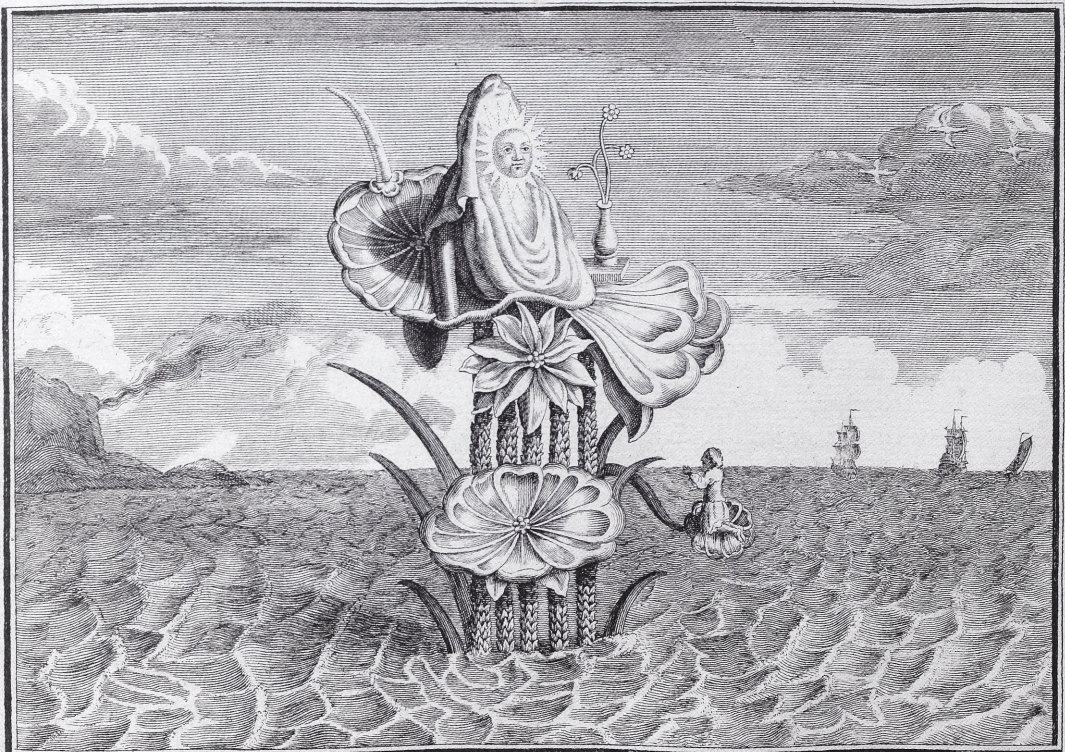




PUZZA ou la CYBELE des CHINOIS



B. Picart del.

PUZZA sous une forme parallele à JSIS assise sur la fleur de LOTOS

Abb. 35

Zwei Erscheinungsformen der chinesischen Göttin „Puzza“ (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, S. 382b)

Beweis durch Augenschein

Zur Ästhetik, Funktion und Zirkulation bildlicher Repräsentationen von
,asiatischer Idolatrie‘ in europäischen Werken des 17. Jahrhunderts

Paola von Wyss-Giacosa

1615 erschien in Padua eine Neuauflage von Vincenzo Cartaris *Imagini colla sposizione de gli dei degli antichi* mit dem Titel *Le Vere E Nove Imagini de gli Dei delli Antichi* (vgl. Kat.Nr. II.14). Deren Herausgeber war der Antiquar Lorenzo Pignoria, der die äußerst populäre Kompilation über die Ikonographie antiker Götter nicht nur quantitativ erweiterte, sondern vor allem klar argumentativ ausrichtete, als Entwurf einer Universalgeschichte der Idolatrie.¹ Pignoria vertrat die Auffassung, die Ursprünge der Idolatrie seien in Ägypten zu finden, von wo aus sie sich in der Folge verbreitet hätten. Er ergänzte Cartaris Werk um einen neuen, dem zeitgenössischen Heidentum West- und Ost-Indiens gewidmeten Teil, der den Vergleich zwischen antiker und moderner Idolatrie veranschaulichen sollte.

Die zivilisationsgeschichtlichen Studien Pignorias waren, anders als diejenigen vorausgegangener Forschergenerationen, nicht vornehmlich mythographisch begründet, sondern bauten wesentlich auf der Sachkultur auf. Entsprechend wichtig war dem Paduaner Antiquar – dies vertritt er im Vorwort mit Vehemenz und bringt verschiedene Beispiele bei – eine qualitativ hochwertige Abbildung der untersuchten antiken Fundstücke im Buch. Cartaris ursprüngliche Tafeln, die nur Rekonstruktionen auf Textbasis oder Wiedergaben früherer Abbildungen darstellten, ließ Pignoria denn auch nach eigener Aussage soweit möglich durch archäologisch recherchierte und direkt nach den Originalen gezeichnete Illustrationen ersetzen.² Auch bei der Repräsentation zeitgenössischer heidnischer Gottheiten bemühte er sich um originales Anschauungsmaterial und lieferte exakte Angaben zu dessen Provenienz – auf der Titelseite heißt es dazu „Figure tratte da gl’originali, che si conservano nelle Galerie de’ Principi, & ne’ Musei delle persone private“. Pignoria zufolge gründeten die ikonographischen Übereinstimmungen der einzelnen Gegenstände

in einer geschichtlich tatsächlich erfolgten Übernahme ägyptischer Vorbilder durch die modernen Heiden.³ Der Antiquar notierte etwa, zur Bestätigung der postulierten Nähe zwischen ägyptischem Denken und japanischen Figuren sei kein weiterer Beweis als eine Betrachtung der Objekte nötig. In der Stadt Meaco (Kyoto) sei eine Statue des auf einer großen Rose sitzenden Amida zu sehen gewesen. Dieselbe Haltung gäben die Ägypter dem Sigalion beziehungsweise Harpocrates, wie ein antiker Jaspis in seinem Besitz zeige.⁴ Die beschriebenen Abbilder von Harpocrates und Amida wurden auf derselben Seite auch visuell repräsentiert und verbunden; in einen einzigen Holzschnitt übertragen, waren sie einander direkt gegenübergestellt.⁵

Für die kultur- und religionsgeschichtlichen Forschungen des 17. Jahrhunderts, welche wie diejenige Pignorias eine Historisierung der Idolatrie versuchten, spielten die Ergebnisse empirischer Ethnographie zeitgenössischer Heiden, namentlich der großen Kulturen Asiens, eine entscheidende Rolle, ja sie haben in bestimmten Kontexten einen solchen Wandel in der Wahrnehmung und Interpretation von Idolatrie erst möglich gemacht.⁶ Für diese Zeit ist denn auch ein signifikanter Anstieg der China und Indien betreffenden Berichte und Abhandlungen zu verzeichnen.⁷ In mehreren Fällen wird darin die Authentizität des durch die Übersetzung in das druckgraphische Medium dargebotenen Anschauungsmaterials – aufgrund von Augenzeugenschaft entstandene Zeichnungen ebenso wie autochthone Objekte – spezifisch hervorgehoben. Frühere europäische Bildtraditionen zu den Idolatrien Asiens hatten einer christlichen Wertung und Ikonographie folgend und kulturell undifferenziert Götzen in Teufelsgestalt imaginiert. Die nunmehr völlig erneuerte visuelle Ausstattung zahlreicher Werke sowie die immer wieder vorgenommene argumentative und typographische Verbindung

von Text und Bild erscheint sinnfällig: Die Sachkultur, die *Antiquitates sacrae* ebenso wie die *Ethnographica*, wurde als den Schriftzeugnissen gleichwertiger Bestandteil der Forschung und als wissenschaftliche Aussage begriffen und diente in der Argumentation der Herstellung von Evidenz.

Ein neuerliches Studium gerade jener bildlichen Repräsentationen, welche in einigen der einflussreichsten Asienpublikationen des 17. Jahrhunderts die Ausführungen zu Glaubensvorstellungen und Religionsausübung begleiten, erscheint vor diesem Hintergrund angebracht und soll im folgenden anhand von Illustrationen in zwei China sowie zwei Indien gewidmeten Werken beispielhaft veranschaulicht werden. Solche Darstellungen sind innerhalb eines religionsethnographischen und visuell anthropologischen Diskurses von der Forschung bisher zu wenig beachtet worden. Werden sie kommentiert, dann eher als exotisierende Capricci, als der Unterhaltung der Leserschaft dienende verkaufsfördernde Maßnahme der Verleger oder als absichtsvolle Verzerrung des fremden Anderen. Das greift zu kurz; ihre Hervorhebung als authentische Quellen, die vorgenommene Einbindung in die verbale Argumentation und nicht zuletzt ihre beachtliche Rezeptionsgeschichte und die vielfältigen Implikationen ihrer Rekontextualisierungen und ‚Rekonvisualisierungen‘, die hier nur angedeutet werden können, weisen sie als vielschichtige, wissenschaftlich relevante Quellen aus.

China im Blick

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts erschienen einige Publikationen zu China, die neues visuelles Anschauungsmaterial lieferten; so 1656 in Wien die an handkolorierten Holzschnitten reiche *Flora Sinensis* von Michal Boym und in Amsterdam 1655 Martino Martinis *Novus Atlas Sinensis*, der auf den einzelnen Kartenblättern zur ornamentalen Ausgestaltung der Kartuschen chinesische Genreszenen zeigte. Beim Verleger Jacob van Meurs, ebenfalls in Amsterdam, wurde zehn Jahre später das bis dahin umfassendste illustrierte Chinawerk ediert, die *Gezantschap Der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China* von Johan Nieuhof

(Kat.Nr. V.16). Nieuhof war als Mitglied der ersten, im Auftrag der VOC (Vereenigde Oost-Indische Compagnie) erfolgten Gesandtschaftsreise 1655–1657 in das Reich der Mitte gereist. Der niederländische Kaufmann wurde vor allem aufgrund seines Zeichentalents angeheuert, denn eine visuelle Dokumentation der Reise, die weiteres authentisches Bildmaterial liefern würde, war explizit erwünscht.⁸ Die von Nieuhofs Bruder Hendrik besorgte Veröffentlichung – Nieuhof selbst weilte 1658–1671 wieder in Asien – enthielt denn auch an die 150 Illustrationen.

Die Schilderung der Reise wurde um eine aufgrund vornehmlich jesuitischer Berichte zusammengestellte Kompilation mit relevanter Sachinformation ergänzt. Das VIII. Kapitel ist den Religionen Chinas gewidmet und enthält mehrere Bildtafeln, die einerseits chinesische Priester und Mönche sowie andererseits die Kultstatuen verschiedener Gottheiten zeigen: den daoistischen Gott der Langlebigkeit, von einem Kranich und einem Hirsch begleitet, einen an seiner kriegerischen Bekleidung erkennbaren buddhistischen Himmelskönig, eine Darstellung des Glück verheißenden Buddha Maitreya (Abb. 36), der ostasiatischen Ikonographie folgend dickbauchig und lachend, ferner, wiederum in typischer Gewandung und mit Tiara, einen chinesischen Bodhisattva, möglicherweise Guanyin, sowie die thronende Figur des bereits während der Sui-Dynastie vergöttlichten Generals Guan Yu.⁹ Für die Drucklegung wurden die von Nieuhof je in einzelnen Zeichnungen vor neutralem Grund dokumentierten Kultbilder, seinem Bericht zufolge in der ostchinesischen Provinz Shandong skizziert, auf zwei Kupferstiche verteilt und in einem imaginierten Tempelraum situiert. Die Illustrationen zeichnet eine ambivalente Wirkung aus, bewegen sie sich doch aufgrund ihrer Genese zwischen Augenzeugenschaft und europäischen Darstellungsformen. Das Nebeneinander der Götterbilder irritiert aus heutiger Sicht ebenso wie die Ausgestaltung des Raumes oder die Größenverhältnisse der Figuren. Es gilt allerdings zwischen der in den Konventionen einer Epoche begründeten Form und weiteren Ebenen des Intendierten genau zu unterscheiden: Für die Sehgewohnheiten der damaligen Betrachter vermittelte die Komposition ihren Inhalt, der im Text sequen-



Abb. 36
Chinesische Gottheiten (Kat.Nr. V.16, NIEUHOF 1666, S. 316)

tiell erläutert war, anschaulich, ohne als naturalistische Wiedergabe verstanden zu werden. Das Arrangement folgte dem bekannten Typus der Schautafel. Diese orientierte sich an der Objektkategorie und stellte den Gegenstand diskursiv in seinen Anwendungs- und Handlungskontext. Nieuhofs Illustrationen erfuhren auch jenseits ihrer reichen Editions-geschichte ein beachtliches Fortleben, in der Gartenarchitektur und im Bereich der angewandten Künste ebenso wie innerhalb von Chinastudien, von Übersichtswerken zu Asien sowie von gelehrten Traktaten. Auf dem Frontispiz der zweiten, 1668 in Frankfurt am Main posthum erschienenen Ausgabe von Gerard Vossius' *De theologia gentili* (Kat.Nr. I.10) sind beispielsweise einige auf Nieuhof zurückgehende Kultbilder wiedergegeben. Sie repräsentieren das gegenwärtige Heidentum und sind in der Komposition mit dem antiken Heidentum, mit Szenen von Opfern und von Verehrung, so der beseelt vorgestellten Gestirne – nach Vossius eine der frühen Verirrungen heidnischer Idolatrie –, zusammengeführt. Nur drei Jahre nach der Erstveröffentlichung von Nieuhofs Bericht erfolgt, ist diese motivische Übernahme und neue ‚Kon-

visualisierung‘ bemerkenswert. Für eine visuelle Einstimmung in das Argument des holländischen Universalgelehrten zu Ursprung und Verbreitung der Idolatrie, die den antiken Nahen Osten ebenso behandelte wie den Polytheismus zeitgenössischer Brahmanen und Chinesen, bediente sich der Illustrator kaum mehr des überkommenen und noch lange Zeit gängigen allgemeinen Bildes des teuflergestaltigen Götzen, sondern wählte Darstellungen, deren Kenntnis er offenbar voraussetzen konnte und die als ebenso aktuell wie authentisch wahrgenommen wurden.

Ein weiteres äußerst populäres Werk zum Reich der Mitte stellt die *China illustrata* des deutschen Jesuiten Athanasius Kircher dar (Kat.Nr. V.15). Von seinem Amsterdamer Verleger Johannes Janssonius van Waesberge lange vor dem tatsächlichen Erscheinen angekündigt, wurde sie 1667 in prächtiger Folio-Ausstattung produziert und geschickt vertrieben. Der Autor, international vernetzt und vom potenten jesuitischen Netzwerk profitierend, war ein bekannter Studiosus, der schon zahlreiche umfangreiche Studien zu den unterschiedlichsten Themen vorgelegt hatte. Sein jüngstes Opus präsentierte bisher



Abb. 37
Tausendarmiger Bodhisattva Avalokiteshvara (Kat.Nr. V.15, KIRCHER 1670, Taf. nach S.190)

unveröffentlichte Inhalte und Einsichten der mit Kircher persönlich bekannten Protagonisten der Asienmission zu einem für die Gelehrtenrepublik äußerst aktuellen Sujet in einer dichten, rasonierten Synthese.

Der dritte Teil des Buches ist der heidnischen Religion und ihrer Diffusion von Westen nach Osten gewidmet. Ausführlich zeichnet der deutsche Polyhistor die zeitliche Entwicklung und geographische Expansion der Idolatrie von ihren Anfängen in Ägypten bis in die eigene Zeit nach und führt dabei Ideen aus seinem 1652–1654 veröffentlichten *Oedipus Aegyptiacus* fort (Kat. Nr. II.34).¹⁰ Eine historische Kohärenz postulierend zeigt er die geistigen und religiösen Filiationen der nicht-christlichen Völker Asiens auf. Über zwanzig Kupferstiche untermauern das Argument. Darunter befinden sich Darstellungen tibetischer Gottheiten, aufgrund mogulischer Miniaturen geschaffene Umrisszeichnungen der zehn Herabkünfte des indischen Gottes Vishnu, eine als Illustration des chinesischen Pantheons gedeutete Darstellung, deren Vorlage offenkundig ein daoistisches Bild der Sanguan, der „Drei Herrscher“, gewesen sein muss, sowie verschiedene, zum Teil nach buddhistischen Vorlagen gestochene Repräsentationen des Bodhisattva Avalokiteshvara.¹¹ Eine davon, ein semiotisch aufgeladenes Bild und gleichsam die verdichtete Repräsentation und das Sinnbild von Kirchers komparativer Methode, zeigt „Pussa, die Cybele oder Isis der Chinesen“ (Abb. 37).¹² Die Vorlage zur Tafel muss ein chinesischer Holzschnitt gewesen sein, den Kircher um teilweise rein bildhafte chinesische und nord-indische (Ranjana) Schriftzeichen ergänzen ließ.

Der bewusst gesuchte formale Exotismus sollte die Authentizität und Qualität der präsentierten Materialien unterstreichen. Kirchers illustrative Praxis ist nicht allein vor dem Hintergrund einer jesuitischen Tradition zu begreifen. Sein Verständnis von Funktion und Verwendung der Buchillustration sowie ihrer wissenschaftlichen Bedeutung für den Erkenntnisprozess verdankt sich wesentlich auch der antiquarischen Methode. Die mehrfach vorgenommene naturalistische Reproduktion asiatischer Originale und damit von Bilddokumenten, die stilistisch stark von den eigenen visuellen Konventionen differierten,

stellte für ein europäisches Werk der Zeit ein Novum dar.¹³ Die erste Rezension der *China illustrata* im *Journal des Sçavans* unterstrich denn auch die Verwendung originaler Materialien als Vorlagen für die Illustrationen.¹⁴

Das ethnographische Anschauungsmaterial, das die Grundlage für die Bildtafeln und damit für Kirchers Komparatistik darstellte, fand Eingang in das heute zerstreute, von ihm 1651 im Collegium Romanum eröffnete Museum. Die vom Pater in der musealen Präsentation lokal und durch die Orchestrierung von Wort und Bild im Buch weit über Rom hinaus verbreitete These zur Idolatrie Asiens blieb nicht ohne unmittelbaren Einfluss. Eine formal und inhaltlich verwandte Form der Wissensinszenierung wurde für eine der namhaftesten Sammlungen dieser Zeit und in der sie beschreibenden Publikation gewählt: Die von Herzog Friedrich III. gegründete Gottorfische Kunstkammer in Schleswig-Holstein war um 1661 von dessen Hofbibliothekar, dem Gelehrten Adam Olearius, eingerichtet worden. Was das einen Einblick in den Sammlungsraum gewährende Frontispiz links im Ausschnitt zeigt, veranschaulicht die IV. Bildtafel im Buch noch einmal. Hier werden, wie Olearius schreibt, „lauter Abgötter“ präsentiert (Abb. 44). Neben ägyptischen Statuetten ist eine (offensichtlich thailändische) Buddhafigur aufgestellt; der Text bezeichnet sie allgemein als asiatische Gottheit und deutet sie, unter Berufung auf Kircher, als Entsprechung der ägyptischen Isis.¹⁵

Indien im Blick

Während des 16. Jahrhunderts hatten namentlich die Handelsberichte und Chroniken der Portugiesen sowie die Schriften der Jesuiten Europa über den Subkontinent informiert. Die zunehmende Macht der Niederländer in Asien brachte neue Akteure ins Spiel, unter anderem protestantische Geistliche, die sich im Auftrag der VOC in indischen Handelsniederlassungen aufhielten. Die Orte der Buchproduktion verlagerten sich ebenfalls; es waren vor allem die holländischen Verleger, die nun das lesende Publikum mit vermehrt illustrierten Bänden versorgten. Zu den prominenten Veröffentlichungen der Zeit, deren substantiell neue textliche Ausführungen die folgende Indienliteratur und die Entwicklung

der Vorstellung einer pan-indischen religiösen Tradition, eines „Hinduismus“, wesentlich beeinflussten, gehört die *Offne Thür* von Abraham Rogerius (Kat.Nr. V.14). Es handelt sich bei dem erstmals 1651 in Leiden veröffentlichten Werk um eine dem „Gottesdienst“ Südindiens – so der vom calvinistischen Geistlichen hauptsächlich verwendete Begriff – gewidmete, thematisch wie regional fokussierte Abhandlung.

Ausgesprochen umfangreich sind die Partien ethnographischer Schilderung, in denen Rogerius die von ihm beobachtete lokale religiöse Praxis darlegt. Einige Inhalte wurden nicht nur ausführlich beschrieben, sondern auch visuell in das graphische Medium übersetzt: die Verehrung von Götterbildern im Tempel, die physischen Kasteiungen von Asketen sowie mehrere zu Ehren der Gottheit durchgeführte Prozessionen, wie sie als öffentliche Anlässe innerhalb von Tempelfesten in Tamil Nadu abgehalten wurden.¹⁶ In der deutschen wie auch in der französischen Ausgabe der *Open Deure* waren die ursprünglich auf der Titelseite einem rahmenden Band gleich gezeigten Szenen jeweils als Einzelblätter mit geringfügigen Variationen in das Buch integriert.¹⁷ Ein in die Bildplatte eingravierter Verweis, gewöhnlich oben, stellte den direkten Bezug zur entsprechenden Textpassage her, so dass die Illustrationen gewissermaßen Bildlegenden ausführlicher Art erhielten. Einer der Kupferstiche zeigt, von einem Sonnenschirm beschattet und auf einer Plattform von vier Männern getragen, eine berittene Statue (Abb. 38). Das Bild wird mit Seite 345 in Zusammenhang gebracht: Beschrieben ist ein den Gott Vishnu zelebrierender Festumzug, wie er gemäß Rogerius stets am elften Tag nach dem Voll- beziehungsweise Neumond – in Südindien innerhalb eines Mondmonats die wichtigsten Tage für Vishnu-Verehrer – stattfand. Die kleine Tafel scheint den Moment zu dokumentieren, in dem das bewegliche Bildnis der Gottheit aus dem Tempel ins Freie gelangt ist.

Die Frage nach der Herkunft und Urheberschaft der Bilder in der *Offnen Thür* beziehungsweise nach deren Vorlage ist nicht eindeutig zu klären. Die Stiche sind nicht aus vorgängigen europäischen Publikationen übernommen. Man könnte annehmen, dass sie, wie dies oft geschah, von einem professionellen Illustrator nachträglich



Abb. 38

Vishnu-Prozession an Ekadasi (Kat.Nr. V.14, ROGERIUS 1663, Taf. nach S. 345)

aufgrund der Textbeschreibung geschaffen wurden; in diesem Falle allerdings würde die eher laienhafte Ausführung erstaunen. Vor allem aber legen einige spezifisch südindische Einzelheiten – etwa bei den Attributen der Gottheiten –, wie auch die innovative motivische Selektion nahe, dass den Herausgebern des posthum erschienenen Werks aufgrund direkter Anschauung entstandene Skizzen von der Hand des Rogerius vorgelegen haben.

Die Umsetzung eines bestimmten Inhalts in ein Bild bedeutet eine zunächst einmalige, allerdings medial außerordentlich wirksame Betonung dieses Sachverhalts innerhalb eines größeren Zusammenhangs. Im Falle ethnographischer Bild-dokumente lässt sich immer wieder beobachten, wie solche Originale in der Folge zu Vorlagen wurden, an denen sich spätere Illustratoren für ihre Repräsentationen orientierten. Die über die Zeit wiederholte Übernahme und Elaborati-

on gewisser Sujets und Kompositionsgedanken verlieh diesen beziehungsweise den in ihnen visualisierten Inhalten eine zunehmende Gewichtung. Vor eben diesem Hintergrund erwächst den Tafeln in der *Offnen Thür* eine besondere Relevanz, denn der Großteil der dargestellten Themen wurde mehrfach rezipiert und begründete eine motivische Tradition, die sich in Olfert Dappers Indienwerk sowie über die Aufnahme in einflussreiche Anthologien und Monographien über mehr als hundert Jahre hinweg fortsetzte und weiter entwickelte.

Der Delfter Geistliche Philipp Baldaeus verbrachte 1658–1666 mehrere Jahre an der Südküste Indiens und auf Sri Lanka. Seine *Naauwkeurige Beschryvinge van Malabar en Choromandel, der zelver aangrenzende Ryken, en het machtige Eyland Ceylon* (Kat.Nr. V.13) erschien posthum 1672 in Amsterdam bei den beiden Verlegern van Waasberge – dem Herausgeber von Kirchers *China illustrata* – und van Someren und noch im selben Jahr auch in einer deutschen Übersetzung. Der prächtig edierte Band besteht aus drei Teilen, mit jeweils eigener Paginierung. Der letzte behandelt die *Abgötterey der Ost-Indischen Heyden* und stellt, wie heute bekannt ist, im wesentlichen eine Kompilation dar, nicht nur namentlich erwähnter Autoren wie Rogerius oder Kircher, sondern auch von unpublizierten Abhandlungen wie der des portugiesischen Jesuiten Jacobo Fenicio oder der des niederländischen Autors und Künstlers Philips Angel zu den Avataren Vishnus, die beide von Baldaeus plagiert wurden.¹⁸ In seiner Zeit allerdings waren dem mit Bildmaterial reich ausgestatteten Buch eine breite Rezeption und ein außerordentlicher publizistischer Erfolg beschieden.

Bereits auf der Titelseite werden die „Abbildungen ihrer Götzen nach dero eigenen Bildern gezeichnet und fůrgestellt“ angekündigt und auch die Vorrede an den Leser, von den Verlegern verfasst, argumentiert entsprechend. Der spezifische Hinweis auf Illustrationen mit autochthonem Ursprung bezieht sich auf die Darstellung der Herabkünfte Vishnus. Die Abfolge von zehn Geschichten und zehn Bildern, welche eine der wichtigsten Gottheiten der Inder in immer neuer Gestalt handeln sieht, lieferte nicht nur für vergleichende religionsgeschichtliche Studien ä-

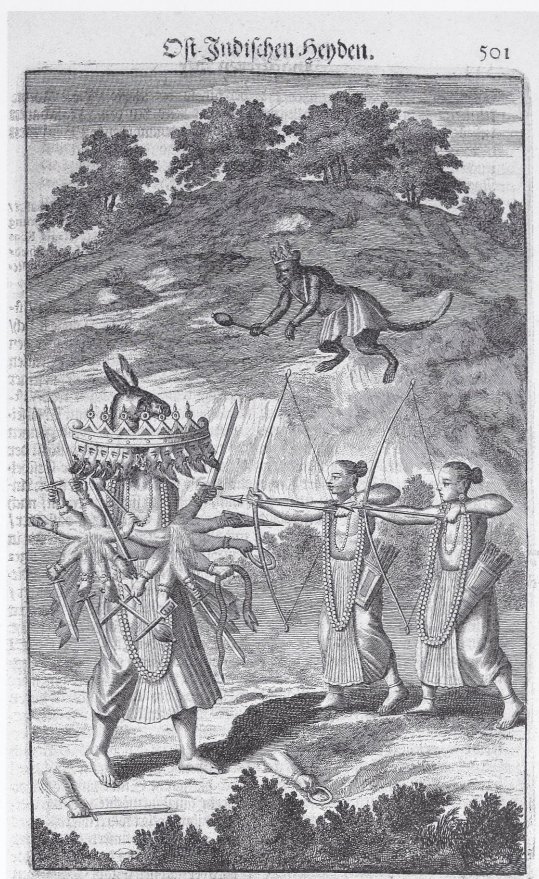


Abb. 39

Die siebte Herabkunft Vishnus (Rama) (Kat.Nr. V.13, BALDAEUS 1672, S. 501)

ßerst interessantes Material, sondern regte allgemein die Phantasie der Betrachter an und schien deren Vorstellungen einer heidnischen Religion mit authentischen, durch ihre Herkunft legitimierte Bildquellen zu bestätigen. Als Vorlagen für die Kupferstiche in Baldaeus' Werk dienten Kopien mogulischer Miniaturen von der Hand des Philips Angel van Leiden. Es sind vergleichsweise wenige Beispiele indischer Malerei dieser Zeit erhalten, weshalb auch eine Betrachtung der durch die Aufnahme in europäische Manuskripte und Bücher indirekt dokumentierten indischen Werke von historischem Interesse ist. Die Repräsentation der siebten Herabkunft Vishnus etwa zeigt Rama und seinen Bruder Lakshmana im Kampf gegen den Dämonenkönig Ravana (Abb. 39). Bemerkenswert ist die Darstellung des zehnköpfigen Ravana mit einem zusätzlichen Eselskopf, der sich wohl aus dem auf die ganze Sippe ausgeweiteten Namen von Ravanas Bruder Khara erklärt.¹⁹ Diese Ikonographie scheint

um 1600 in Nord-Indien entwickelt worden zu sein.²⁰ Bei Baldaeus' Vorlage handelt es sich demnach um ein frühes Beispiel dieser eher seltenen Repräsentationsform, die sich innerhalb des europäischen Indienkanons allerdings aufgrund von gemeinsamen Vorlagen und Übernahmen als die vorherrschende erweist.²¹

Die Tafeln in Baldaeus' Werk waren von Coenrat Decker umgesetzt worden, einem Schüler des berühmten Romein de Hooghe. Innerhalb der um 1700 in Leiden erschienenen *Les Indes orientales et occidentales et autres lieux*, einer Folge von über vierzig meisterlich ausgeführten graphischen Blättern barock imaginierter Weltgegenden von der Hand de Hooghes, findet sich eine an Referenzen reiche Komposition, die man als Capriccio von Motiven zur asiatischen Idolatrie bezeichnen möchte (Abb. 40): Im Zentrum, hinter Mathematikern und Astrologen, sind Asketen in Haltungen physischer Selbstkasteiung dargestellt, ebenso eine Verquickung von Vishnus Herabkunft als Fisch mit einer wohl am Bild Ganeshas inspirierten Elefantenfigur und eben Ravana mit seinem Eselskopf, in einem tempelartigen Bau als Gottheit, der Bildlegende zufolge „Amida Pussa“, verehrt. Neben ihm steht eine Statue der Diana Ephesia, und auch in der Nennung des Briareos, einem der fünfzigköpfigen, hundertarmigen Söhne des Uranos und der Gaia, in Zusammenhang mit der rechts im Vordergrund gezeigten zweiten Herabkunft Vishnus als Schildkröte ist ein Hinweis auf die Verbindung von antikem und zeitgenössischem Heidentum zu erkennen. Die von de Hooghe für seine Radierung gewählte Art der ‚Konvisualisierung‘ in einem gelehrten Unterhaltungswerk zeigt damit eine weitere Dimension der Rezeption und medialen Zirkulation auf, nicht nur einzelner Sujets, sondern auch der zeitgenössischen Diskurse zur Idolatrie Asiens.

Asia illustrata

Der im 17. Jahrhundert verwendete Begriff der *illustratio* „[...] besagt sehr viel mehr als die moderne ‚Illustration‘, mit welcher die mehr oder weniger notwendige Bebilderung eines Textes umschrieben ist. Für das 17. Jahrhundert konnte die erhellende, die ‚illustrierende‘ Wirkung in verschiedene Richtungen verlaufen.“²² Ausge-

hend von signifikanten Beispielen historischer Literatur zu China und Indien wurden hier einige Grundzüge und Entwicklungslinien der im Bild geführten Diskurse zu Asiens Idolatrien nachgezeichnet sowie unterschiedliche Praktiken der Kontextualisierung und Visualisierung vor Augen geführt. Die Bedeutung des graphischen Bildmediums als Instrument der Wissensproduktion und als integrierender Bestandteil des im Buch vermittelten Erkenntnisprozesses wurde belegt und die mediale Diffusion gewisser Sujets durch punktuelle Beispiele von Übernahmen und Abwandlungen veranschaulicht.

Wenn auch von Autor zu Autor anders motiviert – die vergleichende Analyse der Antike mit zeitgenössischen als idolatrisch taxierten Kulturen und die wechselseitige Deutung der jeweiligen Institutionen und Bräuche wurde doch in gelehrten Kreisen auch im 18. Jahrhundert weitergeführt und zum Teil heftig verhandelt; das Studium der Sachkultur und die ethnographische Anschauung behielten dabei ihre methodische Relevanz. So enthält eine der wohl berühmtesten Schriften aus diesem Geist, die als Gründertext der modernen vergleichenden Ethnographie gewerteten, 1724 erschienenen *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* des Jesuitenpater Joseph-François Lafitau (Kat.Nr. I.6), ein Corpus an Illustrationen, ausführlich kommentiert und argumentativ in den Lauftext eingebunden. Lafitau maß der Sachkultur innerhalb seines komparativen Ansatzes große Bedeutung zu. Aus verschiedenen Werken wählte er Vorlagen aus, aufgrund derer er insgesamt einundvierzig Tafeln für die beiden Bände seines Opus gravieren ließ. Dessen umfangreichsten Teil bildet das IV. Kapitel, „Von der Religion“. Darin entwickelt der Pater eine Degenerationstheorie, der zufolge die modernen Religionen der amerikanischen Völker als Reste des geoffenbarten Urmonotheismus anzusehen sind. Zwei Schautafeln begleiten diese Ausführungen und sollen die Überlegungen zu formalen wie inhaltlichen Gemeinsamkeiten vergangener und gegenwärtiger Idolatrie veranschaulichen. Beide Blätter zeigen aus Kirchers *China illustrata* übernommene Darstellungen chinesischer und japanischer Götterbilder, auf dem V. Kupfer sind es die beiden Figuren der „Pussa“, denen Lafitau



Abb. 40

Phantastische Zusammenschau zur Idolatrie Asiens (Romein de HOOGE: Les Indes orientales et occidentales et autres lieux, Leiden um 1700, Ausschnitt aus 12. Tafel)

eine ägyptische Repräsentation der Isis und eine römische der Sonne gegenüberstellt (Abb. 41).

Einige Teilbilder aus Lafitau visuellem Argument fanden ihrerseits Aufnahme in eine der faszinierendsten Anthologien dieser Epoche, die *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde* (Kat.Nr. I.1a).²³ Der Erfolg des sieben Foliobände umfassenden, 1723–1737 in Amsterdam erschienenen Editionswerkes war wesentlich durch den reichhaltigen und kunstvollen Illustrationsapparat bestimmt, für dessen Konzeption und Umsetzung Bernard Picart verantwortlich zeichnete. Auf über 200 Tafeln wurden die Rituale und Zeremonien von Juden, Katholiken, Protestanten, Muslimen und der idolatrischen Religionen Amerikas, Asiens und Afrikas dokumentiert. Innerhalb der gesamten *Cérémonies* ist es eine einzige Tafel,²⁴ in dem China gewidmeten Teil, die nicht zeitgenössische Kulturen, sondern antikes Material darstellt. Die Illustration ist in vier Einzelbilder gegliedert; in allen Fällen handelt es sich um Repräsentationen der ägyptischen Göttin Isis. Drei davon gehen auf Lafitau zurück, und die Isis-Tafel folgt in den *Cérémonies* unmittelbar auf jene, welche die auch von Lafitau angeführten Erscheinungsformen von „Pussa“ nach Kircher illustriert (Abb. 35). Das vierte Bild in diesem visuellen Exkurs in die ägyptische Ikonographie entstammt übrigens – auch dies erscheint hinsichtlich eines Antike und Gegenwart gegenüberstellenden Diskurses zu Religion bemerkenswert – der *Antiquité expliquée et représentée en figures* von Bernard de Montfaucon (Kat.Nr. I.4a), einer eindrucklichen Materialsammlung zur Kultur- und Religionsgeschichte der Antike, als deren modernes Pendant die nur wenige Jahre später edierten Folio-Bände der *Cérémonies* hinsichtlich ihrer verlegerischen Ausgestaltung und Positionierung angesehen werden können.²⁵

Innerhalb der *Cérémonies des Peuples Idolâtres*, die mit über hundert Illustrationstafeln beinahe die Hälfte des gesamten Bildcorpus enthalten, bilden die Asien, namentlich Indien, China und Japan gewidmeten Tafeln wiederum die größte Gruppe. Deren Inhalte sind im Wesentlichen den hier vorgestellten und einigen weiteren Werken des späteren 17. Jahrhunderts, so den Bänden von Olfert Dapper (Kat.Nr. V.10, V.19) und Ar-

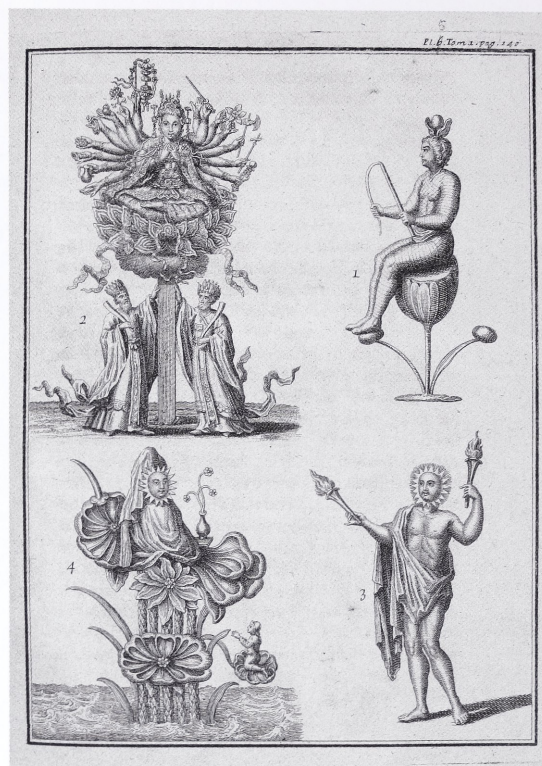


Abb. 41
Gegenüberstellung chinesischer und antiker Gottheiten (Kat.Nr. I.6, LAFITAU 1724, Bd.1, Taf. 5)

noldus Montanus (Kat.Nr. V.18) zu China beziehungsweise Japan, entnommen, ferner aktuellen Editionen der Zeit wie Henri Châtelains *Atlas historique* (Kat.Nr. V.23) oder der *History of Japan* von Engelbert Kaempfer.

Die anthologische Präsentation in den *Cérémonies* ermöglicht eine wissenschaftlich äußerst ergiebige vergleichende Betrachtung des Materials; eine Beobachtung soll die vorliegenden Überlegungen, im Sinne eines Ausblicks auf weitere Forschungen, beschließen. Neben den damals brandneuen visuellen Quellen nach Kaempfer – der Bericht des deutschen Arztes war 1727 erschienen – machen einen Großteil der Japan-Tafeln Bilder aus, die aus dem 1669 bei van Meurs verlegten Japanwerk von Montanus übernommen sind. Viele der gezeigten Götterfiguren sind europäische, bisweilen abstrus wirkende Elaborationen der Ikonographie von Vishnus Herabkünften. Offenbar wurden die Illustrationen von den entsprechenden Bildern in Kirchers *China illustrata* (Kat.Nr. V.15) ausgehend entwickelt. Die Notwendigkeit eigener Bildschöpfungen seitens der Stecher, die in dieser Form weder bei

den Indien- noch bei den China-Tafeln zu beobachten ist, erklärt sich grundsätzlich aus der Abschottung Japans während des Tokugawa-Shogunates. Innerhalb der Entwicklung einer *Asia illustrata*, wie sie hier im Ansatz vorgestellt wurde, erscheint die Genese dieser Bildgruppe dennoch nicht beliebig. Sie lässt sich mit aller gebotenen Vorsicht auch dahingehend deuten, dass der hohe der Sachkultur beigemessene Evidenzcharakter in Verbindung mit der von Kircher postulierten These einer von Westen nach Osten, von Indien bis nach Japan diffundierten Idolatrie mit dazu beitrug, dass es Wiedergaben spezifisch indischer Originale waren, die in Ermangelung autochthoner Quellen als Vorlagen für die Darstellung japanischer Götterbilder gewählt wurden.

Der vorliegende Artikel beruht auf einer im Rahmen des Universitären Forschungsschwerpunktes „Asien und Europa“ der Universität Zürich durchgeführten Forschung. Die Veröffentlichung der Resultate ist in Vorbereitung.

¹ Im folgenden wird nach der überarbeiteten, posthum 1647 in Venedig herausgegebenen Edition zitiert. Für eine Erörterung der historischen Kategorien „Heidentum/Idolatrie“ vgl. DHARAMPAL-FRICK 1994, S. 308–312.

² Vgl. dazu VOLPI 1992.

³ CARTARI / PIGNORIA 1626 (Kat.Nr. II.14b), S. 546f.

⁴ Ebenda, S. 567.

⁵ LIGHTBOWN 1969, S. 244, deutet die linke Figur in Pignorias Tafel als japanische Gottheit. Meiner Ansicht nach geht aus den Worten Pignorias aber klar hervor, dass es sich um eine Wiedergabe des erwähnten Jaspis und damit des Harpocrates handelt.

⁶ MILLER 2001; MULSOW 2005; RUBIÉS 2006.

⁷ MARTIN / CHARTIER 1984, S. 162–163.

⁸ ULRICHS 2003, S. 9.

⁹ Vgl. LACH / VAN KLEY 1993, Abb. 335; SUN 1996, S. 75–86; ULRICHS 2003, S. 84–85.

¹⁰ KIRCHER 1652–1654, Bd. 1, S. 396–424 (Syntagma V).

¹¹ Vgl. WYSS-GIACOSA 2012.

¹² P'u-sa ist der chinesische Terminus für Bodhisattva.

¹³ Zu erwähnen sind die buddhistischen Holzschnitte in Dappers 1670 edierter China-Kompilation (Kat. Nr. V.19), auf die allerdings, anders als bei Kircher, im Sammelwerk argumentativ nicht eingegangen wurde.

¹⁴ Journal des Sçavans, 17.9.1668, S. 74.

¹⁵ Adam OLEARIUS: Gottorffische Kunst-Kammer, Schleswig 1674, S. 5.

¹⁶ Vgl. WYSS-GIACOSA 2006, S. 164–173, 259–265, 305–313.

¹⁷ In der bei Jean Schipper in Amsterdam erschienenen französischen Ausgabe, deren reißerisches Titelblatt eine im eigentlichen Sinne teuflische Witwenverbrennung zeigte, wurden als Ergänzung die den Herabkünften Vishnus gewidmeten zehn Bilder aus Kirchers *China illustrata*, in einer Tafel zusammengefasst, aufgenommen, ebenfalls der dazugehörige Textauszug.

¹⁸ Vgl. JONG 1917; Jarl CHARPENTIER (Hrsg.): The Livro da Seita dos Indios Orientais (Brit. Mus. Ms. Sloane 1820) of Father Jacobo Fenicio SI, Uppsala 1933; KRATZSCH 1984.

¹⁹ Der Raue, später zu „Esel“ umgedeutet.

²⁰ Vgl. Jorrit BRITSCHGI/Eberhard FISCHER: Rama und Sita. Das Ramayana in der Malerei Indiens, Zürich 2008, S. 95, 145, 195–197, sowie schriftliche Mitteilung Dr. Eberhard Fischer, Zürich.

²¹ Zu den Vishnu-Illustrationen bei Kircher, Baldaeus und Dapper vgl. KRATZSCH 1979, KRATZSCH 1982, KRATZSCH 1984, KRATZSCH 1992 und KRATZSCH 2007.

²² HERKLOTZ 1999, S. 265.

²³ HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; WYSS-GIACOSA 2006.

²⁴ Auch die erste Tafel im Werk, welche die einführende Abhandlung begleitet, bildet *Antiquitates* ab, ist aber nicht von Picart bezeichnet und steht außerhalb des Corpus.

²⁵ Vgl. WYSS-GIACOSA 2006, S. 42–43. In den *Cérémonies* ist die Übernahme einer Darstellung der kuhgestaltigen Isis aus der *Antiquité expliquée* eigens erwähnt; vgl. die Erstaussgabe *Idolâtres*, 1728, Bd. II, S. 219–221. Damit ist, anders als in HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 341–342, Anm. 23, vermerkt, ein Beispiel für eine Übernahme aus Montfaucon seitens Picart gegeben.