

Figurenbild und Diagramm

Lot und seine Töchter (Louvre, RF 1185)

Felix Thürlemann, Konstanz

Gegenstand und Fragestellung

Die nachfolgenden Überlegungen haben ein einziges Werk zum Gegenstand: ein unsigniertes niederländisches Tafelgemälde des frühen 16. Jahrhunderts, das die Geschichte von Lot und seinen Töchtern nach Genesis Kapitel 19 darstellt (Abb. 1).¹ Das seit 1900 zum Bestand des Louvre gehörende Gemälde konnte bislang noch mit keinem bekannten Malernamen sicher in Verbindung gebracht werden und nimmt deshalb, obwohl von höchster künstlerischer Qualität, in der Kunstgeschichte eine eher marginale Position ein. Das kleinformatige Historienbild – es misst 48 auf 34 cm – ist auch ein Meisterwerk der Landschaftsmalerei. Historie und Weltlandschaft (in der Form einer bravourösen Nachtdarstellung mit mehreren Lichtquellen): dieses Miteinander passt gut zum dargestellten alttestamentlichen Thema, einer Geschichte, die vom Untergang zweier Städte und der geplanten Vernichtung aller ihrer Einwohner, aber auch von der anschließenden Rettung eines einzigen Gerechten und seines Geschlechts aufgrund des Inzests mit seinen beiden Töchtern handelt.

Das Gemälde wurde früher fälschlicherweise Lucas van Leyden zugeschrieben.² Im Louvre lautet die Beschriftung heute „Leyden oder Antwerpen, um 1525–30“, wobei die Entstehungszeit wohl etwas früher anzusetzen ist. Stilistisch gehört das Gemälde meiner Ansicht nach zur Kerngruppe jener Werke, die Max Jakob Friedländer unter dem Namen ‚Jan de Cock‘ zusammengefasst hat.³

Das Werk hatte einen berühmten Verehrer, den französischen Schriftsteller und Theatertheoretiker Antonin Artaud, der es bei einem seiner Besuche im Louvre entdeckte und 1931 unter dem Titel „La mise en scène et la mé-

taphysique“ ausführlich beschrieb und kongenial deutete.⁴ Artaud fasste die Tafel als Idealmodell für das von ihm konzipierte Theater auf, ein Theater, das auch ohne Worte auskommen kann: „Dieses Gemälde ist das, was das Theater sein sollte“, lautet die Quintessenz seines Textes.⁵

Ich möchte das Pariser Gemälde im Folgenden von einer bildtheoretischen Warte aus betrachten. Meine These lautet, dass das Werk – aber bis zu einem gewissen Ausmaß jede Art von komponierter Figurenmalerei – einem Diagramm vergleichbar ist oder zumindest diagrammatische Elemente enthält, auch wenn sich im allgemeinen Verständnis – aber auch entsprechend der bildtheoretischen Doxa – Figurenbild und Diagramm grundlegend voneinander unterscheiden.

Die Pariser Darstellung der Geschichte von Lot und seinen Töchtern entspricht im Wesentlichen dem klassischen Konzept des Gemäldes, wie es von den Vertretern der italienischen Frührenaissance Filippo Brunelleschi und Leon Battista Alberti experimentell entwickelt und theoretisch begründet worden ist: eine mit Hilfe raffiniert abgestufter Farbnuancen geschaffene Vorspiegelung eines rechteckig gerahmten Fensterausblicks auf die Welt. Die Szene simuliert mit verschiedenen gestalterischen Mitteln einen Weltausschnitt, der sich von den im Vordergrund ‚zum Greifen nahe‘ dargestellten Weinflaschen bis zum fernen Horizont erstreckt, an dem die Silhouette einer ins Meer gebauten Stadt zu erkennen ist.

Der simulierte Sachverhalt ist ebenso ungewöhnlich wie komplex: Wunderbare kosmische Ereignissen sind mit einer außerordentlichen, ja skandalösen menschlichen Handlung kombiniert. Dennoch stellt sich ein überzeugender *effet de réel* ein. ‚So ist es gewesen!‘ oder genauer: ‚So könnte es gewesen sein, damals als ...‘ Das Gemälde evoziert eine Vorstellung, die der Leser des biblischen Textes nur vage als so genanntes ‚inneres Bild‘ zu realisieren braucht. Es sind die Konventionen des Figurenbildes, die den Maler gezwungen haben, das im Text nur allgemein Formulierte, wie den Begriff ‚Stadt‘, als ein ganz bestimmtes architektonisches Gefüge, als eine mögliche Stadt zu imaginieren. Das neue Bildkonzept der Renaissance verlangte die Individualisierung des Gezeigten.

Eine weitere Konvention zwang den Maler dazu, den Ausblick grundsätzlich einer Art Momentaufnahme gleichzusetzen, für seine Darstellung einen Augenblick aus dem Verlauf der biblischen Erzählung auszuwählen. Der Begriff ‚Momentaufnahme‘ ist anachronistisch, doch war es die nachträgliche Erfindung des mechanischen Mediums der Fotografie, die das albertianische



Abb. 1 Anonym („Jan de Cock“), **Lot und seine Töchter**, um 1520. Paris, Louvre

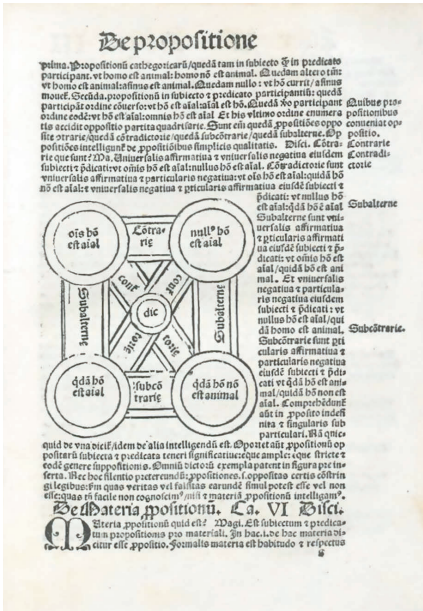


Abb. 2

Gregor Reisch
Margarita philosophica, Basel 1517,
 Holzschnitt zu Lib. II, Trac. III, Cap. IV

Konzept des perspektivisch konstruierten Fenstersausblickes auf ideale Weise realisiert hat. Der Maler unseres Bildes hat sich, wie wir sehen werden, an die Norm der punktuellen Zeitauffassung nicht ganz gehalten, was übrigens in der vorfotografischen Zeit durchaus üblich und allgemein akzeptiert war. Dennoch musste er besondere Strategien entwickeln, um mit einem unbewegten Fenstersausblick eine Geschichte erzählen zu können.

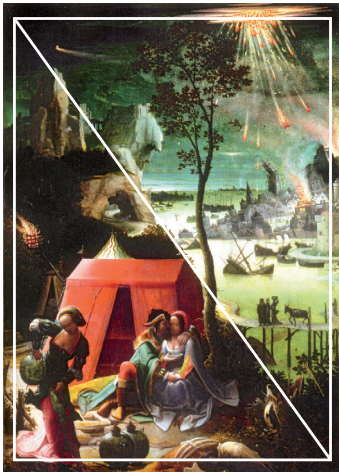
Stellen wir dem Gemälde ein visuelles Objekt gegenüber, das etwa gleichzeitig entstanden ist, aber mit diesem auf den ersten Blick nichts gemein hat. Es ist das, was man üblicherweise ein ‚Diagramm‘ nennt (Abb. 2): eine Linienzeichnung, ungerahmt, direkt in das Trägermedium Papier eingeschrieben, in den Textspiegel eingefügt. Es handelt sich um ein zweifach axialsymmetrisch geordnetes Gefüge von doppelt gezogenen geraden Linien und Kreisen, in das einzelne Wörter eingesetzt sind. Wir bemerken Charakteristika, die denen des Figurenbildes konträr sind: ein symmetrisch geordnetes Zusammenspiel von geometrisch gezogenen Linien ohne Individualität, ohne farbige Nuancierung, gefüllt mit sprachlichen Allgemeinbegriffen. Nicht die Schilderung einer bestimmten Geschichte ist hier das Ziel, sondern die Manifestation von

allgemein gültigen Gesetzen. Der Gegensatz zwischen den beiden ‚Bildern‘ (Abb. 1 und Abb. 2) könnte kaum größer sein.

Es ist verständlich, wenn die Bildwissenschaft zu Beginn ihrer Entwicklung versucht, mit klaren typologischen Setzungen einzelne Manifestationen aus dem großen Universum der vom Menschen zu Kommunikationszwecken hergestellten visuellen Artefakte, wie das ‚Figurenbild‘ und das ‚Diagramm‘, möglichst deutlich voneinander abzuheben. Ich möchte im Folgenden jedoch den gegenteiligen Weg einschlagen und die Frage stellen, *was ein Figurenbild mit einem Diagramm gemein haben könnte*. Doch bevor ich diese Frage zu beantworten versuche, möchte ich mich dem Pariser Gemälde, das mir als Beispiel dient, mit einer ersten Beschreibung und Elementen für eine Analyse nähern.⁶

Doppelte Gliederung

Die Komposition ist entlang einer von links oben nach rechts unten absteigenden Diagonale gegliedert (Schema a). Diese erste Gliederung entspricht einer raum-zeitlichen Differenzierung des dargestellten Sachverhaltes: Die rechte obere Hälfte stellt nach einer traditionellen Formel gleichzeitig das Ferne und das Vergangene dar: Wir sehen weit weg die zerstörte Stadt, aus der Lot zusammen mit seiner Familie geflohen ist. Die linke untere Hälfte hingegen führt dem Betrachter die Gegenwart, bzw. die unmittelbare Zukunft, den Akt des Inzestes, in Nahansicht vor.



Die Bildfläche ist jedoch gleichzeitig nach einem orthogonalen Schema gegliedert (Schema b). Die Horizontlinie des Meeres und die Vertikale des schlanken, jungen Baumes – er durchquert beinahe die ganze Bildfläche – gliedern diese zusätzlich in vier unterschiedlich große rechteckige Zonen,

Abb. 3

Schema a:

Raum-zeitliche Differenzierung des dargestellten Sachverhaltes.

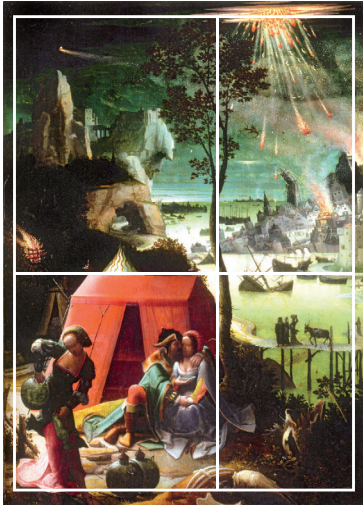


Abb. 4

Schema b:
Thematische Quadranten.

die ich im folgenden ‚Quadranten‘ nenne. Jeder der vier Quadranten ist durch eine besondere Thematik charakterisiert. Die figurative, raumsimulierende Logik des Gemäldes als einem kohärenten ‚Fensterausblick‘ wird durch eine thematische Logik überblendet, die auf einer Aufteilung der Bildfläche nach den Kategorien der *Vertikalität* (oben vs. unten) und *Horizontalität* (links vs. rechts) beruht.⁷

Das Gemälde besitzt eine komplexe narrative Struktur, welche die zuvor in den einzelnen Quadranten getrennt manifestierten Themenbereiche mit verschiedenen Mitteln wieder aufeinander bezieht: Im Mittelgrund, unterhalb der Stadt Sodom – sie versinkt, durch ein starkes Beben und durch Feuer, das vom Himmel fällt, zerstört im Meer – kann man, kleinformatig dargestellt, die Mitglieder von Lots Familie erkennen, wie sie aus der Stadt fliehen. Die bedrohten Figuren, die gerade eine unsichere Brücke in Richtung auf den fest verankerten rettenden Felsvorsprung links überqueren, heben sich wie ein kleines Schattentheater von der schwefelgelb erleuchteten Meeresfläche ab. Die Spitze des Zuges nehmen Lot und seine beiden Töchter ein. Es folgt ein Esel, der ihnen als Lasttier dient. Schließlich erkennt man – bereits in einer gewissen Distanz – die Mutter, Lots Frau, wie sie sich zur Stadt hin umwendet. Es ist der Augenblick, in dem sie in die Salzsäule verwandelt wird.

Wiederaufnahmen

Die drei Figuren an der Spitze des Zuges, Lot und seine beiden Töchter, sind ein zweites Mal im linken unteren Quadranten der Bildfläche dargestellt. Lot sitzt, die ältere Tochter eng umschlungen, zu Füßen des Baumes und bietet dieser Wein in einer Schale an; die jüngere, aufreizend gekleidete Tochter steht daneben und ist daran, weiteren Wein aus einer der Reiseflaschen in einen Krug umzufüllen. In einem Paralleldiskurs der Dinge – Flaschen, Wein und Krug – wird die sexuelle Vereinigung, die mit ihrer Hilfe zustande kommen wird, bereits angedeutet.

Doch auch die Mutter ist im Bild wieder aufgenommen. Sie erscheint ein zweites Mal, erneut leblos, im Felsen des linken oberen Quadranten in der Form eines riesigen, mit einem Schleier bedeckten Frauenkopfes. Die Tatsache, dass dieser Kopf, den der Betrachter im Profil wahrnimmt, zur untergehenden Stadt hin ausgerichtet ist, spricht dafür, dass es sich hier tatsächlich um eine zweite Darstellung der zur Salzsäule verwandelten Mutter handelt.

Es bleibt der Esel. Auch er ist ein zweites Mal dargestellt, aber sozusagen in einem späteren Zustand. Der Esel erscheint im rechten unteren Quadranten nochmals, als Skelett, zu Füßen eines verfaulten, abgestorbenen Baumstrunks.

Man kann feststellen, dass die fünf Figuren des Schattenrisses, die auf der Bildfläche ein zweites Mal im größeren Format wieder aufgenommen sind, dem orthogonalen Schema entsprechend verteilt sind, wie es durch die Horizontlinie und den aufragenden Baum gebildet wird: Lot und seine beiden Töchter besetzen den Quadranten unten/links, Lots Frau den Quadranten oben/links, der Esel den Quadranten unten/rechts. Im Quadranten oben/rechts ist die Stadt Sodom dargestellt, wie sie vom himm-



Abb. 5

Detail aus Abb. 1:
Das brennende Sodom.

lischen Feuer zerstört brennend im Meer versinkt. Auf dem Marktplatz, der wie eine schiefe Ebene in die Diagonale gekippt ist, irren die Menschen hilflos umher, während über ihnen die Spitze des gotischen Stadtturms vom Beben erschüttert abbricht (Abb. 5). Die Detailaufnahme dieser gespenstischen Szene mit ihren raffiniert gesetzten Lichteffekten, Schlagschatten und Wasserspiegelungen gibt einen Eindruck von der überragenden malerischen Qualität des Gemäldes und der Beobachtungsgabe seines Autors, die sich gleichzeitig auf optische Kenntnisse stützt.

Verschleifungen

Es ist freilich festzuhalten, dass die Quadranten nicht geometrisch scharf voneinander abgesetzt sind. Die Horizontlinie des Meeres ist mehrfach markiert, und auch die durch den ondulierten Stamm des jungen Baumes angezeigte Vertikale ist beweglich. Dem Maler war offenbar daran gelegen, die Grenzen zwischen den einzelnen Quadranten in feinen Übergängen miteinander zu verschleifen. So breitet sich der Mantel von Lots älterer Tochter in den Quadranten unten rechts mit dem faulenden Baumstrunk hinein aus, und ein Teil des Skelettes ragt umgekehrt in den linken unteren Quadranten hinein. Wir werden auf diese unscharfe Trennlinie zurückkommen.

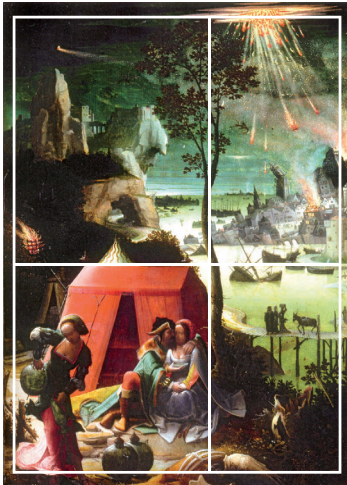


Abb. 6

Schema c:

Erstarrung	Zerstörung
Zeugung	Zerfall

Dennoch erscheint die Aufteilung der Bildfläche entsprechend dem orthogonalen Netz für die Wahrnehmung des Werkes relevant. Sie wird unterstrichen durch die Tatsache, dass jeder Quadrant – als eine mehr oder weniger klar begrenzte rechteckige Zone – eine thematische Einheit besitzt, die jeweils zwanglos mit einem abstrakten Begriff bezeichnet werden kann (vgl. Schema c):

Der Quadrant oben rechts, in dem die Stadt Sodom zusammen mit ihren Einwohnern von mehreren Katastrophen gleichzeitig heimgesucht wird, kann mit dem Begriff *Zerstörung* bezeichnet werden, dies im doppelten Sinne: als Vernichtung der Bewohner und der materiellen Güter.

Dem rechten oberen Quadranten steht links unten diagonal die Szene gegenüber, in der sich der Inzest vorbereitet. Entsprechend dem Text der Bibel ist dieser die Konsequenz der Zerstörung der Bewohner zweier Städte, von denen einzig Lot und seine beiden Töchter verschont bleiben, nachdem auch Lots Frau – aufgrund ihres Ungehorsams – als mögliche Gebälerin ausgeschieden ist. Der Diagonale entspricht ein starker semantischer Gegensatz: Wenn der Quadrant oben rechts das Thema der ‚Zerstörung‘, der Vernichtung allen Lebens, manifestiert, verweist die Inzestszene unten links auf *Zeugung*, auf die Hervorbringung bzw. Weitergabe des Lebens.

Der Quadrant links oben, in dem die äußere Form von Lots Frau in Stein konserviert ist, kann dem Thema *Erstarrung* zugeordnet werden.

Eine letzte thematische Einheit manifestiert der Quadrant unten rechts, den man aufgrund des Skeletts und des faulenden Baumstrunks mit dem Begriff des *Zerfalls* belegen kann. Im Gegensatz zu dem diagonal entgegengesetzten Quadranten der ‚Erstarrung‘ links oben zersetzt sich hier die Form, indem die Materie in einen neuen Aggregatzustand übergeht. Die Auflösung der Form kommt in diesem Bereich einer ikonoklastischen Wendung des Bildes gegen sich selbst gleich: Die Farb- und Helligkeitskontraste werden reduziert, sodass die einzelnen Formen nur noch undeutlich wahrgenommen werden können, und die Darstellung zu einer unartikulierten dunklen Fläche hin tendiert.

Obwohl die einzelnen Quadranten aufgrund der in ihnen jeweils dargestellten Ereignisse und Objekte einen starken semantischen Eigenwert besitzen, ist die inhaltliche Kohärenz des Werkes als ganzem offensichtlich. Alle vier Teile, die wir mit Zerstörung, Erstarrung, Zeugung und Zersetzung charakterisiert haben, handeln von Leben und Tod. Es drängt sich geradezu auf, die

vier Termini nach dem logischen Begriffsquadrat neu zu formulieren, wie es in jüngerer Zeit in Anlehnung an die bekannte aristotelische *quadrata formula* (Abb. 2) entwickelt worden ist (Schema d). Anders jedoch als dies heute beim logischen Quadrat üblich ist, sind im Gemälde die starken, konträren Oppositionen nicht auf der oberen Horizontale angeordnet. So stehen einander die beiden starken Begriffe, *Leben* und *Tod*, entlang der von links unten nach rechts oben aufsteigenden Diagonalen gegenüber. Die übrigen beiden Begriffe, ‚Erstarrung‘ und ‚Zerfall‘, die auf der absteigenden Diagonale von links oben nach rechts unten platziert sind, können den negierten Begriffen *Nicht-Tod* und *Nicht-Leben* gleichgesetzt werden.



Abb. 7

Schema d

Diagrammatik

Mit der systematischen Verteilung der Figuren auf der Bildfläche, die den existentiellen Grundbegriffen um den Hauptgegensatz von ‚Leben‘ und ‚Tod‘ zugewiesen werden können, verrät das Gemälde einen dezidiert diagrammatischen Zugriff. Dieser besteht darin, elementare semantische Oppositionen topologischen Kategorien zuzuordnen, um so die Artikulation des Sinnes für den Betrachter sinnlich nachvollziehbar zu machen.⁸ Gleichzeitig aber bleibt das Gemälde ein traditionelles Figurenbild. Anders als im Diagramm sind keine Wörter auf der Bildfläche verteilt, sondern einzelne Szenen, Akteure und Dinge, die in ihrer spezifischen Gestaltung die fundamentalen Konzepte ‚Zerstörung‘, ‚Zeugung‘, ‚Erstarrung‘ und ‚Zersetzung‘ veranschaulichen.

Die begriffliche Fixierung der Kategorien ist dabei – dies muss unterstrichen werden – eine Leistung des Rezipienten. Sie ist auch intersubjektiv nicht vollständig festgelegt. Andere Akzentuierungen nach anderen Begriffsklassen und Kategorien sind denkbar. Die Begriffsbildung muss zudem bei der Betrachtung des Werkes nicht bewusst realisiert und verbal expliziert werden. Das Gemälde kann immer auch gleichsam ‚naiv‘ betrachtet werden, als kohärenter Blick auf eine vielgestaltige Welt, die von den handelnden Figuren der biblischen Geschichte bevölkert ist.

Alle handelnden Figuren sind, wie wir gesehen haben, jeweils zweimal dargestellt: ein erstes Mal zusammen im kleinen Schattentheater der Fluchtscene (unten rechts) und ein zweites Mal – in vergrößerter Wiederaufnahme – auf die Quadranten der Bildfläche verteilt. Die dergestalt verteilten Figuren stellen Episoden dar, in denen die in der kleinen Szene initiierte Erzählung weitergesponnen wird; sie sind aber gleichzeitig die systematische Explikation des Sinnes, der die Erzählung als ganze trägt. So wird die malerische Schilderung der Geschichte von Lot und seinen Töchtern zu einer Reflexion über Leben und Tod und über das Schicksal des Menschen in der Welt. Durch die diagrammatische Unterfütterung ist das Figurenbild mehr als eine bloße Illustration der biblischen Episode, es kann als eine eigenständige Deutung des Textes verstanden werden.

Die diagrammatische Gestaltung hat zuerst den Maler zu systematischen Einschreibungen weiterer Figuren angeregt – und wird auch die Rezipienten zu entsprechenden weiteren Beobachtungen anregen. So ist die rechte Bildhälfte hauptsächlich vom zerstörerischen Feuer beleuchtet, das vom Himmel fällt, während die Inzestszene der linken Bildhälfte ihr Licht vom aufsteigenden, in einem Feuerkorb gezähmten Feuer empfängt. So werden im Gemälde – wiederum entsprechend der generellen kompositorischen Gliederung – zwei Formen des Feuers gegeneinander ausgespielt. Hinzu kommt, als weitere Himmelserscheinung, der Komet in der linken oberen Ecke, der zuvor den Bewohnern der Stadt das drohende Unheil angekündigt hat.⁹

Die erwähnten dynamischen Elemente – die beiden in gegensätzliche Richtungen sich bewegenden Feuer und der Komet als Wanderstern – unterstreichen den diagrammatischen Charakter des Gemäldes. Wie Steffen Bogen im Anschluss an Charles S. Peirce betont hat, hat das Diagramm einen dynamischen Charakter. Das Diagramm ist eine Art ‚Denkmaschine‘, die erst dadurch Bedeutung hervorbringt, dass der Rezipient an ihr, gestützt auf den konkreten visuellen Sachverhalt, bestimmte kognitive Operationen vollzieht.

Auch das Gemälde des Louvre regt den Betrachter dazu an, solche Operationen im Sinne einer imaginären Weiterarbeit am dargestellten situativen Bestand vorzunehmen.¹⁰

Der Maler hat in sein Gemälde eine ganze Reihe von allusiven Metaphern eingebaut, die den Betrachter dazu auffordern, die Szene über den Moment der Darstellung hin weiterzudenken. So hat bereits Oskar Bätschmann in seiner 1981 publizierten hermeneutischen Analyse des Pariser Gemäldes darauf hingewiesen, dass das durch ein kräftiges Rot markierte rechte Knie Lots auf die Öffnung des ganz in Rot dargestellten ersten Zeltes weist und so den bevorstehenden Beischlaf mit seiner älteren Tochter in versteckter, aber durchaus suggestiver Form anzeigt.¹¹ Die gleiche visuelle Metapher wiederholt sich bei dem ebenfalls übertrieben angewinkelten rechten Arm der Wein einschenkenden jüngeren Tochter, der auf die Öffnung des zweiten Zelttes im Hintergrund weist. Die gleiche Metapher manifestiert sich schließlich ein drittes Mal, diesmal unter negativen Vorzeichen, im Verhältnis zwischen dem Quadranten der ‚Zeugung‘ links unten und dem Quadranten der ‚Erstarrung‘ links oben. Hinter dem großen roten Zelt entdeckt man die weiße Spitze eines dritten Zelttes, die mit einem auffälligen Dekor von Schlangenlinien markiert ist. Diese Spitze ist wie ein ‚Pfeil‘ auf das Felsentor unterhalb des versteinerten Kopfes von Lots Frau gerichtet, durch das ein Weg schlängelnd hindurchführt. Man geht sicher nicht zu weit, wenn man in diesem Zusammenspiel der beiden Figuren, der Zeltspitze und des Felsentors, eine komplexe Metapher der unmöglich gewordenen sexuellen Verbindung zwischen Lot und seiner Frau sieht. Diese wird im Bild durch die beiden ‚möglichen‘ Verbindungen, die Inzesthandlungen zwischen Lot und seinen Töchtern, ersetzt.

Verlauf und Fortsetzung der Geschichte

Der Text der Bibel berichtet, wie die Geschichte nach dem doppelten Inzest Lots weiter geht (Gen 19.37f.): Jede der beiden Töchter wird einen Sohn gebären, Moab und Ben-Ammi, die ihrerseits zwei Geschlechter begründen werden, jenes der Moabiter und jenes der Ammoniter, wodurch Lots Nachkommenschaft gerettet ist. Doch es stellt sich die Frage: Suggestiert auch das Gemälde des Louvre ein solches positives Ende? Ich denke nicht.

Das bereits erwähnte Felsentor ist Teil eines komplexen Zirkulationssystems, eines Weges, der alle vier Quadranten des Gemäldes untereinander

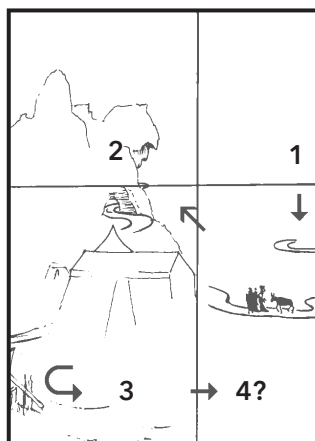


Abb. 8

Schema e

verbindet (Schema e). Es handelt sich vorerst um den Weg, der von Lot und seiner Familie abgeschritten wird, und zwar in dem Maße, wie die Geschichte voranschreitet. Es ist aber auch ein Weg, der für den Betrachter eingerichtet ist, um ihm die Erzählung als geordnete Sequenz von Episoden darzubieten. Da jede Episode einem Quadranten und damit einem thematischen Konzept zugeordnet ist, erscheint die Geschichte gleichzeitig als sukzessive Transformation innerhalb der Termini des logischen Quadrates.¹²

Der Weg beginnt (Nummer 1) beim runden Turm, Teil des Befestigungswerkes der Stadt Sodom, die vom göttlichen Strafgericht heimgesucht wird. Lots Familie entkommt der ‚Zerstörung‘. Der Weg verlässt für einen Augenblick den Bildraum, um auf der Höhe der Brücke über das Meer wieder sichtbar zu werden. Von hier steigt er hinter dem Felsmassiv zum Felsentor hoch (Nummer 2), dem Bereich der ‚Erstarrung‘, wo Lots Frau im Modus der doppelten Mimesis¹³ als leblose und damit unfruchtbare Felskonfiguration dargestellt ist. Der Weg durchquert das Felsentor in einer S-Linie, um schließlich am Plateau im Vordergrund (Nummer 3) zu enden, wo Lot und seine beiden Töchter ihre Zelte aufgeschlagen haben und wo schließlich – im Bereich der ‚Zeugung‘ – der Inzest vollzogen wird. Mit dieser Szene sind wir in der Gegenwart angelangt.

Die Geschichte endet aber nicht hier, auch wenn die Hauptfiguren hier zum letzten Mal dargestellt sind. Der Maler hat das inzestuöse Paar, Lot und seine ältere Tochter, zu Füßen eines schlanken Baumes platziert, der die Bildfläche entlang der Vertikalen teilt.

Dieser Baum verweist – über die sprachlich fixierte Metapher des ‚Stammbaums‘ – zweifellos auf das künftige Geschlecht, das aus der Vereinigung des Vaters mit seiner Tochter hervorgehen wird. Doch der Maler hat den jungen Baum mit einem abgestorbenen, faulenden Baumstrunk im vierten Quadranten parallelisiert. Der Baum erscheint so gleichsam zweimal, als junger Spross und als abgestorbener Rest, der bald ganz zerfallen und wieder zu Erde werden wird.

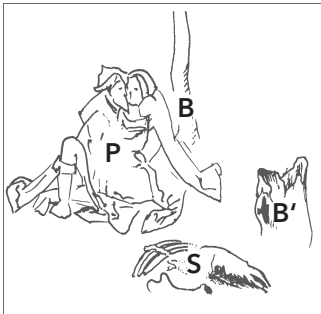


Abb. 9

Schema f

Die Analogisierung geht weiter (Schema f): So wie dem lebendigen Stamm (B) das inzestuöse Paar (P) beigeordnet ist, ist dem Baumstrunk (B') das Skelett (S) beigeordnet. Damit zeichnet sich die Konfiguration einer Raute ab. Die Figurenkonstellation ist ein kleines Diagramm: Dem postulierten Schema kann, da beide Figurenpaare – B/B' und P/S – durch die Opposition von Leben und Tod charakterisiert sind, der logische Status einer Verhältnisgleichung zugeschrieben werden: So wie der Baum zerfällt, also B zu B' wird, wird auch P zu S werden. Ausgedeutet bedeutet dies: Auch die beiden Individuen unter dem Baum werden sterben und als Skelette enden.¹⁴

Damit korrigiert die Pariser Tafel den optimistischen Ausgang der biblischen Erzählung. In der Epoche der Renaissance bringt das Gemälde neu die Dimension des *individuellen Wohlergehens* in die Geschichte von Lot ein und gleicht es mit dem Schicksal des Geschlechts ab: Auch wenn Lots Geschlecht dank der rechtzeitigen Flucht der Familie aus dem sündigen Sodom und des späteren Inzests des Vaters mit seinen beiden Töchtern überleben wird, als Individuum wird auch Lot und werden die Mitglieder seiner Familie dem Tod unterworfen bleiben. Sie werden einzeln das gleiche Schicksal erleiden wie die Menschen, die bei der Zerstörung von Sodom und Gomorra umge-

kommen sind. Nach einem langen Umweg, der Flucht aus der Stadt und dem mühsamen Weg über gefährliche Brücken und hohe Gebirge, enden auch die Überlebenden schließlich unten rechts im Quadranten der ‚Zersetzung‘, wo sich ihre Körper auflösen, um zu Staub zu werden.¹⁵

Ein des Lateinischen mächtiger Maler

Wir haben in unserer Bildanalyse bislang fast ausschließlich werkimmanent argumentiert. Ziel war es, die diagrammatische Logik sichtbar zu machen, die das Gemälde in seiner spezifischen Gestaltung trägt und so zu einem kohärenten Sinngefüge macht, das zwar auf den biblischen Prätext verweist, diesen aber neu deutet. Zum Abschluss soll nun versucht werden, die Analyse zusätzlich historisch zu verankern. Das Gemälde des Louvre ist nicht nur eine künstlerische und maltechnische Bravourleistung, es ist in seiner Ikonographie und Erzählstruktur auch ungewöhnlich originell. Keine andere mir bekannte Darstellung der Geschichte von Lot und seinen Töchtern versucht, die biblische Erzählung auf vergleichbare Weise in einem umfassenden kosmologischen Kontext zu verorten, wie dies das vorliegende Gemälde tut. Es formuliert in seinem Zusammenspiel von biblischer Historie und Weltlandschaft einen allgemeingültigen, gleichsam philosophischen Anspruch. Der anonyme Maler hat die visuelle Umsetzung der biblischen Episode zum Anlass genommen, um über die Welt und den Platz des Menschen in ihr grundsätzlich nachzudenken. Dabei hat er sich, wie ich nun zeigen möchte, nicht nur mit dem in seiner Zeit verbreiteten philosophischen und theologischen Gedankengut auseinandergesetzt, er tat dies unter anderem als Leser eines lateinisch verfassten Werkes, was für einen Maler jener Zeit überraschend ist.

Auf die Spur dieses Textes hat mich das logische Quadrat geführt, mit dem die kompositorische Struktur des Werkes verwandt ist. Das logische Quadrat (vgl. Abb. 2) ist als gezeichnetes Diagramm zum ersten Mal in der kleinen, traditionell Apuleius zugeschriebenen Schrift *Peri hermeneias* belegt.¹⁶ Der lateinisch verfasste Text ist ein Kommentar zu einem im Mittelalter und in der frühen Neuzeit viel gelesenen und ausgiebig kommentierten naturphilosophischen Traktat des Aristoteles, der traditionell unter dem lateinischen Titel *De generatione et corruptione* gehandelt wurde. *Generatio* und *corruptio*, ‚Zeugung‘ und ‚Zerfall‘, lauten aber auch die beiden Begriffe, mit denen ich intuitiv die beiden unteren Quadranten bezeichnet hatte.

Tatsächlich führen im Gemälde einige Spuren zum erwähnten aristotelischen Traktat. So werden von Aristoteles zwei Arten von Feuer unterschieden, eines, das sich der Natur gemäß nach von unten nach oben bewegt, und eines, das ‚naturwidrig‘ von oben nach unten bewegt wird.¹⁷ Diese beiden Feuer – das aufsteigende, gezähmte und das vom Himmel fallende, zerstörerische – werden, wir erinnern uns, auch im Lotgemälde gegeneinander geführt.¹⁸

Dass ein Maler zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Traktat des Aristoteles im Wortlaut gelesen haben könnte, ist unwahrscheinlich. Das traditionelle philosophische Wissen wurde damals vor allem über Enzyklopädien verbreitet, etwa über die *Margarita philosophica* des Straßburger Kartäuserpaters Gregor Reisch, einem der ganz großen Bestseller des frühen 16. Jahrhunderts. Dieses Werk, aus dem wir bereits die Seite mit dem logischen Quadrat (Abb. 2) abgebildet haben, hat der anonyme niederländische Maler des Lotbildes, wie ich meine, nicht nur in den Händen gehabt; er hat es gelesen und zwar in einer der beiden mit Holzschnitten illustrierten Basler Ausgaben, die 1508 und 1517 erschienen sind.¹⁹

In Gregor Reischs noch stark scholastisch geprägter Synthese des damaligen Wissens spielt die Naturphilosophie, wie sie Aristoteles in *De generatione et corruptione* mit Bezug auf seine Elementenlehre entwickelt hat, eine zentrale Rolle. Das 8. Buch von Reischs Enzyklopädie ist im Wesentlichen eine kommentierte Zusammenfassung der Hauptthesen von Aristoteles' Traktat in der Form eines Dialogs zwischen einem *discipulus* und dem *magister*. So ist das 33. Kapitel des 8. Buches unter anderem der Frage gewidmet, wie sich „Zeugung und Zerfall von Schöpfung und Vernichtung“ unterscheiden: *De Generatione et corruptione quomodo differunt a creatione et a nihilatione*, was Zeugung im einfachen Sinne bedeute, usf. Dabei können einzelne Motive im Pariser Gemälde wie visuelle Kommentare zu entsprechenden Stellen in der *Margarita philosophica* verstanden werden. So erklärt der Magister im gleichen 33. Kapitel in einer mit *Forma cadaveris* bezeichneten Passage, dass der Zerfall des Körpers nicht sogleich zur *materia prima* zurückführe. Die Form des Kadavers sei nicht *essentialis*, sondern *accidentalis*. Zum Skelett abgestorben würde der Körper weiter bis zur endlichen Aschewerdung (*incinerationem*) zerfallen.²⁰

Bildgestütztes Denken

Ein erster Hinweis darauf, dass der Maler eine der beiden Basler Ausgaben von Reischs *Margarita philosophica* benutzt hat, ist die Randillustration zum

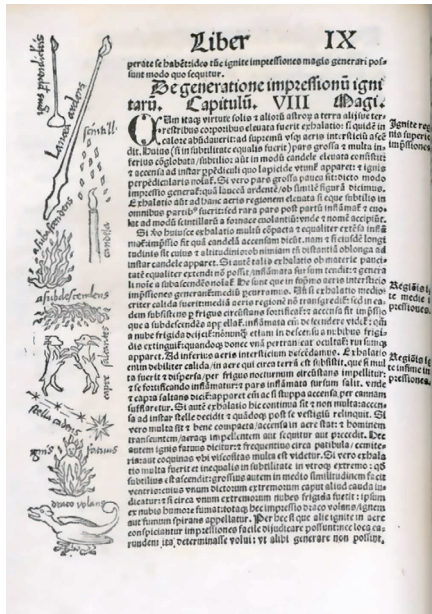


Abb. 10

Gregor Reisch
Margarita philosophica, Basel 1517,
 Holzschnitt zu Lib. IX, Cap. VIII

8. Kapitel des 9. Buches, in dem die unterschiedlichen Arten von Feuer zusammengefasst werden (Abb. 10). Im Holzschnitt werden in der Mitte die beiden von Aristoteles nach ihren konträren Bewegungsrichtungen unterschiedenen Feuertypen gegeneinander geführt, das aufsteigende Feuer, das mit dem Begriff *asubascendens* und das absteigende, das mit dem Gegenbegriff *asubdescendens* bezeichnet wird. (Die ungewöhnliche Vorsilbe ‚*asub-*‘ stammt aus der arabischen Kommentarliteratur des Aristoteles.)²¹

Ein weiterer Hinweis darauf, dass der Maler die *Margarita philosophica* in einer der erwähnten Basler Ausgaben konsultiert hat, ist der Holzschnitt zum Kapitel 9.17, das unter dem Titel *De terrae motu* dem Phänomen des Erdbebens gewidmet ist. Er zeigt die vom Erdbeben erschütterte Stadt, genauso wie das Pariser Gemälde, in die Diagonale gekippt und mit einer Turmspitze, die gerade abbricht (Abb. 5 und Abb. 11).

Der Verweis auf die aristotelische Naturphilosophie in der Vermittlung durch die *Margarita philosophica* darf freilich in seiner Bedeutung nicht überschätzt werden. Der Text ist zuerst einmal weder die ‚Quelle‘ des Bildes noch dessen ‚Erklärung‘. Die Entdeckung zeigt jedoch, dass sich der Maler mit der



Abb. 11

Gregor Reisch

Margarita philosophica, Basel 1517,
 Holzschnitt zu Lib. IX, Cap. XVIII

in Reischs Enzyklopädie vermittelten aristotelischen Naturphilosophie auseinandergesetzt hat. Dabei hat er sich – dies ist das Entscheidende – in einer Kultur der Wissensvermittlung bewegt, in der Diagramme jeder Art eine zentrale Rolle spielten. So ist auch die *Margarita philosophica* voll von figürlichen und schematischen Darstellungen aller Art. Hier und in vielen anderen Werken der Zeit ist ein bildgestütztes Denken am Werk, das die Welt nach elementaren topologischen Kategorien ordnet, Figuren entsprechend kategorialer Gegensätze im Bildraum verteilt oder szenische Darstellungen mit Liniengefügen und Begriffen überschreibt. Dabei werden der figürliche und der diagrammatische Bildmodus regelmäßig miteinander verschränkt, wie etwa im Holzschnitt, der dazu dient, den Nachweis von der sphärischen Gestalt der Erde zu veranschaulichen (Abb. 12).

Ebenso wichtig jedoch wie diese und andere Darstellungen ist der Inhalt der Enzyklopädie, der noch ganz dem kombinatorischen kategorialen Denken verpflichtet ist, das Aristoteles' Naturphilosophie prägt. Nach Aristoteles ist jedes natürliche Phänomen das Ergebnis eines Zusammenwirkens elementarer Kategorien. Jeder Körper ist letztendlich ein Kompositum aus einzelnen



Abb. 12

Gregor Reisch

Margarita philosophica, Basel 1517,
Holzschnitt zu Lib. VII, Trac. I, Cap. XLIII

der vier Elemente, wobei jedes Element aus zwei Termini der beiden Kategorien ‚trocken/feucht‘ und ‚warm/kalt‘ gebildet ist. Umgekehrt bedeutet dies, dass alles Sichtbare auf abstrakte Kategorien hin analysierbar ist. Dies hat zur Konsequenz, dass jede im Bild dargestellte Figur im Grunde mit jeder anderen verwandt ist und so mit jeder anderen vergleichbar wird, aber auch, dass alles Sichtbare das Resultat eines ständigen Prozesses der Transformation ist. Das vom Himmel fallende zerstörerische Feuer ist die Umkehrung des aufsteigenden gezähmten Feuers; das Skelett und der faulende Baumstrunk können als Zerfallsformen des Menschen bzw. Tieres und des Baumes aufgefasst werden, und so fort ... Die biblische Geschichte von Lot und seiner Familie bot sich einer solchen aristotelischen Lektüre mit ihrer zirkulären Geschichtskonzeption geradezu an. Bereits die prägnante Episode mit Lots Frau ist eine Geschichte der Verwandlung, eine Geschichte, in der ein Mensch – aristotelisch gesprochen – bei gleich bleibender Form die Materie wechselt, *versa est in statum salis*, wie es in der lateinischen Bibel (Gen 19.26) heißt.

Das Pariser Gemälde mit der Geschichte von Lot und seinen Töchtern ist kein Diagramm im engeren Sinne, aber es besitzt eine prägnante komposi-

torische Struktur, sodass die dargestellte Szene, der simulierte Weltausblick, wie von einem Diagramm unterfüttert erscheint. Der Maler hat die einzelnen Szenen und Gegenstände so auf der Bildfläche verteilt, dass sie bei einer konzeptuellen Lektüre Begriffe repräsentieren, die sich entlang der topologischen Kategorien links/rechts und oben/unten zu inhaltlichen Gegensatzpaaren ordnen.

Wer ‚diagrammatisch‘ sagt, meint immer auch Prozesshaftigkeit. Diagramme sind Instrumente des Denkens. Sie dienen uns dazu, mit ihrer Hilfe Denksoperationen auszuführen. Sie erlauben es, in der Möglichkeitsform Überlegungen oder Handlungsoptionen zu formulieren, die über das Dargestellte hinausgehen. Auch das Pariser Gemälde ist wie jedes Diagramm ein Ordnungsmuster, das darauf wartet, vom Rezipienten in Bewegung versetzt zu werden. Der Betrachter, der die Bildfläche verstehend ordnet, verfolgt die Gruppe der Flüchtigen und verbindet dabei die Bildräume untereinander, die gleichzeitig den elementaren Positionen von Zerstörung, Erstarrung, Zeugung und Zerfall entsprechen.

Es ist vor allem die diagrammatische Armatur, die es dem niederländischen Maler zu Beginn des 16. Jahrhunderts erlaubt hat, die biblische Episode mit Bezug auf sein individualistisch geprägtes Weltbild neu zu deuten. Das Gemälde des Louvre ist nicht bloß die ‚Illustration‘ einer uralten Geschichte, es deutet diese Geschichte mit den Mitteln einer impliziten Diagrammatik neu.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text hat eine ungewöhnlich lange Genese von dreißig Jahren und verdankt entsprechend viel dem Rat und kritischen Kommentar zahlreicher Freunde und Wissenschaftler. Am Anfang stand die Begegnung mit Oskar Bätschmann und die Lektüre seines Aufsatzes „*Lot und seine Töchter im Louvre: Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts*“, *Städel-Jahrbuch* N.F. 8 (1981): 159–185. Diese Bildanalyse, gleichzeitig ein grundlegender Beitrag zu einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik, regte den Autor zu einem Versuch an, das Werk mit Bezug auf die semiotische Erzähltheorie zu untersuchen. Auf Einladung von Algirdas Julien Greimas wurde sie in dessen Seminar an der Pariser École des Hautes Etudes erstmals vorgetragen und anschließend unter dem Titel „*La double spatialité en peinture: espace simulé et topologie planaire*“, *Actes sémiotiques. Bulletin* 20 (1981): 34–46, publiziert. Eine italienische Übersetzung unter dem Titel „*La doppia spazialità in pittura: spazio simulato et topologia planare – A proposito di Loth e le figlie*“ erschien in *Leggere l'opera d'arte: Dal figurativo all'astratto*, herausgegeben von Lucia Corrain und Mario Valenti (Bologna: Progetto Leonardo, 1991): 55–64, mit einem „*Postscriptum*“ nachgedruckt in *Semiotiche della pittura: I classici, le ricerche*, herausgegeben von Lucia Corrain (Rom: Meltemi, 2004): 29–38. Der wissenschaftliche Dialog mit Steffen Bogen an der Universität Konstanz war Anlass, den Aspekt der Diagrammatik im Gemälde weiter zu reflektieren: Steffen Bogen und Felix Thürlemann, „*Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*“, in *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, herausgegeben von Alexander Patschovsky (Ostfildern: Thorbecke, 2003): 1–22, bes. 19–21. Die Vermutung, die diagrammatische Struktur des Werkes und seine Thematik könnten einen Bezug zur aristotelischen Naturphilosophie haben, wurde erstmals am 10. Juni 2009 in dem von Jean-Hubert Martin und Michel Weemans organisierten Kolloquium *Le paysage anthropomorphe à la Renaissance* als Hypothese vorgestellt. Das Kolloquium fand anlässlich der Ausstellung *Une image peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dalí, Raetz* im Grand-Palais in Paris statt. Dort wurde auch das Gemälde aus dem Louvre gezeigt. Siehe den Katalog der Ausstellung (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2009), Nr. 62 (mit einer Notiz des Autors). Die damals von Frank Lestringnant dem Autor gegenüber geäußerte Vermutung, das aristotelische Gedankengut sei dem Maler über eine zeitgenössische Enzyklopädie vermittelt worden, hat sich als zutreffend herausgestellt und wird hier weiter begründet.

- 2 Siehe Max Jakob Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. 10: *Lucas van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit* (Berlin: Paul Cassirer, 1932), englische Ausgabe: *Early Netherlandish Paintings*, vol. 10: *Lucas van Leyden and other Dutch Masters of His Time* (Leyden/Brüssel: A. W. Sijthoff/La Connaissance, 1973), 89, wo das Werk zusammen mit zwei querformatigen Varianten abgebildet ist (englische Ausgabe, plates 92 und 93).
- 3 Da nach neueren Archivalfunden der vermutlich aus Leyden stammende und in Antwerpen tätige Jan de Cock bereits 1521 starb und ein Holzschnitt, den Friedländer zum Kernbestand des Œuvres zählte, 1522 datiert ist, kann der Name ‚Jan de Cock‘ heute nur noch den Wert eines Notnamens haben. Wir setzen den Künstlernamen deshalb in Anführungszeichen. Zum neuesten Stand der Forschung siehe Marc Rudolf de Vrij, *Jan Wellens de Cock: Antwerp Mannerist Associate* (Zwanenburg: M. R. V. Publishers, 2009). In de Vrij's Werkkatalog wird das Gemälde des Louvre nur nebenbei als Variante einer weiteren querformatigen Fassung im Institute of Arts in Detroit (cat. 5, 158f) erwähnt. Zum Todesjahr 1521 von Jan de Cock siehe Jan van der Stock, *Printing images in Antwerp: The introduction of printmaking in a city, fifteenth century to 1585* (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1998), 259.
- 4 Antonin Artaud, „La mise en scène et la métaphysique“ in A. A., *Œuvres complètes*, vol. 4 (Paris: Gallimard 1964), 40–57.
- 5 Artaud, *Œuvres* (wie Anm. 4), 44: „Je dis en tout cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient.“
- 6 Siehe jedoch Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics* (Göttingen: Springer, 2007), 278: „... all pictures, also in the ordinary art-history-meaning of the word, are also diagrams – primarily maps in the general meaning of the term suggested.“ Überhaupt trifft sich die nachfolgende Untersuchung in vielen entscheidenden Punkten mit den Thesen und methodologischen Grundannahmen zum Verhältnis von (Kunst-)bild und Diagramm, wie Stjernfelt sie ausgehend von Charles Sanders Peirce' Diagrammtheorie formuliert hat. Stjernfelts Kapitel 13, 275–288, ist einer Untersuchung eines figürlichen und eines abstrakten Gemäldes als Diagramme gewidmet.
- 7 Bättschmann (wie Anm. 1), 159, spricht von „Doppelwertigkeit von Flächen- und Raumteilung“, doch berücksichtigt er in seiner Analyse nur die diagonale Teilung der Bildfläche.
- 8 Für diese Form der Semiose hat Algirdas Julien Greimas den Begriff ‚semi-symbolisch‘ geprägt. Siehe Jean-Marie Floch und Felix Thürlemann, Stichwort ‚semi-symbolique (système, langage, code –)‘ in A.J. Greimas/J. Courtés (Hg.), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2 (Paris: Hachette, 1986), 203–206.

- 9 Nach Bättschmann (wie Anm. 1), 179, hat der Komet eine doppelte Valenz: „Im Bild wird die Frage nach der Wahrheit der Rettung entwickelt [...] durch den Kometen, der für die Katastrophe Zeichen des vergangenen, für Lot des künftigen Unheils ist.“
- 10 Vgl. Stjernfelt (wie Anm. 6), 279: „Thus analysis of art [...] involves a crucial abductive component.“
- 11 Vgl. Bättschmann (wie Anm. 1), 168f.: „Die Aufstellung der Zelte wie die Verteilung der Weinkrüge wandeln die Disposition der Figuren ab. Die beiden eng beieinander stehenden Weinkrüge wiederholen das Paar und partizipieren an der zärtlichen Zuneigung und zugleich am Ausschluß der zweiten Tochter, ihres Weinkruges und des ihr zugeordneten alleinstehenden Zeltes.“
- 12 Auch Frederik Stjernfelt betont diesen Aspekt. Siehe Stjernfelt (wie Anm. 6), 279: „I may construct a space, in which I can imagine my body moving around; this very wandering route inside the landscape has the characteristics of a diagram manipulation.“
- 13 Zum Begriff der ‚doppelten Mimesis‘ siehe Felix Thürlemann, „L’aquarelle de Dürer ‚fenedier klawsen‘: La double mimesis dans l’analyse picturale d’un lieu géographique,“ *Revue de l’Art* 137 (2002/3): 9–18.
- 14 Bereits Bättschmann (wie Anm. 1), 170, hat auf diesen prospektiven Aspekt mit Bezug auf die Metaphern, die die sexuelle Vereinigung andeuten, hingewiesen: „Die Metaphorik, die im Fall der Darstellung der Szene des Inzests darauf sich entwickelt, gibt der bildlichen Darstellung die Möglichkeit, in der Erzählung über das unmittelbar Gezeigte hinaus fortzufahren und zugleich auch den Fortgang der Geschichte zu enthüllen.“
- 15 Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto* (München: C. H. Beck, 1996), 57 ff., hat in seinen Analysen zweier Predella-Täfelchen von Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti gezeigt, wie die beiden Sieneser Maler den simulierten architektonischen Raum in einer ambivalenten, gleichzeitig flächigen und tiefenräumlichen Gliederung so aufgeteilt haben, dass der Betrachter beim ‚Abschreiten‘ der im Bild angelegten Wege die wichtigsten Episoden der dargestellten Wundergeschichte in ihrer logischen Entwicklung nachvollziehen kann. Im Pariser Lot-Gemälde setzt Jan de Cock‘ den von ihm simulierten landschaftlichen Raum in gleicher Weise im Dienste der Bilderzählung ein. Ich danke Wolfram Pichler, der mich an dieses Kapitel in Kems Buch erinnert hat.
- 16 Liber ΠΕΠΙ ΕΠΙΜΗΝΕΙΑΣ, in Paul Thomas (Hg.), *Apulei Platonici Madaurensis, De philosophia libri* (Leipzig: Teubner, 1908): 176–194. Vgl. H. Schepers, Stichwort „Quadrat, logisches,“ in Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches*

- Wörterbuch der Philosophie*, vol. 7, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971–2007): Sp. 1733–1736.
- 17 Aristoteles, *De generatione et corruptione*, II. 6. In deutscher Übersetzung lautet die Passage: „Ferner da es sich zeigt, daß die Körper sowohl durch Vergewaltigung und naturwidrig als auch naturgemäß bewegt werden (wie z. B. das Feuer nach Oben nicht durch Vergewaltigung, wohl aber nach Unten durch Vergewaltigung), dem Gewaltmäßigen aber das Naturgemäße entgegengesetzt ist, es aber das Gewaltmäßige gibt, so gibt es also auch das naturgemäße Bewegtwerden.“ Zitiert nach: Carl von Prantl (Hg.), *Aristoteles, Vier Bücher über das Himmelsgebäude und zwei Bücher über Entstehen und Vergehen* (Leipzig: Engelmann, 1857): 461.
- 18 Bättschmann (wie Anm. 1), 173, sieht seinerseits im „aufsteigenden Baum“ ein „aktives Gegenbild zum Fall des Feuers“.
- 19 Zu Reischs Enzyklopädie siehe neuerdings (mit Hinweisen auf die ältere Literatur) Steffen Siegel, „Architektur des Wissens: Die figurative Ordnung der *artes* in Gregor Reischs *Margarita Philosophica*“, in Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hg.), *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes* (Münster: LIT Verlag, 2004), 343–362. Verschiedene Ausgaben der *Margarita Philosophica* sind digital zugänglich: http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=autoren_index&l=de&ab=Reisch%2C+Gregor, Zugriff am 21. 9. 2010. Die letzte, vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe (Basel: Michael Furter, 1517) ist auch als Reprint greifbar: Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, mit einem Vorwort, einer Einleitung und einem neuen Inhaltsverzeichnis von Lutz Geldsetzer (Düsseldorf: Stern-Verlag Janssen & Co., 1973). Die Holzschnitte der beiden in Basel 1508 und 1517 erschienenen Ausgaben sind identisch.
- 20 „Alia est generatio simpliciter: qua forma substantialis non statim in materiam primam inducitur: sed in compositum ex materia prima et forma substantiali communiore: ut cum anima corpori physico et organico unitur. Similiter corruptio huius non statim usque ad materiam primam protenditur. Forma autem cadaveris que in recessu anime in corpore reperitur: non essentialis sed accidentalis est: sub qua corpus in ulteriorem incinerationem continuo tendit.“ Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, ed. Geldsetzer (wie Anm. 16), 358.
- 21 Siehe Wolf Peter Klein, *Die Geschichte der meteorologischen Kommunikation in Deutschland: eine historische Fallstudie zur Entwicklung der Wissenschaftssprachen* (Hildesheim: Georg Olms, 1999), 74.