre beklemmende düstere Stimmung ausgelöst durch das vorherrschende dunkelbraune Kolorit und das punktuell eingesetzte außerbildliche Licht. Im Widerspruch zu dem präsentierten, für ihr Wesen untypischen, Verhalten steht die naturgetreue Darstellung der Tiere und die Bilder changieren zwischen einer präzisen Naturbeobachtung und einer artifiziellen Abbildung. Oftmals werden die Lebewesen in übersteigerten Haltungen und Windungen präsentiert. Ebenso widerspricht der Standort der Pflanzen der Wirklichkeit, denn manche könnten so nah am Boden mit wenig Sonnenlicht kaum gedeihen. Ebenfalls außergewöhnlich war die von Otto Marseus van Schrieck angewandte Technik. Durch ein starkes Farbrelief zeichnen sich die moosigen untersten Bereiche der Gemälde aus, welches aus einem opaken grünen Netz besteht. Über die Herstellung dieser haptischen Farbbereiche ist sich die Forschung einig, dass der Künstler mit Moos oder Schwämmen die noch feuchte Farbe auf die Leinwand auftrug.¹⁹⁷ Eine weitere technische Besonderheit sind die Schmetterlingsflügel, die Marseus von echten Schmetterlingen abnahm und ebenfalls an den Bildträger andrückte.¹⁹⁸ Diese Technik van Schriecks offenbart eine intensive Auseinandersetzung mit der Natur und den verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen. Der Künstler stand im regen Austausch mit Historikern und Gelehrten. Ein umstrittenes und viel diskutiertes Thema jener Zeit war die Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung von Lebewesen. Dieses soll im nächsten Abschnitt vorgestellt werden.

¹⁹⁵ Vgl. Leonhard 2013, S. 79–80.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 149.

¹⁹⁷ Steensma (1999, S. 71) bezeichnet diese Technik als *Fettpresse*.

¹⁹⁸ Zur genaueren Analyse der Technik und der Aufbringung der Schmetterlingsflügel siehe Mandrij 2021.

3.3 Der Zeugung auf der Spur

Otto Marseus und andere Künstler*innen trugen zusammen mit Naturforschenden wie Francesco Redi (1626–1697) in Italien und Johannes Swammerdam (1637–1680) in der nördlichen Niederlande dazu bei, dass auch kleine, bis dahin vernachlässigte, Lebewesen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Für sie war es ebenso wichtig, diese niedrigeren Formen des Lebens zu würdigen, zu beobachten, zu sammeln und darzustellen.¹⁹⁹ Das gesamte 17. Jahrhundert hindurch hatten sich die Gelehrten und Denker*innen in den unterschiedlichsten Denkströmungen daran gemacht, den Anfängen des biologischen Lebens auf die Spur zu kommen. Es wurden Fragen nach der *conceptio*, dem natürlichen Ursprung des Lebens sowie dem Verhältnis von Materie und Form gestellt.²⁰⁰ Wie bereits einführend beschrieben, war die Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft im 17. Jahrhundert keineswegs strikt, sondern fluide und im ständigen Austausch miteinander und die Bilder reagierten auf wissenschaftliche Diskurse und Prozesse. Eine stark debattierte These jener Zeit soll im folgenden Abschnitt erklärt werden. Meiner Meinung nach befasste sich der Künstler des Medusengemäldes mit dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung und thematisierte sie in dem Bild. Es ging um das Konzept der spontanen Erzeugung, Urzeugung oder Abiogenese, die besonders leidenschaftlich diskutiert wurde und die sich auch in bildlichen Darstellungen wiederfindet. Ich stütze mich dabei auf die Ausführungen von Karin Leonhard und Marisa Mandabach, die sich ebenfalls mit diesen Kontexten und deren Verbildlichungen befassten.

Auf dem Gebiet der Zoologie versuchten bereits antike Gelehrte (Platon, Empedokles, Aristoteles) erste Einteilungen und Klassifizierungen der Tiere vorzunehmen. Für die frühneuzeitliche Zoologie grundlegend waren vor allem die Texte des Gaius Plinius Secundus Maior (23–79 n. Chr.), genannt Plinius. Dessen Werk *Naturalis historia*, eine Sammlung von Wissen, spielte bei der Klassifizierung und Erforschung der Lebewesen eine gewichtige Rolle.²⁰¹ Plinius sammelte und schrieb seine Werke für eine intellektuelle Oberschicht und passte sie den Bedürfnissen seiner Leserschaft an. Der antike Autor vermochte es in seinen Erklärungen die damaligen wissenschaftlichen Überzeugungen mit einer möglichst großen Ansammlung an Daten und Beschreibungen aller Art von Tieren in einem anekdotisch unterhaltsamen Stil den Leser*innen zu vermitteln.²⁰²

Eine Einteilung der Natur nach Stadien wurde von den Gelehrten als *scala naturae* bezeichnet und „richtete sich nach dem Grad der Vollkommenheit, den ein Lebewesen bei der Geburt

¹⁹⁹ Vgl. Jorink 2014, S. 199.

²⁰⁰ Vgl. Seelig 2017, S. 15–16.

²⁰¹ Vgl. Enenkel 2014, S. 15.

²⁰² Vgl. ebd., S. 22.

erreicht hatte, und das heißt, nach dem Grad der Ähnlichkeit der Nachkommen mit den Eltern.“²⁰³ Im oberen Bereich dieser Einteilung standen zum Beispiel die Säugetiere, die ihnen ähnliche, sexuell gezeugte, Nachkommen zur Welt brachten, wie das Beispiel des Elefanten bei Plinius zeigt:

Aus Schamhaftigkeit begatten sie sich nur im Verborgenen; das männliche Tier im fünften, das weibliche im zehnten Jahr. Die Begattung findet alle zwei Jahre statt und zwar, wie man sagt, nie länger als fünf Tage; am sechsten baden sie sich zu in einem Fluß [sic!] und kehren dann erst zur Herde zurück.²⁰⁴

Die Lebewesen wie Kriechtiere, Reptilien, Krebse, Insekten und Schlangen waren die belebten Wesen auf der untersten Stufe der *scala naturae*.²⁰⁵ Es war im Gegensatz zu den Säugetieren die Vorstellung, dass niedere Kreaturen spontan aus verfaulten Materie entstünden und sie Schmutz und Krankheiten übertragen würden. Zum Beispiel wurde bis in die Frühe Neuzeit hinein das Erscheinen von Pilzen durch Miasmen (μίασμα, miasma, Verunreinigung) erklärt und diese entstünden entweder durch schlechte Ausdünstungen aus der Erde oder durch einen faulenden Untergrund. Da die Sporen der Pilze vor der Erfindung des Mikroskops nicht gesehen wurden, erklärten sich die Menschen so ihr scheinbar spontanes Auftreten.²⁰⁶

Zu Kröten und Fröschen schrieb Plinius zum Beispiel folgendes:

[...] Es ist merkwürdig, daß [sic!] sie, nach der Lebensdauer eines halben Jahres, sich im Schlamm auflösen, ohne daß [sic!] es jemand sieht, und sich im Frühlingswasser in ihrer früheren Gestalt wieder bilden, ebenfalls auf geheimnisvolle Art und Weise, obgleich sich dies alle Jahre ereignet.²⁰⁷

Ebenfalls spannend ist seine Überlegung zur Entstehung von Mäusen:

All dies aber macht die Überschwemmung des Nil durch ein alles überragendes Wunder glaubhaft. Denn wenn er das Land wieder zum Vorschein kommen läßt [sic!], findet man Mäuse, deren Entstehung aus Wasser und Erde begonnen hat, indem sie an einem Teil ihres Körpers schon leben, während das letzte Gebilde auch dann noch aus Erde besteht.²⁰⁸

Bereits Aristoteles (384–322 v. Chr.), auf dessen Werke sich Plinius bezog, hatte sich um eine möglichst schlüssige Einteilung des Tierreichs bemüht. Er setzte sich mit der Lehre des Empedokles intensiv auseinander und nahm an, dass bestimmte Arten von niederen Tieren im

²⁰³ Leonhard 2013, S. 35.

²⁰⁴ „*Pudore numquam nisi in abdito coeunt, mas quin quennis, femina decennis, initur autem biennio quinis, ut ferunt, cuiusque anni diebus, nec amplius; sexto perfunduntur amne, non ante reduces ad agmen.*“ zitiert und übersetzt nach König 1997, S. 22–23.

²⁰⁵ Vgl. Mandrij 2021, S. 282.

²⁰⁶ Vgl. Leonhard 2013, S. 27.

²⁰⁷ „*Mirumque, semestri vita resolvuntur in limum nullo cernente, et rursus vernis aquis renascuntur, quae fuere natae, perinde occulta ratione, cum omnibus annis id eveniat.*“ zitiert und übersetzt nach König 1997, S. 117.

²⁰⁸ „*Verum omnibus his fidem Nili inundatio adfert omnia excedente miraculo. Quippe detegente eo musculi reperiuntur inchoato opere genitalis aquae terraeque, iam parte corporis viventes, novissima effigie etiamnum terrena.*“ zitiert und übersetzt nach König 1997, S. 129.

Wasser oder in der Erde unter dem Einfluss von Wärme, Luft und Wasser als Produkte von Fäulnis und Verwesung spontan entstünden und diese Überlegung fußte auf anatomisch-morphologischen und physiologischen Beobachtungen.

Der antike griechische Philosoph und Naturforscher Empedokles (ca. 495–435 v. Chr.) führte die Naturvorgänge auf sechs Bausteine zurück: auf die vier Grundstoffe (Feuer, Luft, Wasser und Erde) und auf zwei gleichzeitig, auf diese einwirkenden, Kräfte: die Liebe, welche für die Vermischung der Ausgangsmaterialien sorgte, und den Streit, der diese trennte.²⁰⁹

Erst mit Aristoteles wurden die älteren Systematisierungsversuche in stringenter Weise durchgeführt und seine Schriften wurden vor allem ab dem späten 16. Jahrhundert zu den Standardwerken, wenn es um die Aufteilung der biologischen Diversität in einzelne *genera* und *species* ging.²¹⁰ In Gattungsfragen hatte, bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, keine andere Naturgeschichte eine solche Bedeutung wie die Aristotelische. Die drei großen zoologischen Abhandlungen *De generatione animalium*, *De partibus animalium* und *Historia animalium* beschäftigen sich „mit dem Bau, dem Aussehen und der Lebensweise von Tieren im Sinne einer Taxonomie und auch mit Vorgängen der Zeugung und Genese von Lebewesen inklusive des Menschen.“²¹¹

Aristoteles entwarf die Kategorien der blutführenden (Fische, Vögel und Vierfüßler) im Gegensatz zu den blutlosen Tieren (Insekten, Schalentiere, Krustentiere)²¹² und unterschied in *De Anima* Lebendiges von Nichtlebendigen darin, dass es eine Seele hatte. Diese *psychê* oder das Lebensprinzip trat in verschiedenen Varianten auf. Pflanzen hatten eine vegetative Seele, die für Wachstum, Ernährung und Fortpflanzung zuständig war. Die Tiere hatten zudem eine sensitive Seele, die sinnliche Wahrnehmung und Fortbewegung ermöglichte. Eine rationale Seele, die Denken und Handeln ermöglichte, war allein dem Menschen vorbehalten.²¹³

In *De generatione animalium* trennte Aristoteles zwei Möglichkeiten der Fortpflanzung voneinander ab: eine geschlechtliche, im Sinne der Artenerhaltung und ein ungeschlechtliche (*genesis automatos*), die Lebewesen spontan aus faulem Stoff oder erwärmtem Schlamm entstehen ließ.²¹⁴ Ein beliebtes Beispiel für diese letztere Art der Entstehung wurde im Zeitalter des Barock die Muschel. Im Buch *Ricreazione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle chioccioline* (1681) des Jesuitenpaters Filippo Buonanni (1638–1723) ging der Jesuitenpater der Entstehung dieser Arten nach. Sie entstünden laut Buonanni nicht durch eine geschlechtliche

²⁰⁹ Vgl. Hasse 2006, S. 8.

²¹⁰ Vgl. Leonhard 2009, S. 39.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 39.

²¹² Vgl. Enenkel 2014, S. 28.

²¹³ Vgl. Borgards 2016, S. 49.

²¹⁴ Vgl. Föllinger/Busch 2022, S. 91–92.

Zeugung, sondern als spontaner Akt. Als Gefäße oder Skulpturen beschrieb bereits Aristoteles die Schalentiere, die aus einem feuchten Material modelliert wurden und an der Luft oder durch die Sonnenstrahlen aushärteten und die Tiere wurden als ein Produkt der Zusammenwirkung der vier Elemente verstanden.²¹⁵ Den Nährboden für die Entstehung der Lebewesen bot das Wasser und die Erde, während Wärme und Luft schließlich zur endgültigen Gestalt der Tiere führten.²¹⁶ Auch niederländische Stillleben-Maler*innen des 17. Jahrhunderts übernahmen diese elementare Zuordnung in wässrig, luftig oder erdhaft in ihren Bildern. Der niederländische Maler Gerard de Lairese (1640–1711) gab in seinem Buch *Groot schilderboek* (1707) Anweisungen an den Maler „*der Neigung (neiging) der darzustellenden Lebewesen zu folgen und auf dem Bildfeld jeden Gegenstand und jede Art »ans rechte [sic!] Ort zu führen*«.“²¹⁷ Ein Beispiel dafür ist Balthasar van der Asts *Muschelstilleben* von ca. 1630. Auch in diesem Bildfeld findet eine Unterteilung der Objekte in elementare Bereiche statt und eine natürliche Ordnung wurde wiedergegeben.²¹⁸ Die Muscheln wurden dem Element Wasser; Blumen, Früchte und Eidechsen dem Element Erde und die fliegenden Insekten dem Element Luft zugewiesen.²¹⁹

Auch kann diese Zuordnung der Tiere auf die vier Elemente und bestimmte Bildbereiche auch bei dem Medusengemälde zur Anwendung kommen. Nahe am Boden werden die Frösche und Kröten dargestellt und aufgrund ihrer Lebensweise in feucht kalten Gebieten, werden sie dem Element Wasser zugeordnet. Dort am Boden ist auch die Flüssigkeit in Form von kleinen, roten Blutstropfen abgebildet. Der dargestellte Erdboden bietet zusammen mit dem Blut den Nährboden für die ungeschlechtliche Erzeugung der Schlangen und durch Licht und Wärme wird eine Metamorphose der Schlangen aus dem Blut in Gang gesetzt. Auf der Augenhöhe des Betrachtenden und auf Höhe des Medusengesichtes befinden sich, auf kleinen Felsen, die zwei Eidechsen und Nagetiere im Bild, die dem Element Erde oder im Falle der Eidechsen dem Element Feuer, zugeordnet werden können. Viele der dargestellten Schlangen erheben ihre Köpfe nach oben und sind in einer aufstrebenden Körperhaltung abgebildet. Es scheint als würden sie dem dunklen Erdboden entfliehen wollen. Das obere Bilddrittel in der Luft wird von den zwei Fledermäusen besetzt, außerdem steigt aus dem Mund der Medusa der Atem als ephemere Wolke hinauf.

Die Frage nach der Entstehung von Lebewesen und ihre Einteilung in bestimmte Lebensräume, die von antiken Schriften übernommen wurde, polarisierte vor allem in Rom zur Zeit des

²¹⁵ Vgl. Aristoteles H. A. 547 b 18–21, zitiert nach Leonhard 2013, S. 50.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 50.

²¹⁷ Leonhard 2013, S. 20.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 22.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 52.

Barock. Heftige Befürworter der Urzeugungstheorie waren Athanasius Kircher (1602–1680) und der bereits genannte Filippo Buonanni. Zur selben Zeit entwickelten sich auf dem Gebiet der empirischen Wissenschaft jedoch erste Strömungen, die sich explizit gegen die aristotelischen Auffassungen stellten und die sich der Überprüfung der Theorien, mit Hilfe von Beobachtungen und Experimenten, widmeten.²²⁰ Jedoch stützte auch Kircher seine Thesen auf Experimente, um die Urzeugungsidee nicht obsolet werden zu lassen. Er deutete Auffassungen neu und argumentierte stärker mit dem christlichen Schöpfungsgedanken. Denn eine Natur, die von alleine Lebewesen kreierte, würde unabhängig Geschöpfe hervorbringen, die von Gott nicht vorgesehen waren. Der spontane Zeugungsakt konnte ihm zufolge grundsätzlich nur niedrige Lebewesen herausbilden.²²¹ Ein weiterer Begriff, der das Konzept einer spielerischen Natur in Bezug auf niedere Kreaturen beschreibt, ist *ludi naturae*. Damit waren einzelne Besonderheiten der Lebewesen in Bezug auf ihr Aussehen gemeint, die Staunen und Verwunderung bei den Menschen hervorriefen.²²²

Ein wichtiger Ort neben Rom und Amsterdam, an dem sich die verschiedenen Forschenden über die neuesten Erkenntnisse und Meinungen austauschten, war Florenz. Dort war der italienische Arzt und Toxikologe Francesco Redi (1626–1697) ansässig, der sich in Publikationen und mit Experimenten gegen Kirchers Thesen wandte, ihm ist das folgende Kapitel gewidmet.

3.4 Florenz im Umfeld der Medici: Francesco Redi

Bereits im 15. und 16. Jahrhundert präsentierten sich die Florentiner Fürsten als Mäzene der Naturwissenschaften und der Künste.²²³ Ausgehend von Cosimo II. de' Medici, der sich stark an den nordalpinen Gelehrtenkreisen orientierte, kamen im Laufe des 17. Jahrhunderts zahlreiche Künstler*innen und Forschende aus dem Norden an den Florentiner Hof.

Diese Wissbegierde führte 1657 zur Bildung der Florentiner *Accademia del Cimento*, einer wissenschaftlichen Gesellschaft nach dem Vorbild der *Accademia dei Lincei* gegründet 1603 in Rom. Das Hauptaugenmerk der Forschungen der *Accademia del Cimento* galt den verschiedensten Erscheinungen und Auswirkungen von Gift.²²⁴ Für die Medici war ein Vergiftungstod nie ganz unwahrscheinlich gewesen und so hatten sie ein persönliches Interesse

²²⁰ Vgl. Leonhard 2013, S. 60.

²²¹ Vgl. ebd., S. 65.

²²² Vgl. Adamowsky/Felfe 2010, S. 7.

²²³ Zum Florentiner Mäzenatentum siehe Haskell 1996; Hale 1979.

²²⁴ Vgl. Leonhard 2013, S. 206.

an der Wirkung toxischer Substanzen.²²⁵ Ein Wundermittel jener Zeit war der *Theriak*²²⁶, ein aufwendig herzustellender Trank, der in einer Art Ritual in Florenz zubereitet wurde. Ein wesentlicher Bestandteil waren neben verschiedenen Kräutern auch Giftschlangen, die als die tödlichsten Geschöpfe galten. Für die Herstellung wurden dafür tausende Vipern aus Süditalien in die Toskana gebracht, getötet und verbrannt. Bereits Ärzte in der Antike hatten versucht, die Bisse giftiger Schlangen mit einer Mixtur aus Kräutern zu heilen. Im Laufe der Zeit wurde die Rezeptur durch immer mehr Zutaten angereichert. Der Trank wurde nicht nur bei Schlangenbissen eingesetzt, sondern half vermeintlich auch gegen die Pest, Cholera und Syphilis.²²⁷ Ferdinando II. begann mit einer kommerziellen Erzeugung von Gegengiften und Florenz wurde neben Amsterdam, Nürnberg und Venedig zu einem wichtigen Umschlagplatz.²²⁸ Mit der Unterstützung des Erzherzogs und seines Bruders Prinz Leopoldo probierten Gelehrte alte Rezepte aus und stellten neue Beobachtungen und Experimente an. Francesco Redi, der die Funktion als Leibarzt des Großherzogs innehatte, war an dem, mehrere Tage andauernden, Schauspiel der Theriak-Herstellung beteiligt. Daneben begann er eine Reihe von Experimenten, die unter anderem die Giftproduktion in den Körpern der Schlangen untersuchte und die Verbreitung des Giftes im menschlichen Organismus nachverfolgte. Redi fand heraus, dass die Wirkung des Gifts am tödlichsten war, wenn es in direkten Kontakt mit einer Wunde kam und ins Blut gelangte. *„Man konnte das Schlangengift problemlos trinken, wenn man keine inneren Verletzungen oder kranken Zähne hatte, heißt es weiter, man konnte jedoch zuweilen eine Vipernbiss überleben, wenn er falsch platziert war.“*²²⁹ Diese wichtigen Erkenntnisse veröffentlichte Redi 1664 in seinem Werk *Osservazioni intorno alle vipere*.²³⁰ Redi war ein wichtiger Protagonist der experimentellen Naturwissenschaften und er versuchte in seinen Traktaten die Urzeugungstheorie zu widerlegen. Er stellte die These auf, dass es – im Gegensatz zu Kirchers Meinung – unmöglich sei, aus dem Nichts beziehungsweise aus rein materiellen Voraussetzungen, Leben zu erzeugen. Für ihn musste eine genetische Information in Form einer Ei- oder Samenzelle vorliegen, die die Spezies formte.²³¹ Um den Nachweis zu erbringen, legte er bestimmte Sorten Fleisch und Fisch in Glasgefäße und überspannte deren Öffnungen mit einem feinen Gazestoff, sodass nur Luft in die Gefäße eindringen konnte. Das Gleiche machte er mit Kontrollbehältern, die er jedoch geöffnet ließ. Während der Verrottungsprozess einsetzte,

²²⁵ Vgl. Leonhard 2013., S. 198.

²²⁶ Griechisch: *θηρίον*, *therion*, wildes oder giftiges Tier.

²²⁷ Vgl. Leonhard 2013, S. 199.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 199.

²²⁹ Ebd., S. 200.

²³⁰ Vgl. Jorink 2017, S. 87.

²³¹ Vgl. Leonhard 2013, S. 135.

tauchten in den unbedeckten Behältern Maden auf, die sich anschließend zu Fliegen entwickelten. Keinerlei Insekten waren jedoch in den geschlossenen Behältnissen zu finden. Er kam deshalb zu dem Schluss, dass auch niedere Kreaturen wie Insekten respektive Frösche oder Schlangen, den gleichen Naturgesetzen gehorchten wie die sogenannten höheren Geschöpfe.²³² Auch die, in dieser Arbeit vorgestellten flämischen Medusengemälde, jenes in den Uffizien und jenes von Rubens'/Snyders', verbildlichen den Entstehungsprozess der Schlangen. Während sich bei Rubens/Snyders die Tiere aus eiförmigen Gebilden gestalten und eine Entwicklung von der Eizelle über den Embryo zur fertig ausgebildeten Schlange nachvollziehbar wird, ist die Herausbildung der Schlangen bei der anderen Tafel im Vergleich weniger prozesshaft. Bei Rubens/Snyders gleiten die Tiere deutlich sichtbar aus der Halswunde hervor. Ebenfalls sehen wir eine Natter, die am rechten Bildrand lebend ihre Nachkommen gebiert und zwei weitere Tiere, die sich gerade im Geschlechtsakt befinden. Bei der Medusa in den Uffizien wird die Sicht auf die Wunde und auf die, sich herausbildenden, Schlangen durch die gewählte Perspektive verhindert. Andererseits stechen die Blutstropfen deutlich aus dem Bildgrund hervor. Was beide Gemälden gemeinsam haben, ist die Auseinandersetzung mit der Entstehung der Kreaturen.

Bei Karin Leonhard wurde der verbildlichte Dualismus zwischen Gift und Gegengift in den Medusengemälden angesprochen und sie bezog sich dabei auf die antike Erzählung des Euripides.²³³ *„Wir können sehen, wie die schädlichen Kreaturen aus Medusas Blut hervorgehen – Blut, das am Boden gerinnt und sich in windende Schlangenkörper verwandelt. Gift als Heimsuchung des Menschen, als drohende Vorahnung seiner Leiden und Krankheiten, entspringt dem abgeschlagenen Gorgonenhaupt.“*²³⁴ Bei Rubens'/Snyders' Medusenhaupt gibt es einige giftige Tiere zu sehen. Neben den verschiedenen Ringelnattern ist der gelbgestreifte Feuersalamander abgebildet und er verfügt über Drüsen, die ein ätzendes Sekret absondern. Im Bild befinden sich ebenfalls Spinnen und Skorpione, bei denen der Biss oder Stich von einigen Gattungen schädlich ist.²³⁵

Ein wichtiger Berührungspunkt zwischen Kunst und Medizin ist die Farbe, verstanden als sichtbare Eigenschaft einer Substanz. Frühneuzeitliche Diskussionen über spezifische Inhalte von Kräutern und Edelsteinen fanden hauptsächlich in einem medizinischen Kontext statt. Sowohl mineralische wie vegetabile oder animalische Substanzen dienten als Heilmittel und teilweise konnten diese Substanzen auch giftig sein.²³⁶ Im 17. Jahrhundert wurden Farben und

²³² Vgl. Jorink 2017, S. 93.

²³³ Siehe Kapitel 2.

²³⁴ Leonhard 2013, S. 191.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 191.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 228.

Pigmente durch Pulverisieren und Destillieren gewonnen.²³⁷ „Bis in das 17. Jahrhundert [...] wird eine Diskussion um Bildwirkungen, und zwar vor allem um die Wirkung von Farben, im Kontext einer größeren Diskussion um die Dialektik von Gift und Gegengift beziehungsweise Arznei geführt, wie zum Beispiel noch bei Roger de Piles, der die Farbe erneut als *pharmakon* bezeichnete [...]“²³⁸ Leonhards These lässt sich mit den Sottoboschi von Otto Marseus als Beispiele veranschaulichen. Das Bild *Sottobosco mit Pilzen, Schlange und Skorpion* (1655) zeigt eine Fülle an giftigen oder schädlichen Pflanzen und Tieren. Auffallend ist die orange Pilzkappe der *Amanita* oder Kaiserling. Im 17. Jahrhundert war dieser ein beliebter Speisepilz, der jedoch mit dem giftigen Fliegenpilz (*Amanita muscaria*) verwechselt werden konnte.²³⁹ „Ein Teil der Bildikonographie sammelt sich um die orangerote Kappe der *Amanita* herum, die beides sein kann, ein Zeichen für Genuss und Gesundheit ebenso wie für Ansteckung, Krankheit und Tod [...]“²⁴⁰ Dieser Dualismus der dem Blut der Medusa innewohnt, spiegelt sich auch in den Sottoboschi wider. Ein weiterer vielversprechender Ansatz in der Interpretation des Medusengemäldes in den Uffizien liefert die Alchemie und ihre verschiedenen Lehren.

3.5 Die historische Wissenschaft der Alchemie

Der Grund, warum an dieser Stelle einiges über die alchemistischen Vorstellungen der Zeit gesagt werden soll, liegt ebenfalls in den Tierdarstellungen des Medusengemäldes. Wie schon beschrieben, waren die Entstehung von Lebewesen und Materie und deren Transformation ein Thema, mit dem sich sowohl die Alchemie, die Naturwissenschaften als auch die alchemistisch interessierten Künstler*innen auseinandersetzten. Eine Verbindung zwischen der Alchemie und der Malerei in der Frühen Neuzeit erkannte auch Christine Göttler, als sie schrieb: „*In the early modern period, alchemists, artists, and artisans moved within intersecting networks of relationships; they frequently employed the same substances and procedures to practice their arts and drew on each other's knowledge and experience. Moreover, both painters and alchemists shared an interest in the imitation and investigation of nature* [...]“²⁴¹

Als Definition der Alchemie ist bei Joseph Pernety 1758 zu lesen:

Nahezu alle Autoren geben verschiedene Definitionen dieser Wissenschaft [...] Aber die wahre Definition, die man aus dem was alle guten Autoren über die wahre Alchemie sagen, entnehmen kann, ist: Die Alchemie ist eine Wissenschaft und die Kunst ein Pulver herzustellen, das unedle Metalle in Gold verwandelt und als universelles

²³⁷ Vgl. Leonhard 2013, S. 229.

²³⁸ Ebd., S. 229.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 232.

²⁴⁰ Ebd., S. 233.

²⁴¹ Göttler 2017, S. 52.

Heilmittel gegen alle natürlichen Übel des Menschen, der Tiere und der Pflanzen wirkt. [...] Das Vorbild der alchemistischen Kunst ist die Natur selbst.²⁴²

Die Alchemie teilte sich in zwei Schulen auf: Eine praktische Alchemie der pflanzenkundigen und metallurgischen Arbeit und eine spekulative Alchemie, die eine philosophische Ausrichtung hatte.²⁴³ Das Hauptziel der Alchemie war das *Große Werk*, das heißt die Herstellung des *Steins der Weisen*. Der *Stein der Weisen* hatte, wie Pernety bereits beschrieb, die Eigenschaft, unedle Metalle in Gold zu verwandeln. Dabei handelte es sich genau genommen um keinen Stein, sondern um ein rotes Pulver.²⁴⁴ Der Stein (*lapis mineralibus*, *lapis philosophorum*) diente weiter in Wein aufgelöst als Universalmedizin (*aurum potabile*) und er konnte ohne jegliche Energiezufuhr als ewiges Licht verwendet werden.²⁴⁵ Die Herstellung des Steins unterlag mehreren Arbeitsgängen, die von Autor zu Autor in unterschiedlichen Stadien beschrieben wurden.²⁴⁶ Während des *Großen Werkes* – der Herstellung des *Steins der Weisen* – fanden Farbveränderungen bei den verwendeten Materialien statt: die Schwärzung (*Nigredo*), Weißung (*Albedo*), Gelbfärbung (*Citrinitas*) und Rotfärbung (*Rubedo*).²⁴⁷ Ein Grundstoff, *prima materia* genannt, war Ausgangsbasis für die Herstellung des *Steins der Weisen*.²⁴⁸ Dieser Grundstoff teilte sich in zwei Substanzen auf: Sulfur (Schwefel) und Merkur (Quecksilber). Beide Substanzen symbolisierten die vier Qualitäten: Wärme und Trockenheit (Sulfur) sowie Feuchtigkeit und Kälte (Mercurius). Mit Theophrastus Bombast von Hohenheim, genannt Paracelsus (ca. 1493–1541), kam neben den zwei Stoffen noch eine Dritte – Sal (Salz) – hinzu.²⁴⁹

Die Alchemist*innen nahmen an, dass aus einem Grundstoff (*prima materia*), durch Veränderung der Form oder durch dessen Absterben, eine unendliche Anzahl von Substanzen neu entstehen konnte. Das ewige Werden und Vergehen im Prozess der Herstellung, wurde von den Vorgängen der Natur abgeleitet: die Pflanzen vergingen und aus den Samen wuchsen immer wieder neue Pflanzen. Dieses, als *Stirb und Werde-Motiv*, beschriebene Vorgehen der Alchemie, stand für die große Erlösungshoffnung und bezog sich auf den uralten Mythos von

²⁴² Pernety 1758, S. 17, zitiert nach Gebelein 1996, S. 14.

²⁴³ Vgl. Völlnagel 2012, S. 11.

²⁴⁴ Vgl. Gebelein 1996, S. 45.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 46.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 46.

²⁴⁷ Die Assoziation zwischen dem Begriff *rubedo* und Peter Paul Rubens' Name liegt nahe. Autorinnen wie Marisa Mandabach und Christine Göttler vermuteten, dass sich der Künstler der malerischen und alchemistischen Verknüpfung bewusst war. Sein übermäßiger Gebrauch der Farbe Rot kann als eine Art Signatur gedeutet werden und als eine belebende und verwandelnde Eigenschaften seiner Kunst gesehen werden. Vgl. Mandabach 2021, S. 2; Mandabach 2016, S. 4; Göttler 2017, S. 52–53.

²⁴⁸ Vgl. Gebelein 1996, S. 64.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 68.

Tod und Wiedergeburt, von Erlösung durch Befreiung aus der Materie.²⁵⁰ Das Symbol, das in mittelalterlichen Handschriften für die *prima materia* stand, war ein Drache oder eine Schlange. Die *Ouroboros*, die ihren Schwanz verzehrende Schlange, war das älteste allegorische Symbol der Alchemie und galt als Zeichen für den ewigen Kreislauf des *Großen Werks*.²⁵¹ Vor allem die Sagen der griechischen Mythologie wurden vielfach alchemistisch gedeutet.²⁵² Im Mittelalter war es Petrus Bonus und Albertus Magnus, welche, die von Ovid überlieferten Sagen, alchemistisch interpretierten. Besonders im Medusenhaupt sahen die Alchemist*innen eine mineralisierende Kraft, da Medusa jeden, der sie ansah, in Stein verwandelte.²⁵³

Die Herstellung von Farben erforderte ebenfalls ein chemisches Wissen. Maler*innen die ihre Farben selbst herstellten, kannten Gebelein zufolge das chemische-technische Wissen ihrer Zeit. „*Sie destillierten Öle, rieben Farben und mußten [sic!] ihre Geräte überwiegend selbst herstellen [...]*“²⁵⁴ Besonderen Stellenwert nahm die Farbe und deren Herstellung zum Beispiel in der nordalpinen und venezianischen Malerei ein. Ein alchemistisches Interesse kann auch bei dem Künstler der Uffizienmedusa mitgespielt haben. Das beschriebene *Stirb und Werde-Motiv* verbildlicht sich meiner Meinung nach in den Darstellungen der sich entwickelnden Schlangen. Aus der toten Medusa rinnt das Blut heraus, daraus entstehen neue Lebewesen in Form von Schlangen und der Kreislauf setzt sich fort. Aus dem flüssigen Blut wird in einem Transformationsprozess eine neue Materie in Form der Schlangenkörper gebildet. Dieser Übergang vollzog sich beispielsweise auch bei Cellinis Bronzeskulptur, als aus dem flüssigen Metall ein, in Form gegossenes, die Zeit andauerndes, Kunstwerk wurde. Es geht bei beiden Werken um Transformierung und deren Potenzial, denn „*im künstlerischen Schaffen wird bei dem Gebrauch von Material schon von dessen Veränderbarkeit ausgegangen.*“²⁵⁵

Neben den Schlangen wurden bei der flämischen Medusa noch weitere Tiere dargestellt und da sie, neben dem Haupt, die zentralen Akteure des Bildes präsentieren, erscheint mir eine ausführliche Aufzählung ihrer Ikonografie als wichtig.

²⁵⁰ Vgl. Völlnagel 2012, S. 40.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 154.

²⁵² Vgl. ebd., S. 105.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 106.

²⁵⁴ Gebelein 1996, S. 269.

²⁵⁵ Vgl. Schürkmann 2016, S. 361.

3.6 Ikonografie und Symbolik der dargestellten Pflanzen und Tiere

Da die Überlegungen über die Entstehung der niederen Lebewesen bereits angeführt wurden, ist es an der Zeit, deren allgemeine Ikonografie und Symbolik zu betrachten. Auffällig ist der dualistische Charakter aller thematisierten Tiere und Pflanzen. Einerseits wurden sie mit der christlichen Auferstehung verbunden, andererseits wurden sie dem Dämonischen und Bösen zugeschrieben.

3.6.1 Der Frosch und die Kröte

Im Medusengemälde aus den Uffizien sind drei Frösche beziehungsweise Kröten am rechten äußeren Bildrand zu sehen und die, zu den Braunfröschen gehörenden, Arten Gras- und Moorfrosch (*Rana esculenta/Rana lessonae*) sind nördlich der Alpen oder in Mittel- und Osteuropa vorkommend. Bei den Kröten trifft man die Erdkröte (*Bufo bufo*) fast überall in Europa an. Den Winter überdauern Frösche im Schlamm, die Kröten im Erdreich unterhalb der gefrorenen Erde. Das Verhalten der Frösche und Kröten, das bereits bei Plinius beschrieben wurde, wurde von manchen Theologen als Zeichen der Wiedergeburt und Auferstehung gedeutet. Die Art der Amphibien, sich in schlammigen, feuchten Gebieten aufzuhalten wurde jedoch auch als negative Eigenschaft gewertet.²⁵⁶ Von antiken Schriftstellern ist die angebliche Giftigkeit der Kröte überliefert und im Alten Testament wird der Frosch mit den ägyptischen Plagen verbunden. In Darstellungen aus dem Mittelalter gehören Frösche auch zu den Begleittieren von Hexen, Dämonen und sie werden zum Attribut des Todes oder den Personifikationen von Hochmut und Wollust hinzugefügt.²⁵⁷

Die Kröte wird seit der Antike dem Element Erde zugewiesen und verkörpert seit dem 16. Jahrhundert in der alchemistischen Lesart das Metall Blei. Da in den alchemistischen Prozessen Blei in Gold verwandelt werden musste, erschien die, sich aus dem Schlamm manifestierende, Kröte als anschauliches Beispiel für transformative Vorgänge. Amphibien galten als symbolische Repräsentation des Putrefaktionsvorgangs und der Regenerierung von Materie aus der Fäulnis.²⁵⁸ Ebenfalls wurde die Kröte in Verbindung mit der Gebärmutter gesetzt, die in der antiken Medizin für ein selbstständiges Wesen im weiblichen Körper gehalten wurde. Diese galt als ein krötenartiges Tier, das zunächst in dem Körper herumspazierte und dadurch krankhafte Zustände erregen würde.²⁵⁹

²⁵⁶ Vgl. Dittrich 2005, S. 160–166.

²⁵⁷ Vgl. Kretschmer 2016, S. 143–144.

²⁵⁸ Vgl. Leonhard 2017, S. 174–176.

²⁵⁹ Vgl. Borinski 1920, S.11–14.

3.6.2 Die Eidechse

Die verschiedenen Arten der Eidechse sind vor allem in trockenen und warmen Plätzen, insbesondere im mediterranen Raum zu finden. Im Gemälde befinden sich zwei Exemplare und sie sitzen auf einem kleinen Felsen am äußersten linken Bildrand.

Nördlich der Alpen ist die Art der Zauneidechse (*Lacerta agilis*) heimisch und die Männchen dieser Art sind grünlich, die etwas kleineren Weibchen graubraun in ihrer Gestalt. Charakteristisch für sie sind ein weiß gesprenkeltes Längsband, das ihr Schuppenkleid auf der Oberseite bedeckt. Ähnlich wie Schlangen wechseln auch die Eidechsen ihre Oberhaut. Eine regelmäßige Häutung während des Wachstums und die Winterstarre der Tiere in Erdhöhlen lieferten Grundlagen für die zugeschriebene Auferstehungssymbolik. Die Vorliebe der Eidechsen für die Sonne und Wärme führte in der Antike dazu, dass sie zum Attribut Apollos wurden. Weiter wurde die Eidechse auf Grabmälern und Urnen als Symbol des Todesschlafes und der Auferstehung abgebildet.²⁶⁰ Bei Plinius galten die Tiere fälschlicherweise als giftig und wegen ihrer vermeintlichen Giftigkeit, wurden sie dem Bösen und Sündhaften zugeordnet.²⁶¹ Als Tiersymbol für Quecksilber (*Mercurius*) hatte sich die Eidechse spätestens seit dem 16. Jahrhundert durchgesetzt, die wegen ihrer blitzartigen Beweglichkeit den Eigenschaften des Elements nahekam und deshalb, ähnlich wie der Salamander, dem Element des Feuers gleichgesetzt wurde. Da sie in der Naturhierarchie der niedrigsten Stufe angehörte, entwickelte sie sich demnach aus einer spontanen Zusammenführung der dualen Prinzipien wie Wärme und Feuchtigkeit, Licht und Dunkelheit.²⁶²

3.6.3 Die Fledermaus

Die, bei der flämischen Medusa im obere Drittel, abgebildeten zwei Fledermäuse, können als die in Europa heimischen kleinen Fledermausarten klassifiziert werden, welche vorwiegend dämmerungs- und nachtaktiv sind. Ihr nächtlicher Flug, die raubtierartigen verlängerten Eckzähne und der falsche Volksglaube vom Blutsaugen aller Fledermäuse, wurden seit dem Mittelalter als teuflische Eigenarten angesehen. Durch ihre dämmerungs- und nachtaktive Lebensweise wurden sie als Symbol der Nacht und der Dämonen gedeutet. Im Mittelalter galten die Tiere als Inkarnation des Teufels, der oft mit Fledermausflügeln und als Begleiter von Hexen wiedergegeben wurde. Ferner gehören die Fledermäuse zu den Begleittieren der Laster

²⁶⁰ Vgl. Dittrich 2005, S. 78–83.

²⁶¹ Vgl. Kretschmer 2016, S. 94–95.

²⁶² Vgl. Leonhard 2017, S. 178.

Neid und Betrug. Auch tauchen sie vor allem in Szenen mit Hexen in Gemälden niederländischer Meister in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf. Zum Beispiel bei David Ryckaert III. *Die Dulle Griet unternimmt einen Raubzug vor der Hölle* (Abb. 33) oder David Teniers d. J. *Hexenweihe*.²⁶³

3.6.4 Die Ratte / die Maus

Wegen ihrer Gefräßigkeit und der übertragbaren Krankheiten galt die Ratte oder Maus als Erscheinungsform des Teufels und auch in dem Medusengemälde scheinen die Nagetiere an den Haaren oder Schlangen zu knabbern. Bereits im Alten Testament gehörte die Maus zu den unreinen Tieren und Mausplagen wurden als Strafe Gottes angesehen. Ebenfalls wurden die Nagetiere seit der Antike als zerstörerisches Element und als Todessymbol gesehen. Die Gefräßigkeit und ihre außerordentliche Fruchtbarkeit ließen sie zum Symbol für Gier und sinnliche Begierde werden.²⁶⁴ Die Schädlinge für Frucht und Ernte wurden symbolisch negativ gesehen und deshalb dem Teufel zugeordnet. In der Stilleben-Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die, an allem nagenden, Mäuse als Vanitas-Symbol eingesetzt.²⁶⁵

3.6.5 Die Schlange

Von den 27 Arten, die in Europa heimisch sind, sind nur etwa ein Viertel Giftschlangen. In den Regionen Nordafrikas jedoch lebt eine Vielzahl gefährlicher und auch großer Giftschlangen. Die Autor*innen des *Lexikons über Tiersymbole* vermerkten, „nur ganze wenige wie Peter Paul Rubens oder Otto Marseus van Schrieck, haben Schlangen offensichtlich nach dem Studium lebender Objekte gemalt, allerdings nur Nattern, keine Giftschlangen.“²⁶⁶ Im flämischen Medusengemälde befinden sich die zahlreichen Schlangen prominent am vordersten unteren Bildgrund und erscheinen den Betrachter*innen physisch ganz nahe.

In gänzlich allen Kulturen ist die Schlange ein verbreitetes, altes Symboltier, dessen Bedeutung ambivalent ist. Am bekanntesten ist die Schlange als Symbol des teuflischen Verführers in Darstellungen des Sündenfalls. Ein Grund dafür kann ihre kriechende Fortbewegungsart, ihre verborgene Lebensweise in Höhlen sowie die Furcht der Menschen vor dem Biss der Schlange

²⁶³ Vgl. Dittrich 2005, S. 148–152.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 298–302.

²⁶⁵ Vgl. Kretschmer 2016, S. 280.

²⁶⁶ Dittrich 2005, S. 445.

sein. Beim Sündenfall wird die Schlange als Tier oder als Mischwesen mit Frauenkopf und Oberkörper, aufrechtstehend oder sich um den Baum der Erkenntnis windend, dargestellt.²⁶⁷ Die Schlange gilt auch als ein Symbol der Klugheit und die, sich häutende, Schlange wird in der Bildsprache der Renaissance zum Symbol der Ewigkeit beziehungsweise der Unsterblichkeit.²⁶⁸ Ihr bannender Blick auf ihre Opfer macht sie dagegen zum Sinnbild des durchdringenden Wissens und der Allgegenwärtigkeit. Verschiedene Monster und Drachen werden oft in schlangenförmiger Gestalt wiedergegeben und eine Schlange im Kampf mit anderen Tieren symbolisiert fast immer das Böse. Dagegen ist eine Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, zum Symbol der Ewigkeit, der ewigen Wiederkehr, der Erneuerung und des Kreislaufs der Zeit geworden. Im Alten Testament dient die Eherne Schlange als Zeichen der Erlösung. In antiken Mythen kennzeichnen Schlangenhaare neben der Medusa ebenso die Rachegöttinnen (Erinnyen). Ebenfalls gehört die Schlange als Attribut zur Personifikation der Erde und der Gött*innen Demeter, Apoll und Athena.²⁶⁹ Das Symbol des Asklepios, des Gottes der Heilkunde in der griechischen Mythologie, ist ein von einer Schlange umwundener Stab.

3.6.6 Der Efeu

Der Efeu (*Hedera helix*) spiegelt als wuchernde Pflanze die schöpferische Lebenskraft wider. Wie Schlangen kriechen die Ranken über den Boden und klettern spiralförmig an den Felswänden oder Mauern empor. Die christliche Ikonografie übernahm das Efeumotiv als Zeichen von Tod und Auferstehung und der Hoffnung auf ein fruchtbares Leben. Seit dem Altertum gilt die immergrüne rankende Pflanze, die sowohl Gift- als auch Heilpflanze ist, als Sinnbild der Treue, der Freundschaft, des ewigen Lebens und der Unsterblichkeit. Als Unsterblichkeitssymbol ist Efeu auch bei Christus- und Mariendarstellungen zu finden. Nach dem französischen Dominikaner Wilhelmus Durandus (13. Jahrhundert) gilt Efeu als ein Zeichen des Lebens der Seele nach dem Tod, da grüne Efeuranken an toten Bäumen emporwachsen können.²⁷⁰ Neben den positiven Zuschreibungen als Sinnbild der Treue oder Freundschaft, war das Bild des Efeus auch negativ behaftet. Da die Pflanze das einmal Umschlungene nicht mehr freigibt, ihm das Licht nimmt und den Schatten liebt, wird es als Schmarotzer und mit der Düsternis assoziiert.²⁷¹

²⁶⁷ Siehe Flasch 2017.

²⁶⁸ Vgl. Dittrich 2005, S. 445–456.

²⁶⁹ Vgl. Kretschmer 2016, S. 366–371.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 92.

²⁷¹ Vgl. Zerling 2007, S. 60–61.

3.6.7 Der Farn

Farne (*Polypodiopsida*) bevorzugten den Schatten dunkler Wälder und die früheren Namen Irrwisch und Hexenleiter lassen ebenfalls eine ambivalente Deutung erkennen. Den Samen des Farns wurden eine verjüngende und glückbringende Wirkung in der Volkskunde zugesprochen. Da die Pflanze meist im Halbschatten der Wälder wächst, wird sie auch mit einer zurückgezogenen Lebensweise oder Einöde verbunden.²⁷²

3.6.8 Zusammenfassung

Wie sich in diesen kurzen ikonografischen Beschreibungen zeigte, weisen alle angesprochenen Motive eine dualistische Bedeutung auf. Sie können sowohl positive als auch negative Konnotationen besitzen. Vielfach wird eine Nähe zu Dämonen, Teufeln oder Hexen angedeutet und verstärkt die Tiere und Pflanzen mit negativen Zuschreibungen verbunden. Die Kombination der dargestellten Tiere mit dem Haupt der Medusa kann eine, vom Künstler gewählte, Anspielung auf die magische Kraft der Medusa sein, die ihre Widersacher zu Stein verwandeln konnte und es könnte sich um eine Medusendarstellung handeln, die mit nordalpinen Hexenbildern kombiniert wurde. Dies würde die Fledermäuse im Bild erklären, die sich sonst auf keinem Medusengemälde finden lassen und die auch in Sottobosco-Gemälden keine Rolle spielen. Ebenfalls wichtig ist das Element der Wiedergeburt und Auferstehung. Wie sich die verschiedenen Nachkommen aus der Medusa erheben (Pegasus, Chrysaor, libyschen Schlangen), so wird den abgebildeten Lebewesen dieser wiederaufstehende Charakter zugesprochen. Auch die Eigenschaft der Schlangen und Echsen, sich regelmäßig zu häuten, wurde mit Erneuerungsprozessen gleichgesetzt.

Im nächsten Kapitel sollen das Material und dessen Bedeutung im Fokus stehen. Wie sich bereits zeigte, hat besonders die Farbe und deren Herstellung einen Bezug zur alchemistischen Wissenschaft. Auch sollen der rote Farbstoff und dessen Verbindung zu Blut thematisiert werden.

²⁷² Vgl. Zerling 2007, S. 77–78.

4 Materialtheorie

Laut Ann-Sophie Lehmann „sind Bilder materielle Artefakte“ und ausgehend von ihrer Annahme, „dass Materialien die Bedeutung und Wirkung von Bildern maßgeblich mitbestimmen, in theoretischen Diskursen aber lange Zeit übersehen worden.“²⁷³ sind, soll an dieser Stelle der Fokus auf die Materialität der Medusentafel gelegt werden. Da bis dato keine Forschungen und Studien über die exakte Verwendung der genauen Pigmente und Materialien vorliegt, werde ich bei einigen Punkten auf die Literatur über Rubens’/Snyders’ Medusa zurückgreifen müssen, um einen Einblick auf eventuelle Gemeinsamkeiten bei der Maltechnik geben zu können. Die Herstellung von Materialien, in diesem Fall Farbstoffe und Pigmente, im Europa der Frühen Neuzeit war eng mit der Erforschung der Natur verbunden.²⁷⁴ Dennoch gab es seit der Renaissance in der Malerei einen Dualismus zwischen Form und Materie, Theorie und Praxis, und es ging in der bildenden Kunst darum, sich aus der Domäne der Praxis in eine höher gelegene Theorie zu bewegen und die Künstler*innen versuchten sich ab 1500 vom Handwerk zu emanzipieren.²⁷⁵ Laut Lehmann hatte diese Entmaterialisierung „zur Folge, dass die Kunstgeschichte zwar zahlreiche Theorien und Methoden zu Stil, Form, Ästhetik, Wahrnehmung, Rezeption, Ikonographie, Ikonologie usw. kennt, aber keine kohärente Materialtheorie, die man etwa in einem Handbuch nachlesen könnte.“²⁷⁶ Die Ausgrenzung des Materials aus dem Bereich der Theorie sieht Lehmann als mögliche Spätfolge des *linguistic turn*. Dabei wurden ihr zufolge Bilder als visuelle Metaphern definiert und ihre spezifische Materialität nicht weiter berücksichtigt.²⁷⁷

Eine besondere Rolle kam bei Lehmann dem Bindemittel Öl und den verwendeten Pigmenten zu. Ab circa 1420 wurde Öl als hauptsächliches Malmedium für die Tafelmalerei in der Niederlande verwendet.²⁷⁸ Die Flüssigkeit besitzt verschiedene Eigenschaften oder „*affordances*“²⁷⁹ die von den Künstler*innen genutzt werden können. Vom Vorteil ist zunächst die Viskosität des Öls, die eine Mischung mit Pigmenten erleichtert und die daraus entstehenden Farben lassen sich noch für längere Zeit auf dem Bildträger verarbeiten. Weil Ölfarbe langsam trocknet, kann sie lange überarbeitet werden, was Verbesserungen und das

²⁷³ Lehmann 2012, S. 69.

²⁷⁴ Vgl. Smith, 2010, S. 31.

²⁷⁵ Vgl. Lehmann 2012, S. 71.

²⁷⁶ Ebd., S. 72.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 74.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 77.

²⁷⁹ James J. Gibsons Theorie der *affordances*, entwickelte der Psychologe in den 1970er- und 80er-Jahren. Der Begriff *affordances* ist mit Angebotscharakter eines Objektes zu übersetzen. Er bedeutet, dass die Eigenschaften eines Dinges, einer Substanz oder Materials uns ermöglichen, bestimmte Handlungen auszuführen. Zum Beispiel lädt ein Stuhl zum Sitzen ein. Vgl. Lehmann 2012, S. 82–83.

Verreiben diverser Farbzonen erlaubt, sodass fließende Übergänge entstehen können. Öl ist aufgrund seiner Dickflüssigkeit plastisch und schafft ein Relief. Die Transparenz von Öl ermöglicht verschiedene Lasuren, welche eine Lichtbrechung innerhalb der Farbschichten erzeugen. Als Letztes verändert sich die chemische Zusammensetzung im Trocknen, das Öl härtet aus und wird stabil und dauerhaft.²⁸⁰

Durch Öl kann die Farbe zu Haut, Haar, Landschaft, Tier oder Erde werden, während das Medium selbst im Bild zu verschwinden scheint.²⁸¹ Besonders das 17. Jahrhundert war für Lehmann eines, „*in which painters like Rembrandt and Rubens had taken the representation of human skin to new levels of realism, and flesh colour – its illusionistic as well as technical qualities – had long become the primary touchstone of painterly skills.*“²⁸²

Besondere Aufmerksamkeit erlangte die Fleischfarbe in der Kunsttheorie und -praxis. Ausgelöst durch den Einfluss der Ölfarbe können wir eine besondere Sensibilität für Maltechniken und die besonders realistische Darstellung der menschlichen Haut feststellen.²⁸³

Fleisch oder Haut zu malen erweist sich als äußerst schwierig und die Betrachter*innen untersuchen die gemalten Partien gründlich, denn das Aussehen der Haut verrät einiges über Alter, Gesundheit oder emotionalen Zustand des/der Dargestellten. Nicht nur müssen die Maler*innen fließende Übergänge zwischen den verschiedenen Zonen und Texturen schaffen, sondern auch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Flecken und unnatürlicher Glätte einhalten.²⁸⁴ Der Begriff *carnatura* mit seinen Variationen entwickelte sich zum gebräuchlichsten Ausdruck in historischen französischen und italienischen Farbrezepten und Kunsttheorien. In den nordalpinen Ländern etablierte sich ein Wort, das sich nicht nur auf die Oberfläche (*membrana* /Haut) oder die Substanz (*carne*/Fleisch) des Körpers beschränkte, sondern buchstäblich das ganze Objekt beinhaltet: *lijfverf* oder *Leibfarbe* und dieser Begriff wurde in den Rezeptbüchern und den Kunsttheorien bis ins späte 18. Jahrhundert verwendet.²⁸⁵

Die Lebendigkeit der dargestellten Figuren erreichten die Künstler*innen durch die abgebildete Durchblutung der Haut.²⁸⁶ Das Erröten als Ausdruckszeichen für Zorn, Scham oder Leidenschaft findet sich in den barocken weiblichen Darstellungen, besonders in venezianischen Gemälden, häufig.²⁸⁷ Im Gegensatz dazu malte Rubens beispielsweise die Medusa mit einem bläulich-weißen Inkarnat und alles Lebendige scheint aus ihr gewichen zu

²⁸⁰ Vgl. Lehmann 2012, S. 84.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 85.

²⁸² Lehmann 2007, S. 87.

²⁸³ Siehe dazu Bohde 2007.

²⁸⁴ Vgl. Lehmann 2007, S. 88.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 90.

²⁸⁶ Vgl. Fehrenbach 2017, S. 60.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 62.

sein. Keinerlei Blut scheint mehr in ihrem Gesicht zu sein und fast keine roten Pigmente wurden eingesetzt. Ihre verdrehten Augen, der geöffnete Mund mit der heraushängenden Zunge und die ebenfalls bläulichen Lippen, kennzeichnen sie als tot. Mit ihrer fleckigen Rötung erscheint die flämische Medusa im Unterschied zu Rubens' Darstellung lebendiger. Rund um das rechte Auge ist die Haut sehr hell und die Schatten wurden mit Brauntönen gemalt.

Diese malerische Annäherung an die Physis des menschlichen Körpers, und insbesondere der Haut, wurde durch die spezielle Verwendung unterschiedlicher Malmittel erreicht. Rubens hatte eine besondere Technik bei der Fleisch- und Inkarnatmalerei entwickelt. Hier wurde vor allem das Mischverhältnis zwischen Pigment und Bindemittel relevant. Laut Ulrich Heinen „verdankte sich die überwältigende Wirkung von Rubens' Annäherung an die Physis des menschlichen Körpers nicht zuletzt der versierten Anwendung verschiedener Malmittel.“²⁸⁸ Rubens tauchte beim Malen den Pinsel immer wieder in ein aus Terpentinöl und Harz gemischtes Verdünnungsmittel. So konnte der Maler die jeweilige Konsistenz der Farbe manipulieren und gab seinen Farben zugleich eine enorme Brillanz und Transparenz. Es entstand ein Nebeneinander von hauchdünner, durchscheinender Lasur und körperhaft verdichteter Farbmaterie.²⁸⁹ Heinen schrieb dazu: „In Italien entstand aus einer Kombination alter flämischer und moderner italienischer Maltechnik erstmals das charakteristische Nebeneinander von Dichtigkeit und Diaphanem in der Farbhaut, von Weichheit und Unbestimmtheit in Kontur und Schatten sowie die hohe Präsenz und Brillanz in den Lichtern.“²⁹⁰ Dieses Verdichten, Verdünnen und Mischen erinnert wieder an die Kondensierungs- und Verdünnungslehren in der alchemistischen Lehre.²⁹¹

Hubert von Sonnenburg hatte festgestellt, dass es sich bei den Blautönen der Halbschatten in Rubens' gemalten Gesichtern, wie zum Beispiel der Medusa, in der Regel um optische Farbwirkungen handelte und seltener um die Beimischung eines blauen Pigments. Meistens setzten sich die blaugrauen Halbschattentöne aus einer Pigmentmischung von Weiß, Schwarz und Zinnober zusammen.²⁹² Im Zusammenwirken der bläulichen Halbschatten mit den leuchtend roten Akzentuierungen gelang Rubens eine Darstellung der Transparenz des Körpers. „Die abwechselnde Anwendung von kühlen und warmen Farbnuancen innerhalb der Inkarnatteile verbindet sich sinnvoll mit dem Hervor- und Zurücktreten der Formen und führt zu ungewöhnlichen Steigerung der dreidimensionalen Wirkung.“²⁹³, so von Sonnenburg.

²⁸⁸ Heinen 2001., S. 81.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 81.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 82.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 81.

²⁹² Vgl. von Sonnenburg 1979, S. 36.

²⁹³ Ebd., S. 36.

Für Karin Leonhard ließen sich Natur- und Kunsttheorie ebenfalls auf der Produktionsebene miteinander in Beziehung setzen.²⁹⁴ In der Kunst sowie der Natur entstanden die Spezies aus etwas Ungeformtem, einem braunen Grund oder Feld, wie auch die Motive des Bildes aus dem Bildgrund hervor gingen.²⁹⁵ Bei Joachim von Sandrart (1606–1688) wurde die Farbe Braun der alchemistischen *prima materia*, dem Chaos oder einem vermengten Klumpen gleichgesetzt.²⁹⁶ Die Farbe weckte Assoziationen eines erdhaften Grundes, aus dem heraus Formen erschienen und in den sie wieder zurückgehen konnten.²⁹⁷ Im 17. Jahrhundert wurde den Farben eine starke wahrnehmungspsychologische Kraft zugeschrieben, weil sie durch ihr Ausgangsmaterial (Steine, Beeren, Pflanzen, Erden, Mineralien, Pilze) über affizierende Eigenschaften verfügten.²⁹⁸ So schrieb der italienische Maler Matteo Zaccolini (1574–1630) in seinem Farbtraktat *De colori* (1618/1622), dass die Farben des Malers aus denselben vier Grundelementen erzeugt werden, die den gesamten Kosmos bestimmen. Die Erde mit ihren Mineralien als Ausgangsbasis brachte in Verbindung mit Wasser, Luft und Feuer die physikalischen Farben hervor. Der/die Maler*in hatte also mit denselben Substanzen und Qualitäten zu tun, die auch in der Natur vorzufinden waren.²⁹⁹ In Herbarien wurden die spezifischen Eigenschaften von Pflanzen und Kräutern niedergeschrieben und auch Otto Marseus besaß solche Bücher.³⁰⁰ In den Gemälden stellte Marseus giftige Pflanzen und ihre pflanzlichen Gegenmittel in Kombinationen zusammen, „wie ein Arzt oder Apotheker, der von den Eigenschaften der Kräuter und Pflanzen weiß und sie entsprechend wirkungsvoll einsetzt.“³⁰¹

Die Farben der Natur konnten sich mischen, trennen und ineinander übergehen wie die Farben auf der Palette des/der Maler*in und sie konnten ebenso süß oder herb, feucht oder warm, dunkel oder hell sein.³⁰² Im Griechischen bedeutet Farbe *pharmakon* (φάρμακον) und kann sowohl Heilmittel, Gift, Zauberspruch, Tinktur, Farbe oder Pigment bedeuten. Gemeint ist jedoch nicht die natürliche Farbe, sondern der chemische Farbstoff.³⁰³

Die Idee der Malerei als *pharmakon* kreist um die pervertierende Funktion des Bildes, etwas Abwesendes oder Verlorenes durch ein Double zu ersetzen, und damit letztendlich um eine Fetischisierung der Bilder. Wenn es in der Malerei um

²⁹⁴ Vgl. Leonhard 2013, S. 74.

²⁹⁵ Das Bildfeld wurde in lateinischen und deutschen Quellen der Frühen Neuzeit als *campus* oder *Feld* bezeichnet. Zur Auseinandersetzung mit dem Grund, siehe Böhm/Burioni 2019.

²⁹⁶ Joachim von Sandrart, Teutsche [sic!] Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste, 2 Bde., Nürnberg 1675–1679, I/3, 88., zitiert nach Leonhard 2013, S. 85.

²⁹⁷ Vgl. Leonhard 2013, S. 85.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 3.

²⁹⁹ Zaccolini 1618/22, zitiert nach Leonhard 2013, S. 236.

³⁰⁰ Vgl. Leonhard 2013, S. 236.

³⁰¹ Ebd., S. 239.

³⁰² Vgl. Leonhard 2013, S. 369–370.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 181.

Verzauberung geht, so weil sie Artefakte schafft, die auf das Leben der Menschen einwirken und deren Verhalten zu beeinflussen scheinen. Die vielen Animationsstrategien der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts beispielsweise sind aufschlussreiches Indiz für das Verlangen eines Kunstpublikums nach einer Wirkungskraft des Bildes, wie man sie sonst nur Lebewesen und im Grunde nur Personen zuschreiben würde.³⁰⁴

Diese Wirkkraft, die den Bildern und besonders den Medusenabbildungen zugeschrieben wurde und wird, soll in einem anderen Kapitel thematisiert werden. Anschließend möchte ich noch auf einen Farbstoff im Speziellen und dessen Assoziation zu Blut eingehen.³⁰⁵ Das Blut ist ein wichtiges Element in der antiken Sage über Medusa und ist ebenfalls in den bildlichen Darstellungen ein zentrales Motiv. Aus Erden und Mineralien, Eisenoxide, Zinnober (Quecksilbersulfid), pflanzlichen oder tierischen Ausgangsprodukten (Krappwurzel, Kermeslaus, Cochenille) wurde roter Farbstoff hergestellt.³⁰⁶

In der Alchemie signalisierte die rote Färbung (*rubedo*) die erfolgreiche Überführung der Ausgangssubstanz in einen veredelten Zustand.³⁰⁷ Ein Pigment, dem in der Alchemie besondere Bedeutung zugeschrieben wurde, war das Zinnoberrot. Zur Herstellung wurden zwei der drei alchemistischen Grundelemente – Mercurius (Quecksilber) und Sulfur (Schwefel) verwendet. Im 17. Jahrhundert begann die fabrikmäßige Herstellung des künstlichen Zinnobers und das Zentrum der Produktion lag in Amsterdam.³⁰⁸ Cennino Cennini (*um 1370) vermerkte, dass Zinnober durch alchemistische Praktiken erzeugt wurde und verwies damit nicht nur auf die künstliche Produktion, sondern auch auf die Überschneidung zwischen Kunst und Alchemie.³⁰⁹ Auch die Verbindung zwischen Rubens und dem Begriff *rubedo* wurde bereits genannt und ebenfalls wurde dem früher wirkenden Künstler Jan van Eyck (um 1390–1441) ein Interesse an der Natur der Farben und den Praktiken der Alchemie und Destillation zugesprochen, die laut Karel van Mander zu der Entdeckung der Mischung von Farbe und Öl führte und die Farben lebendiger erscheinen ließ.³¹⁰ Wie bereits erwähnt war das rote Pulver, eine Kombination von Quecksilber und Schwefel, in der Theorie der Umwandlung bedeutsam und wurde mit der Zeugung, Blut respektive dem Leben assoziiert.³¹¹ Rubens widmete der unterschiedlichen Konsistenz von Blut seine Aufmerksamkeit in der Medusendarstellungen. Dunkle und helle, dickflüssige Tropfen wechseln sich in den Bildern mit transparenten, wässrigen oder bereits

³⁰⁴ Leonhard 2013, S. 181.

³⁰⁵ Zum Thema Blut in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit siehe Fricke 2013.

³⁰⁶ Vgl. Schweppe 1993, S. 79–80. Zum roten Pigment siehe Kirby/White 1996.

³⁰⁷ Vgl. Leonhard 2013, S. 287–288.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 293.

³⁰⁹ Vgl. Smith 2010, S. 39.

³¹⁰ Vgl. Göttler 2017, S. 54.

³¹¹ Vgl. Smith 2010, S. 41.

geronnenen Partien ab. Ebenfalls lassen sich laut Heinen malphysiologische Äquivalente zu den unterschiedlichen Zuständen von realem Blut finden. Die Farbe tropft zäh, klumpt, wird verschmiert oder fließt wie Blut.³¹² In der Präsentation von Blut zeigte Rubens besonderes Interesse und er verfolgte die zeitgenössischen Forschungen darüber genau.³¹³

Marisa Mandabach untersuchte in ihrer Dissertation *Blood, Rocks, and Clouds* (2016) unterschiedliche Bilder von Peter Paul Rubens mit mythologischen Themen, welche die spontane Entstehung verbildlichten. Sie schrieb dazu: „*The works [...] offer a surprising conception of matter – not as something that the painter must heroically shape or overcome, but rather as a collaborator or even a stand-in for the artist.*“³¹⁴ Zu diesen thematisierten Gemälden gehörte auch das *Haupt der Medusa*. Für Mandabach stellte das Blut der Gorgone, welches aus ihr herausströmt, gleichermaßen die symbolische Ursubstanz der Natur und der Malerei dar.³¹⁵ Das Blut bot einen Überschneidungspunkt von Herstellung, Materie und Motiv in den mythologischen Gemälden. Im *Haupt der Medusa* zeigt Rubens die Metamorphose des Blutes der Medusa in den verschiedenen Schlangen. Mandabach bemerkte weiter: „*I argue that Rubens and Snyders posit the gorgon’s blood as a symbolic “prime matter” of both nature and painting, conflating the two.*“³¹⁶

Eine Überschneidung von Materialität und Natur findet sich meiner Meinung nach auch bei der flämischen Medusa wieder. Die Entwicklung der Schlangen wurde weniger exakt von einem Stadium zum Nächsten abgebildet, dennoch findet eine Transformation des Blutes in Lebewesen statt. Zusammenfassend war das Anliegen dieses Abschnitts, die flämische Medusa in einem naturhistorischen Kontext zu präsentieren. Im beginnenden 17. Jahrhundert wurde sich mit der Entstehung von Lebewesen intensiv auseinandergesetzt. Dabei nahm die Urzeugungstheorie eine besonders häufig diskutierte Stellung ein. Die Lebewesen, die in enger Verbindung mit der spontanen Erzeugung gesehen wurden, waren verschiedene Kriechtiere, Amphibien und Insekten. Eine Kunstgattung, die sich mit diesen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen beschäftigte und als Bildmotiv diese Tiere abbildete, war das Sottobosco und dessen Hauptvertreter Otto Marseus van Schrieck. All jene Tiere finden sich auch in den nordalpinen Medusendarstellungen wieder. Weiters wurden sowohl in den Sottoboschi als auch in den Medusengemälden verschiedene Stadien der Transformation dargestellt, die auch in der antiken Erzählung von Bedeutung sind. Mit Transformationsprozessen und Übergängen von unedlen Stoffen in Edle setzte sich die zeitgenössische

³¹² Vgl. Heinen 2001, S. 88.

³¹³ Vgl. ebd., S. 89.

³¹⁴ Mandabach 2016, S. iv.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. iii.

³¹⁶ Ebd., S. 6.

Alchemie auseinander. Ähnlich zum Begriff *natura naturans*, in der sich die Arten der Natur ständig neu formten und wieder vergingen, verfügte auch die Kunst über eine Kraft der Verlebendigung im Sinne einer spontanen Erzeugung.³¹⁷ Auf materieller Ebene wurden Ansätze über die verschiedenen Ausgangsmaterialien und ihre Zuschreibungen vorgestellt.

Im nächsten Kapitel soll der Fokus auf die intendierte emotionale Reaktion des Bildes auf die Betrachter*innen besprochen werden. Häufig wurde über den Schrecken berichtet, den die Medusengemälde ausgelöst haben sollen oder immer noch auslösen.

Medusa, die einst wunderschöne Frau, deren Haar sich in Schlangen verwandelte, ist das mythische Sinnbild des Schreckens: Wer dies [sic!] Haupt anblickt, erstarrt zu Stein. Das Grauen erzeugt Kunstwerke, so könnte man es zuspitzen, nämlich: steinerne Standbilder. Eine unheimliche, medusenhafte Kraft, die der Kunst innewohnt, macht sich bemerkbar.³¹⁸

Aber was ist, wenn ein Medusenbild kein Grauen erzeugt, sondern stattdessen andere Emotionen hervorgerufen werden? Wenn aus dem anfänglichen Erschrecken Mitleid oder Empathie wird? Im nächsten Kapitel soll auf die Wirkung auf die Bildbetrachter*innen thematisiert werden und die verschiedenen historischen Quellen zum Thema Affekte oder Gefühlsregungen vorgestellt werden.

³¹⁷ Böhme 2010, S. 39.

³¹⁸ Seelig 2017, S. 13.

5 Das Konzept der Hässlichkeit und die intendierte Betrachter*innenwirkung bei der flämischen Medusa

Wie bereits festgestellt, wird an mehrfacher Stelle in der Literatur die außerordentliche bildliche Kraft der Medusa betont und sie wurde zum mythischen Sinnbild des Schreckens erklärt.³¹⁹ In der Kunst des Barock war die Wiedergabe des Schreckens und der Gewalt ein beliebtes Sujet. Neben den Medusenkunstwerken findet sich zum Beispiel als weiteres Enthauptungsmotiv die alttestamentarische Figur Holofernes in *Judith und Holofernes*, die beispielsweise von Caravaggio und Artemisia Gentileschi (1593–1654) wiedergegeben wurde. Innovativ war bei diesen Gemälden die Abbildung der eigentlichen Enthauptung Holofernes'. Wir können Judith dabei zusehen, wie sie den Kopf des Holofernes mit dem Schwert abtrennt. Im Gegensatz dazu wird der eigentliche Tötungsakt bei Medusa nicht gezeigt und in der bildlichen Darstellung der flämischen Medusa liegt der Kopf bereits abgetrennt am Boden.

Eine Erklärung für das bildliche Interesse an Tötungsszenen lieferten laut Matthias Oberli die Kunsttheorie und das barocke Theater, die zum Beispiel Caravaggio und seine Zeitgenoss*innen beeinflusst haben könnten.³²⁰ In Theaterstücken wurde die Aufführung der Judith-Erzählung ab dem 16. Jahrhundert zunehmend beliebter und der Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) verwies in seinem *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) darauf, dass die Mimik zum Tode verurteilter Menschen besonders aussagekräftig sei.³²¹ Doch die Darstellung von Schauder und Gewalt war nicht nur in den profanen Bereichen der Kultur beliebt, sondern stieß auch im Umfeld der römisch-katholischen Kirche auf Interesse.³²² Das zeigt sich in Gemälden, die als Motiv die verschiedenen gewaltsamen und dramatisch präsentierten Märtyrertode zum Inhalt haben.³²³ Unter dem Einfluss der Lehren der Gegenreformation im 16. und 17. Jahrhundert wurden neben dem religiösen Bildrepertoire die paganen mythologischen Themen laut Kurth „[wird] [u]nter dem direkten Einfluss kirchlicher Dogmatik [...] mythologisches Bildrepertoire lediglich deshalb geduldet, weil es gleichsam als ein harmloses Medium ästhetischer Lustbefriedigung angesehen wurde [...]“³²⁴

Eine Lustbefriedigung durch gewaltsame Bilder wurde bereits bei dem Zitat von Huygens über die Medusa Rubens' angesprochen und es stellt sich die Frage, ob eine Befriedigung der

³¹⁹ Vgl. Seelig 2017, S. 13; Leeming 2016; Moser 2014, S. 152–153.

³²⁰ Vgl. Oberli 2001 S. 150.

³²¹ Vgl. ebd., S. 150.

³²² Vgl. ebd., S. 151.

³²³ Zum Beispiel Caravaggios *Martyrium des heiligen Matthäus* (1599/1600).

³²⁴ Kurth 2009, S. 42.

Gefühle auch bei dem Medusengemälde bildmotivisch thematisiert wird. Ein besonderes Interesse besteht an den Fragen: Welche Emotionen und Reaktionen löst das flämische Medusenbild aus und mit welchen bildlichen Mitteln wird dies erreicht? Der, in den barocken Kunsttheorien aufkommende Gedanke, dass Kunst keinen intellektuellen, sondern einen emotionalen Appell hat, wird in den Überlegungen einiger Vertreter einer gegenreformatorischen Kunsttheorie, insbesondere bei dem Bischof Gabriele Paleotti und dem Jesuiten Antonio Possevino (1534–1611) deutlich. Possevino schlug zum Beispiel vor, dass der Maler selbst ein echtes Gefühl des Entsetzens beim Malen erleben musste, um diese Emotion seinem Publikum zu vermitteln zu können.³²⁵ Der Dichter Giambattista Marino, der uns bereits bei Caravaggios Medusa begegnete, präferierte eine Kunst, die versuchte die sinnliche Ästhetik, die bei dem Volk beliebt war und durch Abbildungen von starken Emotionen, Hässlichkeit oder Horror charakterisiert war, mit einer idealisierten Ästhetik zu verbinden. Letztere war bei der gebildeten Elite beliebt und das angestrebte Ziel im Sinne Marinos war es, eine Kunst zu schaffen, die eine größtmögliche Wirkung entfaltete und intellektuell und emotional zugleich sein konnte.³²⁶

Es sind die, durch die Gewalttätigkeit schockierenden, Bildgegenstände, die den Wirkungsmoment der Kunst, das seelische Anrühren und die Ergriffenheit des/der Betrachter*in unmittelbar und unausweichlich realisieren. Für den Kunsttheoretiker Lomazzo bildete dabei die Wiedergabe von Leidenschaften das Fundament der Wirkungskraft von Kunst.

In Bezug auf die barocken Medusengemälde – sowohl italienisch als auch flämisch – bedeutete das, dass der Fokus der Darstellung auf einem gesteigerten Realismus, einer eindringlichen Bildwirkung und einer Unmittelbarkeit des Motivs lag.³²⁷ Auch wenn Caravaggios Gemälde in der Komposition noch näher an dem klassischen *Gorgoneion*-Motiv festhielt, so führte der dramatische und äußerst naturalistische Ausdruck seiner Medusa in eine neue innovative Darstellungsweise. Noch einen Schritt weiter gingen die Macher der flämischen Medusenbilder und lösten das Haupt gänzlich aus seiner starren frontalen Komposition und entwickelten eine selbstständige Interpretation der Sage.³²⁸ Erstens malten sie die Medusa auf einer querformatigen Tafel und lösten die Figur von den Assoziationen mit dem Schild. Zweitens betteten sie den Kopf in eine Landschaft ein und gaben ihr somit eine Verortung und drittens stellten sie neben Medusa noch viele weitere Tiere dar. Besonders die Schlangen lösten sich von der angesprochenen ornamentalen Festschreibung und entwickelten in den Bildern ein

³²⁵ Vgl. Hendrix 2007, S. 126.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 128.

³²⁷ Vgl. Kurth 2009, S. 49.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 46.

Eigenleben. Mit der Darstellung des Blutes und den, sich daraus bildenden, Schlangen wurde auch die Entstehung der Reptilien bildlich thematisiert. Die neuen flämischen Gestaltungsweisen lassen Medusa in eine neue Form der Kommunikation mit dem/der Betrachter*in treten. Galt zum Beispiel bei Cellinis *Perseus-Medusa-Gruppe* das Hauptaugenmerk dem Helden Perseus als Personifikation der Tugend und weiter des Auftraggebers Cosimo I. de' Medici, lässt sich bei den flämischen Medusen eine Aufwertung ihrer Person feststellen.³²⁹ Medusa wird nicht mehr als anonymes Monster, sondern als fühlendes Individuum dargestellt. Kurth dazu: „Anstelle der überindividuellen, impersonalen [sic!] Darstellung der Figur zeigt sich uns eine personalisierte, die traditionelle Rollenzuschreibungen durchbricht.“³³⁰ Eine empathische Betrachter*innenhaltung und eine emotionale Identifikation mit Medusa werden möglich.³³¹ Als „Abbild einer fürchterlichen Agonie“³³² und in ihrer ungeschönten Realistik, bewirkte die Abbildung der flämischen Medusa eine Identifizierungsmöglichkeit mit Medusa als empfindsames Subjekt. Dabei war die emotionale Reaktion auf das Bild wichtig. Zum Teil löst es in uns eine mitfühlende Anteilnahme, aber auch eine morbide Schaulust aus.³³³

Bevor ich weiter auf die Wirkung des flämischen Medusenbildes auf die Betrachter*innen eingehe, möchte ich einen Überblick geben, wie im besprochenen Zeitraum über ästhetische Konzepte wie Hässlichkeit und Schrecklichkeit in kunsttheoretischen Traktaten geschrieben wurde. Welche Stilmittel oder Theorien gibt es über das Hässliche im Gegensatz zum Schönen? Die Begrifflichkeit Hässlich im Gegensatz zum Schönen soll an dieser Stelle ebenfalls diskutiert werden. In der Frühen Neuzeit befassten sich die meisten italienischen Autoren der mit dem Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Hässlichen und stützten sich auf die Ausführungen in Aristoteles' *Poetik* und die Überlegungen von Aristoteles in Bezug auf die Dichtkunst wurden schließlich auf bildliche Darstellungen übertragen.

5.1 Zur Ästhetik der Hässlichkeit und des Schreckens

Wie bereits im vorherigen Abschnitt erwähnt, setzten sich besonders die italienischen Gelehrten schriftlich mit ästhetischen Konzepten auseinander und übernahmen Ideen von antiken Philosophen. Aristoteles sprach davon, dass eine sorgfältige bildliche Wiedergabe des Abstoßenden Schönes hervorbringen konnte. Diesen ästhetischen Genuss hatte Aristoteles in seiner *Poetik* für das Wesen künstlerischer Nachahmung festgestellt: „[...] und nicht minder

³²⁹ Vgl. Kurth 2009, S. 50.

³³⁰ Ebd., S. 117.

³³¹ Vgl. ebd., S. 119.

³³² Ebd., S. 116.

³³³ Vgl. ebd., S. 116.

*allgemein ist die Freude an Nachahmungen. Einen Beweis für das letztere giebt [sic!] der Eindruck ab, den wir von Kunstwerken empfangen. Denn Dinge, deren Anblick uns in der Natur peinlich berührt, betrachten wir in ihren allergetreuesten Nachbildungen mit Vergnügen, so die widerwärtigsten Tiere oder auch Leichname.*³³⁴ In Plutarchs Schrift *De audiendis poetis* heißt es, dass in der künstlerischen Darstellung das nachgeahmte Hässliche zwar hässlich bleibt, aber durch die künstlerische Meisterschaft einen Widerschein von Schönheit erhält.³³⁵ Für die zeitgenössische Kunsttheorie in Italien wurde Aritoteles' *Poetik* eine wichtige Quelle und sie wurde ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders populär. Zwischen 1543 und 1600 wurden mehr als zwei Dutzend übersetzte und kommentierte Ausgaben dieses Werkes publiziert, darunter 1570 das erste in italienischer Sprache. Francesco Robortelli, einer der ersten Herausgeber der *Poetik*, veröffentlichte Jahre später ebenfalls das Traktat *Peri hypsous* (*Vom Erhabenen*) des Pseudo-Longinos, eines antiken Autors. Vermutlich wurde der Text im 1. Jahrhundert n. Chr. verfasst und vor allem ab dem 16. Jahrhundert häufig rezipiert.³³⁶ Das Schrecken- und Schaudererregende spielt in den antiken Texten eine wichtige Rolle.³³⁷ Die sowohl auf antiken Philosophen als auch, von den Gegenreformatoren begründete, Kunsttheorie riet den Künstler*innen bei dramatischen, profanen und religiösen Themen den Schauder als Emotionen erweckendes Mittel einzusetzen und dieser Vorschlag wurde in der Kunst umgesetzt.³³⁸ Jene Verfasser von Traktaten, wie der bereits erwähnte Bischof Gabriele Paleotti, der Kunst- und Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti und der Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo stimmten mit den griechischen Philosophen darin überein, dass eine geschickte Nachahmung eine schreckliche Szene ausgleichen könne. Alle Kunst müsse auf lange Sicht Vergnügen bereiten und daher war das Hässliche nur als Mittel akzeptiert, um die Fähigkeit des/der Künstler*in hervorzuheben.³³⁹ Durch spannungsreiche Elemente und trotz aller Grausamkeit sollte das Schickliche (*decorum*) bewahrt werden, dabei war das Ziel der Kunst die Eindringlichkeit (*movere*) zur Ausrufung der Affekte.³⁴⁰ Schon Leonardos Bildbeispiel zeigte, dass Maler*innen nicht nur schöne, gefällige und erheiternde Werke schaffen konnten, sondern auch Abbildungen, die den/die Betrachter*in erschreckten oder unser Mitleid erregten. Leonardos Medusa war laut Vasari abscheulich und schön zugleich und vollbrachte mit ihrem ausgehenden Schrecken den vom Künstler erwünschten Effekt.³⁴¹

³³⁴ Gomperz 2021, S. 6.

³³⁵ Vgl. Leonhard 2013, S. 99.

³³⁶ Vgl. Oberli 2001, S. 151.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 151.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 152.

³³⁹ Vgl. Hendrix 2007, S. 121.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 121.

³⁴¹ Siehe Kapitel 1.3.

Auch Caravaggios Kunstwerke, die im Zeitraum um 1600 entstanden, setzten sich vermehrt mit Angst, Grauen und Gewalt auseinander, wie die Beispiele *Judith und Holofernes* und das *Medusenhaupt* zeigten.

Andere Kritiker jedoch akzeptierten nicht einmal diese instrumentelle Interpretation des Hässlichen und lehnten sie völlig ab. Jene Autoren waren der Bischof Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) und der Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori (1613–1696). Sie stellten fest, dass die Nachahmung per se keine hinreichende Bedingung für die Erzeugung von Vergnügen wäre. Für sie stand fest: Nur wenn das Beste, das heißt eine idealisierte und von allem Hässlichen befreite Wirklichkeit nachgeahmt wird, könne die Kunst ihre angenehme Wirkung entfalten. Sowohl Agucchi als auch Bellori gaben klare Definitionen und Beispiele für Kunst, die kein Vergnügen bereite. Sie umfasste alle Kunst, die nicht eine völlig idealisierte Wirklichkeit darstellt. Es handelte sich dabei vor allem um naturalistische Kunstwerke wie die Caravaggios.³⁴² Ebert-Schifferer dazu: „*Naturnachahmung war durchaus ein grundlegendes Erfordernis der Kunst, doch dabei war alles Schmutzige, Deformierte und Hässliche, das in der Natur nun einmal vorkommt, auszusortieren und nur das Schöne auszuwählen, um es mit Urteilskraft zu einem Kunstschönen zu idealisieren.*“³⁴³ Jedoch verband Bellori Caravaggios Kunst eng mit seiner vermeintlich schwierigen Persönlichkeit und den negativen Beschreibungen über Caravaggio.³⁴⁴

Ihren Höhepunkt erreichten die kunsttheoretischen Überlegungen zu Hässlichkeit und Schönheit im Laufe des späten 18. Jahrhunderts. Ich möchte einen kurzen Ausblick über diese Thematik geben, da einige Begrifflichkeiten auch für antike oder barocke Kunstwerke angewendet wurden. Der Engländer Edmund Burke führte später (1729–1797) den Begriff des *Erhabenen* als eine weitere ästhetische Kategorie im Gegensatz zum Hässlichen ein. Das Erhabene oder Sublime bezeichnet die Vermutung von etwas Großem, das mit Ehrfurcht, Verehrung, aber auch Schrecken und Schauder verbunden wurde. Für Burke war das Erhabene in erster Linie eine Eigenschaft der Natur, die sich in Berggipfeln, rauschenden Flüssen und Stürmen manifestierte. Zur gleichen Zeit führte der deutsche Dichter Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) eine klare Trennung zwischen dem Schönen und dem Hässlichen ein. Weiter unterschied Lessing zwischen Hässlichkeit und Ekel. Das Ekelhafte, so Lessing, erzeugt immer Unbehagen, auch wenn es kunstvoll hergestellt wird, während das Hässliche, wenn es auf bewundernswerte

³⁴² Vgl. Hendrix 2007, S. 121–122.

³⁴³ Ebert-Schifferer 2021, S. 13.

³⁴⁴ Die Caravaggio-Biografien von Bellori und besonders dem Maler Giovanni Baglione sind kritisch zu lesen. Vor allem Baglione hatte eine persönliche Feindschaft mit Caravaggio und dies drückt sich in seiner Beschreibung über die Persönlichkeit Caravaggios und dessen Bilder aus. Vgl. Ebert-Schifferer 2021, S. 12–13.

Weise nachgeahmt wird, zumindest für einige Momente Freude bereiten kann.³⁴⁵ In seinem Text versucht Lessing die grundlegenden künstlerischen Unterschiede zwischen bildender Kunst und Literatur herauszuarbeiten. Wichtig war dabei der Ausdruck des *fruchtbaren Augenblicks*, in dem eine ganze Geschichte in der Kunst besonders aussagekräftig und auf einen Moment zusammengefasst werden sollte. Da ein Bild nur einen Augenblick darstelle, solle der Künstler Szenen bevorzugen, die in keiner Weise Unbehagen hervorrufen.

Der deutsche Philosoph Karl Rosenkranz hatte in der Mitte des 19. Jahrhundert in seinem Buch *Ästhetik des Hässlichen* Unterteilungen in das *Naturhässliche*, das *geistig Hässliche* und das *Hässliche in der Kunst* gemacht. Das künstlerisch Hässliche konnte durch eine getreue und künstlerisch wirksame Darstellung aufgehoben werden.³⁴⁶ Zur Dichotomie Schönheit und Hässlichkeit bemerkt Rosenkranz weiter: „Die Griechen erreichten in dieser Idealisierung allerdings zuweilen einen Punkt, wo sie das Häßliche [sic!] aufhoben und in das positiv Schöne umbildeten, wie bei den Eumeniden und bei der Meduse.“³⁴⁷

Das Hässliche, wie Umberto Eco schreibt, war „als Gegensatz zum Schönen verstanden worden, aber fast nie wurde ihm ausführliche Behandlungen gewidmet [...]“³⁴⁸ Der Begriff Hässlichkeit war ein fluider, der von kulturellen und historischen Werten abhing und ständig neu definiert wurde. Meist wurden, wie Eco weiter schreibt „Attribute von Schönheit und Häßlichkeit [sic!] nicht an ästhetischen, sondern an politischen und sozialen Faktoren festgemacht.“³⁴⁹ Des Öfteren wurden auch Analogien zwischen dem Hässlichen und dem moralisch Verwerflichen gezogen. Im Falle der Medusa wurde ihr Missbrauch im Tempel der Athena als verwerflich erachtet oder in einer anderen Variante ihre Hybris als Ursache der Bestrafung angesehen. Ihr monströses Aussehen war letztendlich die Konsequenz der verdammenswerten Tat.³⁵⁰ Der Hässlichkeitbegriff und die verschiedenen historischen Auseinandersetzungen, sind meiner Meinung nach wichtig, weil Medusas schreckenerregendes Antlitz von Beginn an in den antiken Sagen thematisiert wurde.

³⁴⁵ Vgl. Lessing 2020, S. 152.

³⁴⁶ Vgl. Eco 2007, S. 20.

³⁴⁷ Rosenkranz 1990, S. 41–42.

³⁴⁸ Eco 2007, S. 9.

³⁴⁹ Ebd., S. 12.

³⁵⁰ Siehe Kapitel 2.

Es ist auch eine Ambivalenz aus Hässlichkeit und Schönheit, die der Dichter Shelley anführte, als er die flämische Medusa in den Uffizien beschrieb:

Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seem to lie
Loveliness like a shadow, from which shrine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.³⁵¹

Neben der Hässlichkeit und dem schreckenerregenden Aussehen Medusas, ist auch die Wirkung auf die Betrachter*innen zentral. Im nächsten Abschnitt sollen die verschiedenen Aspekte in Bezug auf das flämische Medusengemälde erläutert werden.

5.2 Evozierte Reaktionen und Emotionen

Die emotionale Reaktion der Betrachter*innen spielte eine wichtige Rolle in der Ausführung der Kunstwerke. Für das spätere Ergebnis waren die Komposition, Lichtwirkung und anschließende Präsentation der Bilder bedeutend. Es galt in damaligen gebildeten Kunstkenner*innenkreisen als ein gemeinsames Vergnügen, Gemälde und ihre Wirkung untereinander zu diskutieren. Wohlhabende Kunstsammler*innen machten sich einen geselligen Spaß daraus, besonders wirkmächtige oder schreckliche Abbildungen hinter einem Vorhang zu verbergen. Das geschah weniger, um die Werke selbst vor Schmutz und Staub zu schützen als vielmehr, um die Nerven der Betrachter*innen zu schonen und bei der anschließenden Präsentation wieder zu strapazieren.³⁵² Freunde und Gäste wurden in einem entsprechenden Raum vor dem Gemälde versammelt, der Vorhang abrupt weggezogen und sich an den staunenden oder erschrockenen Ausrufen erfreut. Dabei diente die anschließende Unterhaltung der Analyse des Bildes und dem Nachvollzug, wie der/die Künstler*in die verschiedenen eingetretenen Wirkungen erzeugte.³⁵³ Huygens hatte bereits diese Art der Präsentation bei Rubens' Medusa beschrieben und auch die flämische Medusa in den Uffizien war Karin Leonhard zufolge „von einem Rahmen aus Ebenholz und einem farbig changierenden Vorhangstoff umgeben gewesen.“³⁵⁴

Wie schon im Kapitel über die Medusa von Rubens und Snyders dargelegt, wurde ihr Medusengemälde als Unterhaltungsmittel von der Familie Sohier genutzt. Der Überraschungseffekt

³⁵¹ Shelley 2013, S. 139.

³⁵² Vgl. Mai 2010, S. 153.

³⁵³ Vgl. Helbig 2019, S. 277.

³⁵⁴ Leonhard 2013, S. 185, woher die Autorin die Information über den Vorhang bezieht, ist für mich nicht nachvollziehbar. Am aktuellen Rahmen, in dem sich das Bild befindet, konnte ich jedoch keine Löcher oder sonstige Aufhängungen für einen Vorhang erkennen. In Anbetracht der Inszenierung des Rubens/Snyders-Gemäldes könnte die Aussage Leonhards jedoch zutreffen.

muss groß gewesen sein und, so berichtete Huygens, dass er zwar gerne das Bild im Haus seines Freundes betrachtete, es jedoch nicht im eigenen Wohnbereich haben wollte. Von dem lustvollen voyeuristischen Blick auf deformierte und geschundene Körper berichtet die Passage, bei dem sich aber auch ein mitleidender Blick angesichts der Gewalt offenbart.³⁵⁵

David Freedberg, der sich in seinem Text *Empathy, Motion and Emotion* (2007) mit der körperlichen Reaktion auf schreckliche und gewalttätige Bilder auseinandersetzte, führte an, dass besonders Schlangendarstellungen im Menschen Angstreaktionen auslösen: „*One sees a snake and, startled, one runs away from it. One sees a picture of a snake, and thinking it real, wants to run away from it too; or we are startled or repulsed by the horrid look of a monstrous face or mask.*“³⁵⁶ Bei der Betrachtung solcher erschreckender Bilder wird im menschlichen Gehirn die Amygdala aktiviert.³⁵⁷ Die Amygdala ist Teil des limbischen Systems³⁵⁸ und spielt eine wichtige Rolle bei der emotionalen Bewertung und Wiedererkennung von Situationen sowie der Analyse möglicher Gefahren und ist entscheidend bei der Empfindung von Angst.

Auf den Schock des Betrachtenden zielte bereits Leonardos Medusa ab, wie sich in Vasaris Textbeispielen über Leonardos Gemälde zeigte, der Schrecken wandelte sich in Erstaunen und Bewunderung um, sobald die Kunstfertigkeit erkannt wurde.³⁵⁹ „*Für den Betrachter ergab sich der ästhetische Genuss daher nicht schon aus dem Thema der Darstellung, sondern erst im Erkennen der eigenen Täuschung und der daraus offenbarten künstlerischen Leistung.*“³⁶⁰

Richard Turner sprach in Zusammenhang mit dem Leonardo Gemälde von einer negativen Mimesis, weil die künstlerische Ambition sich auf die Herstellung eines, durch Hässlichkeit abstoßenden, Bildes richtete und um eine Kunst, die sich den Schock zum Ziel gesetzt hatte.³⁶¹

Im Zusammenhang mit den künstlerischen Ambitionen spielen die Affekte oder Emotionen eine wichtige Rolle. Affekte können nicht nur negativ, sondern auch positiv verstanden werden, sie können Lachen, Bewunderung und Freude hervorrufen.³⁶² Besonders ab dem 15. Jahrhundert schenkten die Künstler*innen den Affekten und ihrer Verbildlichung zunehmende Aufmerksamkeit.³⁶³ Der intendierte Effekt der Kunstwerke auf die Betrachtenden wurde in den Schriften der Kunsttheoretiker der Frühen Neuzeit immer wieder diskutiert. Ausgehend von den Schriften Aristoteles' und den Stoikern versuchten die Gelehrten der Renaissance und des

³⁵⁵ Vgl. Menke 1995, S. 233.

³⁵⁶ Freedberg 2007, S. 32.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 32.

³⁵⁸ Dies ist eine Funktionseinheit des Gehirns, die der Verarbeitung von Emotionen und der Entstehung von Triebverhalten dient.

³⁵⁹ Vgl. Leonhard 2013, S. 98.

³⁶⁰ Ebd., S. 98.

³⁶¹ Vgl. Turner 1983, S. 103–111.

³⁶² Vgl. Hendrix 2007, S. 125.

³⁶³ Vgl. Kirchner 2007, S. 189.

Barock das malerische Mittel des Affekts einzuordnen und zu studieren. Unter anderem befasste sich Leon Battista Alberti in seinem Traktat (1435/36) mit den Affekten, bei deren Systematisierung er sich auf die Temperamentenlehre der Stoa bezog. Diese Theorie formulierte eine Unterteilung in vier Hauptleidenschaften: Schmerz, Furcht, Freude und Sehnsucht. Der Ausdruck einer Leidenschaft war ein Zusammenspiel einzelner Gesichtsteile – Mund, Kinn, Augen, Wangen und Stirn.³⁶⁴ Für Alberti waren die menschlichen Emotionen als Stilmittel von Bedeutung, um den/die Betrachter*in in das Bildgeschehen mit einzubeziehen.³⁶⁵ Der erste, der sich in seinem *Trattato dell'arte de la pittura* (1584) mit dem Charakter und der Systematisierung der Leidenschaften beschäftigte, war Paolo Lomazzo. Er verstand die Affekte als Bewegung der Seele und erweiterte die klassische Einteilung *irascibile* (zornig) und *concupiscibile* (begehrlich) um elf weitere Affekte.³⁶⁶ Lomazzo beschrieb jedoch die Affekte nicht detailliert und ebenso wenig erklärte er, wie sich die Emotionen auf dem Gesicht ausdrückten.³⁶⁷

Nördlich der Alpen befasste sich Karel van Mander in seinem *Schilderboek* (1604) mit Emotionen und deren künstlerischer Wiedergabe. Angeregt durch Schriften von Plinius und Alberti beschrieb van Mander die Teile des Gesichts, die bei einem Affekt in Bewegung waren.³⁶⁸ Einen Schritt weiter ging der Hofmaler und Rektor der Pariser Kunstakademie Charles Le Brun (1619–1690), indem er eine umfassende neue Systematik der Leidenschaften in der Kunsttheorie einführte.³⁶⁹ Le Brun bezog sich dabei auf René Descartes (1596–1650) Studien und ging von einem Modell aus, das sechs Leidenschaften beinhaltete: Bewunderung, Liebe, Hass, Begehren, Freude und Trauer. Für die bildende Kunst interessant war dabei die Überlegung, dass die Gemütsbewegungen einen unmittelbaren Bezug zu Körperbewegungen und insbesondere der Mimik des Gesichts hatten.³⁷⁰ Le Brun entwickelte ein Set aus Gesichtsteilen bestehend aus Stirn, Augenbrauen, Augen, Nase, Mund und Wangen, das die Möglichkeit bot, jeden gewünschten Leidensausdruck bildlich zusammenzustellen.³⁷¹ Im Laufe der Zeit setzte sich auch bei den Gelehrten die Erkenntnis durch, dass sich mehrere unterschiedliche Affekte miteinander vermischen konnten.³⁷² Caravaggios Medusa wurde ebenfalls in einem deutlich gesteigerten Gesichtsausdruck dargestellt. Ihr Mund ist zum Schrei

³⁶⁴ Vgl. Kirchner 2007, S. 191.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 191.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 193.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 193.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 194.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 194.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 195.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 195.

³⁷² Vgl. ebd., S. 203.

weit geöffnet, die unteren Zahnreihen sind zu sehen. Auch ihre Augen sind weit offen und ihr Blick geht an den Betrachter*innen vorbei nach links unten. Zwischen ihren Augenbrauen bildet sich eine erkennbare Zornesfalte. Der Ausdruck der flämischen Medusa, mit ihrer, in Falten gelegten, Stirn, den glasigen Augen, dem verzerrten und geöffneten Mund, vermittelt den Anschein verschiedener Emotionen. Einerseits kann ihr Gesicht als schmerzverzerrt gedeutet werden, allerdings ist der Schmerz nicht in einer Expressivität gemalt wie Rubens' Medusa. Sie reißt ihre Augen weit auf, die Pupillen sind derart verdreht, dass größtenteils das Weiße des Glaskörpers zu sehen ist. Die Augenbrauen sind krampfhaft nach innen zusammengezogen und die Zunge hängt blau-gräulich aus dem Mund heraus.

Bei der Betrachtung des Kopfes – den antikisierenden Locken rund um die Stirn, dem geöffneten Mund, den verzogenen Augenbrauen entstehen Assoziationen mit einem Werk, das zur Zeit des Barock in aller Munde war: dem Laokoon (Abb. 34).³⁷³ Das Werk zeigt den Priester Laokoon mit seinen beiden Söhnen im Todeskampf mit zwei riesigen Schlangen. Es handelt sich bei dem Kunstwerk um eine Skulpturengruppe, welche auf die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. oder den Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert wird und die, nach ihrer Wiederentdeckung im Jahr 1506, große Beliebtheit in der damaligen Künstler*innenszene erlangte.

Unter anderem regte die Statuengruppe die Dichter Lessing und Goethe sowie den Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann zu Abhandlungen über das Kunstwerk an. Weiter inspirierte das Kunstwerk den deutschen Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) zu seinem prägenden Begriff der *Pathosformel*, nach der die äußere Form der Bewegung in einem Kunstwerk die inneren Gefühle der betreffenden Figur offenbart.³⁷⁴ Die inneren Gefühle des Schmerzes Laokoons zeigen sich in dessen Gesicht. Der Mund ist im Ausdruck des Leidens verzogen und leicht geöffnet, als würde ihm ein Schrei entfahren. Die Augenbrauen sind zur Mitte hin krampfhaft zusammengezogen und die Augen sind ebenfalls in Anstrengung zusammengekniffen und leicht nach unten verzogen.

Die flämische Medusa, welche bereits enthauptet, aber dennoch immer noch lebendig ist, haucht ihr Leben aus. Ihr Antlitz ist zum Himmel gewandt und ihr glasiger Blick geht nach oben zu einem vermeintlichen Punkt außerhalb des Bildes. Es wurde ein nicht näher bestimmbarer Moment nach der Enthauptung dargestellt. Fast scheint es so, als wäre der Kopf auf die Erde gefallen und vergessen worden. Es lässt sich durch die Darstellung keine

³⁷³ Vgl. Oberli 2001, S. 155.

³⁷⁴ Vgl. Freedberg 2007, S. 28.

Verbindung zu den mythologischen Überlieferungen herstellen. Keinerlei Anspielungen lassen Rückschlüsse auf konkrete Erzählmomente zu.³⁷⁵ Kurth schrieb dazu:

Weder einzelne Bildelemente wie das krabbelnde Kleingetier und der dampfende Atem noch das eigentliche Darstellungsmoment des sterbend am Boden liegenden Hauptes weisen einen literarischen oder bildlich-antiken Bezug auf. Dafür drängt sich allerdings ein Vergleich mit Leonardos Medusenhaupt geradezu auf, denn tatsächlich meint man, hier Vasaris Beschreibung des rauchigen Atems der Gorgo wie auch der felsigen Umgebung wieder zu begegnen.³⁷⁶

Der leidvolle, aber nicht wirklich schmerzverzerrte Ausdruck auf Medusas Gesicht besitzt keine Spur mehr von dem literarisch erwähnten Schreckensgestus oder dem magischen Blick, der die Betrachtenden bannen soll. Die Augen starren nach oben und haben die einstige Machtwirkung verloren.³⁷⁷ Das Gesicht ist von dem Betrachtenden abgewandt und widerspricht somit dem Motiv des tödlichen Blickes.

Der, nach oben führende, Blick der Medusa erinnert an manche Märtyrer- und Heiligenabbildungen und wird bei Herding als der „*himmelnde Blick*“³⁷⁸ bezeichnet. Dieser Blick ist für ihn als ein Zeichen von Rührung zu verstehen und es geht um eine emotionale Anteilnahme seitens der Betrachter*innen. Für Sybille Ebert-Schifferer greifen der geöffnete Mund und die hochgezogenen Augenbrauen auf eine Bildtradition zurück, die seit dem Mittelalter zur Kennzeichnung der verdammten Seelen verwendet wurde.³⁷⁹ Deshalb kann der von Medusa nach oben oder nach etwas außerhalb des Bildfeldes gerichtete Blick, auch religiös gedeutet werden. Für Kurth erinnert auch das Motiv des Atemhauchs, das in sonst keinem bisher besprochenen Medusengemälde erscheint, an das Vanitas-Thema. Die Atemwolke, die aus den geöffneten Lippen entweicht, kann vielleicht als Seele gedeutet werden, die im Moment des Todes aus Medusa herausströmt. Dadurch wird ihr eine menschlich-fühlende Eigenschaft gegeben und sie verliert die Zuschreibung als tierisches Monster. Der Atemhauch, charakterisiert als Zeichen der irdischen Vergänglichkeit, kann in Verbindung mit den dargestellten Tieren auch eine religiös-sakrale Bedeutungsebene bekommen. So wurde, wie bereits beschrieben, die Eidechse als Symbol der Auferstehung gesehen und das Tier auf Grabmälern dargestellt. Unter Miteinbeziehung dieses religiösen Kontextes, lässt sich Medusa als Identifikationsfigur für die Betrachter*innen verstehen. Auf makabre Weise wird die irdische Vergänglichkeit der sterblichen Medusa in dem Gemälde inszeniert und erinnert an die einstige Schönheit Medusas. Im Sinne des Vanitas-Motivs überwindet Medusa die irdische Eitelkeit

³⁷⁵ Vgl. Kurth 2009, S. 107.

³⁷⁶ Ebd., S. 107.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 106.

³⁷⁸ Herding 2008, S. 343.

³⁷⁹ Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 85.

und blickt in Richtung des ewigen Lebens im Jenseits.³⁸⁰ Das Vanitas-Bild und von mir weitergedacht, das Medusengemälde, kann als moralische Reflexion über den Tod und das ewige Leben verstanden werden.³⁸¹ Zu jener Zeit, als die Medusenabbildung entstand, wütete in Europa die Pest und die Menschen waren Kriegen und Hungersnöten ausgesetzt. Der Gedanke des *memeto-mori* (Bedenke, dass du sterben wirst) war zu jener Zeit noch allgegenwärtig.³⁸²

Das Bild evoziert mehr als jedes andere Medusengemälde Gedanken an Vergänglichkeit und es ist schwer vorstellbar, dass Athena dieses, im Sterben begriffene, Haupt an ihren Schild anbrachte. Kurth vermerkte dazu:

Das Haupt der Medusa wird an diesem unseligen Ort liegen bleiben und den Schlangen womöglich ihre natürliche Freiheit zurückgeben; das, was dann noch von ihm übrig bleibt, wird verwesen und verrotten, vielleicht gar zum Fraße dienen. [...] Somit vollzieht sich ein vorerst letzter Schritt in der ikonografischen Entwicklung vom funktionalisierten Haupt zum – gerade durch die naturalistische Todesnähe als lebendig charakterisierten – Kopf eines Wesens, das ungeachtet seiner fürchterlichen Entstellung gerade in seiner erschreckenden Agonie einen höchst menschlichen Zug offenbart.³⁸³

Der künstlerische Ausdruck von weniger starken oder gemischten Gemütsbewegungen ist für uns Betrachter*innen schwerer zu erfassen als die Darstellung von heftigen Gefühlsregungen. Äußerst schreckliche oder auch grausame Ausdrucksformen sind eindeutiger und für uns leichter lesbar. Beim Anblick der flämischen Medusa macht sich ein Gefühl des Voyeurismus breit. Eng gruppieren sich die Lebewesen um Medusa und der gewählte Bildausschnitt verstärkt das beengende Gefühl beim Anblick des Bildes. Von außen, als eine Art Ruhestörer, gleitet unser Blick über die Sterbeszene.

Die flämische Medusa ist keine monsterhafte Gestalt mehr, sie blickt nicht mit weit aufgerissenem Mund und Augen aus dem Bild heraus. Ihre Haare sind nicht ein aufgeregtes aggressives Bündel aus Schlangen und aus ihrem abgetrennten Kopf spritzt kein Blut. Das abgeschlagene Haupt der Medusa liegt am Boden, in der dunklen Erdspalte, oder Höhle. Sie ist zwar umgeben von allerlei Getier, doch diese verhalten sich passiv und fast andächtig. Sie ist nicht die monströse Gestalt, die mit ausladenden Gesten ihr Gegenüber versteinern oder verängstigen will, ihre Intention ist, uns zu Berühren und unsere Anteilnahme zu erfahren. Wir nehmen teil an ihrem Tod, sie ist im Todeskampf und rührt uns. In der Agonie wirkt die Gestalt menschlich und hat all ihre Schreckenskraft verloren. Der Glanz ihrer Augen und der geöffnete Mund dienen laut Frank Fehrenbach als Zeichen der Verlebendigung und in ihrer Darstellung

³⁸⁰ Vgl. Leonhard/Hindriks 2020, S. 129–130.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 129–130.

³⁸² Vgl. Leonhard/Hindriks 2020, S. 129–130.

³⁸³ Ebd., S. 109.

scheint die flämische Medusa mehr lebendig als tot.³⁸⁴ Zurückblickend auf die antiken Sagen ist daran zu erinnern, dass die schöne sterbliche Medusa von Neptun im Tempel vergewaltigt wurde. Sie, als das Opfer, wurde von Athena bestraft und in eine schlangenhaarige Monstrosität verwandelt. Wie in antiken Quellen beschrieben, wurde ihr diese Schönheit zum Verhängnis und sie machte sich der Hybris schuldig.³⁸⁵ In diesem Zusammenhang ruft die Geschichte in uns Betrachter*innen Empathie hervor und lässt uns mit gemischten Gefühlen zurück. Jenseits der Ikonografie der Medusa, die auf das monsterhafte Grauen abzielte, werden der Figur die menschlichen Aspekte von Leiden und Angst hinzugefügt.³⁸⁶

Eine grundlegende Differenzierung zwischen Gut und Böse, Perseus und Medusa, Held und Opfer, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit wird aufgehoben. Die Schonungslosigkeit und die, durch die Nahsicht bewirkte, Aufdringlichkeit von Gewalt und Leid lassen jeden versöhnlichen Gedanken in Bezug auf Perseus und seiner Tat obsolet werden.³⁸⁷ Der Status des Monsters als Voraussetzung für den/die Leser*in der Mythen und Betrachter*in der Gemälde sich vom Akt der Tötung distanzieren zu können, wird aufgehoben. *„In dem Augenblick, in dem dieses Unwesen nun aber von seiner menschlichsten Seite gezeigt wird, in ihm der Mensch und nicht das Tier oder Monster hervorgekehrt wird, fällt diese Barriere und mit ihr die Distanz zum Sujet. Erstmals wird eine empathisch Betrachterhaltung, eine zumindest emotionale Identifikation mit ihm möglich.“*³⁸⁸

Aufgrund der fehlenden Zuschreibung des Bildes zu einem bekannten Künstler, kann ich den Wissens- und Bildungshintergrund des flämischen Künstlers nicht rekonstruieren. Dennoch zeigt die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Bildinhalten auf einer wissenschaftlichen, bildtheoretischen und religiösen Ebene, dass sich der Künstler stark mit den rezenten Theorien und Überlegungen der Zeit auseinandergesetzt hat und er diese verschiedenen Standpunkte und Diskussionspunkte in dem Medusenwerk thematisierte. Das Medusenbild löste sich bildmotivisch aus den traditionellen Medusenabbildungen heraus und lieferte verschiedene neue Lesarten des klassischen antiken Themas.

³⁸⁴ Vgl. Fehrenbach 2003, S. 153.

³⁸⁵ Vgl. Kurth 2009, S. 108.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 11.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 119.

³⁸⁸ Ebd., S. 119.

6 Conclusio

Medusas Geschichte wurde im Laufe der Jahrhunderte, seit der Antike über das Mittelalter, der Renaissance und besonders im Barock, auf verschiedene Weise interpretiert und wiedergegeben. Angefangen bei den antiken Dichtern Hesiod und Apollodor, kamen über die Zeit weitere Varianten von Dichter*innen und Gelehrten hinzu. Allen Geschichten gemeinsam ist das schlangenumgebene Haupt der Medusa, ihr monströses schreckenerregendes Aussehen und ihr magischer Blick. In der mythologischen Erzählung verkörperte Medusa das Böse und Perseus, als ihr Gegenspieler, das Gute. Die frühen antiken Objekte und Kunstwerke zeigen die Medusa als überdimensionierten Kopf mit weit aufgerissenen Augen und Mund. In der Kunst der Renaissance wird die Frontalität des Hauptes beibehalten und Medusa zu einem klassisch schönen ornamentalen Motiv umgewandelt. Die Kunstwerke des Barock und insbesondere die Gemälde versuchen den Effekt des Grauens und Schreckens zu betonen und die Betrachter*innen durch neue gestalterische Mittel in ihren Bann zu ziehen. Als Bildbeispiele dienten in dieser Arbeit die Ausführungen von Cellini, Caravaggio und Rubens/Snyders.

Als schriftliche Quellen dienten den Künstler*innen in dieser Epoche verschiedene kunsttheoretische Traktate, die sich mit den Affekten und ihren bildlichen Vermittlungen auseinandersetzten. Das *Medusenaupt* von Caravaggio mit weit aufgerissenem Mund und Augen bildete dabei den malerischen Anfang dieser Neuinszenierung und -interpretierung der Medusendarstellungen. In ihrem Naturalismus gingen die beiden, in der Arbeit, behandelten flämischen Medusen einen Schritt weiter. Neben Medusa wurden die Schlangen und noch weitere Tiere zu den Hauptmotiven der Tafeln, dabei wurde der Fokus auf die präzise Wiedergabe der Lebewesen und ihre Verhaltensweisen gelegt. Das Interesse deckte sich mit den experimentellen Forschungen, die im Laufe des 17. Jahrhunderts gemacht wurden. Im Zentrum dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung stand die Untersuchung der, bis dato vernachlässigten, Lebewesen, wie Kriechtieren, Amphibien oder Insekten. Es wurden im Laufe des Jahrhunderts zahlreiche Publikationen und Forschungen zu diesen Geschöpfen und ihrer Lebensart veröffentlicht. Damit einher gingen die bildlichen Darstellungen über diese verschiedenen Spezies. Eine Kunstrichtung, die eng mit diesen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zusammenarbeitete, ist die Kunstgattung des Sottobosco und als ein Hauptvertreter dieser Kunstrichtung gilt der Niederländer Otto Marseus van Schrieck. Bei den Gemälden dieser Gattung wurden die unterschiedlichsten Amphibien, Reptilien, Pilze, Pflanzen, Mineralien und Muscheln akribisch abgebildet, gleichzeitig wurden ihre Lebensräume zum Bildinhalt. Wie der weitere Begriff für dieses Genre – Waldbodenstillleben

– bereits angedeutet, wurden die verschiedenen Bildmotive in unterschiedlichen Waldszenen zusammengefügt. In dem Kapitel zu dieser Gattung und ihrer künstlerischen Vertreter*innen, wurden die verschiedenen Deutungsansätze präsentiert. Einige, in dem Kapitel vorgestellten Interpretationsansätze, vermuteten in den Darstellungen der Tiere einen religiösen Hintergrund. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts konnten die Künstler*innen auf eine reiche bildliche Symbolsprache in religiösen und antiken Schriften, zeitgenössischen Emblembüchern sowie in naturwissenschaftlichen Veröffentlichungen zurückgreifen.³⁸⁹

In diesem Kontext einer naturwissenschaftlichen und -philosophischen Auseinandersetzung können auch die flämischen Medusendarstellungen gesehen werden. Von meiner Seite wurden die Tierdarstellungen, unter der Berücksichtigung der zeitgenössischen wissenschaftlichen Theorien über Entstehung und Lebensweise der Spezies, neu kontextualisiert. Viele der, in der flämischen Medusa dargestellten Tiere wurden mit der Theorie der Urzeugung in Verbindung gebracht. Den Geschöpfen wurde eine besondere, ungeschlechtliche Entstehung in einem feuchten erdigen Terrain zugesprochen. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts konnten wissenschaftliche Untersuchungen, mithilfe von technischen Geräten, einen nachvollziehbaren Entwicklungsprozess beweisen. In dem damaligen, wissenschaftlichen Forschungszweig der Alchemie wurden verschiedene Transformations-Prozesse untersucht. Ziel der Gelehrten war es unedle Substanzen in edle Materialien zu verwandeln. Dabei spielten verschiedene Stoffe eine wichtige Rolle, die auch von Künstler*innen verwendet wurden. Das Motiv der Transformation findet sich auch in dem flämischen Medusenbild. Dort wurden die verschiedenen Stadien der Schlange abgebildet und ein Prozess der Wiedergeburt im Bild dargestellt. Durch die Beschreibung der unterschiedlichen zeitgenössischen Forschungsinteressen, konnte ein weiterer Interpretationsansatz der flämischen Medusen dargelegt werden. Die Maler der Medusendarstellungen und die Forscher*innen teilten sich das Interesse an denselben Lebewesen und an deren Entstehen. Ein besonderes Anliegen dieser Arbeit war es, die einzigartige Darstellungsweise der flämischen Medusa zu vermitteln. Deshalb wurden auch die dargestellten Assistenzfiguren, genauer gesagt die Tiere, besonders berücksichtigt und ihre verschiedenen ikonografischen Zuschreibungen ausführlich präsentiert. Die Tatsache, dass bisher in der Forschung, die dargestellten Tiere nicht in gebührender Weise untersucht oder falsch beschrieben wurden, war ein weiterer Grund für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem speziellen Medusengemälde.

Wie, im letzten Kapitel gezeigt, löst sich die flämische Medusa von ihrer festgeschriebenen Charakterisierung als schreckenerregendes Monster. Bei dieser Medusa wurde der Versuch

³⁸⁹ Vgl. Steensma 1999, S. 75.

gemacht, die Sterblichkeit deutlich zu machen. Der Künstler versuchte durch einzigartige Stilmittel eine Neuinterpretation des klassischen Motivs vorzunehmen. Die Singularität der Darstellung wurde durch den Einsatz mehrerer formaler Mittel erreicht. Hierzu zählen die Hinzufügung weiterer Lebewesen, die Darstellung der Medusa als sterbendes Wesen sowie ein spezieller Umgang mit dem Motiv des Blickes. Durch ihre Ambiguität bietet die, im Totenkampf abgebildete, Medusa mehrere Lösungsvorschläge für ihre Interpretation und evoziert in dem Betrachtenden wechselseitige Gefühle. Ein ausgehender Schrecken oder Ekel kann in Mitgefühl umgewandelt werden, wodurch sich die Betrachtenden mit dieser Medusa, aufgrund ihrer besonders menschlichen Darstellung, identifizieren können. Auch wenn hinter diesem Medusenbild kein berühmter Name oder Künstlerkreis steht, verdient es, meiner Meinung nach, einen Platz unter den anderen bedeutenden Medusenabbildungen.

Literaturverzeichnis

ADAMOWSKY/FELFE 2010

Natascha Adamowsky/Robert Felfe, *Ludi Naturae – Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, in: dies./Hartmut Böhme (Hg.), *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2010, S. 7–30.

ALPERS 1998

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998.

APOLLODOR 2005

Appoldor, *Götter- und Heldensagen*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Paul Dräger, Düsseldorf/Zürich 2005.

ARISTOTELES 2021

Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz (Hg.), Berlin/Boston 2021.

BAROLSKY 2013

Paul Barolsky, *The ambiguity of Caravaggio's Medusa*, in: *History of Art*, Vol. 32/3, 2013, S. 28–29.

BASS/GOLDGAR/GROOTENBOER/SWAN 2021

Marisa Anne Bass/u.a. (Hg.), *Conchophilia. Shells, Art, and Curiosity in Early Modern Europe*, Princeton 2021.

BERENSON 1916

Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Band III, London 1916.

BODART 1977

Didier Bodart, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Florenz 1977.

BÖHM/BURIONI 2019

Gottfried Böhm/Matteo Burioni, *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Boston 2019.

BÖHME 2010

Hartmut Böhme, *Ludi Naturae. Transformationen einer Denkfigur*, in: Natascha Adamowsky/Robert Felfe/ders. (Hg.), *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2010, S. 33–47.

BORGARDS 2016

Roland Borgards (Hg.), *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2016.

BORINSKI 1920

Karl Borinski, *Nochmals die Farbe Braun. Nachträge zum Jahrgang 1918*, München 1920.

BOWERS 1990

Susan R. Bowers, *Medusa and the Female Gaze*, in: *NWSA Journal*, Vol. 2/2, 1990, S. 217–235.

BRASSAT 2001

Wolfgang Brassat, *Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens*, in: Ulrich Heinen/Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni. Kultur und Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 41–70.

BREDEKAMP 2003

Horst Bredekamp, *Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens. Drei Fälle*, in: Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 337–349.

COLE 1999

Michael W. Cole, *Cellini's Blood*, in: *Art Bulletin*, Vol. 81, 1999, S. 215–235.

COLE 2002

Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.

DITTRICH 2005

Sigrid/Lothar Dittrich (Hg.), Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2005.

EBERT-SCHIFFERER 2009

Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben, Der Maler und sein Werk, München 2009.

EBERT-SCHIFFERER 2021

Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio, München 2021.

ECO 2007

Umberto Eco (Hg.), Die Geschichte der Hässlichkeit, München 2007.

ENENKEL 2014

Karl A. E. Enenkel, Die antike Vorgeschichte der Verankerung der Naturgeschichte in Politik und Religion. Plinius' Zoologie und der römische Imperialismus, in: ders./Paul J. Smith (Hg.), Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education, Leiden 2014, S. 13–54.

FELFE 2015

Robert Felfe, Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2015.

FEHRENBACH 2003

Frank Fehrenbach, *Calor nativus – Color vitale*. Prolegomena zu einer Ästhetik des >Lebendigen Bildes< in der frühen Neuzeit, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel, Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003, S. 151–171.

FEHRENBACH 2017

Frank Fehrenbach, *Rubor / robur: Paris Bordones starke Frauen*, in: Sandra Pisot (Hg.), Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, 24. Februar bis 21. Mai 2017), Hamburg 2017, S. 58–72.

FLASCH 2017

Kurt Flasch, Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos, München 2017.

FÖLLINGER/BUSCH 2022

Sabine Föllinger/Thomas Busch, Aristoteles als wissenschaftlicher Autor. Eine Analyse seines »epistemischen Schreibens« in der biologischen Schrift »De generatione animalium«, Berlin/Boston 2022.

FREEDBERG 2007

David Freedberg, Empathy, Motion and Emotion, in: Klaus Herding/Antje Krause-Wahl (Hg.), Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahtsicht, Taunusstein 2007, S. 17–53.

FRICKE 2013

Beate Fricke, A liquid history. Blood and animation in late medieval art, in: The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard University Art Museums, Vol. 63–64, 2013, S. 53–69.

FRIEDLÄNDER 1974

Walter Friedländer, Caravaggio studies, Princeton 1974.

GANZ 2006

Ulrike Dorothea Ganz, Neugier & Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550–1650, Weimar 2006.

GARBER/VICKERS 2003

Marjorie Garber/Nancy J. Vickers, Introduction, in: dies. (Hg.), The Medusa Reader, London/New York 2003, S. 1–9.

GIORDANI 2008

Simone Giordani, Pittore fiammingo. Testa di Medusa, in: Valentina Conticelli (Hg.), Medusa. Il mito, l'antico e i Medici (Kat. Ausst. Capolavori dagli Uffizi Dezember 2008 bis Jänner 2009), Florenz 2008, S. 66–67.

GRAVES 2003

Robert Graves, Lucan from Pharsalia (ca. 61–65). Medusa and the Snakes of Libya, in: Marjorie Garber/Nancy J. Vickers (Hg.), *The Medusa Reader*, London/New York 2003, S. 40–43.

GOODMAN 1996

Lizbeth Goodman, Who's Looking at Who(m). Re-viewing Medusa, in: *Modern Drama*, Vol. 39/1, 1996, S. 190–210.

GÖTTLER 2017

Christine Göttler, Vulcan's Forge: the sphere of art in early modern Antwerp, in: Sven Dupré/dies. (Hg.), *Knowledge and Discernment in Early Modern Arts*, London/New York 2017, S. 52–89.

GRUBER 2018

Gerlinde Gruber, Albtraumhaft Schön: Rubens' Wiener Medusenhaupt trifft auf die Brünner Fassung, in: dies./ Petr Tomášek (Hg.), *Ansichtssache #23*, Wien 2018.

HABICHT 1923

Curt Habicht, Ein vergessener Phantast der holländischen Malerei, in: *Oud Holland*, Vol. 41, 1923, S. 31–37.

HAGER 2016

Constanze Hager, Caravaggios Medusenschild von 1597 – ein Gorgoneion?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 79/1, 2016. S. 44–62.

HALE 1979

John R. Hale, *Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht*, Stuttgart 1979.

HASKELL 1996

Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.

HASSE 2006

Dag Nikolaus Hasse, *Urzeugung und Weltbild. Aristoteles – Ibn Ruschd – Pasteur*, Hildesheim 2006.

HEINEN 2001

Ulrich Heinen, *Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei*, in: ders./Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni. Kultur und Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 70–110.

HEINEN 2004

Ulrich Heinen, *Haupt der Medusa*, in: Nils Büttner/ders. (Hg.), *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften* (Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig 8. August 2004 bis 31. Oktober 2004), München 2004, S. 222–225.

HEINEN 2010

Ulrich Heinen, *Huygens, Rubens and Medusa: reflecting the passions in paintings with some considerations of neuroscience in art history*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek), Vol. 60/1, 2010, S. 151–178.

HELBIG 2019

Thomas Helbig, *Der entschleierte Blick. Szenarien der Bildbetrachtung im Spannungsverhältnis von Schaulust, Verhüllung und Enthüllung*, in: Phillip Müller/Franca Buss (Hg.), *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*, Berlin/Boston 2019.

HENDRIX 2007

Harald Hendrix, *Provoking Disgust as an Aesthetic Strategy. On the Representation of the Non-Beautiful in Aristotle's Poetics and Art Theory of the Italian Renaissance and Baroque*, in: Klaus Herding/Antje Krause-Wahl (Hg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahtsicht*, Taunusstein 2007, S. 119–133.

HERDING 2008

Klaus Herding, *Zum künstlerischen Ausdruck von Grauen und Sanftmut*, in: ders./Bernhard Sumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin/Boston/New York 2008, S. 330–357.

HESIOD 2012

Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*, herausgegeben und übersetzt von Albert von Schirnding, Berlin 2012.

HILDEBRECHT 2004

Douglas R. Hildebrecht, *Otto Marseus van Schrieck (1619/20–1678) and the Nature Piece. Art, Science, Religion and the Seventeenth-Century Pursuit of Natural Knowledge, Volume One*, Diss. (unpubl.), University of Michigan 2004.

HIRTHE 1987

Thomas Hirthe, *Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Vol. 29/30, Berlin 1987, S. 197–216.

HOFMANN 1987

Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, (Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus, 3. April bis 12. Juli 1987) Wien 1987.

JORINK/RAMAKERS 2011

Eric Jorink/Bart Ramakers, *Undivided territory: ‘Art’ and ‘science’ in the early modern Netherlands*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek)*, Vol. 61/1, 2011, S. 6–33.

JORINK 2014

Eric Jorink, *Snakes, Fungi and Insects. Otto Marseus van Schrieck, Johannes Swammerdam and the Theory of Spontaneous Generation*, in: Karl A. E. Enenkel/Paul J. Smith (Hg.), *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, 2. Band, Leiden 2014, S. 197–234.

JORINK 2017

Eric Jorink, *Zwischen Rom und Amsterdam. Otto Marseus van Schrieck und seine künstlerischen und wissenschaftlichen Netzwerke*, in: Gero Seelig (Hg.), *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten* (Kat. Ausst. Staatliches Museum Schwerin 7. Juli 2017 bis 15. Oktober 2017; Rijksmuseum Twenthe, Enschede 5. November 2017 bis 11. März 2018), München 2017, S. 83–98.

KIRBY/WHITE 1996

Jo Kirby/Raymond White, The Identification of Red Lake Pigment Dyestuffs and a Discussion of their Use, in: National Gallery Technical Bulletin, Vol. 17, 1996, S. 56–80.

KIRCHNER 2007

Thomas Kirchner, »...le chef d'œuvre d'un muet...« – der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte, in: Art Theory of the Italian Renaissance and Baroque, in: Klaus Herding/Antje Krause-Wahl (Hg.), Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahtsicht, Taunusstein 2007, S. 189–211.

KOOS 2007

Marianne Koos, Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio, in: Daniela Bohde/Mechthild Fend (Hg.), Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007, S. 65–87.

KRETSCHMER 2016

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2016.

KURTH 2009

Silke Kurth, Das Antlitz der Agonie, Weimar 2009.

LANZI 1782

Luigi Antonio Lanzi, La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per commando di S. A. R. l' Arciduca Granduca di Toscana, Pisa 1782.

LEEMING 2016

David Leeming, Medusa. Die schreckliche Schöne, Berlin 2016.

LEHMANN 2007

Ann-Sophie Lehmann, Fleshing out the body: The 'colours of the naked' in workshop practice and art theory, 1400–1600, in: Netherlands Yearbook for History of Art (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek), Vol. 58/1, 2007–2008, S. 86–109.

LEHMANN 2012

Ann-Sophie Lehmann, Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Vol. 57/1, 2012, S. 70–89.

LEIN/KÖNIG-LEIN 2011

Edgar Lein/Susanne König-Lein, Florenz, Stuttgart 2011.

LEONHARD 2009

Karin Leonhard, Pictura's fertile field: Otto Marseus van Schrieck and the genre of Sottobosco painting, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 34/2, 2009–2010, S. 95–118.

LEONHARD 2013

Karin Leonhard, Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2013.

LEONHARD 2017

Karin Leonhard, Psychomachia. Das Waldbodenstilleben im Agon der Kräfte, in: Gero Seelig (Hg.), Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten (Kat. Ausst. Staatliches Museum Schwerin 7. Juli 2017 bis 15. Oktober 2017; Rijksmuseum Twenthe, Enschede 5. November 2017 bis 11. März 2018), München 2017, S. 171–186.

LEONHARD/HINDRIKS 2020

Karin Leonhard/Sandra Hindriks, „Windhauch, Windhauch, [...] Das ist alles Windhauch“. Zu einer Neubewertung des Vanitas-Stillebens, in: 21: Inquiries into Art, History, and the visual, Vol. 1, 2020, S. 127–180.

LESSING 2020

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Teil 2, Berlin/Boston 2020 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1867).

LUCHINAT 2003

Cristina Acidini Luchinat, *Il recente del Perseo*, in: Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 171–183.

MAI 2010

Ekkehard Mai, *Paerga und Paragone – Kunst und Natur im Stillleben und in anderen Rahmenthemen*, in: Natascha Adamowsky/Robert Felfe/Hartmut Böhme (Hg.), *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2010, S. 143–160.

MANDABACH 2016

Marisa Mandabach, *Blood, Rocks, and Clouds. Matter and Artistry in Rubens's Antwerp Mythological Paintings*, Diss. (unpubl.), Harvard University 2016.

MANDABACH 2021

Marisa Mandabach, *Matter as an Artist. Rubens's Myths of Spontaneous Generation*, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Vol. 13/2, 2021. URL: <https://jhna.org/articles/matter-as-an-artist-rubenss-myths-of-spontaneous-generation/> (letzter Zugriff am 25.04.2023).

MANDELBAUM 2003

Allen Mandelbaum, *Dante Alighieri. Virgil, Dante, and Medusa*, in: Marjorie Garber/Nancy J. Vickers (Hg.), *The Medusa Reader*, New York/London 2003.

MANDRIJ 2021

V. E. Mandrij, *Painted by nature, printed by artists. Butterfly materials in the work of Otto Marseus van Schrieck and Maximillian Prüfer*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek)*, Vol. 71, 2021, S. 277–311.

MARINI 2004

Maurizio Marini, *Caravaggio. Murtola e “la chioma avvelenata di Medusa”*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 25/49, 2004, S. 175–184.

MENKE 1995

Christoph Menke, Der ästhetische Blick, Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis, in: Gertrud Koch (Hg.), Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt a. M. 1995, S. 230–241.

MOSER 2014

Tilmann Moser, Kunst und Psyche. Bilder als Spiegel der Seele, Stuttgart 2014.

MORSE 2018

Heidi Morse, Feminist Receptions of Medusa. Rethinking Mythological Figures from Ovid to Louise Bogan, in: Comparative Literature, Vol. 70/2, 2018, S. 176–193.

NATALI 2008

Antonio Natali, Aliti e serpenti, in: Valentina Conticelli (Hg.), Medusa. Il mito, l' antico e i Medici (Kat. Ausst. Capolavori dai degli Uffizi Dezember 2008 bis Jänner 2009), Florenz 2008, S. 11–16.

OBERLI 2001

Matthias Oberli, Schauder und Sensation. Caravaggios „Judith und Holofernes“, Voraussetzungen und Wirkung von Enthauptungsszenen in der barocken Kunst, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Vol. 8, 2001, S. 147–171.

OVID 2017

Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.

PATER 2012

Walter Pater, The Works of Walter Pater. Volume 1: The Renaissance. Studies in Art and Poetry, Cambridge University Press (Hg.), Cambridge 2012.

PLINIUS 1997

Cajus Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde, herausgegeben und übersetzt von Roderich König, Düsseldorf/Zürich 1997.

ROSENKRANZ 1990

Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart 1990 (Nachdruck der Erstausgabe Königsberg 1853).

SEELIG 2017

Gero Seelig (Hg.), Otto Marseus van Schrieck. Spiegelungen von Kunst, Natur und Wissenschaften, in: ders. (Hg.), *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten* (Kat. Ausst. Staatliches Museum Schwerin 7. Juli 2017 bis 15. Oktober 2017; Rijksmuseum Twenthe, Enschede 5. November 2017 bis 11. März 2018), München 2017, S. 13–42.

SCHÜRKMANN 2016

Christiane Schürkmann, Eisen, Säure, Rost und Putz. Material in der bildenden Kunst, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 357–375.

SCHÜTZE 2009

Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009.

SCHWAB 1974

Gustav Schwab, *Sagen des klassischen Altertums*, Wien/Heidelberg 1974.

SCHWEPPE 1993

H. Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen, Verwendung, Nachweis*, Hamburg 1993.

SHELLEY 2013

Percy Bysshe Shelley, *On the Medusa of Leonardo da Vinci*, in: *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama in four Acts, with other Poems*, Cambridge 2013 (Nachdruck der Erstausgabe 1820).

SIEBERS 1983

Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa*, Berkley/Los Angeles/London 1983.

SMITH 2010

Pamela Smith, Vermillion, Mercury, Blood, and Lizards. Matter and Meaning in Metalworking, in: Ursula Klein (Hg.), Materials and expertise in early modern Europe. Between market and laboratory, Chicago 2010, S. 29–49.

STEENSMA 1999

Susanna Steensma, Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk, Hildesheim/Zürich/New York 1999.

TURNER 1983

Richard Turner, Words and Picture. The Birth and Death of Leonardo's Medusa, in: Arte Lombarda, Vol. 66, 1983, S. 103–111.

VARRIANO 1997

John Varriano, Leonardo's Lost Medusa and Other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio, in: Gazette des Beaux-Arts, Vol. 130, 1997, S. 73–80.

VASARI 2001

Giorgio Vasari, Vita von Leonardo da Vinci in der Ausgabe von 1550 und 1568, in: Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten, Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio, übersetzt und bearbeitet von Sabine Feser/Victoria Lorini, Hildesheim/Zürich/New York 2001.

VON ROSEN 2009

Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.

VON SONNENBURG 1979

Hubertus von Sonnenburg, Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik, München 1979

VÖLLNAGEL 2012

Jörg Völlnagel, Alchemie. Die königliche Kunst, München 2012.

WELZEL 2004

Barbara Welzel, Barocke Leidenschaften in frühneuzeitlichen Sammlungen, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen (Hg.), Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften (Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig 8. August 2004 bis 31. Oktober 2004), München 2004, S. 69–83.

WITHBREAD 2003

Leslie Whitbread, Flugentius from Mythologies (late fifth–early sixth centuries). Terror and Manliness, in: Marjorie Garber/Nancy J. Vickers (Hg.), The Medusa Reader, London/New York 2003, S. 47–49.

ZERLING 2007

Clemens Zerling (Hg.), Lexikon der Pflanzensymbolik, Frankfurt a. M. 2007.

ZOFFILI 2011

Ermanno Zoffili, The first Medusa. Caravaggio, Mailand 2011.

Internetquellen

<https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere> (letzter Zugriff am 11. 05. 2023)

<https://www.khm.at/objektdb/detail/1626/?offset=10&lv=list> (letzter Zugriff am 08. 05. 2023)

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10: Aufnahme von Verfasserin, Florenz am 21. 03. 2023.

Abb. 11: Aufnahme von Verfasserin, Wien am 22.11.2022.

Abb. 12: <https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/>.

Abb. 13: <https://www.khm.at/objektdb/detail/373119/>.

Abb. 14: Nicole Dacos, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Florenz 1980, Taf. 43.

Abb. 15: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/52329>.

Abb. 16: <https://prometheus.unikoeln.de/de/image/dadaweb89ca91e6c.9b28bdcfb629b12758f955d21072594>, © Holger Simon.

Abb. 17 & 19: Aufnahme von Verfasserin, Florenz am 20. 03. 2023.

Abb. 18: Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002, S. 63, Abb. 26.

Abb. 20: Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009, S. 102.

Abb. 21, 22: Aufnahme von Verfasserin, Florenz am 21.03. 2023.

Abb. 23: Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009, S. 352, Abb. 20.

Abb. 24: Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009, S. 105.

Abb. 25, 26, 27, 28: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1626/?offset=37&lv=list>.

Abb. 29: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1621/>.

Abb. 30: Aust. Kat. Gero Seelig (Hg.), *Menagerie der Medusa*, Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten, S. 27, Abb. 15.

Abb. 31: Kat. Ausst. Gero Seelig (Hg.), *Die Menagerie der Medusa*. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten, S. 64, Abb. 46.

Abb. 32: Kat. Ausst. Gero Seelig (Hg.), *Die Menagerie der Medusa*. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten, S. 59, Abb. 41.

Abb. 33: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1667/?offset=5&lv=list>.

Abb. 34: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.1059.0.0>.

Abbildungsteil



Abbildung 1: unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 2: unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 3: Detail Gesicht, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 4: Detail Reptilien, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 5: Detail Blutstropfen, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 6: Detail Eidechsen & Fledermaus, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 7: Detail Fledermaus, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 8: Detail Nagetier, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 9: Detail Nagetier, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 10: Detail Amphibien, unbekannter Künstler (flämisch), Haupt der Medusa, Öl auf Holztafel, 49 x 74 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 11: Gorgoneion (figürliches Gefäß), ostgriechisch um 560 v. Chr., Ton, Höhe 7 cm, Antikensammlung, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 12 : Medusa Rondanini, römische Marmorkopie eines Originals um 440 v. Chr., Antikensammlung und Glyptothek, München.



Abbildung 13: Filippo Negroli, Schild, Eisen (geschmiedet, getrieben, teils ziseliert, teils gebläut, teils geschwärzt, teils mit Gold tauschiert), ca. 1550–1555, Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 14: Tazza Farnese, Unterseite, vermutlich alexandrinisch, Museo Archeologico Nazionale, Neapel.



Abbildung 15: Jacques de Gheyn II., Invidia (Der Neid), um 1596–1597, Feder in Braun, Pinsel in Grau, 213 x 163 mm, Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abbildung 16: Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa, Bronze und Marmor, Höhe 320cm, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abbildung 17: Detail, Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa, Bronze und Marmor, Höhe 320cm, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abbildung 18: Donatello, Judith und Holofernes, 1453/57, Bronze, Höhe 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz.



Abbildung 19: Detail, Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa, Bronze und Marmor, Höhe 320cm, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abbildung 20: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Medusenhaupt, Öl auf Leinwand, auf einen Schild aus Pappelholz aufgelegt, Durchmesser 58cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 21: Rückseite, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Medusenhaupt, Öl auf Leinwand, auf einen Schild aus Pappelholz aufgelegt, Durchmesser 58cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 22: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Haupt der Medusa, Leinwand auf Pappelholz, 60 x 55 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 23: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Heiligen Martha und Magdalena, 1598/99, Öl mit Tempera auf Leinwand, 100 x 134, 5cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.



Abbildung 24: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Narziss, 1597/98, Öl auf Leinwand, 113,5 x 95 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom.



Abbildung 25: Peter Paul Rubens/Frans Snyders, Haupt der Medusa, um 1613, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 26: Detail Amphisbaena, Peter Paul Rubens/Frans Snyders, Haupt der Medusa, um 1613, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 27: Detail Blutstropfen, Peter Paul Rubens/Frans Snyders, Haupt der Medusa, um 1613, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 28: Detail Gesicht, Peter Paul Rubens/Frans Snyders, Haupt der Medusa, um 1613, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 29: Detail, Peter Paul Rubens, Wunder des hl. Ignatius von Loyola, um 1617/18, Öl auf Leinwand, 535 x 395 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 30: Rachel Ruysch, Blumenstillleben am Waldboden, um 1695, Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen, Kassel.



Abbildung 31: Otto Marseus van Schrieck, Stillleben mit Insekten, Amphibien und Reptilien, 1662, Öl auf Leinwand, 50,7 x 68, 5cm, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.



Abbildung 32: Otto Marseus van Schrieck, Tiere in einer Grotte, um 1657, Öl auf Leinwand, 58 x 45,5 cm, Staatliches Museum, Schwerin.



Abbildung 33: David III. Ryckaert, Die „Dulle Griet“ unternimmt einen Raubzug vor der Hölle, 1651–1659, Öl auf Eichenholz, 49 x 64 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.

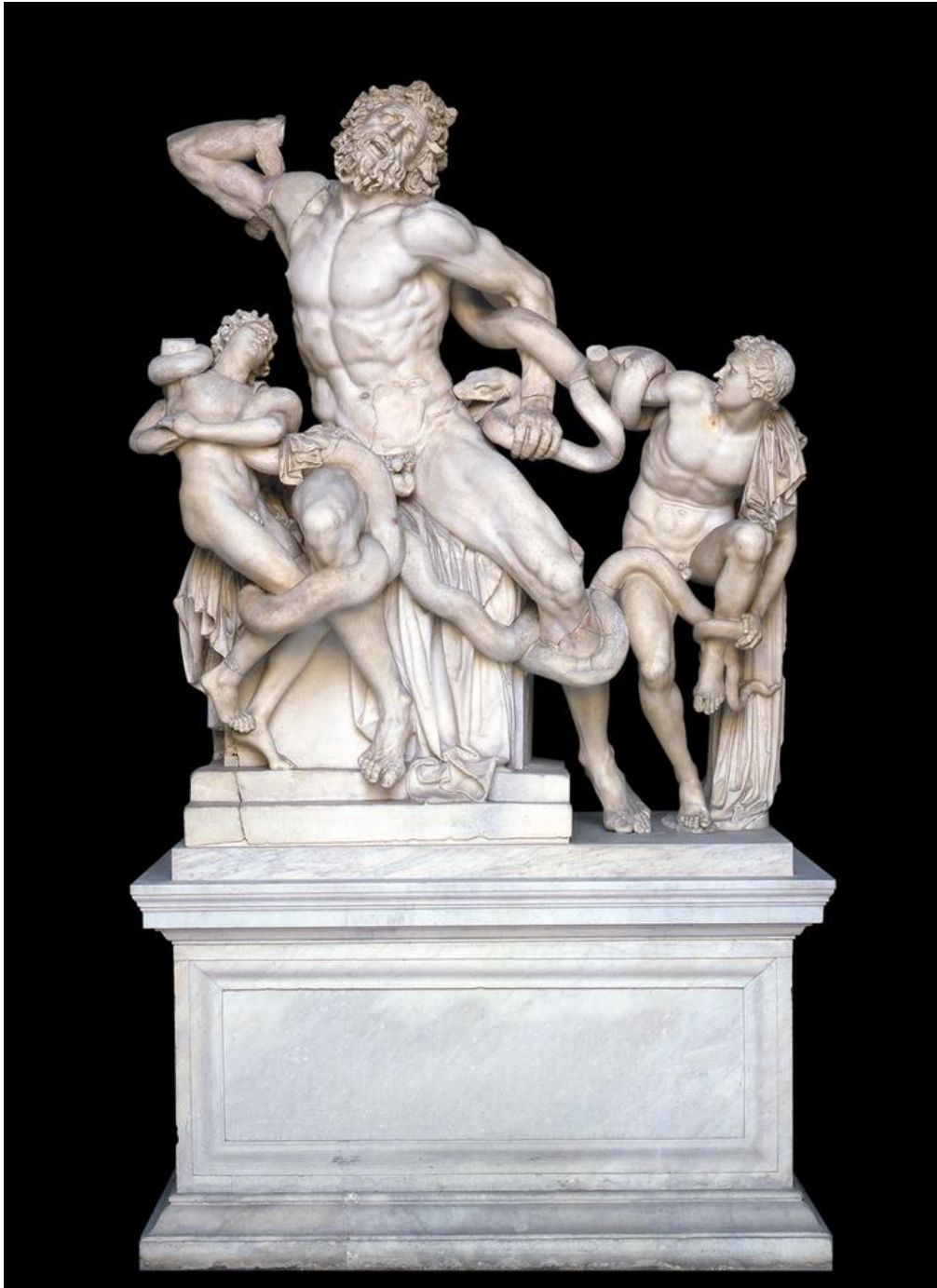


Abbildung 34: Laokoon-Gruppe, Athanodoro, Agesandro und Polidoro di Rodi, 40–20 v. Chr., Marmor, 208 x 163 x 112 cm, Cortile Ottagono del Belvedere, Musei di Vaticani, Vatikan.

Abstract

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Singularität eines flämischen Medusengemäldes hervorzuheben, indem sie die außergewöhnliche Darstellung nicht nur als weitere Repräsentation der mythologischen Thematik versteht, sondern als bildliche Auseinandersetzung mit der Kunst- und Naturtheorie des 17. Jahrhunderts. Mit der einzigartigen Darstellungsweise, situiert in einem erdig-feuchten Terrain, findet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Zäsur statt, die nur wenige Jahrzehnte später eine neue Gattung, das Sottobosco, begründen wird. Im Vergleich zu der dramatischen, blutspritzenden Ausführung Caravaggios wirkt das flämische Bild merkwürdig passiv und bedrückend. Anders als die, in der Antike und Frühen Neuzeit, übliche Darstellung, an die sich zum Beispiel Caravaggio hält, stellt der flämische Künstler das Medusenhaupt im Profil und isoliert als leidende Sterbliche dar. Aufgrund der Komposition und einiger formaler Aspekte des flämischen Gemäldes, lässt sich eine stilistische und inhaltliche Nähe zu Peter Paul Rubens' Medusenhaupt erkennen. Beide Gemälde verbinden die Darstellung der Medusa mit einer detaillierten Studie von diversen Amphibien und Reptilien

Das Bildnis der Medusa markiert ab der Epoche des Barock ein beliebtes Genre in der Kunst. Als tragische Figur der antiken Mythologie stellt die Gorgo mit ihrer Fähigkeit, Menschen mittels ihres Blickes zu versteinern, ein spannendes bildtheoretisches Sujet dar. Die Bannkraft ihres Antlitzes wird als Äquivalent für die Meisterhaftigkeit der Maler herangezogen, die durch ihr Können ebenfalls die Betrachter*innen zu faszinieren vermögen. In dem Gemälden ist es zudem auch die Ästhetisierung des Grauens und des Schrecklichen, die besonders häufig rezipiert und beschrieben wird. Als künstlerisches Zentrum dieser allgemeinen Auseinandersetzung mit der Medusendarstellung gilt die Stadt Florenz unter den Medici.