

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DES
CÉRÉMONIES,
MŒURS, ET COUTUMES
RELIGIEUSES
DE TOUS LES
PEUPLES DU MONDE.

Représentées en 243. Figures dessinées de la main de
BERNARD PICARD:

Avec des Explications Historiques, & curieuses;

Par M. l'Abbe BANIER, de l'Académie Royale des Inscriptions
& Belles-Lettres, & par M. l'Abbé le MASQUIER.

*ad Bibliothecam
abbatienam*

*A. V. M.
de Salem.*



A PARIS,

Chez ROLLIN Fils, Quay des Augustins, à Saint Athanase,
& au Palmier.

M. DCC. XXXI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Abb. 2

Das Titelblatt der ‚katholischen‘ Ausgabe der *Cérémonies* mit Vignette zum Triumph des christlich-katholischen Glaubens über die Irrlehren der Welt (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd.1, Titelblatt)

Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit

Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung

Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer

In den fünfzehn Jahren zwischen 1722 und 1737 erschienen in Paris und Amsterdam gleich drei mehrbändige, reich illustrierte Werke, die alle mit dem ähnlichen Anspruch auftraten, fremde kulturelle Phänomene vergleichend zu erschließen. Fragen der Religion spielten dabei stets eine, wenn nicht die zentrale Rolle: Und dies nicht nur, da dem Göttlichen per definitionem im menschlichen Denken, der Kultur und in der ‚Großen Kette der Wesen‘ der höchste Rang zustand. Man erkannte vielmehr auch, dass das Bewusstsein von einer göttlichen Macht zur Grunderfahrung aller Menschen gehörte. Diese gemeinsame Basis wie die unterschiedlichen historischen und kulturellen Manifestationen in den verschiedenen Glaubensrichtungen, Kulthandlungen, Kultorten, Kultobjekten und Götterbildern schienen sich besonders gut für eine vergleichende Betrachtung und Interpretation der Menschheitsgeschichte zu eignen.

Die Rede ist von der durch den Zeichner, Kupferstecher und Verleger Bernard Picart herausgegebenen Bild- und Textsammlung zu den Religionen, „Zeremonien und religiösen Riten aller Völker der Welt“ in sieben Folio-Bänden (*Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, 1723–1737), von Bernard de Montfaucons fünfzehnbändigem Corpus zu allen Bereichen der antiken Kultur (*L'antiquité expliquée et représentée en figures*, ebenfalls in Folio, 1722–1724), und schließlich – in Format sowie Zahl der Seiten und Illustrationen am bescheidensten – Joseph-François Lafitaus Vergleich der nordamerikanischen Ureinwohner und ihrer Kultur mit Zeugnissen der europäischen Frühgeschichte in zwei Quart-Bänden unter dem Titel *Moeurs des sauvages Américains, comparés aux mœurs des premiers temps* (1724).

Die drei Publikationen weisen aber noch mehr konzeptionelle Gemeinsamkeiten auf: Alle drei stellten analytische Verbindungen zwischen den

Kulturen der Antike und der Neuzeit her – Lafitau programmatisch bereits im Titel, für Picarts Bände war zumindest noch in den Subskriptionsankündigungen vorgesehen, die antiken Religionen ebenfalls zu behandeln, und Montfaucon entwickelt im Vorwort die Idee, sein Unternehmen in die nachantike Zeit fortzuführen. Vor allem spielen bei allen drei Projekten die Abbildungen eine schon durch die schiere Quantität neuartige, entscheidende Rolle als Wissensträger und -vermittler; im Falle der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* ist dies allein schon daran abzulesen, dass der Künstler Picart und nicht der Verantwortliche für die Texte, Jean Frédéric Bernard, als Herausgeber auftrat. Implizit versprach schließlich das Interesse am Fremden – sei es außerhalb des eigenen kulturell-religiösen Kontextes, gar außerhalb von Europa oder aber in der (eigenen) Vergangenheit – immer auch zu einer Bewusstwerdung und Klärung der eigenen, teils sehr unterschiedlichen europäischen Kulturen beizutragen. Gerade Religionsfragen stellten dabei in einem konfessionell vielgestaltigen Europa in Binnen- wie globaler Perspektive vielleicht die größte Herausforderung dar.

Alle drei Werke wurden bei ihrem Erscheinen zunächst sehr positiv aufgenommen, alle erfuhren mehrere Auflagen und Übersetzungen. Im späteren 18. Jahrhundert trennten sich dann freilich die Geschicke: Picart und Lafitau wurden weiterhin rezipiert, um nach einer Phase des Vergessens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts neuerdings wieder als Bücher entdeckt zu werden, die „die Welt veränderte[n]“.¹ Beide Publikationen schienen einen nicht abwertenden, eurozentrische Vorurteile überwindenden Kultur- und Religionsvergleich wenn nicht erstmals zu begründen, so doch zumindest entscheidend voranzutreiben. Auf Montfaucons Zusammenstellung von Bildern und Texten fiel dagegen spätestens mit

Johann Joachim Winckelmann das Verdikt der alten, unkritisch kompilierenden antiquarischen Gelehrsamkeit.

Hier setzt das Projekt dieser Ausstellung an, indem über die so verschiedene *fortuna critica* hinweg nach den gemeinsamen Grundlagen, Vorgeschichten und Kontexten für diese drei Buchprojekte gefragt und zu zeigen versucht wird, dass sie überhaupt nur in dieser gemeinsamen Analyse wirklich zu verstehen sind. Ohne das je spezifisch Eigene und Vorausweisende dieser Unternehmungen der ‚frühen Aufklärung‘ zu übersehen, gilt es doch, ihre oft weit zurückreichenden Voraussetzungen in der Frühen Neuzeit zu verfolgen: die zahllosen Publikationen zu ‚Götterbildern und Götzendienern‘ seit dem späteren 15. Jahrhundert. Deutlich wird dabei nicht nur, dass gerade das Interesse, ja selbst die Polemik, an anderen, fremden Religionen seit den Jahrzehnten um 1500 entscheidend zu einer neuen, die ‚fremden Welten‘ wie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Menschen und ihrer Kulturen² in den Blick nehmenden Perspektive beitrug. Deutlich wird auch, welche zentrale, prägende Rolle bei diesen Vorstellungen neben den Texten den bildlichen Darstellungen von

fremden Göttern, Religionen, Riten, Kultorten und -gegenständen zukam. Die Bilder erlaubten und provozierten unmittelbare (ihre Begleittexte teils ausser Acht lassende, teils im Ergebnis überflügelnde) Vergleiche – ähnlich etwa wie auch die frühneuzeitlichen Zusammenstellungen der unterschiedlichen Trachten und Kleidermoden der Welt deren Verschiedenartigkeit und zuweilen schnellen Wechsel besonders deutlich vor Augen führten (man vergleiche etwa mit Blick auf Picarts Titel bereits das auf Cesare Vecellios *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* basierende Werk von Jean de Glen: *Des habits, moeurs, cérémonies et façons de faire anciennes et modernes du monde*, Lüttich 1601). Verweisen ließe sich auch auf den Fall des erstaunlich frühen und präzisen ‚ethnographischen Blicks‘ und Darstellungsmodus, mit dem Hans Burgkmair 1508 einen Zug afrikanischer und indischer Völkerschaften im Holzschnitt festhielt (als ‚Bebilderung‘ zum Bericht des Balthasar Springer über seine Indienreise 1505–1506 in Form eines Frieses aus einzelnen Blättern gedruckt; Abb. 3).³ Dass dann eine ganze Reihe wenig späterer Bilder zu Göttern, Religionen und Riten die (kollektiven) Vorstellungen in Europa über Jahrhun-

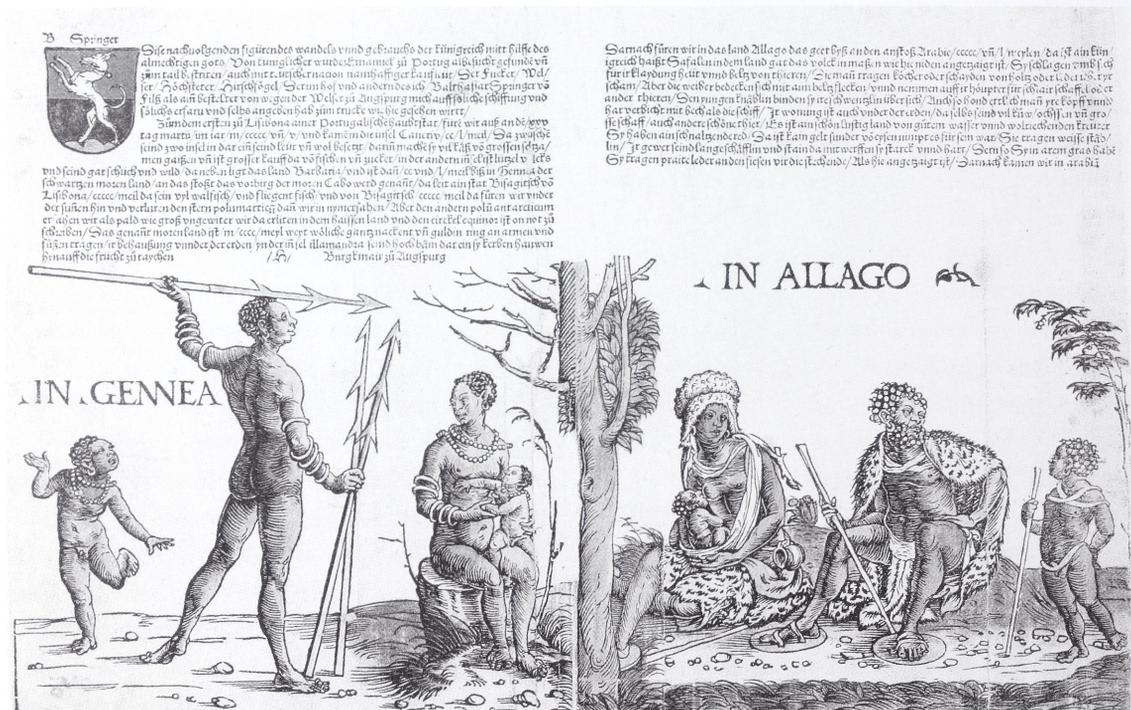


Abb. 3
Hans BURGKMAIR: Afrikanische Völker von Guinea und Algoa, 1508; kolorierter Holzschnitt (Neuhof, Freiherrlich von Welsersche Familienstiftung)

derte prägten, verweist zudem auf die Bedeutung und Wirkmacht gelungener künstlerischer Gestaltungen.

Mit dem gewählten zeitlichen Rahmen der Ausstellung soll freilich keineswegs die wissenschaftliche Kontroverse darüber, wann „die Grundlage eines modernen, kritischen, ‚unpartheylichen‘ Umgangs mit religiösen Phänomenen“ gelegt wurde, entschieden werden: Bislang reichen die Vorschläge dazu von der Renaissance über das 17. Jahrhundert mit seiner nochmals geschärften philologischen, antiquarischen und historischen Kritik und erweiterten Materialbasis und über die Aufklärung bis ins spätere 19. Jahrhundert.⁴ Plädiert wird hier aber dafür, den Beitrag und die Leistung der Bilder und materiellen Objekte in diesem Prozess intensiver mitzubedenken. Eine Grundüberzeugung der Ausstellungskonzeption ist es, dass Texte und Bilder gleichermaßen, manchmal getrennt, häufig aber in komplexem Zusammenwirken die entscheidenden Vorstellungen und Theorien produzierten, teils alte Clichés weiter tradierten, teils für Irritation, Relativierung und ansatzweisen Überwindung etablierter Vorstellungen auf visueller Ebene sorgten. So wurden terminologisch zwar weithin abwertende Begriffe wie Idol, Götze, Abgott oder auch Fetisch verwendet und die großen ‚Theorierahmen‘ – etwa die verbreitete Erklärung aller mit dem Christentum vereinbarer Elemente fremder Religionen als Relikte der ursprünglichen Biblischen Offenbarung – schienen die Superiorität der europäischen Kultur und Sichtweise zu garantieren. Bei genauerem Zusehen zeigen sich allerdings unter diesen Hüllen gerade im Umgang mit fremden Riten, Kultbauten, Kultgegenständen und Götterbildern erstaunliche Versuche des Verstehens, des kritischen Kategorisierens und der daraus folgenden Relativierung der eigenen Kultur und speziell ihrer Bildproduktion.

Von einigen Beispielen für spätmittelalterliche Bilder von Idolen und fremden Götzendienern – dem Ausgangshorizont für den Buchdruck also – abgesehen, setzt die Reihe der Exponate dieser Ausstellung mit den ersten illustrierten gedruckten Büchern im späten 15. Jahrhundert ein; genauer: mit den unmittelbar aufeinander folgenden, vom gleichen Personenkreis vorangetrieben

Projekten der Schedelschen *Weltchronik* (1493) und einer illustrierten Gesamtdarstellung der antiken Kultur, dem dann allerdings nach Probedrucken einiger Illustrationen aufgegebenen *Archetypus triumphantis Romae*. Die Bücher und Bilder aus den folgenden rund 250 Jahren erlauben nachzuvollziehen, wie eine neue europäische Wissensgrundlage zu den Religionen, Göttern und Kulturen der Welt gelegt wurde. Deutlich werden die Herausbildung der Idee von Kulturvergleichen und die neuen Möglichkeiten der Vermittlung, Erläuterung und Ordnung von ‚religiösem Wissen‘ im Bild. In letzter Konsequenz führten die verschiedenen Götterbilder – nicht nur Texte und Theorien – dazu, dass die Relativität der menschlichen Phantasie und ihr Bedürfnis nach ästhetisch anspruchsvoller Visualisierung der Gottheit(en) erkannt wurde, ein Prozess, der schließlich um 1900 selbst im Bereich der Kunst und ästhetischen Normen dazu führte, dass Europa seine vermeintliche Vorrangstellung aufgab.

Die Ausstellung entwickelt und präsentiert ihr Material, ihre Fragen und Thesen in fünf Sektionen, die zugleich den Ausstellungsräumen entsprechen. Nach der Einführung in das Thema (I.) verdeutlichen die Bereiche zur antiquarisch-historischen Forschung (II.) und zur Erkundung der Welt (V.) die beiden komplementären, freilich weit auseinander liegenden ‚Orte des Fremden‘, nämlich die antike Vergangenheit und die Welt außerhalb Europas. Dazwischen werden mit Polemik und Poetik (IV.) zwei weitere Verhaltensweisen gegenüber fremden Religionen thematisiert. Die spezifische Rolle von Kunst und Künstlern in diesen Kontexten wird in einer eigenen Sektion (III.) vorgestellt.

I. Der Blick auf alle Religionen und Riten der Welt: Den Auftakt der Ausstellung bilden die drei Publikationen von Picart, Lafitau und Montfaucon. Angedeutet wird deren konträre Wirkungsgeschichte, im Falle Montfaucons die völlige Ablehnung durch Winckelmann und die spätere Archäologie, im Falle Picarts die zahlreichen späteren Auflagen und Adaptationen seiner Bilder und seiner Grundidee eines weltweiten Vergleichs. Vor allem aber sind auch entscheidende Stationen zur Vorgeschichte von ‚Europas Blick

auf fremde Religionen‘ zusammengestellt – (zumeist illustrierte) Buchpublikationen aus dem späteren 15., dem 16. und 17. Jahrhundert. Das hier skizzierte und aufgespannte chronologische und thematische Spektrum wird in den folgenden Sektionen in vier Richtungen weiter untersucht.

II. Antiquarisch-historische Forschung: Ausgehend von den Ordnungskriterien frühneuzeitlicher Bibliographien und großer Sammelwerke zur Antike sollen die zahlreichen Erscheinungsformen und Kontexte von Religion in den antiken Kulturen, wie sie sich der frühen Neuzeit darstellten, deutlich werden. Thematisiert sind nicht nur die unterschiedlichen Überlieferungswege und -formen der antiken Schrift- und Sachkultur. Erkennbar wird auch ein unterschiedlicher Einsatz von Illustrationen in Büchern südlich und nördlich der Alpen – dort zunächst zögerlich, hier dagegen von Anfang an mit großem Aufwand betrieben.

III. Bildwerke, Objekte, Architekturen – die Rolle von Kunst und Künstlern: Angesichts der Schlüsselstellung von Bildern in der Frühen Neuzeit ist zu erwarten, dass verstärkt auch nach den Bildproduzenten und der Stellung und Geschichte von Kunst gefragt wurde. In dieser Sektion wird daher einerseits eine Auswahl aus dem weitgespannten Œuvre Bernard Picarts als der zentralen Künstlerfigur der Ausstellung vorgestellt. Andererseits sind hier frühe kunstgeschichtliche Versuche der Beschreibung, Analyse und Kategorisierung nicht-europäischer Kunst – speziell zu Götterbildern und religiösen Architekturen – zusammengestellt.

IV. Polemik und Poetik: Neben Neugierde und wissenschaftlichem Interesse gab es noch zwei andere wichtige Verhaltensweisen zu den Religionen der Welt: polemische Ablehnung und poetische Ausdeutung. So konträr beide Haltungen auf den ersten Blick scheinen mögen, verbindet sie doch ganz fundamental die Vorstellung von Götterbildern und Riten als ‚Verhüllung‘. Auf Seiten der Verfechter der unterschiedlichen christlichen Bekenntnisse erschienen die fremden ‚Götzen‘ entweder als leere Trugbilder menschlicher Verwirrung oder noch schlimmer

des Teufels. Auf Seiten der Poeten ließen sich die Götterbilder als Ausdruck menschlicher Phantasien verstehen, die entweder nur Kunstfertigkeit bezeugten oder aber unter ihrer Hülle tiefere Wahrheiten dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen zugänglich machten. Diese Vorstellungen spielen auch in den anderen Sektionen eine wichtige Rolle – allein in der unversöhnlichen Bildpropaganda gegen den Islam einerseits und der Verwendung von Göttergestalten als bloßen Personifikationen andererseits zeigen sich diese Prinzipien besonders deutlich.

V. Erkundung der Welt und ethnographische Interessen: Die Erkundung des europäischen Altertums korrespondierte mit der immer weiter ausgreifenden Erforschung der aktuellen Welt und ihrer Kulturen. Angesichts der sehr begrenzten Mobilität spielten illustrierte Reiseberichte und Atlanten die entscheidende Rolle für die Formierung europäischer Vorstellungen zu fremden Religionen und Riten. Das vermutlich einflussreichste Projekt vor 1700, die Welt für die europäischen Vorstellungen zu erschließen, initiierte der Verleger und Stecher Theodor de Bry. Zwischen 1590 und 1637 legte sein Verlag in 27 Folio-Bänden reich illustrierte Reiseberichte zu Amerika, Asien und Afrika vor, wobei auch schon der Kulturvergleich mit dem europäischen Altertum eine Rolle spielte. Die Wirkmacht dieses Bilderrepertoires ist mit demjenigen der *Cérémonies* Picarts vergleichbar und lässt sich zum Teil ebenfalls bis in die Gegenwart verfolgen.

Der hier unternommene Versuch, ein so umfassendes Thema wie ‚Europas Blick auf fremde Religionen‘ in der Frühen Neuzeit auf einer begrenzten Ausstellungsfläche zu präsentieren, führt dabei besonders nachdrücklich vor Augen, wie radikal das komplexe Geflecht von Bezügen reduziert und eine Auswahl getroffen werden musste, um auch nur einige Aspekte exemplarisch herausstellen zu können. Dabei waren mehrere Überlegungen leitend.

Die historischen Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg sind für diese Thematik sehr ergiebig; sie sollten nur durch einige wenige Leihgaben abgerundet werden. Daher sind etwa englischsprachige Publikationen des 16. und

17. Jahrhunderts weniger repräsentativ vertreten.

Der Fokus der Ausstellung liegt auf den Bildern – illustrierte Werke wurden bei der Auswahl bevorzugt, auch wenn diese nicht immer mit den zentralen Texten einher gingen. Nicht illustrierte Bücher sind vor allem dann aufgenommen, wenn sie sich über Götterbilder äußern oder anderweitig für ‚Bilderfragen‘ in diesem Kontext zentral scheinen. Gleichwohl werden einige aufgenommene oder auch nicht ausgestellte Werke strittig bleiben – so fehlen etwa John Seldens *De Diis Syris Syntagmata* (1617), Pierre-Daniel Huets *Demonstratio evangelica* (1679) oder Thomas Hydes *Historia Religionis Veterum Persarum* (1700).

Die Titel-Formulierung „Europas Blick“ wie der Schwerpunkt der Buchauswahl könnten sodann den Eindruck erwecken, bei Europa handle es sich um ein in sich einigermaßen einheitliches Gebilde, das Position gegen den ‚Rest der Welt‘ beziehe. In vieler Hinsicht ist bekanntlich das Gegenteil der Fall. Nicht nur, dass die Frühe Neuzeit in Europa zumindest drei Religionen beheimatete: das Christentum, das Judentum und den Islam. Alle diese Religionen und voran das Christentum waren in zahlreiche unterschiedliche Konfessionen, Sekten, Richtungen usw. aufgespalten, die sich untereinander teils genauso fremd waren wie mit außer-europäischen Religionen. Die katholische Bilder-Verehrung etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, konnte aus reformierter Sicht als nichts anderes denn ‚Götzendienst‘ erscheinen. Dieser große Bereich der innereuropäischen Konfessionalisierung, der Auseinandersetzungen mit dem Judentum, aber etwa auch die Reisen ins Heilige Land aus religiösen wie wissenschaftlichen Interessen – alles Themen, die schon intensiv untersucht sind –, mussten bei dieser Ausstellung ebenfalls zurück treten. Ähnliche Überlegungen gelten auch für den Bereich der klassischen Antike. Die Flut an Publikationen zu griechischen und römischen Götterbildern erscheint unterrepräsentiert, dafür wurden etwa Bücher und Abbildungen zu nordischen Altertümern, zu Ägypten oder den Etruskern bevorzugt.

Nur an wenigen Stellen konnten schließlich die Wirkungsgeschichte von Götterbildern, Vorstel-

lungen und Konzepten über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus angedeutet werden. Dabei waren gerade auch diese ‚Bilderfragen‘ für den weiteren Verlauf der Aufklärung und dann die Religions-, Geschichts- und Sprachwissenschaften wie die sich ausbildenden Anthropologie bzw. Ethnologie des 19. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung (vgl. S. 97).⁵ Allein die Kunstwissenschaft scheint sich – nachdem schon Johann Joachim Winckelmann 1764 den Ursprung aller menschlichen Kunstübung weltweit im Bedürfnis nach Religion und Verbildlichung der Gottheiten postuliert hatte – erst wieder mit Aby M. Warburg in den Jahren um 1900 intensiv dem Verhältnis von Kunst, Religion und menschlicher Psychohistorie zugewandt zu haben.

Der vorliegende und die beiden folgenden Essays stellen zunächst die Protagonisten der drei Publikationen des frühen 18. Jahrhunderts vor, von denen die Idee zur Ausstellung ihren Ausgang genommen hat: Picart, Montfaucon und Lafitau. Es schließen sich Beiträge an, die einige Vorstellungen zu Idolen und Götzendienern chronologisch und geographisch vertiefen – zunächst mit Blick auf die mittelalterliche ‚Vorgeschichte‘, dann für Ägypten, den Islam und Asien. Die drei letzten Texte fokussieren spezifische Fragen zu Kunst und Kunstdiskurs: das Verhältnis von Götterbildern und künstlerischer Phantasie, den Versuch einer ‚globalen Architekturgeschichte‘ und ihrer Kultbauten, schließlich die Rolle von Götterfiguren für das allegorische Denken in Europa.

Vor allem mit Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* greift die Ausstellung ein Buchprojekt auf, das in den letzten Jahren wieder in den Fokus der Forschung gerückt ist.⁶ Bernard Picart (1673–1733), Sohn des französischen Kupferstechers Étienne Picart, hatte bei seinem Vater, bei Benoît Audran und Sébastien LeClerc Zeichen und Kupferstechen gelernt. Aufgrund seiner Affinität zum Protestantismus, der in Frankreich nach der Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes 1685 einen zunehmend schweren Stand hatte, verließ Picart zu Beginn des Jahres 1710 Paris und übersiedelte – nach Zwischenstationen in Amsterdam und Rotterdam – zunächst nach Den Haag, 1712 ließ er sich dann in Amsterdam nieder. Dort bot

sich ihm als Illustrator die Chance, die Lücke zu füllen, die nach dem Tod der bis dato führenden Kupferstecher Romeyn de Hooghe (1645–1708) und Jan Luyken (1649–1712) entstanden war. Die Reihe großer Buchprojekte, an denen Picart in der Folge maßgeblich beteiligt sein sollte, zeigt, dass er die Bedingungen des ‚boomenden‘ (niederländischen) Buchmarkts bestens zu nutzen verstand. Darüber hinaus war Picart in ein dichtes Netzwerk für religiöse, politische, wissenschaftliche und andere denkerische Freiheiten eintretender Intellektueller – früher, häufig jansenistischer Freigeister und Aufklärer⁷ – eingebunden. Genannt seien hier nur die zentral an der Konzeption der *Cérémonies* beteiligten Jean Frédéric Bernard (1683?–1744), der Hauptverantwortliche für das Verfassen, Redigieren und Zusammenstellen der über 3400 Seiten Texte der *Cérémonies* und zugleich Autor der *Reflexions morales satiriques et comiques* (1711), einem der wichtigsten Vorläufer für Montesquieus *Lettres persanes* (Kat.Nr. IV.3), dann Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière (1683–1746), der als sein Hauptwerk zwischen 1726 und 1739 ein zehnbändiges *Grand Dictionnaire Geographique et Critique* publizierte, und der Verleger Prosper Marchand (1675–1756). Die hier aufscheinenden unterschiedlichen Interessen künstlerischer, wissenschaftlicher, verlegerisch-wirtschaftlicher und religionspolitischer Art dürften allesamt beim Entschluss von Picart und Bernard eine Rolle gespielt haben, 1720 ein Subskriptions-Unternehmen anzukündigen, das in acht Folio-Bänden die Sitten und Gebräuche aller Völker der Welt darstellen und kommentieren würde. Der nicht zu bewältigende Umfang des Stoffes, zugleich wohl das Erscheinen des ersten Bandes von Montfaucons *Antiquité* führten dann freilich zu einer Umdisposition: Die zwischen 1723 und 1737 in komplizierter Abfolge erscheinenden sieben Bände konzentrierten sich auf die religiösen Zeremonien und Gebräuche der Gegenwart, die Antike war weitestgehend ausgeklammert. Im einzelnen zeigen Band 1 und 2 die jüdische und christlich-katholische Konfession; Band 3, der erste zu den „Peuples Idolatres“, behandelt Amerika und Indien; Band 4 gilt Asien, erneut auch Indien, und Afrika; Band 5 präsentiert die griechisch-orthodoxe Kirche und die Protestan-

ten; Band 6 widmet sich Anglikanern, Quäkern usw.; Band 7 schließt mit dem Isalm und Nachträgen (1733/36 und 1743 erschienen dann noch weitere Supplementbände). Mehrere Auflagen in beträchtlicher Höhe, die Übersetzungen ins Niederländische, Englische und Deutsche, die katholische Adaptation des Werkes durch den Abbé Antoine Banier und den Verleger Rollin (Paris 1741, Kat.Nr. I.1a) sowie die Nachfolgewerke bis ins 19. Jahrhundert bezeugen, dass das Risiko Picarts und Bernards vom größten denkbaren Erfolg gekrönt wurde.

Im Unterschied zu den religiösen, politischen und verlegerisch-wirtschaftlichen Aspekten des Unternehmens ist Picart als Künstler noch nicht umfassend aufgearbeitet, so gibt es bislang auch keine Monographie über ihn.⁸ Allerdings hat Picart selbst in den *Impostures Innocentes* (Kat. Nr. III.16), posthum 1734 erschienen, einen sehr zuverlässigen Katalog aller seiner über 1300 gedruckten Werke publiziert – minutiös unterteilt in fünf Kategorien, von den selbst entworfenen und eigenhändig gestochenen Blättern bis hin zu den von ihm nur beaufsichtigten Drucken (auf den Tafeln der *Cérémonies* finden sich entsprechend Siganturen von „B. Picart invenit et fecit“ bis „B. Picart sculpturam direxit“). Leistungsfähigkeit und Anspruch der Druckgraphik verteidigte er in einer ebenfalls diesem Band beigegebenen, eigenen Abhandlung. Aus der Feder des Verlegerfreundes Prosper Marchand stammt schließlich die vorangestellte Lebensbeschreibung des Künstlers.⁹ Allein die Konzeption der *Impostures* und die umfangreiche Œuvreliste lassen dabei mehrere Qualitäten Picarts erkennen, die auch für den Erfolg seiner *Cérémonies* mitverantwortlich waren. Picart verfügte über eine unendliche reiche und schnelle Erfindungsgabe, die er mit größter technischer Brillanz, Feinheit und Variation in der druckgraphischen Ausführung kombinierte. Er war offenbar hochdiszipliniert und als einer der wenigen in der Lage, eine größere Werkstatt effektiv zu führen – nur so waren die umfangreichen und auf mehrere Jahre angelegten Illustrationsfolgen überhaupt zu realisieren. Diese Expertise ließ ihn etwa bereits 1710 als beste Wahl für die Vollendung des ins Stocken geratenen Projekts einer aufwendigen Bilderbibel erscheinen (Kat.Nr. III.11). Daneben betrieb

Picart sehr intensiv Selbstvermarktung und *self-fashioning*: Neben kunsttheoretischen Texten, einer *Cœuvreliste* und speziellen Druckwerken für Kenner, wie bei den *Impostures*, scheint er ‚Vorzugsabzüge‘ aller seiner Werke für Sammler erstellt zu haben, die er teils im eigenen Verlag vertrieb, und er schaffte es, dass sein Name auf dem Titelblatt mehrerer Werke als Hauptverantwortlicher und Herausgeber erschien.

Zusätzlich zu diesen eher kontextuellen Voraussetzungen gelang es Picart bei den 263 Tafeln (der Erstausgabe) und den zahlreichen kleineren Abbildungen für die *Cérémonies*, zumindest fünf unterschiedliche, für spezifische Aufgaben eingesetzte Darstellungsmodi durch seinen graphischen Stil dennoch zu einem visuell kohärenten Gesamt zu verbinden. Alle fünf Modi – die hier als allegorisch, objektivierend, deskriptiv, reproduzierend und explizierend bezeichnet werden sollen – waren teilweise durch die benutzten Bildvorlagen Picarts bedingt und wurden auch schon zuvor benutzt, allerdings selten alle zusammen und in dieser Vielfalt und Menge. Bei allen bemühte sich Picart zudem um jeweilige Verbesserungen und er übernahm auch nicht nur ältere Vorlagen (wie es etwa bei Montfaucon praktiziert wurde), sondern steuert eine große Zahl eigener Entwürfe bei. Im Endergebnis gelang es so, den Eindruck überzeugender, authentisch-vielfältiger Bild-Dokumentation mit konzeptueller und visueller Einheitlichkeit zu verbinden.

Der allegorische Modus wurde vor allem für das Frontispiz (Abb. 1) und die zahlreichen Vignetten eingesetzt. Das Frontispiz war erstmals für die niederländische Ausgabe 1727 gestochen worden und wurde dann für Baniers Ausgabe von 1741 übernommen: Offenbar schien die berühmte Allegorie in ihrem Wiedererkennungswert trotz visueller Kritik am Katholizismus unverzichtbar. Diese in ihrem künstlerischen Wert von den Zeitgenossen hochgerühmte „Schautafel zu den vornehmsten/wichtigsten Religionen der Welt“ zeigt – so die ausführliche Bildlegende – links im Mittelgrund die Lichtgestalt der Christlichen Religion neben der Reformation, die den Baum des Christentums (weitere Paradies-Assoziationen sind sicher intendiert), zu recht geschnitten und ‚reformiert‘ hat – daher neben und hinter ihr die Riege der Reformatoren.

Vergebens versucht ein Franziskanermönch, den Glauben wieder der rechts thronenden Katholischen Kirche zuzuführen, die zwar das Judentum und Heidentum niedertritt, unter ihren Anhängern gleichwohl auch Laster hat und mit ihrem Oberkörper daher im Dunkeln bleibt. Im Vordergrund gruppieren sich die Vertreter des Islam als der jüngsten Religion – daneben öffnet sich nochmals ein Blick in das katholische Fegefeuer. Im Hintergrund sind die religiösen Praktiken und Götterbilder aus Nord- und Südamerika (links und Mitte) sowie die Tempel, Götterstatuen und Asketen des Fernen Ostens dargestellt (rechts; in den tiergestaltigen Bergformationen glaubt man sogar die von Athanasius Kircher beschriebenen, aus Felsen zufällig oder durch etwas menschliches Zutun entstandenen Monumentalgötzen Chinas zu erkennen). Das Prinzip eines solchen Frontispizes, dessen Fülle von Elementen auf die Inhalte des Buches verweist und diese zugleich durch die allegorisch-hierarchische Anordnung zusammenfasst und ‚auf einen Blick‘ kommentiert (deutlicher, als dem Buchtext abzulesen), hatte Picart bei unmittelbar vorausgehenden Illustrationen eingeübt – wobei es auch schon bei diesen früheren Projekten teils galt, alle vier Erdteile zu repräsentieren (Abb. 4).¹⁰

Als ‚objektivierend‘ lassen sich sodann Darstellungen von Kultgegenständen, isolierten Götterbildern, Gemmen und Münzen, Kleidungen usw. oder von bestimmten Architektur-Aufnahmen (zum Beispiel von Mekka; vgl. Abb. 47) bezeichnen: Auch wenn die Objekte nicht immer auf neutralem Grund dargeboten werden, sondern manchmal zur Abwechslung etwa die Illusion eines Blattes, auf dem sie gezeichnet sind, bemüht wird, oder aber besonders bei Götterbildern und Kleidungen die Übergänge zu ‚deskriptiven Darstellungen‘ fließend scheinen, so bleibt doch das zugrunde liegende Prinzip der möglichst genauen, aufschlussreichen und unverfälschten Präsentation und Dokumentation aus ihrem Kontext isolierter Gegenstände erkennbar. Für die Architekturansichten lässt sich Ähnliches konstatieren – wobei insbesondere die analytischen Ansichten der Innenraum-Nutzung chinesischer Pagoden auch hier den Übergang zum deskriptiven Modus darstellen. Diese (wissenschaftliche) Präzision der Wiedergabe wurde bei Picarts



Abb. 4

Bernard PICART: „Die Geschichte verfaßt das große Dictionnaire Historique“ (frz. Fassung des Frontispizes zu Abraham G. LUÏSCIUS: Het algemeen historisch, geographisch en genealogisch woordenboek, s'Gravenhage/Delft 1724–1737, Bd. 1)

annähernd gleichzeitigen Stichen von Gemmen explizit gerühmt (Kat.Nr. III.17), für die er – so sein Biograph Marchand – sogar ein Mikroskop zur Hilfe genommen haben soll.¹¹ Parallelen zum Bemühen um ‚Objektivierung‘ in naturwissenschaftlichen Abbildungen der Zeit sind hier unübersehbar.¹²

Der Großteil der Tafeln in den *Cérémonies*, auf denen Picarts Nachruhm zugleich wohl am meisten gründet, ist ‚deskriptiv‘: Religiöse Zeremonien und Gebräuche, Götterbilder und Kultorte werden hier als möglichst überzeugende Ansichten und Szenen vor Augen geführt. Das besonders intensive Bemühen um ‚ethnologische Korrektheit‘ (sei es, dass eigene Beobachtungen festgehalten wurden, sei es, dass Texte, sei es dass andere Bilddokumente als Vorlage dienten), die Fülle der dargestellten Details, aber auch Komposition, Figurenzeichnung und Lichtführung der Picartschen Kupferstiche tragen entscheidend zur Wirkung und langen Rezeption dieser ‚religiösen Ereignisbilder‘ bei. Als weiteres, stark ‚objektivierendes‘ Element können ausführliche Bildlegenden hinzu kommen, die vermittels Nummerierung die einzelnen Bildgegenstände erläutern.

‚Reproduzierend‘ sind diejenigen Tafeln der *Cérémonies*, die ältere Bildvorlagen nicht dem eigenen Stil adaptieren und weiterverarbeiten, sondern diese möglichst exakt und explizit zu kopieren versuchen. Dies trifft etwa auf den aus Athanasius Kirchers *China Illustrata* (vgl. Kat. Nr. V.15) übernommenen chinesischen Holzschnitt zu (sehr präzise in Kupferstich wiedergegeben, Abb. 42), der das Pantheon der buddhistischen Götter vorführt, oder aber auf die Darstellungen indischer Asketen nach einer indischen Handschrift in einer italienischen Sammlung (Abb. 20).

Besonders deutlich bei den Zehn Herabkünften Vishnus arbeitet Picart schließlich mit einem ‚explizierenden‘ Verfahren: Er reproduziert einerseits die Holzschnitte dazu nach indischen Miniaturvorlagen aus Kircher (Kat.Nr. V.15), wodurch die Authentizität dieser für europäische Augen phantastischen Inkarnationen garantiert schien. Vorangestellt hat Picart jedoch Darstellungen der gleichen Szenen in einem ‚europäischen Stil‘, die er aus Philippus Baldaeus’ Asien-

beschreibung (Kat.Nr. V.13) übernommen hatte und die Elemente von Allegorie und Ereignisbild zusammenführen, offenbar um zu zeigen und zu erläutern, wie man sich diese Herabkünfte ‚wirklich‘ – in einer ‚lebensechten‘ Bildsprache, wie sie in Asien scheinbar nicht zur Verfügung stand – vorzustellen hat.¹³

Diese in Konzeption und Ausführung wegweisenden Tafeln aus Picarts *Cérémonies* strukturieren auch das vorliegende Katalogbuch und leiten jeweils die einzelnen Beiträge und Katalogsektionen ein. Für den Einband allerdings wurden die gut einhundert Jahre älteren und im Hinblick auf die ‚Objektivierung‘ wohl spektakulärsten Darstellungen eines ‚Idols‘ aus dem frühen 17. Jahrhundert gewählt. Sie stammen aus einem Anhang zu Vincenzo Cartaris populärem Handbuch zur antiken Mythologie, das erstmals 1556 erschienen war, vor allem aber seit 1571 durch neu hinzugefügte Illustrationen die europäische Vorstellung von der paganen Götterwelt nachhaltig prägte (Kat.Nr. II.14). Eine erweiterte Neuausgabe verantwortete ab 1615 der Paduaner Gelehrte Lorenzo Pignoria – die hier besonders interessierende Ergänzung ist überschrieben mit „Zweiter Teil: Von den Götterbildern der Indianer“. Vorgestellt werden in zunächst 33 zusätzlichen Holzschnitten Gottheiten aus West- und Ost-Indien, also Amerika und Asien, und sie werden teils mit ägyptischen Göttern als ihrem vermeintlichen gemeinsamen Ursprung verglichen. Akribisch sind nicht nur in den Begleittexten die Informanten und Sammlungen (etwa des Herzogs von Bayern) vermerkt, mit deren Hilfe Pignoria an sein Material gekommen war. Der Illustrator Filippo Feroverde scheint auch angehalten gewesen zu sein, die stilistischen Eigenheiten und ‚Absonderlichkeiten‘ dieser ‚Götzenbilder‘, die im Kontrast zu den vorausgehenden antik-römischen Götterstatuen und -bildern besonders ins Auge fallen mussten, möglichst exakt fest zu halten.¹⁴ Die Bedeutung dieses Handbuchs, das erstmals antike und außereuropäische Gottheiten in Text und Bild versammelte und teilweise mit ägyptischen und (früh-)christlichen Darstellungen verglich, dürfte kaum zu überschätzen sein.

Ab der Ausgabe von 1624 (und dann 1626, 1647 und 1674) wurde in diesem Anhang zu den ‚Göt-

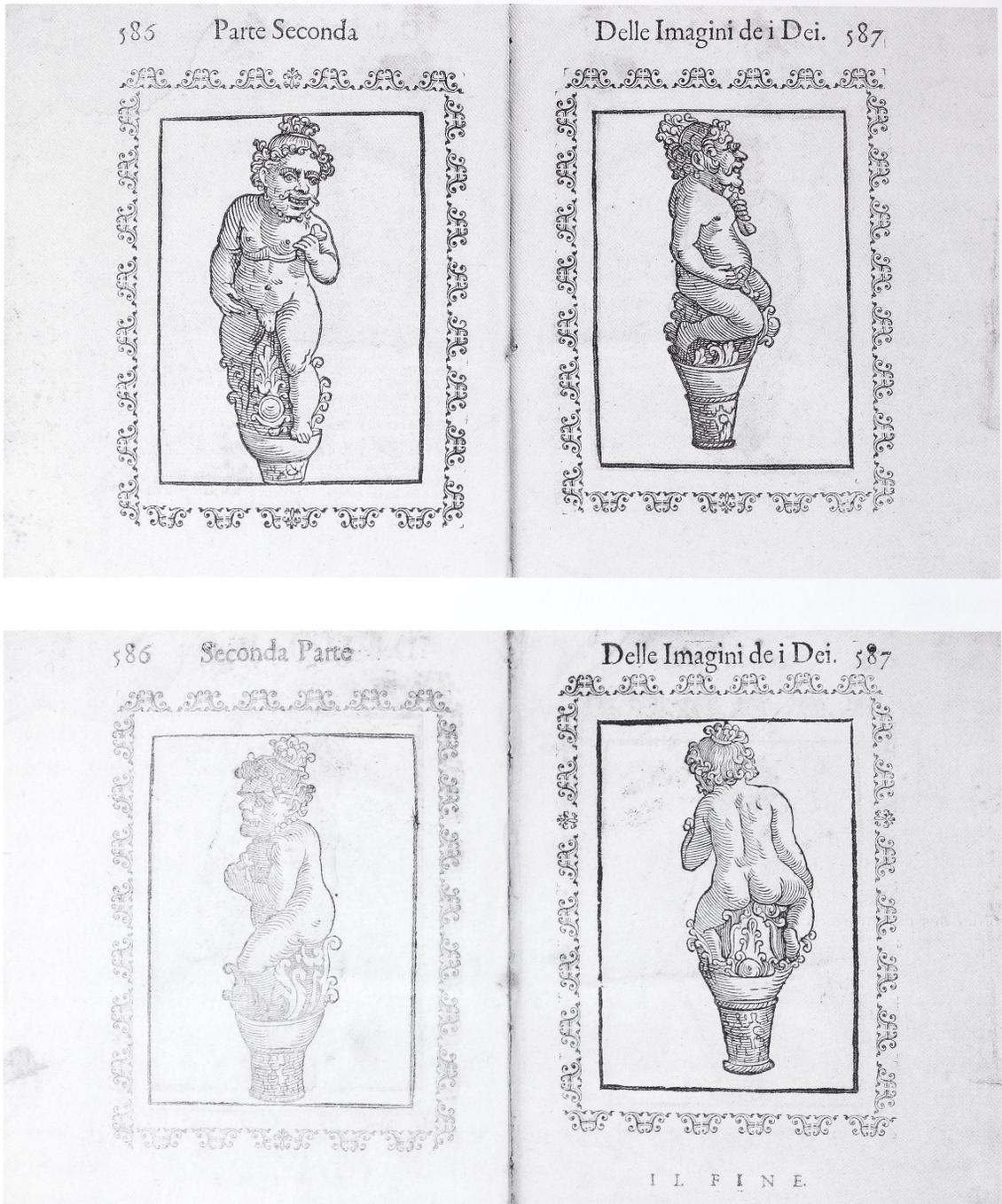


Abb. 5a-b
Vier Ansichten eines Idols aus Lorenzo Pignorias *Delle Immagini de gli Dei Indiani* (Kat.Nr. II.14b, CARTARI 1626, S. 586f.)

terbildern der Indianer' an letzter Stelle noch ein mit Gold- und Silberauflagen sowie mit Edelsteinen besetztes Idol aus Elfenbein aus der Sammlung des Pariser Gelehrten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637) ergänzt. Nicht weniger als vier zusätzliche Holzschnitte mit Ansichten von vorne, den Seiten und von hinten dokumentieren dessen für europäische Augen seltsame

Synthese von bärtigem Gesicht und scheinbar zwergenhaft-kindlichem, nacktem Körper, der auf einer Art vegetabilem Sockelknäuf zu sitzen scheint (Abb. 5a-b) – ein italienischer Zeitgenosse hätte sich vielleicht entfernt an Giambolognas einige Jahrzehnte frühere, witzig gemeinte Bronzestatuetten des Florentiner Zwergs Morgante erinnert gefühlt. Allein der Umstand, dass keine

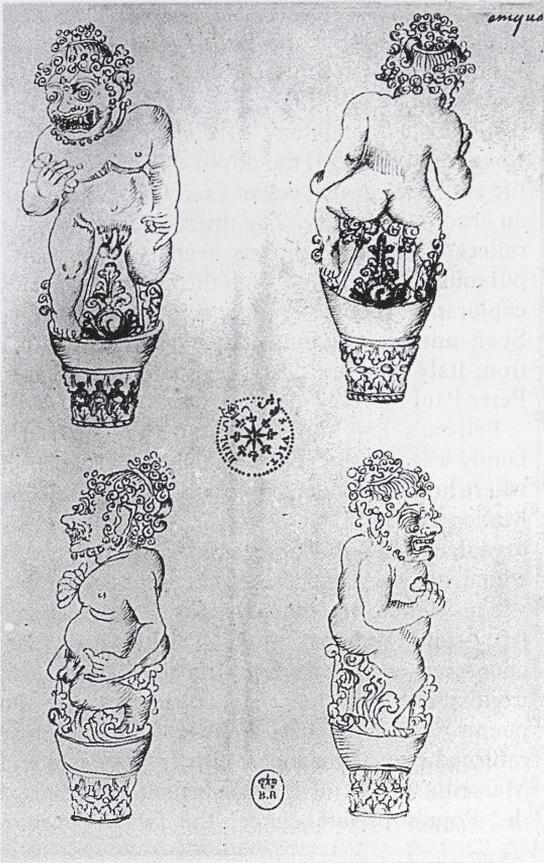


Abb. 6
Zeichnung nach einem *Buta Rara kris* aus der Sammlung des Nicolas-Claude Fabri de Peiresc; Feder und schwarze Kreide (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Éstampes, Aa54, fol. 38)

andere europäische Skulptur – sei es der Antike, sei es der Renaissance – bis 1626 in einer systematischen Serie von vier Ansichten druckgraphisch festgehalten worden war, belegt nicht nur das Interesse an diesem Exoticum und das Unvermögen auf Seiten der europäischen Betrachter angesichts dieses neuartigen Bildwerks, sich anhand nur einer oder zweier Abbildungen die anderen Ansichten des Objekts vorzustellen.¹⁵ Hier manifestiert sich auch ein neues antiquarisches Bemühen um möglichst authentische und umfassende Dokumentation und Reproduktion im Bild, die nicht nur von Pignoria, sondern zunächst vor allem auch vom Besitzer des Idols, Peiresc, vorangetrieben wurde.¹⁶ Peiresc ließ alle Stücke seiner Sammlung in Zeichnungen von Poussin, Rubens und anderen so exakt wie möglich festhalten, so auch das Idol in vier Ansichten (Abb. 6). Den Gelehrtenfreund Pignoria bat er am 4. Januar 1616

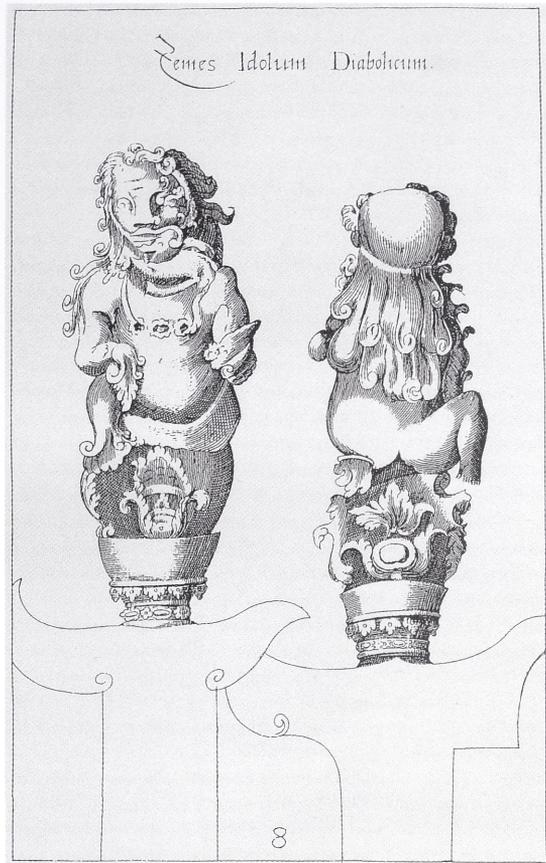


Abb. 7
„Zemes Idolium Diabolicum“ (Caspar PLAUTIUS: *Nova typis transacta navigatio novi orbis Indiae occidentalis*, 1621, Taf. 8)

brieflich um Rat zu dieser enigmatischen Figur und fügte dem Schreiben offenbar eine Kopie der Inventar-Zeichnung bei. Auf deren Grundlage ließ Pignoria dann die vier Holzschnitte für seine nochmals erweiterte Cartari-Ausgabe 1624 fertigen.¹⁷ Im Nachlassinventar des Franzosen wurde dann – möglicherweise einen Hinweis Pignorias aufgreifend – in dem Idol ein kostbarer Messergriff vermutet. Aus moderner Sicht ist dies gar nicht so falsch, handelte es sich doch um den Griff eines Balinesischen *Buta Rara Kris*, ein Zeremonialdolch mit spiritueller Bedeutung.¹⁸ Dass diese relativ kleinen, vollkommen ihres Kontexts beraubten Figürchen im Europa der Frühen Neuzeit tatsächlich als Inbegriff des Idols verstanden wurden, lässt sich an zwei Phänomenen aufzeigen. Zum einen erregte ein anderes Exemplar dieser Dolch-Griffe in der Grazer Kunstkammer zur gleichen Zeit derart die



Abb. 8
Peter Paul Rubens' „Martyrium des hl. Thomas in Indien“; um 1636–38, Öl auf Leinwand (Prag, Národní galerie)

Aufmerksamkeit, dass es bereits in Honorius Philoponus' (alias Kaspar Plautz') *Nova typis transacta navigatio* von 1621 auf einer der nur 18 Tafeln als „Zemes Idolum Diabolicum“ ebenfalls in mehreren Ansichten – hier allerdings beschränkt auf Vorder- und Rückseite – publiziert wurde (Abb. 7).¹⁹ Dass nicht nur die Grazer, sondern auch Pignorias Figur als ‚teuflich‘ wahrgenommen werden konnte, belegt schließlich das um 1636/38 entstandene Gemälde des Peter Paul Rubens für den Hochaltar der Prager Augustinerkirche St. Thomas (Abb. 8).²⁰ Das Martyrium des Apostels Thomas in Indien, über das zahllose Texte von den apokryphen Thomas-Akten über die *Legenda Aurea* bis hin zu den ‚historisch-kritisch‘ überarbeiteten Heiligen-Sammlungen im Gefolge der Gegenreformation berichten, findet hier zwischen einem monumentalen Kreuz und im Hintergrund einem Idol auf einer Säule statt. Für diese Teufels-Gestalt mit Hörnern auf dem Kopf diente eine Seitenansicht von Peirescs Kris

als Vorbild. Rubens war seit 1600 mit dem Gelehrten in engem Austausch – wissenschaftliches Interesse an der Antike wie den Götterbildern der Welt und katholische Propaganda gehen hier nahtlos ineinander über.

Es sind diese Spannungen zwischen Glaubensfragen, die Welt erkundender Neugierde und wissenschaftlicher Erfassung, es sind die komplizierten Wechselwirkungen, Austauschprozesse und Hybridisierungen zwischen Nah- und Fern-Wahrnehmung, und es sind die spezifischen Beiträge der Text-, vor allem aber auch der Bild-Überlieferungen zu den Göttern und religiösen Riten der Welt im europäischen Bewusstsein und Vorstellungshaushalt der Frühen Neuzeit, die diese Ausstellung und das Begleitbuch thematisieren.

¹ So der Titel der Publikation zu Picart von HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010.

² Zur Genese anthropologischer und ethnologischer Vorstellungen etwa HODGEN 1964; PAILIN 1984; PADGEN 1986; MOTSCH 2001; RUBIÉS 2000; MCCABE 2008.

³ Zu diesen neuerdings intensiv diskutierten Holzschnitten Jean M. MASSING: Hans Burgkmair's Depiction of Native Africans, in: *Res* 27, 1995, S. 39–51; Stephanie LEITCH: Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print, in: *Art Bulletin* 91, 2009, S. 134–159; Ashely D. WEST: Between Artistry and Documentation: A Passage to India and the Problem of Representing New Global Encounters, in: Alexander Nagel / Lorenzo Pericolo (Hrsg.): *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Surrey/Burlington 2010, S. 87–114; LEITSCH 2010.

⁴ Das Zitat nach Jan ASSMANN / Guy G. STROUMSA: Vorwort, zu einem Themenheft des *Archiv für Religionsgeschichte* 3, 2001, S. Vf.; vgl. dort auch besonders die Beiträge von ASSMANN 2001; MILLER 2001; MULSOW 2001 und Michael STAUSBERG: Von den Chaldäischen Orakeln zu den Hundert Pforten und darüber hinaus. Das 17. Jahrhundert als rezeptionsgeschichtliche Epochenschwelle, in: *Archiv für Religionsgeschichte* 3, 2001, S. 257–272. Seitdem etwa MULSOW 2005 und STROUMSA 2010.

⁵ Vgl. etwa Renate SCHLESIER: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt a.M. 1994.

- ⁶ WYSS-GIACOSA 2006; HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a.
- ⁷ Jonathan I. ISRAEL: *Radical Enlightenment: philosophy and the making of modernity, 1650–1750*, Oxford 2001; MULSOW 2002, S. 128f.
- ⁸ Vgl. neben WYSS-GIACOSA 2006 und WYSS-GIACOSA 2007 etwa auch BERTI 2005, Ilja M. VELDMAN: *Familiar customs and exotic rituals. Picart's illustrations for Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples*, in: *Simiolus* 33, 2007/08, S. 94–111 oder Pierre WACHENHEIM: *Bernard Picart graveur des jansénistes. Propositions pour un corpus séditieux*, in: Philippe Kaenel / Rolf Reichardt (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim u.a. 2007, S. 333–356.
- ⁹ Christophe HENRY: *Les Impostures innocentes de Bernard Picart ou la revanche du "marchand forain"*, in: Michèle-Caroline Heck u.a. (Hrsg.): *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq 2002, S. 313–332; Ann Jensen ADAMS: *Reproduction and Authenticity in Bernard Picart's Impostures Innocentes*, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 75–104; Louis MARCHESANO: *The Impostures Innocentes: Bernard Picart's Defense of the Professional Engraver*, in: ebenda, S. 105–135.
- ¹⁰ Nelke BARTELING: *Bernard Picart: a French engraver in the Dutch Republic*, in: Gaëtane Maës u.a. (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 33–54.
- ¹¹ PICART 1734 (Kat.Nr. III.16), S. 8f.
- ¹² Lorraine DASTON / Peter GALISON: *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007, S. 59–199; vgl. für wissenschaftliche Bildmodi im frühen 17. Jahrhundert auch Claus Zittel: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen der Wissenschaft*, Berlin 2009.
- ¹³ Vgl. zur Bildtradition KRATZSCH 1979, 1982, 1984, 1992 und 2007; WYSS-GIACOSA 2006.
- ¹⁴ Dazu Jean SEZNEC: *Un essai de mythologie comparée au début du XVIIe siècle*, in: *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie* 1931, S. 268–281; BUJOK 2004, S. 89f.
- ¹⁵ Die erste druckgraphische Wiedergabe einer antiken Skulptur, eine Herkules-Statuette, in Vorder- und Rückansicht (mit beigefügter Erklärung für dieses Vorgehen) wohl bei Petrus APIANUS / Bartholomaeus AMANTIUS: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis...*, Ingolstadt 1534, S. CLXX–CLXXI; für die moderne Skulptur dann Giambolognas *Raub der Sabinerin* in: *Alcuni composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*, Florenz 1583.
- ¹⁶ Fabrizio FEDERICI: *Alla ricerca dell'esattezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico*, in: Marc Bayard (Hrsg.): *Rome – Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Paris u.a. 2010, S. 229–273.
- ¹⁷ *Der Brief in Carpentras*, Bibliothèque Inguimbertaine, MS 1875, fol. 309; dazu David JAFFÉ: *The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries*, in: *Journal of the History of Collections* 1, 1989, S. 119–147, hier S. 119f. Vgl. die Beschreibungen der Nachzeichnung von Peiresc und in seinem Nachlassinventar, publiziert von Joseph GUIBERT: *Les Dessins du Cabinet Peiresc au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1910, S. 91 und 99: „Idolo d'avorio messo incerta guarnitione d'oro basso et d'argento indorata, lavorato a guisa di fogliami e arricchita di otto o dieci rubbini o carbunculi orientali rappresentato da tutte le quattro vedute“ – „Une figure d'une idole d'ivoire antique garnie d'argent doré et enrichie de huit ou dix rubis ou carboucles qui sert de manche à un coutelas.“
- ¹⁸ Vgl. etwa Karsten SEJR JENSEN: *Den Indonesiske kris – et symbolldet våben*, Næstved 1998.
- ¹⁹ Honorius PHILOPONUS (Kaspar Plautz): *Nova typis transacta navigatio*, [Linz] 1621, Taf. 8; dieser Zemes nun auf zwei Tafeln abgebildet auch bei ROGERIUS 1663 (Kat.Nr. V.14), nach S. 974; dazu Christian F. FEEST: *Zemes Idolum Diabolicum. Surprise and Success in Ethnographic Kunstkammer Research*, in: *Archiv für Völkerkunde* 40, 1986, S. 181–198; Helmut TRNEK: „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding.“ *Exotica in habsburgischen Kunstkammern, deren Inventare und Bestände*, in: SEIPEL 2000, S. 42f.
- ²⁰ Das Gemälde hatte Rubens' *Augustinus am Meeresufer* zum Pendant, beide befinden sich heute in der Prager Nationalgalerie, dazu Lubomír KONENÝ: *Rubensovo Umučení sv. Tomáše: ikonografický komentář*, in: *Umění* 26, 1978, S. 211–247, hier S. 223–225; Lubomír SLAVÍČEK: *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Prag 2000, S. 232f. (Kat. 251 und 252).