

Performative Rezeption

Frühneuzeitliche Bilder als Präsenzmedien

Nils Büttner

Abstract Der Beitrag behandelt den performativen Charakter frühneuzeitlicher Bilder. Im Gegensatz zu gemeinhin anerkannten „Präsenzmedien“ wie Theaterstücken oder Festzügen haften jenen immer noch bestimmte Topoi des 19. Jahrhunderts und der Vormoderne an, nach denen einzig die stille Zwiesprache die richtige Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk ermöglicht. Anhand einiger Beispiele bekräftigt dieser Beitrag die These, dass die oftmals als überzeitliche Zeichen wahrgenommenen Bilder ihre intentionale Bedeutung zu jeder Zeit erst in und aus dem über sie geführten Diskurs erlangen. Bilder und Sprache stehen hierbei in einer engen Beziehung und formen sich gegenseitig.

Keywords Performativität, intentionaler Betrachter, soziale Funktion, Kunstkritik, gelehrtes Gespräch, Musealisierung

„Wenn wir einem Kunsthistoriker zuhören, wird uns übel, sagte er, indem wir einem Kunsthistoriker zuhören, sehen wir, wie die Kunst, die er beschwätzt, vernichtet wird, mit dem Geschwätz des Kunsthistorikers schrumpft die Kunst und wird vernichtet.“¹

Thomas Bernhards ätzende Kritik an der Kunstvernichtung und der Zorn über geschwätzige Zeitgenossen, die einer besinnlichen Bildbetrachtung lautstark im Wege stehen, hat, genau wie der Topos einer mit Worten nicht beschreibbaren Kunst, eine lange literarische Tradition. Zumal seit dem 19. Jahrhundert hat sich mit Kants „interesselosem Wohlgefallen“ die Vorstellung etabliert, dass die ernsthafte und besinnliche Betrachtung eines Bildes notwendigerweise Stille fordere. Doch war schon zuvor die stille Kontemplation vor Werken der Kunst vor allem im religiösen Kontext eine vielfach geübte Praxis. Die meditative Versenkung in ein Bild sollte dabei allerdings nicht dazu verleiten, den eigentlichen Anlass der Betrachtung aus den Augen zu verlieren.² Kunstwerke und reich ausgestattete Kirchengebäude sollten keinesfalls der Augenlust dienen, der von Theologen vielfach problematisierten „concupiscentia oculorum“. Vielmehr sollte zum Beispiel der Anblick einer Kirche zum meditativen Anlass werden, Gott in seiner eigenen Seele einen innerlichen Tempel zu

errichten.³ Durch den Stecher Cornelis Galle ließ Benedict van Haefden diese Idee des in der Meditation erzeugten inneren Bildes 1630 anschaulich illustrieren, zu dem ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief (3, 16) das Motto abgab (Abb. 1): „Wisset ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?“⁴

Die stumme Zwiesprache mit einem Bild ist als Rezeptionshaltung schon für die Vormoderne vielfach bezeugt. Und das nicht nur in Texten, sondern auch in Bildern. Ein gutes Beispiel dafür liefert eine der Illustrationen (Abb. 2) zu der 1665 publizierten Eloge des Hofdichters Niccolò Avancini auf den wenige Jahre zuvor verstorbenen österreichischen Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662).⁵

Er gehörte dem Jesuitenorden an und war, ohne je die höheren Weihen empfangen zu haben, sechsfacher Bischof und Statthalter der habsburgischen Niederlande. Als Feldherr führte er das habsburgische Heer in den Dreißigjährigen Krieg, wo er für die spanische Monarchie kämpfte.⁶ Die prächtige Tafel zeigt den Fürsten als Begutachter eines Gemäldes, das ihm von einem jungen Mann vorgeführt wird, vielleicht dem Maler. Versonnen blickt der Fürst auf das Bild im Bild.⁷

Wo es um „Bauten – Rituale – Aufführungen“ geht, um Präsenzmedien wie das Theater, das politische Ritual und die Architektur, mag ein Text über Bilder

1



Abb. 1 Cornelis Galle: *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?*, Kupferstich, 1630.

Abb. 2 Cornelis Galle (?): *Leopold Wilhelm bei der Betrachtung eines Gemäldes*, 1665.

2



vorderhand deplatziert wirken. Denn gerade historische Gemälde gelten in der gegenwärtigen Wahrnehmung allgemein als erkenntnisstatisches Medium. Ihre Existenz als museales Objekt ist dazu angetan, aus dem Ewigkeitsanspruch der Präsentationsform eine Überzeitlichkeit der Wahrnehmung abzuleiten. Anders als Theaterstücke, Festzüge oder höfische Feiern, von denen zumeist nur vereinzelte Beschreibungen oder retrospektiv angefertigte Illustrationen zeugen, haben viele dereinst entstandene Gemälde den Zeitläuften widerstanden. Materiell nur minimal verändert, lassen sie vergessen, dass weder der heute übliche Bildumgang noch die Wahrnehmung von Bildern oder ihre epistemologische Bedeutung anthropologische Konstanten sind.

Der moderne museale Präsentationskontext misst den bewahrten Gemälden eine überzeitliche ontologische Qualität zu, die vergessen lässt, dass es *das Bild* als eine der Zeit enthobene Konstante weder gibt noch gab.⁸ In jedem Bild materialisiert sich die zur Zeit seiner Fertigstellung gültige Medienauffassung, die gleichsam in einem engen Wechselspiel und Austausch von den gefertigten Bildern beeinflusst wird. Anders als das materielle Bild bleibt die Auffassung von dem, was ein Bild sei, wie man es anzufertigen und zu betrachten habe, was man von ihm erwarten und was in ihm ausgedrückt sei, zwar ohne physische Substanz, aber doch in jeder Weise substantiell und damit nicht überzeitlich. Vielmehr wird es über die Zeiten hin immer wieder neu ausgehandelt und an den materiellen Objekten und im Austausch mit ihnen entwickelt. Der sprachliche Diskurs wird durch die materiell manifestierten Bilder geformt, ebenso wie die Bilder durch den an Sprache und Denken gebundenen Diskurs. Die materielle Form ist durch den medialen Diskurs geprägt, der sich in der physischen Substanz ausspricht. Um es dem denkenden Sehen verfügbar zu machen, bedarf es einer Sprache, die ebenfalls gleichermaßen Form und Inhalt des jeweils zeitgebundenen Mediendiskurses ist. Erst im Zusammenspiel von materiellem Objekt und der jeweils gültigen Medienauffassung wird ein Bild zu dem, als das es erscheint. Seine intentionale Bedeutung gewinnt es dabei nur innerhalb des Diskurses, in dem und aus dem heraus es gefertigt wurde.

Auch dafür kann das gestochene Porträt Leopold Wilhelms als Beispiel dienen (Abb. 2). Denn entsprechend der an den Regeln der Rhetorik orientierten frühneuzeitlichen Bildauffassung war jede Darstellung nicht nur als mimetisches Abbild lesbar oder als Zeugnis menschlicher Kunstfertigkeit zu würdigen. Das Bild galt vielmehr als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine sozusagen stumme, aber dafür

eine alle Sprachbarrieren überwindende, gleichsam universelle Sprache. In diesem Anspruch liegt zugleich der Grund dafür, dass die einschlägigen kunsttheoretischen Schriften der Zeit einen Kanon von Gestaltungsvorschriften verbreiteten, der sich auf wenige Grundraster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* überlieferte Diktum des Simonides, Malerei sei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit „*pictura loquens*“ ursprünglich das „sprechende Bild“ als eine Redefigur gemeint war.⁹ Unter Bezug auf die formelhaft zu „*ut pictura poesis*“ verkürzte Wendung aus der *Ars poetica* des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie die prinzipiell gleiche Aufgabe der Naturnachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrunde gelegte Regelgerüst der Rhetorik.¹⁰ In diesem Sinne definierte beispielsweise der Kunsttheoretiker Franciscus Junius 1637 in seiner Abhandlung *De pictura veterum* (I, 4, 2) unter Verweis auf Simonides und andere klassische Autoritäten Dichtung und Malerei als „Schwesterkünste“.¹¹ Die auch von anderen Kunsttheoretikern beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk auch allen kunsttheoretischen Erwägungen zugrunde lag.¹² Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Fertigstellung einer Rede bis zum Vortrag, formulierten die Theoretiker die Anforderungen an das Bildermachen und die Bildbetrachtung in Begriffen, die der Rhetorik entlehnt waren.¹³ Die an das Medium Bild herangetragene Erwartung orientierte sich allgemein an deren Forderung, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um den Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu seiner sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen. Ein solcher Zusammenhang ist in Galles Kupferstich illustriert, wo der vor dem Bild stehende Fürst sich die Darstellung offensichtlich zum Vorbild nimmt. Gerade der Detailrealismus der Darstellung trägt in dem Kupferstich dazu bei, die sinnbildhafte Dimension der Szene anschaulich zu machen. Auch dem mit Zeremoniell und höfischer Kleiderordnung wenig vertrauten Betrachter dürfte klar gewesen sein, dass Feldrüstung und Fürstenmantel keine bei der besinnlichen Bildbetrachtung übliche Bekleidung waren.¹⁴ Im Kontext einer in drei Abschnitte geteilten Schrift, die die in Leopold Wilhelm verwirklichten Standestugenden als Erzherzog, Feldherr und Bischof feiert, kommt dieser Darstellung fraglos

eine weitergehende Bedeutung zu: Sie lässt sich über das Zusammenspiel mit dem in die Darstellung integrierten Text genauso erschließen wie durch die Positionierung der Illustration innerhalb des Buches. Wie ein Motto oder das Lemma eines Emblems steht in einer von Putten gehaltenen Kartusche über einer Türfüllung des Raumes, in dem der Erzherzog steht, „wohin die Tugend der Vorväter führt“, „*pietas quo ducit avorum*“. Dass damit nicht nur gemeint ist, dass schon die Ahnen des Herzogs Kunstfreunde waren, verdeutlicht die Positionierung im Buch. Die Illustration ist dem mit „Erzherzog“ betitelten ersten Abschnitt vorangestellt, in dem die nicht zuletzt der familiären Herkunft geschilderten Tugenden dargelegt werden. Allen voran steht dabei die Frömmigkeit (*pietas*), gefolgt von der Hingabe an die verehrungswürdige Messfeier (*devotio in venerabilem Eucharistiam*), die Marienfrömmigkeit und die Verehrung der Heiligen (*Cultus erga beatam Virginem, & Sanctos*). In diesen Herrschertugenden folgte Leopold Wilhelm seinen Ahnen, wobei diese in unzähligen Bildern und Texten gepriesene „*pietas Austriaca*“ bis zum Urahn des habsburgischen Herrschergeschlechtes zurückreichte, zu Rudolf I. von Habsburg.¹⁵ Der immer wieder repetierten Legende folgend, sei Rudolf dereinst, als er über Land ritt, einem Priester begegnet, der das Allerheiligste trug. Aus Ehrfurcht vor dem im Sakrament gegenwärtigen Leib Christi sei er vom Pferd gesprungen und habe dem Priester sein Pferd gegeben.¹⁶ Im Zeitalter der katholischen Reform wurde die historische Legende zum festen Bestandteil der habsburgischen Selbstinszenierung und des Herrscherlobs, sodass Avancini von Leopold Wilhelm behaupten konnte, dass sich bei Leopold das, was bei Rudolf, dem Gründer der Familie, ein Weltwunder gewesen sei, fast alljährlich wiederholt habe: „*Quod in Rudolpho, Augustæ Familiæ conditore, miraculum fuit orbi, penè annum factum est in Leopoldo.*“¹⁷ Damit erklärt sich, was mit dem inschriftlichen Verweis auf die Tugend der Vorväter gemeint ist. Zugleich enthüllt das Wissen um diese Legende, dass das so ostentativ vorgeführte Bild im Bild tatsächlich im wahrsten Sinn des Wortes ein Vorbild ist. Es illustriert nämlich die vielfach ins Bild gesetzte Begegnung Rudolfs I. mit dem Priester, die von Malern ebenso wie von Poeten immer wieder verherrlicht wurde.¹⁸

Derartige emblematische Bilder, die auf dem engen Zusammenspiel von Wort und Bild basieren, sind gleichermaßen ein Kennzeichen des zeitgenössischen Bildverständnisses wie der Epoche, in der sie ihre größte Wirkung entfalteten.¹⁹ Sie geben darüber hinaus einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und

die ihm zugrunde liegende Denkweise. Denn wie in der Darstellung des frommen Erzherzogs wird in Emblemen im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Dabei war jedes Bild prinzipiell polysemisch und erfüllte als Gegenstand der an und vor ihm geführten Rede eine soziale Funktion.²⁰ Die dabei jeweils ausgehandelte Bedeutung eines Werkes hatte dabei, soweit bildliche und textliche Zeugnisse diesen Schluss zulassen, oft weniger Bezug zu dem jeweiligen Bild als zu der sozialen Interaktion, die sich vor ihm vollzog.²¹

Was der Maler eines Bildes im Sinn hatte, was er erdacht und gemacht hatte, wurde nicht zwingend in der von ihm und seinem Auftraggeber intendierten Weise verstanden und diskutiert. Das musste sogar Peter Paul Rubens erfahren, von dem Roger de Piles 1699 schrieb, dass kein Maler „so gelehrt, so klar wie Rubens allegorische Themen behandelt“ habe.²² Das verhinderte nicht, dass selbst eine sachgerechte Auslegung den Sinn eines Bildes eher verschleiern als erläutern konnte. Sprechender Beleg dafür ist ein Brief, den Peter Paul Rubens nach der Eröffnung der Galerie am 13. Mai 1625 an Peiresc sandte.²³ Den Auftrag zu diesem gewaltigen Werk hatte Rubens am 26. Februar 1622 erhalten. Der Zyklus von insgesamt vierundzwanzig Bildern hatte eindeutig die „Geschichte und heroischen Taten“ der Mutter des regierenden französischen Königs zum Gegenstand. Das Bildprogramm zielte darauf, die in Misskredit geratene Königin zu rehabilitieren, die sich mit ihrem Sohn überworfen hatte. Als dieser nun zum ersten Mal die Galerie besuchte, wurde er von Claude de Maugis durch die Galerie geführt, dem Abt von St. Ambroise, der es meisterhaft verstand, wie Rubens Peiresc gegenüber rühmte, „den wahren Sinn einiger Darstellungen zu verschleiern“, um nicht Anlass zu neuem Zwist zwischen Mutter und Sohn zu geben.²⁴ Der Bedeutungsgehalt eines Bildes wurde innerhalb unterschiedlicher politischer und sozialer Kontexte und Räume immer wieder neu diskutiert und ausgehandelt: Das Bilderbetrachten war ein performativer Prozess.

Es bedurfte dabei gar nicht zwingend komplexer Gemäldekompositionen, um der kollektiven Betrachtung Nahrung zu geben und einen Aushandlungsprozess anzustoßen. Wie groß die Freude der höfischen Gesellschaft an der performativen und diskursiven Rezeption von Bildern war, wird eindringlich durch das Tagebuch der Marguerite de Valois bezeugt. Sie reiste 1577 in „einer Sänfte mit Säulen“ nach Flandern, „die mit inkarnatfarbenem

Samt ausgeschlagen, der reich mit Gold und mit vielen seidenen Devisen gestickt war; die großen Fensterscheiben waren ebenfalls ganz mit sinnreichen Devisen bemalt; es waren wohl vierzig verschiedene Devisen auf die Sonne und ihre Wirkungen, mit den Auflösungen in spanischer und italienischer Sprache.“²⁵ Beim Besuch in Mons gab diese reich mit Sinnbildern verzierte Sänfte Anlass zu einer ungewollt langen Unterbrechung der Reise, „weil die Damen von Mons mich sehr lange aufgehalten hatten. Sogar schon in der Sänfte sitzend, musste ich wohl noch eine Stunde ihnen die Devisen daran alle erklären, an welchen sie außerordentlich viel Vergnügen fanden.“²⁶

Gerade Sinnbilder gaben reichlich Anlass für vergnügliche und unterhaltende Gespräche über den Bildsinn. Davon zeugt eine kleine Anekdote, die sich in einem der in den Niederlanden am häufigsten nachgedruckten, kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts erschienenen katholischen Emblem-Bücher findet.²⁷ Dass die Geschichte dabei keine konfessionsgebundene Praxis des Bildumgangs referiert, sondern auf ein über die Glaubensgrenzen hinweg gültiges Bildverständnis verweist, erweist sich in der Tatsache, dass die gleiche Geschichte auch im protestantischen Holland erzählt wird. „Da war eine Frau“, schreibt Jan de Brune 1668 in seinem mehrfach nachgedruckten „Joken Ernst“,

„die einem gewissen Edelmann einen stummen Sinnspruch übergab und zwar einen Hund mit einem Totenschädel unter seinen Pfoten. Verschiedene Schöngeister versuchten hierfür eine Deutung anzugeben und einer der vor dem Bild Versammelten sagte, dass er, da er die Frau für eine Person von sonderbarem Verstand hielte, sich nicht vorstellen könne, dass sie dadurch etwas Gemeines zum Ausdruck habe bringen wollen, wie etwa den Liebenden zu ermahnen, dass er treu sein müsse bis in den Tod, sondern er denke viel eher, sie habe zum Ausdruck bringen wollen, dass die Treue nicht tot sei, sondern durch Werke belebt werden wolle und er daher erst dann für treu gehalten werden soll, wenn er die Kraft seiner Liebe mit greifbaren Zeichen bewiesen habe. Ein anderer stellte sich dagegen und erklärte im Brustton der Überzeugung: ‚Ich glaube, dass die Frau ihn durch diesen stummen Sinnspruch eher abweisen als unterrichten wollte. Denn vielleicht war sie der Meinung, dass die Treue heute tot ist und er, weil durchgehend die Heuchelei regiert, wenig Vorteil aus seiner Liebe ziehen wird.‘ Kaum gesagt, ließ sich ein Dritter hören, ‚ihm dünkte, dass sie die naheliegendste Erkenntnis außer Acht gelassen hätten, welche war, dass ein Liebender, der wahrlich treu ist, den Tod mit Füßen tritt: sei es, weil er ihn nicht achtet, sei es, weil er ihn durch seine fest verankerte Liebe überwindet.“²⁸

Aus ein und demselben Bild ließen sich demnach ganz unterschiedliche Schlussfolgerungen ziehen. Es ließ sich auf die individuelle Situation der Frau und des Beschenkten beziehen oder auch eine ganz allgemeine Botschaft darin entdecken, etwa stets des Todes eingedenk zu sein. Und weil der Hund für Treue steht und der Schädel für Tod, ließen sich die Alternativen ewiger Treue, die den Tod überdauert, oder das gegenteilige Fazit, „Treue stirbt“, fruchtbar diskutieren.

Von derartigen historischen Diskursen und Aushandlungsprozessen zeugen nicht nur Texte, sondern auch Bilder, die das Betrachten von Bildern thematisieren.²⁹ Vor allem die im Antwerpen des 17. Jahrhunderts zur eigenen Bildgattung entwickelten Ansichten frühneuzeitlicher Sammlungen, wie sie etwa die Angehörigen der Malerfamilie Franken seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in großer Zahl schufen, vermögen davon einen guten Eindruck zu vermitteln (Abb. 3).³⁰

Auf einem um das Jahr 1620 entstandenen Kunstkammer-Gemälde von Hieronymus Franken II ist beispielsweise auf einem Tisch eine Bacchus-Statuette gezeigt, die einer Gruppe von Kunstkennern Anlass zu einem angeregten Gespräch gibt. Ein junger Mann zieht während dieses Gespräches ein grünsamtenes Tuch vom Tisch, das den Blick auf eine ruhende Venus freigibt. Die Szene vermittelt eine visuelle Allusion zu der seinerzeit sprichwörtlichen Tatsache, dass Wein den Weg zur Liebe ebnet. Kann es in diesem Zusammenhang ein Zufall sein, dass ein Diener den Raum betritt, der tatsächlich Wein hereinträgt und dabei durch eine Tür hereinkommt, über der Putten mit Wein und Ähren gezeigt sind? Für zeitgenössische Besucher realer Kunstsammlungen wie für die Betrachter der gemalten Raritätenkabinette mag ein großer Reiz darin gelegen haben, formale und inhaltliche Bezüge zwischen den gezeigten Dingen herzustellen. Anspielungen auf Sinn und Sinnlichkeit ließen sich nämlich in beinahe beliebiger Zahl aufzeigen, wobei Hieronymus Franken sicher mit Bedacht die Darstellung von Adam und Eva ins Zentrum seiner Komposition gesetzt hat. Hier klingt das Thema von Sünde und Erlösung an, dass sich auch im Zusammenhang mit dem Bacchus-Motiv deuten lässt. So zeigt beispielsweise das prominenteste Bild an der rechten Seitenwand ein Bacchanal in der Art des Jacob Jordaens, das die Freuden und Genüsse des Alkohols verherrlicht. Schräg darüber jedoch, an der Rückwand, sind Lot und seine Töchter gezeigt, ein klassisches Beispiel für die Folgen des Alkoholmissbrauchs.³¹ Dieses Aufdecken immer neuer Bezüge und Zusammenhänge war ein zentraler Bestandteil des frühneuzeitlichen Bildumgangs, denn nach damaliger Auffassung war die



Abb. 3 Hieronymus Franken II: *Kunstkammer*, um 1620. Öl auf Holz, 47,7 × 77,7 cm.

intellektuelle Eigenleistung des Betrachters ein unerlässlicher Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild eine bedeutungsschaffende Funktion zu.³² Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder förderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.³³ Die Bilder waren und blieben weitgehend bedeutungs offen, wobei schon Georg Philipp Harsdörffer davor warnte, bei derlei „Gesprächsspielen“ sich nicht in Überinterpretationen zu verlieren: „Man muss auch in diesen Sachen nicht gar zu weit gehen; dann sonst die vermeinten Geheimnissen fast lächerlich, in dem die Deutungen bey den Haaren herbeygezogen werde.“³⁴ Die Wege und Grenzen der Deutung von Bildern lassen sich im Einzelfall kaum nachvollziehen und die einst vor den Bildern geführten Gespräche sind nicht mehr rekonstruierbar. Doch kann

man im Wissen um diese Gesprächskultur und ihre performative Rezeption frühneuzeitliche Bilder als handlungsstiftende Präsenzmedien begreifen. Schon seit Langem wird von Kunsthistorikern die Frage nach dem intentionalen Betrachter gestellt, nach den Bildkonzepten der Werke und nach den Spuren, die ihre soziale Funktion den oft für spezifische Orte und funktionale Kontexte entstandenen Werken eingeschrieben hat.³⁵ Keine Frage, mit derartigen Überlegungen schrumpft die Kunst nicht, sie wächst.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Benedict van Haeften: *Regia via crucis* (Antwerpen 1630), 334.

Abb. 2 Niccolò Avancini: *Leopoldi Guilielmi, Archiducis Austriae, Principis Pace Et Bello Incltyti, Virtutes* (Antwerpen: Moretus 1665), 3.

Abb. 3 Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Anmerkungen

- 1 Thomas Bernhard: *Alte Meister: Komödie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985), 34.
- 2 Die Bilder sollten keinesfalls zur sinnlich wahrnehmbaren göttlichen Heilsordnung in Konkurrenz treten. Vgl. zu diesem Problem Bettina Bannasch: *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke: Das „bildende Bild“ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts* (Göttingen: V&R unipress 2007), 36.
- 3 Benedict van Haeften: *Regia via crucis* (Antwerpen 1630), 333–335.
- 4 Cornelis Galle: *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?*, Kupferstich, in: van Haeften: *Regia via crucis* [wie Anm. 3], 334.
- 5 Niccolò Avancini: *Leopoldi Guilielmi, Archiducis Austriae, Principis Pace Et Bello Incltyi, Virtutes* (Antwerpen: Moretus 1665), 3.
- 6 Zur Biografie vgl. Ludwig Hüttl: „Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14 (Berlin: Duncker & Humblot 1985), 296–298; Renate Schreiber: „Ein Galeria nach meinem Humor“ – Erzherzog Leopold Wilhelm (Wien: Kunsthistorisches Museum 2004).
- 7 Zu den inhaltlichen Implikationen s. unten.
- 8 Hierfür und für das Folgende vgl. Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wiesbaden: Harrassowitz 1987), 23.
- 9 Plut. mor. 346F. Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath: „Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, *Poetica* 36 (2004), 243–280.
- 10 Hor. ars 361.
- 11 Franciscus Junius: *De Pictura veterum libri tres* (Amsterdam 1637), 23 (I, 3, 12). Für weitere Beispiele vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl. mit Anmerkungen (München: C.H. Beck 1993), 205f. Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, 2. Aufl. (New York: W.W. Norton & Co 1967), bes. 3: „The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace’s famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read, ‘as is poetry so is painting’, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.“ Vgl. auch Ulrich Pfisterer: „Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni“, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), 107–148, bes. 109–118.
- 12 Thijs Weststeijn: *The visible world: Samuel van Hoogstraten’s art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2008), 118.
- 13 Weststeijn: *The visible world* [wie Anm. 12], 69, 111.
- 14 Zur notwendigen genauen Betrachtung der kostümkundlichen Details in frühneuzeitlichen Bildern vgl. Philipp Zitzlsperger: „Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte“, *Kritische Berichte* 1 (2006), 36–51.
- 15 Vgl. dazu Anna Coreth: *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erw. Aufl. (München: Oldenbourg 1982), bes. 20–24. Zur Biografie Rudolfs I. vgl. Karl-Friedrich Krieger: *Rudolf von Habsburg* (Darmstadt: Primus 2003).
- 16 Oswald Redlich: „Rudolf von Habsburg in der volkstümlichen Überlieferung“, *Jahrbuch des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich* N.F. 17 (1918/19), 1–11.
- 17 Avancini: *Leopoldi Guilielmi* [wie Anm. 5], 36.
- 18 Vgl. zum Beispiel Peter Paul Rubens und Jan Wildens: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1616, Öl auf Lwd. 198 × 283 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. dazu (mit weiteren Verweisen auf die Bildtradition): Elizabeth McGrath: *Rubens: subjects from history*, Bd. 1 (London: Harvey Miller Publishers 1997) [Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13], 311–317. Gerrit Claesz Bleker: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, 1628, Öl auf Holz, 25 × 36 cm, Den Haag, Kunsthandel. Jaques d’Arthois und Gonzales Coques: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1650, Öl auf Lwd. 206,5 × 284 cm, Sotheby’s Paris (1997); Gonzales Coques und Jaques d’Arthois: *Rudolf von Habsburg und der Priester*, um 1650, Öl auf Lwd. 108,5 × 138,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Für Textquellen und deren Interpretation und Deutung vgl. Coreth: *Pietas Austriaca* [wie Anm. 15], 23f.
- 19 Zu dieser medienspezifisch argumentierenden Epochendefinition vgl. Ulrich Heinen: „Argument – Kunst – Affekt: Bildverständnis einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Helmut Neuhaus (Hrsg.): *Die Frühe Neuzeit als Epoche, Historische Zeitschrift, Beihefte* N.F. 49 (2009), 165–234.
- 20 Zum Gespräch vor den Bildern vgl. Jochen Becker: „Jeder Jek ist anders: Bilder im Gesprächsspiel“, in: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Bd. 1 (Wiesbaden: Harrassowitz 1997) [*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 28], 453–461.
- 21 Vgl. dazu Jochen Becker: „Plaatjes en praatjes: Emblemata, gespreksspelen, conversatie en kunstgekkets“, *De zeventiende eeuw* 15 (1999), 118–130.
- 22 Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (Paris 1699), 402f.: „Aucun Peintre n’a traité si doctement, ni si clairement [sic] que Rubens les Sujets Allégoriques: & comme l’Allégorie est une espèce de langage, & que par conséquent elle doit être autorisée par l’usage, & entenduë de plusieurs, il y a introduit seulement les symboles que les Médailles & les autres Monumens de l’Antiquité ont rendus familiers, du moins entre les Savans. Si ce Peintre a sù ingénieusement inventer les objets qu’il faisoit entrer dans ses Compositions, il avoit encore l’Art [403] de les disposer si avantageusement, que non seulement chaque objet en particulier fait plaisir à voir: mais qu’il contribué encore à l’effet du tout-ensemble.“
- 23 Max Rooses/Charles Ruelens (Hrsg.): *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres*. Codex Diplomaticus Rubenianus, 6 Bde. (Antwerpen: Veuve de Backer 1887–1909), hier: Bd. 2, Nr. 374, 351–354.
- 24 Rooses/Ruelens: *Correspondance de Rubens* [wie Anm. 23], 353: „Mostrò ancora S. M. d’haver ogni sodisfattione delle nostre piture, come mi e stato riferito di tutti che si trovarano presenti e particolarmente di M’ di S. Ambrosio che servi d’interprete degli soggetti con una diversione e dissimulatione del vero senso molto artificiosa.“
- 25 Michael Andermatt (Hrsg.): *Geschichte der Margaretha von Valois, Gemahlin Heinrichs IV. Nebst Zusätzen und Ergänzungen aus anderen französischen Quellen* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996), 122. Vgl. Jean Godefroy (Hrsg.): *Mémoires de Marguerite de Valois, reine de France et de Navarre* (Liège 1713), 124f.: „J’allois en une litiere faite à pilliers doublez de velours incarnadin d’Espagne en broderie d’or, & de soye nuëe à [125] devise. Cette litiere estoit toute vitrée, & les vitres toutes faites à devise; y ayant, où à la double ou aux vitres, quarante devises toutes differentes, avec les mots en Espanol & Italien, sur le Soleil & ses effets.“
- 26 Ibid. Andermatt: *Geschichte der Margaretha von Valois* [wie Anm. 25], 136; Godefroy: *Mémoires de Marguerite de Valois* [wie Anm. 25], 135: „Pour ne m’avoir les Dames de Mons permis de partir que le plus tard qu’elles pûrent; mesmes m’ayans amusé dans ma litiere plus d’une heure à la considerer, prenans un extrême plaisir à se faire donner l’intelligence des devises.“
- 27 Adriaen Poirters: *Het masker vande wereldt afgetrocken* (Antwerpen 1649), 231f.; hier zitiert nach der Ausgabe Antwerpen 1741, 219: „Och hoe vernuft schoot dat een louffeuw op het broodt van

- eenen Edelman, eenen oprechten welgemaecten tafel-vriendt. Sy schonck hem een Schilderyken, daer op afgemaelt stont eenen hont met een doodts-hoofd onder sijn pooten. Op den sin van dit present, vielen verscheyde opinien. Sommige seyden, dat louffrouw hier door woude te kennen geven; dat'er veel zyn wien getrouwighedyt doot is en gestorven. Andere waeren van gevoelen, dat den waeckenden hondt met met het doodts-hoofd, ons vermaende van altydt de doot te verwachten. Maer zy, die hier door een steecksken gaf, verweer den [220:] hont, dat is de tafel-vriend, die nergens meer als ontrent de schotelen ende spysen quispel steert, dat hy oock tot de doot toe haer hadd' moeten getrouw zyn ende beschermen. Och hoe veel zynder die-meen soot met recht wel een verwytt steecksken in 't Salet sou mogen ophangen? Dan, dat is de wereldt, en soo sal 't blyven, en als 't soo niet meer en sal gaen, dan sal de werelt, de werelt niet mer wesen.“
- 28 Jan de Brune: *Alle volgeestige werken* (Amsterdam 1681), 231 (CLXXXIII): „Daar was een' Mevrouw, die zekeren Edelman een stomme zinspreuk gaf; te weten eenen hont met een dootshoofd onder zyn pooten. Verscheiden fraye verstanden poogden hier van de beduideniste geven: en een van de zaamening zei; *Dat hy, de Mevrouw voor een personaadje van sonderbaar verstant houdende, niet kon gelooven, dat sy daar door iet gemeens te kennen zou hebben willen geven; gelijk als den minnaar te vermanen, dat hy getrouw moest wesen tot de doot: maar hy dagt veel eer, zy had daar door willen verbeelden, dat de trouw niet doot, maar met werken verselt wou wezen: en dat hy overzulx dan eerst trouw gerekent zou worden, wanneer hy de kraft zijner liefde met tastelijke blijken had bewezen.* Een ander stelde zich hier tegen: en boezemde dit uit; *ik geloof, dat Mevrouw hem door die stomme zinspreuk veel eer heeft willen afslaan, dan onderrechten: want misschien was haar meining, dat de trouw hedendags doot is, en dat hy, vermits de veinzing doorgaans regeert, weinig voordeel uit zyn liefde zou trekken.* Dit gezeit, liet zich een derden hooren; *Hem dacht, dat zy d'allereigenste beteikenis hadden nagelaten, welke was, dat een minnaar, die waarlix trouw is, de doot met voeten treet: of, vermits hy haar niet en agt, of uit oorzaak dat hy haar, door sijn opzette liefde, te boven komt.*“ Übersetzung: N.B.
- 29 Allgemein zur Gesprächskultur in der Kunstkammer: Barbara Welzel: „Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs“, in: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Ceselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* [wie Anm. 20], 495–504; ead.: „Neuerwerbungen in höfischen Bildergalerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J.“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), 179–190.
- 30 Hieronymus Franken II: *Kunstkammer*, um 1620. Öl auf Holz, 47,7 × 77,7 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv. 6853. Vgl. zuletzt Irene Schaudies: „Kabinet van de kunstliefebber“, in: *Jordaens und die Antike*, Ausst.-Kat., Museumslandschaft Hessen Kassel, 1. März – 16. Juni 2013 (München: Hirmer Verlag 2012), Nr. 3, 28; Ursula Härting: *Frans Francken der Jüngere (1581–1642): Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (Freren: Luca Verlag 1989), 178, mit weiterer Literatur. Allgemein zum Gespräch in der Kunstkammer auch Welzel: *Galerien und Kunstkabinette* [wie Anm. 29]; Becker: *Bilder im Gesprächsspiel* [wie Anm. 20]; id.: *Plaatjes en praatjes* [wie Anm. 21]; sowie Zirka Zaremba Filipczak: *Picturing art in Antwerp, 1550–1700* (Princeton: Princeton University Press 1987).
- 31 „Zu Rubens' Zeit folgte man zumeist der Interpretation der Kirchenväter und mittelalterlichen Exegeten, die Lot von aller Schuld freisprachen und vor allem auf die schädlichen Folgen des Alkoholmißbrauchs hinwiesen. Zudem wurde sowohl von protestantischen wie von katholischen Geistlichen nachdrücklich betont, daß der unschuldige und arglose, von seinen listigen Töchtern getäuschte Lot der Bibel zufolge den Inzest ja gar nicht bemerkt habe. Das biblische „at ille non sensit“ [Gen. 19, 33: *und er ward's nicht gewahr*], betont auch der niederländische Jesuit Cornelius a Lapide (1567–1637). In seinen *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, für deren 1616 in Antwerpen gedruckte Ausgabe Rubens das Titelblatt entwarf, hob er gerade auf diese Belehrung ab und wies zugleich auf die ebenso verachtenswerte Trunkenheit Noahs und seiner Söhne hin.“ Vgl. Ulrich Heinen: „Lot und seine Töchter“, in: *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, Ausst.-Kat., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (München: Hirmer 2004), 127–132.
- 32 Vgl. Warncke: *Sprechende Bilder* [wie Anm. 8], 205. Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Wirksamkeit. Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrunde liegende Denkweise. In Emblemata wird nämlich im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen.
- 33 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei Carsten-Peter Warncke: „Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* N.F. 1 (1982), 43–62; vgl. auch Thomas Frangenberg: *Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1990); Sebastian Schütze (Hrsg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten, Standpunkte, Perspektiven* (Berlin: Reimer 2005).
- 34 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächsspiele*, Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 13–20, hrsg. von Irmgard Böttcher, 8 Bde. (Tübingen: Niemeyer 1968), hier: Bd. 3, 226. Vgl. Rosmarie Zeller: *Spiel und Konversation im Barock: Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächsspielen“* (Berlin: De Gruyter 1974); Doris Gerstl: *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste* (Nürnberg: Hans Carl 2005).
- 35 Zum impliziten Betrachter vgl. Wolfgang Kemp: „Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting/Wolfgang Kemp et al. (Hrsg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung* (Berlin: Reimer 1988), 240–257, insbes. 234. Für weiterführende Überlegungen zur „handlungsstiftenden Kraft“ von Bildern vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* (Berlin: Suhrkamp 2010). Vgl. auch Ruth Hansmann: „Zwischen Medaille, Grafik und Malerei – zu kulturellen Transferprozessen in höfischen Porträtkonzepten“, *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 19 (2009), 61–82, dort in Anm. 277 auch Verweise auf die Hofforschung, die auf dem hier nur exemplarisch angedeuteten Gebiet mit reichen Forschungsergebnissen aufwarten kann.