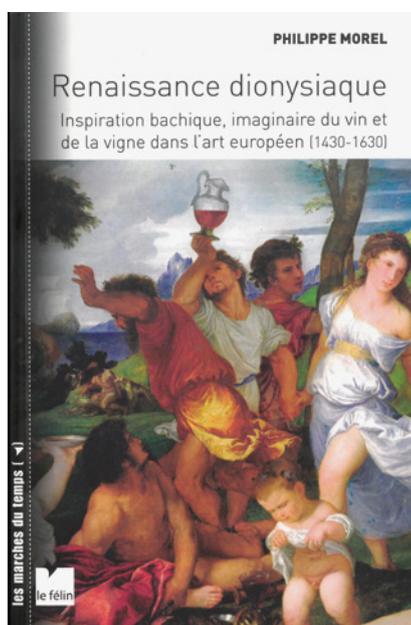


Philippe Morel

Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430–1630)

Deborah Schlauch & Markus A. Castor



Paris: Éditions du Félin, 2016,
873 Seiten

Zweifellos verdient ein so sperriges wie eingängiges, gelehrtes wie unterhaltsames, reiches wie konzentriertes Buch eine Besprechung, eine, die selbst das alles natürlich nicht sein will und kann. Man könnte das Buch Philippe Morels ein Werk von methodischer wie thematischer Nachhaltigkeit nennen. Es entwickelt so etwas wie einen auf Geschichte und ihre Bilder gerichteten ›Regard Croisé‹. Mit einer historischen Perspektive auf zwei Jahrhunderte frühneuzeitlicher Dionysos-Konfigurationen ist es zunächst ein Buch zur Renaissance, zum modernen Europa, macht aber zugleich mit seinen Vor- und Rückbezügen die unablässigen Renaissancen als dauerhaftes Wiederauffinden und Neuerschaffen des Dionysischen deutlich, ja es ist selbst Teil dieser Wiedergeburten. Als zeitgenössische Lektüre kann man das ganz lebenspraktisch nur wünschen – mehr Renaissance wagen. Und auch ohne Weingenuß ist das Buch als Lektüre das, was es im Untertitel verspricht, inspirierend und fruchtbar wenn es um die Kultivierung und Vermehrung des eigenen Imaginariums geht, das neben aller historischen Analyse uns im anthropologischen Kern betrifft.

Das macht die Wirkmacht der Bilder aus, aber auch des Buches, was auch Verdienst der Darstellung ist. Denn so, wie hier der Rückbezug einer durch das Mittelalter gegangenen Antike gelingt, ja eigentliche Voraussetzung zu einem Verständnis ist, so wird die implizite Umkehrung der Fragerichtung zur folgerichtigen Demonstration der drängenden Relevanz des Themas aus seiner historischen Tiefe heraus.

Man ist verführt, die seit einiger Zeit zu beobachtende Renaissance einer Beschäftigung mit dem Dionysischen aus dem Hinterfragen aktueller Befindlichkeiten und einem unheimlichen Ungenügen der eigenen Zeit zu begründen.¹ Das betrifft das europäische Drama und das Hereinbrechen politischen Handelns in die Lebenswelt. Es betrifft zugleich die Verwerfungen, die den Einzelnen zwischen puritanisch global operierender Moralisierung individuellen Redens und Handelns und einer fast schon verordneten Freizügigkeit oszillieren lassen, einer inszenierten

Libertinage, die sich dann doch mehr in mediale Projektionen vernetzter Bits und Bilder verzieht. Und auf dem Fuße folgt das tragische Aufleuchten der neuerlichen Schrecken fundamentalistisch atavistischer, jedenfalls zerstörerischer Bewegungen eines dionysischen Dramas von Fern aus Ost, welches die pessimistischen Seherfähigkeiten Nietzsches einmal mehr aufrufen. Mehr Dionysos wagen hieße dann auch einen Ausbruch aus simulierter Existenz, die Exzesse so gut wie Gruppenzensur sieht, in Aussicht zu stellen. Eine inspirierte und geschichtsbewusste Veränderung bedarf freilich mehr als tagesaktueller Analysen. Und das Buch vermag zu trösten, wenn hier der Bildermacht, deren Inflation in Selbstentmachtung zu münden droht, der historisch längere Atem der Kunstgeschichte zugewiesen wird.

Aus dieser Perspektive auf die Kunst der Renaissance zurückzugehen verdient besondere Beachtung, auch weil sich hier der Ursprung einer abendländischen Moderne, des Humanismus und seiner neu gewonnenen Freiheiten mit den Energiekammern des fortwirkenden christlichen Erbes durchdringen. Das immer wieder verblüffende Faktum des Überdauerns der alten Bilder der *Conditio humanae*, ihre Stabilität in den Varianten einer *longue durée* ist atemberaubend. Das Buch führt in der Abfolge dichter und eindringlicher Argumentationen Bildwerke im Kontext vor Augen, die teils so mäandern, wie es dem vielgestaltigen Gott entspricht. Die Auf-erstehung einer wie auch immer projizierten Antike kreuzt sich mit orientalischen, indischen, ägyptischen, sozusagen ›fremden‹ weil dunklen und kaum noch aufgeklärten Wurzeln und Einschlüssen.

Bei allem Pessimismus zeitgenössischer Diagnose, Thema und Buch Philippe Morels haben das große Verdienst, hinter die Überlagerungen und Funktionalisierungen des Dionysischen, besonders die einer bürgerlichen Epoche, zurückzugehen. Die bemerkenswerte Freilegung in unübersichtlichem Gebiet gibt insbesondere den Blick frei auf eine dualistische Disposition des Dionysischen, der dem Exzess die *Temperantia* und dem Tragischen die Freude zugesellt.

Nun hat die jahrelange Beschäftigung des Autors mit diesem Projekt zu 873 Seiten in Quart geführt. Der schwindelerregenden Vielgestaltigkeit des Gottes und seiner Bilder, zugleich Quelle seines Erfolgs, mag man für zwei Jahrhunderte nur annähernd gerecht werden können. Doch beim Lesen entdeckt sich früh die Angemessenheit des zunächst überbordend scheinenden Umfangs. Mit Sprachduktus und thematischer Gliederung ist es ein Buch geworden, das zugleich jeden Kompendiumscharakter vermeidet und zu Ende gelesen werden kann und will. Denn nur in dieser Entdeckungsreise offenbart sich die durchdringende und nachhaltige Wirkmacht der Götter. Das Buch wehrt sich damit auch gegen den Mangel an Zeit, die Abwesenheit von Geduld und die armselige Reduktion bloß digitaler Bilderapparaturen, so umfangreich sie sein mögen.

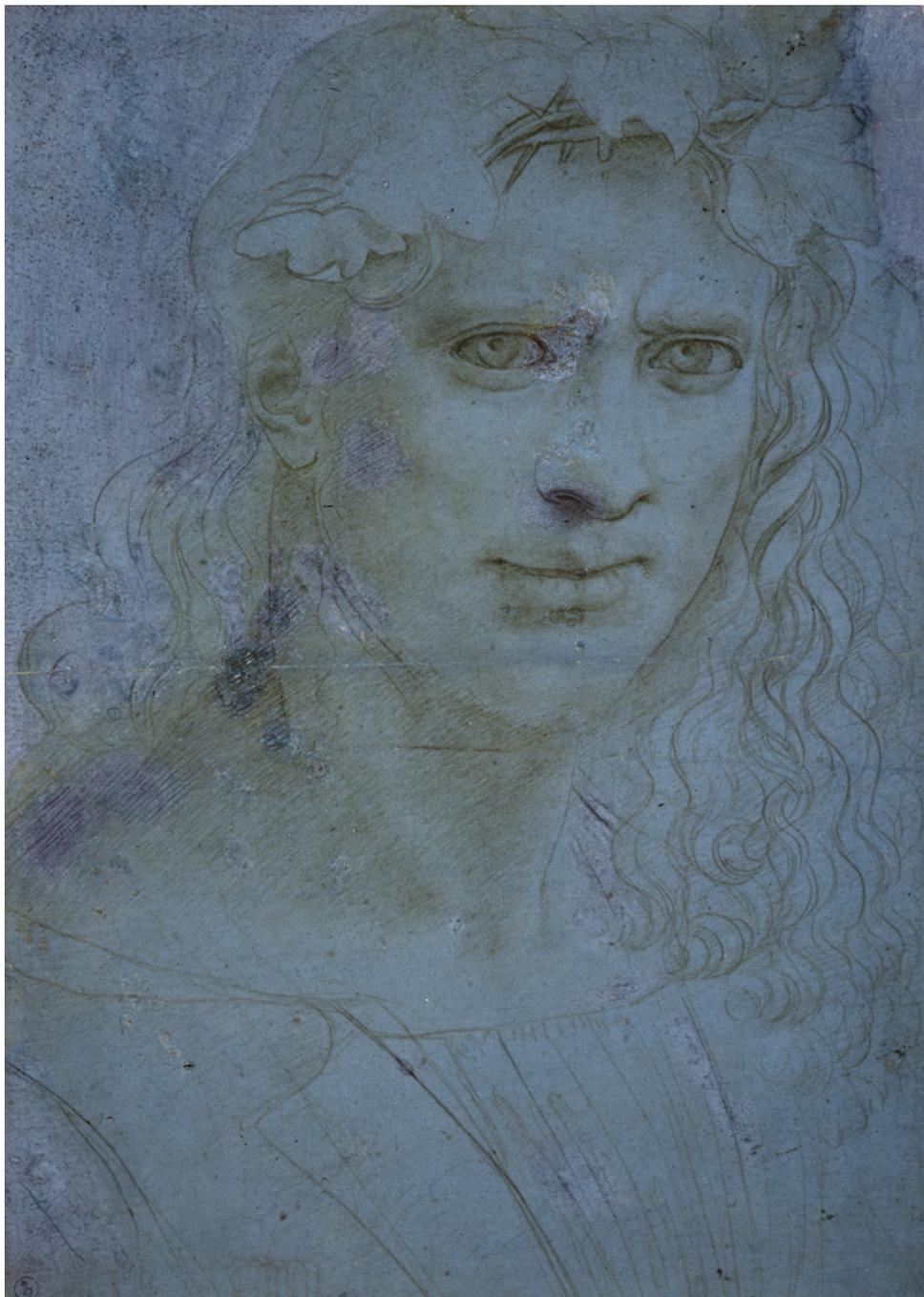
Die vielgestaltige, hier naheliegende und dort untergründige Wirkmacht des Dionysos versucht der Autor in fünf Kapiteln zu fassen, die mit ihrer leitmotivischen Begrifflichkeit eine Ordnung implementieren, die weder schematisch noch methodologisierend appliziert, sondern dem historischen Befund abgeschaut ist. Es handelt sich um Themenfelder, die die wesentlichen Aspekte der untersuchten

Werke im Kontext ausmachen und das überbordende Material strukturieren: »Figuren des Exzesses – Fruchtbarkeit und Mäßigung – Poetische Inspiration und künstlerische Kreation – Mystische und christliche Interpretation des Bacchus – Das dionysische Christentum«.

Sicher, manches Werk hätte sich mit Berechtigung auch in einem der anderen Kapitel gewinnbringend verhandeln lassen. Doch innerhalb der Kapitel wird der Leitgedanke anhand eines Defilees der Werke, etwa von Lomazzo über Caravaggio, Annibale Carracci, von Rubens zu Velázquez, meist historisch entwickelt (Kap. IV). Andere Kapitel orientieren sich an ikonographischen Variationen (Kap. II.). Das kommt der Dynamik der Darstellung wie der historischen Entwicklung zugute, vermeidet jedenfalls jeden Schulenstreit und nutzt die gesamte Bandbreite geisteswissenschaftlichen Arbeitens ohne der Schubladen zu bedürfen.

Die in der Einleitung einleuchtende Kritik einer jeweils zeitbedingten Konzeption des Dionysischen fördert nicht nur weniger bekannte Autoren, wie Pierre-Nicolas Rolle,² zutage. Gegen das in seiner folgenreichen Durchschlagskraft relativierte, pessimistische Modell Nietzsches führt Morels dualistischer Zuschnitt dessen Analyse den Konditionen und blinden Flecken seiner Zeit zu. Dionysische Vielgestaltigkeit sperrt sich gegen eine philosophisch-theoretische Interpretationen, die die Geburt Nietzsches und seiner folgenreicher Prägung des Dionysischen im Antagonismus zum Apollinischen³ als Ausgangspunkt nehmen und die zudem, fokussiert auf Extase und Gewalt des Dionysischen, dessen andere Seite unterschlagen und in diesem Missverständnis seiner Natur nicht nahekommen. Das Changeant des Gottes mit seinen Wesensmerkmalen von Fruchtbarkeit, Liebe, Freude zu ergänzen, ist Ergebnis einer nach Fakten und Quellen rückverfolgten Geschichte.

Spätantike und Mittelalter als wesentliche Akkumulatoren, insbesondere der Diffusionen von Typen (Osiris – Dionysos – Christus) gelten zu lassen, ja stark zu machen, bringt den Autor zur Vorstellung eines »Christianisme dionysiaque de la Renaissance«. Die biblische Rück- oder Einbindung ist denn auch Grund und Mittel genug, die allzu oft etwas weinselige Tradition des Bacchus mit ungleich bedeutungssameren Aspekten und mentalitätsprägendem Tiefgang hinter sich zu lassen. Die soziokulturelle Perspektivierung auf Dionysos als religiöses und kulturelles Phänomen ist in seiner Durchschlagskraft umso besser zu verstehen, wenn sein Imaginarium sowohl als Repertoire eines gelehrten, elitären Humanismus als auch als Ausfluss volkstümlich tradiertter Bilder erkannt wird. Kunstgeschichte übersteigt hier bei weitem die Perspektive einer vergleichenden Religionsgeschichte. Gerade abseits der simplen Allegorie einer moralischen Position garantiert die Diversität intellektueller und lokaler Ausprägungen die Bedürfnisbefriedigung einer möglichst großen Zahl an Teilnehmern. Erklärtermaßen ist das Thema des Buches nicht die Ikonographie eines Sujets, es geht um das thematische Feld der Tradition dionysischer Inspirationen, einschließlich des Blicks auf die Heerscharen an Assistenzpersonal und dessen Transformationen rund um Blut und Wein.



Giovanni Antonio Boltraffio, *Busto di Cristo giovane con corona di spine e foglie di edera* (Selbstportrait als Christus-Bacchus), Silberstift auf blauem Papier, um 1500, 30,5 × 22 cm, © Biblioteca Reale, Torino: « Su concessione del Ministero per i Beni et le Attività Culturali et per il Turismo, Musei Reali – Bibliotheca Reale, Torino ».

EXZESS, TRUNKSUCHT, TANZ, SEXUALITÄT UND OPFERTOD – BEISPIELE

Im Kreisen um das Motiv der Trauben pressenden Hand, etwa bei Bellini, Reni oder Rubens oder in den Fresken Veroneses für den Bacchus-Saal der Villa Maser, lassen sich regionale und zeitliche Varianten der Interpretationen ein und desselben Motivs unterscheiden, was bis zur einmütigen Kritik bei Heemskerck oder zur komisch burlesken Entschärfung bei Brueghel reicht. Die Komplexität zwischen lutherischer Verdammung und lebensfroher Konnotationen in Italien und Frankreich machen die politische Funktionalisierung des Themas evident, mit Verweis auf klassische (Horaz, Plinius) und christliche Moralpositionen und vor allem mit deren Überschreiten. Rituellem, eucharistischem Weingenuss, die profanen Varianten der Kermes, des Staatsbanketts und der Bauernhochzeit, Wein als Katalysator des *Rite de passage*, all das macht den Weingenuss zum Ambivalenten, situationsbedingt zu interpretierenden Motor, bei Rabelais zum Begleitmedium des Lachens.

Die wechselnde, polygame Paarung der Protagonisten, Bacchus und Ariadne, Bacchus und Venus, Bacchus und Antiniana, bekunden die Subtilität des Dionysischen, seine Wandlungsfähigkeit. Von Rosso Fiorentino ausgehend zeigen die Mannerismen eines Hans von Aachen, Goltzius oder Spranger das Oszillieren, die Vieldeutigkeit komplexer figurativer Konstellationen samt Gesten und Blickachsen. Man mag von Infektionen durch Einzelmotive sprechen, etwa bei der von Jacob Cats Moralkatalog ihren Ausgang nehmenden, nach der Traube greifenden Hand, die sich etwa in den mit einer Kinderschar beglückten Familienportraits wiederfindet. Besonders der anhand solcher Einzelthemen überzeugende Rückbezug auf die lange Kette der Traditionen – man ist unweigerlich an Lovejoys unendliche Kette der Wesen erinnert –, hier über Johannes Chrysostomos, die Psalmen, das Alte Testament oder Matteo Bandello, macht das tief eingegrabene Potential dionysischer Momente in das abendländische Bewusstsein so anschaulich wie greifbar. Ein Soziologe hätte sich hier eine politische Ausdeutung, etwa in demographischer Steuerung von Pollutionen wünschen können, wenngleich das nicht eigentliches Thema des Buches ist. Aber es wird deutlich, wie sehr sich die Intonation des Fruchtbarkeitsthemas kaum ohne die Allegorien von Krieg und Frieden ausreichend verstehen lassen. Bei aller Moralität ist das ›Vermehret Euch‹ politisches Programm. Der Reichtum des Buches, seines Allusionsraumes lässt sich vielleicht am prägnantesten anhand der diskutierten Fälle darstellen. Nach einem paradigmatischen Beispiel unter dem Titel *Le Christ, saint Jean-Baptiste et Bacchus, de Léonard de Vinci à Caravage: Esthétique de l'ambiguïté et aporie iconographique* kann das in diesem Rahmen nur mit wenigen angesprochenen Beispielen getan werden.

UMTAUFEN DURCH BILDER UND DER ENTBLOSSTE CHRISTUS

Die symbolhafte Verbindung zwischen der heidnisch-antiken und der christlichen Tradition des Weines wird am Ende des Buches zunächst einmal von der ikonografischen Seite betrachtet. Philippe Morel richtet den Blick auf eine Zeichnung Giovanni Antonio Boltraffios von 1495; ein Selbstportrait, das den jungen Künstler mit ernstem Blick und gerunzelter Stirn zeigt. Die langen Locken ziert ein Kranz,

eine Dornenkrone, mit Weinlaub oder Efeu gespickt.⁴ Die Ambivalenz der Symbolik ist offenkundig: Als Zeichen der Passion Christi ist die Dornenkrone zugleich Blätterkrone, ist Fusion einer paganen und christlichen Tradition. Der Autor legt die Geschichte der Zuschreibung des Werkes dar; zunächst als Werk Leonardo da Vincis und als Darstellung eines Bacchus angesehen, wird es heute Boltraffio zugeschrieben und als Selbstportrait behandelt (S. 613). Ein Rollenportrait des Künstlers als Bacchus? Morel führt die Subtilität des Werkes vor (S. 613), setzt es in einen sowohl antiken als auch christlichen Kontext, und, das ist der eigentliche Gewinn, zeigt in der Ausdeutung die doppelt gerichteten Bedeutungssphären in ihrer gegenseitigen Aufladung. In der christlichen Ikonografie stellt sich die Verbindung zu Johannes dem Täufer her und in der paganen lesen wir das Symbol der Künstler, Dichter und Musiker. Und in beiden Auslegungen ist das Efeulaub ein Symbol von Unsterblichkeit und Erneuerung (S. 615). Solcherart Ambiguität lässt den Leser den Prozess der Fusionen paganer und christlicher Ikonografie anschaulich nachvollziehen. Zwei Tafeln Leonardo da Vincis mit Johannes dem Täufer im Louvre bringen einen zusätzlichen Aspekt ins Spiel. Die 1509 entstandene Tafel zeigt den Täufer vor diffus-dunklem Hintergrund.⁵ Der Autor beschreibt die Figur als androgyn, unterstützt dieses Argument durch eine Skizze desselben Motives,⁶ nun jedoch mit sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechtsmerkmalen gekennzeichnet (S. 621). Johannes auf der Tafel im Louvre ist nur mit einem Pantherfell bekleidet, das locker über ihn fällt. Der Blick ist sinnlich verführende Betrachtersprache, wenn Leonardo der christlichen Darstellung Laszivität und sexuelle Spannung einhaucht, vermehrt mit der schattigen Diffusität des Hintergrundes. Eine weitere, angeführte Zeichnung mit dem Titel *Saint Jean-Baptiste assis* kann Morel als konkreten Beleg solcherart prozessualer Umprägungen anführen. Keinerlei Attribute machen den Johannes mehr eindeutig.⁷ Der Stab ist kein Kreuz und die Figur zeigt sich völlig nackt. Die zweite Tafel im Louvre von 1512 weist große Ähnlichkeiten zur zuletzt beschriebenen Zeichnung auf und entfernt sich abermals von der Bildtradition des Täufers, wird zum Bacchus, mit Efeukranz und Weinrebe in der Linken. Solcherart beschreibende und interpretierende Passagen lassen den Leser ganz konkret die Prozesse der Umprägungen nachvollziehen. Dabei erweist sich die in einzelnen Kapiteln erfrischend chronologische Vorgehensweise als Gewinn, befördert sie einerseits die Übersicht und sorgt andererseits mit beispielhaften Analysen für die Überzeugungskraft der Argumente. Wenn Caravaggios Gemälde des Johannes der Kapitolinischen Museen (1600–1602) einen nackten Jüngling auf einem Tierfell zeigt, der lächelnd den Betrachter anblickt und zugleich den Widder mit der Rechten berührt, das Tierfell, kaum kanonisch, allenfalls eine Reminiszenz auf Johannes aufrechterhält und ansonsten keinerlei christologischen Attribute zu sehen sind, dann ist Morels (für Caravaggio zweifellos erwartbare) Analyse der Umprägung des unschuldigen Lammes in einen Widder als erotische Aufladung und Laszivität die anschauliche Nachvollziehbarkeit sexueller Spannung als Werk des Dionysos (S. 635 und 644–45). Morel macht am Ende des Kapitels einsichtig, dass die Johannes-Bacchus-Ikonografie seit der Renaissance

bis ins 17. Jahrhundert das gleiche Ziel verfolgte: Die Nacktheit, Laszivität, das Lächeln des Johannes, das Verschwinden traditionell christlicher Attribute und das Hinzufügen von paganen Zutaten ist ein Spiel mit Grenzverschiebungen und selbst schon dionysische Praxis. Das vermehrte Wissen um antike Ikonografien erzeugt eine teils humoristische Deformation traditioneller Darstellung und leistet zugleich eine zeitgenössisch dringliche Versöhnung von paganer und christlicher Ikonografie. Philippe Morel macht mehr als plausibel, warum in dieser Argumentationskette Bacchus als Gott der Verwandlung und Vielschichtigkeit die Idealfigur solcher Historisierungsarbeit sein muss – ein Prozess, der es erlaubt, das Christentum einer historischen Kontinuität einzuschreiben, welche durch die Wiederentdeckung der Antike infrage gestellt wurde. Das Interesse an der Verschmelzung antiker und christlicher Bildformen verwandelt sich hier in ein Instrument erotisch aufgeladener Gesellschaftskunst.

TANZ, BALLET, INTROITUS UND BACCHANAL

Mit der über Jahrhunderte praktizierten *Danse des ménades* samt seiner literarischen Tradition (Euripides, Catull, Lukian), mit dem Prototypen des Flachreliefs von Kallimachos (Rom), allein mit den analysierten Beispielen erschließt das Buch die Verzweigungen des ikonographischen Wurzelsystems von selbst. Es werden vor allem die Filiationen der Pathosformel, etwa ab dem 13. Jahrhundert, so mit dem Krater aus Pisa, den Pisanello für seine Bacchantinnen in der Oxforder Zeichnung gegen 1440 benutzt, nachvollziehbar. Die Beispiele künden von einer durch die Kunstgeschichte besorgten Dauerpräsenz von Schlüsselwerken. Der Autor stößt Tore zu neuen Perspektiven auf, wenn er – mit Verweis auf Aby Warburg oder Edgar Wind – die Intrusion des Dionysischen in die ekstatischen Figurerfindungen der Heiligen Frauen, insbesondere Magdalenas nachzeichnet (Donatellos Lamentation für San Lorenzo, die Kreuzigungen Bertoldos oder Filippino Lippis sowie schließlich Johannes Chrysostomos' Magdalena als Bacchantin). Über den Nachweis der Bildtraditionen hinaus scheint uns besonders bemerkenswert, wenn Morel auf die Praxis und folglich die Instrumentalisierung des dionysischen Imaginariums zu sprechen kommt. Die an Horaz orientierten Canzone des Lorenzo il Magnifico (*Quant'è bella giovinezza*) für den Triumph des Florentiner Karnevals von 1490 schreiben sich in ein ausdifferenziertes Panorama bacchantischer Programme ein, der Sammlung etruskischer Vasen oder den Fresken Antonio Pollaiolos der Villa Lanfredini – das Ephemere tritt als epikureische Feier des Hier und Jetzt hervor, dessen Legitimation durch Geschichte erreicht wird. Wissenschaftshistorisch auf Chastel, Warburg und Panofsky referierend, mag man von einer archäologisch-humanistischen Restitution sprechen, die den gedoppelten Lesarten und Intertextualitäten gerecht wird.

Solches Vorgehen ermöglicht herrliche Kabinettstücke, wie das der antikisierenden Lektüre der eigentlich flämischen Tradition der *Ballets alla moresca*, die zu meist zum Karneval aufgeführt wurden, aber auch anlässlich der Hochzeitsnacht Sforza-Aragone in Pesaro 1473 die Fruchtbarkeit des Prinzenpaares feiert und diese

mit derjenigen des Landstrichs und der Staatslenkung vereinigt. Bemerkenswert ist die Analyse des *Bacchanale d'Arcueil*, des 1553 veranstalteten bacchantischen Umzugs südlich der französischen Kapitale und vor der Kulisse des Medici-Aquäduktes auf den römischen Wasserleitungen in einem der besten Weinanbaugebiete. Die von der Pléiade um Pierre de Ronsard bespielten Zeremonien und Aufführungen zielten ganz konkret auf die Wiederbelebung eines Ritus und eine Erneuerung der Mysterien, nicht etwa bloß auf ein gelehrtes Rezitieren oder antiquarisches Beschreiben eines rhetorischen Modells. Die Inszenierung schloss dezidiert alle Reaktionen des Christentums gegen den Paganismus, etwa den in das Teufelssymbol transformierten Ziegenbock, ein. Das vielleicht eindringlichste Beispiel einer dionysischen Inspiration sind hier die Dithyramben über den »pomp du bouc« von Ronsard und Baif (1553 und 57 veröffentlicht), die auch formal von völlig irregulären, fast schon delirierenden, regellosen Versen mit ausgesprochen bildlichem Charakter charakterisiert werden. Morel liest dies als *point de départ* einer Welle an Begeisterung für das Mythologische in Frankreich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, die erst mit den Religionskriegen der 60er Jahre wieder abflaute.

Man ist verführt, die zahlreichen faszinierenden Beispiele anzuführen, Dürers *Tod des Orpheus*, Mantegna, Poliziano, die homosexuellen Implikationen eines Daniele da Volterra oder die *Fabula di Orfeo* im Auftrag des Kardinals Francesco Gonzaga (»Ognun segua, Bacco, te!«), Monteverdis *Orfeo* und Jacopo Peris *Euridica* zur Hochzeit Maria de Medicis. Dem Changieren zwischen karnevaleskem, satyrischem Spiel und christlich eucharistischer Rückbindung und Umprägung folgt man über die Seiten hinweg, bisweilen als handele es sich um die Aufführung selbst. Das mag auch an der im Text aufscheinenden, subtilen aber nie ideologisch gefärbten Aktualität des Themas liegen. Als Epilog des Buches kann Anish Kapoor's »Aima« für die Kapelle des Castello di Ama, mit seiner christologisch-dionysischen Aktualisierung der Fruchtbarkeit des Landstrichs bis heute, als Signet in diesem Sinne verstanden werden. Und die als Annex beigegebenen Quellen, zum Camerino Alfonso d'Este oder der Galerie Farnese, sind vom Autor interpretierte Zeugen für die Stoßrichtung und Absicht des gesamten Buches. Wir stellen, mal mehr oder weniger kultiviert, immer noch die gleichen Fragen und haben nur ein wenig vergessen, dass Antworten zuhauf schon gegeben wurden. Das Buch ist deren Renaissance.

- 1 Zuletzt etwa: Karl Heinz Bohrer, *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015; *Dionysos. Rausch und Extase*, Ausst. Kat. Hamburg: Bucerius Kunstforum, 3.10.2013 bis 12.1.2014, München: Hirmer Verlag, 2013; *Bacchanales modernes! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, Ausst. Galerie du Beaux-Arts de Bordeaux / Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, 12. Februar bis 23. Mai 2016 und das gleichnamige Kolloquium Bordeaux, Salon Albert Mollat, 17. bis 18. März 2016 von Adriana Sotropa und Sara Vitacca; das Kolloquium *L'héritage de Dionysos*, 3. Juni 2016, Université Clermont Auvergne von Vincent Blanchet und François Touchard und das Kolloquium *Dionysos des lumières. Aux sources de la modernité artistique*, Paris, DFK Paris, 30. bis 31. Oktober 2015 von Laetitia Pierre, Christophe Henry und Markus A. Castor.

- 2 Der Militär, Philosoph, Schriftsteller, Unternehmer und Bibliothekar schrieb 1824 die drei Bände seiner *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les mystères d'Éleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétésiques*, Paris: Merlin, 1824.
- 3 Das Buch macht die Fruchtbarkeit deutlich, die darin liegt, hinter Nietzsches dualistische Konzeption, die mit ihrem durchschlagenden Erfolg der Opposition zweier Prinzipien dem Begreifen lange im Wege stand, zurückzugehen. Es beleuchtet das, was Erwin Panofsky (*A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm: Nationalmusei Skriftserie, 1960) anhand von Poussins *Apollon – Bacchus* (oder *Apollon und Erigone*, um 1627, Stockholm, Nationalmuseum) als bereits antikes Konzept der Identität von Bacchus und Apoll und als *numen mixtum* herausgearbeitet hatte, eine Disposition die über die den Renaissance-Humanismus (Ficino, Alciati oder Giraldis) bis weit ins 17. Jahrhundert hineingetragen wurde. Mein Dank für diesen Hinweis sowie auf Friedrich Ohlys Behandlung der paganen und christologischen Interdependenzen am Beispiel des Johannes – Dionysos »Halbbiblische und außerbiblische Typologie« in: ders. (Hg.), *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, S. 361–400) gilt Claudia Blümle.
- 4 Giovanni Antonio Boltraffio, *(Auto)portrait christo-bachique*, um 1495, Turin, Biblioteca Reale.
- 5 Leonardo da Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, um 1509, Paris, Musée du Louvre.
- 6 Leonardo da Vinci, *L'Ange incarné*, coll. part.
- 7 Leonardo da Vinci, *Saint Jean-Baptiste assis*, Varese, Museo Baroffio.