

An engraving by Albrecht Dürer depicting three putti (cherubs) in a dynamic, playful scene. One putto is in the upper right, another in the lower left, and a third in the lower right. They are holding long, thin rods or staves that cross each other. The putto in the lower right is blowing into a long, thin instrument, possibly a flute or a similar wind instrument. The putto in the lower left is also blowing into a similar instrument. The putto in the upper right is holding a long, thin rod. The background is filled with intricate, swirling patterns and architectural elements, suggesting a celestial or architectural setting. The overall style is characteristic of the Northern Renaissance, with fine line work and detailed shading.

RAINER HOFFMANN

IM GLANZE DES HIMMELS

Putten-Motive im Werk Albrecht Dürers





Rainer Hoffmann

Im Glanze des Himmels

Putten-Motive im Werk Albrecht Dürers

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrektur: Claudia Holtermann, Bonn
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien
Scans: Daniel Schneider, Düsseldorf
Bildbearbeitung: Pixelstorm, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-50042-9

Für Gertrud

Inhalt

Einführung II

Zur Geschichte der Putten

Zeit des Eros und der Eroten 15

Zeit der Abwesenheit 19

Zeit der Wende 21

Nicola und Giovanni Pisano 22

Giotto di Bondone 23

Pietro Lorenzetti 25

Zeit der Putten 27

Nanni di Banco 27

Jacopo della Quercia 28

Lorenzo Ghiberti 29

Stefan Lochner 30

Donatello 32

Andrea Mantegna 39

Putten-Motive bei Albrecht Dürer

Christliche Motive 41

Maria und Jesus 42

Die Verkündigung an Maria 42

Die Geburt Jesu 43

Die Anbetung der Könige 50

Die Flucht nach Ägypten 51

Der Aufenthalt in Ägypten 53

Die Heilige Familie	55
Die Passion Jesu	59
Das Gebet im Garten Getsemani	59
Der Arma-Christi-Putto	62
Der gekreuzigte Jesus	63
Das Schweißstuch der Veronika	64
Christi Auferstehung und Himmelfahrt	68
Glorie des Himmels	71
Der Landauer-Altar	71
Das Rosenkranzfest	82
Der Heller-Altar	84
Die Königin der Engel	90
Heilige	95
Die gute Gräfin	95
Maria Magdalena	96
Antonius und Sebastian	98
Die Geheime Offenbarung	101
Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.	106
Putti ludentes	107
Te Deum laudamus	109
Contra potentes	109
Miserere mei Deus	113
Dominus regnavit	114
<i>Profane Motive</i>	<i>116</i>
Buchillustrationen	117
Allegorien	124
Die Ehrenpforte	126
Die Triumphwagen	136
<i>Mythologische Motive</i>	<i>138</i>
Die Große Satyr-Säule	139
Simsons Kampf gegen die Philister	141
Die Hexe	142
Der Tod des Orpheus	147
Herkules am Scheidewege	148
Der Raub der Europa	152
Venus und Amor	154

<i>Anmerkungen</i>	156
<i>Bildteil</i>	204
<i>Bibliographie</i>	259
<i>Ausstellungs- und Museumskataloge, Werkverzeichnisse</i>	272
<i>Abbildungsnachweise</i>	276
<i>Abbildungen im Text</i>	276
<i>Abbildungen im Bildteil</i>	279
<i>Personenregister</i>	283

Einführung

Im Werk *Albrecht Dürers* (1471–1528) sind bedeutend mehr Putten zu sehen, als man denkt. Auch wenn man sich bereits mit seinem Œuvre etwas ausführlicher befasst hat, ist man dann doch sehr erstaunt, wie viele Putten es zu entdecken gibt und zu beachten gilt. Sucht man einmal Dürers Gemälde, Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen mehr oder weniger systematisch nach Putten und Putten-Motiven ab, ist erst einmal zu konstatieren, dass es eben nicht nur Dürers wohl bekanntesten Putto gibt – den *putto melancholicus* auf dem weltberühmten Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 – und vielleicht auch noch die einen oder anderen auffälligen Putten oder Putten-Gruppen, sondern eine bemerkenswerte Fülle an Putten-Präsenzen in unterschiedlichsten Motivkontexten und Erscheinungsformen.

Dürers Putten gehören zu den „Myriaden“¹ „nicht-systematisierbarer“² Wesen, die – wie auch immer sie genannt werden – seit der frühen Renaissance zunächst in der Zeit der Hochrenaissance, vor allem jedoch in den Epochen des Barock und des Rokoko „die westliche Bilderwelt bevölkern und beleben“: als Erogen, Amoretten, Genien, Psychen, Cupidos, Engelchen, Putten-Engel, Engel-Putten, Engel-Kinder, Engel-Putten-Köpfchen, Cherubim oder Seraphim. Sie können als die „wichtigsten Nebensächlichkeiten der bildenden Kunst“ bezeichnet werden.³ In dieser Studie aber, die einen weiteren, an Albrecht Dürers Werk orientierten Beitrag zu einer Phänomenologie der Putten bieten möchte⁴, sollen sie die Hauptsache, die Hauptakteure sein.⁵ Das bedeutet freilich nicht, dass das oft so geistvoll anspielungsreiche wie schwierige Verhältnis von literarischer Bildvorlage (z.B. biblische Geschichten oder Mythen) und Bildinszenierungen, vernachlässigt oder gar unbeachtet bleiben dürfte; es bildet vielmehr den mal mehr, mal weniger ausführlich zu beschreibenden Kontext, in dem das Erscheinen der Putten und ihre

Aktivitäten in ihrer je eigenen Bedeutung zu thematisieren und zu verstehen sind.

Bei Albrecht Dürers früher, noch mit „Ad“ signierter und mit 1495 datierter Federzeichnung, die einen „Puttenreigen“⁶, „Dancing Putti“⁷ oder „Musizierende und tanzende nackte Knaben“⁸ zeigen soll, drängt sich gleich die Frage nach einer Putten-Definition auf; oder doch wenigstens nach einer weiträumig definierenden, eingrenzenden Umschreibung dieser – was ihr äußeres Erscheinungsbild betrifft – mal mehr, mal weniger kindlichen, mal nackten, mal nur leicht, mal ordentlich bekleideten, mal beflügelten, mal nicht beflügelten Wesen.⁹ Dürers *Puttenreigen* (Abb. 1) zeigt in der Tat sieben tanzende, sich in munter ausgelassener Choreographie inszenierende rundum füllige, prächtig nackte Knaben, deren Alter nicht genau zu bestimmen ist. Sie spielen eine Art Schleifentrompete, einen Dudelsack und ein Schellentamburin. Außerdem könnten sie auch als Schauspieler aufzutreten in der Lage sein, worauf die am linken Rand zu sehenden Theaterkostüme und Utensilien hinweisen. Ein Putto jongliert sogar in professioneller Tanzhaltung mit lockerem Ausfallschritt auf dem Daumen seiner linken Hand ein für seine Größe nicht gerade kleines Schwert gleich einem all sein Können signalisierenden Ausrufungszeichen, und zwar – wie die Geste der Überlegenheit des in die Seite gestützten rechten Arms demonstriert – so souverän und sogar ohne hinzuschauen, als sei eine solche Bravournummer für ihn das Selbstverständlichste auf der Welt, nichts als Kinderspiel: So etwas können wir einfach! Es ist genau diese Souveränität und Virtuosität, über die Kleinkinder zweifellos nicht verfügen und die Dürers Ballett-Jungen, auch wenn sie nicht beflügelt sind, als Putten auszeichnet. Putten sind Alleskönner.

Mit dem umfassenden, sowohl die Kunst des antiken als auch die Kunst des christlichen Abendlandes betreffenden Begriff Putten wird erst einmal sozusagen deren



1 Albrecht Dürer: *Puttenreigen*, 1495, Federzeichnung

kleinster gemeinsamer Nenner benannt. Der sogenannte kleine Unterschied des *membrum puerile* ist das allen Putten gemeinsame primär auszeichnende Merkmal, auch wenn es mal nicht zu sehen ist. Die italienische Bezeichnung *putto/putti*, die erstmals um 1400 nachzuweisen ist¹⁰, meint nichts anderes als „kleiner Junge“. Ein Putto ist zunächst einmal ein kindlich kleiner Junge. Dass dann in der Geschichte der Putten eines schönen Tages auch „weibliche Putten“ – eine *contradictio in adiecto* – in Erscheinung getreten sind und auf der weiten Bühne des großen Putten-Welttheaters ihre oft bezaubernden Auftritte absolvierten, sei hier nur als Hinweis notiert.¹¹

Näher definierende Umschreibungen und Charakterisierungen der Eigenarten der Putten ergeben sich dann jeweils aus der Situation, in der sie erscheinen, aus der individuellen Rolle, die sie situationsbedingt spielen, und vor allem aus ihren Aufgaben und Tätigkeiten, die sie auf ihre Weise übernehmen, praktizieren und erfüllen. Das können alle möglichen Aktivitäten sein, die zu den kindlichen Wesen auf das Schönste passen, aber auch unmögliche, denen die Putten – so möchte man sagen – von Natur aus eigentlich nicht gewachsen und die ihnen auch nicht zuzumuten sind, ihnen jedoch von den Künstlern aufgetragen und zugetraut werden. Dass die Künstler ihre Putten so freizügig bei allen möglichen und eben auch unmöglichen Aktivitäten in Szene

zu setzen vermögen, hat seinen Grund in ihrer Unbestimmtheit, ihrem Offen- und Nicht-Festgelegtsein, das sie als äußerst variable Allround-Genien und somit als multifunktional einsetzbare, aber auch missbrauchbare Spielfiguren ausweist und prädestiniert.

Putten sind, um es mit Benjamin Hederich in seinem *Gründlichen mythologischen Lexikon* mit Blick auf Cupido/Eros/Amor zu formulieren, „erdichtete poetische Wesen“¹². Dieser wichtige Aspekt einer Putten-Phänomenologie ist ergänzend zu präzisieren: „Da Amor und die Eroten sich auf keinen eigenen, fest definierten Mythos stützen können, sind sie und die abgeleiteten Amoretten, Putten und Engel seit der Antike ikonographisch flexibel und variabel, ja geradezu ein Tummelplatz und Prüfstein künstlerischer Freiheit.“¹³ Die ungemeine Variabilität und Flexibilität – man könnte mit Blick auf die immer, selbst unsichtbar vorhandenen Flügel auch von Volatilität sprechen – sowohl der heidnischen Eroten als auch der christlichen Putten zeigt sich in ihrer wechselvollen Geschichte mit vielen ikonographisch bedeutenden Metamorphosen, aber auch mit Kontinuitäten, an deren wichtigste Stationen hier einleitend erinnert werden soll.¹⁴ Vor dem großartigen Hintergrund ihrer – bis zur Dürer-Zeit – etwa zwei Jahrtausende währenden Geschichte und Präsenz in den Künsten sind die Eroten/Putten konkret anschauli-

cher, genauer und umfassender in ihrer Bedeutung und ihrem Wesen zu begreifen und zu vergegenwärtigen.

Der dadurch erreichten historischen Verlebendigung der Bilder- und Gedankenwelt Albrecht Dürers sollen auch die sehr zahlreichen Abbildungen dienen, die nicht nur in den Text integriert sind, sondern auch in einem eigenen Bildteil zusätzlich präsentiert werden. Das gilt primär für Dürer-Werke, aber auch für viele andere Kunstwerke und Künstler, speziell für Dürers Landsmann und Künstler-Zeitgenossen *Lucas Cranach d. Ä.* (1472–1553); aus seinem umfangreichen Werk werden reichlich Bilder gezeigt. Es soll mit diesen besonderen Bild-, hier und da auch Texthinweisen auf Cranach-Werke mit Putten-Präsenzen jedoch kein komparatistisches Nebenthema in die Studie eingeführt, sondern stellvertretend auf einen Repräsentanten der Malerei der deutschen Renaissance aufmerksam gemacht werden, dessen „persönliche Vorliebe den Engelsputten“ galt.¹⁵ Nur Texthinweise auf Kunstwerke – seien sie auch noch so ausführlich – reichen einfach nicht aus, sie bleiben letztlich gleichsam leer. Auf das optische Begegnen und Erleben, auf das Sehen und das aufmerksame, bemerkend-erkennende Anschauen kommt es an. Ohne Bild kein Begriff.

Zur Geschichte der Putten

Am Anfang war Eros

Zeit des Eros und der Eroten

Am Anfang war Eros – jener Gott, der in Platons *Gastmahl* – diesem um 380 v. Chr. entstandenen *Symposion* über die Liebe – vor allem vom Dichter und Eros-Enthusiasten Agathon überschwänglich gepriesen wird. Er, der ewig junge Eros, in dem die Liebe zur Schönheit sichtbar werde, sei der große Schöpfer, durch dessen Weisheit alle Lebewesen entstehen und geschaffen werden. Er sei auch der zarteste und schönste, der beste und unter den glückseligen Göttern der glücklichste. Der zarte Eros sei von ebenmäßiger und anschmiegsam geschmeidiger Gestalt, durch die er unbemerkt in jede Seele hinein- und aus ihr auch wieder hinausgelange. So ist es kein Wunder, dass er in Gemüt und Seele „der Götter und Menschen“ – gleichsam herzergreifend – wohnen kann. Er führe ein Leben unter Blüten und Blumen; er sei der Vater des Wohllebens, der Üppigkeit, der Anmut, des Behagens und des Schwelgens; er habe die Fähigkeit, uns Menschen das Gefühl der Fremdheit zu nehmen und das Gefühl der Vertrautheit zu schenken; und er sei schließlich – um nur das noch zu nennen – auch ein Sänger, der ein Lied erklingen lasse, in das alle mit einstimmen können: ein Lied, das „aller Götter und Menschen Gemüt“ erfreue und verzaubere (Abb. 2).¹⁶ Die enthusiastische Eros-Laudatio, die Agathon begeistert und seine Zuhörer begeisternd vorträgt, lässt sich als früher ferner Lobgesang auf die Eroten lesen, in die sich Eros mehr und mehr zu verwandeln, zu verkindlichen und auf wunderbare Weise zu vermehren begann.



2 *Eros mit Blume und Lyra*, 5. Jh. v. Chr., München, Staatliche Antikensammlungen



3 *Eros beim Reifenspiel*, 5. Jh. v. Chr., London, British Museum

Auf antiken Vasengefäßen aller Art aus dem 6./5. Jahrhundert v. Chr. wurde Eros als schöner und großer, nackter junger Mann mit Flügeln von himmlischer Spannweite als wahrhaft göttlich erhabene Gestalt präsentiert. Er fliegt und schwebt durch die Himmel, spielt dabei Leier und Aulos, aber auch das kindliche Reifenspiel, bei dem er mit einem Stab in der Rechten nicht nur den großen Reifen schlägt und ins Rollen bringt, sondern auch noch in der linken Hand eine Taube mit sich führt (Abb. 3). Er trägt Blumen oder den göttlichen Botenstab in der Hand, hält blühende Rankengirlanden oder Schmuckbänder und verwandelt sich so selber fast schon in ausschwingende Rankenornamente.¹⁷

Dieser Eros – „aller Götter und Menschen Zierde“ – erlebte im 6. und 5. Jahrhundert auf Schalen- und Vasenmalereien die erste und für die Erosen/Putten-Geschichte entscheidende Metamorphose. Er wurde immer wieder einmal als zwar erwachsen, aber doch verkleinert und vermehrt in Gruppen dargestellt. Eine der eindrucksvollsten Darstellungen der beginnenden Umwandlung des Eros in Erosen – sie signalisiert

den sehr frühen Beginn der Erosen/Putten-Geschichte – findet sich auf einer attischen Trinkschale, der sogenannten Schale des Makron, aus der Zeit um 480 v. Chr. Auf ihr erscheinen gleich vier erwachsen aussehende, mit allen Attributen des gewaltigen und großbeflügelten Eros ausgestattete Eros-Gestalten, aber eben kleinfigurig (Abb. 4). Als „fluttering cupids“ oder „love messengers“¹⁸ umschwärmen die vier Erosen so hingebungsvoll wie gestenreich und in wunderbarer Choreographie die Göttin Aphrodite. Als „Aphrodites Trabanten und ihrer Schönheit Diener“ waren sie bedeutend „zukunftssträchtiger“ als „die altgriechische Welt des männlichen Eros“¹⁹.

Sie antizipieren die Zukunft der hellenistischen Jahrhunderte, in denen kindliche Erosen/Amoretten mehr und mehr und schließlich endgültig den griechisch-römischen *Orbis terrarum* und seine Künste erobern und bevölkern. In ihnen lebt Eros, „der Schönste der Unsterblichen“ (Hesiod), durch seine wunderbare Vermehrung auf bezaubernde Weise weiter. Es war die spielerische Idee eines griechischen Künstlers, Eros einfach einmal zu vervielfältigen, mehrfigurig darzustellen und eine Metamorphose in ein fliegendes Eros-Ballett-Quartett erleben zu lassen. So wurde der Künstler zum initiativen Schöpfer der Welt der antiken Erosen und – wie vermittelt auch immer – der christlichen Putten.²⁰ Erosen und Putten wurden geboren aus dem Geiste des Spieles künstlerischer Imagination.

Wie erfolgreich die Erosen bei ihrem Eroberungszug waren, manifestiert sich so großartig wie einzigartig auf Wandbildern in Häusern und Palästen einer Stadt, die als Erosen-Metropole der Antike ausgezeichnet werden darf: Pompeji (Abb. 5). Auch mit dem Untergang Pompejis im Jahr des Unheils 79 n. Chr. war die Zeit der Erosen jedoch noch nicht vorbei. Sie dauerte im römischen Kaiserreich noch bis ins 4./5. Jahrhundert, so dass man von einem Jahrtausend der Präsenz antiker Erosen sprechen kann. Ihr Über- und Weiterleben verdanken sie in späterer Zeit ausgerechnet so aparten Kunstwerken, die mit dem Ableben der Menschen zu tun haben: den kunstvoll gestalteten Reliefs an antiken Sarkophagen, die an Verstorbene erinnern; und zwar oft in einer so wunderbaren Weise, dass sehr viel spätere Generationen in der Epoche der Renaissance angesichts der Kunst der antiken Meister nur von ihrer *bellissima maniera* (Gior-



4 *Attische Trinkschale*,
Anfang 5. Jh. v. Chr.,
Berlin, Antikensamm-
lung



5 *Erote beim Wagenrennen mit Delfinen*, 1. Jh. v. Chr.,
Pompeji

gio Vasari, 1511–1574) schwärmen konnten. Die auf den Sarkophagreliefs gern als Girlanden-Träger gegenwärtigen Eroten (Abb. 6) gehören zum lebendigen Inventar der Darstellungen oder zum permanenten Personal der in Marmor inszenierten mythischen Geschichten, die oft durch erinnernde Bild- oder Textverweise mit den Biographien der in den Särgen beigesetzten Toten anspielungsreich verwoben sind. Sie erzählen der Nachwelt z. T. sehr konkret von ihrem Leben und vom – wie auch immer – als sinnvoll verstandenen Nach- oder eben auch Überleben mit und in den Mythen.²¹

Als *dramatis personae* sind die Eroten immer wieder in die erzählten mythischen Handlungen und lebensgeschichtlichen Verhältnisse der Toten involviert. In vielen „Aufführungen“ spielen sie mit und übernehmen alle möglichen klassischen oder weniger klassischen Rollen, sei es als einzelne Statisten oder in Scharen auftretende Komparsen, sei es als mehr oder weniger mitgestaltende und handlungsrelevante Ko-Akteure oder als alleinige Schauspieler in Szenen, die gleichsam nur für Eroten geschrieben wurden und nur von ihnen auf- und ausgeführt werden können. So zeigen sie sich als Mitglieder und Begleiter beim Thiasos, den Festzügen der Götter (Abb. 7); sie sind nackt bei der



6 *Eroten mit Girlande und beim Wagenrennen mit Hunden, Löwen, Stieren und Wildschweinen, Anfang 2. Jh. n. Chr., New York, Metropolitan Museum*



7 *Der dionysische Thiasos bei der Weinernte, Eroten bei der Getreideernte und Weinkelter und als Vorhanghalter, Ende 3. Jh. n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano*



8 *Eroten beim Wagenrennen, um 150 n. Chr., Neapel, Museo Archeologico*



9 *Selene vor dem schlafenden Endymion*, Anfang 3. Jh. n. Chr., Detail, New York, Metropolitan Museum

doch ziemlich stacheligen Getreideernte oder bei der – dann passend – feuchtfröhlichen Weinkelter zu sehen; sie veranstalten – immer auch beflügelt – zirkensisch waghalsige Wagenrennen nicht nur mit Pferden (Abb. 8), sondern – wie auf Abbildung 6 zu sehen – auch mit Hunden, Löwen, Stieren und sogar Wildschweinen; wie Eros spielen sie – freilich auf ihre kindliche Weise – das Reifenspiel, aber auch Musikinstrumente; sie halten Vorhänge, tragen und präsentieren nicht nur aus-

ladend schwere Girlanden, sondern bilden selber mit ihren Körpern lebende Girlanden-Ornamente; und sie treten – ganz ihrem Wesen entsprechend – auch als eifrige Liebesdiener auf, die mit Fackeln und deutlichen Gesten so emsig wie energisch Selene, die Mondgöttin, zu Endymion, ihrem schlafenden Geliebten, fast schon drängend führen (Abb. 9).

Zeit der Abwesenheit

Als dann das Abendland gleichsam getauft, Europa immer christlicher wurde, verschwanden die Götter Roms und Griechenlands mehr und mehr. Eines Tages war ihre Zeit vorüber. Auch die Zeit der Eroten. Die großen Erzählungen des klassischen Altertums mit ihren Kosmogonien und den Geschichten von himmlischen, irdischen und unterweltlichen Abenteuern der Götter und Menschen waren an ihr Ende gekommen. Nicht mehr mit den heidnischen Mythen der alten Zeiten lebten die Menschen, sondern mit den biblischen Schöpfungsberichten und Heilsgeschichten einer neuen Zeit, eines neuen Glaubens: mit der frohen Botschaft des Evangeliums der Erlösung durch Jesus Christus – den Gottes-

und Menschensohn der Jungfrau Maria –, mit der Geschichte und den Heiligen-Legenden der einen, heiligen und katholischen Kirche auf Erden, in Erwartung der Wiederkunft des Erlösers am Jüngsten Tage, der Auferstehung der Toten, des Weltgerichtes und der himmlischen Gemeinschaft aller Heiligen im Neuen Jerusalem der Ewigkeit des Dreieinigen Gottes. Mit dem Untergang des antiken und dem Aufgang des christlichen Abendlandes war das gesamte tierische und menschliche, das heroische, titanische und göttliche Personal der Mythen – von Aphrodite bis Zeus, von Amor bis Zephyros – in jenem Orkus des gründlichen Vergessens verschwunden, aus dem es – der Sage nach – keine Rückkehr gibt.



10 Pietro Cavallini: *Jüngstes Gericht*, um 1300, Rom, Santa Cecilia in Trastevere

Doch wunderbarerweise gab es mitten im christlichsten Abendland eine Wiederkehr und Renaissance der Antike: ihres Denkens und Dichtens, ihrer Mythen, ihrer Künste und – ihrer Erogen. Sie erlebten ihre Wiedergeburt in Gestalt der Putten, in denen zusammenfindet, was zusammengehört: das griechisch-römische und das christliche Abendland. Auf den christlichen Namen Putto/Putti getauft, fanden die heidnischen Erogen jedenfalls herzliche Aufnahme in der Engel Ordnungen eines anderen Kosmos: im Universum des christlichen Glaubens mit seinen irdischen und himmlischen Welten. Glücklicherweise brauchten sich die Amoretten, was ihr Erscheinungsbild angeht, in der Zeit ihrer Jahrhunderte währenden Abwesenheit oder Verborgenheit nicht zu verändern. Eine Metamorphose war nicht nötig, im Grunde ja auch nicht möglich. So putto-ähnlich jeder Amor erscheint, so scheint jeder Putto Amor nicht nur wie aus dem Gesicht, sondern wie aus dem Leib geschnitten. Nach Amors Bilde sind alle Putten geschaffen – aus dem Geist der Schönheit und Liebe. So ist und bleibt Eros ihr Bruder und Venus ihre Mutter. Und kein Putto – mag er auch noch so christ-

lich sein – wird je seine wunderbare heidnisch-erotische Herkunft verleugnen.

Jedoch dauerte es bis zu jener Epoche eines Neuanfangs und einer Re-Epiphanie der Erogen als christliche Putten in einer anderen Welt noch ein Jahrtausend, in dem die Erogen in der Kunst zwar nicht vollständig, aber doch so gut wie abwesend waren.²² In den Jahrhunderten des Mittelalters herrschte die monumentale italienisch-griechisch-byzantinische Kunst als Ausdruck auch kirchlich-weltlicher Herrschaftsformen kaiserlicher und päpstlicher Imperialmacht in Orient und Okzident: jene *maniera graeca* (Vasari) mit ihren überwältigenden Christus-, Maria- und Engel-Manifestationen, wie sie z. B. in Rom (Abb. 10), Ravenna oder allein in Venedig – dem neuen Byzanz – in drei Kirchen auf Mosaiken zu bewundern sind: in San Marco im Herzen der Stadt (Abb. 11), in Santa Maria Assunta auf Torcello oder in Santi Maria e Donato auf Murano.

Im hocharhabenen Kosmos dieser Kunst- und Glaubensmanifestationen erscheinen vor dem Goldgrund lichtvoller Ewigkeit in aller nur denkbar feierlichen Herrlichkeit und himmlischen Majestät Jesus Christus,



11 Christus und die neun Chöre der Engel, 14. Jh., Venedig, San Marco, Baptisterium

Gottes Sohn, Maria, die Mutter Gottes, die hierarchischen Ordnungen übermächtiger Engel-Chöre und viele Heilige der paradiesischen *Communio sanctorum* – aber auch Luzifer, der Fürst der Feuerfinsternis, und andere teuflisch grauenvolle, infernalische Monster. In

solchen immensen Panoramen der Schöpfungs- wie der Heilsgeschichte und der Offenbarung göttlicher und antigöttlicher Gegenwart sind Erosen oder Putten nicht präsent. Hier haben sie einfach keinen Platz. Das ist nicht ihre Welt, nicht ihre Sphäre.²³

Zeit der Wende

Die ersten Anzeichen einer Zeitenwende, einer Wiederkehr der paganen antiken Erosen und ihrer enthusiastischen Aufnahme in die Kunst des christlichen Abend-

landes zeigen sich bereits während der Herrschaft der *maniera greca*: in der zweiten Hälfte des 13. und in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, als mehr und

mehr antike Kunstwerke aufgefunden und bekannt wurden. Beim Betrachten der „lange verborgen gebliebenen Schönheit“²⁴ dieser Werke waren die Künstler, so hat es *Ristoro d'Arezzo* 1282 berichtet, „vor Entzücken außer sich und wie benommen [stupidi]“. So war das Stupende der archäologischen Entdeckungen, selbst wenn es sich nur um antike Vasenscherben handelte,

nur noch durch Vermutungen des Wunderbaren und Himmlischen zu erklären: „Jene Künstler müssen göttlich gewesen sein, oder jene Vasen müssen vom Himmel gefallen sein, da man nicht begreifen könne, wie sie in der Form, in der Farbe und als Kunstgebilde überhaupt hätten gemacht werden können.“²⁵

Nicola und Giovanni Pisano



12 Giovanni Pisano: *Rankensäule mit Putten*, um 1290

Es waren jedoch vor allem die antiken Sarkophagreliefs mit ihren an Erosen reichen Darstellungen antiker Götter und ihrer Mythen, die den bildenden Künstlern gleichsam als befreiende Inspirationsquelle für den Beginn einer neuen Kunst dienten, durch die „jene plumpe und unausgewogene griechische [byzantinische] Manier – *quella vecchia maniera greca, goffa e sproportionata*“²⁶ überwunden werden konnte. So hat schon *Nicola Pisano* (ca. 1225–ca. 1278) für die Kanzel des Baptisteriums von Pisa (um 1260) die Jungfrau und Gottesmutter Maria nach dem Bilde der imposanten Figur der antiken Phaidra geschaffen, deren Beziehungsgeschichte mit Hippolytos er auf einem Relief eines Sarkophages gesehen hatte.²⁷ Durch das Nachahmen von Skulpturen antiker Marmorsärge wurde Nicola Pisano „bald als der beste Bildhauer seiner Zeit gerühmt“²⁸.

Können jedoch Nicola Pisanos Engelfiguren, für die es viele antike Erosen-Beispiele gibt, als nur erst von fern präludierende Vorformen von Renaissance-Putten gesehen werden, so kann mit Blick auf die Werke seines Sohnes *Giovanni Pisano* (1245/50–um 1314) ohne Bedenken von Putten die Rede sein, vor allem was seine antikisierenden Akanthus-Rankensäulen (um 1290) in Siena betrifft (Abb. 12). Wie die Rankensäulen („peopled scrolls“) selber ihr Vorbild in dekorativen römisch-antiken Ranken-Pilastern und Ranken-Pfeilern haben, so sind diese Putten auch in antiken Erosen ebenso präfiguriert wie sie auf ihre Weise diverse Erscheinungsformen späterer Putten vorwegnehmen. Als „Meister der Rankensäulen“²⁹ hat Giovanni Pisano eine ganz eigene Sienerer Putten-Welt geschaffen, die ihrerseits wieder zum inspirierenden Vorbild werden konnte.



13 Giotto: *Jesu Beweinung*, 1302–1305, Padua, Cappella degli Scrovegni

Giotto di Bondone

Auch im Werk des *Giotto di Bondone* (um 1266–1337) mit seinen meisterhaften Menschendarstellungen, deren Emotionalität und Lebendigkeit, Wirklichkeit und Natürlichkeit Giorgio Vasari nicht genug rühmen kann, sind Übernahmen oder Nachahmungen antiker Motive zu erkennen, wie sie z. B. an einem Sarkophagrelief aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zu sehen waren und bereits von Nicola Pisano übernommen wurden. Bei Giotto erlebt das antike Vorbild einer in Schmerz und Trauer hochpathetisch gestikulierenden Frauengestalt sozusagen eine Renaissance in den Pathos-Figuren des Johannes und der Engel auf dem Fresko *Jesu Beweinung* in der von 1302–1305 ausgemalten Arena- oder Scrovegni-Kapelle in Padua (Abb. 13). Bemerkenswert sind in diesem Kontext Giottos Engeldarstellungen; wie auf dem Bild *Jesu Beweinung* bevölkern ebenfalls zehn großgefögelte Engel mit Gesichtern von Erwachsenen den Himmel über der Szene mit *Jesu Kreuzigung*, die mit ihren umwölkten Oberkörpern freilich nur halb

zu sehen sind und wie Kometen aus himmlisch hohen Sphären zu kommen scheinen. Durch diese verkleinernde „Halbierung“, durch ihr Erscheinen als Engelschar und durch ihr den Himmelraum füllendes Fliegen wirken sie in gewisser Weise aber auch wie Putten, weisen sie doch voraus auf die immer auch scharenweise in Wolken erscheinenden Putten oder die befügelten Putten-Engel-Köpfchen als Zeugen irdisch-himmlischer Heilsereignisse, an denen sie jeweils auf ihre Weise Anteil nehmen.

Giottos Engel scheinen Geist und Körper, Wirklichkeit und Idee, sichtbar und unsichtbar, abwesend und anwesend zu sein. Sie sind Zwischensphären-Wesen, Wesen der Verwandlung, der Nähe und Ferne. Sie erscheinen als wirkmächtige Wesen der Ahnung und des Glaubens. Sie leuchten gleichsam auf, wenn sie in die irdische Atmosphäre und in die Sphären der Menschen eintauchen. Sie lösen sich aus den Wolken des Himmels und nehmen Gestalt an. Besteht bei der Kreuzigung die



14 Giotto: *Die Weihnachtsfeier in Greccio*, vor 1300, Assisi, San Francesco, Detail

Aufgabe dieser gestaltet-gestaltlosen Engel auch darin, Jesu Blut aus seinen Händen und der Seitenwunde in Kelchschalen aufzufangen, so doch – auf beiden Bildern – vor allem darin, in ergreifend menschlicher Weise ihr äußerstes Mit-Leiden an der Passion Jesu zum Ausdruck zu bringen: in expressiver Mimik und lebensvoller Gestik des Schmerzes und Entsetzens, der Trauer, Verzweiflung und Erschütterung.

Putten hat Giotto aber auch gemalt, selbst wenn sie zweifellos noch nicht ausgesprochen kindlich aussehen. Sowohl auf dem vor 1300 entstandenen Fresko mit dem 13. Bild der Franziskus-Legende *Die Weihnachtsfeier in Greccio* in der Oberkirche von Assisi als auch auf zwei Fresken mit der *Verkündigung an Anna* und der *Geburt Marias* in der Arena-Kapelle erscheinen sie als Giebelschmuck eines Ziboriums – eines auf Säulen ruhenden Altarüberbaus (Abb. 14) – und eines Hauses (Abb. 15). Während die so gut wie nackten Putten der Weihnachtsszene einen einfachen dekorativen Kranz halten,



15 Giotto: *Die Verkündigung an Anna*, 1302–1305, Padua, Cappella degli Scrovegni



16 Giotto: *Die Verkündigung an Anna*, 1302–1305, Padua, Cappella degli Scrovegni, Detail

präsentieren die Putten auf dem Giebel des Hauses der hl. Anna ein muschelförmiges Medaillon mit dem Bild Gottvaters oder des Erlösers als Halbfigur. In einem Raum des Hauses verkündet ein großer Engel, der gerade noch durch das hochgelegene kleine Fenster in Annas Wohnung hineinblicken kann, Marias Mutter die Empfängnis und Geburt ihrer Tochter. Indem die Putten mit dem Medaillon das Haus auszeichnen, verweisen sie auf den heilsgeschichtlichen Kontext des Geschehens. Mit hochgestellten großen Flügeln schweben die Putten waagrecht in der Luft; sie sind – jedenfalls auf dem Bild mit der Verkündigung an Anna – vollständig nackt, obwohl sie um die Schultern noch ein schleierhaftes Tüchlein oder Mäntelchen tragen, das im Flugwind wie ein zusätzlicher Flügel weht und am Hals

mit einer Brosche gehalten wird, damit es bei der Flug- und Luftaktion nicht davonfliegt (Abb. 16).

In Giotto's christlichen Putten-Engeln erleben die antiken heidnischen Erosen oder Amoretten, wie sie vor allem auf Sarkophagen abgebildet und überliefert wurden, in der gotischen Malerei eine – wenn auch nur angedeutete – frühe Renaissance. Auf einem der Sarkophage aus der Zeit um 160 n. Chr., auf dem der *Indienfeldzug des Dionysos* dargestellt ist, findet sich ein vielfach vorkommendes antikes Motiv, das auch Giotto mit seinen Giebel-Putten zitiert: Zwei luftig leicht gekleide-

te weibliche Victorien-Engel präsentieren auf dem Deckel des Sarkophages einen oben und unten mit beiden Händen gehaltenen Tondo mit einem Porträtbildnis, auf das sie blicken. Sie sind mit mächtigen Flügeln ausgestattet; ihre langen und weiten Gewänder wehen im Winde und lassen Schultern und Arme, aber auch Beine und Füße sehen, die die am Himmel schwebenden schönen Wesen im leichten Fluge graziös bewegen.³⁰ Ganz ähnlich bewegen sich die Putten auf Giotto's Fresken mit den Anna-Szenen in luftiger Höhe.³¹

Pietro Lorenzetti

Durch ihr himmlisches Erscheinungsbild, das ebenfalls an Kometen, manchmal sogar ein wenig an Raketen mit Feuerschweif denken lässt, weisen die erwachsenen, nur im wolkigen Halbformat wie Brustbilder präsenten Engelgestalten von *Pietro Lorenzetti* (um 1280–1348) besonders auffällige Ähnlichkeiten mit Giotto's Engeln auf; vor allem die zehn oder 14 Engel auf den beiden um 1320 gemalten Fresken der *Kreuzigung Jesu* in den San-Francesco-Kirchen von Siena und Assisi. Auch sie bringen mit expressivster Mimik und Gebärdensprache ihren herzerreißenden Verzweigungsschmerz angesichts des Leidens, Sterbens und Todes des gekreuzigten Erlösers zum Ausdruck. Speziell die in bläuliche Gewänder gekleideten Engel auf dem Fresko der Unterkirche von Assisi hat Lorenzetti sehr stark verkleinert und auf zeichenhafte Signalwirkung ausdrucksvoller Gestik reduziert.

Vor dem Blaugrund des irdischen Himmels der Endlichkeit schweben die kleinen großen Engel um den gekreuzigten Jesus. Mit ihren großen goldenen Heiligenscheinen, in denen sich der Goldgrund der Ewigkeit des göttlichen Himmels manifestiert, bilden sie jedoch – bei aller unmittelbaren Leiderfahrung, Todespräsenz und abgründigen Gottverlassenheit – gleichsam eine Goldgloriole: die Gloriole des Triumphes der Auferstehung Jesu. Es handelt sich um die Aureole der Herrlichkeit jenes himmlischen Paradieses, in das „heute noch“ zu kommen der sterbende Jesus dem mit ihm hingewandten guten, weil reuigen Räuber verheißt hat (Lk 23,43), der darum auch bereits – wie Jesus, die Engel

und die anderen Heiligen – mit einem Heiligenschein ausgezeichnet ist. Auf den Betrachter des Bildes mit der biblischen Szene wirken die kleinen erwachsenen Engel wie frühe Vorboten späterer Putten, zu deren heiligster und glorioser Aufgabe es auch immer wieder gehört, Gloriolen zu bilden, ganz Gloriole zu sein.

Und wie Giotto hat auch Pietro Lorenzetti ordentliche Putten gemalt, fast schon so richtig puttige Renaissance-Putten. Auf den vor 1319 entstandenen Fresken mit dem *Letzten Abendmahl* und der *Geißelung Jesu* (Abb. 17) in der Unterkirche von San Francesco in Assisi sind sie zu sehen. Sie gehören zum bauplastischen ornamentalen Architekturprogramm der offenen luxuriösen Innenräume palastähnlicher Gebäude, in denen sich die liebevolle Abschieds- und die blutige Folterszene abspielen. Die nackten und geflügelten Putten stehen, sitzen oder hocken hoch oben wie kleine Säulenheilige über den Ereignissen, die sie durch ihre Anwesenheit gewissermaßen krönen. Während Giotto's mehr skizzierte als ausgemalte Putten mit dem Medailon am Giebel des Hauses der hl. Anna jedoch kaum mehr als ein reines Schmuckelement darstellen und insofern auch nicht gerade lebhaft erscheinen, gerieren sich Lorenzetti's Putten ohne Heiligenschein schon putten-munter lebendig und führen sich wie das leibhaftige Personal regelrechter Genreszenen auf. Indem sie – beim *Letzten Abendmahl* – z. B. leere Füllhörner, ein kleines Häschen oder Kaninchen und einen Fisch in den Händen halten, erfüllen sie einerseits im Kontext der dargestellten Heilsereignisse eine bedeutsame