

# Museen alter Kunst

---

Friederike Weis

Museen mit Sammlungen alter Kunst stellen für den Besucher eine besondere Herausforderung dar, da man die Kunst vergangener Jahrhunderte oft nur verstehen kann, wenn man entsprechende historische und kunsthistorische Kenntnisse hat. Die Museumsmoderation macht es sich hier zur Aufgabe, die Teilnehmer an einer Führung nicht nur mit dem zeithistorischen Kontext und der kunsthistorischen Bedeutung der zu einem bestimmten Thema ausgewählten Kunstwerke vertraut zu machen, sondern sie auch dazu zu bringen, eigene Beobachtungen, Kenntnisse und Erfahrungen bei der Betrachtung und Diskussion der Werke einzubringen. Dieser idealen Vermittlungssituation sind jedoch faktische Grenzen gesetzt, die sich aus der Diskrepanz zwischen ursprünglichem Bestimmungs- und jetzigem Ausstellungsort eines Kunstwerks, aus dem Sammlungsbestand sowie der musealen Präsentation der Werke ergeben. Auf diese Aspekte möchte ich zunächst eingehen, bevor ich anhand von zwei Beispielen das mögliche Vorgehen bei einer Moderation erläutere.

## RE-KONTEXTUALISIERUNG VERSUS KÜNSTLERKULT

»Was geht es uns an, wer der ›Mann mit dem Helm<sup>1</sup> und wer der ›Mann mit dem Handschuh<sup>2</sup> war? Sie heißen Rembrandt und Tizian. Das Porträt ist nicht mehr in erster Linie das Porträt von jemandem.«<sup>3</sup> So äußert sich André Malraux in der Einleitung zu seinem 1947 erstmals erschienenen Buch »Das imaginäre Museum« und führt darin weiter aus: »Das Thema [des Kunstwerks] muss verschwinden, da ein neues Thema in Erscheinung tritt, das alle anderen

---

**1** | Gemeint ist Rembrandts »Mann mit dem Goldhelm«, um 1650/55, Gemäldegalerie, Berlin.

**2** | Tiziano Vecellio: »Mann mit dem Handschuh«, um 1523, Louvre, Paris.

**3** | Zitat von mir aus dem Französischen übersetzt aus A. Malraux: Le Musée Imaginaire, Paris 1965 <sup>1</sup>[1947], S. 12.

Themen verdrängt: die dominierende Präsenz des Malers selbst.<sup>4</sup> Für Malraux sind Kunstmuseen Orte, die die Chance bieten, die ausgestellten Werke in ihrer ästhetischen Erscheinung miteinander zu vergleichen und zu hinterfragen, ohne dabei deren ursprüngliche religiöse, politische oder abbildend-repräsentative Funktion, also ihr »Thema«, die Bedingungen ihrer Entstehung und ihren ursprünglichen Bestimmungsort, kennen zu müssen.<sup>5</sup> Trotzdem steht für die heutigen Besucher von Kunstmuseen, so möchte ich behaupten, der oft geäußerte Wunsch im Vordergrund, sich mit einzelnen Werken – auch weniger bekannter Künstler – intensiv interpretatorisch auseinanderzusetzen und sie damit wieder in einen inhaltlichen Kontext zu setzen.

Die Erfüllung dieses Wunsches gestaltet sich allerdings nicht einfach, insbesondere in Bezug auf sakrale Kunst. Neben profanen Werken wie Historienbildern, Porträts, Landschaften, Genrebildern und Stillleben nehmen in den Galerien Alter Meister Altartafeln und Teile von Altären, wie Flügel und Predellaentäfelchen, einen großen Teil des Bestandes ein. Indes ist nicht davon auszugehen, dass Menschen heute ihren Glauben als Grund ihres Museumsbesuchs angeben würden. Schon nachdem Kurfürst Friedrich August II. (König August III. von Polen) im Jahr 1754 Raffaels »Sixtinische Madonna« (Abbildung 1) in Piacenza direkt vom Altar der Kirche des Heiligen Papstes Sixtus II. weg erworben hatte, galt das Interesse der Besucher der fürstlichen Galerie der Malkunst des genialen Raffael und nicht dem zutiefst religiösen Aspekt des Bildes. Man warnte zwar einander vor der »Gefahr, katholisch zu werden«,<sup>6</sup> doch galt der sofort einsetzende Kult um das Bild vor allem seinem Urheber Raffael.<sup>7</sup>

Um die Altartafel in ihrer originären Bedeutung zu verstehen, die sie für den Auftraggeber Papst Julius II. hatte, muss man unter anderem wissen, auf was der im Bild dargestellte, zur Madonna aufblickende Papst Sixtus – der Namenspatron der Kirche – außerhalb des Bildraums verweist und wem die schwermüttigen Blicke des Jesuskindes und der zwei – heute jedermann bekannten – Engelchen am unteren Bildrand gelten: Blicke und Gesten richteten sich auf den gegenüber dem Altar am Lettner hängenden Kruzifixus.<sup>8</sup> Damit waren für den die Messe zelebrierenden Priester Maria und das Christuskind beim Messopfer fiktiv präsent und diese dabei ihrer heilsgeschichtlichen Rolle gewahr.<sup>9</sup> Heute

**4** | Ebd., S. 46.

**5** | Ebd., S. 210-17. Zur Musealisierung des Kunstwerks und seiner Reduktion auf seine ästhetische Funktion vgl. auch W. Kemp: »Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum«, in: W. Busch/P. Schmoock (Hg.): Kunst, S. 153-177, bes. S. 162ff.

**6** | Zitiert in H. Belting: Das echte Bild, S. 37.

**7** | Vgl. ebd.

**8** | Ch. Thoenes: Raffael 1483-1520, S. 63f.

**9** | Der Opfertod Christi am Kreuz zur Erlösung der Menschheit wird bei der Heiligen Messe durch die »Wesensverwandlung« (Transsubstantiation) von Hostie und Wein in Leib und Blut Christi vergegenwärtigt.

ist das Bild in der Dresdener Gemäldegalerie an der Stirnwand eines Saales zu sehen, auf die die Flucht der vorhergehenden Säle zuführt, so dass der Besucher die sakrale Intimität des Altarbildes im Chorraum der Kirche kaum zu erahnen vermag. Die bildhistorischen Zusammenhänge können so zwar referiert, aber nicht im Rahmen einer Moderation wirklich erfahren werden.



Abbildung 1: Raffaello Santi, gen. Raffael:  
*Die Sixtinische Madonna*, um 1513, Öl auf  
Leinwand, 269,5 x 201 cm, Gal.-Nr. 93,  
Dresden, Staatliche Museen, Gemäldegalerie  
Alte Meister

Doch selbst profane Bilder erschließen sich dem heutigen Betrachter in ihrer ursprünglichen Funktion nicht unbedingt leichter. Nehmen wir zum Beispiel die – im Gegensatz zur Figurenmalerei – oft als mindere Gattung titulierte Stillleben-Malerei. Insbesondere von niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts geht noch heute eine ungebrochene Faszination aus, die auf ihrer *Trompe-l'oeil*-Qualität, der Nachahmung der Natur bis zur Augentäuschung, beruht. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wurden diese Bilder von ihren bürgerlichen und adeligen Besitzern insbesondere wegen ihrer unverwechsel-

baren Manier geschätzt, die die Hand eines bestimmten Virtuosen verriet.<sup>10</sup> Es ging also dem damaligen Auftraggeber bzw. dem Käufer eines Stilllebens mehr um den Wiedererkennungswert einer künstlerischen *Handschrift* als um das Thema an sich. Für die ersten Museumsbesucher war die individuelle Urheberschaft solcher Bilder weitaus weniger zentral. Statt an den nunmehr in Gemeinbesitz befindlichen Stillleben Kennerschaft und Künstlerkult zu zelebrieren, beruhte das Interesse (wie auch heute noch) vor allem auf dem ästhetischen Genuss und intellektuellen Vergnügen, die beim Betrachten durch die komplexen Konstruktionsprinzipien, durch die mikroskopisch genaue Wiedergabe der Oberflächen, die Pracht der Dinge, insbesondere von Obst, aber auch durch die Spuren des Verfalls (z.B. madige Äpfel) ausgelöst wurden. Vor allem die um 1600 überall in Europa gemalten Obst- und Mahlzeitenstillleben waren zum Zeitpunkt ihrer Entstehung jedoch nicht nur aufgrund ihrer mit einem bestimmten Künstleridiom verbundenen mimetischen Qualitäten bedeutend, sondern auch aufgrund ihrer Bezüge zu humanistischem und theologischem Gedankengut.<sup>11</sup> So waren die einzelnen in solchen Stillleben zusammengebrachten Früchte, Pflanzen und Insekten mit bestimmten Bedeutungen aufgeladen, wie sie zum Beispiel in dem um 1632 von Balthasar van der Ast in Delft gemalten »Stillleben mit Fruchtkorb« zu sehen sind (Abbildung 2).



Abbildung 2: Balthasar van der Ast: Stillleben mit Fruchtkorb, um 1632, Öl auf Holz, 14,4 x 20,1 cm, Kat. Nr. 1786, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

**10** | Vgl. E. König: »Stillleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit«, in: ders./Ch. Schön (Hg.): Stillleben, S. 13-92, hier S. 59-62.

**11** | Vgl. S. Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stilllebens, S. 75-91.

Die durch Druckstellen und Wurmstiche beschädigten Äpfel und Pfirsiche (lat. *malum persicum*: »persischer Apfel«) stehen für Sünde und Erlösung, die Weintrauben für christliche Frömmigkeit, Schmetterlinge für Heil und Auferstehung, während die Fliegen (und wahrscheinlich auch die Libellen und die Eidechse) als *Tiere des Teufels*<sup>12</sup> das Böse symbolisieren.<sup>13</sup> Diese Symbolik können wir heute nur noch teilweise entschlüsseln. Ohne genaue Kenntnis der dem Künstler bekannten Literatur und Emblematik, der damals gültigen Moralvorstellungen und der Vorlieben des Auftraggebers bleiben mehrschichtige Deutungen spekulativ.

## WIE WIRKMÄCHTIG KANN ALTE KUNST IM MUSEUM HEUTE NOCH SEIN?

Ein Punkt – wie banal er klingen mag – muss hier benannt werden: Bilder sind für Betrachter geschaffen. Sie sind im Unterschied zu den meisten Dingen, die in Technik- oder Geschichtsmuseen anzutreffen sind, keine Mittel zur unmittelbaren Zweckerfüllung<sup>14</sup> (wie etwa historische Gebrauchsgegenstände, Waffen, Kleidungsstücke und Verkehrsmittel), denn sie wurden für ein sehendes, denkendes und fühlendes Gegenüber hergestellt. Ihre Zwecke erfüllen sich im Moment ihrer Betrachtung, und zwar durch die Reaktionen der Betrachter, die durch ein Bild zum Empfinden, Nachdenken oder sogar eigenem Handeln motiviert werden sollen. Horst Bredekamp hat hierfür den Begriff des »Bildakts« (in Anlehnung an die Sprechakttheorie) entwickelt.<sup>15</sup> Einschränkend muss man allerdings sagen, dass Altäre nicht nur Kunstwerke, sondern auch in gewisser Weise liturgische Gebrauchsgegenstände sind, denn sie dienen dem Zweck des Kultes.

Für den Museumsmoderator ist es eine alltägliche Erfahrung zu beobachten, welche vielfältigen und heterogenen Reaktionen die *alte*, aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang herausgelöste Kunst bei heutigen

**12** | Der in 2. Könige 1,2 genannte Beelzebub (Teufel) wird als »Herr der Fliegen« bezeichnet.

**13** | Vgl. I. Geisheimer: »Balthasar van der Ast. Stilleben mit Furchtkorb. Um 1632«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 244f.; vgl. auch N. Schneider: Stilleben, S. 97 und S. 122.

**14** | Vgl. den Beitrag von M. Matthes: »Museen der Technik« in diesem Buch.

**15** | »Bilder sind nicht Dulder, sondern Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen und Handlungen; dies ist die Quintessenz der Lehre des Bildakts. Er besitzt die Sphären des Lebens, des Austauschs und der Form: des Schemas, der Substitution und der zweckenthobenen Intrinsik der Form.« zitiert aus H. Bredekamp: Theorie des Bildakts, S. 326.

Betrachtern hervorruft. Diese reichen von mehr oder weniger sprachloser Ergriffenheit, die allein durch das dem Auge sich bietende Schauspiel von Formen, Farben und Lichtführung hervorgerufen wird und sich einem wissenden Blick bewusst verweigert,<sup>16</sup> bis hin zu interpretatorischem Übereifer. Um aus diesen beiden Extremen und ihren Zwischentönen heraus ein für alle Beteiligten gelungenes Museumsgespräch zu entwickeln, benötigt der Moderator viel Geschick, Einfühlungsvermögen und nicht zuletzt auch spezifisches Fachwissen.

## BESTÄNDE UND ABSICHTEN DER ERSTEN KUNSTMUSEEN

Der Bestand der meisten europäischen Kunstmuseen basiert auf spezifischen und zeitbedingten Sammlungsinteressen bestimmter Herrscher, Adeliger und reicher Bürger. So bestand etwa der Grundstock der im Jahr 1836 durch König Ludwig I. von Bayern eröffneten Alten Pinakothek in München zum größten Teil aus dem über 500 Jahre zusammengetragenen Erbe des Hauses Wittelsbach – was die beachtliche Fülle von 72 Werken von Rubens in dieser Sammlung erklärt –<sup>17</sup> während die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister bei ihrer Eröffnung im Jahr 1855 vorrangig Bilder zeigte, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Friedrich August I. von Sachsen und seinen Sohn König August III. erworben worden waren: Hochrenaissance, Barock und Gemälde des 18. Jahrhunderts, jedoch kaum italienische und niederländische Werke des 15. Jahrhunderts.

Der Gründungsauftrag der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland für das allgemeine Publikum eröffneten Gemäldegalerien und Skulpturenmuseen, die der Gründung aller anderen spezialisierten öffentlichen Sammlungen – wie etwa den ägyptischen und ethnologischen Museen – zeitlich vorausgingen, erschöpfte sich weder im Künstlerkult noch in der Vermittlung reiner Stilkunde. So meinte Gustav Friedrich Waagen, der erste Direktor der Berliner Gemäldegalerie, dass der »erste und höchste Zweck eines Museums« darin bestehe, »die geistige Bildung der Nation durch die Anschauung des Schönen zu fördern.«<sup>18</sup> Auch Karl Friedrich Schinkel, der Erbauer des heute als »Altes Museum« bekannten Galeriegebäudes auf der Mu-

---

**16** | Ein gutes Beispiel für diese Art der Kunstbetrachtung sind die emotional geleiteten Äußerungen von Werner Schmalenbach, dem Begründer der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, zu ausgewählten alten Gemälden: W. Schmalenbach: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder.

**17** | Zur Rubens-Leidenschaft der Wittelsbacher vgl. R. Baumstark: »Einführung«, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Alte Pinakothek, S. 3-11, hier S. 4f.

**18** | Zitiert in J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 175f.

seumsinsel, sprach sich zusammen mit Waagen in einer 1828 veröffentlichten Denkschrift in erster Linie dafür aus, »im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur [...] zu wecken [...] [bzw.] zu immer feinerer Ausbildung zu verhelfen.«<sup>19</sup> Dem unterzuordnen sei das kunstwissenschaftliche Studium der Werke durch Künstler, Kunstgelehrte und Autodidakten.<sup>20</sup> Dahinter stand ein volksaufklärerischer Gedanke, wie ihn der Kunsthistoriker Franz Kugler 1835 formulierte: »die bildliche Darstellung würdiger Gegenstände« solle das Volk »auf eine höhere Ansicht des Lebens leiten«.<sup>21</sup> Den moralischen Zweck von Kunst hatte Schiller bereits 1795 in seinem Werk »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« als eines der wichtigsten politischen Anliegen zu erkennen gegeben.<sup>22</sup> Der Umsetzung solcher hehren Ideen waren jedoch schnell Grenzen gesetzt: So waren die deutschen Kunstmuseen, wie die Berliner Gemäldegalerie und Skulpturensammlung, sonntags, dem einzigen freien Wochentag der in Fabriken arbeitenden Bevölkerung, zunächst nicht geöffnet; außerdem waren die Werke zumeist nur sehr sparsam betitelt.<sup>23</sup> Der Besuch der damaligen Kunstmuseen in ihren einschüchternd imposanten Bauten war für den Großteil der Bevölkerung sicherlich keine besonders attraktive Freizeitaktivität.

Wer hingegen ein ausgeprägt kunstgeschichtliches Interesse besaß und sich selbst als *Connaisseur* einstufte, verstand schnell, was in den Museen fehlte und was nur durch Bildungsreisen zu anderen Museen und Orten der Kunst, wie Kathedralen und Schlösser, erschlossen werden konnte: die in vielen anderen Sammlungen aufbewahrten »Raffaels« und »Leonardos«, aber auch die noch in architektonischem Zusammenhang *in situ* befindlichen, schon aufgrund ihrer Dimensionen nicht *musealisierbaren* (zumeist christlichen) Mosaiken, Skulpturen, Reliefs, Fresken und Glasfenster. Selbst in den spezialisierten, von Anfang an kunsthistorisch strukturierten Sammlungen, wie in der Berliner Gemäldegalerie, die bei ihrer Eröffnung im Alten Museum im Jahr 1830 nur zu rund einem Viertel aus den Sammlungen der königlichen Schlösser Preußens und immerhin zu etwa drei Vierteln aus systematisch an-

**19** | Zitiert in H. Bock: »Zur Geschichte der Sammlung«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 9-40, hier S. 15.

**20** | Vgl. ebd.

**21** | Zitiert in J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 175.

**22** | Die freie ästhetische Erfahrung ohne gleichzeitige didaktische Belehrung wird auch heute noch manchmal – ganz im Sinne der Aufklärung – als Vermittlungsziel genannt, z.B. in der von den Museen in Dresden, München und Berlin kuratierten Ausstellung »Kunst der Aufklärung« im Nationalmuseum von Peking 2011/12; vgl. H. Rautenberg: »Dekoratives Alibi. Was bleibt von der ›Kunst der Aufklärung‹ in Peking?«, in: Die ZEIT vom 29.03.2012, S. 53.

**23** | Vgl. J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 178ff.

gekauften Sammlungen und Einzelwerken bestand,<sup>24</sup> klaffen in der Entwicklungsabfolge der mit den großen Namen wie Giotto, Dürer, Tizian, Rembrandt und Velazquez verbundenen *Schulen* bis heute erhebliche Lücken. So befindet sich natürlich keines der Fresken Giottos in der Sammlung, und die spanische Malerei ist nur sehr marginal vertreten.

Heute stellt sich die Frage aufs Neue, wie die dreifache Begrenztheit der Kunstmuseen – der Verlust der ursprünglichen sakralen oder profan-repräsentativen Funktion der Kunstwerke, die Lückenhaftigkeit des Ausstellungsspektrums und der Mangel an vertiefenden Informationen – überwunden werden kann.

## MUSEALE PRÄSENTATION ALTER KUNST HEUTE

Wie in der alten Gemäldegalerie auf der Museumsinsel, so sind auch in der 1998 eröffneten neuen Gemäldegalerie am Kulturforum die Bilder nach Künstlern, Epochen, Regionen und Schulen in Sälen und Kabinetten aufgehängt und nur in wenigen Fällen zusätzlich nach ihrem Sujet gruppiert, wie es in den alten Fürstengalerien der Fall war, wo es zum Beispiel ausschließlich auf Porträts oder Landschaften konzentrierte Säle gab. Auch die sparsame Be-titelung aus der Gründungszeit, die nur Künstler, Titel und Entstehungsdaten nannte, ist bis heute fortgeführt worden. Keinerlei Wandtafeln oder *booklets*, wie in Sonderausstellungen alter Kunst inzwischen durchaus üblich, bieten dem Besucher zusätzliche Informationen. Zur zeitlichen und geographischen Orientierung innerhalb des Spektrums der ausgestellten Werke dienen dem Besucher in den Gemäldegalerien in Berlin, München und Dresden unterschiedlich farbige textile Wandbespannungen – vorrangig in grün für die nordalpine und rot für die südalpine Malerei – durch die man sich, dem traditionellen Ausstellungsmodus *Alter Meister* verpflichtet,<sup>25</sup> bewusst von der seit den 1920er Jahren typischen Präsentationsform moderner und zeitgenössischer Kunst im *White Cube*<sup>26</sup> abgrenzt.

Museumsmoderatoren gehen davon aus, dass sich Bildung »in Begegnung und Austausch, in Rezeption und Kommunikation, im Gespräch über eigene

---

**24** | Vgl. hierzu den Überblick zur Sammlungs- und Baugeschichte der Berliner Gemäldegalerie von Tilmann v. Stockhausen: *Die Neue Gemäldegalerie*.

**25** | Bereits in der 1836 eröffneten Alten Pinakothek in München, die von Leo von Klenze erbaut wurde, sorgten grüne und rote Wandfarben für eine farbliche Unterermalung der Bilder. In Schinkels Altem Museum waren die Wände hingegen durchgängig mit mit Blumen gemusterten roten Tapeten geschmückt.

**26** | Vgl. den Beitrag von A. Grosskopf: »Museen für moderne und zeitgenössische Kunst«, in diesem Buch.

und gegenseitige Erfahrungen und Eindrücke über kognitive und emotionale, intellektuelle und sinnliche Kanäle« vollzieht.<sup>27</sup> Welche Erkenntnisse lassen sich also heute noch in den Sammlungen Alter Meister gewinnen? Was gehen uns ein *Rembrandt* oder ein *Tizian* tatsächlich an?

## BEISPIEL 1: REMBRANDT: JOSEPH UND DIE FRAU DES POTIPHAR, 1655

Nicht der »Mann mit dem Goldhelm«, der vergleichbar mit Raffaels »Sixtinischer Madonna« als Ikone der Musealisierung verehrt wurde, heute aber nicht mehr als eigenhändiges Werk Rembrandts gilt,<sup>28</sup> sondern ein 1655 datiertes Historienbild des Malers soll hier beispielhaft als Moderationsobjekt dienen (Abbildung 3). Es zeigt den ägyptischen Hauptmann Potiphar im ehelichen Schlafzimmer im Gespräch mit seiner Frau. Der Sklave Joseph steht im Halbdunkel hinter dem Bett unter einem Baldachin und wird von Potiphar offenbar nicht bemerkt.

Zunächst werden die Teilnehmer über den Entstehungskontext des Werkes und die alttestamentliche Josephsgeschichte informiert: Rembrandt (1606–1669) war, als er dieses Gemälde schuf, bereits ein angesehener Maler in Amsterdam. Aufgrund ausbleibender lukrativer Porträtaufträge und finanzieller Schwierigkeiten, die schließlich im Jahr 1656 zur Privatinsolvenz führten, sicherte er in jener Zeit sein Auskommen vor allem durch die Produktion von Radierungen und großen Historienbildern. Die alttestamentliche Malerei erfuhr in den großen holländischen Städten im 17. Jahrhundert, dem so genannten *Goldenen Zeitalter*, ihre Blütezeit. Diese Bilder wurden größtenteils für den freien Markt gefertigt und waren im Vergleich zu den meist kleinformatigen, in größeren Mengen gefertigten Landschaften und Stillleben verhältnismäßig teuer.<sup>29</sup> Durch orientalische Kostümierung versuchten die Maler den Bildfiguren ein biblisches Zeitkolorit zu verleihen.<sup>30</sup> Gängige Themen waren etwa

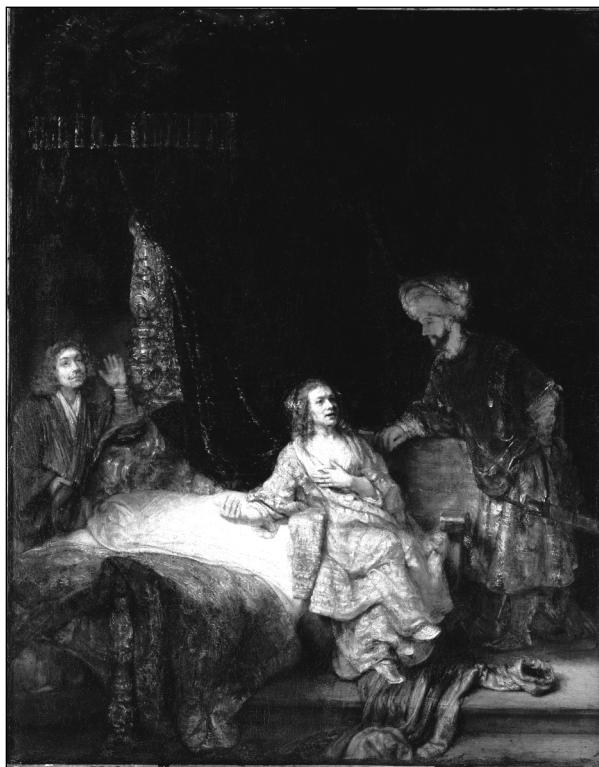
**27** | Ch. Schrubbens: »Moderieren im Museum«, in diesem Buch.

**28** | Vgl. J. Kelch: »Rembrandt –Umkreis. Der Mann mit dem Goldhelm. Um 1650/55«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 266.

**29** | G. M. C. Pastoor: »Biblische Historienbilder im Goldenen Zeitalter in Privatbesitz«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 122-133, hier S. 123.

**30** | Ein wichtiger Vorreiter darin war Rembrandts Lehrer Pieter Lastman. Rembrandt ging bei der Orientalisierung seiner Bilder sogar noch einen Schritt weiter, indem er sich für die Darstellung seiner biblischen Figuren von echten orientalischen Bildern, wie z.B. von indischen Moghulminiaturen, inspirieren ließ; vgl. F. Sarre: »Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen«, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904, S. 143-158.

»Bathseba im Bade« und Szenen aus der apokryphen Tobias-Geschichte. Die Bilder wurden von wohlhabenden Bürgern für die Kunstbetrachtung in den eigenen vier Wänden erworben.



*Abbildung 3: Rembrandt: Joseph und die Frau des Potiphar, 1655, Öl auf Leinwand, 113,5 x 90 cm, Kat.Nr. 828, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*

Die Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar hat eine lange, in die Buch- und Mosaikkunst des Mittelalters zurückreichende Bildtradition.<sup>31</sup> Der biblische Text (1. Mose 39, 1-20) berichtet, dass Joseph, der Lieblingssohn des biblischen Patriarchen Jakob, als Sklave in den Besitz des im Dienst des ägyptischen Königs stehenden Potiphar geriet, nachdem seine Brüder ihn aus Eifersucht in einen Brunnen geworfen hatten.<sup>32</sup> Bald darauf fordert Potiphars Frau den schönen Jüngling auf, mit ihr zu schlafen. Als dieser sich weigert, hält

**31** | Vgl. D. Wolfthal: *Images of Rape*, Cambridge u.a. 1999, S. 161-179.

**32** | Vgl. 1. Mose 37.

sie ihn an seinem Gewand fest. Joseph gelingt es jedoch, sich zu entwinden und flieht, seinen Mantel zurücklassend. Diese erotisch aufgeladene Bettsszene wurde sehr häufig illustriert, und auch Rembrandt widmete ihr im Jahr 1634 eine Radierung.<sup>33</sup> In unserem Gemälde entschied er sich aber, einen anderen, selten dargestellten Moment der Erzählung zu illustrieren und diesen auf die drei Hauptpersonen zu beschränken:<sup>34</sup> Potiphar findet nach seiner Heimkehr seine Ehefrau mit Josephs Mantel vor. Was erzählt die Frau ihrem Mann wohl in dieser Situation? Auch wenn man den Ausgang der Geschichte nicht kennt, lässt sich aufgrund ihrer Körpersprache und dem wie ein Beutestück unter ihren linken Fuß geklemmten Mantel erkennen, dass sie Joseph der versuchten Vergewaltigung bezichtigt.

Wie Christian Tümpel gezeigt hat, nahm Rembrandt hierfür offensichtlich nicht den biblischen Text, sondern dessen Nacherzählung in den »Jüdischen Altertümern« von Flavius Josephus (1. Jh. n. Chr.) als Grundlage, von denen der Maler eine hochdeutsche Übersetzung besaß. Denn abweichend von der biblischen Variante ist hier Joseph bei dem Gespräch anwesend.<sup>35</sup> Potiphars Frau spricht:

»O lieber Mann/du bist nicht werd/daß du leben solt/wann du deinen schandlichen  
Knecht nicht sein wolverdiente straff anthuest/als der sich hat unterstehen dürffen/  
dein Ehebett zu beflecken [...] Zu mehrerbestätigung ihrer anklag/legt sie auch den  
Mantel auff/den er hinter sich gelassen/da er ihr so hart zugesetzt haben solte.  
Potiphar aber ließ sich des Weibes weynen bewegen/glaubte dem was sie ihm sagte und  
augenscheinlich zeygte/und gabe der liebe seines Weibes so vil zu/das er der sachen  
nicht weiter nachfragete [...].<sup>36</sup>«

Gegen Ende der Erzählung wird schließlich Josephs Reaktion geschildert: »Joseph stellte nun sein ganzes Geschick Gott anheim und verschmähte seine Verteidigung.«<sup>37</sup> Welches Requisit nimmt bei Flavius Josephus im Bericht

**33** | Z.B. publiziert in: H. Bevers/J. Kettner/G. Metze: Ausst. Kat. Rembrandt, Kat. Nr. 20.

**34** | Die Verleumdingsszene wurde zuvor immer in Anwesenheit des Hauspersonals dargestellt, siehe die Bilder von Lucas van Leyden, Jan Pynas, Paulus Potter und Salomon Koninck; vgl. N. van de Kamp: »Die Genesis: die Urgeschichte und die Geschichte der Erzväter«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 24-53, hier S. 45.

**35** | Ch. Tümpel: »Die Rezeption der Jüdischen Altertümer von Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: ders. (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 194-206, hier S. 200.

**36** | Zitiert in ebd.

**37** | Zitiert in ebd.

der Frau eine zentrale Rolle ein? Das Bett steht auch in Rembrandts Bild, einer Metapher für die Ehe gleich,<sup>38</sup> im Zentrum des Geschehens. Die weiße, Unschuld signalisierende Bettdecke ist von oben hell beleuchtet, jedoch am linken Bettrand, wo Joseph steht, bezeichnenderweise leicht aufgewühlt. Ebenfalls zentral beleuchtet ist die Gattin Potiphars, die dadurch aber keinesfalls in günstigem Licht erscheint, denn ihre verhärmten Gesichtszüge, ihre derangierte Frisur und ihr entblößtes Dekolleté treten dadurch besonders deutlich hervor (Abbildung 4). Aufgelöstes Haar und aufgerissene Kleider galten schon in mittelalterlichen Vergewaltigungsprozessen als wichtige Indizien.<sup>39</sup>

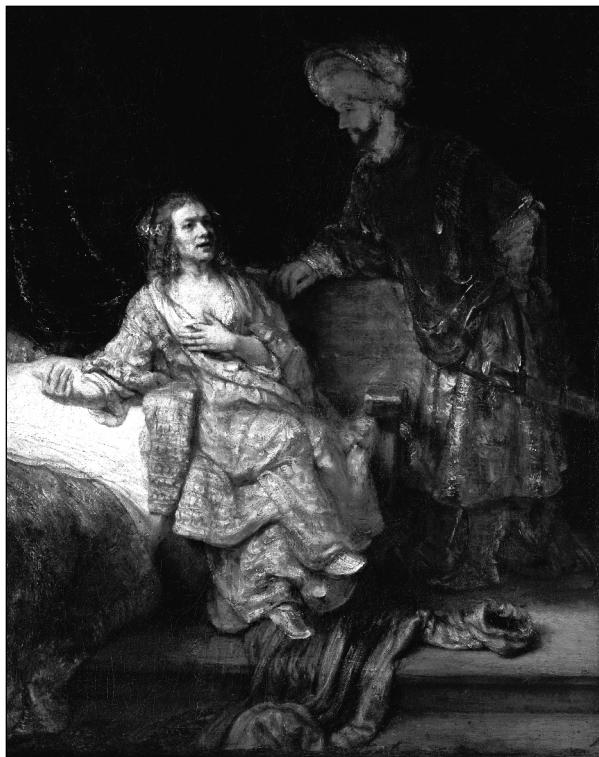


Abbildung 4: Rembrandt: *Joseph und die Frau des Potiphar*, Detail aus Abbildung 3

**38** | Vgl. ders.: »Joseph wird von Potiphars Weib verklagt«, in: ders. (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, Kat. Nr. 24 und 25, S. 252.

**39** | Vgl. D. Wolfthal: Images of Rape, S. 170-171.

Viel aussagekräftiger ist jedoch ihre Körpersprache. Diese können die Teilnehmer beschreiben (oder auch nachstellen) und deuten. Abgesehen von dem triumphierend präsentierten Beweisstück unter ihrem Fuß wirkt die Frau unsicher: Ihre Beine sind umständlich überschlagen, der rechte Arm vollzieht eine ausladend rudernde Geste der Rechtfertigung, und ihr Blick weicht dem ihres Mannes aus. Körpersprachlich interessant ist auch die Geste ihrer linken Hand, mit der sie versucht, ihr Dekolleté zu bedecken. Hierzu könnte man die Teilnehmer bitten, einmal ihre linke oder rechte Hand aufs Herz zu legen – je nach Präferenz. Wer seine *Hand aufs Herz* legt, bringt zum Ausdruck, dass er die Wahrheit spricht. Diese Geste scheint allgemein bekannt und zeitlos zu sein – sie wird auch von Politikern gerne genutzt. Ahmt man nun aber die Geste der Frau des Potiphar nach, die ihre Hand auf die rechte Brusthälfte legt, stellt sich bei Rechts- wie Linkshändern ein Gefühl der Falschheit ein.

Als Alternative zu einer solchen textbasierten Erschließung des Bildes wäre auch vorstellbar, die Teilnehmer am Anfang der Moderation über das Thema des Gemäldes vollkommen im Unklaren zu lassen, vorausgesetzt sie kennen diese Anekdote aus der Josephsgeschichte nicht. Man würde sie zum Beispiel bitten, zu der im Bild geschilderten Situation eine Kurzgeschichte zu erfinden. Auch dadurch ließe sich zeigen, dass die Körpersprache der Frau und der anderen beiden Protagonisten sowie die absichtsvolle Lichtdramatik uns heute noch verständlich sind.

Es kann und darf dann darüber spekuliert werden, wer der Käufer des Bildes war und in welchem Raum seines Hauses er es wohl aufhängt hatte. Diente das Bild etwa der vorsorglichen sittlichen Belehrung seiner Frau im Sinne eines abschreckenden Beispiels? Dann wäre es sicher als Schlafzimmerbild geeignet gewesen. Oder sollte das Bild verdeutlichen, dass auch Frauen zu sexuellen Aggressoren werden können und Männer dadurch von einer tugendhaften Lebensführung ablenken? In diesem Fall könnte man es sich auch im Salon vorstellen. Ist die Bildaussage also nur moralisierend zu verstehen,<sup>40</sup>

---

**40** | Dies ist wohl eher der Fall bei den sehr großformatigen für Rathäuser und andere öffentliche Gebäude bestimmten alttestamentlichen Bildern; vgl. G. Pastoor: »Biblische Historienbilder in Privatbesitz«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 125-126.

oder handelt es sich gar um ein – vielleicht durch Rembrandts persönliche Erfahrung motiviertes<sup>41</sup> – frauenfeindliches Statement?<sup>42</sup>

Hierüber lässt sich auch heute noch spekulieren und diskutieren. Festzuhalten ist, dass die anhaltende Faszination an Rembrandts Werken sich auch damit erklären lässt, dass dieser Maler ein Meister der Psychologisierung war.

## **BEISPIEL 2: SEBASTIANO LUCIANI, GEN. DEL PIOMBO: BILDNIS EINER JUNGEN FRAU, UM 1513**

Das Bildnis einer jungen Frau mit Fruchtkorb vor einem geöffneten Fenster (Abbildung 5) wurde von Sebastiano del Piombo (1485-1547), einem Zeitgenossen von Tizian, Michelangelo und Raffael, vermutlich um das Jahr 1513 in Rom gemalt. Er war seinem zukünftigen Auftraggeber, dem Bankier Agostino Chigi, aus Venedig dauerhaft dorthin gefolgt. Das Bild wurde von der Forschung zumeist als Brautbildnis einer jungen Römerin gedeutet.<sup>43</sup> Es könnte sich aber auch um das Bildnis einer Kurtisane, um ein von der venezianischen Dichtung inspiriertes Idealbildnis einer *Bella Donna* oder um ein davon angeregtes Bildnis der venezianischen Geliebten und späteren Ehefrau von Agostino Chigi handeln, die den Namen Francesca Ordeaschi trug, wie es jüngst Kia Vahland vorgeschlagen hat.<sup>44</sup> Für Letzteres würde der als typisch für die venezianische Malerei geltende Fensterausschnitt sprechen, der den Blick auf eine karge Landschaft in blau-oranger Abendstimmung wiedergibt, aber auch der ursprüngliche, von Sebastiano während der Herstellung des Bildes übermalte Lorbeerstrauch als Hintergrund. Dieser verweist auf Giorgiones berühmtes Bildnis der »Laura« von 1506 (*lauro* italienisch für Lorbeer), das seinerseits von der in Venedig zu dieser Zeit durch Pietro Bem-

**41** | Als persönliche Motivation Rembrandts könnte in Betracht gezogen werden, dass der Künstler in den Jahren 1650/51 persönlich bewirkte, dass seine ehemalige Haus-hälterin und Kinderpflegerin Geertge Dircx für elf Jahre im Zuchthaus eingesperrt bleiben sollte, nachdem sie zuvor gerichtlich versucht hatte, Rembrandt wegen eines nicht gehaltenen Eheversprechens zu verklagen. Im Jahr 1655 – dem Entstehungsjahr des hier besprochenen Gemäldes – kam sie jedoch durch die Einflussnahme ihrer Freunde frei.

**42** | Vgl. auch die Deutung von unterschiedlichen Darstellungen der Verleumungsszene durch D. Wolfthal: *Images of Rape*, S. 178f.

**43** | R. Contini: »Kat.Nr. 22, Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Römerin (Dorothea)«, in: B. W. Lindemann/C. Strinati (Hg.): Ausst. Kat. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor, S. 144-146 und E. Schleier: »Sebastiano Luciani, genannt del Piombo. Bildnis einer jungen Römerin. Um 1513«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 370.

**44** | K. Vahland: Lorbeeren für Laura, S. 59-91, bes. S. 87-91.

bo verbreiteten Liebeslyrik Petrarcas angeregt wurde, die um die unerfüllte Liebe zu einer Laura kreist.<sup>45</sup>



*Abbildung. 5: Sebastiano Luciani, gen. del Piombo: Bildnis einer jungen Frau, um 1513, Öl auf Holz, 78 x 61 cm, Kat. Nr. 259B, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*

Besondere Beachtung verdient die Bewegung der Frau vom Fensterausschnitt weg und zum Betrachter hin, wobei ihr der rote Mantel mit dem Luchspelzkragen von der linken Schulter gleitet und den Blick auf den bloßen Nacken freigibt. Diese bildimmanente Bewegung wie auch der direkt den Betrachter treffende Blick aus den Augenwinkeln und das auffällig freiliegende Ohr, das ein offenes Ohr für die Belange des Betrachters zu signalisieren scheint,<sup>46</sup> sind höchst ungewöhnlich. Die Tugendhaftigkeit einer Frau wurde auf damaligen Porträtsbildnissen nämlich zumeist durch einen in sich gekehrten, aber

**45** | Vgl. ebd., S. 63-76.

**46** | Vgl. ebd., S. 84. Auch Giorgiones Laura hat ein unbedecktes Ohr.

niemals den Betrachter im Raum so direkt fixierenden Blick und durch eine gewisse *Bedecktheit*, nicht nur der Ohren, zum Ausdruck gebracht. Viele zeitgenössische Benimmfibeln weisen darauf hin, dass Frauen ihre Lider in der Öffentlichkeit stets senken sollten, weil die Augen »Amor Einlass ins Seelische gewährten«.<sup>47</sup> Die durch den Blick der Frau ausgelöste geradezu magnetische Wirkung des Bildnisses veranlasste Vladimir Nabokov, der als junger Mann in Berlin lebte, im Jahr 1924 zu der Erzählung »Die Venezianerin«.<sup>48</sup> Darin erblickt der Protagonist, ein Theologiestudent namens Simpson, in einer Schlossgalerie das besagte Bildnis und verliebt sich in die Dargestellte:

»Die Venezianerin stand ihm halb zugewandt gegenüber, lebendig und plastisch. Ihre dunklen Augen schauten ihn glanzlos und unverwandt an, das zartrosa Gewebe ihrer Bluse ließ die Anmut des gebräunten Halses, die zarten Fältchen unterm Ohr besonders warm zur Geltung kommen. In ihrem rechten Mundwinkel war ein sanftes Lächeln der abwartend geschlossenen Lippen erstarrt; die beiden langen Finger streckten sich der Schulter entgegen, von der Pelz und Samt herunterschlichen. Und Simpson ging mit einem tiefen Seufzer auf sie zu und stieg mühelos in das Bild hinein.«<sup>49</sup>

Wie wirken Blick und Gestik der Frau aber auf den heutigen Betrachter? Welche Ausstrahlung hat sie? Welche Aspekte könnten darauf hindeuten, dass es sich um ein Brautbild oder Bild einer Ehefrau handeln könnte, welche sprächen für das Bildnis einer Kurtisane, welche für ein lyrisches Idealbildnis?

Hierzu lassen sich viele Antworten und Vermutungen sammeln, die zwangsläufig durch unsere heutige Wahrnehmungsweise geprägt sind. Für ein Kurtisanenporträt sprächen der direkte Blick, der herunterschende Luchs kragen, der an den Tastsinn des Betrachtenden appelliert sowie Geschmack und Geruch der im Korb liegenden Früchte und Blumen. Der heutige Betrachter ist sich aber vermutlich nicht im Klaren über die Kleidung der Frau, die aus einem langärmeligen Unterhemd, mit dem sich eine Frau um 1512 nicht öffentlich hätte sehen lassen können,<sup>50</sup> und einem – für venezianische Kurtisanen nicht untypischen – Pelzumhang<sup>51</sup> besteht.

Für ein Brautbild könnten hingegen die sittsame Haartracht und Kopfbedeckung, die weitgehende Verhüllung des Körpers und die rechte zum Herz geführte Hand sprechen, deren Mittel- und Zeigefinger ein V bilden, das *virtus*

**47** | Ebd., S. 70f. und Anm. 309.

**48** | V. Nabokov: »Die Venezianerin«, in: *Die Venezianerin*, S. 202-248.

**49** | Ebd., S. 241.

**50** | Vgl. K. Vahland: Lorbeerren für Laura, S. 83.

**51** | Vgl. ebd. und S. 64f.

(Tugend) bedeuten könnte.<sup>52</sup> Andererseits könnte es sich jedoch auch schlichtweg um eine damals als besonders anmutig verstandene Fingerhaltung handeln. Außerdem könnte man die Quitten im Korb als eheliches Fruchtbarkeitssymbol deuten, wie es zeitgenössische Texte nennen.<sup>53</sup> Die dominierenden Farben Rot und Weiß könnten ebenfalls auf Eheschließung verweisen.<sup>54</sup> Allerdings trägt die Frau keinen Ring, und ihre V-Geste könnte ebenso ein Verweis auf *Venus* sein, was wiederum eher für eine Kurtisane spräche.<sup>55</sup>

Was ist an der Frau vermutlich idealisiert? Die sehr ausgewogenen Proportionen des Gesichts, die geradezu perfekte griechische Nase, die langen gewölbten Augenbrauen und die sehr ausgewogenen Proportionen des Gesichts – die Länge der Nase nimmt genau ein Drittel der Gesichtsfelds ein, d.h. sie entspricht exakt der Höhe der Stirn von der Nasenwurzel bis zum Haaransatz sowie dem Abstand der Nasenflügel zum Kinn<sup>56</sup> – sind Hinweise darauf, dass es sich hier wohl um ein idealisiertes Porträt handelt.

Festzuhalten ist, dass das Gemälde an alle Sinne appelliert, wobei in letzter Instanz nicht entschieden werden kann, ob es sich um ein idealisiertes Porträt einer Kurtisane, einer Braut oder doch nur um eine anonyme *Bella* handelt.

Hieraus ergibt sich die zur offenen Diskussion gestellte Frage, was heute – vor allem durch die Medien vermittelt – als schön und anziehend gilt.

## »DIE MUSEEN SIND WELTEN.«

Die Bilder einer Gemäldegalerie befinden sich in der Regel nicht in einer musealen Inszenierung, was sie von der gängigen Präsentationsform in Geschichtsmuseen,<sup>57</sup> aber auch von den vielerorts in Technikmuseen und Museen zeitgenössischer Kunst heute üblichen<sup>58</sup> unterscheidet. Ein Gemälde hängt isoliert an der Wand neben anderen Gemälden der gleichen Epoche und

**52** | Vgl. S. Ferino-Pagden: »Pictures of women – Pictures of love«, in: D. A. Brown/S. Ferino-Pagden (Hg.): Ausst. Kat. Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, S. 188-197, hier S. 196.

**53** | Vgl. K. Vahland: Lorbeeren für Laura, S. 83-85.

**54** | Vgl. ebd., S. 83.

**55** | Vgl. S. Ferino-Pagden: Pictures of women, S. 196.

**56** | Zu den in der Renaissance als schön empfundenen idealen Gesichtsproportionen, z.B. »daß drei Nasenlängen der Länge des Gesichts gleichkommen«, vgl. die nahezu zeitgenössische Quelle: M. Ficino: »Über die Liebe oder Platons Gastmahl«, in: M. Hauskeller (Hg.): Was das Schöne sei, S. 88-102, hier S. 100.

**57** | Vgl. den Beitrag von B. Altendorf: »Museen der Geschichte«, in diesem Buch.

**58** | Vgl. die Beiträge von M. Matthes: »Museen der Technik« und von A. Grosskopf: »Museen für moderne und zeitgenössische Kunst« in diesem Buch.

des oft gleichen geographischen Raums. Der Erfassung des zeithistorischen Kontexts sind dadurch andere Grenzen gesetzt als in den oben genannten Museumstypen. Der Moderator muss auf die besondere Art der Gemäldepräsentation eingehen, indem er versucht, sowohl einen allgemein historischen als auch einen speziellen bildgeschichtlichen Kontext anderweitig herzustellen. Er muss aber auch berücksichtigen, dass die Besucher die Bilder heute nicht mehr so betrachten, wie ihre ursprünglichen Besteller oder Käufer. Es muss also im Grunde bei jedem Gemälde und auch bei jedem anderen *alten* Kunstwerk herausgearbeitet werden, welche Funktion das jeweilige Werk zur Zeit seiner Herstellung erfüllt haben mag und welche Bedeutung es für uns heute hat.

Können alte Kunstwerke für das Verstehen unserer heutigen Lebenswelten relevant sein? Sicherlich können sie uns beispielsweise zum Nachdenken über stereotypisierte Rollenbilder von Männern und Frauen – damals und heute, in Europa und anderswo – anregen.<sup>59</sup> Oder, um es etwas allgemeiner mit den Worten des Literaturnobelpreisträgers Jean-Marie Gustave Le Clézio auszudrücken, der eine universale Ausstellung alter und zeitgenössischer Kunst im Louvre unter dem Titel »Die Museen sind Welten« kuratierte:

»Museen sind Gesangskammern. Mal ein Gemurmel, mal ein aufbrausendes Orchester. Immer im Rhythmus, erklingt der Liedtext in allen Sprachen, er vermischt sich und bringt in jeder Generation Neues hervor. Schlachtfelder sind die stillsten Orte der Geschichte. Aber die Kunstwerke sind geschwätzig und lebendig. Sie sind unserem Alltagsleben nicht fremd, [...]. Sie sprechen von der Abfolge der Tage, den Aufgaben des Lebens, den kleinen Schmerzen und belanglosen Freuden, den nie aufhörenden Geburten, dem Schicksal und lächerlichem Verrat.«<sup>60</sup>

## LITERATUR

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke, München/Köln 2005.

Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen und Glaubensfragen, München 2005.

Bevers, Holm/Kettner, Jasper/Metze, Gudula: Ausst. Kat. Rembrandt. Ein Virtuose der Druckgraphik, Berlin/Köln 2006.

**59** | Vgl. K. Vahland: »Was hindert uns noch? In der Renaissance sollten kluge Männer weinen und Frauen cool sein. So veränderlich sind Geschlechterklischees«, in: Süddeutsche Zeitung vom 05./06.04.2012, S. 11.

**60** | Aus dem Französischen von mir übersetzt aus J.-M. G. Le Clézio: Ausst. Kat. Les musées sont des mondes, S. 21.

- Bock, Henning et al.: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998.
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.
- Brown, David Alan/Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Ausst. Kat. Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, Washington/Wien 2006.
- Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987.
- Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stillebens, München 1998.
- Hauskeller, Michael (Hg.): Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno, München 1994.
- Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904.
- König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): Stilleben, Berlin 1996.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave: Ausst. Kat. Les musées sont des mondes, Paris 2011.
- Lindemann, Bernd W. und Strinati, Claudio (Hg.): Ausst. Kat. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485-1547, Rom/Berlin 2008.
- Malraux, André: Le Musée Imaginaire, Paris 1965 [1947].
- Nabokov, Vladimir: Die Venezianerin. Erzählungen 1921-1924, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Rauterberg, Hanno: »Dekoratives Alibi. Was bleibt von der ›Kunst der Aufklärung‹ in Peking?«, in: Die ZEIT vom 29.03.2012, S. 53.
- Sarre, Friedrich: »Rembrandts Zeichnungen nach indischi-islamischen Miniaturen«, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904, S. 143-158.
- Schmalenbach, Werner: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder. Gespräche mit Susanne Henle, Ostfildern-Ruit 2004.
- Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln u.a. 2003 [1989].
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
- Stockhausen, Tilman von: Die Neue Gemäldegalerie, Berlin 1998.
- Thoenes, Christof: Raffael 1483-1520, Köln u.a. 2005.
- Tümpel, Christian (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Münster 1994.
- Vahland, Kia: Lorbeer für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen, Berlin 2011.
- Dies.: »Was hindert uns noch? In der Renaissance sollten kluge Männer weinen und Frauen cool sein. So veränderlich sind Geschlechterklischees«, in: Süddeutsche Zeitung vom 05./06.04.2012, S. 11.
- Wolfthal, Diane: Images of Rape. The »Heroic« Tradition and its Alternatives, Cambridge u.a. 1999.

## BILDNACHWEISE

Abbildung 1: entnommen aus: Thoenes, Christof: Raffael 1483-1520, Köln u.a. 2005, S. 58

Abbildung 2: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 3: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 4: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 5: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders